

36/3 (2022)

revista do centro de estudos humanísticos

diacrítica

Correspondências

Correspondence



A *Diacrítica* é uma revista científica, de cariz multidisciplinar, dedicada aos estudos literários, culturais, linguísticos e artísticos. É editada pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM), desde 1986, e subsidiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Desde janeiro de 2017 é publicada em formato eletrónico, com periodicidade trimestral.

A revista está registada com o ISSN 0870-8967 (formato em papel) e 2183-9174 (formato eletrónico) e está licenciada com uma Licença Creative Commons CC BY-NC.

Diacrítica is a multidisciplinary scientific journal devoted to literary, cultural, linguistic and artistic studies. It is edited by the Center for Humanistic Studies of the University of Minho (CEHUM) since 1986 and funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology. Since January of 2017 it is published in electronic format, on a quarterly basis.

The journal is registered with ISSN 0870-8967 (paper version) and 2183-9174 (electronic version) and is distributed under Creative Commons CC BY-NC license.

Editor responsável / Editor-in-chief

Orlando Grossegeisse

Direção da Revista / Journal Management

Cristina Flores; Margarida Pereira; José Eduardo Silva (Direção do CEHUM)

Comissão científica / Scientific Committee

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa); Antónia Coutinho (Universidade Nova de Lisboa); António Branco (Universidade de Lisboa); Ana Brito (Universidade do Porto); Augusto Soares da Silva (Universidade Católica Portuguesa); Bernard McGuirk (University of Nottingham); Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa); Conceição Paiva (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Eduardo Paiva Raposo (University of California); Fátima Oliveira (Universidade do Porto); Fernando Cabo Aseguinolaza (Universidad de Santiago de Compostela); Graça Rio-Torto (Universidade de Coimbra); Helder Macedo (King's College); Helena Buescu (Universidade de Lisboa); Ivo Castro (Universidade de Lisboa); João de Almeida Flor (Universidade de Lisboa); José Luís Cifuentes Honrubia (Universitat d'Alacant); José Luís Rodrigues (Universidade de Santiago de Compostela); Jürgen M. Meisel (Universität Hamburg / University of Calgary); Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa); Maria Irene Ramalho (Universidade de Coimbra); Maria João Freitas (Universidade de Lisboa); Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra); Mary Kato (Universidade de Campinas); Nancy Armstrong (Brown University); Rui Marques (Universidade de Lisboa); Susan Bassnett (University of Warwick); Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin-Madison); Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid); Vita Fortunati (Università di Bologna).

Diacrítica, volume 36, número 3 (2022)

Correspondências

ISSN: 2183-9174

DOI: <https://doi.org/10.21814/diacritica.36.3>

Website: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica>

Editores: Ana Ribeiro (CEHUM), Carlos Mendes de Sousa (CEHUM), Sérgio Guimarães Sousa (CEHUM).

Revisão técnica: Ana Cristina Silva e Orlando Grossegeisse

Revisores científicos:

Ana Isabel Mendes Rosa Marques (Instituto Politécnico de Leiria); Ana Isabel Moniz (Universidade da Madeira); Ana Lúcia Curado (Universidade do Minho); Ana María Cea-Álvarez (Universidade do Minho); Ana Paula Pinto (Universidade Católica Portuguesa); Ana Sofia Carvalho (Universidade do Minho); António Lázaro (Universidade do Minho); António Melo (Universidade Católica Portuguesa); Bruno Ferreira Costa (Universidade da Beira Interior); Carina Infante do Carmo (Universidade do Algarve); Carme Pérez-Sanjulián (Universidade da Corunha); Clara Rowland (Universidade Nova de Lisboa); Conceição Varela (Universidade do Minho); Dora Nunes Gago (Universidade de Macau); Edma Cristina de Góis (Universidade de Brasília); Elisa Lessa (Universidade do Minho); Ettore Finazzi-Agrò (Università degli Studi di Roma La Sapienza); Eunice Ribeiro (Universidade do Minho); Filomena Louro (Universidade do Minho); Francesca Rayner (Universidade do Minho); Isabel Bezelga (Universidade de Évora); Isabel Margarida Duarte (Universidade do Porto); Isabel Morujão (Universidade do Porto); Isabel Sebastião (Universidade do Porto); Isabelle Simões Marques (Universidade Aberta); Jacinta Maria Matos (Universidade de Coimbra); Jaime Costa (Universidade do Minho); Joanna M. Moszczynska (Universität Regensburg); José Luís Lopes (Universidade da Madeira); Lara Goés (Escola Superior de Guerra, ESG, Rio de Janeiro); Lígia Bernardino (Universidade do Porto); Luciene Marie Pavanelo (Universidade Estadual Paulista, UNESP, São José do Rio Preto); Luísa Cymbron (Universidade Nova de Lisboa); Márcia Oliveira (Universidade do Minho); Margarida Pereira (Universidade do Minho); Maria Aldina Marques (Universidade do Minho); Maria Aparecida Fontes (Università degli Studi di Padova); Maria Francelina Silami Drummond (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG); Maria José Ferrreira Lopes (Universidade Católica Portuguesa); Marie-Manuelle da Silva (Universidade de Aveiro); Micaela Ramon (Universidade do Minho); Patrícia Martinho Ferreira (University of Massachusetts, Amherst); Pedro Schacht Pereira (The Ohio State University); Rita Patrício (Universidade de Lisboa); Rosalice Pinto (Universidade Nova de Lisboa); Rui Ramos (Universidade do Minho); Vânia Rego (Instituto Politécnico de Macau), Viviana Bosi (Universidade de São Paulo, USP); Xosé Manuel Sánchez Rei (Universidade da Corunha)

CORRESPONDÊNCIAS

- 1-2 **Introdução**
Ana Ribeiro, Carlos Mendes de Sousa, Sérgio Guimarães Sousa
- 3-12 **Ao espelho – construção da auto-imagem em correspondências do fim de oitocentos**
Paula Mourão
- 13-23 **O que mudou depois de *O Pequeno Mundo?***
Abel Barros Baptista
- 24-40 **Íntimos Retratos. A correspondência entre Maria Ondina Braga e Jacinto do Prado Coelho**
Isabel Cristina Mateus
- 41-52 **Diálogos epistolares de Jorge de Sena e João Gaspar Simões**
José Cândido de Oliveira Martins
- 53-64 **Ise Losa e Maria da Graça Amado da Cunha: ligadas pelo comboio que leva as cartas e os boatos**
Mariana Maurício
- 65-81 **“Meu caro João Cabral de Melo Neto” – Algumas cartas portuguesas**
Rafaela Cardeal
- 82-101 **Cartas entre Guimarães Rosa e Pedro Barbosa (1934–1967)**
Gustavo Castro, Ana Saggese
- 102-120 **De Erasmo a Sênio: perspectivas de uma trama autoral nas *Cartas de Erasmo***
Paula Caldas Frattini
- 121-140 **Correspondência, análise das redes sociais e negociação do capital: o *habitus* das mulheres nas cartas de dois poetas escoceses**
Li Li, Tian Yuan
- 141-154 **“Que imaginar nos posso com virtude?” Fatos do imaginário nas *Novas Cartas Portuguesas***
Carolina Anglada
- 155-173 **Plínio-o-Moço e a dimensão multifacetada da sua correspondência**
Virgínia Soares Pereira
- 174-191 **“Cuidado, presidente” – a não violência como compromisso ético**
Victoria Wilson

VARIA

- 192-202 **Corpo gordo, corpo falhado: o corpo da mulher e a gordofobia em *A Gorda*, de Isabela Figueiredo**
Romeu Foz
- 203-222 **Gata Borracheira e Cinderela em texto dramático: contributos para uma História da censura do teatro infantil em Portugal**
Ana Margarida Ramos, Ramón Tena Fernández, José Soto Vázquez
- 223-236 **Do descontentamento à ação estética: na criação do espetáculo “Eis o Homem”**
José Eduardo Silva

RECENSÃO

- 237-241 **Rabatel, Alain, *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation***
Maria Aldina Marques

INTRODUÇÃO

INTRODUCTION

Ana Ribeiro*
anar@elach.uminho.pt

Carlos Mendes de Sousa**
mdesousa@elach.uminho.pt

Sérgio Guimarães Sousa***
spgsousa@elach.uminho.pt

•

Ora louvando as “delícias da correspondência”, como faz Jorge de Sena numa carta a Eugénio de Andrade, ora suspeitando de ter perdido “mesmo o jeito de escrever cartas”, como confessa João Cabral de Melo Neto à amiga Clarice Lispector, muitos foram os escritores que tiveram na carta o meio privilegiado de diálogo com interlocutores diversos, desde elementos do seu círculo privado a colegas de ofício, editores, críticos e leitores. Assim nos chegaram importantes documentos que propiciam estimulantes pistas de abordagem, desde uma aproximação à intimidade do escritor e à sua autorrepresentação, ao conhecimento das suas conceções literárias e do seu círculo literário, ao acompanhamento da gestação dos seus projetos, até à reconstituição das leituras de que uma obra foi alvo, entre outras.

Além disso, se por um lado a prática privada da carta não exclui uma dimensão literária, o que coloca a questão da sua catalogação e do seu estatuto no conjunto da obra de um escritor, por outro, não faltam autores que exploram as potencialidades da carta no seu labor literário. Como não pensar, por exemplo, na *Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, ou na “Carta dum contratado”, de António Jacinto? Justifica-se por isso atentar nas valências literárias da carta ou no papel desempenhado por este género na renovação literária e vice-versa.

Foram estas as linhas orientadoras do XXIII *Colóquio de Outono*, realizado pelo grupo de investigação *Poéticas em Língua Portuguesa* (PLP), do Centro de Estudos

* Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas (ELACH), Universidade do Minho (UMinho), Braga, Portugal. ORCID: 0000-0003-4993-4376

** Centro de Estudos Humanísticos, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho (UMinho), Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-8109-8163

*** Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas (ELACH), Universidade do Minho (UMinho), Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-5290-558X

Humanísticos da Universidade do Minho, sob o título *Nem todas as cartas são ridículas: escritores e correspondência, da pena à pen*, de 25 a 26 de novembro de 2021. O dossier temático deste número da *Diacrítica* surge na sequência deste encontro internacional, o qual serviu de mote para a ampliação dos estudos existentes sobre epistolografia. Os trabalhos aqui reunidos tornam patente não só a vitalidade da carta desde a antiguidade latina até aos nossos dias e em geografias distintas, mas também a diversidade de abordagens de que pode ser objeto. Embora a maior parte dos estudos apresentados privilegie a carta enviada por escritores a destinatários variados, são também consideradas as particularidades deste género noutros domínios sociais, designadamente no campo político.

Juntamente com a recensão e os trabalhos da secção *Varia*, este volume mantém o cariz multidisciplinar da revista *Diacrítica*.

AO ESPELHO – CONSTRUÇÃO DA AUTO-IMAGEM EM CORRESPONDÊNCIAS DO FIM DE OITOCENTOS

TO THE MIRROR – CONSTRUCTION OF THE SELF-IMAGE IN CORRESPONDENCES FROM THE LATE 19th CENTURY

Paula Morão*

paula.morao@letras.ulisboa.pt

Tanto privadas e sem intenção de publicar, como semi-públicas (sabendo que os correspondentes as publicarão), as cartas de escritores de finais do século XIX e de inícios do século XX merecem leitura atenta. São em muitos casos representativas de um retrato de época e de um pensamento estético elaborando-se e evoluindo; mas o auto-retrato e a edificação de uma figura de autor lê-se, de modo mais ou menos manifesto, nos epistolários. Trataremos de o comprovar lendo cartas de Antero de Quental e de António Nobre.

Palavras-chave Correspondências. Fim de Oitocentos. Auto-imagem. Antero de Quental. António Nobre.

Whether private and with no intention of publishing, or semi-public (knowing that the correspondents will publish them), the letters of writers from the late 19th century and the early 20th century deserve careful reading. They are in many cases representative of a portrait of the time and of an aesthetic thought being developed and evolving; but the self-portrait and the construction of an author figure can be read, in a more or less manifest way, in the letters. We will try to prove it by reading letters from Antero de Quental and António Nobre.

Keywords: Correspondence. End of the 19th century. Self-image. Antero de Quental. António Nobre.

•

1. Introdução

No título em boa hora escolhido para o XXIII Colóquio de Outono do CEHUM – *Nem todas as cartas são ridículas: escritores e correspondência, da pena à pen* (2021), conjugam-se com felicidade tópicos centrais na leitura crítica que hoje podemos fazer dos epistolários. Por um lado, *Nem todas as cartas são ridículas* sinaliza e parodia uma

* Professora Emérita da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
ORCID: 0000-0003-2251-905x

conhecida citação de um poema de 1935 de Álvaro de Campos, o qual, se escreveu “cartas de amor (...) / Ridículas”, tendo saudades do “tempo em que [as] escrevia / Sem dar por isso”¹, as assinou enquanto figura de papel – diferentemente das que Fernando Pessoa enviou a Ofélia e a outros correspondentes, assinando como autor. Mas não é certo que tenha sido Fernando António Nogueira Pessoa a escrever aquelas missivas, pois, afinal, ele mesmo é uma figura; em certos trechos até diz a Ofélia Queirós que hoje quem irá com ela no eléctrico não é ele, mas o engenheiro Álvaro de Campos (carta de 26-9-1929; Pessoa, 1999, pp. 164–165). Quer dizer: nas correspondências, como nas obras literárias, não há sujeito empírico e verdade – há sim *representação*, o que mais agudo se torna quando se trata de autores tão conscientes dos limites da escrita como aqueles que vamos abordar. Por sua vez, o subtítulo deste colóquio inclui a indispensável questão dos suportes historicamente evoluindo *da pena à pen*: na verdade, a escrita à pena supõe uma parafernália de instrumentos (tinta e tinteiro, pena aparada ou, mais tarde, com aparo, areia para secar a tinta, etc.) e supõe ainda gestos de escrita bem calibrados (por exemplo para escrever de uma penada, quer dizer, enquanto na cânula dura a tinta). As crianças da minha geração aprenderam ainda, não sem tormento, a arte de molhar a caneta de aparo no tinteiro de porcelana embutido nas carteiras da escola, e exercitaram-se a escrever sem fazer borrões nos cadernos de duas linhas, controlando a caligrafia. Agradeço muito à escola primária e à minha professora, D. Irene Francês de Almeida Ribeiro (Covilhã, anos 50), esta aprendizagem da disciplina da mão: mesmo num tempo em que já havia lápis e canetas de tinta permanente, era assim que se intuía que escrever é árduo e implica rituais e técnicas, em nada semelhantes ao que hoje se faz: teclados e *pens*, tudo mecânico – ainda bem, mas apagando para os mais novos a materialidade da relação entre o que se quer escrever e a conjugação entre o papel, a tinta e a mão.

Além disso, a comunicação fazia-se, ao tempo dos autores cujas correspondências brevemente questionarei, por carta manuscrita, tanto para fixar assuntos oficiais ou comerciais quanto para escrever a companheiros, amigos, namorados, familiares, etc. Nos casos em que acervos de cartas estão conservados tanto em espólios como em depósitos menos formais em instituições vocacionadas para as conservar, dar a ler e a estudar, ressalta desde logo o intervalo que se pode considerar entre epístolas privadas (isto é, não destinadas a publicação), semi-públicas (escritas e enviadas a um interlocutor, sabendo mais ou menos declaradamente que virão à luz²) e ainda cartas oficiais e públicas. Quando os acervos não foram destruídos pelos próprios, pela família ou por correspondentes avulsos, encontram-se nas colecções de arquivos e de bibliotecas públicas e privadas cartas publicadas e inéditas, em certos casos (e são os melhores para a investigação) incluindo as correspondências reversas, cruzando os espólios dos próprios com os de correspondentes cuja documentação também esteja preservada nos arquivos. Nem sempre os espólios particulares ou à guarda de bibliotecas e arquivos, porém, se encontram nas melhores condições – com os documentos expurgados e limpos de metais (clips, agrafos), com as folhas desdobradas e com as referências previstas nas normas arquivísticas. Enfim, progressos há, e com eles trabalhamos.

¹ Álvaro de Campos, “Todas as cartas de amor são / Ridículas” (Pessoa, 2002, pp. 550-551).

² Bastará lembrar o caso da carta de Pessoa a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, datada de 13 de Janeiro de 1935. *Vd.* Pessoa (1999, pp. 337–347).

Os meus autores de hoje – Antero de Quental (1842–1891) e António Nobre (1867–1900) – escreveram epístolas manuscritas a diversos correspondentes, e ambos no epistolário dizem eu, seja qual for o destinatário, formando quadros de época de que emerge um perfil de si mesmos, vendo-se ao espelho e constituindo auto-retratos. O que importa aqui considerar vai em duas direcções complementares: a da construção de elementos biográficos empíricos ou, no dizer de Antero, de passos de um “documento psicológico” (ao que adiante voltaremos), edificando nesse *puzzle* de elementos figuras de autor. Inclui-se nisto a porosidade entre os epistolários propriamente ditos e os textos literários, havendo muitas vezes sobreposições e experimentação de fórmulas que se articulam e se apuram de um para o outro tipo de texto. Nestes dois autores, cartas, poemas e outros textos tematizam questões centrais, como a auto-indagação e o auto-conhecimento, variantes da busca da verdade e de um ideal que sempre se sabe ser impossível de atingir – por isso nada estranho é que se sirvam do solilóquio, conversa de eu para mim ou para os duplos do eu, que pode prolongar-se na correspondência com os mais íntimos e outros ainda.

2. Antero de Quental

Tomemos o caso de Antero de Quental. Na primeira recolha dos *Sonetos*, a edição Sténio, de 1861, escreve Antero no prefácio autoral:

O poeta toma conhecimento do que lhe vai na alma: estuda-se no íntimo: tem consciência dos factos instintivos do espírito: e a inteligência retrata, como pode, esse estranho que lhe entrou em casa, a quem quer por força conhecer. (Quental, 1861, p. VIII)

Cá está a auto-análise, mas com o distanciamento que a terceira pessoa sinaliza: o sujeito dos sonetos aparece designado como “o poeta”, mas *doublé* de filósofo (no vocabulário da época). O objecto de pesquisa é “a alma”, “o espírito”, o instinto, e a metodologia do estudo usa como instrumento a “inteligência” – tudo situado no plano da racionalidade. O resultado que progressivamente se vai atingindo apresenta-se nestes termos: o “que lhe vai na alma”, o “íntimo”, o “espírito” – assim se desenha o “retrato d”esse estranho que lhe entrou em casa”. Antero, nos seus vinte anos, tem já a agudeza de, distanciando-se de si num “poeta” – outro, reconhecer a angustiosa face de um “estranho”, pondo em cena a questão fundadora da problemática da auto-representação: quem sou eu?, quem sou além de mim e no abismo de mim?, quem é esta face que se projecta num espelho e que sou eu, sendo um outro? Eis o que Antero de Quental glosou até ao fim na sua multimoda obra.

No epistolário anterior, muitos elementos há que avançam nesta senda: os casos mais nítidos são, porventura, os dois que aqui se apontam. O primeiro é o da “Carta a D. Carolina Michäelis de Vasconcelos”, de Agosto de 1885, a propósito da “colecção completa dos meus Sonetos (desde 1860 até agora)”, que um editor alemão quererá fazer traduzir e publicar:

Tantos votos autorizados têm levantado aos meus olhos o valor daquelas obrinhas poéticas, que me resolvi a publicar a colecção completa dos meus Sonetos, uns cento e

tantos ao todo, que são quantos tenho feito desde 1860 até agora. (...) Se não tiver outro valor, valerá ao menos como um documento psicológico, que em seriedade e sinceridade não cede lugar a nenhum outro. Posso dizer que está ali o melhor da minha vida, aquela parte mais alta da nossa vida, que, justamente por ser já humana e não só individual temos como que o direito de impor à atenção dos outros. (...) Poderia chamar-lhe, se o título não fosse pretensioso, *Memórias duma consciência*. (Quental, 2009a, pp. 478–479)

Quanto aos sonetos até meados dos anos 80, Antero conjuga nesta carta duas vertentes. A primeira é a *humilitas* patente naquele “obrinhas”, como se os mais de cem sonetos fossem a obra menor que não são, pois a técnica mostra composição perfeita, aliada ao cerrado tecer de núcleos temáticos de complexo teor. A segunda vertente consiste no retrato “psicológico”, aliás pondo em cena a magna questão da sinceridade, que Pessoa, leitor de Antero, levará aos extremos conhecidos (que não cabe agora tratar). Repare-se desde logo como a consciência poemática se sobrepõe ao que poderia ser o logro psicologista: a “minha vida” vem a ser subsumida no plural “nossa” e na dimensão mais “humana” que “individual”. A isso se soma ainda a distanciação, expressa pela terceira pessoa, do programático título “*Memórias duma consciência*”³, sendo pertinente lembrar que o memorialismo exige uma estruturação no tempo e a capacidade de, pela retrospecção, o sujeito escrevente se ver a si mesmo como um outro, aquele outro que lhe serve de base ou de alicerce mas não resume o eu presente. A “Consciência”, por seu turno, diz o carácter mental de uma prática mais virada para representar a vida interior do que para a figuração do universo empírico do sujeito. Tudo isto, saliente-se, desenvolvido numa carta privada – não num prefácio ou em outro texto visando publicação.

Passemos à longa carta a Wilhelm Storck, datada de 14 de Maio de 1887 (Quental, 2009b, pp. 91–100); o correspondente é o tradutor alemão dos *Sonetos*, que pediu informações para enquadrar o seu trabalho e apresentar o autor ao público germânico.⁴ O poeta fornece primeiro elementos biográficos, mas daí passa à biografia espiritual, voltando depois ao retrato psicológico. Sigamos passos essenciais para o que aqui importa:

As informações biográficas e bibliográficas que V. Ex^a me pede podem reduzir-se ao seguinte: nasci nesta ilha de São Miguel, descendente de uma das mais antigas famílias dos seus colonizadores, em Abril de 1842, tendo por conseguinte perfeito 45 anos. Cursei, entre 1856 e 1854, a Universidade de Coimbra, sendo por ela bacharel em Direito. (...) O facto importante da minha vida, durante aqueles anos, e provavelmente o mais decisivo dela, foi a espécie de revolução intelectual e moral que em mim se deu (...) (*idem*, pp. 91–92)

E anota, a propósito das obras em prosa do dealbar dos anos 70 (“o meu *Discurso sobre as Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Séculos XVII e XVIII*” e as “*Considerações sobre a Filosofia da História da Literatura Portuguesa*”; *idem*, p. 95),

³ A expressão será retomada na carta a Storck (Quental, 2009b, p. 100).

⁴ De acordo com a nota de Ana Maria Almeida Martins, “Storck comunicou esta carta ao *Novo Diário dos Açores*, que a publicou em 20 de Novembro de 1887, aparecendo posteriormente na *Província* do Porto. Acompanha a edição alemã dos *Sonetos*, numa tradução do próprio Storck” (Quental, 2009b, p. 91).

“escritozinhos de ocasião”, a surpresa do aplauso recebido (*idem*, pp. 95–96). Escreve depois sobre a obra poética (os *Sonetos* e as *Odes Modernas*), para, nesta missiva de 1887, relatar a Storck as seguintes circunstâncias:

Nesse mesmo ano de 1874 adoeci gravissimamente, com uma doença nervosa de que nunca mais pude restabelecer-me completamente. A forçada inacção, a perspectiva da morte vizinha, a ruína de muitos projectos ambiciosos e uma certa acuidade de sentimentos, própria da nevrose, puseram-me novamente e mais imperiosamente do que nunca, em face do grande problema da existência. (*idem*, p. 97)

Trata-se de elementos de um lúcido auto-retrato, mas este excuro de análise psicológica encontra-se, na carta, diluído no desenvolvimento do pensamento anterior, nomeadamente quanto à relação com o naturalismo e outras matrizes d’“a minha filosofia” (*idem*, p. 99). Mas se nos detivermos neste passo, veremos o eu que se distancia de si, embora deixando explícito que a crise descrita deixou sequelas que não se apagaram. Sabendo como Antero buscou tratamento e reparando nos traços da doença que enumera, o que se torna clara é a aguda e dolorosa autoconsciência do que à época se designava “nevrose”, subsumida, no entanto, numa questão que os escritos autobiográficos frequentes vezes levantam: aos sintomas individuais sobrepõe-se um plano geral, dito pela metáfora especular. Com efeito, o eu vê-se “em face do grande problema da existência”, como se a condição do humano implicasse, absorvendo-o e dando-lhe outra dimensão, o privado e o caso individual. Repare-se naquele “em face”, assinalando a specularidade da auto-contemplação: eu vejo no espelho mais do que o meu rosto, vejo o “problema da existência” que molda o sujeito, dando-lhe outra dimensão.

Esta carta deve ser lida na íntegra para que bem se veja um homem, um filósofo e um poeta de primeira água, desenrolando o fio que une em teia e trama o auto-retrato – saliente-se, numa missiva enviada a um interlocutor que Antero só conhece desta relação epistolar. A biografia, portanto, escreve-se aqui em palimpsesto: aquela pergunta identitária atrás convocada apresenta-se com a dupla face de um sujeito empírico que fala sobre si enquanto poeta. Retomando o que já dissera a D. Carolina dois anos antes, regressa ao que lhe pedira Wilhelm Storck – informações sobre o autor dos *Sonetos*:

Fazer versos foi sempre para mim coisa perfeitamente involuntária; pelo menos ganhei com isso fazê-los sempre perfeitamente sinceros. Estimo este livrinho dos *Sonetos* por acompanhar, como a notação dum diário íntimo e sem mais preocupações do que a exactidão das notas dum diário, as fases sucessivas da minha vida intelectual e sentimental. Ele forma uma espécie de autobiografia de um pensamento e como que as memórias duma consciência. (Quental, 2009b, p. 100)

Sinceridade, espontaneidade? Como atrás se dizia, tais conceitos não resistem a uma análise que neles detectará *inventio*, ficcionalidade, sentido agudo da composição – não apenas, no caso, da técnica sonetística, mas também da ordenação muito planeada do livro, que Antero preparou com minúcia, por exemplo constituindo ciclos de sonetos, ou, de modo geral, estruturando-os em sequências temáticas e em períodos temporais. E

ainda: “diário”, “diário íntimo” – “notação” diarística, sem a convenção das datas, a pôr em primeiro plano o tempo que a tudo preside e o carácter fragmentário próprio dos apontamentos. Da primeira à terceira pessoa, o livro perde, nos termos desta carta, a dimensão da “minha vida”, e passa ao plano da “autobiografia de um pensamento” ou ao das “memórias duma consciência”. O eu é já um outro, um sujeito de pensamento, o “íntimo” é objecto de representação.

3. Columbano

No caso de Antero de Quental, alguns retratos reversos, em correspondência publicada e em textos memorialísticos, ajudarão a perceber melhor a importância do filósofo-poeta entre os seus contemporâneos e os poetas da geração seguinte. A propósito do retrato de Antero, assinado por Columbano Bordalo Pinheiro, que o datou de 1889⁵, acompanhemos uma carta conservada no espólio de Columbano⁶:

Estou a vê-lo com os seus olhos azuis e as suas barbas loiras. Vestia bem, sem afectação e sobriamente. Veio a meu pedido e depois continuou a vir. Passava tardes inteiras no atelier, sentado numa cadeira, mãos cruzadas, escutando interessado ou absorto em pensamentos. Deslumbrava pela sua simplicidade e pela sua erudição (...). Era calmo, delicado, afável. Nenhuma tragédia transparecia na sua máscara alegre quase. Por isso foi para mim um acontecimento inesperado a notícia do seu suicídio. E bastante tempo em meu cérebro labutou esse desgosto.

O que aqui se lê é, nas palavras de um Columbano fascinado, o retrato impressionante daquele que o pintor representou na tela de 1889. Salientem-se alguns traços: por um lado a descrição da figura (olhos, mãos, vestuário, atitude), por outro lado, os traços psicológicos (“calmo, delicado, afável”) nos quais o artista descortina uma “máscara alegre quase” – antepondo-se ao rosto, a máscara assinala a inquietude, o que será corroborado pelo “quase” restritivo.

Se necessário fosse mencionar que os retratos, em pintura como em literatura, são composições, representação, podemos contrastar a memória do pintor com outra narrativa das sessões de pose de Antero no atelier de Columbano. No tomo I das *Memórias*, Raul Brandão deixa esta variante do que atrás se leu na carta do pintor:

São curiosos os grandes homens retratados pelo Columbano. (...). Um dia o Columbano ouviu bater à porta, e entrou-lhe no atelier um homem já cansado, de grossos sapatos, apegado a uma bengala, que parecia um bordão de pedinte:

- Disseram-me que gostava de fazer o meu retrato e aqui estou...

⁵ Este retrato de Antero por Columbano encontra-se no Museu do Chiado, e consta do seguinte catálogo daquela instituição: *Columbano Bordalo Pinheiro – 1874–1900*. A reprodução do retrato conta, além da ficha técnica, com um verbete assinado por Pedro Lapa (2007, pp. 150–151). No mesmo catálogo, no verbete sobre o retrato do actor António Pedro, de 1886–87, Maria de Aires Silveira, comparando-o com o retrato de Antero, escreve que este tem “carácter espectral e simbolizante” (Silveira, 2007, p. 146).

⁶ A carta em apreço pode ler-se em Elias (2005, p.141). É citada por Lapa (2007, p. 53) e Morão (2010, p. 61).

Era o Antero. Parecia um cavador, de meias grossas de lã azul – mas quando falava!...
Nunca olhou para o retrato.

- Está pronto?

Foi-se embora como viera... (Brandão, 1998, pp. 119–120)

O retrato ergue uma figura, cumulando traços físicos e de personalidade, a compor um vulto espectral, tão de acordo com a poética brandoniana. Por detrás da aparência modesta, o que se destaca é a composição de uma *persona* concorde com a que víamos surgir no texto de Columbano: nestes textos como na pintura de 1889, Antero é uma personagem, enlaçando traços da biografia conhecida com outros, de uma testemunha (Columbano) e do grande ficcionista (Brandão) que põe diante dos olhos de quem lê, pela acumulação de detalhes, aquele que, nas palavras de Pedro Lapa, se projecta na tela deste modo: “O rosto, sem o tradicional contraponto luminoso das mãos, transforma-se na vizinhança de uma essencialidade intuída e revelada pela luz imaterial” (Lapa, 2007, p. 150). Tão concreto e tão imaterial, tão luminoso e tão sombrio – Antero de Quental gostaria de se ver assim posto em tela e em palavras.

4. António Nobre

Demos ainda atenção a outro poeta que venerava Antero, como todos os da sua geração: António Nobre. No *Só* (1898⁷), a presença tutelar do poeta dos *Sonetos* está presente de vários modos. Em uma estrofe do poema “Ao canto do lume” (datado de “Paris, 1890–1891”; Nobre, 2000, p. 92), pode ler-se a força regeneradora atribuída ao autor de “O Palácio da Ventura”:

Que ilusão, viajar! Todo o Planeta é zero.
Por toda a parte é mau o Homem e bom o Céu.
- Américas! Japão! Índias! Calvário!... Quero
Mas é ir à Ilha orar sobre a cova do Antero⁸
E a Águeda beber água do Botaréu...

O poema expressa bem a visão pessimista de Nobre, naqueles anos atingido pela melancolia e pela desilusão com o “Planeta”. O livro fecha com “Males de Anto”, uma monumental composição, estruturada em duas secções – “I – A ares numa aldeia”, e “II – Meses depois, num cemitério” (*idem*, pp. 159–172). Em II, Anto aproxima-se do “*Hotel da Cova*”, de matriz hamletiana, onde busca o repouso final, num texto marginado por um coro formado por todas as figuras benfazejas evocadas na secção I. As duas últimas vozes são a de “A mãe de Anto” (“Aqui, espero-te, há que tempo enorme!/ tens o lugar quentinho...”, *idem*, p. 172) e a de “Deus”, reforçando o acolhimento que a figura da mãe

⁷ Cito os poemas pela edição de Nobre (2000). As páginas correspondem às da edição de 1898 na reprodução feita no ano do centenário. Os poemas de António Nobre devem ser lidos pela edição de 1898, que ampla e profundamente revê a *editio princeps* do *Só*, publicada em 1892.

⁸ Note-se que António Nobre fez um périplo breve pelas ilhas açorianas uns anos depois, numa escala do paquete que o levou na penosa viagem até à costa leste dos Estados Unidos, entre 12 de Maio e 3 de Junho de 1897, em busca de cura para a tuberculose. Em Ponta Delgada pôde visitar a memória de Antero. Cf. Castilho (1980, pp. 223–228).

já enunciara: “Dorme, dorme...” (*idem*, p. 172). Trata-se de uma citação do soneto anterior “Na mão de Deus”, que fecha assim: “Dorme o teu sono, coração liberto,/ Dorme na mão de Deus eternamente!” (Quental, 2002, p. 212).

Mas é de cartas que nos ocupamos agora, e as de António Nobre que se encontram publicadas merecem lugar de destaque entre a correspondência oitocentista em Portugal. Vejam-se alguns exemplos que o documentam. O primeiro vem de uma missiva datada provavelmente de 1887, dirigida ao dilecto amigo Alfredo de Campos, prescrevendo um regime contra o tédio:

Nestes últimos dias (...) eu pude notar que o aborrecimento em que vives é talvez [devido] ao mau regime da tua vida. (...) vou-te ensinar um meio de te curares prontamente. Levanta-te cedo, ao mesmo tempo que os pássaros. Toma o teu banho frio de esponja, bebe em seguida uma pequena taça de leite. Depois sai, toma um livro e vai para os campos. Procura um sítio cómodo, estende-te no chão de pança para o ar e deixa que o ar oxigenado e puro da manhã te entre por esses pulmões dentro. Gstarás neste passeio matinal hora e meia. Depois regressas a casa com apetite para o almoço. Tomas o teu almoço, acendes o charuto e sais. (...) (Nobre, 1982, pp. 51–52)

A receita de vida saudável que Nobre (então com vinte anos) dá ao seu amigo tem por modelo um vago bucolismo, a que não faltará o convívio com as meninas de Leça: depois do jantar, “novamente sais”, e “o melhor é conversar com as raparigas. (...) elas são necessárias para completar a educação dum homem. Um homem que nunca fale a mulheres é um animal” (Nobre, 1982, p. 52). Ao ideal bucólico junta-se o dandismo, vendo de monóculo o mundo e a sociedade. Mas o que mais interessa focar é a segurança e a elegância da escrita desta e de todas as cartas de Nobre, que – note-se bem – eram privadas, não se prevendo a sua publicação.

Em clave dândi se situa também a carta seguinte na edição Castilho (1982), desta vez datada de Caldas de Vizela, em Junho de 1888. Nas termas com o pai, aborrece-se e escreve ainda a Alfredo de Campos – a quem se dirige como “Alfred”, nome inglês que acentua o dandismo da relação entre os dois amigos e os outros rapazes do círculo de então. Dessa matriz vem também este auto-retrato: “Para mim, criatura edgardicamente romântica, só o excêntrico, só o extra-humano pode servir” (Nobre, 1982, p. 53; a referência é à personagem Edgar, *The Bride of Lamermoor*, de Walter Scott, 1818). Nesta carta, datada do mesmo ano em que sai a primeira edição de *Os Maias* de Eça de Queirós, livro povoado de dândis, regista-se a difusão do telégrafo que facilita a comunicação entre os amigos⁹ através de “*english tellegramms*”, celebrando a língua de Charlotte, a ama inglesa das crianças de uma família em vilegiatura em Leça, responsável, segundo

⁹ Veja-se o soneto 12 do *Só*, datado de 1891, que abre assim: “Não repararam nunca? Pela aldeia,/ Nos fios telegráficos da estrada, / Cantam as aves, desde que o Sol nada,/ E, à noite, se faz sol a Lua Cheia.” (Nobre, 2000, p. 128). Nesta página da edição de 1898 o poema é acompanhado por uma das gravuras monocromas que pontuam o livro, neste caso não assinada por um dos dois artistas que o ilustraram – Eduardo Ramos e Júlio Moura (são minoria nesta edição as ilustrações atribuídas a um destes pintores portugueses, nesse tempo bolseiros em Paris). A contribuição destes pintores é um elemento essencial na concepção do volume como *livre-objet*.

Guilherme de Castilho, pelo nome Anto¹⁰, de tão relevante fortuna na obra do poeta do *Só*. A carta que agora apreciamos termina em clave melancólica, descrevendo um fim de dia e uma leitura propícia ao recolhimento, ou, no léxico nobriano, à cisma:

O sol sumiu-se e pouco vejo já. Por isso adeus! Vou deitar esta na caixinha cor de lousa, onde dormirá o seu sono até à partida do comboio. Daqui por três horas dormirei, também, havendo previamente cismado um pouco sobre as *Maximes* de Mr. de La Rochefoucauld. (Nobre, 1982, p. 54)

Serão suficientes estes passos para que se torne claro que as cartas de António Nobre que conhecemos (outras há, ainda inéditas¹¹) constituem um acervo que não só merece ser conhecido, como deve ser valorizado no elenco dos espólios de correspondências oitocentistas, e de todos os tempos, do património literário português.

5. Conclusão

Os epistolários de Antero de Quental e de António Nobre constituem exemplos de excepcional qualidade no quadro português. Fazendo vénia a quem estudou, editou e anotou estas correspondências, tornando-as acessíveis a quem lê, aqui se pretendeu pôr em evidência que as cartas devem ser consideradas a par das obras literárias destes autores oitocentistas. Leiam-se pois – nelas se verão ao espelho uma época, seus modos de vida e circunstâncias. A superfície reflectora que as faz chegar até nós mostra como nelas nos podemos ver também.

Referências

- Brandão, R. (1998). *Memórias – Tomo I* (Edição, introdução e registo de J. C. Seabra Pereira). Relógio d'Água (original publicado em 1919).
- Castilho, G. de (1980). *Vida e obra de António Nobre* (3.^a ed. revista e ampliada). Livraria Bertrand.
- Elias, M. (2005). *A recepção crítica de Columbano Bordalo Pinheiro (1857 – 1987)* (Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa).
- Lapa, P. (2007). Columbano Bordalo Pinheiro, uma arqueologia da modernidade. In P. Lapa (Ed.), *Columbano Bordalo Pinheiro – 1874–1900* (pp. 10–57). Instituto Português de Museus/ Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.
- Morão, P. (2004). *Retratos com sombra – António Nobre e os seus contemporâneos*. Caixotim.

¹⁰ Sobre Charlotte, escreve Guilherme de Castilho: “(...) de entre todas elas [as “loiras *misses*” das famílias inglesas] uma há que consegue prender o seu coração de rapaz. É Miss Charlotte (...), preceptora de crianças, que tanto ao gosto da sua língua logo passa a tratá-lo pela abreviatura do seu nome de baptismo, da qual, daí por diante, o poeta se há-de apropriar como dum achado precioso, aporuguesando-o para *Anto*” (Castilho in Nobre, 1982, p. 40, *vd.* ainda as páginas 39–43). A “redução do nome (...) ora infantiliza a personagem, ora a mostra sob o signo do corte e da ferida” (Morão, 2004, p. 34), como escrevi num ensaio de 1992/93, tendo retomado a questão em outros ensaios nobrianos.

¹¹ Merecem destaque, de entre a correspondência nobriana mais recentemente editada, as três missivas do poeta a Alberto de Oliveira que Vera Lúcia Vouga transcreveu, anotou e comentou na *Colóquio-Letras*, 127-128, dedicado à “Memória de António Nobre” (Nobre, 1993). As cartas, belíssimas, têm em Vera Vouga um acompanhamento crítico e ensaístico que vai muito para lá do mero inventário de referências, constituindo peça essencial na bibliografia sobre o autor de *Despedidas*.

- Morão, P. (2010). Retratos de intelectuais no universo literário contemporâneo de Columbano. In M. de Aires Silveira (Ed.), *Columbano* (pp. 59–69), Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado / Leya.
- Nobre, A. (1898). *Só* (2.^a ed., revista e aumentada). Guillard, Aillaud e C.^a.
- Nobre, A. (1982). *Correspondência* (organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho; 2.^a edição, ampliada e revista). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Nobre, A. (1993). Três cartas de António Nobre a Alberto de Oliveira (transcrição, notas e comentário de Vera Lúcia Vouga), *Colóquio – Letras*, 127-128, 173–202.
- Nobre, A. (2000). *Só* (reprodução tipográfica da 2.^a edição (1898); prefácio e edição de Paula Morão). Caixotim.
- Pessoa, F. (1999). *Correspondência – 1923–1935* (M. Parreira da Silva, Ed.). Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2002). *Poesia de Álvaro de Campos* (T. Rita Lopes, Ed.). Assírio & Alvim.
- Quental, A. de (1861). *Sonetos*. Sténio.
- Quental, A. de (2002). *Sonetos completos* (introdução por Ana Maria Almeida Martins). Ulisseia.
- Quental, A. de (2009a). *Cartas* (Vol. II – 1877–1885); leitura, organização, prefácio e notas de Ana Maria Almeida Martins). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Quental, A. de (2009b). *Cartas* (Vol. III, 1886–1891; leitura, organização, prefácio e notas de Ana Maria Almeida Martins). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Silveira, M. (2007). Retrato do actor António Pedro (c. 1886-87). In P. Lapa (Org.), *Columbano Bordalo Pinheiro – 1874–1900* (p. 146). Instituto Português de Museus/ Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.

[por opção pessoal, a autora do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico]

[recebido em 15 de janeiro de 2022 e aceite para publicação em 9 de outubro de 2022]

O QUE MUDOU DEPOIS DE *O PEQUENO MUNDO*?

WHAT CHANGED AFTER *O PEQUENO MUNDO*?

Abel Barros Baptista*
ab.baptista@fcsb.unl.pt

Partindo de um aforismo de Jean Paul – “Os livros são cartas volumosas que endereçamos aos amigos” –, revisita-se o romance epistolar *O Pequeno Mundo* (1988), de Luísa Costa Gomes, para procurar nele um princípio de entendimento da forma epistolar com a amizade, da amizade com o nosso entendimento da literatura, e de uma e outro para a companhia dos autores nossos amigos.

Palavras-chave: Romance epistolar. *O Pequeno Mundo*. Luísa Costa Gomes.

Starting from an aphorism by Jean Paul – “Books are voluminous letters that we address to friends” –, the epistolary novel *O Pequeno Mundo* (1988), by Luísa Costa Gomes, is revisited, in order to seek in it a principle of understanding of the epistolary form with friendship, from friendship to our understanding of literature, and from one another to the company of our author friends.

Keywords: Epistolary novel. *O Pequeno Mundo*. Luísa Costa Gomes.

•

1.

Os livros são cartas volumosas que dirigimos aos amigos.

Este aforismo do poeta e eminente aforista Jean Paul – Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825) –, podemos encontrá-lo no começo de um pequeno livro do filósofo alemão Peter Sloterdijk (2007), cá traduzido com o título *Regras Para o Parque Humano*. Jean Paul, por sinal, é autor de outro aforismo sobre cartas e livros, onde inverte os termos da definição: “As cartas são apenas livros menos volumosos para o mundo”.¹

Umás mais, outros menos volumosos, cartas são livros, e livros são cartas; entretanto, noto uma diferença a reter: quando os livros são cartas, expedem-se para os amigos; quando as cartas são livros, expedem-se para o mundo. O emparelhamento dos dois aforismos produz certo efeito suplementar, ou melhor, expõe uma configuração da

* Departamento de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0002-5713-1808

¹ Devo a localização dos dois aforismos e a indicação bibliográfica a João Barrento, a quem exprimo a minha gratidão — e a admiração de sempre.

expedição antes em sequência do que em alternativa: expedir para os amigos, sejam cartas ou livros, equivale a expedi-las para o mundo. Donde surgem duas possibilidades de exploração metafórica: as cartas dirigem-se ao mundo porque aptas a acolher a definição “livros menos volumosos”, e os livros dirigem-se aos amigos porque passíveis de se definirem como cartas mais volumosas. A vantagem da metáfora, sendo paradoxalmente a de nunca dispensar o sentido literal, sugere aos incautos que o par de aforismos gradua as cartas em livros, presumindo-as destinadas ao mundo; e defino aliás os incautos como todos aqueles a quem não interessa perceber que a sugestão mais atraente será a inversa, a saber: que os livros sejam ou se tenham tornado apenas cartas volumosas para os amigos e que por outro lado se denuncie no advérbio ‘apenas’ precisamente a sua condição de escrito expedido para o mundo.

O comentário que Sloterdijk elabora do primeiro aforismo, apesar de não considerar o segundo, vai nessa direção e descreve essa direção, isto é, o movimento histórico em que os livros que primeiro se deixariam descrever pelo aforismo de Jean Paul como cartas enviadas aos amigos e através deles ao mundo, se tornam, nos melhores casos, apenas cartas enviadas aos amigos – ou cartas enviadas apenas aos amigos, numa modalidade *sui generis* de correspondência destituída do traço que a distingue de início, a faculdade de fazer amigos à distância. Tentarei tornar esta proposição mais clara delimitando três pontos de referência nesse percurso:

O primeiro é a postulação de partida: o aforismo de Jean Paul define, “de forma concisa e apurada”, a “essência e função do Humanismo”: “uma telecomunicação fundadora de amizade à distância pela escrita” (Sloterdijk, 2007, p. 23). A faculdade de fazer amigos através dos textos formou uma cadeia epistolar através de sucessivas gerações, sendo o elo mais importante “a recepção da missiva grega por parte dos romanos” (*idem*, p. 24): desde então, essa cadeia de amizade à distância foi-se constituindo através de um dispositivo que articula as cartas e as respectivas mensagens, os carteiros que as transportavam e os tradutores e intérpretes que as tornaram acessíveis às várias culturas europeias. A faculdade de fazer amigos através do texto não depende de determinar de antemão os destinatários, antes depende de a carta se endereçar como apelo de amizade ao desconhecido. O cerne do argumento de Sloterdijk encontra-se aqui e vai assim formulado, nesta passagem a que significativamente preside a palavra ‘escrita’, já não ‘carta’:

A escrita não efectua apenas um arco telecomunicativo entre amigos comprovados, que à época da missiva vivem separados um do outro no espaço; põe também em marcha uma operação rumo ao improvável, lança uma sedução à distância (...), *com o objectivo de comprometer como tal o amigo desconhecido*, e instá-lo a ingressar no círculo de amizades. O leitor que se expõe à carta volumosa pode, efectivamente, entender o livro como uma carta de convite e, deixando-se entusiasmar pela leitura, incorporar-se no círculo dos interpelados para acusar a recepção da carta. (Sloterdijk, 2007, p. 24, sublinhado meu).

Talvez isto baste para afastar alguma impressão de que estamos diante de transfiguração nobilitante do *facebook*. A carta não é um pedido de amizade: seduz ou visa seduzir, atrai os que toca, não para o amor de si mesma, mas para a cadeia, a transmissão, o próprio amor da escrita, e atrai-os para os incorporar numa modalidade

que sem ela seria impensável. Compreende-se que a carta – conjugando suporte material e mensagem, percurso e veículo postal, destinatários previstos e imprevistos, domésticos e estrangeiros, contagiados todos por uma mesma corrente afetiva, à imagem de uma cadeia de inspirados – não chega a reduzir-se a metáfora do que quotidianamente e por vezes metafisicamente chamamos escrita: essa carta não é só ou não é principalmente o que persiste além do contexto, o que impede a saturação do mesmo contexto, o que dura e permanece, no tempo e na idealidade independente do suporte material; tão-pouco a eficácia ou alcance dela consiste platonicamente em escrever na alma de amigos criteriosamente escolhidos de antemão. A carta aglomera e organiza os amigos que seduz; o círculo de amigades ou o círculo dos interpelados não são incorporações ocasionais; representam essa distintiva possibilidade da carta no seu percurso – a possibilidade de agregar uma comunidade homogénea. Este, então, o segundo ponto de referência, cuja premissa Sloterdijk define assim: “poderíamos reduzir o fantasma comunitário que subjaz a todo o humanismo ao modelo de uma sociedade literária, sociedade em que os participantes descobrem por meio de leituras canónicas o seu comum amor por remetentes inspirados” (Sloterdijk, 2007, p. 24).

O princípio da amizade à distância em vista do desconhecido, sustentando a dimensão utópica da amizade através da escrita e da leitura, sofre inflexão decisiva quando o modelo da sociedade literária se prende na noção de nacionalidade: o desconhecido resvala para o ‘nós’. Com efeito, este segundo ponto de referência entende com a constituição de uma comunidade nacional de leitores inspirados pela origem comum: nos séculos XIX e XX, o modelo da sociedade literária ampliou-se em “norma da sociedade política”: “os povos organizaram-se como ligas alfabetizadas de amizade compulsiva” (*idem*, p. 26). “Que são as nações modernas – pergunta Sloterdijk – senão poderosas ficções de públicos letrados, convertidos a partir dos mesmos escritos em harmónicas alianças de amizade?” (*ibidem*). A carta, capaz de se destinar primordialmente ao desconhecido, é passível de mobilização que a constitui esteio do ensino público, a quem cabe iniciar as novas gerações no círculo de amigos das cartas, agora nacionais, além das clássicas antigas. E a conclusão é contundente:

Nesses tempos, o poder do mestre e o papel do filólogo radicavam ambos num conhecimento privilegiado dos autores em questão, os que passavam por remetentes dos escritos fundadores da comunidade. Segundo eles, em essência, o Humanismo burguês mais não era do que a faculdade de impor aos jovens a leitura dos clássicos e de estabelecer a validade universal das leituras nacionais. (*idem*, p. 27)

Estado nacional e escola pública, Estado nacional e cidadãos nacionais, clássicos antigos e clássicos nacionais, conglomeraram-se numa iniciativa comum, emitem cartas e recebem cartas, como se a transmissão fosse única e homogénea, mesmo quando desembocou num dispositivo de amizade compelida através da leitura coerciva. Cena familiar, aliás tão familiar que dir-se-ia ainda vigorar... Mas sabemos que não vigora, e a descrição que venho apresentando tem um fim à vista previsível, porque toda a elaboração nela descrita se faz em vista desse fim: “Se essa época parece hoje irremediavelmente ultrapassada...” – é a fórmula esperada de declaração do caduco, que introduz o terceiro

ponto de referência, a declaração do “fim da era do modernismo moderno como modelo escolar e educativo”. É uma declaração não menos contundente dos que as anteriores:

(...) as sínteses políticas e culturais das modernas sociedades de massas só marginalmente podem ser produzidas através de meios literários, epistolares, humanistas. Tal não significa de modo nenhum o fim da literatura, mas que esta se diferenciou como uma cultura *sui generis* e que já passaram os dias da sua sobrevalorização como portadora dos gênios nacionais. A síntese nacional já não passa predominantemente – nem sequer em aparência – por livros ou cartas. Foram os novos meios da telecomunicação político-cultural, que entretanto tomaram a dianteira, que encurralaram o esquema da amizade pela escrita e o levaram à suas modestas dimensões actuais. A era do humanismo moderno como modelo escolar e educativo foi ultrapassada porque se tornou insustentável a ilusão de que as estruturas políticas e económicas podem ser organizadas segundo o modelo da sociedade literária. (Sloterdijk, 2007, pp. 28–29)

Ou tornou-se insustentável a imposição dos livros como cartas desde que o “fantasma comunitário” (*idem*, p. 24) impôs a determinação nacional dos destinatários a quem os livros se dirigem?

No posfácio da edição francesa do livro que venho citando, Sloterdijk sublinha que o seu tema era “o perigoso fim do humanismo literário, considerado como utopia da formação do homem pela escrita e pela leitura, que promove a tolerância, a retenção do juízo e a abertura de escuta” (Sloterdijk, 2000, p. 54, tradução minha). E sim, é esse o seu tema – e é esse o tema que nos assombra de cada vez que falamos do destino da leitura, dos livros ou das cartas. Se os livros são cartas dirigidas aos amigos, o pequeno livro de Sloterdijk convocou o aforismo de Jean Paul a pedir-nos, a alguns de nós pelo menos, solidariedade quando não amizade, e essa não lha podemos negar: estamos do mesmo lado, com o mesmo tipo de receios e aflições, nem que os respectivos efeitos se esgotem no arrepiante momento em que os sofremos na versão metonimicamente grotesca da maldita ficha de unidade curricular.

Entretanto, este percurso suscita perguntas inconvenientes. Uma me parece inevitável: esse modelo escolar e educativo chega ao fim quando os novos meios de comunicação político-cultural tomaram a dianteira ou no próprio modelo escolar educativo já se corroía – e anunciava – o fim da utopia do humanismo literário? Se levarmos a sério o princípio da amizade, não vejo como evitar a suspeita de que a corrosão o modelo se foi fazendo por efeito da coacção que torna o ensino dependente da eficácia da amizade compelida. O ensino baseado no texto escrito tem a particularidade de não prescindir da presença do mestre que acompanha o texto, o que promove a tendência ou pelo menos os meios de expulsar o texto da sala: pode dar-se, claro, a situação peculiar e exemplar em que sejam os discípulos a proteger o texto contra a autoridade ou a arrogância do mestre; mas para tanto seria condição que isso lhes interessasse por motivo de amizade ou de outras afinidades. O texto, dir-se-ia dependente da bondade ou da amizade de estranhos, mestre ou discípulos, como se incapaz de ser defender por si mesmo: mas vale a pena ou é tolice esperar bondade ou amizade de um dispositivo que substitui a sedução pela coacção?

Ficamos a um passo do passo final do *Fedro* de Platão, quando a metáfora da ‘escrita na alma’ surge para designar o ‘irmão legítimo’ do discurso escrito: sendo este estéril e incapaz de se defender, o outro, o legítimo, a bem dizer é capaz de tudo: de se defender a si mesmo, de escolher a quem se dirigir, de ficar calado diante quem não convém, de plantar na alma dos escolhidos a semente de outros discursos do mesmo género, que por sua vez engendrarão outros e assim tornarão imortal a semente plantada. A fantasia platónica do ensino como inseminação requer a cuidadosa escolha dos receptores da semente. Sloterdijk, a partir do aforismo da carta, inverte-a numa fantasia de reabilitação da escrita, em que os livros têm as qualidades das cartas e as cartas as qualidades dos livros. Não temos como lhe fugir, ao menos nós, os que nos ocupamos profissionalmente de escritos; mas ‘profissionalmente’ significa sobretudo que nos guiamos por uma crença não menos improvável, embora seja afinal o próprio fundamento do humanismo literário: a crença de que, em princípio, todos nós, uma vez expostos aos escritos por aqueles que foram expostos a outros textos, os acolhemos e nos tornamos amigos não só desses escritos como de todos leitores que, em harmonia conosco, passam pelo mesmo processo de acolhimento, adesão e amizade.

A dificuldade de aceitar esta crença é particularmente gritante no campo específico da literatura. Aliás, dizer que a literatura não acabou, apenas se tornou uma cultura *sui generis*, não é precisamente uma modalidade de descrever o fim da literatura? A dúvida agora seria se a literatura não terá acabado às mãos, não das novas formas de comunicação, mas do mesmo modelo escolar e formativo do humanismo burguês. Podemos decerto abraçar a ideia de que todos estão, em princípio, em condições de valorizar a literatura; mas dificilmente falaríamos de amizade a esse respeito, sobretudo quando há coacção. Por outro lado, dir-se-ia que a coacção é inevitável quando o ensino, para ser público e universal, não mera tutoria de eleitos sensíveis, se torna um sistema postal; ora, se a função de todo o sistema postal é transportar e assegurar que as cartas chegam ao destino, se o destino somos nós todos, o sistema postal, encurralado em si mesmo, não tem outro meio de garantir que as cartas chegam ao destino senão ser ele próprio a definir o destino – uma posta-restante, ao dispor de todos e onde todos somos compelidos a levantar a correspondência em períodos regulares e com horários estabelecidos.

Estas considerações pode ser que não alcancem mais do que ilustrar a dificuldade de transferir qualidades dos livros para as cartas e as das cartas para os livros. A carta desentranhada por Sloterdijk do aforismo de Jean Paul serve metonimicamente uma narrativa plausível, mas não é evidente que nela seja de forma consistente algo mais do que uma metáfora da escrita tal como quotidiana e trivialmente a designamos: a inscrição que dura, que permanece e se destina a um conjunto indeterminado de leitores indeterminados. É certo que a inscrição da faculdade de fazer amigos na definição da escrita, que é o que propriamente a figura da carta leva a cabo, suporta a dimensão de utopia congregadora e fraterna; mas a constituição dessa utopia pelo aglomerado de figuras como cadeia de inspirados ou sociedade literária ou simples incorporação de amigos em torno de um escrito, colide com a própria ideia de modelo escolar formativo baseado na amizade compelida e na leitura coerciva.

Entretanto, é possível que a narrativa do fim da utopia do humanismo literário, pelo próprio acto da sua enunciação, venha também animada da capacidade de fazer amigos; já não no sentido que deixei acima, como sujeitos solidários no mesmo campo de receio ou resistência, mas noutra mais radical, creio, que nos leve a perguntar se a faculdade de fazer amigos, em vez de se perder com a ruína do modelo escolar, não é a forma de lhe sobreviver, ou melhor, a modalidade de proceder com a literatura quando a literatura acabou ou é suspeita de ter acabado sem disso nos avisar com a devida clareza. A carta do aforismo de Jean Paul tornar-se-ia, no nosso acolhimento da elaboração de Sloterdijk, metáfora de uma escrita capaz de escolher os amigos e capaz de ser escolhida por amigos que viessem: uma escrita que, à capacidade de endereçar ao desconhecido, associasse a de fazer amigos por escolha deles, os desconhecidos, uma escolha que os tornasse assíduos, ou melhor, que os fizesse regressar uma e outra vez ao local de encontro, que nunca seria ponto de partida mas desde sempre ponto de regresso.

2.

E é aqui que entra *O Pequeno Mundo*.

Com efeito, revendo a experiência do aparecimento do romance de Luísa Costa Gomes em 1988, concluí que, além de caso bem-sucedido de amizade pela escrita literária, exemplificou a possibilidade de encontrar na própria literatura a resposta ao problema de como proceder com a literatura nas condições em que deixámos de ter padrão de conduta ou horizonte de tranquilidade que nos oriente – resposta que, sem surpresa, compreende cartas e amizade. Com o título que escolhi, pretendo dizer isso, mas pretendo também – além de outra coisa que direi daqui a pouco – que o romance oferece essa resposta de forma eminentemente paradoxal: primeiro através de uma advertência nada amistosa, até quase hostil; depois, ao longo da ficção epistolar, onde não parece haver nenhum amigo que valha de exemplo e, a bem dizer, o que há melhor se descreve como malogro da faculdade de fazer ou manter amizades por via da correspondência epistolar.

Recordo o texto da advertência:

Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro. Pior, não menciona em lugar nenhum a guerra em África. Não reflecte sobre a nossa identidade cultural como povo, o nosso futuro como nação, o nosso lugar na comunidade europeia.

Suportará o leitor um livro assim?

Duvido. Foi à sombra do benefício dessa dúvida que o escrevi e agora o dou a publicar.

(Gomes, 1988, p. 7)

Trata-se propriamente de uma advertência; não daquelas que pescam benevolência, mais do tipo da admoestação: não há nela nenhuma benevolência, nenhum espaço para o leitor benevolente; ou pelo menos nenhuma promessa de que venha a haver: o que se percebe é qualquer coisa entre a petulância e a exasperação. Imagino que houvesse reacções de espanto indignado, tais como: ‘quem é esta, a apartar-se com espanto da corrente dominante?’ e em termos tão agrestes... chega a destratar o leitor, pondo-o ao largo. E logo agora, que tanto precisamos de leitores, quando o romance português ganha

dignidade e reconhecimento dos portugueses...’. Na apóstrofe de distanciamento que sintetiza a operação da advertência – “Leitor, este livro não é para ti!” –, alguns terão pressentido voz de comando, que atribuíram à ironia, em versão complacente, enquanto outros não a levaram a sério, e foram os que mais competentemente erraram.

Em qualquer caso, era evidente que a advertência apartava o romance do curso dominante da ficção portuguesa. Esse gesto, eminentemente crítico, era claro e eficaz então como agora. Um romance epistolar dedicado a Camilo e uma advertência exasperada como aquela compunham a tomada do partido da literatura: contra a ficção saturada de lugares-comuns e versões fáceis da ‘realidade’, histórias bem contadas, procura do reconhecimento fácil por vinculação aos temas públicos da época, ou que a época tinha imposto; em nome do compromisso primeiro do romancista: a forma romanesca, a experimentação das possibilidades específicas do romance, o exercício de crítica inerente à escrita e à liberdade da escrita, o sentido da inevitabilidade da demarcação intransigente contra a indiferença e a complacência.

Dir-se-ia uma defesa da tradição e da memória literária disfarçada de atitude modernista – sendo a recíproca não menos plausível –, experimentando o novo pela via da reabilitação de formas tornadas obsoletas pelas modalidades realistas. Mas estas generalidades importam pouco, se não as conduzir ao ponto de que agora me ocupo: para dizer logo tudo, deparei n’ *O Pequeno Mundo* um correspondente superior e criativo da exasperação que a mim me arredava da parte predominante da literatura portuguesa de então, que considerava caracterizada pela degradação da ficção e a capitulação da crítica. A dedicatória a Camilo já indicava a opção pela família de ficcionistas que me habituara a considerar os melhores representantes da arte do romance; e talvez por isso me foi fácil ler a advertência como interpelação, em vez do repelão, a chamada à ordem: em que campo estás, afinal? no do romanesco ciente da sua história e dos seus limites, digressivo, humorístico, desordenado, indisciplinado ainda nas formas mais disciplinadas, ou do outro lado, o do romanesco que se dissolve na história bem contada, se compraz na representação de versões superficiais da actualidade ou se perde na interpretação de Portugal e dos portugueses?

Não foi difícil decidir, como é óbvio; e por isto este vosso criado se apressou a dar um passo em frente, anunciando que estava pronto para o que viesse, desde que viesse em forma romanesca amistosa, uma das que defendemos em apologias modestas mas apaixonadas. E foi assim que apareceu a pergunta que hoje dá título a esta minha comunicação, animada da pretensão de declarar *O Pequeno Mundo* factor de mudança inevitável e irreversível do panorama da ficção portuguesa.

Decorria nesse tempo na minha Faculdade um curso livre de literatura portuguesa contemporânea, organizado por algumas colegas no âmbito do que hoje se chama extensão universitária. Lá fui estender-me, levei o romance, convidei a romancista, que não conhecia, preparei a lição e apresentei-a com título pomposo: “A opção romanesca de Luísa Costa Gomes”. A lição abria com alguma solenidade, pois o primeiro ponto intitulava-se “Resposta à questão: o que mudou depois da publicação de *O pequeno mundo*?”; seguia-se “o romanesco nas formas em que se apresenta”, a memória do género e o empenhamento literário, as cartas e o romance epistolar, consequências narrativas e “código postal do remetente” (?), e no remate enfim uma pergunta a que sempre evitei

dar resposta: o que é um divertimento? Tudo na presença da autora, consoante disse há pouco.

Devo reconhecer que não componho este retrospecto sem alguma emoção. Pode ser que exagere, em benefício do momento, mas arrisco que foi o melhor momento da minha ligação com a literatura portuguesa contemporânea, o que para a maioria pode dizer quase nada, e para mim é dizer muitíssimo. Antes que descambe no enfático, o ponto decisivo é que hoje consigo valorizá-lo em termos que na altura não me estavam acessíveis: foi um caso bem-sucedido de amizade através da escrita – e não apenas no plano pessoal, pois acabei por ficar amigo da Luísa Costa Gomes até hoje –, mas no específico plano da resposta ao chamamento do livro: quero dizer que li aquela advertência como se fosse uma carta para mim, como se eu fosse o desconhecido incumbido de ir declarar solidariedade à escritora que, desagradada da ficção do seu tempo, acabara de fazer do desagrado fonte de inspiração para compor um romance de espécie complicada, daqueles de que se pode dizer que foram amorosamente concebidos e artisticamente executados. Será óbvio, mas em todo o caso reitero que não foi assim que vi a cena na altura – é assim que a redescrevo hoje, quando a ela regresso.

Entretanto, se agora nos abeirarmos do romance munidos do aforismo de Jean Paul, não escapamos de perguntar se um livro composto de cartas dirigidas aos amigos se pode ele próprio tornar uma carta dirigida aos amigos.

O meu testemunho já milita a favor de uma resposta afirmativa. E vai além disso: *O Pequeno Mundo* põe em acção na advertência a faculdade de fazer amigos pelo repúdio – através do diferendo, dissídio, desacordo, desentendimento ou outra das palavras com que designamos a discrepância de ideias e o desencontro de pessoas –, e essa faculdade também caracteriza o ambiente epistolar do livro desde o começo.

Se a acção do romance é a epistolar, se tudo acontece na troca de cartas e por efeito da troca de cartas, a história que dela se deduz, não seria exagerado descrevê-la como história do fracasso de uma tentativa de restabelecer uma amizade improvável. João Miguel, médico colocado numa cidade de província, escreve a Leonardo, amigo com quem não contactava há algum tempo, retirado numa quinta próxima; Leonardo responde, descrevendo uma cena de perfeita felicidade com a mulher, Camila, e um cão, Cupido; mas logo a segunda carta de João Miguel a recebe com enorme hostilidade, como manifestação intrusiva de uma “época deveras escangalhada” (Gomes, 1988, p. 17) a ameaçar-lhe o retiro. A acção epistolar decorre dessa primeira desinteligência, aparentemente reduzida a visões antagónicas sobre a moralidade da época, mas também em torno de certo caso passado com o sogro de Leonardo, um governante menor obrigado a demitir-se por causa de uma acusação de corrupção nunca inteiramente esclarecida.

João Miguel vai-se desdobrando em dois trânsitos paralelos de correspondência: um dirigido Leonardo, outro a pessoas que vai chamando a informar, a esclarecer, vale dizer, a testemunhar sobre a situação actual de Leonardo e o tal caso de corrupção do sogro, que supunha estar na origem dela. A persistência com que no primeiro trânsito afirma a sua amizade e disponibilidade decorrente não é logo abalada pelas revelações inesperadas que colhe no segundo e o obrigam a concluir que Leonardo lhe foi fornecendo sucessivas versões fantasiosas e falsificações deliberadas da sua situação actual e do curso que a ela conduziu. João Miguel dedica-se então a procurar a verdade, justificando

intermitentemente o inquérito que com a crença da bondade do amigo; mas depressa chega ao ponto a partir do qual a correspondência com Leonardo é dominada pela reiterada exigência de verdade que lhe dirige; a correspondência com todos os outros, por seu turno, acrescentando numerosas versões às de Leonardo, em vez da verdade, conduzem à perda da sua própria versão: enfim, o ponto em que, a João Miguel, nada o move senão o que reputa a amizade que deve a Leonardo. O mesmo Leonardo, é que, intransigente e feroz, a repudia enfaticamente: “A tua amizade (usando o termo com largueza) é de si tão cansativa, escangalhaste-me tanto os dias calmíssimos que antecipava, que já não é como companheiro, mas como vítima das tuas insossas, malnascidas maquinações que to peço agora: deixa-me, deixa-me!” (*idem*, p. 108)

Era isto a meio do livro, muito cedo para João Miguel proceder como viria a proceder no final: abandonar, deixar de escrever cartas, selando o abandono com a inequívoca declaração de que a primeira fora um erro, e justificação não menos enfática: “Agora que me era tão preciso acreditar, não posso. Nem me calham as histórias que infinitamente se recomeçam.” (*idem*, pp. 261–262)

Tinha razão, claro. Não podia esperar senão recomeços infinitos das histórias. A amizade de João Miguel podia até não ser grande coisa, mas deparou com o repúdio tenaz de Leonardo, que não a aceitou e nem tolerava que existisse: ora, como estavam ambos em pleno romance epistolar, o repúdio operou na modalidade de recomeço infinito de histórias em que a verdade e a mentira não se distinguiam, como não se distinguia a fantasia ideológica da falsificação perversa. Cartas geram cartas, versões produzem versões, testemunhos, declarações de ódio e de amizade; dessa corrente não se sai senão por abandono, com interrupção repentina da escrita: o livro, uma vez iniciado, não conhece clausura possível.

A consequência – bem familiar para nós, leitores de romances – é que ninguém nos pode propiciar a versão das versões que reordene em definitivo o conjunto discrepante e dele deixe sentido apreensível. Nem no interior da ficção epistolar nem no exterior dela por manobra de resgate ou assistência paterna; o romance expede-se para o mundo ou para os amigos estruturalmente desamparado; mudando o advérbio, espaventosamente desamparado: pois o que fazer dessa outra, grande, constitutiva, discrepância, entre a afirmação peremptória de autoria na advertência exasperada e o dispositivo epistolar que a cancela e lhe nega qualquer possibilidade de regresso para se instalar?

Pois justamente isso, a meu ver, torna *O Pequeno Mundo*, enquanto livro e enquanto romance epistolar, uma carta dirigida aos amigos, e os amigos são estes que enumero em globo: os amigos por vir, por conhecer, acarinhar e captar. Uma figura de autoria que se afirma em pleno a fim de poder retirar-se não menos em pleno – e para sempre – afirma a ambição de domínio do livro orientada pela renúncia a exercer qualquer forma de coacção sobre o leitor, a respeito do livro, do mundo, ou do que seja. O abandono da correspondência por João Miguel, pondo fim ao livro, marca a fronteira em que o domínio autoral cumpre a missão de estabelecer as condições de uma liberdade plena do leitor: também o leitor beneficia do abandono de João Miguel, porque também ele escapa de entrar na vertigem das histórias que infinitamente se recomeçam; e sai do livro no exacto momento em que o livro se encerra sem lhe dar mais saber do que deu a João Miguel ou qualquer outra personagem. Aí é que o livro se torna livro, no ponto em que fica

desamparado e assim desamparado é expedido para o mundo. O domínio autoral resume-se então a expedir o livro em boas condições de desamparo, enquanto o leitor, esse tem a liberdade de o retomar, de o reler, ou de simplesmente o abandonar. Quem virá coagi-lo a tentar compreender o que não compreendeu? Quem virá mostrar-lhe as potencialidades alegóricas, as possíveis lições de vida, os ensinamentos que o livro comporta sobre cartas e correspondência? Tudo indica que ninguém. Apenas os que aceitam e até exigem que o livro se lhes apresente desamparado podem recusar abandoná-lo.

Em suma, quando o amigo persistente abandona de vez o amigo recalcitrante, o livro está em condição de apelar à amizade do leitor desconhecido.

Retiro desta proposição que, no aforismo de Jean Paul ou nas elaborações a partir dele, é menos a carta do que a amizade que importa: porque é a amizade que exige da carta que se torne o que não é senão por acidente – carta sem destino determinado que nunca regressa ao remetente –, cumprindo assim a sua finalidade própria. Embora a possibilidade de acidentes também seja constitutiva, como sabemos, a amizade é a fantasia da eliminação do acidente, seja o que a extravia seja o que remete à origem, através do encontro do desconhecido que aparece como se estivesse previsto desde sempre.

Talvez eu diga ‘fantasia’ porque não acredito em sentimentalidades na circunscrição da teoria; embora reconheça sem dificuldade que nada do que disse até aqui teria tino se não fosse eu próprio um sentimental impenitente. Então, redescrevo a fantasia ao vocabulário do *Fedro*: a amizade é a figura do livro que repudia em definitivo a assistência do pai porque não acredita senão na assistência dos amigos, ainda sabendo que corre o risco de alguns serem rematados sofistas.

Dir-me-ão que todos os livros fazem isso; na circunscrição teórica, os livros não são livros senão renunciando à assistência do pai. Certamente. Mas nós é que não gostamos de todos. As nossas afeições diferem muitíssimo. Alguns de nós tem-nas poucas e duradouras; outros muitas e não menos duradouras; outros nem muitas nem poucas, nem sequer duradouras. ‘Duradoura’ é que não deve ser a melhor palavra; sugere outro repúdio, o das de intermitências. Regressar, sim. Os livros da nossa afeição são simplesmente aqueles a que regressamos; alguns com frequência, outros raramente, mas a que regressamos para nos encontrarmos na fantasia de que nos formamos na companhia deles, de que aprendemos alguma noção de literatura com eles, que os largámos sem que se importassem para irmos ter com outros, e depois voltando, e assim sucessivamente. Dir-se-ia uma amizade à Montaigne, como ele dizia “selon la tres-propre definition d’Aristote” (*Essais*, I: 28, De l’Amitié): a mesma alma com dois corpos, que por razão dessa elevada harmonia não podem dar ou emprestar alguma coisa um ao outro. Essa amizade é a forma mais generosa de dedicação, que se alimenta de angariar amigos, sem os coagir, e de acolher os que venham por si, sem os maltratar por ciúme ou assim.

E pronto, está dada a resposta à questão ‘o que mudou depois de *O Pequeno Mundo*?’ A saber: alguns livros são nossos amigos, não são um cânone. Aliás, a amizade é uma figura da dedicação à literatura livre de qualquer modalidade de coacção: nem cânone nem tradição, nem clássicos nem património, nem os dez mais vendidos nem já agora a maldita ficha de unidade curricular. Nada disso, apenas aqueles a que voltamos, e sempre para perceber que ainda é deles – não doutros! – que gostamos.

Referências

- Gomes, L. C. (1988). *O pequeno mundo*. Quetzal.
Sloterdijk, P. (2000). *Règles pour le parc humain* (O. Mannoni, Trad.). Mille et Une Nuits.
Sloterdijk, P. (2007). *Regras para o parque humano* (M. Resende, Trad.). Angelus Novus.

[por opção pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico]

[recebido em 16 de março de 2022 e aceite para publicação em 22 de novembro de 2022]

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 seródio 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

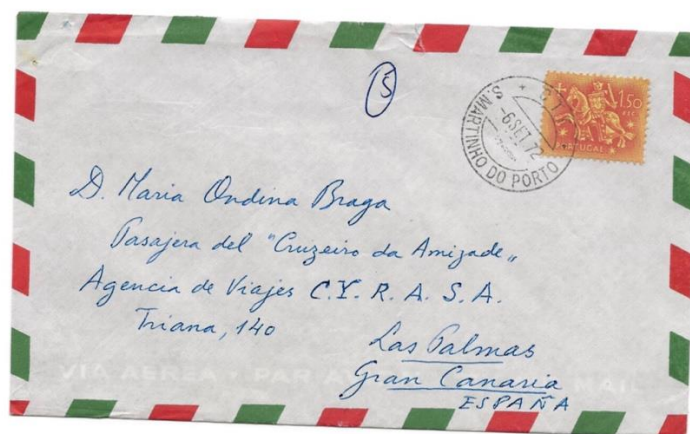
⁸ O conceito de “autoficção”, cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky a propósito da publicação de *Fils*, tem vindo a conhecer diferentes interpretações ao longo do tempo. Se originalmente dizia menos respeito à invenção dos acontecimentos do que à linguagem e ao processo de narrativização, para Marie 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 analisarmo-nos 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,

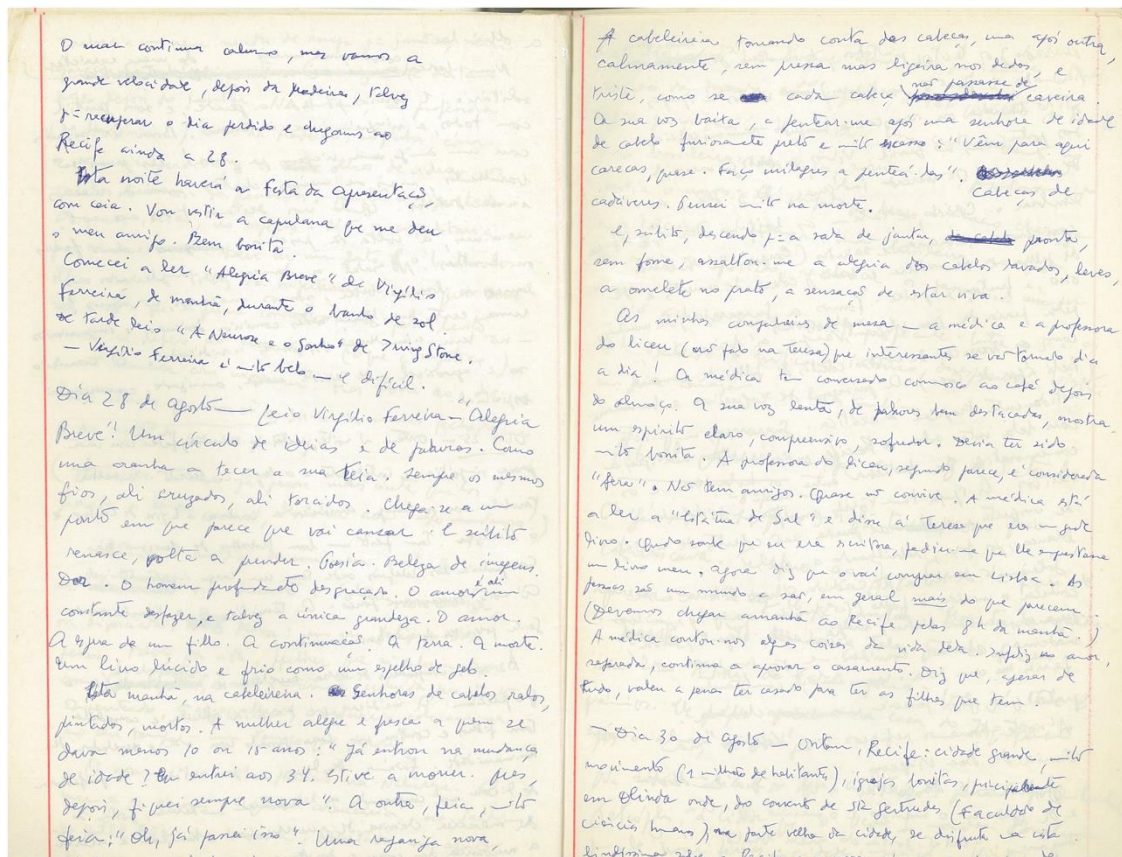
⁹ Imagens e sensações, tácteis, olfativas, sons ou sabores recolhidos em diferentes geografias ou culturas (do Reino Unido a Goa ou Macau, passando por Angola, pelo Sri Lanka ou pela Somália francesa), além dos cheiros e sons associados à infância da escritora em Braga (os sinos ou os cheiros das tílias 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 diárias 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.

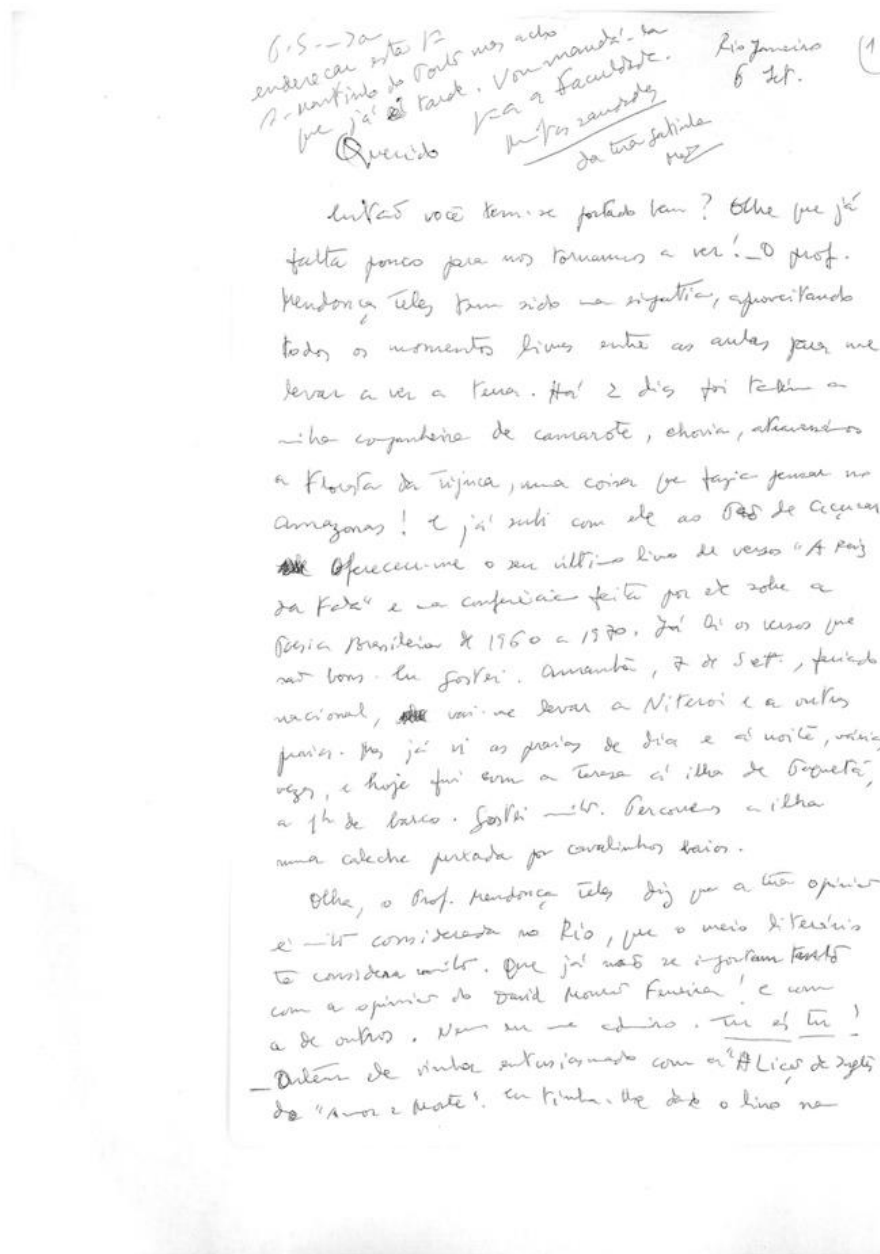
¹⁴ A título de curiosidade, refira-se que existe no espólio da escritora uma caixa em madeira com as iniciais JPC embutidas, destinada a guardar a correspondência com o professor e crítico literário.

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 ahaques 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 Jeannot). 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]

DIÁLOGOS EPISTOLARES DE JORGE DE SENA E JOÃO GASPAR SIMÕES

EPISTOLARY DIALOGUES BETWEEN JORGE DE SENA AND JOÃO GASPAR SIMÕES

José Cândido de Oliveira Martins*
cmartins@ucp.pt

As cartas trocadas entre Jorge de Sena e João Gaspar Simões, entre 1943 e 1977, mostram-se bastante ricas em vários aspetos, apesar da sua escassez. As suas existências enquanto escritores e críticos literários têm alguns pontos de aproximação. Contudo, são muito mais as diferenças que os separam. Tudo isso explica o afastamento que aconteceu entre os dois intelectuais, superado por um reencontro final. O importante é o saldo desta correspondência, materializado no amplo interesse documental, em termos culturais e literários.

Palavras-chave: Cartas. Crítica literária. Meio literário. Jorge de Sena. João Gaspar Simões.

The letters exchanged between Jorge de Sena and João Gaspar Simões, between 1943 and 1977, are quite rich in several aspects, despite their scarcity. Their existences as writers and literary critics have some points of rapprochement. However, it is much more the differences that separate them. All this explains the estrangement that happened between the two intellectuals, overcome by a final reunion. What is important is the balance of this correspondence, materialized in the broad documental interest, in cultural and literary terms.

Keywords: Letters. Literary criticism. Literary milieu. Jorge de Sena. João Gaspar Simões.

•

1. Epistolografia literária – natureza e interesse

“Não sei se guardas as cartas. Da nossa correspondência de cerca de 40 anos fazia-se um bom documentário das preocupações da nossa geração” – escreve Óscar Lopes a António José Saraiva, em 1987 (Neves, 2004, p. 461). Esta confissão epistolográfica de dois críticos e historiadores maiores da literatura e cultura portuguesas expressa bem o amplo valor documental das cartas trocadas entre escritores e intelectuais, hoje e no passado mais ou

* Centro de Estudos Filosófico-Humanísticos (CEFH) da Universidade Católica Portuguesa, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-7970-8794

menos recuado. Jorge de Sena e os seus interlocutores epistolográficos – em número significativo – têm afirmações de teor semelhante.

E o que se afirma sobre as cartas também é extensível a outros tipos de documentos, umas vezes recolhidos em arquivos pessoais e/ou públicos, outras vezes infelizmente dispersos e perdidos. Todavia, parafraseando Jacques Derrida (1995), estamos culturalmente condicionados pela diversa construção de arquivos, formais ou informais. Isso não impede que os acervos com documentação arquivística, como a correspondência epistolar, possam constituir um espaço de contagiante investigação de estudiosos, enquanto forma de fixação de um tempo, enquanto vestígios do passado.

Dentro da considerável diversidade de géneros da escrita autobiográfica, destaca-se a singularidade da epistolografia de escritores, estabelecendo pontes entre as dimensões do privado e do público, enquanto género versátil dotado de uma história multissecular onde se foram operando consideráveis metamorfoses até aos nossos dias (*cf.* Seara, 2006, p. 82 ss.). Independentemente de sabermos, com mais ou menos evidência, se os interlocutores de um diálogo epistolográfico se corresponderam a pensar na posteridade da sua correspondência, o certo é que esta singular modalidade de escrita sempre atraiu o interesse geral dos leitores.

De facto, a correspondência entre actores maiores da cultura e da literatura desencadeia desde logo uma natural curiosidade, quer no que respeita ao plano biográfico das suas existências e relações, enquanto vidas (d)escritas; quer no domínio lato da acção cívica e cultural, quer ainda no capítulo específico da criação literária e das circunstâncias que a esta presidiram. O leitor deste tipo de correspondência espera novidades e revelações, aspirando mergulhar em vidas desconhecidas em muitos aspetos.

Deste modo, desde o leitor comum não especializado em estudos literários, até ao crítico literário e ao historiador da literatura, a correspondência entre escritores sempre se revelou uma fonte de informação a vários níveis e cumprindo diversas funções. Para os leitores mais especializados, como os referidos, as cartas trocadas podem revelar informação menos conhecida, lançando luz sobre o contexto e o processo de criação, sobre certa atmosfera cultural, bem como acerca da esfera relacional de cada um dos autores – e tudo isso pode e deve ser sempre ponderado criticamente, longe de uma ultrapassada falácia biografista. Isto aplica-se cabalmente à breve correspondência de Jorge de Sena e J. Gaspar Simões, como a tantos outros conjuntos epistolares.

“De tudo foi um pouco, nas letras, Jorge de Sena. E depois de ter sido poeta, crítico, historiador da literatura, ensaísta, novelista, dramaturgo, morre deixando-nos uma peça-mestra da arte do romance” (Sena & Simões, 2013, p. 170), escreveu Gaspar Simões. Numa vida intensamente preenchida de trabalho, o incansável Jorge de Sena sempre se mostrou convencido do valor literário e cultural da sua obra, pelo que religiosamente tinha o hábito de guardar cópias das cartas enviadas aos seus interlocutores. Por isso, escrevendo a Gaspar Simões, em maio de 1977, explica que não o ter encontrado em casa quando telefonou foi um pouco de sorte, pois isso permitiu-lhe agora escrever esta carta: “E foi melhor assim: porque, em lugar de, grata e comovidamente, lhe agradecer o seu

artigo de viva voz, tenho oportunidade de o fazer nos escritos que ficam (quando não vão parar ao lixo por mão dos nossos herdeiros)” (Sena & Simões, 2013, p. 139).¹

Verva volant, scripta manent (Palavras faladas voam, as escritas permanecem), como dizia o provérbio latino. Em todo o caso, na diversidade dos tipos de escrita, podendo comportar uma dimensão literária, na aproximação possível com os grandes géneros literários hegemónicos, a escrita epistolográfica continua a ser um *género menor* na cena literária – essa é justamente a expressão usada por J. Gaspar Simões (1982) para titular um dos seus textos de crítica na conhecida coluna do *Diário de Notícias*, que assinou regularmente durante décadas.

No entanto, consabidamente, articulando o domínio do privado com o público, a correspondência trocada entre escritores conhece uma riquíssima tradição histórica ao longo dos séculos, constituindo um repositório de capital importância cultural para a construção da própria história da literatura, bem como para o conhecimento de determinado meio e atmosfera cultural. Com uma tipologia variada e uma retórica própria – a que não falta a ilusão de proximidade nesse pacto dialógico, de natureza conversacional² –, o interesse das cartas de escritores é em grande medida proporcional à relevância cultural dos seus interlocutores. Casos há, bem conhecidos, em que essa correspondência, sem deixar de ser uma escrita marcada pela familiaridade e intimidade, se ergue do registo quotidiano da anotação diária para considerações da maior importância, de natureza político-social, mas também estética e literária, quer sobre a própria obra dos próprios interlocutores, sobre o processo de escrita, mas também sobre a criação de outros autores e mesmo sobre o meio literário.

Os sucessivos estudos teórico-críticos sobre a correspondência de escritores – sejam eles autores contemporâneos ou clássicos de outras eras – reforça a sua relevância, a vários níveis, quer para o conhecimento do próprio autor desses textos epistolares, quer dos seus interlocutores, quer ainda do meio cultural e literário em que esses diálogos epistolares se inserem (cf. Adam, 1998; Chartier, 1991; Haroche, 1995). No caso português, a epistolografia tem conhecido visões de síntese, como a clássica obra de André Crabée Rocha (1985); e, igualmente, estudos direcionados para autores particulares – a correspondência de Jorge de Sena, v.g. –, como é o caso das investigações de Maria Otília Pereira Lage (2017, 2020), de José Francisco Costa (2003) e de Maria Graciete Besse (2012), entre outros exemplos.

¹ Também Mécia de Sena, ciosa divulgadora da obra do marido, mostra-se incansável na recolha de informação preparatória de volumes com correspondência, como a que João Gaspar Simões manteve com Jorge de Sena: “Tenho andado a recolher a correspondência do Jorge em vista a uma publicação futura não sei quando, mas pelo menos no intuito de a preservar e preparar em diálogo, como entendo que deve ser. Não me lembro bem e não tenho comigo os arquivos, qual a extensão desta correspondência consigo, por isso lhe pergunto: tem cartas do Jorge? Quantas? Importa-se de me dar cópias xerox delas?” (Sena & Simões 2013, pp. 179–180).

² Essa ilusão de proximidade do intercâmbio epistolar é justamente aquilo a que Vincent Kaufman (1990, p. 8) chama da de “equivoco epistolar”, assente no pacto implicitamente estabelecido entre os dois interlocutores e na sua retórica comunicativa. Investigadores contemporâneos da análise do discurso também se interrogam sobre a natureza do modo conversacional presente na comunicação epistolar, nos planos enunciativo e argumentativo (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1998; Adam, 1998).

2. Letras privadas e interesse público

A comprovar o anteriormente afirmado sobre o interesse plural da epistolografia está a edição frequente das cartas de vários escritores. O caso do polígrafo Jorge de Sena mostra-se bem eloquente, já que nos últimos anos sucedem-se os volumes contendo as cartas trocadas por Sena com vários interlocutores, numa edição sistemática, com destaque para: Guilherme de Castilho, José Régio, Vergílio Ferreira, Eduardo Lourenço, Sophia de Mello Breyner, José-Augusto França, Delfim Santos, António Ramos Rosa, João Gaspar Simões, entre outros. Diferentemente do estado de conhecimento da correspondência de Jorge de Sena, a de João Gaspar Simões encontra-se muito escassamente editada e ainda menos estudada.

Neste caso particular da correspondência entre Jorge de Sena (1919–1978) e João Gaspar Simões (1903–1987), dezasseis anos mais velho, estamos perante um número bem modesto de cartas, trocadas no arco temporal de 1943 e 1977, embora com circunstâncias bem peculiares, correspondentes interrupções e extravio de algumas cartas senianas. Efetivamente, neste convívio epistolar esparso, o volume em questão recolhe sete cartas de Jorge de Sena (datadas de Lisboa e de Santa Bárbara, sobretudo); e treze cartas de Gaspar Simões (datadas de Lisboa e de Cascais). A que se juntam oito missivas de Mécia de Sena, quase todas após a morte de Jorge de Sena, em 1978.

Numa edição organizada por Filipe Delfim Santos, este volume é ainda enriquecido pela reprodução de alguns textos críticos de Gaspar Simões, nem sempre de fácil acesso, porque nem todos foram devidamente recolhidos em volumes temáticos deste autor. O critério metodológico adotado de alternar as cartas com outras tipologias de textos pode ser discutível. Embora se perceba a intenção de permitir uma leitura em sequência cronológica dos textos diversos, além de publicar tudo o que tem interesse para esta relação epistolar dos dois autores.³ Sem a pretensão de explorar a diversidade de aspetos contidos nestas cartas, cremos ser oportuno determo-nos em alguns apenas, com a brevidade possível de um artigo.

Desde logo, nesta correspondência sobressai a personalidade dos dois interlocutores, contendo alguns pontos em comum, sendo esse perfil sobremaneira condicionador dos conteúdos e da tonalidade destas cartas. Por outras palavras, vão-se construindo assim, epistolograficamente, as autorrepresentações dos seus autores ou, de forma mais específica, as *imagens de si* plasmadas nesta escrita, através de construção ou projeção de determinado *ethos*, com estratégias discursivas e uma *cenografia* muito próprias, tal como entendido na perspetiva da análise do discurso (cf. Amossy, 1999). Assim, genericamente, sobressai o perfil mais assertivo e acutilante, amiúde queixoso e polémico, de Jorge de Sena, numa postura de autoexilado e de homem amargurado face ao mundo académico português e à sua pátria⁴; face a um perfil mais compreensivo, colaborante e crítico de João Gaspar Simões.

³ A lembrar a famosa afirmação queirosiana: “Ora quantos mais documentos se reúnem sobre um homem de génio como Hugo, mais completo se torna o trabalho crítico sobre a sua individualidade e sobre a sua obra. Para alargar e completar o conhecimento dos grandes homens, publicam-se-lhe as cartas, todos os papéis íntimos – até as contas do alfaiate.” (Queirós, 2002, p. 345).

⁴ No discurso epistolográfico de Jorge de Sena sobressai uma postura de empenhamento cívico, quer no que respeita ao meio literário e cultural, quer igualmente em relação à sociedade e à política portuguesas –

Não por acaso, há investigadores que designam alguns modos de escrita autobiográfica justamente como “géneros da personalidade” (Baptista, 2003, p. 16). Aliás, o espírito de dissidência e a correspondente retórica do dissenso, aliando racionalidade (*logos*) ao sentimento e à paixão (*pathos*) – procedimentos tão congeniais à escrita polémica (cf. Amossy, 2021, p. 23 e ss.) –, está bem no cerne da escrita de Jorge de Sena e também nestas cartas. Não é por acaso que certa crítica declarou Sena discípulo do polemista Pe. José Agostinho de Macedo; ou que Gaspar Simões o considera congenial do perfil de Gomes Leal, solicitando-lhe um breve ensaio sobre poeta de *Mefistófeles em Lisboa* para o volume *Perspectiva da Literatura Portuguesa*.

Esses perfis também decorrem de opções de vida. Salvaguardando diferenças óbvias (por exemplo, a diferença de personalidades, a pertença ou não ao mundo académico, bem como à diferença geracional), Sena e Simões aproximam-se desde logo através da intensa atividade de crítica literária, por um lado; e, por outro, de participação na dinâmica da literatura portuguesa contemporânea. Gaspar Simões Surge ligado ao movimento e revista da *Presença* (1927-40), com papel absolutamente crucial na promoção da obra de Fernando Pessoa e na compreensão do Modernismo de Orpheu, o que nunca é demais reconhecer.

Por sua vez, Jorge de Sena está associado sobretudo à revista literária *Cadernos de Poesia* (1940-42), entre outros acontecimentos literários contemporâneos. Testemunhas diretas de importantes momentos da vida literária portuguesa. Neste âmbito, os dois interlocutores entendiam o seu trabalho editorial como uma *missão* cívica e cultural. Não por caso, envolvidos em trabalhos bem diversos — colaboração em suplementos de jornais, revistas, coleções literárias, antologias, obras temáticas,⁵ etc., sem esquecer o trabalho com editoras (Simões na Portugália e Sena na Livros do Brasil) –, as suas cartas falamos reiteradamente do problema cultural de Portugal e da sua assertiva vontade de contribuir para a sua modernização.

Ao mesmo tempo, ambos sofreram na pele as consequências da incompreensão do seu trabalho incansável, bem visíveis quer no prolongado e amargurado exílio geográfico de Sena – *estrangeirado* dentro e fora da sua pátria –, mas também numa certa marginalidade e hostilidade de que Simões foi alvo, sobretudo após anos de prolongado magistério crítico, em que se tornou paulatinamente, para alguns, uma espécie de *bête noire* da crítica literária nacional, podendo falar-se em “exílio interno”.⁶ Aliás, algum paralelismo de percurso e de afinidade cultural, para além da amizade que os aproxima (manifesta nas sequências fáticas de abertura e de fecho das cartas), leva Simões a convidar Sena para algumas colaborações remuneradas – textos para jornais ou revistas, traduções (de Edgar

o discurso seniano não consegue ficar indiferente aos rumos da vida portuguesa, de que se julga frequentemente vítima. Nesta atitude, para o autor de *Rever Portugal*, destaca-se especialmente a figura do intelectual profundamente empenhado, enquanto voz ativa de uma consciência coletiva – cf. o breve texto “O silêncio dos melhores” (Sena, 2011, pp. 234–237), bem exemplar a este respeito.

⁵ Sirva de exemplo o volume organizado por J. Gaspar Simões, intitulado *Perspectiva da Literatura Portuguesa*, em 2 vols., para o qual solicitou a colaboração de Jorge de Sena, autor de um breve ensaio sobre Gomes Leal, *poète maudit* que Simões achava próximo da personalidade ou dos interesses senianos (cf. Sena & Simões, 2013, pp. 26, 57).

⁶ Cf. Sena e Simões (2013, pp. 18, 168). Aliás, sabemos bem como a questão da Crítica literária sempre constituiu um assunto crucial para o pensamento de Jorge de Sena, desde os textos teóricos à prática da crítica, se esquecer as entrevistas onde abordou tal assunto (cf. Martins, 2020a).

Alan Poe ou Percy Shelley, v.g.), ensaios para volumes coletivos, organização de antologias, etc. –, ajudando assim o amigo nos conhecidos “problemas monetários” (Sena & Simões, 2013, p. 50).

Neste contexto, convém salientar que, mantendo a sua liberdade como crítico literário, Gaspar Simões tornou-se um dos críticos que mais cedo escreveu e mais acentuou a grandeza e a diversidade da obra seniana, como tem sido realçado por alguns estudiosos. Mesmo quando as relações pessoais entre os dois conheceram um acentuado eclipse, Gaspar Simões não deixou de recensear criticamente várias obras de Sena, dando assim uma lição sobre a independência do exercício do ato crítico. Aliás, o simples elenco cronológico dos textos críticos de Gaspar Simões (desde 1942 até 1986) e o respetivo *corpus* mostram-se deveras elucidativos a este respeito, estando este crítico presente desde a estreia literária dos 20 anos do jovem Jorge de Sena. Reconhecer um talento tão precoce revela imenso das capacidades judicativas do crítico em questão.

3. Contendas públicas e reencontros mediados

Esta escassa epistolografia ressent-se naturalmente do afastamento entre os dois interlocutores por alguns anos (entre os finais dos anos 40 e 1976-77), contacto reatado já no fim da vida de Jorge de Sena. Uma das explicações para o desentendimento entre Gaspar Simões e Jorge de Sena, além do difícil temperamento seniano, pode residir nas decisivas diferenças ao nível da conceção de literatura, ou mais concretamente em torno da chamada *literatura do eu*, valorizadora dos meandros da introspeção – o primeiro apresenta-se como um dos oficiais do *presencismo*; e o segundo, pelo menos em certa fase, insiste no seu *antipresencismo* (cf. Sena & Simões, 2013, p. 30).

Ora, este dissídio estético-literário ou ponto de partida crítico pode estar na base de ideias distintas acerca de vários tópicos interligados: a) desde logo, a controversa relação da *presença* com o movimento de *Orpheu*; b) ao mesmo temo, e conseqüentemente, a temática axial da liberdade do poeta ou escritor face a agendas ideológicas do momento; c) a velha questão da função ou empenhamento da palavra literária (“poesia social” ou “literatura social”), tal como entendido sobretudo pela “malta neo-realista” do ideário seareiro (expressão depreciativa de Jorge de Sena); d) neste clima de tensão, Gaspar Simões, o antigo diretor da *presença* e influente crítico, personificava certo *establishment* literário, ideia que suscitava a conhecida aversão seniana; e) por fim, o juízo crítico de Gaspar Simões sobre a “hermética ininteligibilidade” de muitas das composições poéticas de Sena (cf. Sena & Simões 2013, p. 63), entre outros tópicos ou apreciações judicativas, também não contribuíram, decididamente, para a serenidade das relações entre ambos.

Como sugerido, a agudizar este afastamento entre os dois autores está, naturalmente, o temperamento assertivo de ambos, com destaque para a personalidade enfática e torrencial de Jorge Sena. Curiosamente, Jorge de Sena mostrar-se-á bem mais próximo de Adolfo Casais Monteiro, também ele protagonista do movimento presencista. Mas no pós-Guerra, após a crítica de Gaspar Simões a *Coroa da Terra* [de 1946], Jorge de Sena reconhece que a relação de amizade (ainda) se mantém, mau grado os feitos e suscetibilidades em confronto:

Não fosse a muita amizade e sincera admiração que, na sua crítica, encontro acompanhadas de uma extrema delicadeza em me não ferir, e não lhe escreveria longamente (...). Além disso, ambos somos um tanto afirmativos (...) e, de resto, suficientemente delicados para não deixar resvalar no antagonismo o que nem chega a ser pendência literária. (Sena & Simões, 2013, p. 70)

Em todo o caso, o teor da alongada contra-argumentação seniana ao texto de Gaspar Simões sobre as “Duas famílias de poetas” é suficientemente elucidativo das diferenças de concepção sobre a natureza e o papel da poesia na época, fazendo antever o afastamento entre os dois. Aliás, em carta de Fevereiro de 1952, com observações críticas, Sena agradece um tanto secamente, a apreciação crítica de Simões à sua tragédia *O Indesejado* (cf. Sena & Simões, 2013, p. 100), interrompendo-se a sua correspondência por alguns anos. Porém, a correspondência é retomada em 1977, após uma crítica elogiosa de Gaspar Simões ao livro seniano de contos *Os Grão-Capitães*, lendo-os como “autobiografia estruturada como ficção”, aliás, na sequência da própria reflexão prefacial do autor (Sena & Simões 2013, p. 109).

A somar a tudo isto, dever referir-se o acentuado perfil da independência seniana, muito pouco dado a filiações e a grupos, reagindo com proverbial violência a estas questões (cf. Sena & Simões, 2013, p. 32). É sobretudo nesse contexto de afastamento de cerca de 25 anos entre os dois que se devem ler algumas invectivas contra Gaspar Simões, a sua metodologia crítica, inscritas em outros textos e outras correspondências; bem como a acidez de algumas das proverbiais *dedicácias* senianas.

Apesar da admiração por Gaspar Simões, um dos críticos mais assíduos e respeitáveis do meio literário português, Jorge Sena não deixa de ser contundente na distância que mantém em relação ao seu método crítico, acusando-o de fazer uma crítica psicológica e de “se apoiar demasiado no «palito freudiano» (expressão que ele não me terá perdoado).” (Sena, 2013, p. 30). Gaspar Simões é o influente crítico do *Diário de Notícias*, que Sena designa, depreciativamente, como “vil criatura” ou pelo nome pluralizado e jocoso de “Gaspões” (Sena & Breyner, 2010, p. 45). Essa linguagem agreste de Sena não invalida a geral admiração pelo trabalho de J. Gaspar Simões, visível sobretudo nesta correspondência trocada entre ambos.

Em carta à esposa, aliás, como em tantas outras ocasiões, Sena mostra a sua visão contundente do panorama da crítica nacional, sendo Gaspar Simões um dos mestres do ofício direta ou indiretamente visado (cf. Sena & Simões, 2013, p. 58). Em outras correspondências, quando o sarcástico Sena (e não só ele) pretende referir-se aos críticos literários portugueses, simplesmente pluraliza o nome do influentíssimo crítico do *Diário de Notícias*, falando nos “Gaspares Simões” da cena portuguesa. Um facto deve ser realçado, abonando muito em favor da postura do interlocutor seniano, no seu continuado exercício da crítica na imprensa portuguesa: mesmo durante o afastamento entre ambos, Gaspar Simões faz questão de manter-se atento à obra de Sena, apreciando criticamente as novidades editoriais de que vai tomando conhecimento (cf. Sena & Simões, 2013, p. 35). E em cartas posteriores à aproximação entre ambos, depois de “anos de afastamento”, Gaspar Simões reitera, em 1977, a sua continuada postura de independência:

Sempre que me vêm à mão livros seus, lhes dedico, na quase *secular* rubrica do *Diário de Notícias*, algumas palavras apreciativas, independentemente dos desentendimentos que outrora houve entre nós. E até, durante o curto período que estive a dirigir *O Século* – tarefa que aceitei pelos cabelos – me atrevi a endereçar-lhe um convite para colaborar no mesmo jornal. (Sena & Simões, 2013, p. 119)

Tendo-se conhecido pessoalmente em 1939, no âmbito de actividades culturais e literárias que a ambos interessavam, a relação de amizade entre Sena e Simões transformou-se em diálogo epistolar a partir de 1943. Porém, devido a circunstâncias como as que deixámos sumariadas, essa amizade conheceu momentos prolongados de dissidência, só ultrapassados em meados da década de 1970, mais concretamente em duas ocasiões – primeiro, num evento em Coimbra, na celebração do cinquentenário da revista *Presença*, a 7 de Junho de 1977, em que Sena esteve a convite do próprio Gaspar Simões, devendo recordar-se, aliás, que Sena teve esporádica colaboração num derradeiro número da *Presença* (cf. Sena & Simões, 2013, p. 132).

Em segundo lugar, poucos meses depois, num Colóquio sobre Fernando Pessoa, na Universidade de Brown (Providence), no mesmo ano de 1977, Gaspar Simões – editor e biógrafo de Pessoa – fora convidado por indicação de Jorge de Sena (cf. Sena & Simões, 2013, pp. 114, 119) –, também para fazer palestras em outras universidades. Esta foi mesmo uma das últimas aparições públicas de Jorge de Sena, que vem a falecer em 4 de junho de 1978. Não por acaso, ao longo desta epistolografia fala-se reiteradamente nos “anos de afastamento” (Sena & Simões, 2013, pp. 128, 132, 153) entre os dois. Insista-se ainda no facto de o encontro entre Gaspar Simões – que visitava os EUA pela primeira vez – e Jorge de Sena, na sequência do encontro de Coimbra, se revelar um momento de aguardada reconciliação, desejado por ambos e mediado oportunamente por um poeta amigo de Sena (Rui Knopfli).

Sublinhe-se ainda que a referida persistência do exercício da Crítica literária sobre a obra seniana por parte de Gaspar Simões, nas páginas do *Diário de Notícias*, é um ato de reconhecimento da escrita do autor de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, mas também um gesto de coragem. Consabidamente, ao contrário de muitos autores objeto de crítica literária – não dialogando com o crítico e mantendo uma certa reserva –, o temperamento de Jorge de Sena levava-o a contactar o crítico mesmo quando tinha sido alvo de crítica elogiosa; e de, muitas vezes, não hesitar em fazer a crítica da crítica, chamando a atenção para aspetos pretensamente ignorados ou não bem compreendidos pelo crítico, numa palavra, corrigindo o crítico.⁷ Em todo o caso, a reação de Sena perante aqueles que o ignoravam ou os que ele considerava inimigos poderia ser muito mais amarga, violenta e demolidora.

⁷ Amigo de Jorge de Sena, até o experimentado Adolfo Casais Monteiro expressou o seu desabafo, datado de 1946, perante esta peculiar situação: “é muito difícil fazer crítica a um livro do Sena” (Sena, 2004, p. 45) – lamento escolhido por Filipe Delfim Santos para epígrafe do seu estudo (cf. Sena & Simões, 2013, p. 13).

4. Das cartas ao *establishment* cultural e literário

Concluindo rapidamente, cremos ser legítimo enfatizar algumas ideias: desde logo, o interesse desta correspondência excede o número exíguo de cartas trocadas. Este epistolário escasso não deixa de patentear interesse variado, desde logo porque ancoradas numa determinada circunstância cultural e literária. A par de outras modalidades de escrita mais ou menos autobiográfica (do diário à crónica), também a carta merece a designação de “género da data” (Baptista, 2003, p. 21), quase sempre vinculada a factos histórico-referenciais, tal a sua relação com determinado calendário pessoal e epocal.

De facto, quando lidas e devidamente contextualizadas no seu contexto, bem como articuladas com os textos ou obras a que se referem, estas cartas permitem-nos uma mais cabal compreensão da dinâmica da História e da Crítica literárias contemporâneas. Nesse sentido, mostram-se úteis para a reconstituição da cultura literária atual, na medida em que preenchem uma informação mais ou menos relevante sobre determinada etapa da sua evolução, desde logo ao nível da fortuna crítica da obra de Jorge de Sena, mas igualmente da obra de J. Gaspar Simões, tal como sobre outros autores referenciados.

Ao mesmo tempo, correlacionadamente, com inerente subjetividade, mas também lucidez introspetiva, estas cartas entre Sena e Simões demonstram a frontalidade com que dois nomes maiores da cena literária se corresponderam, assumindo divergências de vária ordem e conseguindo-as superar numa etapa avançada das suas vidas. Estavam em causa diferentes conceções de Literatura e de Crítica literária, entre outros pontos de desacordo. Mas tudo isso demonstra também o modo de funcionamento do campo literário nacional da época, na sua pequenez e num espaço público amarfanhado pelo regime do Estado Novo.

Mais do que Simões, é sobretudo na escrita de Sena que encontramos maior projeção da sua biografia. É justamente por isso que Eduardo Lourenço (2021, p. 140) não hesitou em afirmar que Jorge de Sena “nunca escreveu nada em que não se escrevesse”. Ao mesmo tempo, também sobressai nesta escrita, nomeadamente ao nível a imagem de si (*ethos*), uma atitude muito mais vincada de superioridade e de imodéstia de Jorge de Sena face ao mundo académico e à Cultura portuguesa – com Sena a mostrar-se frequentemente perseguido e incompreendido no seu país natal, tal como também expresso em outros diálogos epistolares: “Eu sei, Sophia, aí [Portugal], quase tudo me não merece”.⁸

Enfim, esta correspondência entre Sena e Simões mostra ainda o tipo de convivialidade que caracteriza o meio literário português da segunda metade do séc. XX. Enquanto repositório documental vivo, esta correspondência vai cartografando as ‘redes sociais’ dos dois escritores e do seu entorno, compondo um quadro relacional variado de interações com diversas figuras e actores sociais, constituindo assim uma determinada ambiência sociológica, cultural e literária de uma época determinada, com os seus momentos de grandeza ímpar, mas também de mesquinhez cultural, antropológica e cívica. Uma coisa é certa: cada um à sua maneira, ambos se mostram como autores assumidamente implicados, de várias formas, no rumo das ideias do seu tempo, dentro e fora do meio literário.

⁸ Sena e Breyner (2010, p. 42); sublinhado no original. Sobre a singularidade da epistolografia entre Sena e Sophia na cena cultural e literária portuguesas, cf. Lage (2020) e Martins (2020b, 2021).

Na brevidade do exposto, cremos ter assinalado algumas das mais relevantes facetas assumidas pelo amplo valor testemunhal e documental desta correspondência entre Jorge de Sena e J. Gaspar Simões, incluindo o significativo dissídio entre ambos, aspetos que agora podemos sistematizar:

i) Os diferenciados registos de escrita de ambos constroem um *ethos* específico decorrente de cada uma das personalidades, mostrando-se bem distinto o *ethos* mais autoconvencido, polémico e corrosivo de J. Sena, se comparado com o *ethos* atento, independente e crítico de J. Gaspar Simões; enfim, ambos buscaram o reconhecimento público, mau grado os desentendimentos e o afastamento durante anos, no final prevaleceu a aproximação e a “amizade firme” (Sena & Simões, 2013, p. 193), curiosamente à sombra tutelar de Fernando Pessoa.

ii) Ao mesmo tempo, mau grado o seu número reduzido, estas cartas aportam algumas informações e reflexões esparsas sobre o trabalho de *criação* literária (processo de génese), sobretudo própria, pois ambos os interlocutores tinham em comum a criação literária, com aproximações a grupos literários, embora com diferenças compreensíveis e bastante assinaláveis.

iii) Estas cartas também se mostram ricas ao nível dos *juízos* sobre a criação própria e sobretudo alheia (recepção crítica), pois os dois interlocutores exerceram o seu continuado múnus de críticos literários, em géneros e suportes diversos (da crítica ‘jornalística’ até ao ensaio de fôlego), com alguns paralelismos curiosos, embora com diferenças teórico-metodológicas assinaláveis.

iv) Como expectável, esta escrita epistolográfica também revela informação relevante ao nível das relações interpessoais, quer entre os dois, quer sobretudo entre eles e outras figuras (*redes de sociabilidade*), com destaque para as dinâmicas entre os autores e grupos ou tendências literárias (adesões, dissensões, hostilidades, melindres, invejas, etc.); e, não menos importante, para as interações do meio literário, através dos seus actores e demais organizações envolventes – escritores, críticos, editoras, universitários, cátedras, tradutores, imprensa (jornais, suplementos, revistas), prémios, academia, etc.

v) Por fim, ao nível do *contexto* geral, estas cartas contêm ainda considerações gerais sobre a vida ou ‘carnaval’ político-social e cultural, na sua relação natural com o referido meio literário, sobressaindo manifestamente a visão crítica sobre a *inteligência portuguesa*, vista sob o signo de Reino da Estupidez, principalmente norteadas pelo governo do Estado Novo, e logo depois já nos primeiros anos após a Revolução de Abril de 1974. Afinal, o diálogo epistolar revela-se muitas vezes uma “impressiva crónica da cultura e sociedade” (Lage, 2020, p. 456).

Quando a ‘prosa epistolar’ é da autoria de dois nomes maiores da cultura literária portuguesa contemporânea, como é o caso da obra objeto de reflexão, o interesse mostra-se inquestionável. Definitivamente, J. Gaspar Simões confirma-se como inequívoca figura maior de crítico literário; enquanto Jorge de Sena se distingue como operoso escritor multifacetado e “contemporâneo capital” (Lourenço, 2021).

Financiamento: Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UIDB/00683/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Referências

- Adam, J.-M. (1998). Les genres du discours épistolaire. De la rhétorique à l'analyse pragmatique des pratiques discursives. In J. Siess (Dir.), *La Lettre entre réel et fiction* (pp. 37–53). Sedes.
- Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'Ethos*. Delachaux-Niestlé.
- Amossy, R. (2021). *In defense of polemics*. Springer.
- Baptista, A. B. (2003). *Coligação de avulsos: ensaios de crítica literária*. Cotovia.
- Besse, M. G. (2012). Proximidades e distâncias no diálogo epistolar entre Jorge de Sena e Delfim Santos. *Latitudes*, 43, 87–89.
- Chartier, R. (dir.) (1991). *La correspondance (Les usages de la lettre au XIXe siècle)*. Fayard.
- Costa, J. F. (2003). *A correspondência de Jorge de Sena: um outro espaço de escrita*. (Pref., F. C. Fagundes). Salamandra.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Galilée.
- Goulart, R. M. (1997). *O trabalho da prosa: narrativa, ensaio, epistolografia*. Angelus Novus.
- Haroche, G. (1995). *L'épistolaire*. Hachette.
- Kaufman, V. (1990). *L'équivoque épistolaire*. Éditions Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1998). L'interaction épistolaire. In J. Siess (Dir.), *La lettre entre réel et fiction* (pp. 15–36). Sedes.
- Lage, M. O. P. (2017). Redes sociais e epistolografia: correspondência entre Jorge de Sena e Mécia de Sena (Séc. XX). *CEM – Cultura, Espaço & Memória*, 8, 295–312.
- Lage, M. O. P. (2020). Discurso epistolar entre Jorge de Sena e Sophia. In G. Santos, L. Ruas & T. C. Cerdeira (Orgs.), *Sena & Sophia: Centenários* (pp. 443–457). Bazar do Tempo.
- Lourenço, E. (2021). *Jorge de Sena, contemporâneo completo* (Ed., G. Santos). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martins, J. C. O. (2020a). Questão da crítica literária no discurso directo de Jorge de Sena. In G. Santos, L. Ruas & T. C. Silva (Orgs.), *Sena & Sofia: Centenários* (pp. 83–97). Bazar do Tempo.
- Martins, J. C. O. (2020b). Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena: as cores da amizade numa correspondência exemplar. In C. C. Vieira, A. R. Carrilho & P. Guilherme (Orgs.), *Sophia de Mello Breyner Andresen: a contemporaneidade dos clássicos* (pp. 33–71). Fundação Eng. António de Almeida.
- Martins, J. C. O. (2021). Dominantes do diálogo epistolar entre Jorge de Sena e Vergílio Ferreira. In E. M. Silva, M. C. Fraga & P. Meneses (Eds.), *Diálogos do Literário* (pp. 209–232). Centro de Estudos Humanísticos – Universidade dos Açores / Letras Lavadas edições.
- Neves, L. C. (Ed.) (2004). *António José Saraiva e Óscar Lopes: correspondência*. Gradiva.
- Queirós, E. (2002). *Textos de imprensa IV (da Gazeta de Notícias)* (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós; Ed., E. Miné & N. Cavalcante). IN-CM.
- Rocha, A. C. (1985). *A epistolografia em Portugal* (2.^a ed). IN-CM.
- Seara, I. R. (2006). *Da epístola à mensagem electrónica: metamorfoses das rotinas verbais* (Tese de Doutoramento, Universidade Aberta).
- Sena, J. (2010). *Diários*. (Introd., M. de Sena). Caixotim.
- Sena, J. (2011). *Rever Portugal: Textos Políticos e afins*. Guimarães Ed.
- Sena, J. (2013). *Entrevistas (1958–1978)*. Guimarães.
- Sena, J., & Breyner, S. M. (2010). *Correspondência (1959–1978)* (3.^a ed). Guerra e Paz.
- Sena, J., & Ferreira, V. (1987). *Correspondência* (Org. e notas, M. de Sena; Introd., Vergílio Ferreira). IN-CM.

- Sena, J. & Simões, J. G. (2013). *Correspondência (1943–1977)* (Org., F. D. Santos). Guerra e Paz.
- Simões, J. G. (1982, 22 abril). A epistolografia portuguesa: um género menor. *Diário de Notícias*, 15–16.

[submetido em 8 de abril de 2022 e aceite para publicação em 2 de dezembro de 2022]

ILSE LOSA E MARIA DA GRAÇA AMADO DA CUNHA: LIGADAS PELO COMBOIO QUE LEVA CARTAS E BOATOS¹

ILSE LOSA AND MARIA DA GRAÇA AMADO DA CUNHA: CONNECTED BY THE TRAIN THAT CARRIES LETTERS AND RUMORS

Mariana Maurício*
marianamauricio@campus.ul.pt

Ilse Losa (1913–2006), escritora que veio para o Porto para escapar ao regime nazi, e Maria da Graça Amado da Cunha (1919–2001), pianista e figura fundamental no meio cultural lisboeta, criaram uma amizade assente, em grande medida, na comunicação epistolar. Preenchendo com cartas o silêncio que intercalava os seus encontros, estas duas mulheres mantiveram-se unidas, ao longo de quarenta anos, graças ao comboio que ligava as duas cidades e levava as suas “cartas e boatos” (Cunha, 1953). A escritora e a pianista fundaram a amizade em afinidades políticas e intelectuais, conscientes da posição marginal que ocupavam no meio artístico e literário. As cartas e manifestações mútuas de apoio ajudaram a legitimar e validar as ambições e talentos artísticos de cada uma. Maria da Graça estabeleceu laços entre Losa e os escritores lisboetas que faziam parte do seu círculo próximo e empregou as suas capacidades literárias na leitura crítica dos livros de Ilse, com o objetivo de a ajudar a aperfeiçoar o uso da língua portuguesa e a escrita. Ilse, por sua vez, conhecendo as dificuldades que a amiga enfrentava na procura de estabelecer uma carreira como pianista, desejou contrariar o (talvez) inevitável fecho do piano por Maria da Graça.

Palavras-chave: Correspondência. Cartas. Ilse Losa. Maria da Graça Amado da Cunha. Mulheres artistas. Mulheres escritoras.

Ilse Losa (1913–2006), a writer who came to Oporto to escape the Nazi regime, and Maria da Graça Amado da Cunha (1919–2001), a pianist and fundamental figure in Lisbon's cultural *milieu*, created a friendship based, to a large extent, in epistolary communication. Filling the silence between their meetings with letters, for forty years, these two women remained bonded by the train connecting these two cities and carrying their “letters and rumors” (Cunha, 1953). The writer and the pianist built their friendship over political and intellectual affinities, aware of the marginal position they occupied in the artistic and literary world. The letters and mutual expressions of support helped to legitimize and validate each other's artistic ambitions and talents. Maria da Graça established ties between Losa and the Lisbon writers who were part of her inner circle. She

* Centro de Estudos Comparatistas, Doutoranda em Estudos Portugueses e Românicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0001-9001-7794

¹ O título tem origem na seguinte frase de Maria da Graça Amado da Cunha: “Por agora fico na minha; você está de uma banda e eu estou de outra. Tal como você está no Porto e eu em Lisboa, amigavelmente ligadas pelo comboio que leva as cartas e os boatos de ambas” (Cunha, 1953).

also employed her literary skills in the critical reading of Losa's books, in order to help the German-born writer improve her writing and her use of the Portuguese language. Ilse, in turn, knowing the difficulties faced by her friend trying to establish a career as a pianist, hoped to counter the (perhaps) inevitable closing of the piano by Maria da Graça.

Keywords: Correspondence. Letters. Ilse Losa. Maria da Graça Amado da Cunha. Women artists. Women writers.

•

1. Introdução

A escritora Ilse Losa (1913–2006) e a pianista Maria da Graça Amado da Cunha (1919–2001) trocaram perto de quatrocentas cartas ao longo da vida², a avaliar pela documentação constante do arquivo particular de Ilse Losa. A correspondência iniciou-se em dezembro de 1951 e terminou no dia 6 de junho de 1993, oito anos antes da morte de Maria da Graça.

As cartas que trocaram não estão – ao contrário do que é usual – integradas em dois arquivos (o do remetente e o do destinatário), mas num único, o de Ilse Losa. A sua leitura permite perceber porquê. Em dezembro de 1990, Ilse Losa perguntou a Maria da Graça Amado da Cunha se ainda teria “o montão de cartas” que “anos e anos atrás” aquela lhe tinha escrito, pois talvez lhe fizessem jeito para as crónicas que tinha começado a escrever mensalmente para o jornal *Público*³ (Losa, 1990). “Para si não devem ter interesse”, acrescentou, “suponho mesmo que já não existem” (*ibidem*). A resposta de Maria da Graça chegaria dias depois: “É claro que guardei as suas cartas (...) e é claro também que estão às suas ordens, sendo ainda mais claro que ‘se não tivessem interesse para mim’ – não as teria guardado, não é?” (Cunha, 1990). No início do ano seguinte, a pianista devolveu a Ilse as cartas que dela recebera, com exceção das cartas das da década de cinquenta – que não estão no arquivo de nenhuma das duas.⁴

Quando começaram a escrever-se, Ilse e Maria da Graça já se conheciam relativamente bem. Ilse vivia no Porto e Maria da Graça em Lisboa, mas ambas pertenciam às elites urbanas que procuravam exercer formas de oposição à ditadura. E dentro desse círculo reduzido havia contactos, amizades, relações pessoais e ações conjuntas.

² Esta estimativa tem por base as cerca de 260 cartas existentes no arquivo pessoal da escritora que se encontra à guarda da sua filha, Alexandra Losa.

³ Para estas crónicas, na secção “Local”, fora-lhe pedido que recordasse a cidade do Porto nos anos cinquenta (Losa, 1991).

⁴ Terá sido durante a pesquisa de Ilse Losa para a escrita das crónicas que as suas cartas datadas dos anos cinquenta se separaram do conjunto? Talvez. O que é certo é que elas provavelmente estavam no lote enviado por Maria da Graça, já que Ilse Losa confirma que duas das cartas lhe haviam sido úteis para crónicas (Losa, 1991).

O diálogo epistolar entre Ilse Losa e Maria da Graça é o mais longo e persistente de entre todos os que já se conhecem da escritora.⁵ O que o distingue dos demais não é tanto a longevidade como o facto de decorrer entre duas mulheres, com passados muito diversos, que operavam em campos artísticos distintos, mas que assumiram formas de estar e se depararam com obstáculos semelhantes. Estes aspetos levaram a que as cartas se constituíssem como espaços de confidências e desabafos mas também que cobrissem uma enorme variedade de temas, desde a vida cultural à vida familiar, desde o estado do país (dentro dos condicionalismos existentes) às viagens, desde a literatura à música e ao teatro, entre muitos outros tópicos.

Quando em 1991 Maria da Graça restituiu as cartas a Ilse Losa, pediu-lhe um favor em troca: “se acaso tiver cartas minhas, peço-lhe que as rasgue ou queime, sem poupar nenhuma. Eu não sou a Irene⁶, as minhas cartas não interessarão nunca a ninguém” (Cunha, 1991).⁷

Maria da Graça Amado da Cunha estava enganada a este respeito: a sua vasta correspondência – não só com Ilse Losa mas também com José Rodrigues Miguéis, Alberto de Lacerda, Francine Benoît, João Cochofel e alguns outros⁸ – implica, quanto a nós, que ela possa ser entendida como uma *autora*, com uma obra exclusivamente constituída por cartas.

2. Quem foi Maria da Graça Amado da Cunha?

No que Maria da Graça tinha razão era em afirmar que a pianista reconhecida que fora outrora estava já nos anos noventa praticamente esquecida (*cf.* Cunha, 1991). E porque ainda hoje continua desconhecida, torna-se necessário contextualizar o seu percurso.

Do seu trabalho como pianista quase não existe qualquer registo: só é possível ouvir Maria da Graça Amado da Cunha tocar em dois discos editados poucos anos antes da sua morte onde interpreta composições de Lopes Graça em gravações de 1950 e 1951.⁹ Quem a ouviu e sobre ela escreveu foi outro dos seus correspondentes, o poeta Alberto de Lacerda, melómano que a considerava uma “pianista excepcional”, de uma “técnica impecável” descendente de uma tradição pianística europeia representada em Portugal por Viana da Mota, seu professor (Lacerda, 2001, pp. 38–39).

⁵ Da antologia de correspondência intitulada *Ilse Losa, Estreitando Laços – Correspondência com Pares Lusófonos*, organizada por Karina Marques (2018), não consta qualquer carta de Maria da Graça, apenas porque esta investigadora, segundo nos explicou, não teve conhecimento da sua existência.

⁶ Irene Lisboa foi grande amiga e correspondente de Amado da Cunha. No entanto, acedendo a um pedido da escritora, Maria da Graça destruiu todas as cartas que recebera de Irene Lisboa, ato de que se arrependeu muitíssimo ao longo da vida.

⁷ Esta carta não está datada; no entanto, é possível situá-la entre os primeiros dias de janeiro de 1991 e o dia 10 do mesmo mês.

⁸ Esta correspondência integra o seu espólio – que se encontra dividido entre o Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal e o Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria – e os espólios dos seus correspondentes.

⁹ *Cf. Maria da Graça Amado da Cunha Interpreta Lopes-Graça — Vol. I: Onze Glosas, Oito Bagatelas e Maria da Graça Amado da Cunha Interpreta Lopes-Graça — Vol. II: Nove Danças Breves, Sonata n.º 2, Variações sobre Um Tema Português*, editadas em CD pela Portugalsom (Strauss) em 1996 para a Secretaria de Estado da Cultura.

Maria da Graça nasceu em 1919, no Lubango, em Angola, mas cresceu no ambiente aristocrático dos palacetes do Lumiar, em Lisboa, onde a família tinha uma quinta. Começou por estudar piano com Oliva Guerra, a poetisa e musicóloga que ensinou várias gerações de raparigas burguesas da cidade de Lisboa. Aos oitos anos estreava-se nos recitais de alunas promovidos por aquela professora. A qualidade que foi demonstrando foi sendo destacada nos jornais e revistas que marcavam presença nos recitais. A entrada no Conservatório Nacional surge assim como um passo natural para Maria da Graça, tanto mais que a frequência desta instituição não estava necessariamente associada à ambição de uma carreira na música. No Conservatório Maria da Graça fez o curso geral de composição, de Luís de Freitas Branco, e depois o curso superior de piano, onde conheceu e se tornou discípula de Viana da Mota, que se torna uma figura tutelar na sua vida.

A entrada para o Conservatório cedo a pôs em contacto com os círculos de esquerda ligados às artes. A influência destes conhecimentos foi de tal ordem que a pianista se foi distanciando do conservadorismo da família e do meio em que nascera. Antes dos dezoito anos já Maria da Graça se passara “de armas e bagagens” (cf. Cunha, 1964) para o campo das pessoas com quem fizera amizade – gente como Irene Lisboa, Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Manuela Porto, Manuel Mendes e Fernando Lopes Graça e Francine Benoît.

A ligação a Lopes Graça foi a mais relevante de entre todas as estabelecidas a partir do piano. Maria da Graça consagrou a carreira a este compositor, quer como concertista dedicada à interpretação das suas obras, quer como agente (informal e não remunerada) empenhada em divulgar o trabalho do compositor no estrangeiro e assim tentar contornar o boicote que Lopes Graça enfrentava por questões políticas. Com ele, Amado da Cunha criou uma sociedade de concertos dedicada à divulgação da música moderna, a *Sonata*, que procurava escapar ao controlo e à instrumentalização da cultura musical feita pelo regime e que funcionou também como local de encontro da oposição.

A imagem da pianista foi imortalizada por Abel Manta num retrato a óleo de 1961 que hoje se encontra nas reservas do Museu Nacional da Música.¹⁰ Embora tivesse apenas quarenta anos, Maria da Graça estava já perto do fim da carreira. Talvez tenha sido decisivo para este desfecho precoce o facto de Maria da Graça não ter ido para o estrangeiro estudar, passar uma temporada. Lendo a sua correspondência fica-se com a sensação de que necessitava de outros palcos e sobretudo de outros encontros. Mas a hipótese não parece ter-se-lhe colocado, não só porque casou cedo, com vinte e um anos (em 1940)¹¹, e foi mãe pela primeira vez pouco depois¹², como porque as atividades a que se dedicava, que tinham uma faceta política (como era o caso da *Sonata*), não se conjugavam com uma vida no estrangeiro. Certo é que isso fez com que tivesse de lidar com a triste sorte de ser uma pianista em Portugal durante o período do Estado Novo, ficando assim reduzida a um público de “trezentas pessoas heroicas que andam de um lado para o outro, em Lisboa, a fingir cultura – a correr das dissonâncias da Sonata para

¹⁰ Uma reprodução pode ser vista em <https://artsandculture.google.com/asset/maria-da-gra%C3%A7a-amado-da-cunha-1919-2001-abel-manta-1888-1982/8gEVEipwqDC6Mw?hl=pt-pt>

¹¹ Com Roger de Avelar (1915–2009), um dos primeiros pilotos da TAP, empresa onde trabalhou toda a vida e onde desempenhou diversos cargos.

¹² Em 1945 nasce o seu primeiro filho, o pintor Pedro Avelar.

o pescoço torcido da geral do S. Carlos; da Exposição de Artes Plásticas para o último concerto de canções do Lopes Graça” (Ferreira, 1970, p. 73). É que se o público com interesses culturais já era limitado, o facto de Maria da Graça ser associada a Lopes Graça fez diminuir ainda mais as possibilidades de encontrar palcos – não só porque a obra deste compositor era pouco escutada em Portugal (por questões políticas), como porque, como notou Alberto de Lacerda, Maria da Graça também se tornou “um dos símbolos da resistência” (2001, p. 39).

Este contexto era agravado por outras circunstâncias pessoais, de género e de classe. A circunstância de a pianista ser *mulher* e de descender da classe alta faziam com que fosse percecionada como alguém que não necessitava de remuneração, ainda mais sendo casada. Isto mesmo por quem (ou sobretudo por quem) estava do mesmo lado da barricada. Ou seja, Maria da Graça, que não queria o piano como “um passatempo gratuito e irresponsável” (Cunha, s. d.), nem ser número musical dos serões em casa de amigos, viu-se muitas vezes constrangida a tocar em público de graça, sendo-lhe negada uma das condições básicas da profissionalização.

A partir de 1957, ano de paragem total que coincidiu com o nascimento da filha Teresa, Maria da Graça passou a dar apenas um ou dois recitais por ano. Em 1963, fez contas à vida e viu um percurso bastante distinto daquele que imaginara no Conservatório, para além de um rol de sonhos e projetos falhados. Apesar de todos lhe reconhecerem talento e capacidade interpretativa excepcionais, por lucidez ou teimosia (ou um pouco de ambos), fechou o piano e nunca mais voltou a abri-lo. Para as enciclopédias da música portuguesa ficou, sob a entrada “Maria da Graça Amado da Cunha”, uma descrição mitificada da pianista que desistira de tocar no auge da sua carreira.

3. Um encontro natural e uma amizade quase inevitável

Embora com passados muito diversos e vivendo em geografias distintas, a amizade entre estas duas mulheres era quase uma inevitabilidade, tão grandes eram as afinidades e tantas eram as vias abertas para que travassem conhecimento.

Uma delas decorreu da procura, por ambas, de formas para exercer oposição ao Estado Novo. Esta vontade de resistência levou-as a aderir à *Associação Feminina Portuguesa para a Paz* (AFPP), uma organização criada em Lisboa em 1936 com o impulso de Bento de Jesus Caraça (Gorjão 2002, pp. 152–153). Coincidindo a sua criação com o início da Guerra Civil de Espanha, esta associação dedicada à defesa da paz e melhoria das condições das mulheres começou por ter fins essencialmente humanitários. Finda a Segunda Guerra, os objetivos da AFPP voltaram-se para o campo cultural, onde interveio em áreas como a promoção da leitura e a instrução de mulheres e crianças, etc. A pianista, certamente por ser próxima de Bento de Jesus Caraça, esteve envolvida na AFPP desde cedo, ao lado de mulheres que faziam parte do seu círculo íntimo, como Irene Lisboa, Francine Benoît, Maria Letícia Clemente da Silva ou Maria Palmira Tito de Morais. Entre 1944 e 1948 desempenhou diversos cargos sociais na associação (Serralheiro, 2011, p. 108).¹³

¹³ Em 1944–1945, foi 2.^a secretária da direção; em 1946–1947 foi 2.^a secretária da assembleia geral; em 1947–1948 foi vice-presidente da assembleia geral.

Também Ilse Losa se envolveu na delegação do Porto, criada em 1941, da qual foi uma das fundadoras. Entre 1947 e 1948 foi vogal da direcção e nos boletins da AFPP (preparados em colaboração com Lisboa) há vários textos seus. O trabalho que estas duas mulheres realizaram na AFPP foi decerto uma das fontes do seu contacto. Sabe-se também que as sócias das Porto visitaram as de Lisboa e que Maria da Graça participou como pianista em recitais organizados pela delegação do Porto – por exemplo, no sarau em torno do centenário da morte de Chopin, realizado em 1949, e num outro concerto onde interpretou *Onze Glosas* de Lopes Graça no cinema Batalha, em 16 de Junho de 1951 (Serralheiro 2011, pp. 126, 186).¹⁴

Para além da AFPP, Ilse e Maria da Graça tinham várias relações de amizade em comum entre os grupos da esquerda. Entre meados da década de trinta e o final da década quarenta, Maria da Graça esteve próxima do Partido Comunista, tal como o estavam Ilse e o marido, o arquiteto Arménio Losa. Pode ter sido por essa via que o casal Losa travou amizade com Lopes Graça e Mário Dionísio, ambos à época militantes do Partido Comunista. Assim, quando os Losa vinham a Lisboa, as casas que frequentavam e os eventos a quem acorriam eram os do círculo de Amado da Cunha. Maria da Graça, por sua vez, também tinha amigos no Porto do grupo de Ilse. Era o caso de Eugénio de Andrade e de duas figuras da cultura portuense que lutavam pela divulgação da música de Lopes Graça, Henrique Alves Costa e Manuel Dias da Fonseca.

Para além de circularem em meios comunicantes, as duas intuíram o que tinham em comum: a curiosidade intelectual, o amor à cultura em todas as suas manifestações, o feminismo. Rejeitavam conformar-se com o papel que o Portugal salazarista reservava para as mulheres. Não queriam apenas ser bons complementos dos maridos. Eram mães modernas, cultivavam uma relação de proximidade com os filhos, mas também tinham uma identidade artística e criativa que queriam ver reconhecida e respeitada pelos pares masculinos.

Uma e outra, porém, sofriam os preconceitos que inibiam as mulheres de ter esse tipo de aspiração. Na música, Maria da Graça esbarrava no imaginário dominante, onde uma mulher que aprendia Chopin era levada tão a sério como uma senhora que experimentava “um novo ponto de crochet e uma nova receita de cozinha” (Cunha, s.d.). Na literatura, Ilse não tinha a vida mais facilitada. Tendo começado a escrever tarde, era uma estrangeira que escrevia numa língua que não era a sua e com a qual apenas contactara com vinte e um anos. A somar a este, havia o problema que se colocava a qualquer mulher que quisesse enveredar pela escrita, o de conseguir “escapar ao preconceito esmagador contra a mulher escritora e a temática feminina” (Carmo, 2012, p. 52). Em 1937, João Gaspar Simões definira a literatura feminina portuguesa como uma literatura sem alma, repleta de jogos literários superficiais, à qual escapavam umas quantas autoras, como Irene Lisboa, Maria Archer ou Luzia, citadas nessa recensão (Simões, 1937, p. 4). De acordo com este crítico, as poucas mulheres que à época ousavam falar de si próprias corriam “o risco de enxovalho” e viam-se compelidas a recorrer ao pseudónimo masculino (*ibidem*). Não espanta, assim, que Irene Lisboa (que

¹⁴ No espólio de Maria da Graça no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea na Biblioteca Nacional de Portugal está o programa do concerto.

escrevia então sob o pseudónimo de João Falco) recusasse “acantonar-se numa específica arte feminina” (Carmo, 2012, p. 52). Em suma, Ilse Losa estava ciente do risco de ser associada à “chocha literatice feminina” (Ferreira, 1991, p. 18). Nunca o foi. O próprio Gaspar Simões, que de início lhe apontou as fragilidades decorrentes da falta de domínio da língua portuguesa, acabou por inserir Ilse Losa numa linhagem descendente de Irene Lisboa, colocando-a definitivamente fora do conceito de literatura feminina que tinha definido em 1937 (Simões, 2004, pp. 185–191).

Na primeira carta constante deste conjunto de correspondência, datada de 21 de dezembro de 1951, Maria da Graça agradeceu a Ilse o livro que esta lhe havia enviado – certamente *Grades Brancas*, o seu único livro de poesia (Losa, 1951). Meses depois, um concerto no Teatro Rivoli com a Orquestra Sinfónica do Conservatório do Porto¹⁵ fê-la aceitar a oferta de Losa para ficar instalada em sua casa. A perspetiva desse encontro intensificou a troca de cartas. Maria da Graça preparava a anfitriã para a futura estadia no Porto, expondo o seu estado de espírito e antecipando aquele em que estaria quando o concerto se aproximasse, falando-lhe do medo do palco, da vontade de desistir e sobretudo da desilusão com Lopes Graça, que tudo acordara com a orquestra sem garantir sequer as despesas de estadia da sua intérprete. Desfazendo a imagem de pianista eleita pelo mais conceituado compositor português, Maria da Graça confessou a Ilse: “nunca fui escolhida por ninguém a não ser para duas funções: tapar buracos e tocar de borla” (Cunha, 1952b).

As confidências feitas a quem há tão pouco tempo tratava com cerimónia levaram-na a adivinhar o espanto da sua correspondente:

E quanto a si, também pergunto a mim mesma por que carga de água enveredei eu, assim sem mais nem quê, por esta escrituração de interiores à mostra, nem sentindo sequer a vergonha habitual por ir estorvar uma pessoa da sua vida, do seu trabalho, das suas neuras ou alegrias, para lhe despejar em cima longas ladainhas *qui ne mènent à rien...* (*ibidem*)

A resposta deu-a a própria Maria da Graça na mesma carta: “Talvez porque das poucas vezes em que temos falado, temos falado sempre a sério e descobrimos logo que ambas tínhamos uma asa partida, igualmente partida – e que às vezes dói muito” (*ibidem*). Era certamente um exagero equiparar a sua dor à de Ilse, que fugira do país natal para escapar ao regime nazi.¹⁶ Mas é fácil de compreender porque o faz: Maria da Graça, uma epistológrafa experiente, sabia gerir e desvendar afinidades cuja existência era essencial para alimentar uma amizade assente, em grande medida, na troca de cartas.

Mas os comboios que levavam as cartas de Amado da Cunha para o Porto também faziam o percurso em sentido inverso. A leitura das cartas de Ilse para Maria da Graça permite constatar como a primeira compreendeu perfeitamente a situação da correspondente. Apesar de ser amiga de Lopes Graça, Ilse percebeu que Maria da Graça cometia provavelmente um erro ao consagrar a sua carreira à obra deste compositor, não só porque isso lhe reduzia a possibilidade de tocar em público como porque a colocava

¹⁵ Onde tocou, em primeira audição no Porto, o *Concerto n.º 1 para piano e orquestra*, de Lopes Graça.

¹⁶ O que a condenara a viver com a sensação de “que sempre [a] arrancaram de onde gostava de estar” (cf. Losa, 1969).

na dependência de uma relação bastante volátil – nem sempre Lopes Graça e Amado da Cunha estavam em bons termos. Por outro lado, o pudor da pianista impedia-a de procurar oportunidades em nome próprio. Tudo isto levou Ilse a exclamar a certa altura: “não lute só pelo Graça, mas também por si!” (Losa, 1960). Em 1965, já depois de Maria da Graça ter deixado de tocar, Ilse propôs-lhe tocar no Porto, na recém-fundada cooperativa *Árvore* (Losa, 1965). A proposta foi rejeitada sem contemplações: “Nem na árvore, nem na flor, nem na praia... Minha cara: há cerca de dois anos e muitos picos que fechei o piano, mas fechei mesmo” (Cunha, 1965c).

4. Uma rede de escritoras

A literatura é um dos temas dominantes desta correspondência. Ilse dava os primeiros passos na escrita e Maria da Graça era uma leitora voraz. Discutiam Freud, Beckett, Conrad, Rodrigues Miguéis, Herberto Helder, Thomas Mann, Colette. Mais interessante, porém, é constatar a atenção com que seguiam a literatura feminina do seu país e como contribuíram para estabelecer ligações entre as escritoras do Porto e Lisboa.

Maria da Graça estabeleceu o contacto entre Irene Lisboa, uma das suas maiores amigas, apesar da diferença de idades, e Ilse, sua admiradora. Anos mais tarde, quando Ilse questionou a pianista acerca da opinião que Irene Lisboa teria do seu trabalho, Maria da Graça tranquilizou-a: “não creio que a Irene tenha nada contra si. A Irene, a nossa incrível Irene, que se não existisse era preciso inventá-la, tem estado demasiadamente ocupada com a saúde para poder pensar que existe mundo, e que esse mundo é habitado” (Cunha, 1956b).

Ilse, por sua parte, procurou proporcionar um encontro entre Agustina Bessa-Luís e Irene Lisboa, perto do fim da vida desta, ao que parece por vontade de Agustina. Esbarrou, no entanto, com a opinião de Maria da Graça, que, para além de fazer notar a antipatia que Irene nutria por Agustina, lhe explicou que no estado de saúde em que Irene se encontrava a visita seria quando menos inútil.

A literatura de Agustina Bessa-Luís foi, de resto, apresentada a Maria da Graça por Ilse, que lhe perguntou, em 1955, se já lera *A Sibila* (Bessa-Luís, 1954a). A resposta de Maria da Graça não revelou particular vontade – “Não senhora, não li, não sei que seja, nem quem seja a autora”. Mas Ilse foi insistindo e Maria da Graça cedeu, acabando por confessar que lera *A Sibila* com interesse e entusiasmo (Cunha, 1956a). O mesmo não sucedera com *Contos Impopulares* (Bessa-Luís, 1954b): “tenho-os achado uma coisa impossível, rebuscados, petulantes, mal feitos e escritos” (*ibidem*). Nove anos passados, achando-se a reler *A Sibila*, Maria da Graça penitenciou-se por não ter imediatamente compreendido que “se tratava de uma das obras básicas da literatura portuguesa, que depois do Camilo e da *Casa Grande de Romariães* ninguém mais tinha escrito um livro daquela grandeza e daquele portuguesismo minhoto” (Cunha, 1965a). Ilse logo lhe retificou a memória:

lembro-me muito bem que você gostou logo à primeira. Depois leu mais alguma coisa da Bessa e ficou desapontada. Eu tenho lido quase tudo. *Os Incuráveis* ainda tem grande qualidade, depois as coisas começam a ficar confusas, as filosofias repetem-se (...). De qualquer forma encontramos sempre páginas belas em qualquer um dos romances. (Losa, 1965a)

A partilha de literatura portuguesa escrita por mulheres entre Ilse e Maria da Graça estendeu-se ainda ao romance *Grades Vivas*, de Celeste de Andrade (1954), que deixara Maria da Graça “de boca aberta” (Cunha, 1955). Dez anos depois, *Viver com os Outros*, de Isabel da Nóbrega, seria considerado pelas duas leitoras um livro notável, ao contrário dos anteriores que, pelo menos Maria da Graça, disse ter detestado (Losa, 1965a; Cunha, 1965b). Quanto a Maria Judite de Carvalho, as opiniões não coincidiam. Ilse, que tinha lido várias coisas desta autora, chegara à conclusão de que tinha muito talento, ao contrário do que sabia ser a convicção de Maria da Graça – convicção que, apesar disso, se mantém inalterada:

o que eu digo é que a artista Judite de Carvalho me interessa pouco – o escritor é um artista cujo material são as palavras. (...) e digo que os seus contos, nem péssimos nem excelentes, decentes, vulgares não eram para ser distinguidos com o mais alto prémio literário do país.¹⁷ (Cunha, 1965b; sublinhado no original)

5. Maria da Graça, leitora de Ilse

Quando recusou destruir as cartas de Maria da Graça, Ilse garantiu que não tencionava publicá-las, mas aproveitou para dizer à correspondente que sempre as achara extraordinárias (Losa, 1991). Esta expressão de apreço pode ser entendida como um reconhecimento tanto da qualidade literária das cartas de Maria da Graça como do papel que esta desempenhou enquanto leitora e crítica das primeiras obras de Ilse. De facto, embora seja justo destacar o papel de Mário Dionísio na formação do “ethos autoral” de Ilse Losa (Marques, 2016), não se deve esquecer o contributo de Maria da Graça Amado da Cunha, tanto para a aproximação e legitimação de Ilse Losa junto do meio intelectual lisboeta, como para o seu aperfeiçoamento literário.

Procurando desenhar um quadro do ambiente que se vivia em Lisboa e atrair a amiga para visitas à capital, Maria da Graça fornecia descrições romantizadas dos convívios do círculo da esquerda intelectual. Ao mesmo tempo desfazia qualquer ilusão que Ilse pudesse ter quanto à eficácia dos projetos (de resistência pela cultura) imaginados nestes encontros:

Janta-se na Ajuda, onde se passa um rico serão, *au coin du feu*, ouvindo o Manuel Mendes contar coisas e loisas, sempre com o encanto do costume. Toma-se cacau em casa do João (Cochofel) onde se contam mais histórias e se fazem horríveis cenas existencialistas. Aí se escrevem, editam e esgotam edições de livros, folhetos e cadernos de poesia, prosa, ensaios, romances, novelas, etc. – tudo em imaginação, evidentemente. Aí se inunda a cidade com concertos espantosos, aí se revoluciona (artisticamente, é claro) o país, vindo depois todos para as suas casas, pacatamente lá por volta da uma hora da manhã. Também em casa do

¹⁷ O Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco fora, em 1961, atribuído ao livro *As Palavras Poupadas* (1961), de Maria Judite Carvalho.

Mário Dionísio se conversa, à volta do café e do fogão, sem que as consequências para o cidadão sejam mais activas, mas dando aos convivas igual prazer. (Cunha, 1952a)

Foi ainda Maria da Graça quem proporcionou o contacto de Ilse com Manuel Mendes – escritor a quem esta dirigiu cartas de admiração. E foi também ela quem serviu de intermediária na recolha dos assentimentos de alguns dos escritores lisboetas incluídos na antologia de contos portugueses organizada por Ilse Losa e Óscar Lopes (1962). Em 1952, Maria da Graça procurou contrariar a suspeita de Ilse de que Miguéis teria sido o responsável pela recusa da publicação de *O Mundo em Que Vivi* por uma editora norte-americana, incentivando-a a escrever-lhe diretamente e pronunciando-se favoravelmente quanto ao caráter do escritor, que, no entanto, ainda não conhecera. De resto, a leitura desta correspondência permite perceber que Maria da Graça procurava transmitir a Ilse a opinião do meio literário lisboeta a seu respeito e lhe cedia os contactos que tinha para que Ilse pudesse fazer chegar os livros.

Por outro lado, se Mário Dionísio revia previamente os manuscritos de Ilse, também Maria da Graça lia criticamente as suas obras, apontando-lhe os pontos fracos, por vezes com brutal honestidade, mas sempre a instigando a continuar e a aperfeiçoar as qualidades que lhe reconhecia. Estas eram “o talento para pôr de pé um personagem, com poucos traços” e a grande quantidade de “material literário” de que Ilse dispunha – e que, no entanto, segundo a pianista, deveria começar a escolher, “na consoladora certeza de não vir a ficar na penúria e poder gastar à larga” (1952d). Aliás, a propósito do “material literário” de Ilse, Maria da Graça faz uma observação sobre a literatura nacional que mostra bem a sua capacidade de análise e conhecimento do tema:

Lembre-se que vive na terra onde ninguém tem nada que dizer e onde quase todos esticam a massa até ela ficar transparente. Bem sabemos que não têm que dizer porque não abrem os olhos; mas é assim. Ou então lá temos o abade, o doce-boi, o cheiro a urze e estevas, o mendigo dos caminhos e a moça pestanuda. (1952d)

Após a leitura de *Rio sem Ponte* (Losa, 1952), que devorou em pouco mais de uma noite, Maria da Graça insurgiu-se contra o revisor, Óscar Lopes, por entender que este deixara passar notas de vernáculo portuense que estragavam o ambiente estrangeiro do livro e davam cabo da frescura do português de estrangeira, “tão delicioso e engraçado do primeiro romance” (Cunha, 1952d). Chocavam-na particularmente o “que cachopa!”, o “brunir” em vez de passar a ferro e alguns “trouxas deslocados” (*ibidem*). Sendo o livro passado na Alemanha e Inglaterra, esse “banho portuense” funcionava como “uma desafinação que arrepia[va]” (*ibidem*). Aconselhava, assim, Ilse a escrever “sem pensar no processo”, como a estrangeira que falava sobre o seu país, não como a portuguesa que fora à Alemanha (*ibidem*). Noutra perspetiva, havia, segundo Maria da Graça, personagens a mais em *Rio Sem Ponte*, o que levava a que fossem muito esquemáticas (*ibidem*).

Em 1988, Ilse publicou uma edição revista de *Rio sem Ponte*, na qual seguiu os conselhos indicados por Maria da Graça, expurgando do livro as expressões excessivamente regionais e reestruturando o romance através de cortes substanciais.

Por último, tal como o fizera Mário Dionísio (*cf.* Marques 2018, p. 254), também Maria da Graça se pronunciou sobre o dilema de Ilse quanto à escolha da língua de escrita. Mas enquanto aquele sugeria que Losa escrevesse em alemão e traduzisse ou mandasse traduzir para português, Maria da Graça era mais pragmática: a escrita em alemão não deveria ser um meio para escrever em português mas sim uma garantia de alcançar o público alemão e assim “não ficar para sempre enterrada no poço, afogada em livros, seus e dos outros, mortos à nascença, folheados uma vez por meia dúzia de íntimos” (Cunha, 1952e). No entanto, se não fosse essa a vontade de Ilse e se Portugal “fosse uma terra onde valesse a pena escrever, pintar, tocar, pensar, esculpir, construir, etc.” o conselho que lhe daria era o de “que fechasse a porta de (...) casa durante uns tempos (...) e se atirasse, de dentes cerrados para um estudo a valer da nossa língua” (*ibidem*). Foi, como é sabido, este o caminho que Ilse Losa acabou por tomar. A hipótese levantada por Mário Dionísio havia logo sido posta de parte pela escritora: “Traduzir eu? É o pior que há. Se não se escreve pensando na língua em que se escreve, a coisa sai chocha. Já experimentei este caminho e conheço o resultado” (Marques, 2018, p. 262).

6. Conclusão

Ilse Losa não conseguiu contrariar o desenlace da carreira ao piano de Maria da Graça Amado da Cunha. No entanto, através da correspondência que com ela manteve, contribuiu para que esta deixasse uma obra que, tendo em conta a escassez de registos sonoros das suas interpretações, constitui o seu maior legado para a cultura portuguesa – um epistolário que, para além de estudado, merece ser divulgado.

Referências

- Andrade, C. (1954). *Grades vivas*. Estúdios Cor.
- Bessa-Luís, A. (1954a). *A sibila*. Guimarães Editores.
- Bessa-Luís, A. (1954b). *Contos impopulares*. Imprensa Portuguesa.
- Carmo, C. (2012, outubro). A maior escritora de todos os tempos portuguesas segundo José Gomes Ferreira. *Relâmpago*, 31/32.
- Carvalho, M. J. (1961) *As palavras poupadas*. Arcádia.
- Cunha, M. G. A. (1952a, fevereiro 18). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1952b, março 18). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1952c, julho 1). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1952d, novembro 24). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1955, março 3). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1956a, abril 26). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1956b, dezembro 5). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1963, abril 24). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1964, janeiro 31). [Carta para Manuel Mendes]. Fundação Mário Soares / Manuel Mendes/MNAC - Museu do Chiado. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04478.004.008#!3>
- Cunha, M. G. A. (1965a, março 8). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1965b, março 13). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1965c, maio 21). [Carta para Ilse Losa]. Consultada no arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (1990, dezembro 28). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.

- Cunha, M. G. A. (1991, janeiro). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Cunha, M. G. A. (s.d.). [Carta para Ilse Losa]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Ferreira, J. G. (1970). *Imitação dos dias. Diário inventado* (2.^a ed.). Portugalíia.
- Ferreira, J. G. (1991). Breve introdução à poesia de Irene Lisboa. In P. Morão (org. e pref.), *Poesia* (Obras de Irene Lisboa, Vol. 1; pp. 17–30). Presença.
- Gorjão, V. (2002). *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina ao Estado Novo*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Lacerda, A. (2001, abril 4). Uma grande pianista. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.
- Lisboa, I. (1992). *Solidão. Notas do punho de uma mulher*. (Obras de Irene Lisboa, Vol. 2; organização e prefácio de Paula Morão). Presença.
- Lopes, O., & Losa, I. (Eds.) (1962). *Portugiesische Erzähler*. Aufbau-Verlag.
- Losa, I. (1951). *Grades brancas*. Centro Bibliográfico.
- Losa, I. (1952). *Rio sem ponte*. Publicações Europa-América.
- Losa, I. (1960, fevereiro 21). [Carta para Maria da Graça Amado da Cunha]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Losa, I. (1965a, março 10). [Carta para Maria da Graça Amado da Cunha]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Losa, I. (1965a, maio 20). [Carta para Maria da Graça Amado da Cunha]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Losa, I. (1969, janeiro 11). [Carta para Maria da Graça Amado da Cunha]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Losa, I. (1988). *Rio sem ponte*. Afrontamento.
- Losa, I. (1990, dezembro 22). [Carta para Maria da Graça Amado da Cunha]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Losa, I. (1991, janeiro 10). [Carta para Maria da Graça Amado da Cunha]. Arquivo pessoal de Ilse Losa.
- Marques, K. (2016) A construção do “ethos” autoral losiano através do diálogo epistolar entre Ilse Losa e Mário Dionísio. *Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura*, 26, 137–150.
- Marques, K. (2018). *Ilse Losa, estreitando laços: correspondência com os pares lusófonos (1948–1999)*. Afrontamento.
- Serralheiro, L. (2011). *Mulheres em grupo contra a corrente*. Evoluta Edições.
- Simões, J. G. (1937, janeiro 29). Os livros da semana. *Almas e terras onde eu passei*, por Luzia, *O grito da terra*, romance de Adelaide Félix e *Lume novo*, por Celeste Costa. *Suplemento literário do Diário de Lisboa*, 86. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05762.026.06405#!16>
- Simões, J. G. (2004). *Crítica IV. Contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos (1942–1979)* (2.^a ed.). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

[recebido em 26 de novembro de 2021 e aceite para publicação em 31 de outubro de 2022]

“MEU CARO JOÃO CABRAL DE MELO NETO” –
ALGUMAS CARTAS PORTUGUESAS

“DEAR JOÃO CABRAL DE MELO NETO” –
SOME PORTUGUESE LETTERS

Rafaela Cardeal*
cardealrafaela@gmail.com

A conhecida aversão de João Cabral de Melo Neto à epistolografia, como atestou Murilo Mendes em carta de 29 de outubro de 1960, não impediu completamente sua adesão ao gênero. No arquivo particular do autor, surpreendentemente encontra-se um expressivo volume de cartas, bilhetes e cartões-postais, que documentam todo o percurso biográfico e literário do poeta e diplomata brasileiro desde os anos 40 até seu desaparecimento, no fim da década de 1990. Desponta desse variado conjunto a correspondência trocada com nomes do século XX português, como Sophia de Mello Breyner Andresen, Alexandre O’Neill, Alberto de Serpa, António Reis, dando-nos a ver não só conversas literárias em torno de seus projetos estéticos e poéticos – ou até da vida íntima –, mas também o processo de recepção da obra cabralina no país. De um ponto de vista privilegiado, os bastidores da cena literária luso-brasileira iluminam aspectos do convívio de João Cabral com poetas, escritores e intelectuais portugueses, entre afinidades e divergências, sem deixar de evidenciar sua posição cimeira no panorama da poesia produzida em língua portuguesa.

Palavras-chave: Correspondência. Diálogos luso-brasileiros. Poesia brasileira. Poesia portuguesa. Influência poética.

João Cabral de Melo Neto’s widely known distaste for letter writing, as Murilo Mendes pointed out in a 1960 letter, has not prevented him from written communication. Still, the author’s private archive preserves a sizeable number of letters and postcards, which documents his life and work from the 1940s until the late 1990s, when he died. This collection includes the epistolary exchange between key figures of the 20th century in Portugal, such Sophia de Mello Breyner Andresen, Alexandre O’Neill, Alberto de Serpa, António Reis, from which one could witness the discussion of their aesthetic and poetics expressions, or even the practical necessities. Likewise, it registers João Cabral’s reception in that literary context. As the Luso-Brazilian background is highlighted, these letters reveal to us his relationship with Portuguese poets, writers and intellectuals, not only making evident the process of influence, but also underlying João Cabral’s canonical placement in the Portuguese language poetry.

Keywords: Correspondence. Luzo-Brazilian dialogues. Brazilian poetry. Portuguese poetry. Poetic influence.

•

* Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes, Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-6952-621X.

*Pois que toda literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível,
presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos.
E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão;
e eu acrescento que não interessa tanto a paixão,
apenas pretexto, mas antes o seu exercício.*

M.I. Barreno, M.T. Horta, M.V. Costa (1972), *Novas cartas portuguesas*

1. Introdução

João Cabral de Melo Neto reiteradamente declarou sua aversão à escrita epistolar. Ainda assim no inventário de seu arquivo, sob a guarda da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, estão indicadas como correspondência pessoal mais de mil e cem entradas. Não deixa de ser assinalável o volume de cartas conservado entre os papéis de um poeta que nunca foi um entusiasta do gênero e que viveu, ao longo de quatro décadas a serviço do Itamaraty, em quatorze cidades, entre três continentes. Com facilidade, as constantes remoções de postos diplomáticos, habituais a cada dois anos, poderiam se tornar um determinante fator dispersivo, se não fosse pelo trabalho de Stella Maria Barbosa de Oliveira, a primeira companheira do poeta – que adotaria após o casamento apenas o sobrenome Cabral de Melo. Arquivista de profissão, ela foi a responsável por reunir e organizar sincronicamente o itinerante acervo à medida que ele ia se fabricando. Toda sorte de documentos – cartas, bilhetes, cartões-postais, manuscritos, fotografias –, à maneira de valioso item da mudança, acompanhava a família, mantendo-se, contra todas as eventuais circunstâncias, praticamente intacto.

Do oásis cultivado por Stella em meio ao deserto cabralino, tem se extraído novas achegas à vida e obra do poeta, sobretudo a partir de 2020, ano em que se assinalou seu centenário de nascimento. Nessa ocasião poemas inéditos foram incorporados à mais recente recolha da *Poesia completa*, com base na pesquisa empreendida no arquivo do autor por Edneia R. Ribeiro, sob a organização de Antonio Carlos Secchin. Já as facetas menos conhecidas de João Cabral vieram a público em 2021 em edições que nos dão a ver o homem por detrás do poeta-diplomata. Sua figura *a palo seco* é um tanto desfeita no decurso do museu de imagens apresentado na fotobiografia organizada por Eucanaã Ferraz. Daí desponta um João menos austero – ainda que quase sempre de terno e gravata – em registro familiar ou social entre diversas paisagens. Já a biografia escrita por Ivan Marques, que muito se valeu do registro epistolar, entrelaça os mil fios da vida de João Cabral à sua obra. De uma mirada inédita, e de um valioso manancial de informações, emerge um perfil múltiplo, indispensável para os leitores especializados – e não só –, tornando-se desde logo referência obrigatória na fortuna cabralina.

Neste percurso, apresentaremos um conjunto das cartas portuguesas, cujo recorte, definido por limites territoriais, atua como um viés de leitura. Em razão dos naturais e incontornáveis hiatos, será aqui aludida, em maior parte, a correspondência passiva de João Cabral, em particular as cartas enviada por remetentes portugueses. Em certos casos, as cartas escritas pelo brasileiro também se incorporaram, ao menos, as que foram

preservadas e identificadas através do extenso levantamento documental realizado nos espólios de seus correspondentes, muitos deles dispersos entre bibliotecas e arquivos em Portugal.

2. O antiepistológrafo

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, enviada de Barcelona, em 9 de outubro de 1948, João Cabral de Melo Neto se disse “antiepistolar”. A expressão, que bem sintetiza sua antipatia pelo formato, é repetida por duas vezes ao longo da missiva para justificar o silêncio ao seu remetente. Embora se referisse a certas más disposições – “gripes, chateações, tédio”, explica – o diagnóstico parecia exibir somente a ponta do iceberg. Pedindo a compreensão do interlocutor, registra a presença de um “impedimento mais poderoso”, diz João Cabral, “a falta de jeito, de gosto para cartas” (Melo Neto, 2001, p. 227). A isso ainda se acrescentava outro obstáculo mais concreto: as mãos trêmulas que dificultavam a escrita, sintoma da abstinência de cafeína, regime que fazia para se libertar da cafiaspirina, engolida “em número 6 por dia, há 10 anos” a fim de anestesiar sua incurável dor de cabeça. Esse tipo de comentário, ao lado dos detalhados relatos dos tratamentos a que viria se submeter, torna-se recorrente na correspondência do autor, compondo assim uma espécie de prontuário clínico.

Um dos temas insistentemente referidos entre os escritores, como sublinha André Crabbé Rocha no seu estudo pioneiro *A epistolografia em Portugal*, é o da saúde física ou mental – ou antes, da falta dela (1985, p. 381). A autora aponta que o insalubre estado sanitário do “Parnaso lusitano” não poderia deixar de ter seus reflexos sobre os próprios criadores, o que também se verifica, porém, em sentido menos coletivo, no caso do poeta brasileiro. Um dos tópicos recorrentes de seus escritos íntimos, a cefaleia surgida na adolescência, que pôs fim à sua carreira futebolística, acompanhando-o até a velhice, não deixaria de despontar em sua obra. Para traçar um paralelo com os versos d’*Os três mal-amados*, se a dor de cabeça “comeu o futuro grande atleta”, não comeria “o futuro grande poeta”, ao contrário do que aí se postula (Melo Neto, 2014, p. 113). Nesse poema dramático, publicado na *Revista do Brasil* em 1943, alistando uma série de objetos pessoais e estados anímicos corroídos pelo imperativo amoroso, o mal-amado Joaquim a certa altura afirma: “O amor comeu meus remédios, minhas receitas médicas, minhas dietas. Comeu minhas aspirinas, minhas ondas curtas, meus raios X. Comeu meus testes mentais, meus exames de urina” (*idem*, p. 109). E, por fim: “Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte” (*idem*, p. 114).

A dor de cabeça não aparece, todavia, senão indiretamente na obra madura. Porém, o fármaco ganharia, mais tarde, notável destaque com a homenagem que se ergue “Num monumento à aspirina” nas páginas do seu livro capital, *A educação pela pedra* (1966). O poema, vertido para o alemão, segundo conta Curt Meyer-Clason (1992), chegaria ao fabricante do mundialmente famoso medicamento. No seu regresso à Alemanha, após uma conversa com João Cabral, na qual ele teria se interrogado se seu “monumento” poderia ser um bom texto publicitário, Meyer-Clason decidiu remeter sua tradução ao departamento de publicidade da Bayer. Em resposta, o diretor alegava que, apesar de ter gostado muitíssimo do poema, infelizmente, era muito sofisticado como *slogan* para o

grande público. Sem abalar o culto diário, esse parecer negativo rendeu ao devoto da aspirina boas risadas, ao sabor de uma particular anedota. No livro seguinte, *Museu de tudo* (1975), o medicamento volta a aparecer, ocupando um lugar privilegiado no léxico cabralino. Acima da geografia e de seus sotaques, diz-nos o poema “Metadicionário”, a aspirina é reconhecida pelo seu extraordinário poder de ser decifrada em qualquer idioma, graças ao processo metonímico, de escala universal, que alçou a marca registrada a sinônimo do comprimido que contém aquela substância. Uma faculdade que nem mesmo Deus possui: a de ter o mesmo nome, “de se chamar em qualquer língua” (Melo Neto, 2014, p. 536).¹

Hoje o que é um dos traços da sua mitologia literária – que por vezes assume um tom caricatural – foi um grande suplício para João Cabral, especialmente do ponto de vista psicológico. Já no início da década de 1950, ele se submeteu a vários tratamentos cirúrgicos, todos eles malsucedidos, uma vez que a insistente dor de cabeça não dava trégua. Para além da constante irritação por ela provocada, suspeita de uma nevralgia do trigêmeo, os horizontes de cura logo se apresentavam como pura miragem, agravando seu quadro depressivo.² Junto a isso, os invasivos procedimentos que realizou próximo aos olhos, no pós-operatório, impunham dificuldades para ler e escrever. Neste último caso, em razão de tremores, porventura por um excesso de estímulos, que davam conta de um estado nevrálgico delicado, “à flor da pele” como escreveria em carta a Murilo Mendes. João Cabral, ainda que não desistisse, estaria constantemente entre a esperança e o desengano, como ilustra outra passagem relatada ao amigo, em que lhe conta a sentença de um médico que tinha considerado sua dor de cabeça incurável: “Não me disse para tocar um tango argentino mas me aconselhou a continuar tomando aspirina” (Melo Neto *apud* Sousa, 2019, p. 127) – em clara evocação do famoso poema-diagnóstico “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira.

Um de seus mais assíduos correspondentes, Murilo testemunhou as incontáveis tentativas de João Cabral de se ver livre da dor de cabeça. Não por acaso, num ficcional encontro com Fernando Pessoa, ele cita João Cabral, estabelecendo diálogo com o verso “Preciso de verdade e de aspirina”, de Álvaro de Campos. Numa das cenas de *Janelas verdes* (1970), o “guarda-livros lisbonês” lhe pede tais remédios, mas, em resposta, Murilo diz-se expropriado de qualquer “grama de verdade”, oferecendo em alternativa uma cápsula de aspirina: “por acaso tenho no bolso três ou quatro destinadas a João Cabral de Melo Neto, com quem devo me encontrar” (Mendes, 2002, p. 191). O gesto, mesmo que não seja fato conhecido, parece assim ganhar maior verossimilhança na voz de Murilo. Pela sua irreverente personalidade, não é de se espantar que ele pudesse

¹ Nos dispersos, encontramos ainda referências em “A corrente de ar”, poema dedicado a Vinicius de Moraes, em que João Cabral faz um autorretrato: “No ar encanado / O poema, a saúde: / Eu buscando o lápis. / Tomando aspirina.” (Melo Neto, 2014, p. 876). Mais uma vez o cenário da escrita seria evocando em “O papel em branco”: “Ante a folha branca / Impossível é evitar / O pensamento de sal. / De luz, de saúde. // Nem sempre esse sol / É o sol natural, / É o sol de aspirina, / Pequeno discos brancos. // Mas é sol: espanta / Os fantasmas, e as sombras / Fogem de sob as coisas / Como ao meio-dia.” (Melo Neto, 2001, pp. 267-268).

² Em carta a Lêdo Ivo, datada de Barcelona, 14 de dezembro de 1949, após o fracasso de duas operações, João Cabral escreve: “V. pode imaginar como tudo isso me deixa: com um humor de *perro*, agravado pela decepção ao não me ver curado depois de cada uma das intervenções.” (Ivo, 2007, p. 40).

realmente andar com o antídoto cabralino à mão, quando estivesse em vias de encontrar o amigo.³ Para além de qualquer atitude teatral, demonstra a empatia com o drama pessoal que se tornou o mais célebre biografema de João Cabral e só poderia vir de um de seus confidentes.

Sob efeito do “sol de um comprimido de aspirina” – ou, de bem mais de 70 mil, número estimado em 1968 – João Cabral publicou vinte livros, ultrapassando a marca de 13.298 versos, contabilidade por ele feita após a publicação de *Auto do frade*, seu décimo sexto título.⁴ E, surpreendentemente até para os mais iniciados leitores cabralinos, escreveu muitas cartas, algo que vem sendo pouco a pouco revelado desde o ano 2000, quando chegaram ao público as cartas enviadas a Clarice Lispector, com a apresentação de Carlos Mendes de Sousa, no número da *Colóquio/Letras* que homenageia João Cabral. No ano seguinte, foi editada até o presente momento a única edição autônoma, e parcial, da sua correspondência, que reuniu sob a organização de Flora Sussekind as cartas trocadas com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade – conjunto com cerca de 100 documentos. Ainda, as cartas enviadas a Lêdo Ivo foram compiladas no volume que reúne a correspondência passiva desse poeta, publicada em 2007.⁵

Ora, ainda que João Cabral tenha tentado de todas as maneiras não se imprimir em seus versos, o ambicioso empreendimento – sabia ele – era utópico. É o que reconhece, tardiamente, em *Agrestes* (1985), num dos poemas mais lembrados quando se trata do tema, em que se enuncia a impossibilidade do projeto. No caso, não como pura confissão, em primeira pessoa, mas através das “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”. Mesmo que especulativamente e por intermédio de uma outra voz, o poeta assume que sua estratégia de sempre falar de coisas evitando falar de si estaria fadada ao fracasso, pois já na seleção das coisas sobre as quais escreveu, forçosamente se encontra implicado. Vale destacar certo pendor memorialístico já n’*A escola de facas* (1980), que apresenta uma dimensão circunstancial para a qual João Cabral se inclinava desde *Museu de Tudo* (1975), único título editado nessa década. Os três livros, por vezes considerados menores, são marcados pelo que Edward Said chamou de estilo tardio, na esteira do conceito formulado no célebre ensaio de Theodor Adorno.

No espaço epistolar, todo e qualquer esforço naquele sentido seria sempre inútil, visto que ali necessariamente se aponta para um nome, para uma assinatura. Philippe Lejeune (1998) considera que, por definição, a carta é uma partilha e como tal tem diversas faces: além de objeto permutável, institui-se enquanto um ato e um texto. Para os estudos literários, essas perspectivas podem lançar luz sobre variados aspectos da correspondência de um escritor, desde o registro de uma *persona*, que eventualmente se

³ Em “Murilo Mendes e os rios”, de *Agrestes* (1985), João Cabral parece esboçar um retrato do amigo a partir de uma situação, ao que tudo indica, verdadeira – ou ao menos verossímil, tal qual o hábito de levar aspirinas no bolso. Em linhas gerais, o poema centra-se no ritual muriliano de salutar um rio a cada vez que o cruzava de carro. Enquanto assistia à peripécia, “eu ria amarelo / como se ria na missa”, afirma o retratista, dando a ver, em contraste, o gesto comedido típico de sua personalidade. (Melo Neto, 2014, p. 702)

⁴ O manuscrito foi reproduzido no site da revista *Piauí*, podendo ser acessado através do endereço: <https://piaui.folha.uol.com.br/joao-cabral-contabiliza-seus-versos/>

⁵ Quanto à correspondência trocada com Murilo Mendes, apesar da sua importância e extensão, ela não está editada na íntegra, porém, minuciosamente apreciada por Carlos Mendes de Sousa (2019).

desdobra na criação, até os bastidores da elaboração de determinada obra e da cena literária em que ela se inseriu. Sob esse ponto de vista, é claro, João Cabral não seria exceção. Talvez isso explique, em parte, sua resistência ao gênero que impõe a escrita consciente de um eu que voluntariamente se coloca em cena. Uma resistência motivada pela aversão não à epistolografia propriamente dita, mas ao gesto confessional a que a troca de cartas convida. De qualquer modo, ele não abdicaria do meio de comunicação mais corrente na sua época, uma vez que isso significava prescindir de muitos diálogos e partilhas. Ainda que contrariado, continuou a manter, em ‘serviços mínimos’, seu correio postal.

Uma década depois de escrever a Drummond confidenciando o embaraço com as cartas, João Cabral reafirma sua inaptidão epistolar. De Sevilha, escreve a Clarice Lispector em 21 de maio de 1958: “Parece é que perdi mesmo o jeito de escrever cartas. O jeito e o fôlego. Creio que não há nada que me canse tanto e que exija de mim tanto esforço” (Melo Neto *apud* Sousa, 2000, p. 298). O cansaço, dessa vez, não estava relacionado a uma situação concreta, no entanto, o autodiagnóstico se afigurava em termos clínicos. Com certa hesitação, questionava-se retoricamente se o constante desinteresse, a falta de vontade e a incapacidade para agir ou tomar decisões seriam sintomas de abulia. Hipótese que inesperadamente é atribuída ao “clima” sevilhano, no lugar de ser compreendida como consequência direta – e um tanto óbvia – do seu quadro depressivo. E assim sentencia: “Os andaluzes têm fama de abúlicos e é possível que eu já esteja irremediavelmente estragado” (*ibidem*) – imagem que não deixa de surpreender os leitores que veem nas figuras andaluzas retratadas pela poesia cabralina, em especial nas bailadoras e nos toureiros, expressão maior da volição.

3. Cartas portuguesas

Cartas, bilhetes e cartões-postais escritos por quase trinta remetentes compõem a sucinta correspondência portuguesa de João Cabral, que não chega a atingir uma centena de documentos. Concentrada, sobretudo, entre fins da década de 1940 e 1960, nela se exhibe a movimentação do poeta brasileiro dentro da cena literária lusa, quer a investida na divulgação da sua obra, quer o acolhimento de seus pares, e ainda questões em torno do projeto estético do autor. Esses diálogos coincidem com sua entrada num contexto estrangeiro, ainda que familiar, até sua consagração que é assinalada, em plena ditadura salazarista, pela inesquecível apresentação de *Morte e vida severina*, a cargo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo – o Tuca. Assim, o complexo processo de recepção emerge simultaneamente nas páginas literárias e nos papéis íntimos, não obstante a atenção crítica tenha sido possibilitada, ou ao menos favorecida, por contatos de foro pessoal, em particular pela oferta de livros.

O ano de 1949 é, nesse sentido, exemplar. A primeira recensão à poesia de João Cabral, o artigo “Poesia engenhosa” de Vitorino Nemésio, que sai em sua rubrica semanal do *Diário Popular*, não por acaso coincide com o estabelecimento do diálogo epistolar com Alberto de Serpa e com Adolfo Casais Monteiro. Inclusive, teria sido pela mão daquele poeta que o texto chegou, em primeira mão, a João Cabral quatro dias depois da sua publicação, como atesta a carta de 19 de junho de 1949, na qual Serpa questiona a

seu destinatário se ele tinha recebido o recorte do jornal lisboeta. “O caixeiro-viajante da Presença”, como Egito Gonçalves se referiu a Serpa em comentário sarcástico numa carta de 1950 destinada a João Cabral, era um grande entusiasta do brasileiro e foi também um dedicado mensageiro – sempre dando notícia do que ia se publicando em território português –, além de ter sido responsável por articulações que o aproximariam de outras figuras desse meio literário, incluindo o próprio Egito.

O irônico epíteto, todavia, pode ser aqui aproveitado menos em sua maledicência, mais em seu sentido literal. Serpa não foi somente representante de vendas presencialistas, como também cabralinas, assumindo o importante papel de mediador. A excêntrica parceria daria um fruto estranho: a revista de único número *O Cavalo de Todas as Cores*, editada em janeiro de 1950 e impressa por João Cabral na sua tipografia caseira, onde ele estampou sob o selo d’O Livro Inconsútil míticas edições artesanais. Esse epistolário – o mais extenso trocado com um destinatário português –, que é justamente instaurado com o envio de “três encantadores volumes” inconsúteis, revela não só as conversas editoriais à volta da revista, como documenta a forte personalidade e as firmes posições de João Cabral, quer do ponto de vista estético, quer do ponto de vista político, dando-nos a ver os bastidores da sua oficina poética.⁶

As elegantes edições despertaram a atenção dos portugueses – e fatalmente a dos brasileiros –, alimentando o fetiche de seus destinatários, que prontamente se colocaram à disposição de futuros aspirantes a colaboradores. Todos queriam ver seus escritos nas *plaquettes* editadas pelas mãos do rigoroso poeta-impressor, quem bem soube criar interesse à volta de suas “coisas portáteis”, como João Cabral se referiu aos pequenos livros em carta a Clarice Lispector (Melo Neto *apud* Sousa 2000, p. 290). Além dela, muitos outros estiveram entre os potenciais colaboradores. Atendendo o chamado do editor, Serpa e Casais Monteiro, por exemplo, prometeram enviar-lhe os manuscritos inéditos de “Poemas quase brasileiros” e traduções de Paul Valéry, respectivamente. Afinal, esses projetos, assim como os da escritora brasileira, não vieram a se concretizar.

Outro expressivo diálogo, sem dúvida, é o que envolve a feitura da edição do livro *Quaderna* que vem a público em Lisboa, em 1960, pela Guimarães Editores – única a estampar separadamente o título. O sétimo volume publicado por João Cabral contou com a supervisão do então assistente literário da editora, Alexandre O’Neill, que mais tarde, em entrevista dos anos 1980, viria a se reivindicar como seu “curador”. Dessa correspondência, iniciada em 14 de setembro de 1959, só temos notícia das missivas escritas pelo poeta português, nas quais as negociações a respeito da iminente edição se misturam com comentários acerca dos originais, que, além de se inscreverem no corpo da carta, deram origem a um datiloscrito. Trata-se do poema “Saudação a João Cabral de Melo Neto”, datado de Lisboa, 27 de agosto desse mesmo ano, que seguiu acompanhado de uma breve observação: “se tem o pecado de ser factura apressada, é tão espontânea e tão de dentro que seria absurdo não a enviar a quem, afinal, se dirige” (O’Neill, 1959a). Mesmo sem conhecer a opinião de João Cabral sobre a “saudação”, sabemos que foi por essa via que ele leu, em primeira mão, a prestigiosa homenagem incluída em *Abandono*

⁶ Nos últimos anos, Solange Fiuza tem se dedicado ao projeto *Edição comentada das cartas de João Cabral de Melo Neto a Alberto de Serpa & estudos críticos*, com destaque para a publicação de artigos sobre essa correspondência (vd. Fiuza, 2019).

vigiado (1960) – título do mesmo ano e da mesma coleção, “Poesia e Verdade”, em que saiu o livro cabralino.

Na carta seguinte, de 30 de outubro de 1959, à margem das questões editoriais, o autor sentiu a necessidade de explicar a vênua. Com certo pudor, O’Neill diz que o poema foi um exagero, mas que teria sido movido pelo grande entusiasmo causado por certa poesia de João Cabral. Após a leitura de *Quaderna*, o poeta português e “um punhado de amigos fiéis”, foram surpreendidos, nas suas palavras, por um “tremendo choque”. O que mais os tinha impressionado eram “a escassez de adjetivos, a ausência total de bonitos, a pobreza da rima, o seu meter-ombros oficinal ao poema e o limpo curso de suas estrofes e também a sua geografia, se assim se pode dizer” (O’Neill, 1959b). Porém, a composição tinha despontado na sequência da leitura de *Duas águas* (1956), edição que reunia toda a produção poética do autor, desencadeando a incontida escrita da “saudação”, que, à maneira do estilo cabralino, é não só um tributo a João Cabral como um dos mais fiéis retratos de sua arte. Justamente a lição de rigor e contenção gerou, segundo explica O’Neill, um honesto interesse em torno da poesia do brasileiro em Lisboa por parte de um pequeno grupo de poetas – ao qual se incluía – que estavam decididos a acabar com “os cosméticos, as poemadas, as brilhantinas” (O’Neill, 1959b), com os excessos da poesia portuguesa daquela época.

Esse diagnóstico complementava o comentário feito por O’Neill na carta anterior, onde o livro a vir já era apontado como exemplo para a jovem poesia portuguesa, que na sua visão tanto precisava “emagrecer”. Nesse sentido, cumpriria uma dupla função ao ser um “ótimo serviço prestado aos poetas e ao público e, ao mesmo tempo, à difusão da vossa literatura, tão pouco lida em Portugal” (O’Neill, 1959a). O cálculo de um dos principais agentes desse meio literário não poderia ser mais preciso. A *escola das facas* criada por João Cabral – para evocar um de seus incisivos títulos – formará no país muitos alunos, o que é possível vislumbrar, com maior ou menor grau de nitidez, sobretudo, na geração dos autores revelados na década de 1960, quando efetivamente a poesia cabralina se torna mais facilmente acessível aos leitores. A edição da Guimarães foi marco editorial da sua recepção que, três anos mais tarde, é ampliada pela coletânea *Poemas escolhidos*, da Portugália Editora, com seleção de O’Neill e Alexandre Pinheiro Torres – ocasião em que o crítico literário pontualmente se correspondeu com o autor.

As cartas de Alexandre O’Neill apresentam-nos um panorama, ainda que não tão detalhado, de um contexto que atualmente só poderíamos recompor por essa via. Seus comentários, mesmo os mais pontuais, revelam uma série de circunstâncias inerentes ao modo como se processa a recepção crítica de João Cabral, naturalmente estimulada por trocas pessoais. Casos já bastante conhecidos, como a viagem de Sophia de Mello Breyner Andresen a Sevilha, onde ela conheceu João Cabral em 1958, ganham assim novas nuances. O’Neill conta a João Cabral que na volta a Lisboa, numa das famosas tertúlias na casa da poeta portuguesa, José Paulo Moreira da Fonseca, intermediário daquele luminoso encontro sevilhano, leu em voz alta *Morte e vida severina*. Anos depois, em carta de 30 de janeiro de 1967, Sophia revelaria ao autor do *Auto de Natal pernambucano* que essa era a linha da sua poesia que mais apreciava e que considerava a mais difícil e rara. Para além das sessões privadas entre amigos, que tinham lugar na

Travessa das Mónicas, a leitura do poema dramático foi realizada mais de uma vez por Sophia em cursos universitários.⁷

Algumas conversas que compõem o epistolário de O'Neill revelam ainda informações interessantes e pouco divulgadas, ou mesmo completamente desconhecidas pelo público, a respeito da circulação de livros. Por exemplo, o sugestivo engano com relação ao título do livro que Casais Monteiro, ainda em território português – portanto, antes de 1954, quando se exilou no Brasil – tinha lhe dado a ler: uma edição de capa verde-escuro estampada com um balão, segundo descreve O'Neill numa carta. Tratava-se, logo, de *Psicologia da composição com Fábula de Anfion e Antiode*, que, no entanto, ele refere como *O engenheiro*. Sabemos que ambos os títulos foram remetidos por João Cabral a Casais Monteiro nos anos em que foram lançados, 1947 e 1945 respectivamente, conforme atestam as dedicatórias. Assim, é possível que também *O engenheiro*, cuja capa na verdade é ilustrada por uma lira, tenha chegado a O'Neill pelas mãos do mesmo Casais, o que poderia ter contribuído para o lapso. Mas o episódio também pode sugerir, embora àquela altura O'Neill já conhecesse *Morte e vida severina*, que ele estaria mais interessado no projeto cabralino sintetizado pela figura do engenheiro e que seria levado a cabo posteriormente com a definição da sua psicologia. Assim, quem sabe, a associação entre o título de um livro e o conteúdo do outro fosse a verdadeira raiz do ato falho. Ao contrário de Sophia, O'Neill talvez preferisse certa poesia de João Cabral, a que incita uma “comunicação a dois”, exigindo concentração e releitura, e que o autor alistou como uma das suas *duas águas*.

Com o levantamento bibliográfico em bibliotecas públicas e particulares, na sua maior parte assinalado por dedicatórias, fica bastante claro o desejo de João Cabral de ser lido por portugueses. Exemplares de seus primeiros títulos – quase todos editados por conta própria, portanto com reduzida tiragem – foram oferecidos a escritores, poetas e críticos, como João Gaspar Simões e o próprio Adolfo Casais Monteiro, o que lhes incentivaria ainda na década de 1950 a se debruçar sobre a iniciante poesia do autor. Em consagrados suplementos literários de jornais brasileiros, o carioca *A Manhã* e *O Estado de São Paulo*, ‘responderam’ às ofertas cabralinas com artigos. Os autógrafos inscritos nas obras, nesse caso, permitem mapear seu alcance, estabelecer outras ligações e, com sorte, recompor elos perdidos, complementando a informação da correspondência, por vezes suprimindo a falta dela.

Em gestos mais concisos, as ofertas eram agradecidas através de bilhetes, como fizeram Mário Dionísio, Miguel Torga, Urbano Tavares Rodrigues, agradecendo as edições portuguesas *Quaderna* e *Poemas escolhidos*, enquanto Natércia Freire, acusava o recebimento de *Dois parlamentos* (1961), raríssima edição artesanal de duzentos exemplares, com a qual também foram agraciados Dionísio, O'Neill e Gastão Cruz. Segundo este último poeta, era uma resposta ao envio de *Poesia 61*, ele mesmo se encarregou de remeter as *plaquettes* com dedicatórias de todos os participantes para Madrid, onde então residia João Cabral. Prática comum na dinâmica literária, o gesto de

⁷ A correspondência trocada com Sophia de Mello Breyner Andresen está publicada integralmente no volume *Sophia: singular plural* (2019), organizado por Paola Poma. Há que se destacar que, além de breve, o diálogo epistolar não foi conservado em sua totalidade. Das seis cartas enviadas por Sophia, no espólio da autora, sob a guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, consta apenas uma carta escrita por João Cabral.

enviar obras a escritores de uma geração anterior, já consagrados, demonstra certa reverência – e, porventura, afinidade – por parte dos iniciantes poetas portugueses com relação ao iniciado poeta brasileiro, repetindo o gesto deste, nos anos de 1940, quanto à geração presencista. Nas palavras de José Bento (1968, p. 271), João Cabral foi um dos poetas que deu “seu canto” para a construção dos poetas de *Poesia 61*.

Um bilhete datado de 7 de fevereiro de 1976 destaca-se dos outros ao incluir um comentário menos protocolar. Marcello Caetano agradece a oferta de *Museu de tudo*, incorporando um de seus versos, ao declarar que leu com interesse “essa poesia anti-barroca que prefere ‘o reto, tão correto, direto ao que insiste’” (Caetano, 1976) – em citação ao poema “Capela Dourada do Recife”. Por um lado, surpreende que João Cabral tenha enviado o livro ao antigo chefe do governo português, o qual, deposto dois anos antes com o 25 de Abril, estava exilado no Rio de Janeiro, para onde foi remetido o exemplar, muito provavelmente de Dacar, cidade em que vivia o poeta e embaixador do Brasil no Senegal. Por outro, mesmo não sendo em nenhum momento simpatizante do regime salazarista⁸ nem de governos totalitaristas, o gesto é previsível, como expressão de um status diplomático, que não se refere somente à carreira, mas sobretudo às atitudes cordiais que se tornam constantes no trato com intelectuais, por vezes motivadas por indicações de terceiros ou amigos em comum.

Outro documento muito singular faz parte da correspondência de Sophia. Uma espécie de carta coletiva datada de 15 de dezembro de 1967, assinada conjuntamente, em gesto de amizade, por ela, Isabel da Nóbrega, João Gaspar Simões, Ruben A. e Ruy Cinatti. Nela, Sophia pergunta quando João Cabral viria a Portugal, para que ela gravasse os seus versos, repetindo a questão feita em uma carta de 1965, na qual se dizia especialista em recitar sua poesia. Esse antigo projeto idealizado pela poeta é citado por Otto Lara Resende, então adido da Embaixada do Brasil em Lisboa, em carta de 25 de junho de 1968, na qual ele conta ao autor de *A educação pela pedra* seu plano de concretizar a ideia. Otto pretendia, com o auxílio de Irineu Garcia, o fundador do selo fonográfico Festa, e o patrocínio do Itamaraty, fazer uma versão luso-brasileira de Poesias, coleção de LPs que sempre reunia dois poetas brasileiros, um de cada lado do disco, como foi o caso de Murilo Mendes e João Cabral em lançamento de 1957. Assim ele arremata: “portugueses lendo brasileiros (o Alexandre leria o Manuel Bandeira, etc.) e portugueses lidos por brasileiros (v. [João Cabral] leria a Sophia)” (Resende, 1968). A sugestão não o agradaria tanto, uma vez que não gostava de ler em voz alta, como bem lembra Sophia em entrevista, quando, recordando os “dias extraordinários” em Sevilha na companhia de João Cabral, conta que durante as tardes ela tinha que ler os versos dela e também os dele. Sabemos que quando se tratava de música o crivo – e o ouvido – de João Cabral era bem seletivo, só escapavam o frevo e o flamenco. Por isso ficou

⁸ Vale recordar a entrevista de João Cabral concedida a Leonor Xavier, em 1985, antes da partida para o Porto, onde assumiu a função de cônsul-geral: “Estive sempre de passagem em Portugal, e nunca conheci bem o país porque em 1945, quando para um terceiro secretário de Embaixada era mais fácil servir em Lisboa, Salazar estava lá. Havia pessoas que sabiam quem eu era, eu não podia, como diplomata, conviver com essa gente que me interessava, porque todo o mundo sabe que Salazar nunca gostou dos intelectuais portugueses. Ele era professor da universidade, mas tinha uma sanha que se voltava sempre para os escritores. Um diplomata não pode estar unicamente convivendo com a oposição ao regime, de forma que eu nunca pleiteei ir para Portugal.” (Xavier, 2016, p. 112).

conhecido como “o poeta que não gostava de música”, para evocar o título do artigo com que o *Público* noticiou sua morte, em 1999 (Queirós, 1999), ecoando, dez anos depois, versos de Caetano Veloso no disco *Estrangeiro*.⁹ O desinteresse musical, ou melhor, o desprezo pelo embalo melódico, refletido nos seus intrincados versos, acabava por tornar a poesia cabralina um desafio para declamadores e compositores. É o que reconhece Alain Oulman, quem ao lado de Amália Rodrigues foi o responsável pela renovação do fado com a incorporação da poesia, então expressão distante da música popular. Em carta de 25 de dezembro de 1963, escrevendo ao poeta de que tanto ouvia falar através de O’Neill, que foi um de seus parceiros, Oulman diz a João Cabral que sua poesia, “como carne e osso, sem gordura”, não há por onde pegar, isto é, que não existe lugar para acrescentar melodias ao texto. Desapontado, por fim, conclui declarando que trabalhar com seus versos lhe daria imenso prazer, embora muito possivelmente João Cabral detestasse o resultado.

Mesmo que seja possibilidade remota, talvez João Cabral não detestasse o resultado, como não detestou *Morte e vida severina*, que inclusive muito apreciou, tendo ficado profundamente emocionado com o resultado atingido pelo então iniciante compositor brasileiro Chico Buarque de Holanda. A meteórica passagem do Tuca por Portugal, registrada nos principais periódicos portugueses, ficaria marcada na correspondência de António Reis. Dando notícia do grande arrebatamento provocado pelo espetáculo no Porto, onde João Cabral esteve presente, ele conta que depois de ver a peça o crítico literário Óscar Lopes “não conseguiu dormir toda a noite – nem com pastilhas” (Reis, 1966), o que se podia chamar de uma “pedrada no charco”. A expressão que, de acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, significa a “atitude que provoca polémica, discussão” ou “faz reagir quem estava acomodado, parado”, refletiu perfeitamente o impacto do acontecimento teatral. Nesse momento, nas palavras do jornalista José Correia Tavares, João Cabral deixou de ser “de meia dúzia” para andar por aí “na boca e no coração de todos aqueles que assistiram ao milagre” (Melo Neto, 1966, p. 1).

O impacto da poesia cabralina alguns anos antes tinha sido sentido por Alberto de Lacerda, quem fora apresentado a João Cabral por via epistolar através de Adolfo Casais Monteiro, na década de 1950, quando ambos viviam em Londres. A intenção do intermediário era ajudar o jovem poeta português, que então trabalhava como locutor e jornalista da BBC, a aceitar o *exílio* – não à toa, título do livro publicado em 1963 pela Portugália na Coleção Poetas de Hoje. Assim queria aproximá-lo do poeta brasileiro, de certo modo expatriado devido à carreira diplomática. Não temos notícia se chegaram a se conhecer pessoalmente nessa altura, uma vez que a carta-apresentação é datada de 31 de janeiro de 1952, apenas alguns meses antes da remoção de João Cabral para o Rio de Janeiro, onde responderia a um conturbado inquérito aberto pelo Itamaraty a partir da acusação de atividade comunista, motivada por uma violação postal.¹⁰ Mais tarde, em 16 de julho de 1963, numa carta onde se autoproclama “o único poeta português que não sofre a influência de João Cabral de Melo Neto” (Lacerda, 1963), Alberto de Lacerda, no

⁹ Refiro-me à canção “Outro retrato”, em que Caetano diz: “Minha música vem da música da poesia / De um poeta João que não gosta de música”.

¹⁰ Para maiores detalhes sobre o episódio, *vd.* Galve (2016) e Marques (2021).

entanto, pede ao poeta brasileiro que lhe envie seus livros, admitindo: “sua poesia é das que fazem falta, é alimento”. No último livro de Lacerda, publicado nos anos 2000, um poema que talvez ponha em questão a assertividade dessa afirmação, leva o nome do poeta que não o tinha influenciado.¹¹

Em outros termos, Otto Lara Resende refere-se ao mesmo fenômeno. Em carta de 13 de fevereiro de 1969, nas breves linhas do *post scriptum*, o adido cultural da Embaixada do Brasil em Lisboa conta a João Cabral: “Ontem houve um colóquio em que você foi citado como sendo ‘a moda atual de Portugal, réplica da moda que há no Brasil, quanto ao Fernando P’ssoa’” (Resende, 1969). O autor da citação é propositalmente ocultado, à maneira de uma charada. Otto pedia que o interlocutor adivinhasse de quem se tratava, dando única pista: é um poeta e ensaísta português. Se não podemos precisar a autoria, poderíamos ao menos aventar um palpite, possibilitado por outro testemunho epistolar desse período. Em cartão-postal, Vitorino Nemésio, agradecendo a oferta da poesia completa de João Cabral, recém-lançada no mesmo ano, recorre a uma aproximação com o autor de *Mensagem*: “V. é o único poeta épico moderno da nossa língua: bem mais a Pessoa no épico! Tira lírios do metal e da pedra. Eu não me canso de ler!” (Nemésio, 1968).

4. Posta-restante

Pouco sabemos das cartas de João Cabral endereçadas aos portugueses – à exceção da correspondência trocada com Alberto de Serpa –, em grande parte perdidas ou dispersas entre espólios, alguns deles não localizados, ou ao menos não acessíveis. Requer ao leitor interessado nesses diálogos epistolares, na tentativa de reduzir as lacunas, um exercício que poderia sem exagero ser classificado como detetivesco. Todavia, muito pode ser inferido pelos elementos da carta-resposta, como acontece com o intercâmbio bibliográfico, e o interesse por determinadas obras literárias. Especialmente quanto ao primeiro caso, João Cabral foi um exímio divulgador de suas edições, quer autorais, quer tipográficas, mas também colaborou com a dinâmica da cena literária, fazendo chegar a seus pares os testemunhos que davam conta de sua recepção, sobretudo, na imprensa brasileira. É o que ficou documentado, por exemplo, na carta enviada por Fernanda Botelho em maio de 1966, indicando a remessa dos recortes do suplemento literário d’*O Estado de São Paulo*, por intermédio de David Mourão-Ferreira – os três autores tinham se conhecido no ano anterior, na sétima edição Bienal Internacional de Poesia, realizada em Knokke-le Zoute, na Bélgica.

Muitas vezes as peças retiradas dos periódicos se tornavam pretexto para uma aproximação. José Cardoso Pires, entusiasmado ao saber, através de O’Neill, que João Cabral tinha gostado da *Cartilha do Marialva* (1960), decide escrever em agradecimento à opinião do “poeta rigoroso”, a que considera “uma verdade exigente, literariamente vivida, que não se compadece com reconhecimento de cortesia”. Nessa mesma carta, o romancista aproveitava para juntar um recorte da revista *Seara Nova*, que traduzia – por linhas enviesadas, pontua – “a extraordinária agitação e o interesse que se faz, também

¹¹ Trata-se do poema “João Cabral”, publicado em *Horizonte* (2001).

em Portugal, à volta da poesia de Melo Neto” (Pires, 1964). E acrescenta que o impresso o colocava no lugar-comum de seus admiradores, mas faz questão de salientar: “um dos muitos admiradores devotados que tem no meu país – embora, vaidade à parte, um dos mais antigos e dos mais estudiosos” (*ibidem*). Na mesma direção do que Alberto Lacerda, naquela carta antes referida, também sem nenhuma modéstia, afirmou: “Sou dos raros poetas que existem e quem se pode dizer tudo, absolutamente tudo, sobre os seus versos” (Lacerda, 1963).

Noutros momentos – mais raros – o jogo se inverte quando João Cabral arrisca uma apreciação crítica acerca da produção portuguesa da época. Ao receber um título de Alberto de Serpa, *Mais uns versos de Castela* (1957), o poeta brasileiro tece um breve, porém contundente, comentário de viés comparatista. A região espanhola retratada pelo livro, na sua opinião, era “sóbria, objetiva e anti-retórica”, o que não havia se passado com os “poemas ibéricos” de Miguel Torga, em que Castela, ao contrário, se instituiu excessiva, subjetiva e retórica: “parece ter disparado todas as molas e gatilhos da eloquência e do palavreado” (Melo Neto, 1957). Como adverte Andrée Crabbé Rocha (1985), os juízos oblíquos sobre oficiais do mesmo ofício são, em geral, de uma contundência temível. Fica assim bem evidente que o elogio à conquista do amigo, na verdade é um elogio à própria ideia de poesia perseguida e defendida pelo subscritor, e consequentemente a rejeição do que não é. Com certo conhecimento de causa, em virtude dos anos vividos na Espanha – que a essa altura não eram tantos, cerca de quatro –, já inscritos em *Paisagens com figuras* (1956), sente-se à vontade para avaliar *Alguns poemas ibéricos* (1952) como o avesso do que considerou a grande lição castelhana: a expressão direta e concisa.

Na única carta conservada no espólio de Sophia, datada de Sevilha, 14 de fevereiro de 1963, vemos situação semelhante. A afinidade entre os poetas é sinalizada com o comentário que João Cabral faz a propósito de *Contos exemplares* (1962): “Creio que é a prosa mais cristalina que nossa língua deu nos últimos anos” (Melo Neto, 1963). O adjetivo que encontramos em vários de seus poemas sintetiza a agudeza e a clareza própria do cristal, palavra que será retomada no “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”, publicado posteriormente. Como a usina, a poeta portuguesa faz e refaz sua poesia atingindo o ponto máximo de depuração: sobe ao cristal em seus cristais “de luz marinha”, diz-nos a composição (Melo Neto, 2014, p. 446). Nessa mesma carta, João Cabral aprofundava o elogio ao dizer que tinha recortado o artigo “Arte poética”, que relia todos os dias, responsável por modificar completamente sua “ideia de artesanias poéticas” – o texto que conhecemos como “Arte poética II”, publicado pela primeira vez na revista *Távola Redonda* em 21 de janeiro de 1963. Em seguida, encerra a conversa com a seguinte observação: “Um dia, quando passe de vez minha atual crise neurótica (que me dá uma misantropia até epistolar), conversarei demoradamente com você”.

Ivan Marques (2021) constata que a palavra “misanthropia” é recorrente na correspondência de João Cabral para Stella, mas também se verifica nas cartas enviadas a Murilo Mendes e Lauro Escorel. Muitas vezes a constante depressão é apontada, quer como causa, quer como consequência, do seu horror a toda e qualquer sociabilidade. De acordo com o autor, no mesmo período da carta escrita a Sophia, João Cabral estava convicto de que suas crises neuróticas tinham origem na misantropia, de modo que o

único remédio era a solidão. O que não se resumiria ao convívio propriamente pessoal, mas se estenderia a todas as esferas da vida social, até mesmo ao distante contato epistolar, como confessou à amiga. Se não era possível escapar da tarefa de escrever cartas, João Cabral a reduziria ao mínimo possível. E embora ele não fosse tão prodigioso, ao menos parecia cuidadoso com sua via postal. Em muitas de suas cartas, ele anotava, geralmente no canto superior direito do documento, “respondida” ou, em casos mais íntimos, “respondida pelo telefone”, como ostenta, por exemplo, uma missiva de Otto Lara Resende.

Voltemos à correspondência portuguesa. Do que conhecemos nesse diminuto conjunto, ainda preenchido por vários hiatos, não se encontram registros detalhados das passagens de João Cabral pelo país. Um dos mais detalhados – e raros – relatos encontra-se não em cartas, mas na edição *In memoriam Ruben Andresen Leitão*, de 1981. Em depoimento, João Cabral relembra como conheceu o ficcionista português na década de 50, em Londres, e a inesquecível viagem de automóvel realizada quase vinte anos depois. A convite do *Jornal do Fundão*, o poeta-diplomata é surpreendido quando chega à capital portuguesa em 1968 e conhece quem lhe conduziria até a Beira Baixa: o antigo camarada Ruben, então funcionário da Embaixada do Brasil em Lisboa, com quem manteve nesse período alguma correspondência.

A viagem que para João Cabral foi uma “espécie de peregrinação”, como se referiu numa dedicatória a Ruy Belo – responsável pela leitura dos poemas cabralinos no evento –, para Ruben A. foi uma espécie de tortura, como ele revela em carta a Curt Meyer-Clason. Nela é esmiuçado o enfadonho cenário intelectual criado em torno do colóquio que prestou homenagem ao “fidalgo da palavra e de Pernambuco” (Leitão, 1968). Enquanto o cicerone tentava mostrar as paisagens do interior de seu país, nada parecia atrair o olhar apático do turista, escrevia ao tradutor alemão. A frieza muitas vezes apontada na poesia cabralina, na visão de Ruben refletia aquele que a escrevia, um homem sem paixão – ou *sem alma*, para evocar o controverso título de uma biografia dedicada ao autor, com o qual o português talvez concordasse. Escrita imediatamente após a partida de João Cabral, no início do mês de fevereiro, essa carta transparecia o calor do momento, bem como a maçada vivida por Ruben naqueles dias. Meses depois, em abril de 1968, João Cabral escreve ao ficcionista português dizendo que a viagem de automóvel foi uma das melhores que fez na vida. Porém, não sabemos se teria sido suficiente para desfazer a má impressão. Passados alguns anos após a súbita partida de Ruben, em 1975, ficaria claro que todo seu esforço não fora em vão. Devido ao conhecimento reduzido desse testemunho, reproduzimos uma longa, mas oportuna, citação:

Ruben, mais do que levar-me ao Fundão, parecia interessado em mostrar-me regiões de Portugal completamente desconhecidas de mim. (Lembro-me das falésias a pique entre as quais o Tejo entra Portugal, lembro-me de Castelo Branco, onde todo mundo gostaria de viver na velhice e morrer, etc.)

Depois do Fundão, da experiência de tudo, da visita a Covilhã, do outro lado do vale, dos pequenos povoados vazios de homens válidos (mobilizados todos para guerra na África), povoados quase abandonados, onde só se viam mulheres vestidas de preto (meninas, moças ou velhas), de vida difícil e irrespirável (num desses povoados vi uma espécie de *kermesse*: só que os prêmios a serem obtidos nada tinham de lúdico ou de fonte de prazer desinteressado: eram linguças, queijo, comida), atravessamos a Serra da Estrela e

chegamos a Coimbra, que eu conhecia, mas que ele provou que eu não conhecia. (Melo Neto *apud* Ribeiro, 1981, pp. 245–246)

A descrição meticulosa da viagem, datada de Dacar, julho de 1976, demonstra que afinal João Cabral, depois de oito anos, ainda tinha nos olhos tudo que vira, como sentenciou naquela carta. Não deixa de ser sintomático o fato de que justamente na sequência dessa narrativa o autor sintetize numa única frase, deslocada em parágrafo isolado, os desdobramentos de sua amizade com Ruben: “Continuamos a trocar livros, incapaz que sou de trocar cartas” (*ibidem*). Essa incapacidade, porventura fruto da sua misantropia, para retomar aquela expressão, volta à tona comprovando o enunciado quase trinta anos antes na carta a Drummond, com quem se repetiria igual padrão. Mesmo sendo muito mais próximo que o amigo português, a correspondência com o poeta itabirano – que foi seu padrinho de casamento – cessaria ainda antes, no fim da década de 1950, embora tenham mantido o correio bibliográfico pelo menos até 1984.

Diplomático é um adjetivo que bem representa certo aspecto da personalidade de João Cabral, o que não se resume à atividade que exerceu por toda a sua vida, ainda que tenha, sem dúvida, influenciado suas maneiras. Em meio às suas fortes convicções, que por vezes extrapolam o registro íntimo e privado, a diplomacia parece, por um lado, despontar no convívio literário pela cortesia com que sustenta essas relações; por outro, do ponto de vista prático, parece condicionar o interesse pela escrita epistolar, concretamente, em virtude do cansaço do burocrata que passou muitos de seus dias a redigir papéis oficiais. Assim João Cabral pertence a uma categoria numerosa de escritores que para sobreviver desempenharam outros ofícios, uma vez que viver de literatura era – e ainda é – para poucos.

Desde os antagonistas radicais – os antiepistológrafos – aos que se sentiam pouco hábeis para a escrita epistolar, muitos expressariam aos seus destinatários um posicionamento ante a prática. Nesse contexto, um dos que reforçaram o coro cabralino foi Adolfo Casais Monteiro. Em carta ao poeta brasileiro, admitiu ser um “péssimo epistológrafo”, dividindo com seu interlocutor o porquê. Sem o ânimo da juventude, declara: “[...] agora escrever cartas constitui um esforço enorme – que, senão outra, tem pelo menos a justificação de, vivendo sobretudo de traduções, ao fim do dia só olhar para a máquina me dá calafrios!!” (Monteiro, 1952). Desabafo feito, superando o horror ao objeto de trabalho, em datiloscrito.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada pela FCT, no âmbito da bolsa de doutoramento referência SFRH/BD/147088/2019.

Referências

- Bento, J. (1968). Os poetas de “Poesia 61”. *O Tempo e o Modo*, 57-58, 270–273.
Caetano, M. (1976, 7 fevereiro). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito].
Fundação Casa de Rui Barbosa.

- Fiuza, S. (2019). Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa. O planejamento de *O cavalo de todas as cores*. *ALEA*, 21(1), 157–174. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/211157174>
- Galve, F. (2016). O navegar do poeta João Cabral no oceano de palavras proibidas (1952-64). *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, 21, 254–267.
- Gonçalves, E. (1950, 29 novembro). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Ivo, L. (2007). *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. Instituto Moreira Salles.
- Lacerda, A. (1963, 16 julho). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Leitão, R. A. (1968, 2 fevereiro). Carta a Curt Meyer-Clason [Manuscrito inédito]. Biblioteca Nacional de Portugal.
- Lejeune, P. (1998). *Pour l'autobiographie: chroniques*. Seul.
- Marques, I. (2021). *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*. Todavia.
- Melo Neto, J. C. (1957, 18 outubro). Carta a Alberto de Serpa [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Melo Neto, J. C. (1963). Carta a Sophia de Mello Breyner Andresen. <https://purl.pt/19841/1/1950/galeria/f29/foto1.html>
- Melo Neto, J. C. (1966, 8 junho). Todo o brasileiro tem talento, mas não se podem abandonar ao talento 80 milhões de brasileiros, entrevista conduzida por José Correia Tavares. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 245, pp. 1 e 16.
- Melo Neto, J. C. (1981). Encontro com Rubem A. (Leitão). In J. S. Ribeiro (Org.), *In memoriam Ruben Andresen Leitão* (pp. 245–46). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Melo Neto, J. C. (2001). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (Organização, apresentação e notas Flora Süssekind). Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Melo Neto, J. C. (2014). *Poesia completa João Cabral de Melo Neto* (Organização, prefácio, fixação de textos e notas de Antonio Carlos Secchin). Glaciar.
- Mendes, M. (2002). *Janelas verdes*. Quasi Edições.
- Meyer-Clason, C. (1992). João Cabral de Melo Neto: Yesterday, Today, Tomorrow. *World Literature Today*, 66(4), 674–678.
- Monteiro, A. C. (1952, 31 janeiro). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Nemésio, V. (1968, 17 agosto). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- O'Neill, A. (1959a, 14 setembro). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- O'Neill, A. (1959b, 30 outubro). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Oulman, A. (1963, 25 dezembro). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Pires, C. (1964, 2 fevereiro). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Poma, P. (2019) (Org.). *Sophia: plural e singular*. 7Letras.
- Reis, A. (1966, 6 junho). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Resende, O. (1968, 24 junho). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Resende, O. (1969, 13 fevereiro). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Rocha, A. C. (1985). *A epistolografia em Portugal* (2.ª ed.). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Serpa, A. (1949, 19 junho). Carta a João Cabral de Melo Neto [Manuscrito inédito]. Fundação Casa de Rui Barbosa.

- Sousa, C. M. (2000). Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector. *Colóquio/Letras*, 157/158, 283–299.
- Sousa, C. M. (2019). Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes. *Colóquio/Letras*, 200, 123–165.
- Queirós, L. M. (1999, 11 outubro). “O poeta que não gostava de música” *Público*. <https://www.publico.pt/1999/10/11/jornal/o-poeta-que-nao-gostava-de-musica-124886>
- Xavier, L. (2016). *Portugueses do Brasil & brasileiros de Portugal*. Oficina do Livro.

[submetido em 26 de janeiro de 2022 e aceite para publicação em 31 de outubro de 2022]

CARTAS DE GUIMARÃES ROSA A PEDRO BARBOSA (1934–1967)

LETTERS FROM GUIMARÃES ROSA TO PEDRO BARBOSA (1934–1967)

Gustavo Castro*
gustavo.castro@fac.unb.br

Ana Saggese**
anasaggese@gmail.com

Relato crítico aprofundado e síntese poética circunstanciada da leitura da correspondência entre João Guimarães Rosa (1908–1967) e Pedro Moreira Barbosa (1907–2001) entre 1934 e 1967, presente no Arquivo Público Mineiro (APM), em Belo Horizonte. Mediante a leitura e análise das 95 cartas do referido arquivo, buscamos traçar os pontos mais relevantes do perfil biográfico de Guimarães Rosa. Surge das cartas um homem imaginativo, cômico, atento ao outro, às viagens, línguas, um pesquisador interessado pelas imagens, lugares e personagens do sertão e da Europa, assim como um diplomata preocupado em não se expor. Nossas conclusões apontam para a necessidade de aprofundamento hermenêutico e biográfico da referida correspondência.

Palavras-chave: Correspondência. Guimarães Rosa. Biografia. Pedro Barbosa. Epistografia.

In-depth critical account and detailed poetic synthesis of the reading of the correspondence between João Guimarães Rosa (1908–1967) and Pedro Moreira Barbosa (1907–2001) between 1934 and 1967, present at the Public Archives of Mineiro (APM), in Belo Horizonte. Through the reading and analysis of the 95 letters in the aforementioned archive, we sought to trace the most relevant points in Guimarães Rosa's biographical profile. From the letters emerges an imaginative, comical man, attentive to others, to travels, languages, a researcher interested in images, places and characters from the hinterland and Europe, as well as a diplomat concerned about not exposing himself. Our conclusions point to the need for a deeper hermeneutic and biographical study of the aforementioned correspondence.

Keywords: Correspondence. Guimarães Rosa. Biography. Pedro Barbosa. Epistography.

* Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Brasil.
ORCID: 0000-0001-7126-6947

** Mestre em Comunicação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Brasil.
ORCID: 0000-0002-5877-1858

1. Introdução

São bem conhecidas as cartas trocadas entre Guimarães Rosa e seus tradutores alemão e italiano, em respectivo, Curt Meyer-Clason (Rosa, 2003a) e Edoardo Bizzarri (Rosa, 2003b). Tal conhecimento se deve, entre outras coisas, à publicação das mesmas pela editora da UFMG. Apesar de também publicadas em livros, as cartas que o autor trocou com Paulo Dantas, Antônio Azeredo da Silveira e William Agel de Mello, costumam despertar menor interesse de estudiosos, apesar de trazerem um conjunto de ricas informações biográficas. No Fundo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (JGR/IEB-USP), que conserva o arquivo pessoal do escritor, podem ser encontradas ainda as correspondências com a tradutora da língua inglesa, Harriet de Onís; da língua francesa, Jean-Jacques Villard, e da castelhana, Angel Crespo.

Também sabemos das cartas desaparecidas entre o mineiro e seu colega de turma de Medicina, Aurélio Alves Caciquinho Ferreira (1904–1966). Essas cartas se perderam com uma inundação do rio São Francisco na cidade de Januária, onde vivia e trabalhava Ferreira. As águas invadiram a biblioteca do médico e destruíram as correspondências. Ainda dentro do espectro das cartas desaparecidas, de igual modo, merece destaque aquelas trocadas entre Rosa e Aracy Moebius, sua futura esposa, no ano de 1942–44, quando o autor servia como diplomata em Bogotá (Colômbia). Neste período, ele escreveu para Aracy todos os dias, cartas íntimas, cheias de saudade, muitas de conteúdo erótico, e que foram retiradas do Fundo JGR/IEB-USP e devolvidas à família. Poucos pesquisadores como Miné e Cavalcante (2008) tiveram a fortuna de lê-las.

No Fundo JGR/IEB-USP constam 2044 correspondências compreendidas entre “cartões de visita” (24); cartas “burocráticas” (68), com “editores” (761), “tradutores” (393), “complementar” (65), “terceiros” (53) e “pessoal” (680). Como se nota, são muitas as cartas presentes no arquivo e as possibilidades de estudos e análises seguem abertas, embora alguns trabalhos já tenham sido desenvolvidos, como os Viotti (2007), Andrade (2010), Theodozio (2011) e Abreu e Souza (2012).

Nosso interesse aqui, contudo, é o de analisar as 95 cartas trocadas entre Guimarães Rosa (1908–1967) e o primo, sócio e melhor amigo, Pedro Moreira Barbosa (1907–2001), entre 1934 e 1967. Pedro Barbosa era filho e herdeiro de Joaquina Cândida Moreira e Américo de Souza Barbosa, fazendeiros em Paraopeba e Caetanópolis (MG), próximo a Cordisburgo, cidade natal de Guimarães Rosa. Eram proprietários, entre outras, da Fazenda Pindaibas. Na juventude, nas férias e quando adulto, Rosa iria se hospedar algumas vezes nessa fazenda. A mãe de Pedro, Joaquina Cândida Moreira, inspiraria no futuro a personagem “Rosalina”, do conto “A Estória de Lélío e Lina”, de *Corpo de baile* (1956). Apesar de um ano mais velho do que Rosa, a formação de Pedro Barbosa se deu tardiamente. Ele se formaria em Medicina somente em 1935, mas logo largaria a carreira para se dedicar aos negócios da família (fazendas, fábrica de tecelagem e negócios imobiliários.)

As missivas estudadas estão sob a guarda do Arquivo Público Mineiro (APM) e foram lidas, relidas e fichadas para a melhor apreensão de seu conteúdo. Elas abrangem um período de 33 anos, que vai do serviço de Rosa como capitão-médico no 9º Batalhão da Força Pública, em Barbacena, em 1934, e, depois, diplomata no Rio de Janeiro, até 1967, poucos meses antes de sua posse na Academia Brasileira de Letras (ABL). Neste estudo, pretendemos focar os principais pontos da comunicação entre eles, com destaque para os aspectos biográficos e da formação literária do autor mineiro.

Realizamos aqui, portanto, uma leitura linear das 95 cartas, tentando apresentar, na medida do possível, o contexto e os temas presentes nas mesmas. Levaremos em conta as informações com dados biográficos que surgem e que podem nos informar a vida, mas também da literatura rosiana, como é o caso do conto “Substância”, de *Primeiras estórias* (1962) e o personagem “Mechéu”, de *Tutameia* (1967). Atentamos ainda para outras questões, como o arrependimento de não ter estudado direito; o interesse de JGR em “ficar rico”; seu lado glutão; as construções de palavras; o lado cômico; os planos de viagens ao sertão e à África; sua relação com o gênero epistolar; as questões consulares na Alemanha, França e as questões políticas no Brasil.

2. As primeiras cartas

Em uma carta de 1934, Rosa (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 18 agosto, 1934) conta de sua aprovação no concurso para o Itamaraty, revela suas expectativas, diz estar “nomeado, empossado, trabalhando, satisfeito”, e principalmente disposto a seguir a velha divisa: *Viam, aut inveniam, aut faciam!* [Ou encontrar um caminho ou fazê-lo]. Admite ter encontrado na diplomacia: “a minha verdadeira vocação”, por isso planeja se aplicar ao estudo do Direito e das línguas eslavas. Além disso, a partir daquele momento, pensava “escrever alguns livros de literatura e ver o mundo lá fora.”

Cinco meses antes dessa carta, em 10 de março, Rosa escreveu, de Barbacena, que não era bom ficar estacionário, por isso concebia novos e grandiosos planos para a sua vida e eles surpreenderiam Barbosa, quando soubesse. Rosa guardava segredo do que estava por vir (o concurso que faria para o Itamaraty). Ali, em gramática corrente, indagava ao primo sobre a “Mme. Medicina”, justo no momento em que ele mesmo pensava em abandoná-la: “vaes de amores com Mme. Medicina, mulher feia, ingrata, pedante, de certo, mas que vista de longe atrae os incautos.” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 10 março, 1934).

Somente na carta seguinte, de 20 de março, faz a confissão, não sem antes solicitar sigilo absoluto, mas admite que estava decepcionado com a Medicina, sentindo até algum arrependimento de não ter se aplicado ao Direito, carreira mais compatível com seu temperamento.

Todavia, note-se bem, não me julgo um fracassado profissional; tenho navegado bem apesar de em águas pouco profundas. Mas falta-me amor da profissão, a adaptação às tarefas cotidianas, a necessária integração do homem ao ofício ou carreira. Não nasci para

isso, penso. Não é esta, digo como dizia D. Juan, sempre “*après avoir couché avec*”¹. Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material – só posso agir satisfeito, no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez – nunca pude, com o bilhar ou o futebol. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 20 março, 1934, p. 1)

E segue a queixar-se da prática da clínica, que tem que fazer um:

(...) trabalhinho material, corriqueiro de examinar as mazelas alheias, de apalpar, mexer, remexer, tatear, esgravatar, posar, percutir, levantar roupas, cheirar excrementos malcheirosos, entrar em contato com a dor e o sofrimento, tudo isso para obter uma minguada remuneração pecuniária, (...) (*ibidem*)

Como se nota na leitura das cartas de 1934, a questão “pecuniária” será sempre vital para Guimarães Rosa. Definitivamente, era um homem que gostava de ganhar dinheiro, como se verá. Nas cartas estudadas, a questão financeira aparece, senão como o principal tema, como algo recorrente. Estivesse no Brasil ou no exterior, vemos que Pedro Barbosa não se nega a ajudar Rosa nas questões pessoais e de ordens práticas. Nessas ocasiões, Rosa sentia-se aliviado, uma vez que agradece com efusão, chamando o primo de “Pedro Barbosa, glorioso”; “grande capitalista e inventor de prédios poderosos”, “São Marcos”, entre outras alcunhas. No ano de 1937, a primeira correspondência data de 29 de janeiro, e Rosa escreve com novidades de sua participação no concurso da Livraria José Olympio, o Prêmio Humberto de Campos, em que obteve o segundo lugar. Esses mesmos contos seriam posteriormente retrabalhados e lançado no livro *Sagarana* (1946).

Às vésperas da Segunda Grande Guerra, vamos encontrar Rosa já empossado como cônsul-adjunto em Hamburgo, na Alemanha. Aos 20 dias do mês de maio (1939), o escritor diz que é lamentável não poder explicar por carta as coisas ligadas à questão migratória, por motivo “ultraconfidencial, reservadíssima, secreta mesmo” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 20 maio, 1939, p. 1). Conta sobre a “guerra-assú” e a situação da embaixada brasileira, com multidões de judeus candidatos a visto em passaporte. Como podemos pressupor, Pedro Barbosa solicita ajuda do primo para conseguir a liberação dos documentos da Srta. Else Koptzky e outra moça.

(...) e tive o desprazer de ver-me obrigado a responder-lhe aconselhando que se dirigisse ao nosso Consulado em Berlim. Isto não obstante o meu grande desejo de resolver, da melhor maneira possível, o caso das duas jovens compatriotas de Kant. Mas, residindo ambas nos últimos seis meses, em Koeningsberg, isto é, na Prússia Oriental, território abrangido pela circumscrição (sic) consular de Berlim, achei-me de mãos atadas, não só pelo regulamento, que é categórico e peremptório, como também porque tenho sido até hoje um dos mais protestadores contra a invasão ou intromissão de outros Consulados na roça minha, isto é, na circumscrição (sic) hamburguesa. (*ibidem*. *Grifo do autor*)

O escritor explica o motivo do encaminhamento e aproveita para contar o ambiente de horror em que o país se encontra:

¹ Em tradução livre: “depois de dormir com”.

(...) em vista de pedidos, rogos, prantos, ameaças, o diabo: tenho visto e ouvido coisas absurdas, impossíveis. E... nem sempre a gente pode atender; quase nunca. Além disso como tem havido muita tentativa de alto suborno, e já se tenha ouvido muita calúnia contra cônsules, não é possível que a gente force muito nos pedidos dirigidos aos colegas. Se as suas protegidas fossem 100% semitas... bem deixemos de falar muito; direi apenas que talvez haja alguma esperança das duas Kopetzky embarcarem para o Brasil, como turistas. (*ibidem*)

Jura que se o caso dependesse dele, tudo estaria resolvido e, com o humor machista da época, brinca: “embarcariam as duas, uma para o Chiabi² e outra para você... ôpa! Ia me esquecendo de que você, aliás, nunca foi farrista – já é casado e pai” (*ibidem*). No final da carta, diz que não daria conta de tantos temas a desenvolver ali e que prefere contá-los quando estiver no Brasil. Não ficamos sabendo o desfecho da história. Teria a Srta. Else Kopetzky embarcado para o Brasil?

3. Mechéu, Pindaíbas e Paris

Sete anos depois, em 1948, Guimarães Rosa vive em Paris. Em 24 de setembro, escreve:

Paris é o pior posto para a gente ter uma ideia do desenrolar dos grandes acontecimentos do mundo. Em cidade tão formosa, tão gostosa, tão requintada e doce, a atmosfera não podia deixar de ser excessivamente branda, copiosa, enganadora, narcotizando as preocupações, adormecendo os receios, pondo vendas de seda perfumada nos olhos do indagador. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 24 setembro, 1948, p. 1)

A partir desta data, começa a crescer entre os primos o desejo de realizar uma grande excursão ao interior de Minas Gerais, com direito à cabana, cavalos, guias e canoas navegando o Rio das Velhas. As cartas mostram que essa ideia incendeia o imaginário de Rosa. Ele pede para o primo estudar um roteiro a seguirem: “Vai estudando, indagando, patrão, Pedrinho. Já colheu informações de bons canoeiros, de boas praias para bivaque?”

Em 12 de abril de 1949, depois de um rigoroso inverno em Paris, Rosa escreve para dizer da saudade que sente do sertão. Se refere aos retratos que recebeu de Paraopeba, cidade onde fica a fazenda Pindaíbas.

Até os bezerros, e o zebu, posaram bem, dignamente. Reconheci os sítios: o poço no córrego, onde a água espuma nas lajes, umas pedras escamosas ou lisas, polidas por séculos de fluir, naquele bom rincão. E os coqueiros, os coqueiros que, vistos de longe, parecem ser só dois quando, são três e já foram quatro. Não é isso? Em espírito, transporto-me para lá, e as saudades fumegam, saudades borbulham como feijão quente, que você – ex-auxiliar do Mechéu – levava no caixote, para o pessoal que labutava na roça, Américo à frente, por eiras e leiras e fileiras... (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 12 abril, 1949, p. 1)

² Possível amigo comum de ambos.

Pela segunda vez,³ Rosa se reporta a Mechéu, funcionário da Fazenda Pindaíbas e figura que viraria personagem principal do conto de mesmo nome, que compõe *Tutameia* (1967):

Tinha-se no caso de notar e troçar. Reapareceu [Mechéu], passou pelo terreiro de frente da fazenda, atolava-se pelejando na lama lhôfa do curral. (...) Topou em tôco, por exemplo, certa danada vez, quando levava aos camaradas na roça o almoço, desceu então o caixote da cabeça, feroz, de fera: para castigar o tôco, voltou pela espingarda; já a comida é que mais não achou, que por bichos devorada! – e culpou de tudo a cozinheira. Sempre via o mal em carne e osso. Se quebrava xícara, atribuía-o à guilha da que coara o café; se o prato lavado em água fria não saía a gordura, incriminava o sangrador do suíno ou o salgador do toucinho; se o leite talhava, era por conta de quem buscara as vacas. (Rosa, 1967, p. 88)

No conto, o gago e “descompletado” Mechéu era apelido de Hermenegildo, também chamado de Tatú. Trabalhava como um “semi-imbecil” e vivia “moscamurro”, “raivacudo”, gostando de mais ninguém além de si mesmo. Não se responsabilizava pelas besteiras que fazia, culpando sempre outros e exigindo para si “o bom respeito das coisas”. Xingava muito, “por diabo grande”. Muito feio, ficava ainda mais esquisito pelo seu comportamento. Gostava de ouvir caçoarem dos outros, mas tinha medo de que lhe dirigissem as mesmas “malvadezas”. Sempre se dizia noivo de toda e qualquer “derradeira sacudida moça vista”, marcando até mesmo data de casamento.

Na missiva de 12 de abril (1949), conta ainda que passou três dias numa fazenda no centro da França, perto de Limoges, onde visitou alguns interessados a emigrar para o Brasil. Eram sete bretões que alugaram uma pequena propriedade para demonstrar suas capacidades técnicas. Segundo o escritor, a paisagem era bonita, mas monótona.

No mais, porém, tudo era tão diferente, do que a gente conhece... faias, com ninhos de pegas, e pintarroxos e tentilhões cantando, bonito, mas sem a selvageria álacre dos pássaros-pretos. Vacas limusinas, gordas, ovelhas e cordeirinhos, e bois de charrua, tão simpáticos quanto os nossos bois-de-coice. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 12 abril, 1949, p. 2)

Rosa nota como os bretões são ingênuos e não sabem absolutamente nada do Brasil, muito menos ainda da América do Sul. Querem vir ao Brasil após terem ouvido as pregações de um padre local que, ao voltar de viagem ao Brasil, escreveu na imprensa e passou a falar missas exaltando as belezas do país. Em seu relatório, Rosa acabaria não recomendando a vinda dos mesmos.

Em uma carta fechada no Rio de Janeiro, Barbosa conta ao primo que passou uma semana na fazenda Pindaíbas. Foram dias claros, sem chuva e noites deslumbrantes com “miríades” de estrelas, um verdadeiro espetáculo noturno. “Lembrava-me mais de você, principalmente de seu pedido para transmitir-lhe, por carta, o cheiro do boi, quando os

³ A primeira foi na carta de 10 de março de 1934. “Quais são, por ora, os seus planos para depois de formado? Já está clinicando nesse bairro da serra? E a Secretaria? As conquistas amorosas? E a ida a Buenos Aires e o Mechéu?...” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 10 março, 1934, p. 1)

meninos se punham a brincar com os bezerros mansos (coçando, abraçando, montando-os ou toreando-os)” (Barbosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 14 março, 1949, p. 1).

4. Mechêu, de novo, “chatterie” e África

Morando em Paris, Rosa pediu ao primo que fizesse para ele a assinatura do jornal *Gazeta*, de Paraopeba. O jornal deveria ser enviado para a sede do Itamaraty, no Rio de Janeiro, e dali seguiria via malote para ele, em Paris. “Pedro, velho”, é o vocativo da carta de 21 de maio (1949), quando confirma estar recebendo a *Gazeta* que “estira um tentáculo sentimental até Paris, para agarrar e puxar as saudades da gente”. Em seguida, conta que comprou uma gatinha persa azul, “que é um amor”. Explica como escolheu seu nome:

Os gatos de raça inscritos no L.R., tem de receber nome começado pela mesma letra, que muda cada ano, seguindo o alfabeto. Este ano, a letra é difícil: X. Se o bichinho fosse um gato, seria mais fácil, pois poderíamos batizá-lo Xerxes, Xá ou Xavier. Para uma menininha gata “mignone”, precisamos de um nome que não fosse pedante nem arrevesado, e com sonoridade em *i*, de preferência, pois eu acho que gatos gostam de nomes agudos, que lembrem um miado. Afinal escolhemos este: XIZINHA. É assim como Mlle. “X”, ou a “pequena X”, não é mesmo? Quanto ao sobrenome – obrigatório – temos de conservar o oficial, que recebem todos os gatos da criadora que no-la vendeu: de Keram (que aliás, filha de Thornhill BLUE BOY, – belo gatão inglês – e de Taikia de ESCUALDUNA, linda gata francesa. Se ela der cria no ano que vem, seus filhotes terão de ter nomes começados por Z: Zend, Zobeida, Zarathusca, Zorro; e o sobrenome (que vou registrar desde já no “Cat-Club” de Paris e no “Governing Council of the Cat Fancy”, de Londres, para minha futura chatterie) será: de Rosa. Que tal? (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 21 maio, 1949, p. 1)

Neste trecho, vemos o mineiro não só interessado pelos gatos que havia comprado como o desejoso de criar uma “chatterie” a partir das crias de Xizinha. Como sabemos, tal “chatterie” nunca chegou a prosperar, de volta ao Brasil, a gata e seus descendentes morreriam nos anos 1960.

Ainda nas cartas de 1949, ficamos sabendo que Pedro Barbosa tornou-se empreendedor imobiliário. Rosa chama o edifício que Barbosa constrói em Belo Horizonte de “feiosa pirâmide retangular”. Na carta de 19 de julho (1949), pede “para não deixar que esmoreça o nosso convívio epistolar, uma de minhas satisfações”. Pela quantidade de cartas que escreveu durante a vida ao primo, fica claro o prazer que o escritor sentia nesta atividade.

Nesta carta podemos saber que Rosa pretendia viajar à África para fazer caçadas em expedições. Conta que quase viajou para o Congo-Belga, para tomar parte de uma caçada de elefantes, leões, búfalos, gazelas e leopardos. Além disso, queria:

ver o negro em estado puro nas suas cubatas, plantando mandioca e falando língua preta; assistir à macumba autêntica, com feiticeiros-mestres, sacerdotes; escutar o nascimento do samba, e os tam-tans dos tambores, à beira das grandes florestas; saber o que é o sol, de

verdade; enfim, para olhar mais um pouco deste mundo, do olho do avesso. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 19 julho, 1949, p. 1)

Estamos agora em pleno verão europeu. O escritor parece mais animado: “Pedrão, Paris está clara, quente, veranosa. Custou para escurecer, e lá fora a noite está azul como nas poesias.” O desejo revelado em 1934, ao largar a Medicina, de “escrever alguns livros de literatura e ver o mundo lá fora” está se concretizando. Ele usa mais da metade da carta para pedir ao primo que “acuda aqui o seu parente.” Tem planos de colocar em papel a biografia romanceada de Mechéu, para tanto, pede:

Por amor-de-deus, mande-me, pois o seguinte: I – Como era, mais ou menos, a fisionomia dele / A expressão? (Sei que era alto, magro, mas também, o formato da cabeça, cabelos, se tinha pescoço fino ou grosso, tamanho dos olhos, barba ou não-barba, cor de pele, formato das orelhas, e outras peculiaridades que ocorram.) / II – Que fazia ele, em geral à tarde acabado o serviço? / III – Além de tratar dos porcos, preparar a boia suína na masseira, levar comida à roça, para os camaradas, tinha ele mais algum serviço? / IV – E aos domingos, que fazia? / V – Era religioso? Supersticioso? / VI – Andava descalço? / VII – Tinha algum modo especial de caminhar? / VIII – E em matéria de vestir-se? / Que chapéu usava, por exemplo? / Gostava de vestir roupa velha que vocês lhe dessem? / IX – Dedicava alguma especial inimizade aos cachorros? Maltratava animais? / X – Que coisas gostava de comer? Gostava de cachaça? / XI – Na fala? Gaguejava? Ria muito? Ou pouco? / XII – Que é que lhe dava mais raiva? Nada de preguiça, oh, Peréira! Forneça-me isto, e mais alguma coisa marcante ou engraçada, que lhe vier à lembrança, sobre o inolvidável Hermenegildo. (*idem*, p. 2)

Como se percebe, o tema biográfico de “Mechéu” persiste entre os interesses do mineiro, a ponto dele montar o questionário a ser respondido pela família Moreira Barbosa. A resposta de Pedro chega no dia 25 de agosto (Rosa, 1934–1967, P. M. Barbosa a Rosa, 25 agosto, 1949), informando que esteve em terras “paraopebanas” e convocou uma reunião com o seus pai, mãe e irmãs para colher informações sobre o Mechéu. Comenta que o edifício, a “feiosa pirâmide retangular”, com 150 apartamentos, está nos últimos retoques.

Em seguida, Pedro se refere à descrição minuciosa, colorida e imaginária que Rosa fez da África Equatorial na carta anterior e que espicaça sua curiosidade: “Tanta esperança de fazer uma excursão dessas em sua companhia. A descida do Rio das Velhas, que está no programa de viagens, será o começo da série.” (*ibidem*). Na sequência, quinze dias após, Rosa (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 9 setembro, 1949) agradece o informativo sobre o “nosso imortalizável Mechéu!” A missiva de Pedro, com a descrição do funcionário, no entanto, não está entre as cartas do Arquivo Público Mineiro. Rosa admite que o relatório enviado “soa, assim, até como confabulação de comitê internacional”. Diz que agora fica com a obrigação de introduzir na literatura brasileira o “saudoso herói, corporação símbolo de um abundante aspecto humano, protótipo do “mecheísmo”, homo mecheensis, por excelência” (*idem*, p.1).

Sempre que pode, o autor volta ao tema da construção do edifício. Como era colecionador de listas de palavras e de expressões idiomáticas, ele sugere ao “grande construtor de grandes construções”, uma série de nomes para o edifício “belorizontino”:

Ed. Pindaibas, Ed. Barbosa, Ed. Olga⁴. Ed. D. Joaquina⁵, Ed. Tabuleiro Grande, Ed. Sagarana, Ed. Borba Gato, Ed. Concórdia, Ed. São Pedro, Ed. Mantiqueira, Ed. Excelsior, Ed. Jequitibá, Ed. Buriti, Ed. Petrópolis, Ed. Pedro Américo, Ed. Orion, Ed. Araguaia e Ed. Um. (*ibidem*)

5. Dicas da Itália e da língua italiana

Em seguida, na mesma carta, Rosa conta da viagem de férias que ele e Aracy Guimarães Rosa farão, a partir de 3 de outubro (1949) à Itália. Mesmo sem nunca ter ido ao país, ele devaneia: “A Itália é algo fantasticamente belo, inesquecível, importantíssimo, atraente: a velha Itália, plástica, luminosa e sonora.” Aconselha o primo a realizar viagens, brinca dizendo que depois de tanto construir edifícios, Pedro deve aprender a contemplar as ruínas:

(...) para ver como o tempo derrui o esforço dos humanos. Mas, como você é meu parente, e nasceu bom e cuida também do espírito, estará também edificando no imperecível (palmas ao orador). (*idem*, p. 2)

No pós-escrito da carta, segue a advertência de não contar à filha Vilma sobre a excursão à Itália, já que ela fica zangada se não participar. A resposta de Barbosa chega no dia 4 de outubro. Reitera sua expectativa pelo aparecimento de Mechêu na literatura brasileira e aproveita para informar que “Visconde de Caeté” é o nome escolhido para batizar o edifício em BH. Pedro justifica: “Nasci em Caeté e por isso a homenagem. Se não existisse ‘Edifício Paraopeba’, seria este o nome.” (Rosa, 1934–1967, P. M. Barbosa a Rosa, 4 outubro, 1949, p. 1).

Ao retornar da viagem à Itália, Rosa está exultante. Escreve de Paris em incessante e desmedido deslumbramento: “Fiquei conquistado, subjugado, deslumbrado.” Estamos em 10 de dezembro (1949), o escritor diz: “Uma vez indo à Itália, essa sereia arrasta a gente, a vida inteira, para que regressemos. Ritornare...” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 10 outubro, 1949). Pouco depois, é Pedro Barbosa quem está preparando as malas, para uma viagem à Europa. Ela já vinha sendo engendrada nas missivas anteriores. Em dezembro de 1949 (s/d), Rosa chama o primo de “Jacintho de Thormes”⁶ às avessas. Rosa parece mais animado do que nunca e diz que Pedro será hóspede deles à Rue Erlanger, 91. Se prontifica a recapitular o turismo parisiense, ponto a ponto. Fiel ao amor por listas, enumera os lugares que pretende levar o primo e sua esposa Olga:

⁴ Nome da esposa de Pedro Barbosa.

⁵ Nome da mãe de Pedro Barbosa.

⁶ Referente ao personagem de *As Cidades e as Serras*, de Eça de Queiroz, publicado em 1901.

Arco do Triunfo, Torre Eiffel, Museu do Louvre, Inválidos, Tullherias, Versalhes, Chartres, Chantilly, Rambouillet, Malmaison, Sorbonne, Pantheon, Bois de Boulogne, Zoo de Vincennes, Museu de Cera, 20 outros museus, 50 teatros, Lisieux, Pierrefonds, Compiègne, Normandia e praias de Desembarque, Bretanha e Monte San-Michel, O Castelo do Loire. (...) E ainda mil e milhão de lugares, coisas espantosas para nós todos, infinda instrução e desabalado deslumbramento... Porque a listinha acima é apenas uma amostra, destinada a aguçar esse seu gume neo-turístico. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, dezembro 1949, pp. 1–2)

A década de 1950 começa com uma carta de Barbosa fazendo alterações na data da viagem. Rosa responde, em uma carta de quatro páginas, maior do que de costume.⁷ Entende os contratemplos e adiamentos, mas que “qualquer tempo é tempo, conforme o caboclo.” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 16 janeiro, 1950, p. 1). Depois de longo introito, em que reafirma o desejo dele e de Aracy receberem o primo, enumera sete longas questões profissionais para ajustar sua agenda aos planos de Barbosa com várias propostas de datas. Uma de suas preocupações, é a de que, em 8 de agosto (1950), completam-se dois anos no posto, e como é uma posição cobiçadíssima e não cultiva as boas graças da presente situação, pode ser removido para outro lugar, “e então seria bem cacete para nós todos”. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 16, janeiro, 1950, p.3).

Na carta de 7 de junho (1950), Pedro envia felicitações a Rosa pelo novo título de Conselheiro de Embaixada, que os jornais brasileiros noticiavam, enquanto seguem as tratativas da esperada viagem à Europa. No dia 17 de junho, Rosa posta um recado de última hora, com visível urgência, “pressa louca”, pede um dicionário de *Regência dos Substantivos e Adjetivos* (1950), de Francisco Fernandes. Sabemos da paixão que o autor tinha por dicionários, que os lia de maneira voraz e, como o volume encomendado era muito grosso, pede para o primo trazê-lo na mão, sugere até que ele venha lendo, já que “é matéria altamente instrutiva” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 17 junho, 1950, p. 1).

No dia 2 de julho, Rosa escreve pedindo dois vidros da mais forte pimenta malagueta, envelopes de cafiaspirina – que ministram até para os gatos – e meia dúzia de pacotinhos de Gumex, produto com goma para fixar os cabelos. A esta altura das trocas epistolares, Rosa prossegue inventado novos títulos para o primo: “Senhor de Altas e Baixas Pindaybas” e “Chefe da Loteia e Incorpora S.A”. Também percebemos que a viagem, afinal, realizou-se, que Barbosa e Olga estiveram em Paris. Pedro segue agora viagem com a esposa pela Itália e vai recebendo nas paradas algumas missivas de Rosa, que justifica a atitude: “É bom quando a gente chega, sozinho, em terra estranha, achar uma carta amiga, esperando” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 2 julho, 1950, p. 1).

Ao chegarem em Veneza, Pedro e Olga leem: “Hoje, por exemplo, estará o Pedro de gôndola, lá vai o Dr. Barbosa singrando o Gran Canale, entre palácios, placidamente” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 31 julho, 1950). São cartas animadas, repletas de dicas de viagem: “Não se aperte. Fale português, descansadamente, vagaroso, se for preciso. Eles acabam entendendo. É do interesse e da função do pessoal.” Seguem dicas

⁷ Diz que o papel é o limite de suas “imensas cartas”.

com o montante correto a dar de gorjeta, utilidades turísticas, nomes de bistrôs e suas especialidades (“pãezinhos com fígado moído”, “uma boa bisteca”; ou uma “maravilhosa carne assada”). Além disso, envia nas cartas de 27 e 31 de julho, e na 7 de agosto (1950), um pequeno glossário da língua italiana. Na de 27 de julho, volta às listas:

per – para / destra – direita, lado direito. A destra – à direita / sinistra – esquerda. A sinistra – à esquerda / diritto – em frente, em linha reta / questo (cuêsto) – este. Questa esta / quello (cuêlo) – aquele. Quella – aquela / sono stanco – estou cansado / non sô – não sei / insieme – junto / ho molta fretta – tenho muita pressa / stazione – estação. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 27 julho, 1950, p. 2)

Em 5 de outubro (1950), Rosa e Aracy estão em nova viagem à Itália. Ele conta que fez uma viagem belíssima às ruínas gregas de Paestum em que: “Tenho inscrito, por toda parte, o Dr. Pedro Barbosa passou por aqui.” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 5 outubro, 1950). Nessa viagem, as famosas ruínas de Paestum impressionam o mineiro com seus três antigos templos gregos da ordem dórica, datados de cerca de 550 a 450 a. C, e que se encontram em bom estado de conservação. Barbosa, ao receber a carta, responde uma longa resposta em que explica seu silêncio recente. Esteve envolvido com um tio adoentado, além de trabalhar até aos domingos, sem tempo nem de ir ao cinema. Conta que passou noites seguidas repetindo aos parentes de Paraopeba, as novidades da viagem à Europa e as notícias do primo diplomata. Pedro diz que ao levar o tio adoentado ao oculista, falou dos planos da descida de canoa pelo Rio das Velhas e o médico ficou tão interessado que mostrou um mapa do rio, único no gênero, além de confessar interesse em fazer parte da excursão.

6. Santa Cruz S.A., Caldas do Cipó e *Grande sertão*

Agora estamos no Natal de 1950. Barbosa informa que, em alguns dias, irá a Goiás conhecer a capital e examinar negócios e terras para um possível loteamento. “É a ‘Loteia e Incorpora’ em marcha. Suas previsões estão a caminho de se tornarem realidade com essa empresa de nome tão significativo” (Rosa, 1934–1967, P. M. Barbosa a Rosa, 11 dezembro, 1950, p. 2). Nesta década, Barbosa irá propor a Rosa sociedade na Comercial Imobiliária Santa Cruz S. A., para compra e venda de imóveis. O capital da empresa começará com quatro milhões de cruzeiros, divididos em quatro mil ações de mil cruzeiros cada. Rosa aceitará tomar parte na empresa com CR\$ 50.000,00, ou seja, o correspondente a 50 ações.⁸

No dia 30 de janeiro (1951), Rosa escreve uma carta apressada para dizer que os acontecimentos se precipitam e, caso João Neves⁹ tome posse, ele será nomeado chefe de

⁸ Rosa passa a figurar no conselho fiscal com os outros sócios: Pedro Barbosa (900 ações), José de Magalhães Pinto (900 ações), Milton Vieira Pinto (900 ações), Ranulpho Mandes de Souza (900 ações), Raimundo Azeredo Santos (200 ações), João Eunápio Borges (120 ações), Custódio Antunes Fonseca (20 ações) e João Luis de Magalhães Lins (10 ações).

⁹ João Neves da Fontoura, além de jornalista, foi deputado federal pelo PRR, ministro das Relações Exteriores durante os governos de Eurico Gaspar Dutra e Getúlio Vargas, embaixador do Brasil em Portugal entre 1943 e 1945 e membro da Academia Brasileira de Letras.

gabinete do ministro das Relações Exteriores: “é o João-Rosa (Dr.) indo para aí, para perto de você. Ele já me convidou, para voltar para o gabinete, e eu aceitei.” Pede, contudo, que Pedro guarde segredo. “Aliás, o meu estilo como você vê, é o mesmo dos nossos grandes estadistas; de São Borja a São Pedro, do Rio a Paris, o *mot d’ordre* é reserva, mutismo digno e sensato, até a hora de falar, e falar claro e bem.) Amém” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 30 janeiro, 1951, p. 1).

Em resposta, Pedro Barbosa diz que a família está alvoroçada com a vinda do primo ao Brasil. Encomendas de Paris miniaturas para quarto e dois ou três vidros de extrato de Chiffon, de Marcel Rochas, perfume que Aracy deu para Olga e ela gostou imensamente. Ainda faz uma última solicitação: no dia 15 de fevereiro, embarcaria em Paris, o deputado da União Democrática Nacional (UDN), José de Magalhães Pinto:

Devo-lhe muitas finezas e por isso, se ele ainda o encontrar aí, que será pouco provável, pois vai de navio, gostaria que você o atendesse no caso de vir a procurá-lo. Foi meu colega de Banco Hipotecário e é diretor do Banco que me auxiliou decisivamente na crise por que passei no Rio quando fazia o Visconde de Caeté. (Rosa, 1934–1967, P. M. Barbosa a Rosa, 9 fevereiro, 1951, p. 1)

Não ficamos sabendo se Rosa encontrou ou não Magalhães Pinto em Paris. É certo que entre fevereiro e março ele retorna ao Brasil para trabalhar no gabinete de João Neves da Fontoura. No ano seguinte, do Rio de Janeiro, Rosa escreve uma lauda ao primo para dizer que andou ingrato: “é que houve muito carrapato no meu pasto.” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 18 agosto, 1952). Conta que se mudará para um novo apartamento, e, rapidamente, relata que esteve na Bahia, numa concentração de vaqueiros e vaquejadas, em Caldas do Cipó (BA).

Figura 1. Guimarães Rosa montado a cavalo em frente ao Grande Hotel Caldas do Cipó.



Fonte: Imagem de João Martins/Gervásio Batista. *O Cruzeiro*, edição 41.

Em 23 de junho (1952), convidado pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand, Rosa cuidou, como representante do Itamaraty, do cerimonial que receberia Getúlio Vargas na pequena cidade baiana. Getúlio viajou ao local para inaugurar o Grande Hotel Caldas do Cipó, uma estância hidromineral, que Chateaubriand decidiu construir para incrementar o turismo no agreste baiano. Na ocasião, Rosa foi encarregado de liderar a ‘guarda presidencial’, em que vaqueiros encourados marcharam em escolta ao carro presidencial. Uma exigência feita por Chateaubriand era a de que todos os presentes se vestissem de vaqueiros. Assim foi que, desde o Presidente da República, passando pelos ministros, até o chefe de cerimonial, todos foram paramentados de chapéu de couro, guarda-peito, jaleco, gibão, calças e polainas, saindo em desfile pela minúscula Caldas do Cipó. Segundo contou a Barbosa, Rosa montou um vistoso cavalo paraíbano (Fig. 1).

Em 19 de dezembro (1954), Rosa agradece ao primo “toda a gestão” de algo que não ficamos sabemos do que se trata. No entanto, entre os agradecimentos, encontramos a seguinte informação:

E você é um dos homens de maior valor que já conheci – e graças a Deus, é o meu primeiro amigo! Também, dentro de uns cinco anos, hei-de começar a escrever a sua biografia que abrangerá os 50 anos de sua vida e será além do mais um livro de estímulo, uma lição de vitória e energia. E uma homenagem a Paraopeba, a nossa. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 19 dezembro, 1954, p. 1)

Por mais que seja dito em tom de brincadeira, surge aqui outra vez a informação de Rosa pretende escrever uma “biografia”. Tal informação já havia aparecido por ocasião da pesquisa sobre Mechêu e não é algo a ser desconsiderado uma vez que ele acabaria fazendo pouco tempo depois a biografia de Riobaldo, que ele chamaria de “autobiografia irracional.”¹⁰ Justo no ano de publicação de *Grande Sertão: Veredas*, em 8 de outubro (1956), Rosa pergunta a Pedro se ele recebeu o livro, que havia sido lançado em maio.

Informava ainda que pretendia fazer com o escritor e deputado Mário Palmério uma excursão ao sertão do Alto Urucuia, via Uberaba. Não temos, contudo, conhecimento de que tal viagem ocorreu. Ao ficar sabendo que Barbosa está lendo o romance, Rosa confessa, no dia 16 de fevereiro (1957), sua satisfação de ver o primo “enfrentando Riobaldo – mestre em manhas, artes, armas e filosofices.” Sugere que Pedro “ataque” também *Corpo de Baile*: “Você vai encontrar muita coisa sua vivida e valorizada. Lá, a “Dona Rosalina”, na novela *A Estória de Lélío e Lina* é personagem muito inspirada na pessoa de Dona Joaquina, você sabe?” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 16 fevereiro, 1957, p. 1).

Em 27 de março, volta a escrever justificando que não conseguirá ir de novo a Paraopeba, apesar da dura saudade que sente. Depois de tratar das finanças da Mercantil Nova América S. A. (outra empresa que participará em sociedade com Barbosa),

¹⁰ Em entrevista a Günter Lorenz (1973) Rosa chamará de “autobiografia irracional” a seu romance *Grandes Sertão: Veredas* (1956), referindo-se a figura de Riobaldo (R-io-bardo: Rosa-eu-poeta).

pergunta: “E o *Grande sertão: veredas*, você conseguiu ler o bruto até o fim?” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 27 março, 1957). No final de 1957, envia, em 29 de outubro, um “Viva!”, para dizer que recebeu a missiva de Barbosa com as belas palavras a respeito de sua candidatura à Academia. Como se sabe, com a morte de José Lins do Rego naquele ano, Rosa se candidatará para a vaga, sendo derrotado, no início de 1958, por Afonso Arinos. Comenta ainda: “É uma coisa árdua e cansativa. Mas, muito movimentada e interessante. Tenho que fazer tantas visitas que você nem imagina”, e arremata: “Eta, ferro! – como exclamaria o Mechêu” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 29 outubro, 1957, p. 1).

7. Brasília, fardão e a “pressa de ficar rico”

Sabemos que desde 1956, sempre na companhia de Juscelino Kubitschek, então Presidente da República, Rosa fará algumas viagens a Brasília, que começava a ser erguida. Após regressar de uma dessas viagens contará a Barbosa, que passou uns dias na nova Capital e que voltou maravilhado: “Admirável aquilo por lá, impressionante. Parece coisa de russos ou de americanos. Ali está incontestavelmente surgindo uma mentalidade nova, um vigoroso espírito afirmativo, que espanta.” Com verdadeiro ânimo moderno termina a carta: “Tanta coisa em turbilhão, que a gente nem tem tempo de fazer planos. Ô velocidade!” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 17 junho, 1958).

Na missiva de 26 de fevereiro (1959), Rosa escreve que o corpo está dando sinais de alerta, teve uma isquemia e precisa de cuidados:

Imagine que, no fim do ano, a coisa foi mesmo um espasmo da coronária, por motivo de uma crise hipertensiva. Vi a vó pela greta. Dispneias, angústias. O diabo. Depois, médico, eletrocardiograma (bom, graças a Deus), repouso, exames completos de urina etc. (bons, também) e remédios e mais repouso. Com tudo isso, melhorei, bastante. Mas, como faço parte agora da grei dos hipertensos arteriais, tenho de viver mais sossegado, despreocupado, sóbrio. Consegui emagrecer já 14 quilos, o que me restituiu antiga e célebre elegância. O espírito vai bem. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 26 fevereiro, 1959, p. 1)

Aproveita para dizer que a literatura “guimarãesroseana” está brilhando no estrangeiro. Aproveita para informar que chegam cartas de todos os cantos do planeta com pedidos de tradução. Em 27 de abril (1959), volta ao tema questão financeira, lembra ao primo que faltou uma pequena quantia na promissória recebida:

E veio também a promissória, “engrossada”, exultemos, ela já está no papo, isto é, na gaveta. Obrigado a você por tudo. Só o que não compareceu foi o cheque dos honorários do Conselho Fiscal da Mercantil. (Esquecimento de grande capitalista, para com as quantiazinhas microscópicas...) Mas, como “*quod abundat nom nocet*,” e “de grão em grão a galinha enche o papo” e “quem não honra o tostão não merece o milhão”, e “vintém poupado, vintém ganhado”, – respeitamos a sabedoria popular e os bons autores. (Se puder, mande cheque recebível nesta marítima; se não cheque provinciano mesmo serve.) Outro obrigado. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 27 abril, 1959, p. 1)

A carta acaba com a notícia de que fechou com a Éditions du Seuil, de Paris, para o “Corpo de Baile”; Albin Michel, de Paris, para o “Grande Sertão: Veredas” e com a Alfred A. Knopf, Inc., de Nova Iorque, para “Grande Sertão: Veredas”.

No dia 8 de junho (1960), Rosa diz que precisa de “coragem, muita coragem” para enfrentar os momentos tristes da vida. Dá notícias de mortes na família:

Estou saindo para o enterro do Cinéias, e você pode avaliar qual seja o meu estado de espírito. Dois tios e amigos indo-se dessa maneira, em menos de um mês, é coisa que deprime. E viu, esta vida requer sempre maiores doses de coragem e conformidade, de filosofia. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 8 junho, 1960, p. 1)

Em 30 de novembro, o tema da empresa volta à baila, com enfática urgência:

Boas notícias da Mercantil e Territorial. Pena é somente, que a minha picareta lá seja tão mínima. Ah, Pedrão, parente, me ajuda, que eu tenho pressa em ficar rico. Até porque, se não, não há tempo. Veja, pois, se me encaixa em qualquer outra rede prometedora, que vocês estejam lançando ou por lançar, em rio, lago ou mar! Nunca perca isto de lembrança, adote a fórmula, slogan: e o compadre Joãozinho também... Está feito? (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 30 novembro, 1960, p. 1)

Entre essas duas cartas, a saúde do escritor dá mostras de debilidade; a vida sedentária, regada à lauta cozinha mineira e muitas carteiras de cigarro vem cobrar seu custo. No dia 20 de outubro registra:

Eu é que não me animo a arredar pé daqui. Pressão alta, distúrbios do simpático, angústia... Quando começa a descambada da serra, meu caro, a gente vê que o corpo não ajuda, mas também bastante atrapalha. Só mesmo pegando com Deus e encurtando a rédea (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 20 outubro, 1960, p. 1).

Boas novas chegam em setembro de 1962. Entusiasmado, anuncia a chegada de mais um livro: “Em outubro ou setembro, ponho na rua mais um livrinho (bonito) de contos: ‘PRIMEIRAS ESTÓRIAS’. Vá preparando o apetite de ler, que nele se fala até no fabrico do polvilho, tomado como alto tema, conforme você me ensinou o das Pindas” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 9 setembro, 1962, p. 1).

Em 17 de maio, manda uma correspondência breve, mas significativa, em que esboça um verdadeiro complexo de Josef K.¹¹:

(...) mande ainda um rapidíssimo pedacinho de papel com os NÚMEROS das nossas ações. Assim, se na hora de receberem a nossa papelada os Impiedosos da Rapina, exigirem essa boba formalidade, mencionada no Regulamento, a gente se safa. Tenho um desgosto e medo, danados, dessa gente. O Imposto de Renda, para nós, mineiros de verdade, sempre foi o vero símbolo da desgraça particular e pública. Pilham o dinheiro da gente, e obrigam-nos ainda a essa trabalhadeira chata, de fazer contas, anotar tudo etc., sob toda sorte de

¹¹ Referência a *O Processo*, de Franz Kafka, em que a personagem Joseph K. é vítima do arbítrio da lei e da burocracia do Estado.

ameaças! Um dia, ainda hei de escrever um romance sobre isso. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 7 maio, 1962, p. 1)

O escritor conta a Barbosa que está novamente candidato à Academia Brasileira de Letras (ABL). Em 4 de abril (1963), escreve:

Urgentíssimo. Estou tendo de acabar uma novela, com compromisso de entregar até o fim do mês; estou candidato à Academia, com as mexidas respectivas; estou às voltas com editoras estrangeiras e tradutores; enfim, estou como se diz, “pulando num pé só”! (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 4 abril, 1963, p. 1)

Vencedor no pleito na ABL, Rosa comenta com o primo, em 19 de agosto (1963), que o fardão não sai por menos de CR\$ 450.000,00 (quatrocentos e cinquenta contos): “É uma vistosa e brilhante farpela, uma gloriosa e explosiva brutalidade. Quase tão caro quanto um chapéu de cardeal” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 19 agosto, 1963, p. 1). Os jornais cariocas especulam quem vai custear a vestimenta ao escritor: “Aqui, os jornais, noticiaram só mesmo da inventiva cabeça deles, que o fardão iria ser oferecido por Cordisburgo. O que é um gentil absurdo, pois o querido municípiozinho, pequenino e pobre, nem poderia pensar em arcar com um ônus desse” (*ibidem*).

A obrigatória e festiva indumentária, feita em sarja inglesa na cor verde escura e com ramos de café bordados em fios de ouro, era dada, em geral, pelo estado natal do imortal. Rosa lista ao primo que a Bahia deu o traje a Afrânio Coutinho; Alagoas, a Aurélio Buarque de Holanda; o rico e cacauero município de Ilhéus, a Jorge Amado:

Será que a nossa Minas, de Tiradentes, João Pinheiro e Magalhães Pinto, vai agora faltarnos? Ou irá deixar que a P.I.S.A.¹² sozinha aguente o repuxo? Espero que não! Isto é, que as alterosas, à voz de seu grande governador e nosso insigne amigo, se apressem em promover o oferecimento – que dessa ampla e simpática maneira, abrangerá no gesto Cordisburgo, Paraopeba, Caetanópolis, Curvelo, Itaguara, Barbacena, Paracatu, o Uruçuia e seu Chapadão, o Grande sertão inteiro. Que tal? (*ibidem*)

Pela carta de 13 de setembro (1963), sabemos que Pedro Barbosa esteve pessoalmente no Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte, para tratar com o governador de “fardar o João”. Mas, ainda, segundo o escritor, seria desejável que a assessoria de Magalhães Pinto fizesse uma divulgação à imprensa:

Explico-me. É que, daqui a poucos dias, será a eleição de Gilberto Amado, e segundo estou informado, o Estado de Sergipe, que é pequenininho e tão pobre, irá logo oferecer o fardão. E os jornalistas, aqui não sossegam, vivem a interpelar, mexer, bisbilhotar, futricar, espionar (imagine você, que eles procuram, sem tréguas, até o próprio alfaiate, o Penna, único fazedor de fardões, para especularem tudo o que há ou não há, sobre o caso), custando-me cada vez mais driblá-los e contê-los. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 13 setembro, 1963, p. 1)

¹² Paraopeba Indústrias S. A (PISA), fábrica de tecelagem de Pedro Barbosa.

Barbosa recebe no dia 20 de novembro (1963), uma carta em que Rosa lhe confirma a resolução, afinal, da novela do “fardão”:

Imagine que, ontem às 2 horas da tarde, estava eu aqui, no Itamaraty, quando toca o telefone. Era o senhor Gerson Pereira Brasil, delegado do Estado de Minas Gerais, no Rio de Janeiro. Comunicava-me a decisão do governador, de oferecer-me o dito fardão, e, distintamente, me pedia hora para vir ver-me, em pessoa. Deixei-o vir, logo, logo, às 3 hs e 30. Tudo perfeito, gentilíssimo, daqui mesmo da minha sala ele telefonou para o alfaiate, convocando-o para qualquer tempo à Diretoria de Minas Gerais, digo, à Delegacia de Minas Gerais, para concretização oportuna da realização prático monetária. Não foi formidável? Já hoje, agorinha, estou enviando ao Magalhães Pinto este sincero telegrama: Governador Magalhães Pinto / Pálacio Da Liberdade / Belo Horizonte / Minas Gerais / Todo Tocado Grandioso Cordial Mineiro Elegante / Gesto Oferecimento Fardao Academico, Renovo Profundo Agradecimento Eminente Amigo / Guimaraes Rosa. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 20 novembro, 1963, p. 1)

A questão da política nacional aparece nas cartas, quando quatro dias após o golpe militar de 1º de abril (1964), Rosa envia uma carta de uma lauda em que diz:

Meu caro Pedro, / Grande abraço. Viva. E glória a Minas Gerais, à nossa gente, boa, brava e certa, que todos aqui festejam, admiram e louvam. E ao nosso grande estadista Magalhães Pinto, ímpar no alto cenário, formidável; mas que nós já sabíamos que era o maior e melhor. Enfim, o dragão perigoso e feroz já está liquidado, podemos ter tranquilidade para trabalhar, produzir, viver. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 4 abril, 1964, p. 1)

Rosa comemorava a derrota do “dragão perigoso e feroz”, metáfora possivelmente para o comunismo, que os generais associavam a Jango (João Goulart). Não temos a resposta de Pedro Barbosa a essa carta. Esta missiva é geralmente citada pelos estudiosos para confirmar o apoio que o escritor deu ao novo regime, que teve entre os seus principais articuladores, o próprio Magalhães Pinto, que Rosa trata como “nosso grande estadista.”

Quase um mês depois, em 5 de maio (1964), Rosa escreve uma carta de pesar pela morte de Dona Joaquina. Não sabemos a causa do óbito, mas fica claro, pelo texto, o quanto o escritor a admirava.

Uma dama, uma lady, uma Senhora. E que conversa magnífica, que maneira interessante de contar e comentar, com aquele jeito de muita alma, a voz e o modo amigo, que nunca mais saíram de minha lembrança, do meu coração. Ao pé dela, perto dela, parece até que a gente crescia mais, que tomava novas dimensões e sentido nossa amizade, fraternal, de nós dois. De nós – os “machados sem cabo...” (os médicos fora da medicina, como ela dizia, tão divertidamente) – felizes ali no ambiente, quente de afeto, comendo frango com quiabo e angu, linguíça e aipim, carne de porco, couve e tutu, e os formidáveis doces de frutas em calda... Se você reler, no *Corpo de Baile*, no conto a *Estória de Lélío e Lina* verá como a luz de sua lembrança e presença me impregnou, e que pude revivê-la, um pouquinho, refletida em personagem, principalmente naquela descrição da horta de lá, de sua casa. Acho que você, mesmo, deve muito a ela, de herdado, no “Pedrão” em suas melhores qualidades, dela diretamente vindas, e que fizeram o Pedro vitorioso, respeitado e estimado

de seus conterrâneos, querido por seus amigos – os que têm a sorte de o ser. (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 5 maio, 1964, p. 1)

No dia 24 de setembro (1964), outra missiva. Desta vez para dizer que está de malas prontas para a Alemanha, para participar da “Semana Cultural Latino Americana”, em Berlim. Posteriormente, a editora Kiepenheuer & Wish, responsável pela edição dos seus livros, vai oferecer uma recepção festiva, em virtude do lançamento de *Grande sertão: veredas*, nas terras de Goethe.

Do ano de 1965, o acervo mineiro conta com três cartas de Rosa para Pedro Barbosa. Uma do dia 6 de janeiro, em que este diz estar rearrumando as malas para Gênova, onde irá participar do colóquio de escritores latino-americanos. A segunda (de 22 de fevereiro) e a última (de 25 de março) tratam de negócios, aparecem questões referentes ao Imposto de Renda e às saudades que o escritor sente da família de Barbosa, de Minas e do “gyr berrando fartura e poesia.”

No ano de 1966, seguem três cartas de Rosa para Pedro. Na missiva de 17 de janeiro, se queixa do excesso de trabalho “ininterrompível, montanhoso, angustioso.” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 17 janeiro, 1966). Conta que até no chuveiro não para de remoer o serviço na cabeça. Nelas, Rosa trata de negócios, Imposto de Renda e “expedientes financeiros”, em que tem tudo registrado à mão. Na carta de 2 de janeiro pede, em tom de brincadeira: “Cheque, Pedro, cheque (...) “Tudo que cai no jiqui é peixe”...” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 2 janeiro, 1966).

Em 1967, seguem mais três cartas, em que trata de negócios. Em uma delas, sem data, Rosa está feliz porque Pedro leu e gostou de “Mechéu”: “(...) estória que você e Dona Joaquina me deram, e que, portanto, é bem de nós três.” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 1967). Nesta carta, também conta que esteve na Amazônia e se aventurou pelos rios.

Desci de lancha até o encontro das águas, confluência do Negro com Solimões – os botos pulando fora d’água, aquela beleza toda, você viu, daí subimos o Solimões, até à ilha do Careiro. Outro dia, em lancha menor, entrei pelo “paraná” da Xiborena e furo do Pacauba: maravilha, macacos pulando nas árvores, pássaros, as jaçanãs em quantidade, tudo. Vi a Ponta Negra. (...) Comi tartaruga de todo jeito, e detestei; comi paca moqueada, pato ao tucupi, tacaca, pirarucu fresco, tucunaré, e mais porção de peixes, ótimos. Tomei assaí, pupunha, rala – rala de taperebá, graviola, cupuaçu (o creme ou mousse de cupuaçu é delícia). (*ibidem*).

Na carta de 11 de julho, Rosa finaliza: “Espero para o fim do mês a publicação do nosso último livro, “TUTAMÉIA – Terceiras Estórias”, onde figura o “Mechéu” (Rosa, 1934–1967, Rosa a P. M. Barbosa, 11 julho, 1967, grifo nosso).

8. Conclusão

Entendemos que esse conjunto de cartas aqui apresentado foi, senão negligenciado, subaproveitado nos poucos estudos biográficos acerca de Guimarães Rosa, a exemplo de Barbosa (2007), Costa (2006) e da própria Vilma Guimarães Rosa (1983). Talvez pelas

cartas estarem depositadas não no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP), mas no Arquivo Público Mineiro (APM), ou devido a carência de contextualização e incompreensão da importância de Pedro Barbosa na vida de Guimarães Rosa, elas tenham sido subaproveitadas. O próprio Barbosa tratou que sua presença na vida do escritor fosse discreta e estratégica, colaborando para o desconhecimento existente em torno de sua biografia.

Vemos por isso a necessidade de maiores estudos e de aprofundamento hermenêutico, analítico e biográfico da referida correspondência. Um dos poucos registros da importância de Barbosa na vida de Rosa foi dado pelo *Jornal do Brasil* chegou a realizar uma matéria em 1979 com o título “Cartas de um escritor com pressa de ficar rico” (*Jornal do Brasil*, 1977),¹³ em referência ao que Rosa confessa na carta de 30/11/1960.

Apesar de nosso objetivo aqui ter sido o de relatar e sintetizar o conjunto das correspondências, temos a consciência de que as mesmas poderiam ser analisadas separadamente, em correlação com documentos presentes no Fundo JGR-IEB/USP, na Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB) e na própria obra literária, como é o caso de um possível cotejamento entre o questionário de Rosa sobre Mechêu e as respostas dadas pela família Moreira Barbosa. Como se viu na obra, Rosa cumpriu sua promessa e introduziu “Mechêu” como personagem na literatura brasileira. Dito de outro modo, almejou e conseguiu ser o biógrafo deste trabalhador rural da Fazenda Pindaíbas. É interessante notar que, de 1934, primeira carta enviada a Pedro Barbosa pedindo notícias do Mechêu, até o lançamento do conto no livro *Tutaméia*, em 1967, passaram-se 33 anos.

Apesar da viagem planejada pelo rio das Velhas nunca ter ocorrido, assim como a viagem à África, vemos a importância das imagens e do imaginário neste planejamento, os devaneios que alimentavam as expectativas de viagens e travessias. Por outro lado, nas viagens realizadas, como à Itália e França, vemos a presença do imaginário sustentado e respaldado pelas experiências e vivências concretas. Por fim, resta um maior aprofundamento biográfico das relações econômicas, empresariais e comerciais entre Barbosa e Rosa entre os anos 1940 e 1960.

Referências

- Abreu e Souza, M. R. (2012). *Meninos eu li!: cartas de leitores de Sagarana a Guimarães Rosa* (Tese de doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo).
- Andrade, M. S. (2010). *A palavra bravia: linguagem e sentido na correspondência entre Guimarães Rosa e sua tradutora americana* (Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: PUC/RJ).
- Barbosa, A. (2007). *Sinfonia Minas Gerais: A vida e a literatura de João Guimarães Rosa*. LGE Editora.
- Costa, A. L. M. (2006). Veredas de Viator. *Cadernos de Literatura Brasileira*, 12(20-21), 10–58.
- Fernandes, F. (1950). *Dicionário de regência dos substantivos e adjetivos*. Ed. Livraria do Globo.

¹³ Carta de José Guimarães Rosa a Pedro Barbosa, escrita a 19 de agosto, 1963.

- Jornal do Brasil (1977, 28 dezembro). Cartas de um escritor com pressa de ficar rico. *Jornal do Brasil: Caderno B*, 5. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/114259
- Lorenz, G. (1973). *Diálogo com a América Latina – Panorama de uma literatura do futuro*. E.P.U.
- Miné, E., Cavalcante, M. N. B. (2008). Memória da leitura e rememoração. Da viagem: cartas de João Guimarães Rosa para Aracy de Carvalho Guimarães Rosa. In M. F. Scarpelli (Org.), *Poética migrante de Guimarães Rosa* (1.^a ed., pp. 426–443). Ed. UFMG.
- Rosa, J. G. (1934–1967). *Correspondência*. Fundo JGR/IEB-USP. Arquivo Público Mineiro.
- Rosa, J. G. (1967). *Tutameia*. José Olympio.
- Rosa, J. G. (2003a). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* (3.^a ed.). Academia Brasileira de Letras / Ed. UFMG Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2003b). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)* (3.^a ed.). Academia Brasileira de Letras / Ed. UFMG Nova Fronteira.
- Rosa, V. G. (1983). *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. Nova Fronteira.
- Theodozio, V. M. P. (2011). *Autor & edição: três sub-séries da correspondência de João Guimarães Rosa*. (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo).
- Viotti, F. B. (2007). *Encenação do sujeito e indeterminação do mundo. Um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte).

[submetido em 24 de novembro de 2021 e aceite para publicação em 31 de outubro de 2022]

DE ERASMO A SÊNIO: PERSPECTIVAS DE UMA TRAMA AUTORAL NAS *CARTAS DE ERASMO*

FROM ERASMO TO SÊNIO: PERSPECTIVES OF AN AUTHORIAL PLOT IN *CARTAS DE ERASMO*

Paula Caldas Frattini*
pcfattini@usp.com

Alguns textos, às vezes, ficam à deriva em relação ao conjunto da obra de um autor. Esse parecer ser o caso de *Cartas de Erasmo* que figuram, tradicionalmente, como escritos políticos na obra de José de Alencar. É minha intenção, neste artigo, propor uma releitura desses escritos ao aproximá-los da obra ficcional do autor pela análise de seu gênero literário, a saber, o gênero epistolar. A partir do exame da construção do gênero epistolar em *Cartas de Erasmo*, depreende-se uma nova camada de sentido vinculada à produção de uma imagem autoral que, desarticulada de um modelo de leitura subordinado a estruturas hierárquicas, ecoa em outros escritos de Alencar, possibilitando, dessa forma, o desenho de uma trama autoral encenada pelo autor de *Iracema*.

Palavras-chave: José de Alencar. Gênero epistolar. Cenografias autorais.

Some texts, occasionally, remain adrift in relation to the body of work of an author. This seems to be the case of *Cartas de Erasmo*, traditionally contemplated as political writings in the work of José de Alencar. It is my intention, in this article, to propose a rereading of these writings by bringing them closer to the author's fictional work through the analysis of its literary genre, namely, the epistolary. From the examination of the construction of the epistolary genre in *Cartas de Erasmo*, a new layer of meaning linked to the production of an authorial image is inferred, which, disarticulated from a reading model subordinated to hierarchical structures, echoes in other writings of Alencar, thus enabling the drawing of an authorial plot staged by the author of *Iracema*.

Keywords: José de Alencar. Epistolary genre. Authorial scenographies.

•

1. Introdução

Que possíveis lugares as *Cartas de Erasmo* ocupam na obra literária de José de Alencar? Escritos políticos, discurso panfletário, discurso jornalístico, exercício retórico? Todas essas designações, sem dúvida, aplicam-se às *Cartas*. E os estudos que daí se desdobram

* Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil. ORCID: 0000-0002-1756-6057

encontram rico manancial, interpondo-se em diversas frentes de análise, seja no campo da historiografia, da sociologia, da análise do discurso e da literatura. Dá-se tal fato pelo caráter fronteiro desses escritos ditos políticos.

O que situa as *Cartas de Erasmo*, a meu ver, na margem entre o texto literário e o político é, sobretudo, o gênero epistolar. Mas, antes de prosseguir com algumas reflexões acerca do aspecto fronteiro nessa produção alencariana, consequente da utilização do gênero epistolar, é oportuno destacar que tais escritos políticos têm ocupado um lugar, senão esquecido, um tanto recorrente em sua fortuna crítica, capturados em uma espécie de austeridade e isolamento temáticos. É minha intenção fazer com que esses escritos possam errar em outras paragens e que se deixem ler em uma chave menos apática e mais dinâmica. Nesse sentido, gostaria de propor uma outra dimensão para a análise desses textos, os quais, como acabei de mencionar, possibilitam um cruzamento de leituras. Em rápidas pinceladas, convém igualmente frisar as circunstâncias em que essas referidas cartas foram produzidas na história literária brasileira.

José de Alencar é um dos principais autores do Romantismo brasileiro e suas obras envolvem o teatro, a crônica e sobretudo o romance, gênero pelo qual Alencar distinguiu-se com maestria. A prosa alencariana é hoje extensamente estudada pela crítica e historiografia brasileira. O autor das *Cartas de Erasmo* despontou efetivamente na cena literária ao publicar, em 1857, seu primeiro romance, *O Guarani*, que obteve grande repercussão. Escritor de romances de temática variada – cuja poética é, muitas vezes, estudada em relação ao seu projeto de construção de uma literatura nacional – foi também grande polemista e importante ator da cena literária brasileira entre os anos de 1855 e 1877. Como polemista, Alencar agitou a vida literária promovendo, de certa forma, o deslocamento da discussão sobre a literatura de um grupo literato circunscrito para o espaço nacional ao publicar suas primeiras cartas. Refiro-me às *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, espetacularizando o fazer literário. A imprensa foi, dessa feita, o lugar privilegiado por Alencar na produção de sua cenografia autoral como polemista na publicação de tais cartas abertas.¹

Na polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*, o conteúdo das cartas limitava-se ao campo literário e já denunciava a falência de um fazer literário arcaico e, embora nelas não estivesse indicado o nome de D. Pedro II, o imperador envolveu-se diretamente na polêmica, uma vez que Alencar denunciava o arcaísmo daquele que era incentivado pelo mecenato do regente brasileiro, a saber Gonçalves de Magalhães. No entanto, a estratégia das *Cartas de Erasmo* não ocorreu da mesma maneira, fato que nos dá indício de outro procedimento autoral. O autor de *O Guarani*, dessa feita, publicou suas cartas na forma de folhetos semanais em lugar de publicá-las na imprensa. A este respeito, José Murilo Carvalho aduz que as “cartas eram vendidas em livrarias e nas ruas. Quem as quisesse receber em casa, deveria deixar o nome em alguma livraria” (Carvalho, 2009, p. XI). O destinatário principal das *Cartas de Erasmo* era o Imperador D. Pedro II, em duas séries e, em outra, o povo brasileiro. Há ainda duas cartas destinadas ao Marquês de Olinda e ao Visconde de Itaboraá.

¹ Sobre essa construção autoral presente na polêmica, *vd.* Frattini (2019).

Muito se tem estudado sobre o conteúdo das cartas que dizem respeito aos problemas políticos e econômicos do período e, sobretudo, à discussão acerca da escravidão em uma das séries de cartas escrita ao Imperador. Como já havia mencionado anteriormente, as Cartas de Erasmo são rico documento de análise do Brasil Império em uma dimensão multidisciplinar.

Proponho, então, a leitura das *Cartas de Erasmo* numa trama dramática da construção da imagem autoral de José de Alencar, fabricada por cenografias autorais que reverberam em textos da década de 70, quando a força da representação do escritor nacional, escritor e homem político – formação de um imaginário ancorado na figura de Chateaubriand, questão que retomarei oportunamente –, mostra-se prostrada no corpo patético de Sênio, pseudônimo adotado por Alencar no final de sua carreira. No entanto, a articulação dessa trama não se desenrola em um encadeamento tradicional de causa e efeito, mas sim em uma dispersão de imagens que vão sendo construídas, exibidas, repelidas, retomadas, enfim, numa busca dinâmica de si.

Na trama que se inicia em as *Cartas de Erasmo* e ecoa em *Como e porque sou romancista* (1873),² no prefácio de *Sonhos d'Oro* (1872) e na polêmica entre Alencar e Joaquim Nabuco (1875), percebemos a imagem da instância autoral tomando corpo assim como suas mutações. Entretanto, a apreensão da ficção autoral, que se desdobra da trama, solicita um modo de leitura particular.

É Daniel Fabre que conduz minha leitura, numa lógica em espiral, da trama autoral que apresenta a corporificação de uma imagem que nos guiará ao centro da problemática relação entre literatura e política em Alencar. Para o etnólogo, é importante estarmos atentos ao mecanismo dessa trama autoral:

Vus tour à tour du dedans et du dehors, à travers le double prisme de la présentation de soi et de la représentation que les proches, les lecteurs et les dévots élaborent, les écrivains modernes sont idéalement exposés au regard. Surexposés même, et parfois tout à fait figés par la célébration qui les entoure et les occupe. Mais leur existence nous est livrée sous forme d'actes, de discours, de lieux et d'objets; autant de façons de faire et de dire qui matérialisent l'avènement de l'écriture. (Fabre, 1999, p. 3)³

E sugere como caminho para a apreensão do advento da escrita de si, disseminado em textos em que os autores se disponibilizam ao olhar, fazendo disso matéria de tratados, tema de romances e confissão em suas correspondências, a leitura em espiral, diversa da ordem teleológica, que viabiliza, justamente, tangenciar essa dinâmica:

² A autobiografia de José de Alencar *Como e porque sou romancista* foi escrita em 1873 e publicada em 1893.

³ [Vistos alternadamente de dentro e de fora, através do duplo prisma da apresentação de si e da representação que parentes, leitores e devotos elaboram, os escritores modernos estão idealmente expostos ao olhar. Demasiadamente expostos até e, às vezes, totalmente imobilizados pela celebração que os envolve e os ocupa. Mas a sua existência nos é entregue sob a forma de atos, discursos, lugares e objetos; tantas formas de fazer e dizer que materializam o advento da escrita]. Salvo menção contrária, todas as traduções das citações, originalmente em francês, são de minha responsabilidade.

Ces textes, faisant écho à d'autres que j'évoquerai au passage et qui couvrent, en chronologie, l'arc entier de cette mutation, j'ai les ordonnés en une sorte de spirale qui, cercle après cercle, va nous conduire jusqu'au cœur d'une conception très particulière de la naissance physique – à la fois corporelle et spirituelle - de la littérature. (*ibidem*)⁴

No caso de Alencar, buscamos o nascimento da problemática entre literatura e política, articulada nessa lógica em espiral, que nos guiará entre a construção da imagem do escritor-político e a do seu corpo patético no final de sua carreira. Assim, a leitura das *Cartas de Erasmo* como trama autoral apresenta novas facetas que permaneceriam veladas se desatadas desse nó central referente à imagem da instância autoral, a qual tratarei, doravante, como cenografia autoral, segundo a conceituação de José-Luis Diaz (2007, p. 17).⁵ Como já havia indicado anteriormente, sob a aparente rigidez das *Cartas de Erasmo* há uma dinâmica do lado da instância autoral que não deve ser negligenciada. Dinâmica tangenciada por esse ângulo de leitura que permite a percepção do processo de codificação dos signos autorais, produzido pela instância autoral, e decodificação desses signos pela recepção.

Dinâmica improvável de ser notada por meio de uma leitura mais estanque, haja vista que, segundo Diaz, o autor nunca se contenta com imaginários de si imóveis, uma vez que a noção de cenografia autoral caracteriza a “instância- autor como um *espaço*, ao mesmo tempo cênico e sideral” (2007, p. 48),⁶ ou superexpostos, como na definição de Fabre. Para Diaz (2007), no processo de autocriação há uma dimensão de encenação, de organização do espaço literário como espaço cênico, de maneira que o autor, sobretudo no Romantismo, constrói sua identidade autoral publicamente, em cena. Além disso, os espaços que ocupam não se limitam apenas aos textos diretamente relacionados às obras literárias e se multiplicam nos paratextos, cartas, e tantas outras manifestações.

2. O gênero epistolar e a invenção de si pelo imaginário do grande escritor nacional

Podemos ler as *Cartas de Erasmo* como um discurso panfletário se nos fiarmos firmemente em seu conteúdo e no arranjo discursivo doxológico que “fait appel à l'expérience pratique du lecteur plutôt qu'à des jugements catégoriques” (Angenot, 1978, p. 259),⁷ além da obediência ao programa enunciativo panfletário, isto é, o *agir* no *dizer*, quando é tomada uma posição ideológica em público, intencionando a adesão dos espíritos da nação. O discurso panfletário é, ainda, edificado como um verdadeiro “drame à trois actants” (*idem*, p. 261): a verdade (a tese de Erasmo), o enunciador (o eu/Erasmus) e o adversário (o Imperador), como ilustrado pelo trecho a seguir:

⁴ [Estes textos, fazendo eco a outros que mencionarei de passagem e que cobrem, cronologicamente, todo o arco desta mutação, organizei-os numa espécie de espiral que, círculo após círculo, irá nos conduzir ao centro de uma concepção muito particular do nascimento físico – ao mesmo tempo corpóreo e espiritual – da literatura.]

⁵ Sobre a conceituação de cenografias autorais, *vd.* Diaz (2007); sobre o diálogo entre a noção de cenografia autoral em José de Alencar, *vd.* Frattini (2019).

⁶ [(..) l'instance-auteur comme un espace, à la fois sidéral et scénique.]

⁷ [faz apelo à experiência prática do leitor mais do que a julgamentos categóricos]

Proponho-me, senhor, a dizer-vos a verdade inteira a respeito do país; sobre os homens, como sobre as cousas; e quero enunciar-la em público, ante a nação, para que ela saiba que enfim já não a ignorais e se regozije com a esperança do pronto remédio. (Alencar, 1960, p. 1052).

Todavia, a forma e o gênero escolhidos por Alencar não são a do panfleto nos moldes de Paul-Louis Courier, grande figura do gênero na França, cuja obra *Pamphlet des pamphlets* é uma pequena joia crítica que ilustra, com ironia, as tonalidades do gênero:

Il s'est mis à voyager et m'écrit de Rome: "Laissez dire, laissez-vous blâmer, condamner, emprisonner; laissez-vous pendre, mais publiez votre pensée. Ce n'est pas un droit, c'est un devoir, étroite obligation de quiconque a une pensée, de la produire et mettre au jour pour le bien commun. La vérité est toute à tous. Ce que vous connaissez utile, bon à savoir pour un chacun, vous ne le pouvez taire en conscience. Jenner, qui trouva la vaccine, eût été un franc scélérat d'en garder une heure le secret; et comme il n'y a point d'homme qui ne croie ses idées utiles, il n'y en a point qui ne soit tenu de les communiquer et répandre par tous moyens à lui possibles. Parler est bien, écrire est mieux: imprimer est excellente chose. Une pensée déduite en termes courts et clairs, avec preuve, documents, exemples, quand on l'imprime, c'est un pamphlet, et la meilleure action, courageuse souvent, qu'homme puisse faire au monde". (Courier, 1824, p. 15)⁸

Tão pouco segue os passos do mestre Chateaubriand de *De Buonaparte et des Bourbons*. Encontramos muito mais os passos de Courier e a forma habitual do panfleto em outras obras como *O libelo do Povo* (1868) de Francisco Salles Torres Homem ou a *Conferência dos Divinos* (1867) de Ferreira Viana, por exemplo.

Ao prosseguirmos, então, com a nova chave de leitura proposta por este estudo, para além do drama de três atores especificado por Angenot ou a fórmula prescrita por Courier, lemos, igualmente, nas dobras das *Cartas de Erasmo*, uma escrita de si que se produz de forma especular na representação do destinatário, o Imperador, e aos olhos do público. Na figura de Erasmo, Alencar estrutura o imaginário do grande escritor nacional. De maneira que, se no plano textual, os aspectos discursivos assim como os retóricos nos levam ao gênero panfletário, quando justapomos a esse plano (o textual) o plano do imaginário temos acesso a uma outra camada de sentido. E, em se tratando de um aspecto conceitual profuso, é importante identificar o sentido, ou quais sentidos são atribuídos, nesse estudo, a *imaginário*.

⁸ [Começou a viajar e escreveu-me de Roma: "Que seja dito: deixei-vos culpar, condenar, aprisionar; deixei-vos enforcar, mas publica os vossos pensamentos. Não é um direito, é um dever, rigorosa obrigação de quem tem um pensamento, produzi-lo e trazê-lo à luz para o bem comum. A verdade é tudo para todos. O que sabeis de útil, é bom saber para todos, não se pode ficar calado em consciência. Jenner, que descobriu a vacina, teria sido um vilão se a tivesse mantido em segredo durante uma hora; e como não há homem que não acredite que as suas ideias sejam úteis, não há nenhum homem que não seja obrigado a comunicá-las e difundi-las por qualquer meio possível para ele. Falar é bom, escrever é melhor: imprimir é excelente. Um pensamento deduzido em termos curtos e claros, com provas, documentos, exemplos, quando impresso, é um panfleto, e a melhor ação, muitas vezes corajosa, que o homem pode fazer no mundo"]].

Imaginário, nesse contexto, fundamenta-se em conceitos mobilizados em torno das representações em jogo na função-autor, o que nos leva a identificar imaginário como uma projeção identitária – o que se *imagina* ser no campo da autoria –, alicerçada entre as muitas imagens sociais relacionadas às posturas autorais que pululam durante o Romantismo. Há, da mesma forma, um sentido que apresenta uma concretização virtual, figural, ao levarmos em consideração a questão pictórica, ou seja, o componente referente à imagem que o termo compreende, permitindo que o autor possa ser presenciado. Segundo Diaz (2007), a imagem do autor é construída como um caleidoscópio formado por seguimentos de identidades, tais como, retratos, autorretratos, perfis biográficos e/ou autobiográficos. Percebemos, portanto, uma clara referência aos processos envolvidos na formação autoral em conformidade com a função autor de Foucault, segundo a qual “l’auteur n’est pas de l’ordre du ‘donné’ mais du ‘construit’” (Diaz, 2007, p. 175).⁹ À vista disso, para Diaz, perceber a si mesmo como autor torna-se:

(...) une procédure complexe, qui consiste, pour une large part, à endosser les insignes d’auteur disponibles à une époque donnée : ce qui revient à la fois à choisir une manière conforme d’assumer la régie énonciative de son propre discours, et aussi à le doter d’une figure, d’une *persona* aisément repérable par l’imaginaire social : ayant donc une prestance spéculaire assez convaincante pour servir à la fois de lieu de projection pour les fantasmes du lecteur, et d’instrument d’intégration de la diversité des textes édités sous une même raison sociale. (Diaz, 1996, p. 109)¹⁰

Se considerarmos, então, a complexidade em torno da criação da figura autoral, a análise do papel que o gênero epistolar desempenha nesse processo é, a meu ver, bastante expressivo. Ademais, a escolha alencariana por esse gênero é pouco explorada pela crítica. É importante frisar que, quando me refiro a essa lacuna nos estudos críticos, estou enfatizando o *gesto* da escolha e não aos estudos apenas formais relativos ao gênero. Sendo assim, o gênero epistolar permite uma nova inflexão de sentido que é norteada pelo imaginário delineado nos escritos ditos políticos de Alencar, pois viabiliza a figuração desse eu. Compete-nos, agora, deslindar os meandros da função que o gênero epistolar exerce na fabricação dessa cenografia autoral.

Inicialmente, são algumas disjunções atuantes na voz de Erasmo, na condução do regime discursivo panfletário, que sinalizam o papel desempenhado pelo gênero epistolar na trama autoral proposta nesta leitura. Alencar ao assumir a figura do epistológrafo se distancia da voz envenenada do discurso panfletário e de uma cenografia apenas combativa. Afinal, como postulava Courier:

⁹ [o autor não é da ordem do ‘dado’, mas do ‘construído’.]

¹⁰ [(...) um procedimento complexo que consiste, em grande medida, em assumir as insígnias do autor disponíveis em dada época: o que equivale tanto a escolher uma maneira conforme de assumir o domínio enunciativo de seu próprio discurso quanto a dotá-lo de uma figura, de uma *persona* facilmente identificável pelo imaginário social: possuindo, portanto, uma presença especular suficientemente convincente para servir, simultaneamente, como local de projeção para as fantasias do leitor e como instrumento de integração da diversidade de textos publicados sob um mesmo nome.]

Qui dit pamphlet dit un écrit tout plein de poison. De poison ? Oui, Monsieur, et de plus détestable, sans quoi on ne le lirait pas. On ne le lirait pas, s'il n'y avait du poison ? Non, le monde est ainsi fait ; on aime le poison dans tout ce qui s'imprime. (Courier, 1824, p. 7)¹¹

A voz do panfletário, cheia de ironia e fel, a voz que vem a público descortinar as mazelas da sociedade e desnudar a hipocrisia não está em busca de si, não necessita do jogo especular para se encontrar. Tal voz combativa e apartada da sociedade, como se configura no discurso panfletário, não se sobressai nas *Cartas de Erasmo*.

Tomemos o *gesto* da escolha do gênero epistolar e do pseudônimo Erasmo, como exemplo. Ao apontar para o autor exemplar do gênero, Erasmo de Rotterdam,¹² um imaginário se manifesta: a cenografia autoral do epistológrafo que difunde, nosso Erasmo sabe muito bem, o eu protagonista, ou melhor, a dramatização desse 'eu':

La lettre humaniste, née de Pétrarque et revivifiée par Érasme, est rapprochée par Marc Fumaroli de l'essai montaignien en ce que l'une et l'autre abordent "tous les sujets à partir d'un moi méditant et central, seul principe d'unité" au milieu d'une "diversité capricieuse": le moi n'est plus la persona officielle mais la personne privée. Et c'est dans cette ligne aussi, quoiqu'avec une notable différence de style, que se situe à la fin du XVIe siècle Juste Lipse, qui fait de la lettre l'instrument d'un 'autoportrait'. (Ferreyyrolles, 2010, p. 9, grifos do autor)¹³

Vale lembrar que é somente no entrelaçamento das leituras em espiral dos textos alencarianos, mencionados anteriormente, em que diversos seguimentos de identidade autoral oscilam, que podemos notar a dramatização do eu nesses textos políticos que também compõe a trama autoral de Alencar.

Sobre o modo de dramatização do eu, nas *Cartas de Erasmo*, encontramos, igualmente, uma 'pessoa privada' que se exhibe publicamente e se comporta como um eu mediador, entoando suas verdades em um registro familiar, porém, cumpre realizar a distinção, não se trata do registro intimista que floresce entre os escritores oitocentistas. No registro familiar, o epistológrafo escreve a um destinatário que lhe é próximo, no caso de nosso Erasmo, ninguém menos do que o Imperador. Sendo assim, a importância do destinatário das cartas escritas pelo Erasmo brasileiro não deve ser apenas investida pela rubrica do combate político, o Imperador não funciona apenas como um elemento representativo da realidade política brasileira e sua figura empírica é desmantelada na enredada trama de si que vai se tecendo nos textos políticos de Alencar. O registro protocolar do real é desarmado e a força ilocutória que perpassa os bilhetes enviados a

¹¹ [Quem diz panfleto diz um escrito cheio de veneno. Veneno? Sim, senhor, e do mais detestável, caso contrário não o leríamos. Não o leríamos, se não houvesse veneno? Não, o mundo é assim; nós gostamos de veneno em tudo o que é impresso].

¹² Cf. Bénévient (2013).

¹³ [A carta humanista, nascida de Petrarca e reavivada por Erasmo, é comparada por Marc Fumaroli ao ensaio de Montaigne, na medida em que ambos abordam "todos os assuntos a partir de um eu meditativo e central, o único princípio de unidade" no meio de uma "diversidade caprichosa": o eu já não é mais a persona oficial, mas a pessoa privada. E é também nesta linha, embora com uma diferença notável no estilo, que Juste Lipse, no final do século XVI, faz da letra o instrumento de um 'autorretrato']

José de Alencar pelo Imperador, os quais reproduzo abaixo, não se mantêm nas cartas de Erasmo:

Sr. Alencar

Os sucessos da Bahia têm sido muito lamentáveis e cumpre punir os culpados.

A linguagem do comandante superior interino de Lençóis é muito exagerada, assim como a do comandante do destacamento Erico, que muito bem demitido foi.

Chamo sua atenção para o artigo que cortei dum jornal.

D. Pedro 2º.

3 de setembro de 1868.

Sr. Alencar

Mande as consultas que estão dependentes de solução.

É preciso adiantar o despacho destes papéis. Até o próximo despacho aviarei essas consultas e depois irá me mandando as petições de graças já instruídas.

D. Pedro 2º

5 de setembro de 1868. (Menezes, 1967, p. 107)

Não é somente o desmantelamento da relação performativa, vigente nas missivas trocadas pelas instâncias empíricas, que concorrem para a percepção de si e o programa do imaginário que *vai dando* corpo ao autor no texto ficcional - é importante nos atermos ao gerúndio do pressuposto, pois o autor está sempre se construindo mesmo que em “suspensão e em pontilhados” (Diaz, 2016, p. 167) –, mas também a *escolha* do destinatário de Erasmo, que “ocupa uma função cardeal, não apenas como motor da escrita – sem que a carta não aconteceria-, mas também em razão da profundidade de campo e da quantidade de focos que abre ao olhar do epistológrafo sobre si mesmo” (*idem*, p. 163). Um destinatário impregnado de signos de autoridade e glória, portanto, célebre, e que funciona como reflexo da figura de escritor buscada por Alencar nas *Cartas de Erasmo*, lembrando que essa imagem, no Romantismo, é elaborada a partir de diversos modelos autorais:

Senhor

A verdade, filha do céu, como a luz não se apaga. No seio da escuridão mais densa jaz a centelha que afinal propaga a chama.

Em todos os tempos, quando a corrupção invade a sociedade e o vício contamina as fontes da vida pública, Deus suscita um apóstolo para salvar no meio da geral dissolução a dignidade da razão humana. Às vezes é um historiador como Tácito, ou um poeta como Juvenal; outras é Demóstenes orador, ou Sêneca filósofo. (Alencar, 1960, p. 1049)

Alencar exhibe-se ao olhar público como o “apóstolo” que guiará, na era da “sagração” do escritor, a sociedade à salvação. A fabricação do imaginário do escritor paternal, do romancista “apóstolo”, o salvador, acontece textualmente pelo aspecto injuntivo presente nas *Cartas*. Ali, quem guia, quem esclarece é a voz do escritor. Trata-

se de uma figura que detém soberania, reunindo num só corpo *auctoritas e potestas*,¹⁴ conferindo à literatura uma noção de poder institucional, uma vez que, como na definição de Balzac “la loi de l’écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l’homme d’état, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes” (Balzac, 2000, p. 289).¹⁵ A missão do escritor, continua Balzac, é instruir os homens, missão esta que se torna a lei tanto “de l’écrivain monarchique aussi bien que celle de l’écrivain démocratique” (*idem*, p. 290).

Essa cenografia autoral surge a partir de um ordenamento discursivo específico do Romantismo francês que tem como articuladores autores como Balzac, Chateaubriand e Victor Hugo, cuja divisa, “écrire, c’est gouverner” (Hugo, 1824 *apud* Diaz, 2001, p. 152) define muito bem o regime enunciativo das *Cartas de Erasmo*. Se, ainda como afirma Diaz, o escritor francês romântico, do Romantismo social, não estava inteiramente satisfeito com a “influência” espiritual que exercia (*auctoritas*), mas “a parfois rêvé qu’il assumait aussi une imaginaire *potestas*”¹⁶ (Diaz, 2001, p. 153), Alencar abraça esse imaginário e coloca sua força política no *dizer* literário, codificando em seu projeto um novo cenário autoral, uma nova cena enunciativa, deslocando o discurso político da tribuna brasileira para a literatura.

Como podemos notar, Alencar não está sozinho nessa configuração autoral. As imagens, os estereótipos, os imaginários sociais estruturam as figurações autorais oitocentistas, as quais não se reproduzem apenas a partir da configuração interna do campo literário ou da própria literatura. Compreendidas como produtos culturais e categorias históricas, o conceito de autor “se trouve constitué par un faisceau de discours et d’images issus d’autres domaines qui lui impriment leur marque et qui configurent la représentation de ce qu’est – ou de ce qu’est censé être – un écrivain” (Martens & Watthée-Delmotte, 2012, p. 8)¹⁷ e, mais amplamente, acrescentaria, conforme demonstra a historiadora Valéria Guimarães (2016, p. 21), que “os imaginários sociais compõem uma diversidade de referências no seio do amplo sistema simbólico que as coletividades são capazes de produzir”. No nosso caso, a imprensa teve papel fundamental no desenho da figura autoral alencariana, ao propiciar a circulação desses muitos imaginários em solo brasileiro. A figura do escritor que governa pela palavra, o ‘apóstolo’ da civilidade é moldada pelas formas de “sociabilidade francesas” (*idem*, p. 31) que edificam o que se entende como modernidade entre nós, concebida “sobre um ideário em que a França exercia o ‘papel civilizatório’ provenientes dos ideais de iluminismo, em contrapartida,

¹⁴ *Potestas* é entendido, aqui, como o exercício do poder (temporal), ou seja, o imaginário de exercer o poder, de intervir nas decisões políticas da sociedade. Aliando em um só corpo, do ponto de vista imaginário, a influência artística e da intervenção política na realidade.

¹⁵ [a lei do escritor, o que o torna tal, o que, como não temo dizê-lo, o torna igual ou talvez superior ao homem de Estado, é uma decisão de algum tipo sobre as coisas humanas, um devotamento absoluto aos princípios].

¹⁶ [às vezes sonhou assumir igualmente um imaginário *potestas*].

¹⁷ [é constituído por uma profusão de discursos e imagens provenientes de outros domínios que lhe imprimem sua marca e que configuram a representação do que é – ou do que se supõe que seja – um escritor].

às figuras imperialistas representadas por Portugal e Grã-Bretanha” (Guimarães, 2016, p. 21, aspas do autor).

Ainda sobre a importância do gênero epistolar na composição desse jogo identitário, para Brigitte Diaz (2016), nas cartas encontramos dois gestos, desempenhados pelos verbos *exibir-se* e *confiar-se*, que concorrem para a apreensão de si. O papel desses verbos na elaboração de si é o de sugerir que “o vaivém instaurado pela carta é de fato aquele que vai de si para si, mesmo que seja cruzando com o outro no caminho; não se confia e não se exhibe sem a escuta e o olhar de um parceiro cúmplice” (Diaz, 2016, p. 166). Alencar, então, empunhando a pluma civilizatória de Erasmo escreve ao seu parceiro cúmplice, o Imperador, imbuído do imaginário que dita a figura de um autor que se exhibe e se confia à nação como o grande escritor nacional.

Sem receio pois, senhor, inclinai a fronte à minha palavra; por ventura austera alguma vez, mas sempre respeitosa, não há de ofender-vos a majestade. Não esquece o cidadão que fala ao primeiro magistrado da pátria, nem o brasileiro que se dirige à inteligência superior de quem só o país espera e instante reclama a salvação. Se algumas vezes o quadro for em demasia carregado, se obedecerá ao judicioso pensamento de Joubert: “A graça da verdade é aparecer vendada” (...).

Proponho-me, senhor, a dizer-vos a verdade inteira a respeito do país, sobre os homens, como sobre as cousas; e quero enunciá-la em público, ante a nação, para que ela saiba que enfim já não a ignorais e se regozije com a esperança do pronto remédio.

Não tenho ambição nem interesse em cujas aras sacrifique; não tenho despeito ou ódio a cevar com alheio sofrimento; mas sinto ardente o amor da pátria e veemente a impulsão do dever, que arroja o homem ao martírio da justiça e da verdade.

Levanto apenas o pendão de uma cruzada santa (...). (Alencar, 1960, pp. 1051–1052)

“Levanto apenas o pendão de uma cruzada santa”, um dizer aparentemente anódino, ou até mesmo, no impulso da leitura distraída, um traço malogrado de estilo. Entretanto, ao atentarmos para as camadas do complexo jogo identitário da trama, do apóstolo ao paladino das cruzadas, desenha-se a figura do escritor legitimista, soberano, cristão e polemista nos passos do autor do *Gênio do Cristianismo*.

Um breve deslocamento diacrônico é pertinente nesse cenário autoral. Há dois componentes que se entrelaçam na manifestação dessa cenografia autoral alencariana. A essa altura Alencar já é o conhecido autor de *O Guarani*, publicado em 1857, e já havia se envolvido na famosa polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*¹⁸ e, não menos relevante, sua carreira como folhetinista não era menos memorada. De maneira que um primeiro componente se impõe em forma de questionamento: como se posicionar no campo literário após tais conquistas? E um segundo componente que se encontra visivelmente impregnado de traços autobiográficos, os quais não são negligenciáveis na formação da figura autoral no Romantismo, é a carreira política de Alencar. Vida e obra se imiscuem no imaginário romântico dessa cenografia autoral, o que não significa

¹⁸ O desenvolvimento em detalhe a respeito da referida cenografia da entrada em cena no campo literário já tive oportunidade de desenvolvê-la em outra ocasião. *Vd.* Frattini (2019).

afirmar registro ou documentação do sujeito empírico, mas sim da importância da organização discursiva aderente a esse imaginário.

Consciente da força midiática que a vida literária adquire nas folhas dos impressos, Alencar transpõe a tribuna da vida real e vem a público exhibir-se como o grande escritor político brasileiro. Figura emblemática do Romantismo, Chateaubriand é a imagem matriz para Alencar desse corpo em que escritor e homem político coexistem e que soube, já no início do século, promover-se nas páginas do jornal *Mercure de France*. As investidas de Chateaubriand em sua representação de escritor como homem político se configuram em resposta a sua vida política. O universo de seus desacertos, em certa medida, interage com o regime discursivo nessa cenografia como bem afirma Morgane Avellaneda:

Dans l'échange engagé avec la *Gazette de France* qui fait suite à l'article sur les *Mémoires de Louis XIV*, il propose une réflexion sur ce qu'est un homme de Lettres en mettant en avant ses qualités potentiellement politiques: "Le jugement et le bon sens sont surtout les deux qualités nécessaires à l'homme d'état; et remarquez qu'elles doivent aussi dominer dans une tête littéraire sainement organisé." C'est une manière d'aller plus loin en représentant l'écrivain en potentiel homme politique – manière peut-être de faire pendant à son expérience manquée à Rome. (Avellaneda, 2020, p. 52)¹⁹

A afirmação de Chateaubriand mencionada acima encontra-se no artigo, de 1806, *Des lettres et des gens de lettres. Réponse à um article inséré dans La Gazete de France, du 27 avril*. Nesse artigo, Chateaubriand faz uma apologia aos homens de Letras. Uma categoria que irá no espectro de autoria se vitalizar em autor e/ou escritor a partir de meados do século XIX. Chateaubriand, entretanto, já emprega os termos de maneira equivalente. Não é meu objetivo, aqui, discutir as mudanças conceituais dos termos que se sucedem ao longo do século, contudo é importante salientar os limites ainda frágeis entre tais categorias no momento da publicação do artigo. O que nos interessa, de fato, é a relação entre o homem de letras – que já será, para Chateaubriand, quase sinônimo de escritor – e homem de Estado. É essa relação que formata o imaginário ideado por Alencar nas *Cartas de Erasmo* cujos atributos são a razão, o estudo e o conhecimento da História, posicionando o escritor em um espaço político especial, uma topologia investida pela potência da palavra. Nesse espaço enunciativo, a política passa pela palavra.

É em função da “distinção especial de espírito” da instância autoral, retomada mais tarde por Balzac como citado previamente, que Chateaubriand afirma que o grande escritor possui todas as virtudes para assumir a função soberana do homem de Estado. Entretanto, poucos podem assumir o lugar do grande escritor, que desponta na cena literária, como um rei ou herói.

¹⁹ [Na troca com a *Gazette de France*, em sequência ao artigo sobre as *Memórias de Luís XIV*, ele oferece uma reflexão sobre o que é um homem de Letras, destacando as suas qualidades potencialmente políticas: “O julgamento e o bom senso são, acima de tudo, as duas qualidades necessárias a um estadista; e observem que também devem dominar numa cabeça literária bem organizada”. Esta é uma forma de ir mais longe ao representar o escritor como um potencial homem político – uma forma, talvez, de corresponder a sua experiência fracassada em Roma.].

Il me reste à parler de la célébrité littéraire. Elle marche de pair avec celle des grands rois et des héros: Homère et Alexandre et César occupent également les voix de la renommée. Disons de plus que la gloire des muses est la seule où il n'entre rien d'étranger. On peut toujours rejeter une partie du succès des armes sur les soldats ou sur la fortune: Achille a vaincu les Troyens à l'aide des Grecs: mais Homère a fait seul *l'Iliade*, et sans Homère nous ne connaîtrions pas Achille. (Chateaubriand, 1929, p. 509)²⁰

Chateaubriand conclui seu artigo com uma preleção aos que apresentam a “distinção especial de espírito”, por ele denominada os “homens de Letras” - a instância autoral entre literatura e soberania – cuja repercussão no imaginário de Erasmo transformar-se-á em seu leitmotiv *Nemini cedo*.²¹

Soyons modérés dans nos opinions, indulgents dans nos critique, sincères admirateurs de tout ce que qui mérite d'être admiré. Pleins de respect pour la noblesse de notre art, n'abaissions jamais notre caractère; ne nous plaignons jamais de notre destinée: qui se fait plaindre se fait mépriser; (...) Ne prostituons jamais notre talent à la puissance, mais aussi n'ayons jamais d'humeur contre elle: celui qui blâme avec aigreur admirera sans discernement de l'esprit frondeur à l'adulation, il n'y a qu'un pas. (*idem*, pp. 510–511)²²

Verificamos, portanto, uma aproximação entre o domínio discursivo das *Cartas* e os princípios elencados por Chateaubriand. Imerso na razão, moderação, coragem e honestidade, Erasmo vem a público aventar as verdades que corrompem a nação. Não se rendendo a nada e ninguém, sua missão é redimir a sociedade brasileira pelo ministério fundamentado no bom senso, como apregoado pelo autor francês:

A situação está patente à vossa razão ilustrada.

Vistes primeiro sua máscara, exprimindo às vezes uma indiferença extrema, outra um desânimo aterrador: sintomas da atonia popular, que pressagia grandes desastres, se não for combatida com vigor.

Penetrando depois no âmago da atualidade, *conheceste* a natureza do mal, que há dez anos agravou-se. É a depravação do organismo político, de que resultou o amortecimento das crenças, a extinção dos partidos e a corrupção espantosa tanto do poder como da opinião. *Observastes* que a recrudescência do mal sopitando o espírito público tornou devoluta a grande massa de soberania que reside no povo. Esta força tem-na esbanjado os corrilhos ministeriais à sombra da coroa e com a responsabilidade moral de vosso nome.

Finalmente *sentistes* no coração da crise o sinal mais significativo do abastardamento do sistema representativo no Brasil (...) (Alencar, 1960, p. 1076, itálicos meus).

²⁰ [Resta-me falar da fama literária. Ela anda de mãos dadas com a de grandes reis e heróis: Homero, Alexandre e César também ocupam as vozes da fama. Digamos, além disso, que a glória das musas é a única em que nada de estranho entra. Podemos sempre culpar parte do sucesso das armas aos soldados ou à fortuna: Aquiles derrotou os troianos com a ajuda dos gregos: mas só Homero escreveu a *Ilíada*, e sem Homero não conheceríamos Aquiles].

²¹ [Não me rendo a ninguém].

²² [Sejamos moderados em nossas opiniões, indulgentes em nossas críticas, admiradores sinceros de tudo o que merece ser admirado. Cheios de respeito pela nobreza de nossa arte, nunca rebaixemos nosso caráter; nunca nos queixemos de nosso destino: aquele que se queixa é desprezado; (...). Nunca prostituamos nosso talento ao poder, mas também nunca estejamos de mau humor contra ele: aquele que culpa amargamente admirará indiscriminadamente; da rebeldia à adulação, há apenas um passo].

Vistes, conheceste, observastes e sentistes, denotam no discurso a missão do escritor, sua *ação* no dizer, pois no âmbito dessa cenografia autoral, o escritor *deseja* promover a verdade, a iluminação, o conhecimento e, finalmente, a faculdade que distingue a palavra literária do escritor da retórica, a saber, o sentimento.

Todavia, a construção da cenografia autoral não é uma via de mão única, nesse trânsito imaginário a recepção tem importante papel ativo. Em resposta ao movimento de codificação, ou seja, a produção de signos pela instância autoral que irão compor sua imagem, temos a decodificação desses signos que corresponde à recepção (imagem) do autor. Para o autor, na decodificação, o público já existe “à titre d’horizon d’attente. Qu’il accepte ou non de se regarder dans ce miroir, l’écrivain sait qu’il sera ‘vu’. Dès la première phrase jetée sur le papier, il se sent consommé à titre d’image” (Diaz, 2007, p. 176, aspas do autor).²³ Entretanto, “l’engendrement imaginaire de l’écrivain ne s’accomplit véritablement que dans ce dialogue plein de malentendus qu’il entretient avec ses lecteurs” (*ibidem*).²⁴ Visto pela recepção, o imaginário funciona de forma mais redutora e sempre haverá um desacordo entre o imaginário do autor e o de seus leitores. E, na época romântica, esse descompasso entre as imagens se impõe como regra. No caso de Alencar, a circulação da cenografia autoral do escritor-político não é exceção e, como veremos a seguir, o descompasso das imagens engendra um circuito descendente que o conduz à cenografia de Sênio e à representação de seu corpo patético.

3. À sombra da consagração do escritor: a construção do corpo patético de Sênio na década de 70

A polêmica Alencar-Nabuco, que se desenrola no ano de 1875, desempenha um papel crucial na fabricação do esmorecimento da imagem autoral de Alencar vinculada à política cujo esboço, proposto nesse estudo, alude, nessa altura, à encenação de um corpo patético. Nessa perspectiva, a relação que estabeleço entre os paratextos alencarianos escritos na década de 70 e o desenho dessa cenografia desloca-se das questões mais amplamente discutidas sobre a poética alencariana, a saber, a temática nacionalista assim como as questões formais dos romances do autor de *Iracema*. Isto posto, no final da polêmica Alencar – Nabuco, encenada nas páginas de *O Globo*, entre setembro e novembro de 1875, a questão política, finalmente, é trazida à tona na réplica de Joaquim Nabuco:

Estes meus estudos sobre José de Alencar seriam incompletos, seu eu não dissesse uma palavra sobre o homem político; uma palavra pode levar-me longe (...).

As *Cartas de Erasmo* são um verdadeiro *Elogio da Loucura*. Escritas sem plano, com o fim único de por em evidência o talento do autor e de fazer a corte ao monarca, essas *Cartas*

²³ [como horizonte de expectativas. Que ele aceite ou não se olhar nesse espelho, o escritor sabe que será ‘visto’. Desde a primeira frase lançada sobre o papel, ele sente que será consumido como imagem].

²⁴ [a formação imaginária do escritor somente se realiza genuinamente no diálogo repleto de mal-entendidos que ele mantém com seus leitores].

não podiam servir a nenhum partido. É difícil compreender-se bem o pensamento do Sr. Alencar, porque ele muda a cada página de ideia. (Coutinho, 1965, pp. 210–211)

Como fica evidente, no trocadilho feito pelo jovem antagonista, registro fidedigno do traço belicoso da vida literária oitocentista, eminentemente agonística, nada do bom senso e do ministério parece repercutir no leitor Nabuco. Ao contrário, é a falta de coerência e a encenação de um escritor em busca de glória que é registrada:

O escritor não devia aspirar a outra glória senão a que dão os escritos que brilham um dia e desaparecem; seu talento não devia ter outra aspiração senão a de deslumbrar um momento os seus contemporâneos. (Coutinho, 1965, p. 217)

Nada da missão civilizadora, traço da representação do escritor político, ressoa nas palavras de Nabuco ou de seus contemporâneos. A recepção, no caso de Alencar, produz uma dissidência entre o escritor e o político, determinando a imagem do corpo patético que será, finalmente, abraçada pelo próprio Alencar:

É possível que meu juízo sobre o Sr. J. de Alencar não seja o verdadeiro; todavia não vejo que se possa dar boas razões contra ele. Para mim, o escritor brasileiro é um escritor de decadência. O Brasil não atravessa hoje uma época de florescência literária, quem o dissesse enganar-se-ia muito. (Coutinho, 1965, p. 217)

A resposta de Alencar é breve: “Em seu último folhetim, porém, o Sr. J. Nabuco trocou o papel de crítico pelo de partidista. Nesse terreno eu não posso acompanhá-lo”. (Coutinho, 1965, p. 217). Segue afirmando que política somente na tribuna ou na imprensa. Observamos, portanto, uma redefinição de sua imagem autoral, agora, rejeitando o contato entre literatura e política. Assim como afirma em *Como e porque sou romancista*: “O único homem novo e *estranho* que nasceu em mim com a virilidade, foi o político” (Alencar, 1959, p. 142, *italico* meu). Ecos que reverberam na fortuna crítica de Alencar quando a política está relacionada a sua decadência, como aparece na narrativa de Araripe:

É uma verdade hoje reconhecida que sem política nada se consegue neste país, onde tudo é grande menos o homem. José de Alencar convenceu-se disto. Não podendo ser diplomata como Magalhães e Porto Alegre, pois repugnava-lhe emigrar, lançou-se desassombrado na política. A consequência disto foi emudecerem as musas por algum tempo. A tarântula cresceu, cresceu, e estendeu-se por fim em uma candidatura à assembleia geral. (Araripe Junior, 1958, p. 182)

Posteriormente, Brito Broca é da mesma opinião ao afirmar que a “política liquidara-o” (Broca, 1960, p. 1047). A política silencia as musas, aparta o autor da literatura e tal imagem é veiculada pelo próprio Alencar:

Em 1868 a alta política arrebatou-me às letras para só restituir-me em 1870. Tão vivas eram as saudades dos meus borrões, que apenas despedi a pasta auriverde dos negócios de estado,

fui tirar da gaveta onde havia escondido, a outra pasta de velho papelão, todo rabiscado, que era então a arca de meu tesouro. (Alencar, 1959, pp. 153–154)

A energia investida na cenografia desenvolvida nas *Cartas de Erasmo* se desfaz, pois está associada à virilidade de que fala Alencar, ou seja, à potência amplamente cultivada pelo regime discursivo que o autor conferiu aos seus escritos enquanto polemista, sobretudo, na cena jornalística, haja vista que a imprensa, no período oitocentista, “c’est la parole à l’état de foudre; c’est l’électricité sociale” (Chateaubriand, 1951, p. 399).²⁵ Cenografia autoral avistada por Nabuco, em contrapartida ao novelista decadente:

Era o jornal, e sobretudo o libelo, o panfleto, a sua arma de combate. Espírito mais brilhante do que sólido, dispondo de um estilo que sem ser puro, nem igual, nem claro, nem castigado, tem uma certa harmonia, viveza e medida; não recuando diante das personalidades, antes procurando-as; não se deixando prender por opiniões anteriores; conhecendo a fundo a arte de lisonjear e a de ferir (...). (Coutinho, 1965, p. 217)

Veia combativa que o próprio Alencar reitera em *Como e porque sou romancista*, porém representativa de um corpo jovem e pretérito: “a cuja frente vinha eu, o mais pirralho e enfezadinho da turma, em que o geral se avantajava na estatura, fazendo eu assim as vezes de um ponto”. (Alencar, 1959, p. 129). Entretanto, em se tratando de um escritor de “incessantes metamorfoses” (Coutinho, 1965, p. 216) Alencar redefine sua figura autoral e a “viveza” de seu período de “gleba na imprensa” é transmutado no corpo envelhecido, o corpo patético de Sênio.

Aí começa outra idade de autor, a qual eu chamei de minha velhice literária, adotando o pseudônimo de *Sênio*, e outros querem seja a da decrepitude. Não me afligi com isto, eu que, digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo, trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro. (Alencar, 1959, p. 154)

Nessa altura, a potência do corpo da figura autoral, em estado de decrepitude, investe seu vigor na posteridade. Inaugura-se, então, uma nova cenografia, cenografia essa muito recorrente no Romantismo francês, sobretudo da primeira década do XIX, a saber, a saída da cena literária. Trata-se do apagamento do corpo em função da posteridade da obra, essa sim, capaz de materializar a glória do corpo autoral. A imagem do corpo patético do autor, posteriormente glorificado e incorporado em sua obra, é um dos imaginários mais caros aos escritores do Romantismo.

Ilustrativa dessa fantasia da posteridade é a visão empreendida por Chateaubriand em *Mémoires d’outre tombe*. Além disso, conforme afirma Diaz, nessa obra, o velho escritor pôde “tenter de rajeunir son image. Mais son dialogue avec l’outre-tombe l’incite plus encore à dessiner le rôle qu’il aimerait que la postérité lui attribue – dirigeant ainsi

²⁵ [é o discurso flamejante; é a eletricidade social].

lui-même, par avance, ses légendes posthumes” (Diaz, 2020, p. 25).²⁶ As figuras autorais de Chateaubriand marcaram o imaginário do Romantismo, mesmo que para ressaltar posturas contrárias às suas, porém sempre exercendo seu posto exemplar de consagração literária. Victor Hugo, por exemplo, ainda muito jovem, teria desejado ser “Chateaubriand ou rien” (Hugo, 1985 *apud* Boquel & Kern, 2009, p. 12.)

Novamente é Victor Hugo, agora escritor consolidado, que descreve o desfalecimento do corpo de Chateaubriand em *Choses Vues*, contrapondo seu corpo patético à posteridade desse mesmo corpo materializado na obra:

On m’introduisit près du genre de son neveu, M. de Preuille. J’entrai dans la chambre de M. de Chateaubriand. M. de Chateaubriand était couché sur son lit, petit lit en fer à rideaux blancs avec une couronne de fer d’assez mauvais goût. (...) Son visage basané semblait plus sévère au milieu de toute cette blancheur. Sous le drap on distinguait sa poitrine affaissée et étroite et ses jambes amaigries. Aux pieds de M. de Chateaubriand, dans l’angle que faisait le lit avec le mur de la chambre, il y avait deux caisses de bois blanc posées l’une sur l’autre. La plus grande contenait le manuscrit complet de ses Mémoires, divisé en quarante-huit cahiers. (Hugo, 1972, pp. 688–689)²⁷

Nesse “l’agglomérat des signes” (Marin, 2005, p. 114), a descrição do corpo do autor se aproxima da narrativa do corpo patético real, pois esses signos “constituent son être, construisent sa présence, produisent son identité qui n’est pas celle d’un individu, ni même d’un individu porteur d’un nome propre, mais d’une dignité, d’une fonction, d’un rôle” (*ibidem*).²⁸ A diferença é que a presença do autor se materializa na obra, ali, aos seus pés. Agora, o “l’enchanteur peut s’effacer, le rite qu’il a voulu consacrer son second corps, son corps d’éternité, son corps de gloire” (Fabre, 1999, p. 13),²⁹ simbolizado na obra.

O desejo da posteridade, a corporificação do autor na sua obra, é fantasma da escritura alencariana, como a de muitos autores do período. Entretanto, a consagração de nosso escritor é faltante, seu imaginário vai de encontro com a aridez da vida literária brasileira, e sua cenografia autoral tem de se haver com as sombras dessa consagração, pois a posterioridade de seu corpo, materializado na obra, corre o risco de se “transformar em cartucho para embrulhar cominhos” (Alencar, 1959, p. 692).

²⁶ [tentar rejuvenescer a sua imagem. Mas o seu diálogo com o além-túmulo incita-o ainda mais a desenhar o papel que gostaria que a posteridade lhe atribuisse – controlando assim, antecipadamente, as suas lendas póstumas].

²⁷ [Fui apresentado ao genro de seu sobrinho, M. de Preuille. Entrei no quarto do M. de Chateaubriand. M. de Chateaubriand estava deitado em sua cama, uma pequena cama de ferro com cortinas brancas e uma coroa de ferro de muito mau gosto. (...) Seu rosto escurecido parecia mais severo no meio de toda essa alvura. Debaxo do lençol podia-se ver seu peito debilitado, estreito e suas pernas definhadas. Aos pés de M. de Chateaubriand, no ângulo que a cama fazia com a parede do quarto, havia duas caixas de madeira brancas colocadas uma sobre a outra. A maior continha o manuscrito completo de suas Memórias, dividido em quarenta e oito livros].

²⁸ [constituem seu ser, constroem sua presença, produzem sua identidade que não é a de um indivíduo, nem mesmo de um indivíduo portador de um nome próprio, mas de uma dignidade, de uma função, de um papel].

²⁹ [encantador pode desvanecer-se, o rito que ele quis consagra o seu segundo corpo, o seu corpo de eternidade, o seu corpo de glória].

No breve capítulo de sua autobiografia iniciado em *Como e porque sou romancista*, narrativa que evocada como “*o livro dos meus livros*” (*idem*, p. 125, itálicos do autor), não fosse a falta de disposição de seu corpo patético cansado da “jornada de quarenta e quatro anos, já completos” (*ibidem*), Alencar elege novamente o gênero epistolar para finalizar o romance de suas figuras autorais.

Nesse novo capítulo da trama, detectamos uma cenografia distante da de Erasmo. Agora, o destinatário da carta, um amigo, ou, os leitores, são um último refúgio de suas desilusões. Testemunhas e cúmplices de uma intriga em que política e literatura se entrecruzam, sem que tivesse sido possível acertar o passo com a civilização, ou o “imaginário da modernidade” (Guimarães, 2016, p. 26), sobretudo em se tratando de um país em que a indignação do menino sobre o fazer político perdura:

Até que chegava a hora do chocolate. Vendo partir carregada de tantas gulosinas a bandeja que voltava completamente destrugada, eu que tinha os convidados na conta de cidadãos respeitáveis, preocupados dos mais graves assuntos, indignava-me ante aquela devastação e dizia com a mais profunda convicção:

— O que estes homens vêm fazer aqui é regalarem-se de chocolate. Essa, a primeira observação do menino em coisas de política, ainda a não desmentiu a experiência do homem. No fundo de todas as evoluções lá está o *chocolate* embora sob vários aspectos. (Alencar, 1959, p. 132, itálico do autor)

A mesma percepção sobre a impotência no campo da literatura:

Todavia ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se emprega, daria em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo.

Mas muita gente acredita que eu me estou cevando em ouro, produto de minhas obras. E, ninguém ousaria acreditá-lo, imputaram-me isso a crime, alguma coisa como sórdida cobiça.

Que país é este onde forja-se uma falsidade, e para quê? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência! (*idem*, pp. 154–155)

Resta ao autor sair de cena e ele o faz por meio de uma carta. Ato que demanda uma exposição e uma testemunha, o leitor. É a manifestação do desejo de presença, de mostra e da suspensão da vida privada detestada e recusada pela instância autoral (Derrida, 1980). Se o destinatário tem a função especular que possibilita o olhar do epistológrafo sobre si, dessa feita, Alencar faz uma tentativa de “formalizar o informe” (Diaz, 2016, p. 164), ou seja, dar forma a seu desejo de posteridade, de ser o desejo de seus leitores: “Excedi-me além do que devia; o prazer da conversa ...” (Alencar, 1959, p. 155).

Referências

- Alencar, J. de. (1959). *Sonhos D'Ouro. Obra completa* (Vol. 1). Editora José Aguilar.
- Alencar, J. de. (1960) Cartas de Erasmo. In J. de Alencar, *Obra completa* (Vol. 4, pp. 1049–1183). Editora José Aguilar.
- Angenot, M. (1978). La parole pamphlétaire. *Études littéraires*, 11(2), 255–264. <https://doi.org/10.7202/500462ar>
- Araripe Junior, T. de. (1958). José de Alencar. Perfil literário. In A. Coutinho (Org.) & Araripe Júnior, *Obra crítica de Araripe Júnior 1868–1887* (Vol. 1, pp. 134–258). MEC/Casa de Rui Barbosa.
- Avellaneda, M. (2020). Que faire après le *Génie du christianisme*? Chateaubriand: la création d'une "posture" singulière dans *Le Mercure de France*. In F. Bercegol, P. Glaudes, & J.-M. Roulin (Dir.), *Chateaubriand: nouvelles perspectives critiques* (pp. 41–55). Classiques Garnier.
- Balzac, H. de. (2000). Avant-propos de *La Comédie Humaine*. In H. de Balzac, *Écrits sur le roman : Anthologie* (Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon) (pp. 275–306). Librairie Générale Française.
- Bénévent, C. (2013). Érasme épistolier : un modèle pluriel. In M. C. Panzera (Org.), *L'exemplarité épistolaire : Du Moyen-Âge à la première modernité* (pp. 175–204). Presses Universitaires de Bordeaux.
- Boquel, A. & Kern, E. (2009). *Une Histoire des haines d'écrivains. De Chateaubriand à Proust*. Flammarion.
- Broca, B. (1960). O drama político de Alencar. In J. de Alencar, *Obra completa* (Vol. 4, pp. 1039–1047). Editora José Aguilar.
- Carvalho, J. M. (2009). Apresentação. In J. M. Carvalho (Org.) & J. de Alencar, *Cartas de Erasmo* (pp. VII–XXXI). Academia Brasileira de Letras.
- Chateaubriand, F.-R. de. (1929). *Voyages en Amérique, en Italie, au Mont-Blanc suivis de Mélanges littéraires*. Classiques Garnier.
- Chateaubriand, F.-R. de. (1951) *Mémoires d'outre-tombe* (Vol. 2). Gallimard, Bibliothèque de Pléiade.
- Courier, P.-L. (1824). *Pamphlets des pamphlets*. Les marchands des nouveautés.
- Coutinho, A. (Org.). (1965). *A polêmica Alencar – Nabuco*. Edições Tempo Brasileiro.
- Derrida, J. (1980). *La Carte Postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Flammarion.
- Diaz, B. (2016). *O Gênero Epistolar ou o Pensamento Nômade. Formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritos do século XIX* (B. Hervot & S. Ferreira, Trads.). Editora da Universidade de São Paulo.
- Diaz, J.-L. (1996). L'auteur vu d'en face. In Chamarat, G. & Goulet, A. (Dir.), *L'Auteur. Actes du Colloque tenu à Cerisy-la-Salles les 4-8 octobre 1995* (pp. 109–129). Presses universitaires de Caen.
- Diaz, J.-L. (2001). Écrivain comme pouvoir (1778–1864). In S. Riaire & A. Vaillant (Dir.), *Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature* (pp. 143–160). Presses universitaires de la Méditerranée.
- Diaz, J.-L. (2007). *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Honoré Champion.
- Diaz, J.-L. (2020). Un auteur "dont la vie ressemble à ses ouvrages". Scénographies auctoriales et construction de la figure posthume selon les *Mémoires d'outre-tombe*. In F. Bercegol, P. Glaudes, & J.-M. Roulin (Dir.), *Chateaubriand., nouvelles perspectives critiques* (pp. 25–40). Classiques Garnier.
- Fabre, D. (1999). Le corps pathétique de l'écrivain. *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 25, 1–13.
- Ferreyrolles, G. (2010). L'épistolaire, à la lettre. *Littératures Classiques*, 1(71), 5–27. <https://doi.org/10.3917/licla.071.0005>

- Frattini, P. C. (2019). Como se dizer autor na cena literária: a cenografia autoral de José de Alencar na polêmica em torno das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. *Alea: Estudos Neolatinos*, 21(3), 33–48. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/20192133348>.
- Guimarães, V. (2016). Revistas francesas no Brasil – Caminhos da modernidade: catálogos e mediadores (Rio de Janeiro e São Paulo, séculos XIX e XX). *Territórios e Fronteiras*, 9, 16–42. <https://doi.org/10.22228/RT-F.V9I2.574>
- Hugo, V. (1824). *Nouvelles Odes. Œuvres complètes* (Vol. 12). Club français du livre.
- Hugo, V. (1972). *Choses Vues: 1847–1848*. Gallimard.
- Marin, L. (2005). *Politiques de la représentation*. Éditions Kimé.
- Martens, D., & Watthée-Delmotte, M. (2012). *L'écrivain, comme objet culturel* une figure en complexité. In D. Martens & M. Watthée-Delmotte (Dir.), *L'écrivain, un objet culturel* (pp. 7–16). Éditions universitaires de Dijon.
- Menezes, R. (1967). *Cartas e documentos de José de Alencar, no centenário do romance Iracema*. Conselho Estadual de Cultura.

[submetido em 25 de novembro de 2021 e aceite para publicação em 10 de novembro de 2022]

CORRESPONDÊNCIA, ANÁLISE DAS REDES SOCIAIS E NEGOCIAÇÃO DO CAPITAL: O *HABITUS* DAS MULHERES NAS CARTAS DE DOIS POETAS ESCOCESES

CORRESPONDENCE, SOCIAL NETWORK ANALYSIS AND THE NEGOTIATION OF CAPITAL: THE *HABITUS* OF FEMALES IN THE LETTERS OF TWO SCOTTISH POETS

Li Li*
lili@mpu.edu.mo

Tian Yuan**
tianyuan@mpu.edu.mo

Este artigo combina a análise quantitativa de redes sociais de duas redes literárias com uma análise qualitativa de cartas selecionadas, para caracterizar a mudança do *habitus* das mulheres na cena literária escocesa entre duas gerações. O estudo centra-se na correspondência de dois importantes poetas escoceses do século XX, ‘Hugh MacDiarmid’ e Edwin Morgan. Uma análise da rede social identifica os correspondentes com os quais cada um tinha laços fortes e fracos. Uma leitura atenta revela como o *habitus* das correspondentes femininas foi constituído através de negociações relativas aos capitais económico, social, cultural e simbólico, nos termos de Pierre Bourdieu. As cartas dos dois poetas revelam uma mudança do papel das mulheres em tais negociações. MacDiarmid negocia capitais económico, social, cultural e simbólico nas cartas a correspondentes femininas, enquanto Morgan se concentra mais nos capitais cultural e simbólico. Apesar desta diferença refletir as diferentes circunstâncias sociais de cada poeta, as cartas de Morgan também mostram as mulheres numa gama mais ampla de papéis sociais envolvidas na negociação dos capitais cultural e simbólico. A análise demonstra uma mudança marcante nos pressupostos sobre o estado e os papéis das mulheres na comunidade cultural no início e no final do século XX.

Palavras-chave: Hugh MacDiarmid. Edwin Morgan. Correspondentes femininas. Redes sociais. Pierre Bourdieu. *Habitus*.

This article combines quantitative social network analysis of two literary networks with a qualitative analysis of selected letters in order to characterise the changing *habitus* of females in the Scottish literary scene between two generations. The study focuses on the correspondence of two key Scottish poets of the 20th century, ‘Hugh MacDiarmid’ and Edwin Morgan. A social

* Faculdade de Línguas e Tradução, Universidade Politécnica de Macau, RAEM, China.
ORCID: 0000-0003-3652-3498

** Faculdade de Línguas e Tradução, Universidade Politécnica de Macau, RAEM, China.
ORCID: 0009-0007-2545-4438

network analysis identifies the correspondents with whom each had strong and weak ties. A close reading reveals how the *habitus* of female correspondents was constituted by means of negotiations regarding economic, social, cultural and symbolic capital, in Pierre Bourdieu's terms. The letters of the two poets reveal a shift in the role of females in such negotiations. MacDiarmid negotiates economic, social, cultural and symbolic capital in his letters to female correspondents, whereas Morgan focuses more on cultural and symbolic capital. While this difference may well reflect the different social circumstances of each poet, Morgan's letters also show females in a wider range of social roles engaging in the negotiation of cultural and symbolic capital. The analysis suggests a marked shift in the assumptions about the status and roles of females in the cultural community in the early and late 20th century.

Keywords: Hugh MacDiarmid. Edwin Morgan. Female correspondents. Social networks. Pierre Bourdieu. *Habitus*.

•

1. Introdução: o capital de Pierre Bourdieu e a análise das redes sociais

Neste artigo elaboramos uma análise da correspondência de dois poetas canônicos escoceses do século passado, com vista a caracterizar a evolução do estado das mulheres no domínio cultural da literatura escocesa ao longo de duas gerações. Uma forma de explorar esta mudança do estado é adotar o conceito do *habitus* de Pierre Bourdieu (1930–2002), ou seja, o conjunto de pressupostos e disposições convencionais que geram formas particulares de comportamento. Este comportamento inclui diferentes categorias de interação comunicativa (Bourdieu, 1990). As interações entre poetas, romancistas, tradutores e outros membros de comunidades culturais podem ser consideradas como meios pelos quais os atores (agentes) se envolvem em negociações para adquirir ou distribuir diferentes categorias de capital, nomeadamente, capitais económico, social, cultural e simbólico, nos termos de Bourdieu (1991, 1996). Tais interações diárias podem tomar várias formas, como por exemplo conversas, críticas e conferências. Muitas dessas interações são efémeras, mas, na era pré-internet, algumas são recuperáveis sob a forma de cartas enviadas e recebidas entre uma rede de correspondentes.

A rede de correspondentes de um artista pode ser tomada como exemplo de um ‘campo social’, como Bourdieu o descreveu numa entrevista com Loïc Wacquant:

I define a field as a network, or a configuration, of objective relations between positions objectively defined, in their existence and in the determinations they impose upon their occupants, agents or institutions, by their present and potential situation [...] in the structure of the distribution of power (or capital) whose possession commands access to the specific profits that are at stake in the field, as well as by their objective relation to other positions. (Wacquant, 1989, p. 39)

Numa rede de correspondência epistolar, as posições definidas são ocupadas pelos correspondentes, que co-construem as suas relações objetivas a fim de determinar o fluxo de diferentes formas de capital através da rede (Bourdieu, 1991, pp. 229–231). Especificamente, as cartas entre os correspondentes podem oferecer, exigir ou solicitar

capital económico, ou podem reforçar amizades ou relações familiares (capital social). As correspondências também podem articular capital cultural exibindo ou exigindo categorias particulares de conhecimentos, e negociam capital simbólico afirmando ou contestando prestígio e reputação. Embora estas várias formas de capital possam ser consideradas separadamente, estão, na prática, enredadas: uma rede de correspondência que afirma a reputação de um artista, por exemplo, pode reforçar os laços de amizade com ele e dar maior acesso a oportunidades económicas através da publicação ou exposição das suas obras.

O próprio Bourdieu não distinguiu claramente entre capital cultural e capital simbólico, opondo-os simplesmente ao capital económico numa discussão sobre a dicotomia entre o sucesso crítico e comercial de um artista (Bourdieu, 1996, p. 77). Hibbit sugere que o capital cultural pode ser considerado como o “estado e reconhecimento que pode ser acumulado não só por artistas criativos mas também por ‘fazedores de gostos’ como os críticos, mesmo que sejam financeiramente pobres” (Hibbit, 2007, p. 6). Assim, o capital cultural pode referir-se a um elemento como o conhecimento profissional de um período artístico, um certo autor ou meio; a reputação que alguém adquire, como poeta ou artista visual, pode ser considerada como capital simbólico.

Uma maneira de analisar o fluxo dinâmico de capital através de um campo social pode ser a disciplina quantitativa da análise de redes sociais. Tal análise está composta de um campo como uma rede de agentes (nós) ligados por algum meio de interação (laço). Os agentes caracterizam-se por um conjunto variável ou fixo de atributos, tais como idade, sexo, nacionalidade e profissão. Numa rede de correspondentes epistolares, o número de cartas escritas entre agentes pode ser tomado como um índice da força do laço entre eles. Por sua vez, o número de correspondentes que um agente tem, e a força dos laços, podem ser ponderados como um índice da posição (central ou marginal) que o agente ocupa no conjunto da rede ao qual ele pertence.

No entanto, pode observar-se que Bourdieu, ele próprio, era cético quanto à análise de redes sociais como instrumento para caracterizar o *habitus*, preferindo experimentar aquilo a que chamou ‘análise de correspondência’, a fim de representar os campos sociais como dados quantitativos em forma de tabela. Apesar do nome, Bourdieu não utilizou cartas nestas ‘tabelas de correspondência’; em vez disso, utilizou tabelas de Qui-quadrado nas quais agentes individuais ou instituições, tais como universidades, se caracterizavam por conjuntos de atributos, por exemplo, se a instituição oferecia o estudo sobre os ‘grandes mestres’, como Claude Lévi-Strauss (Bourdieu, 1988; Duval, 2018). Nooy (2003) discute, em detalhes, as razões da preferência de Bourdieu pela análise de correspondência em relação à análise de redes sociais. Conclui que as análises de correspondência de Bourdieu tinham como objetivo descrever e criticar a estrutura de um campo social e não as interações dinâmicas que o constituem. Assim sendo, consideramos que no resultado da forma preferida de análise existe uma diferença no enfoque.

Ao longo dos últimos anos têm sido publicados alguns trabalhos académicos, tanto qualitativos como quantitativos, para analisar o *habitus* das redes literárias, utilizando dados sociais, tais como a correspondência epistolar ou a frequência de publicação do próprio trabalho em pequenas revistas. Nooy (1991, 2002) emprega dados de revistas literárias e análise de redes sociais para explorar o capital simbólico e a classificação de

‘escolas’ ou movimentos no mundo literário holandês. Halsey (2011) apresenta uma análise qualitativa dos capitais económico, social e simbólico, negociados nas interações entre as correspondentes femininas da popular autora do século XIX, Mary Russell Mitford. Corbett (2020) também recorre à análise de redes sociais para analisar o papel do poeta escocês, Edwin Morgan, na rede literária global do movimento poético concreto internacional que durou desde os anos 50 até meados dos anos 70 do século passado.

O atual estudo segue os seus predecessores na análise de redes sociais e na análise qualitativa para explorar a negociação de várias categorias de capital entre uma rede de indivíduos que correspondia com dois poetas escoceses canónicos do século XX de diferentes gerações, ‘Hugh MacDiarmid’ (Christopher Grieve, 1892–1978) e Edwin Morgan (1920–2010). Tipicamente, a cena poética escocesa do século XX foi caracterizada pela supremacia masculina e pelo patriarcado, pelo menos até aos anos 70 (e.g., Bell, 2007, pp. 194–195). Embora a análise das redes sociais possa indicar as características gerais de um campo, neste caso uma comunidade literária, também incluímos a leitura qualitativa de uma seleção das cartas, a fim de refinar e ilustrar a natureza e, em particular, o papel das mulheres na comunidade.

É geralmente aceite que a cena literária escocesa do século XX foi caracterizada pela masculinidade, pelo menos até à década de 1970. Por exemplo, Richard Finlay, numa investigação da literatura moderna e contemporânea na Escócia, observa: “O facto de grande parte da literatura do século XX ter tido uma voz masculina desviou a atenção da experiência distinta das mulheres, e este desequilíbrio de género está agora a ser tratado por uma geração de escritoras” (Finlay, 2006, p. 1). O presente estudo visa explorar, em maior detalhe, o que constituiu o *habitus*, ou o conjunto de pressupostos convencionais sobre o estado e os papéis das mulheres, no ambiente cultural do início do século XX, e como este *habitus* mudou quando o desequilíbrio de género começou a ser corrigido nos anos 60 e seguintes.

A correspondência epistolar, mais uma vez, pode lançar alguma luz sobre os pressupostos quanto ao papel dos homens e das mulheres no que diz respeito às suas aquisições e negociações de diferentes categorias de capital: económico, social, cultural e simbólico. Com o tempo, é possível que a correspondência epistolar, tal como manifestada nas redes sociais, mapeia um *habitus* em mudança. Nesta perspetiva, oferecemos um estudo preliminar das redes de correspondência de dois poetas escoceses canónicos, Christopher Murray Grieve, que escreveu sob o nome de ‘Hugh MacDiarmid’ e Edwin Morgan. Juntos, as vidas dos dois poetas abrangem todo o século XX, e o declínio da influência de MacDiarmid nos anos 60 coincidiu com o aumento da reputação e da influência de Morgan. No presente estudo, centramo-nos no tipo de laços de MacDiarmid e de Morgan com correspondentes femininas: família, amigas, profissionais conhecidas e outras escritoras. Ao fazê-lo, pretendemos apresentar uma caracterização provisória da mudança do *habitus* nas práticas literárias escocesas, bem como as influências exercidas nas mulheres no século XX.

A natureza desta caracterização está condenada a ser provisória, porque ambos os poetas foram escritores profusos de cartas, pelo que apenas uma pequena seleção da sua produção pode ser considerada neste artigo. Parte da correspondência epistolar dos dois poetas foi recolhida na forma publicada (e.g., Bold, 1984; Grieve *et al.*, 2001; McGonigal

& Coyle, 2015) e utilizamos, neste estudo, estes volumes como fontes primárias de dados. Claramente, o relato apresentado aqui seria mais completo, se houvesse um acesso mais alargado às cartas dos dois poetas. Contudo, na medida em que as coleções publicadas constituem também uma representação pública da história da correspondência pessoal dos poetas, elas contribuem para os pressupostos que temos sobre a mudança do *habitus* da poesia escocesa do século XX. Ou seja, a seleção de cartas a publicar pelos editores contribui também para a nossa compreensão das disposições e práticas culturais, o que caracterizaram as comunidades cujos membros produziram poesia canónica escocesa no século passado.

2. Visualizações das redes sociais de Hugh MacDiarmid and Edwin Morgan

O nosso método de análise foi, em primeiro lugar, identificar uma amostra dos correspondentes masculinos e femininos de MacDiarmid e de Morgan, visualizando esses dois grupos como uma rede de *ego* parcial (Crossley *et al.*, 2015). A visualização é facilitada pelo *software* de redes sociais de UCINET *Netdraw* desenvolvido por Lin Freeman, Martin Everett and Steve Borgatti (Borgatti *et al.*, 2002 2013). O *software* permite representações gráficas das ligações, como por exemplo, número de cartas, entre diferentes nós, tais como os poetas e os seus correspondentes. A cada nó pode ser atribuído um certo atributo, neste caso, o sexo. Uma rede de *ego* representa a correspondência externa de um único nó, ou *ego*. É mostrada, na Figura 1, a rede de *ego* de MacDiarmid, como representada pelos dois volumes da sua correspondência publicada a outros. Nesta visualização, as correspondentes femininas são representadas por círculos, enquanto os masculinos por triângulos. O número de correspondentes femininas é claramente esmagado pela preponderância dos masculinos.

A discrepância em números é mais marcante quando os correspondentes são separados por sexo, como na Figura 2, onde a força de um laço é apresentada pelos números sobrepostos em cada laço ligando os correspondentes. O número é baseado no número de cartas das coleções publicadas escritas a cada correspondente. Assim, o laço entre MacDiarmid e a sua segunda esposa, Valda Grieve é maior do que aquele entre ele próprio e Nancy Gish, uma académica americana, que se correspondia com MacDiarmid e escrevia sobre o seu trabalho.

Figura 1. Rede de ego de Hugh MacDiarmid (nossa produção)

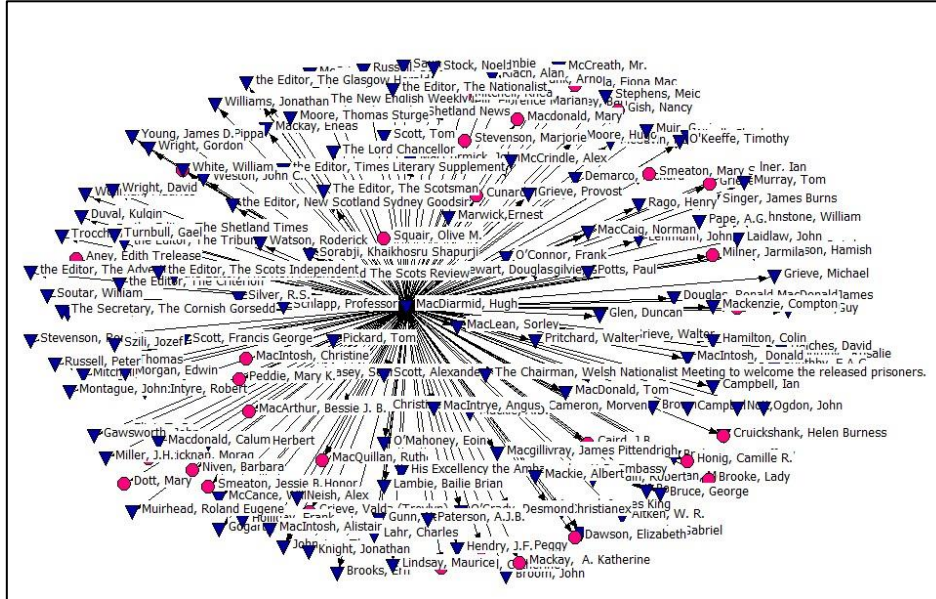
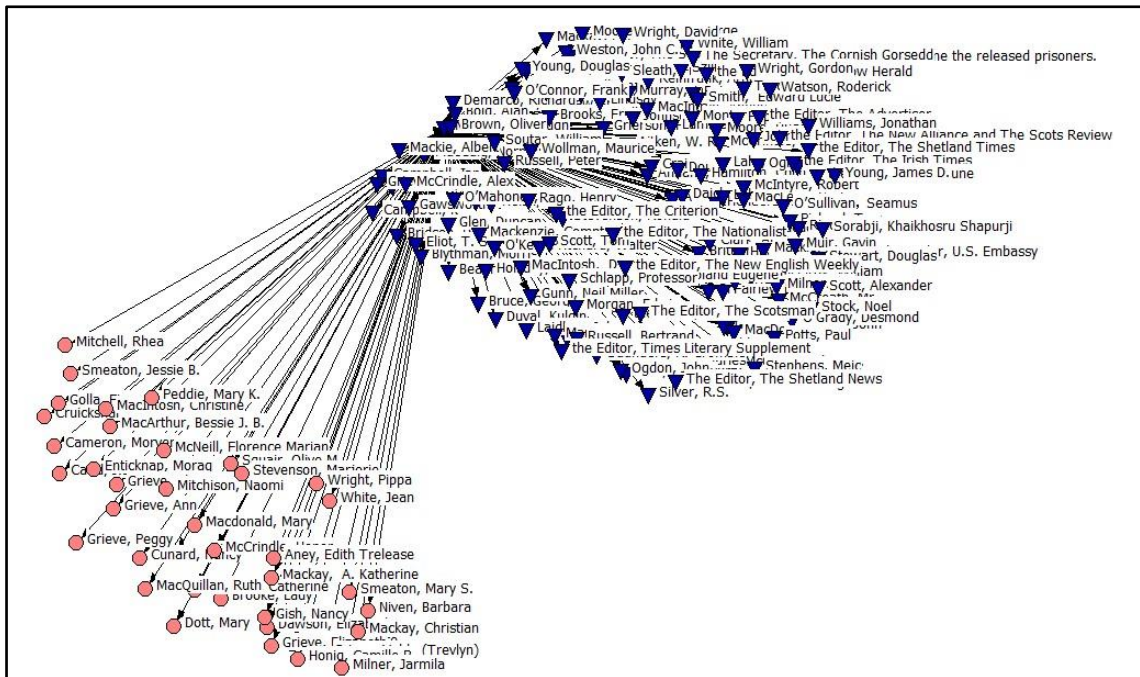


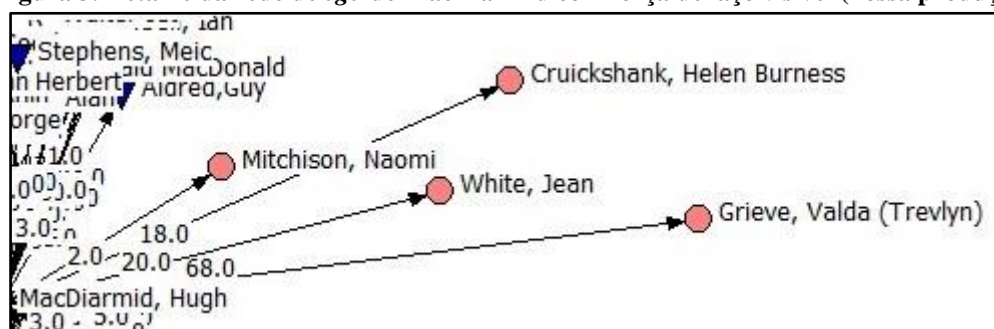
Figura 2. Rede de ego de MacDiarmid, com correspondentes agrupados por sexo (nossa produção)



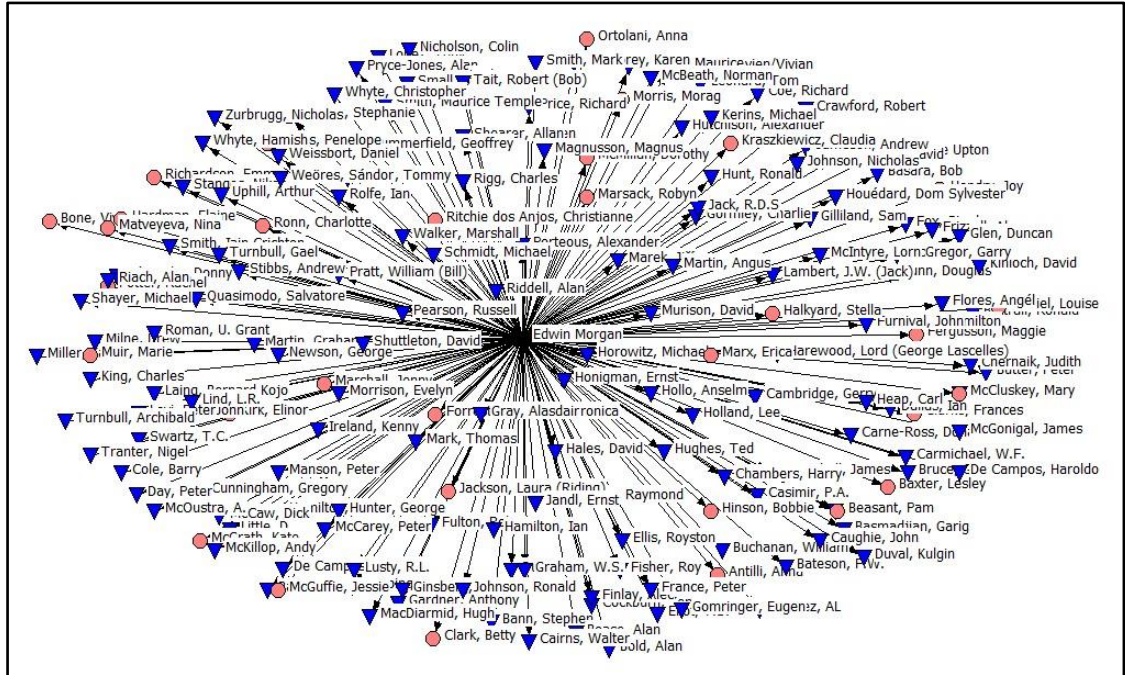
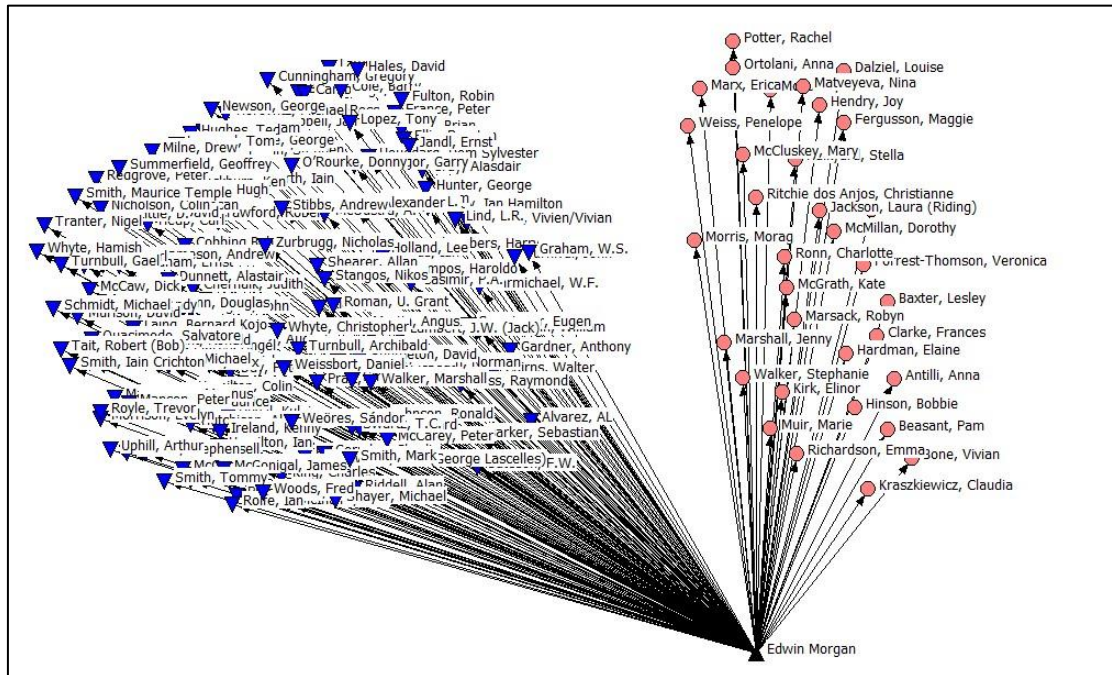
Uma observação, mesmo casual, pode conduzir à conclusão de que as visualizações dos correspondentes de MacDiarmid confirmam parcialmente a caracterização geral da poesia escocesa do século XX como uma cultura largamente patriarcal: MacDiarmid escrevia mais frequentemente aos homens do que às mulheres, e com mais frequência a determinados homens do que à maioria das mulheres. Com exceção de Valda Grieve (1906–1989), a segunda esposa de Hugh MacDiarmid, poucas mulheres eram correspondentes habituais, ao contrário de alguns dos homens, particularmente aqueles com quem MacDiarmid partilhava alguma afinidade como escritor e ativista cultural, como por exemplo o poeta modernista gaélico, Sorley MacLean (1911–1996), com quem MacDiarmid se correspondia regularmente.

Ao optar por tornar visível a força dos laços, é possível ver mais informação sobre a proximidade relativa de certos correspondentes com o poeta. A força do laço é calculada com base na frequência da correspondência. Um detalhe da Figura 2, nomeadamente, Figura 3, mostra a força do laço entre algumas das correspondentes femininas de MacDiarmid, mais uma vez com base nas cartas publicadas. O laço mais forte (68, ver o número na Figura 3) é com a sua segunda esposa, Valda Grieve, mas existem também laços fortes com Helena Burness Cruickshank (18) e a sua prima, Jean White (20). Com base na frequência da correspondência, o laço com a romancista Naomi Mitchison, é muito mais fraco (2). A força do laço dá algumas indicações sobre a proximidade das relações entre as correspondentes. Dá também uma indicação de como diferentes categorias de capital fluem através do sistema literário: com a sua crescente reputação, MacDiarmid ganha capital social, e por vezes capital económico; da sua amiga e patrona, Cruickshank, MacDiarmid ganha capital económico e social; e com Mitchison, ele negocia capitais cultural e simbólico. A força do laço pode também oferecer alguns dados com os quais podem ser avaliados os principais atores da rede social do escritor.

Figura 3. Detalhe da rede de *ego* de MacDiarmid com força de laço visível (nossa produção)



A correspondência de Edwin Morgan, tal como selecionada na coleção intitulada *The Midnight Letterbox* (McGonigal & Coyle, 2015), mostra uma imagem superficialmente semelhante à de MacDiarmid (*vd.* Figuras 4 e 5). Mais uma vez, existe uma preponderância de correspondentes masculinos, com uma minoria substancial de correspondentes femininas. O que obviamente falta aqui é a família: as coleções de MacDiarmid publicadas incluem cartas a vários primos, e às suas primeira e segunda esposas, Peggy e Valda, bem como aos seus filhos, particularmente Michael, enquanto os editores da coleção de Morgan se concentraram em amigos e profissionais conhecidos. Isto pode ter sido uma decisão editorial, ou o foco pode ser resultado das circunstâncias pessoais de Morgan: ele era homossexual, um filho único dos seus pais, e embora tivesse família, o tamanho da família não era tão grande como o de MacDiarmid.

Figura 4. Rede de *ego* de Edwin Morgan¹Figura 5. Rede de *ego* de Edwin Morgan com correspondentes agrupados por sexo

Quando olhamos para a natureza das correspondentes femininas de Morgan, existem novamente características superficialmente semelhantes: colegas críticas literárias e acadêmicas, como Dorothy McMillan e Maggie Fergusson, amigas como Stella Halkyard e Vivian Bone, editoras como Joy Hendry, e colegas poetisas como Robyn Marsack, Veronica Forrest-Thomson e Laura Riding.

¹ As Figuras 4 e 5 são feitas de acordo com os materiais disponibilizados pelo Prof. John Corbett. Queríamos agradecer-lhe pela ajuda.

As redes de *ego* de correspondência epistolar, tal como representadas em coleções publicadas, dão-nos, então, uma visão parcial do *habitus* de cada poeta e dos seus correspondentes. MacDiarmid foi incorporado numa rede de família, amigos, editoras, e colegas escritores. Também manteve contatos próximos com vários editores jornais através de correspondência. A representação da rede de Morgan é um pouco mais estreita, situando-se entre amigos, editores e colegas escritores.

3. Hugh MacDiarmid e Edwin Morgan: a negociação do capital

As visualizações das redes demonstram parte da imagem das relações sociais de cada poeta como um todo, mas não indicam muito sobre a natureza das relações que inspiraram a correspondência. A fim de analisar essa variável, averiguámos uma série de cartas endereçadas a correspondentes femininas e consideramo-las como parte da negociação de várias formas de capital.

3.1. A negociação do capital de MacDiarmid

São discutidas nesta subsecção as negociações do capital de MacDiarmid nas cartas dirigidas a correspondentes femininas: capitais económico e social, e capitais cultural e simbólico.

3.1.1 Capitais económico e social

Como acima referido, Bourdieu (1993, 1996) distingue entre o desejo de um artista de capitais simbólico e cultural, que podem ser realizados como reputação e aclamação da crítica. Os capitais simbólico e cultural funcionam, por vezes, como uma compensação pela falta do capital económico, ou seja, da riqueza financeira. Esperaríamos que a maioria das cartas em coleções publicadas pelos escritores fossem negociações dos capitais simbólico e cultural, como por exemplo, interações que constituem capital social (cartas nas quais os correspondentes decretam os papéis de colega, amigo e membro da família). Existem, no entanto, no caso de MacDiarmid, numerosas cartas que abordavam a necessidade do capital económico, bem como as suas contrapartidas menos tangíveis. Todos os dados de correspondência sobre MacDiarmid foram recolhidos de *The Letters of Hugh MacDiarmid* (Bold, 1984) e *Hugh MacDiarmid: New Selected Letters* (Grieve, Dudley-Edwards e Riach, 2001). As citações da correspondência de MacDiarmid que se seguem são todas retiradas de *Hugh MacDiarmid: New Selected Letters* (NSL). Por exemplo, em NSL uma das muitas cartas endereçada a Valda Trevlyn (mais tarde Valda Grieve) apresentava preocupações financeiras sobre a compra de uma casa de campo em Whalsay, nas Ilhas Shetland da Escócia, incluindo o custo da turfa para o aquecimento da casa e para o mobiliário necessário. A carta, datada de 1934, de *King's Cross* em Londres, pedia um empréstimo de quatro xelins, e queixava-se de que o irmão de MacDiarmid e vários editores – as suas principais fontes de rendimento – eram incertos nos seus pagamentos.

A carta ilustra o emaranhado dos capitais social e económico na vida deste poeta: procurava a solução para um episódio tenso da relação amorosa com Valda (estava consciente de ter-se comportado mal numa visita a Valda), e assegurava-lhe o seu afeto contínuo e empenho, enquanto fazia malabarismos financeiros para pedir dinheiro. Os seus apelos ao dinheiro sublinhavam as suas necessidades físicas (alojamento, mobiliário básico e aquecimento), a urgência da sua angústia (em breve estará nas ruas se não houver dinheiro) e o facto de as dívidas para com ele poderem ser pagas em breve. Entrelaçados com ânsias, notava-se a felicidade que tinha com Valda e os dois veem o futuro como algo que partilhavam:

The real trouble is that I cannot yet get hold of the necessary dough to go back — complete the purchase — pay for the peats — and get the few chairs etc. we need. In fact at moment I cannot pay tonight's hotel — I have only 4/- left. I may be able to raise the wind tomorrow. But in case not please wire me £1 if you possibly can to c/o Lahr — and make it payable at Chancery Lane Post Office (which is the nearest one I remember the name of). If I get money elsewhere I'll at once send it back. If I don't and you can't send it I'll be on the streets. I have not heard from my brother or the Scottish Educ. Journal or the Edinburgh Evening News — Gollancz seems to be dodging me — and so on. The week in fact has been a blank and I wish I hadn't come to London at all. I greatly enjoyed my Cornish week — greatly regret my behaviour to you here — and am very anxious about the future and eager to get back to Whalsay as soon as possible. (Grieve *et al.*, 2001; sublinhado do autor)

Os papéis que a correspondente-chave feminina desempenhou na vida do poeta, então, estão relacionados com o capital social (ela, em momentos diferentes, assumiu os papéis sociais de amante, noiva e esposa) e o capital económico (ele pedia-lhe empréstimo). Uma das expectativas dos seus papéis sociais, como amante e membro da família, era ela emprestar-lhe dinheiro. No entanto, a afirmação de extrema necessidade e as garantias de pronto reembolso, juntamente com demonstrações explícitas de afeto, mostram que a transformação do capital social no capital económico exigiu um ‘trabalho emotivo’ realizado de forma discursiva.

É evidente a manutenção discursiva doutra categoria de relação nas cartas de MacDiarmid a outra correspondente regular, Helen Burness Cruickshank, também poetisa e ativista política, que foi uma das correspondentes e apoiantes mais duradouras de MacDiarmid e da sua família; as cartas dirigidas a ela estendem-se desde os anos 20 até aos anos 60 do século passado, datando a maioria dos anos 30. Cruickshank apoiou MacDiarmid de várias maneiras ao longo das décadas: ela foi fundamental para lhe assegurar alojamento barato no início da estadia de MacDiarmid em Whalsay, em Shetland, no início dos anos 30; ela candidatou-se a *Royal Literary Fellowship* no valor de 75 libras no final da década, para que ele pudesse pagar as suas dívidas aos lojistas; e ela enviou-lhe pacotes de livros para ele ler. Também providenciou alojamento nas visitas dele a Edimburgo. Ela era, portanto, em parte uma patrona e em parte um membro da comunidade literária. Embora as relações entre MacDiarmid, Cruickshank e Trevlyn partilhem algumas características (ambas ofereciam apoio material e emocional), são também, obviamente, diferentes. São evidentes as diferenças na gestão discursiva da amizade através da correspondência. Tal gestão fez o poeta enviar a Cruickshank notícias

sobre temas pessoais e literários, inquirindo solenemente sobre a sua saúde, mas, ironicamente, nos seus últimos anos, escarnecendo da natureza da relação contínua com ela. Em 1945, por exemplo, uma carta escrita por MacDiarmid, expressa simpatia pela recente doença de Cruickshank, que forçou a sua reforma antecipada, e lisonjeia as suas aspirações como poetisa:

You speak of looking forward to just ‘puttering about’. That certainly has its attractions: but I hope that with leisure, and restored good health, that there will be a good deal more to it than that and that you may have a good few years of happy retirement to devote profitably to the things nearest your heart — and by that I do not mean only gardening, delightful as that can be, but another rich crop of your Scots poems. (Grieve *et al.*, 2001)

Uma década e meia depois, em agosto de 1961, MacDiarmid comentou, ironicamente, sobre o ‘presente’ mais recente do Cruickshank - um conjunto de selos postais que eram provavelmente concebidos para suscitar uma correspondência mais frequente. MacDiarmid, um poeta anti-royalista, fingiu confundi-los com ‘um pequeno volume de gravuras de H.M. A Rainha’, comentando ‘foi demasiado bom da sua parte dar-se ao trabalho de me enviar isto’. Foi uma piada suave, partilhada (ao recebê-la, Cruickshank anotou a carta com uma nota de ‘um 5/- livro de selos!’). Aqui as comunicações deles indicam, novamente, tensões necessárias que tiveram de ser negociadas numa longa relação envolvendo por vezes laços de amizade, patrocínio, e interesses e aspirações culturais mútuos. Existe um ligeiro, mas claro, sabor de condescendência na correspondência de MacDiarmid com Cruickshank, o que indica que a outorga de qualquer capital simbólico neste caso (‘outra colheita rica dos seus poemas escoceses’) é devida aos seus capitais social e económico acumulados como seu amigo e benfeitor regular.

Outras mulheres do círculo social de MacDiarmid não foram chamadas a apoiá-lo materialmente. A sua sobrinha, Morag Grieve (mais tarde Enticknap), forneceu-lhe companhia e amizade, acompanhando-o nas suas visitas a Glasgow nos anos 40 do século passado. Uma carta a Valda, datada de 1 de março de 1942, detalha os seus tempos juntos, que incluíram viagens ao cinema e uma palestra na Universidade de Glasgow.

Morag and I went to the University the other day to hear T.S. Eliot lecture, but there was a tremendous crush, we had to stand in such a position that although we could hear we couldn’t see the lecturer at all, and it was quite impossible to have a word with Eliot himself as I had hoped to do. I had sent him a note in advance to that effect but the crush made it quite impossible. (Grieve *et al.*, 2001)

Apesar da aparente proximidade deles, a sobrinha e o tio afastaram-se. Numa carta posterior (14 de junho de 1972) de MacDiarmid, lamentou as suas relações, por vezes distantes, com familiares, tais como o seu irmão Andrew, pai de Morag. Tal como muitas cartas familiares na vida posterior de um indivíduo, os tópicos tendem a concentrar-se na morte e na doença.

Dear Morag

I am very sorry to hear of Graham's death. It is one of the effects of Scottish individualism that members of the same family so often have little or nothing in common and can't get on with each other. It was hereditary too in my family. My father and one of his brothers lived in the same small town – and never visited or even spoke to each other. I can't remember when I wrote to you last or whether I told you I had a serious abdominal operation last August. I came through it all right but after effects entailed a frustrated and somewhat precarious convalescence. (Grieve *et al.*, 2001)

Apesar de MacDiarmid ter afirmado que as suas relações familiares eram relativamente distantes, tinha a sua prima, Jean White, como uma das correspondentes femininas mais frequentes dos últimos anos de MacDiarmid, Jean foi bibliotecária na sua cidade natal de Langholm, portanto era uma ligação viva com o passado do poeta. A correspondência entre MacDiarmid e Jean White era sobretudo notícias e relatos pessoais das suas atividades literárias, e, mais tarde, o declínio da saúde e as mortes de familiares e amigos. Jean White é, talvez, o exemplo mais prototípico de alguém que encarnou para MacDiarmid um capital puramente social. Este elevado valor que atribuiu à relação é indicado numa carta datada de 7 de março de 1960:

Many thanks for your kind letter. I got a huge batch of letters from all over, not to mention telegrams and phone calls, but a letter from Langholm is such a welcome novelty that it deserves priority of reply. (Grieve *et al.*, 2001)

Numa carta pungente dirigida ao seu filho, Michael Grieve, datada de 12 de junho de 1978, também foi quando MacDiarmid percebeu que iria morrer em breve, e assim estava a pôr os seus assuntos em ordem. Jean White, como uma correspondente para além da sua família imediata, foi dada um legado específico:

I want my cousin Jean White, Langholm, to have 30 to 40 books either for Langholm Library or herself if she wants any of them. The books I want you to give to Jean must be books of some value (not paperbacks). (Grieve *et al.*, 2001)

No final, mesmo o capital social que Jean White encarnou, foi trocado por bens materiais que representavam capitais económico e cultural, para serem presenteados à biblioteca ou guardados para a sua própria utilização.

Em suma, muitas das cartas de MacDiarmid dão um sentido dos laços sociais e económicos quotidianos que o ligam às mulheres na sua vida. As mulheres desempenham os papéis de família, amantes e amigas, e muitas tinham sido pedidas, por vezes, durante a sua vida para oferecer apoio tanto financeiro como emocional. Nos primeiros anos de MacDiarmid, em particular, a correspondência que negociava o capital social associado às relações familiares e românticas, era frequentemente redigida no discurso do capital económico - pedidos de dinheiro, queixas sobre dívidas não pagas, e as minúcias dos gastos quotidianos. Existe assim um entrelaçamento dos capitais social e económico negociados nas cartas, embora a distribuição varie de acordo com o período e os indivíduos envolvidos.

3.1.2. Capitais cultural e simbólico

A correspondência de MacDiarmid com outras mulheres na sua vida teve mais a ver com a sua carreira como poeta e ativista, e pode assim ser vista através da lente dos capitais cultural e simbólico. Como acontece com os capitais social e económico, não é fácil na prática distinguir entre os dois. Contudo, uma distinção pode residir no capital que é investido no conhecimento (capital cultural) e no que é investido na reputação (capital simbólico). Quando se trata da correspondência de MacDiarmid com académicas, como por exemplo, com Nancy Gish, professora universitária americana de literatura escocesa contemporânea, existe claramente uma relação simbiótica entre capital cultural e capital simbólico. A correspondência facilita o reconhecimento académico sobre o poeta; contudo, o trabalho académico, por mais crítico que seja, melhora a reputação, pelo menos indica se vale a pena discutir o escritor. E assim, numa carta, datada de 5 de maio de 1978 em resposta à Professora Gish, MacDiarmid deu algumas notícias pessoais sobre a saúde, também concordou em responder a perguntas sobre a poesia dele, e confirmou que a posição internacional como poeta estava assegurada não apenas pelo interesse dos alunos de pós-graduação na sua obra, mas também pelo interesse semelhante no Egipto e pela atribuição de um diploma universitário na Irlanda.

Dear Professor Gish

Many thanks for your letter of 21st April. I am still very far from well and expect to go into hospital again shortly for further operations. As matters stand I am house-bound and haven't been out of doors since New Year's Day.

So this is just a brief letter to say that of course I will do my best to answer any specific questions about my work you care to send me.

If I am well enough I hope to go to Dublin on 5th July where the University of Dublin are to confer a doctorate in letters (D.litt) on me, *honoris causa*.

[...]

P.S. I am of course extremely interested in what you say of the interest of the students in your graduate course on my poetry. I have just had similar information from Australia and from Egypt (both Cairo and Alexandria Universities.) (Grieve *et al.*, 2001)

Apesar de ter uma semelhança superficial com outras correspondências (notícias da sua saúde pessoal, e notícias de convites e honras que lhe foram atribuídas), existe aqui uma diferença no capital que está a ser negociado: ao afirmar e aumentar o capital cultural associado ao conhecimento da sua obra, serão realizadas as ambições do poeta de ser reconhecido como uma figura literária importante. Nancy Gish pode assim ser vista como uma mulher que está no comando de diferentes categorias de capital, neste caso os capitais cultural e simbólico, o que é diferente das mulheres da família e outras amigas que lhe deram apoios financeiro e emocional.

Como comentador cultural e provocador literário e político ao longo da sua vida, MacDiarmid também procurou determinar a troca de capital simbólico na sociedade escocesa. O impacto da sua atividade relevante pode ser visto na correspondência para e sobre outros escritores escoceses. Já notámos a suave condescendência, por vezes,

demonstrada a uma amiga e apoiante de longa data, Helen Burness Cruickshank, que escreveu a ‘rica colheita de poemas escoceses’ que implicitamente equiparou ao seu *hobby* de jardinagem, embora outras cartas confirmem que ele apoiou ativamente a sua receção crítica. Levou mais a sério a sua intervenção nas carreiras de escritoras escocesas mais proeminentes, tais como as romancistas Catherine Carswell e Naomi Mitchison. Ambas foram mencionadas numa carta (17 de fevereiro de 1935) a AJB Patterson, da editora Routledge, a propósito de uma série sobre a Escócia que MacDiarmid estava a supervisionar. MacDiarmid escreveu, brilhantemente, sobre as suas colegas autoras, recomendando-as para comissões. Sugere ‘Cathie’ Carswell para um volume sobre Burns, em vez de James Leslie Mitchell (conhecido como o romancista, ‘Lewis Grassie Gibbon’) e possivelmente um volume sobre religião de Mitchison:

The Burns one (I assume Mitchell hadn’t done much or any of it) I think might be passed on to Cathie Carswell; I know she is pretty busy at the moment but she has the subject at her finger ends, and can write. I am writing her by this post saying that she will probably be asked to do it; and, if you agree, you might drop her a line on receipt of this saying I had suggested her for it and asking if she will do it. [...] Then there’s Mrs Naomi Mitchison, [...]. I think you might drop her a letter, outlining the nature of the series, mentioning the titles and writers already arranged for, and asking her if she will come in (say I suggested her – she’s a great friend of mine) and if so if she will request a subject she would care to tackle which comes within the scope of the series. (Grieve *et al.*, 2001)

Existe, novamente, um emaranhado de diferentes categorias de capital nesta carta: capital social (Mitchison é uma ‘grande amiga minha’), e presumivelmente uma modesta quantia de capital económico teria estado em jogo ao receber uma comissão. No entanto, a forma mais importante de capital aqui em negociação é o capital simbólico. MacDiarmid estava a reunir uma série de panfletos chamados ‘Significados para a Escócia’ e a correspondência destinava-se principalmente a dirigir o fluxo de capital simbólico na direção dos seus aliados literários e políticos.

Alianças mudam e rompem. Menos de uma década depois de dirigir o capital simbólico para Naomi Mitchison, numa carta ao editor do jornal *The Tribune* (março de 1942) MacDiarmid queixava-se de ter sido tratado de forma injusta pela sua crítica nesse jornal de um ensaio que ele escreveu sobre escritores escoceses mais jovens. Vale a pena citar a carta, porque não apenas demonstra que MacDiarmid procurava diminuir o capital simbólico de Mitchison (os seus pontos de vista críticos são descritos como mal-intencionados e mal fundamentados), mas também indica a procura de MacDiarmid para aumentar o *stock* de outros escritores com reputação, incluindo ele próprio. Cartas aos editores de editoras e jornais desempenham um papel importante para a negociação do capital simbólico, uma vez que tais editores são, frequentemente, ‘porteiros’ ou *gatekeepers* do domínio de reputação.

Since my essay in *The New Scotland* expressly disavowed any claim to being a comprehensive or even a summary account of contemporary Scottish literature, and confined itself to a few emerging tendencies which seem to me of prime significance and to the group of very young and little known writers who exemplify these tendencies, there

is no valid point in Mrs Naomi Mitchison's complaint in her review of that publication in your issue of 12th March that I fail to mention Neil Gunn and 'James Bridie'. I equally fail to mention all other Scottish writers of established reputation, since I happen to be concerned solely with the younger writers. (Grieve *et al.*, 2001)

Esta carta é um exemplo tipicamente combativo da correspondência de MacDiarmid; na defesa do seu próprio capital simbólico, MacDiarmid procurava claramente baixar o *stock* de Naomi Mitchison. As duas cartas mostram novamente a natureza mutável das relações ao longo do tempo; a 'grande amiga' tornou-se (mais tarde na carta) "curiously ill natured" [curiosamente doente de natureza] e o poeta estava claramente a tentar persuadir o editor a não confiar nela ou a não utilizar novamente os serviços críticos dela.

Em suma, uma leitura qualitativa da correspondência dá uma maior perceção da dinâmica relacional traçada pelas análises das redes sociais. Existem cartas a várias mulheres que oferecem apoios emocional e financeiro; há também cartas que negociam capitais cultural e simbólico. No seu conjunto, as cartas revelam o *habitus* das correspondentes femininas da MacDiarmid. Os papéis das mulheres, particularmente familiares e amigas, eram de apoio emocional e por vezes material, e também a solicitação da ajuda no interesse do poeta e, no caso de Jean White, a manutenção de uma ligação com a sua cidade natal e a infância. As investigadoras e colegas escritoras eram também destinatárias de cartas; elas foram também mencionadas em cartas a outros, incluindo 'porteiros', tais como editoras e editores. As mulheres entram em negociações relacionadas com os capitais cultural e simbólico: como o poeta deseja ser visto como uma figura pública e famosa, e como deseja influenciar a cena literária na Escócia e na fora.

3.2 A negociação do capital de Edwin Morgan

São discutidas, a seguir, as negociações do capital de Edwin Morgan nas cartas para correspondentes femininas: capitais económico e social, e capitais cultural e simbólico.

3.2.1. Capitais económico e social

A correspondência publicada de Edwin Morgan sugere um *habitus* para as mulheres nos seus círculos domésticos e culturais que, em alguns aspetos, é semelhante ao de MacDiarmid e, em outros aspetos, diverge dos do poeta mais velho. Tal como com MacDiarmid, as mulheres são uma minoria de correspondentes, quando comparadas com os homens (*vd.* Figuras 2 e 5). O que falta na correspondência de Morgan – tal como publicada – é a correspondência doméstica e familiar. Embora a ausência possa ser parcialmente explicada por decisões editoriais sobre quais as cartas a publicar, também existem provavelmente razões biográficas para tal. Quando MacDiarmid se destacou publicamente, pela primeira vez, nos anos 20 no século passado, Morgan, uma geração mais nova, começou a ser visível na cena cultural escocesa nos anos 60. Ao contrário de MacDiarmid, Morgan era filho único de uma família relativamente abastada de Glasgow. Ele privilegiou-se de uma posição profissional estável na Universidade de Glasgow desde

a graduação até à reforma, e era homossexual. Não tinha irmãs nem sobrinhas, embora haja uma breve menção a uma tia nas suas cartas. Possivelmente porque ela era local, por isso não há correspondência dirigida diretamente a ela. Numa carta a um amigo e ex-colega, datada de 28 de outubro de 1984, Morgan informou que ia levar a tia ao jantar de Natal num hotel chique da cidade:

My aunt keeps pretty well. I've booked Christmas dinner for us and my next-door neighbours the Hamiltons at the Grosvenor Hotel where we were last year. (McGonigal & Coyle, 2015)

As correspondentes femininas permanecem em minoria entre a rede social epistolar de Edwin Morgan; contudo, ocupam papéis proporcionalmente diferentes das de MacDiarmid. Como acima referido, muitas das correspondentes femininas de MacDiarmid representam formas dos capitais social e económico; as correspondentes da rede de Morgan representam, em grande parte, os capitais cultural e simbólico. As cartas de Morgan às correspondentes femininas têm muito pouco a ver com capitais social e económico. Estão muito mais envolvidas em discussões relevantes para o fluxo dos capitais cultural e simbólico.

3.2.2. Capitais cultural e simbólico

Entre as correspondentes de Morgan na coleção das cartas intitulada *The Midnight Letterbox* (TML) encontram-se editoras (Vivian Bone e Joy Hendry), académicas (Dorothy McMillan e Morag Morris), administradoras artísticas (Anna Ortolani), jornalistas e produtoras de rádio (Kate McGrath e Louise Dalziel) e professoras/estudantes (Christine Ritchie de los Anjos, professora e estudante brasileira). Elas escreviam para pedir conselhos ao poeta sobre vários tópicos, desde possibilidades de publicação até às suas opiniões sobre os poetas escoceses e outros poetas, homens e mulheres. Ao dar as suas opiniões, Morgan, tal como MacDiarmid, está a dirigir o fluxo dos capitais cultural e simbólico: reforçando a reputação de alguns e diminuindo ou subestimando outros. Curiosamente, ele descreve ambivalentemente a influência de MacDiarmid a Maggie Fergusson, biógrafa do romancista e poeta George Mackay Brown, numa carta datada de 1 de março de 2003:

MacDiarmid was always criticised for this or that, but I think there was a general acknowledgement that he had made a real breakthrough in the 1920s, and things were never going to slip back again. On the other hand, when it came to the 1960s he was himself obstructive to the new wave of writers that included Ian Hamilton Finlay, Alexander Trocchi, and myself. Hero he may have been, but there was an edge to our admiration for him. (McGonigal & Coyle, 2015)

Ao reconhecer a tendência de MacDiarmid para ser ‘obstrutivo’ nos seus últimos anos, Morgan mostra-se consciente do potencial das figuras literárias estabelecidas (como ele próprio era nesta altura) para elevar ou reduzir a reputação de outro escritor, ou seja, para ‘obstruir’ o acesso ao capital simbólico, um potencial que poderia ser destrutivo no

caso de poetas e romancistas mais jovens. Como estes comentários irão informar uma biografia, Morgan e Fergusson estão juntos a colaborar para dirigir o fluxo de capital cultural no ecossistema literário.

Um envolvimento semelhante pode ser visto numa carta à colega académica da Universidade de Glasgow, Dorothy McMillan, que tinha convidado Morgan a contribuir para um capítulo para uma discussão crítica das poetisas escocesas femininas. Morgan recusou, porque não encontrou provas suficientes para desenvolver uma ‘história’:

[...] I’ve been thinking about it and having another look at some of the poetry, but really don’t feel at all confident about finding a ‘story’ to tell, since there are no ‘schools’ or groups, there is no older generation to add perspective, and the most interesting poets are the youngest (Jamie and Kay) who have inevitably a limited amount of material for discussion. The middle generation is – Liz Lochhead. (If Veronica Forrest-Thomson had survived, what a marvellous foil she would have been to Liz and vice versa.) I like Carol Ann Duffy and her poetry both, but it cannot be easy fitting her (and some of the others) into the Scottish story. My feeling is that whoever does write the essay will find problems, but that probably a woman contributor would be the most likely to sympathetically trace a ‘story’ from the material. (McGonigal & Coyle, 2015)

Apesar do facto de ele próprio não ter escrito o capítulo, Morgan continuava envolvido em negociar capital simbólico: reforçava o consenso (ecoado por Eleanor Bell e Richard Finlay, citado anteriormente) de que existiam poucas poetisas escocesas de gerações anteriores dignas de menção, de que não havia escolas ou tradições discerníveis, e, de que as mais ‘interessantes’ eram Liz Lochhead, Kathleen Jamie e Jackie Kay, entre o número limitado de mulheres mais contemporâneas que publicaram poesia. Obviamente, Carol Ann Duffy, nascida na Escócia, mas criada em Inglaterra, é marginalizada desta narrativa.

No grupo das poetisas, o capital simbólico de Veronica Forrest-Thomson foi elevado por Morgan. As cartas mostram que Morgan correspondeu com Forrest-Thomson quando ela ainda era uma adolescente, e ele continuou a defender a sua reputação após a sua morte prematura. Uma carta diretamente a Forrest-Thomson (1 de julho de 1965) aconselhava-a sobre o potencial editorial de poemas que ela escreveu, e recomendava uma possível saída (revista de Ian Hamilton Finlay intitulada *Poor.Old.Tired.Horse*), com a oferta de usar o nome Morgan como um endosso:

I think you should certainly send Ian Finlay the first two poems I mentioned, and any others you have which are in similar modes. Mention my name if you like. (McGonigal & Coyle, 2015)

Noutro lugar, numa carta a Anna Ortolani do Conselho Britânico em Nápoles (24 de maio, 1988), Morgan recomenda Liz Lochhead como alguém que poderia ser convidada a ir a Itália para dar uma leitura de poesia:

I think she would be an excellent choice, as she is a good poet and playwright and a warm and outgoing person who would enjoy talking to people concerned with any kind of public performance – poetry, cabaret, theatre. (McGonigal & Coyle, 2015)

Apesar deste apoio, Morgan não se preocupou em elevar o capital simbólico das escritoras. Uma carta, datada de 17 de outubro de 1967 e dirigida a Betty Clark, uma dramaturga que escreveu sob o nome de ‘Joan Ure’, respondia à sua queixa de que a sua revisão, ou ‘notícia’, de uma representação de uma peça da sua autoria era condescendente. A sua resposta explica e amplifica em vez de retratar o seu ponto de vista: uma peça de teatro da sua autoria era condescendente.

I am sorry you found the notice ‘condescending’: certainly not meant to be. But very little came across to me when I saw the play. I thought a good deal about it before I wrote my piece, and I read Chris Small’s advocacy of it with care but could not agree with him – in the abstract I would have liked to, but it was not my experience in the theatre. You suggest in your letter that it was the production which was at fault. This may be so, but I am still not clear what the quality is that the production failed to bring out. (McGonigal & Coyle, 2015)

Os exemplos dados ilustram o ponto de vista de que a maioria das cartas de Morgan dizem respeito à negociação dos capitais cultural e simbólico. Ao aceitar o papel de conselheiro, crítico e autoridade literária, Morgan - tal como MacDiarmid - apoiava a opinião dos outros de que ele possui os capitais cultural e simbólico. O seu próprio capital cultural permite-lhe dispensar capital simbólico. Embora negociações semelhantes sejam evidentes nas cartas de MacDiarmid, uma das diferenças na rede social de Morgan é vários papéis assumidos pelas correspondentes femininas de Morgan: como académicas, jornalistas, professoras, editoras, administradoras artísticas e colegas escritoras, todas elas contribuem ativamente para decisões que aumentam ou diminuem o capital simbólico dentro do sistema literário.

4. Considerações finais

A correspondência publicada de MacDiarmid e Morgan sugere que, ao longo das duas gerações, as mulheres alcançam uma mudança marcante no *habitus* nos sistemas literário e cultural da Escócia. Na rede literária de MacDiarmid existem, de facto, mulheres ativas e influentes: amigas, apoiantes e familiares oferecem os capitais social e económico, e um pequeno número de académicas e colegas escritoras envolvem-se na negociação dos capitais cultural e simbólico. Na rede literária de Morgan, há menos provas de família e amigas, e uma necessidade menos pronunciada dos capitais social e económico. Em vez disso, há mais provas da negociação dos capitais cultural e simbólico entre uma variedade maior de profissionais femininas e colegas artistas.

Este estudo visa ilustrar o potencial de caracterização do *habitus*, utilizando a análise das redes sociais, a par de uma leitura qualitativa e atenta da correspondência epistolar das figuras-chave no sistema cultural escocês. Os dados que aqui utilizamos são,

como já foi referido, parciais: baseamo-nos numa amostra substancial da correspondência de cada escritor que foi publicada. No entanto, não deixa de ser apenas uma amostra.

Um retrato mais rico e completo do *habitus* nos sistemas literário e cultural seria proporcionado por mais dados: uma amostra maior retirada das cartas tanto de como para uma gama mais vasta das figuras culturais importantes. Um primeiro passo seria a inclusão de dados de Manson (2011). O presente estudo tentou caracterizar o *habitus* da escrita escocesa ao longo do século passado, com uma referência particular aos papéis adotados pelas mulheres na negociação dos capitais social, económico, cultural e simbólico. Outras perspetivas poderiam ser tomadas: por exemplo, os papéis cruciais dos ‘porteiros’, como por exemplo, editores e académicos, poderiam ser investigados em maior detalhe; a interação das redes de correspondência nacionais e internacionais poderia ser o foco das investigações; o desenvolvimento do *habitus*, década a década, poderia ser traçado. O papel dos ‘agentes’ ou *brokers* (geralmente editores) que ligam redes culturais através de gerações pode também contribuir para uma análise mais detalhada. Os sistemas literário e cultural na Escócia no século XX eram relativamente pequenos. Por isso, é conveniente fazermos um estudo piloto como este; outros sistemas culturais maiores poderiam ser caracterizados com referência à correspondência de redes maiores de escritores. Esperamos ter demonstrado o valor potencial da utilização da correspondência em conjunto com a análise de redes sociais, com vista a retratar o *habitus* de um certo sistema literário e cultural.

Financiamento: Este estudo foi financiado pela Universidade Politécnica de Macau (*Translation and Scottish Literary Modernism*, N.º.: RP/FLT-2/2022).

Referências

- Bell, E. (2007). Old country, new dreams: Scottish poetry since the 1970s. In I. Brown, T.O. Clancy, S. Oliver, & M. Pittock (Eds.), *The Edinburgh history of Scottish literature, Vol. 3. Modern transformations: new identities (from 1918)* (pp. 185–198). Edinburgh University Press.
- Bold, A. (Ed.) (1984). *The letters of Hugh MacDiarmid*. Hamish Hamilton.
- Borgatti, S., Everett, M., & Freeman, L. (2002). *Ucinet 6 for Windows: Software for social network analysis*. Analytic Technologies.
- Borgatti, S., Everett, M., & Johnson, J. (2013). *Analyzing social networks*. Sage.
- Bourdieu, P. (1988). *Homo Academicus* (P. Collier, Trans.). Polity Press.
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: genesis and structure of the literary field* (S. Emanuel, Trans.). Stanford University Press.
- Corbett, J. (2020). Mapping the international concrete poetry network. In J. Corbett & T. Huang (Eds.), *The translation and transmission of concrete poetry* (pp. 184–202). Routledge.
- Crossley, N., Bellotti, E., Edwards, G., Everett, M. G., Koskinen, J., & Tranmer, M. (2015). *Social network analysis for ego-nets: social network analysis for actor-centred networks*. Sage.
- Duval, J. (2018). Correspondence analysis and Bourdieu's approach to statistics. In T. Medvetz, & J. Sallas (Eds.), *The Oxford handbook of Pierre Bourdieu* (pp. 512–527). Oxford University Press.

- Finlay, R. (2006). Changing cultures: the history of Scotland since 1918. In I. Brown, T.O. Clancy, S. Oliver, & M. Pittock (Eds.), *The Edinburgh history of Scottish literature: modern transformations: new identities (since 1918)* (pp. 1–10). Edinburgh University Press.
- Grieve, D., Dudley-Edwards, O., & Riach, A. (Eds.) (2001). *Hugh MacDiarmid: new selected letters*. Carcanet.
- Manson, J. (Ed.) (2011). *Dear Grieve: letters to Hugh MacDiarmid (C.M. Grieve)*. Kennedy and Boyd.
- McGonigal, J., & Coyle, J. (Eds.) (2015). *Edwin Morgan. The midnight letterbox: selected correspondence 1950–2010*. Carcanet.
- Wacquant, L. (1989). Towards a reflexive sociology: a workshop with Pierre Bourdieu. *Sociological Theory*, 7(1), 26–63. <https://doi.org/10.2307/202061>

[recebido em 9 de novembro de 2021 e aceite para publicação em 25 de março de 2022]

**“QUE IMAGINAR NOS POSSO COM VIRTUDE?”
FATOS DO IMAGINÁRIO NAS *NOVAS CARTAS PORTUGUESAS***

**“WHAT CAN I PICTURE US WITH VIRTUE?”
IMAGINARY FACTS IN *NEW PORTUGUESE LETTERS***

Carolina Anglada*
carolina.anglada@ufop.edu.br

Este artigo pretende analisar a obra *Novas Cartas Portuguesas* (1974) de Maria Velho da Costa, Maria Isabela Barreno e Maria Teresa Horta, cuja proposta de reescrita das *Cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado nos parece atravessar a datação e a contextualização do fim do regime ditatorial em Portugal, posicionando-se como uma poética do imaginário a desafiar os efeitos do discurso no mundo e a problematizar as implicações do mundo na nossa produção de imagens. Trata-se de uma proposta de leitura desta espécie de *desobra* epistolar, em que a estrutura de correspondência, entrevista, por exemplo, no gesto do endereçamento, acaba por trabalhar com figurações do feminino e da mulher, que são destruídas e desconstruídas logo depois de serem atribuídas, destinadas ou nomeadas nas cartas. Nesse sentido, tanto o uso performativo da linguagem quanto o gênero poético são considerados constituintes dessas *Novas cartas*, que não cessam de prender o leitor à palavra, ao grito e ao canto, forçando também as autoras a prestarem ouvidos a si mesmas, em um movimento de reivindicação e de despossessão.

Palavras-chave: Epistolografia. Imaginário. Novas cartas portuguesas.

This article aims to analyze the work *New Portuguese Letters* (1974) by Maria Velho da Costa, Maria Isabela Barreno and Maria Teresa Horta, whose proposal for rewriting the *Portuguese Letters* by Mariana Alcoforado seems to go through date and contextualization of the end of the dictatorial period in Portugal, positioning itself as a poetics of the imaginary, challenging the effects of discourse in the world and problematizing the implications of the world in our production of images. It is a proposal for reading this kind of epistolary work, in which the structure of correspondence, interviews, for example, in the gesture of addressing, ends up working with figurations of the feminine and of the women, which are destroyed and deconstructed soon after be assigned, destined or named in the letters. In this sense, both the performative use of language and the poetic genre are considered constituents of these *New Letters*, which do not cease to hold the reader to the word, to the scream and to the song, also forcing the authors to listen to themselves, in a movement of demand and of dispossession.

Keywords: Epistolography. Imaginary. *New Portuguese letters*.

•

* Departamento de Letras, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, Brasil. ORCID: 0000-0003-3930-2893

O texto é a única forma de identificar o sexo e a humanidade de alguém porque, ó poeta estranho, o sexo de alguém é a sua narrativa. A sua, ou a que o texto conta, no seu lugar. Assim o sexo será como for o lugar do texto.

(Maria Gabriela Llansol)

1. Introdução

Muitos dos teóricos que se propuseram a pensar a epistolografia depararam-se com o problema da literariedade da carta, tais como Brigitte Diaz e Geneviève Haroche-Bouzinac. Seria a correspondência parte da obra de um autor? Ou sua eloquência – memória da oratória – não teria que ver propriamente com o emprego literário da linguagem?

Geneviève Haroche-Bouzinac, estudiosa do gênero, aposta em uma mudança de estatuto da carta, que haveria se deslocado da retórica para uma dimensão poética, “em parte devido ao seu uso nos romances, e talvez igualmente graças ao florescimento da tradição da carta de amor lamentosa, a heroide” (2016, p. 21). As famosas *Cartas Portuguesas*, atribuídas à freira Mariana Alcoforado, seriam, nesse caso, um dos exemplos responsáveis pela alteração na recepção crítica do gênero, posto que se inserem nessa tradição das cartas de amor ou ainda na das “cartas de ficção” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 29). A estudiosa observa nesta obra, publicada originalmente no século XVII, um vínculo entre a descontinuidade de suas partes e os “contraditórios sobressaltos da paixão” (*idem*, p. 37), como se a forma performatizasse o enunciado, garantindo, assim, o valor estético das cartas. A rigor, tal performatização é observável, por exemplo, nos inícios abruptos das epístolas, como na primeira em que se começa lendo: “Considera, meu amor, até que ponto foste imprevidente!” (Alcoforado, 2016, p. 17). E na inconstância da posição da narradora, que intercala pedidos de visita com despedidas que se propõem ser definitivas, como em “Peço-te, sobretudo, que me venhas ver! Adeus! Não posso largar este papel! (...) Adeus! Não posso mais! Adeus! Ama-me sempre e faze-me sofrer ainda maiores males” (*idem*, p. 22). Tal descontinuidade é, de fato, vivida como efeito da paixão *na* escrita: “eu não sei nem o que sou, nem o que faço, nem o que desejo: encontro-me dilacerada por mil movimentos contrários” (*idem*, p. 37).

Já as *Novas Cartas Portuguesas*, publicadas em 1974, motivadas por um sintoma de clausura, a perdurar séculos depois do contexto de Alcoforado, e que se justifica não só pela ditadura salazarista, em vigor na altura, como também pelo conservadorismo e tradicionalismo da sociedade de então, oferecem, entretanto, uma objeção à tese de um deslocamento entre uso retórico e uso poético. Escritas sob um forte tom de denúncia, estas cartas, assinadas coletivamente por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, colocam-se como manifesto, no sentido de um uso performativo

da linguagem,¹ não excluindo, entretanto, até mesmo a forma do poema, alcançando ainda outros gêneros, que vão desde o ensaio até o diário, incluindo bilhetes, relatórios, entre outros. Uso retórico e uso poético se vinculam, nesse sentido, com vistas à adesão por parte do leitor à causa apresentada com apelo poético, tal como lemos: “o tema é de passagem, de passionar, passar paixão e o tom é compaixão, é compartilhado com paixão” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 14).

É indiscutível a amplitude do imaginário, trabalhado nesses textos como um conjunto de discursos, estereótipos e figurações do feminino e do ser mulher, que atravessa os tempos, mudando apenas parcialmente. Inclusive, este é um dos notáveis ganhos da obra, por ocupar-se da imagem, em toda a sua capacidade de representar sempre outra coisa que não ela própria. Como quando dizem: “Outra freira, pois, nos preocupa agora junto a Mariana. Que nos custa inventar-lhe cartas? Se de nós inventamos, na reconstrução precisa, em invenção de casa” (*idem*, p. 46). Nesse caso, é a imagem enquanto repetição diferida de cenas compartilhadas por filhas, esposas, amantes, sobrinhas, amigas, que permite a invenção e a imaginação de contextos que pudessem embasar essas cartas, muitas vezes escritas com intuito persuasivo, de fazer o leitor sensibilizar-se pela causa feminista, sem excluir certo trabalho poético com a linguagem. A retórica aqui não é entendida como marca daqueles que falam no lugar de pensar, mas sim daqueles que agem no discurso, tal como defende Bárbara Cassin em *O Efeito Sofístico* (2005), quando toma esta prática pela sua discursividade. O colocar a língua ao serviço de uma operação de engajamento, com vistas a ter um efeito no mundo, não necessariamente exclui um uso literário – ou mesmo um uso filosófico, no argumento de Cassin –, entrevisto no ritmo, na montagem, no jogo com os elementos constitutivos do gênero epistolar. E é precisamente este entrelaçamento entre poética e performatividade que se pretende analisar neste trabalho, embasado, sobretudo, na dupla condição do imaginário, de ser um repositório de imagens a conjugar experiências distintas e de projetar vias concretas de atravessamento do que é imposto por meio dessas imagens. Assim as autoras declaram, performativa e retoricamente, em aliteração:

De Mariana tirámos o mote, de nós mesmas o motivo, a métrica dos dias. Assim inventamos já de Mariana o gesto, a carta, o aborto; a mãe que as três tivemos ou nunca e lha damos. A acusamos, recusando-nos a ilibá-la por fraqueza, cobardia, fazendo dela uma pedra a fim de a atirarmos aos outros e a nós próprias. (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 88)

Esta é a tarefa mundana, efeito-mundo, da obra: fazer de uma escrita uma pedra; não uma pedra silente, uma pedra fechada em si mesma, e sim uma pedra lançada ao leitor e à autora Mariana Alcoforado que é também personagem destas cartas. A pedra do dia-a-dia, portada pelas anônimas, no meio do caminho de seus percursos e desejos, e que aqui converte-se na pedra de dentro de si para o fora de si, sem instaurar nenhuma identidade, sem substituir algo por outra coisa. Tal como pontuam Ana Luísa Amaral,

¹ A performatividade da linguagem, no campo dos gêneros clássicos, tem sido hoje atribuída à sofística, e à intensa discussão sobre o lugar que os *pragmata* ocupam na filosofia antiga. Trata-se de um importante debate movido sobretudo pelo interesse de alguns teóricos, como Bárbara Cassin (2005), em restituir caráter filosófico aos tipos de discurso com eficácia mundana.

quem muito se dedicou à obra, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas: “trata-se de desestabilizar centros – e também o que é, já por si, sinónimo de desvio a esses centros: as margens” (2012, p. 3). O movimento é o de disseminar, espaçar, criar vias e obstruir outras tantas viciadas em promover silenciamento e recusar a escuta.

2. Encontro do imaginário

Maurice Blanchot, no capítulo inicial de *O livro por vir* (2005), intitulado “O encontro do imaginário”, descreve a cena mítica em que as sereias conduzem os navegantes a um espaço, fonte e origem de seus cantos. Nesse lugar, povoado pelo insólito das vozes, ao mesmo tempo cotidianas e irreais, familiares e estranhas, não restaria outra opção ao poeta a não ser desaparecer, sucumbir, abismar-se. Ou agarrar-se ao mastro, como fez Ulisses, na tentativa de não se render. A própria condição sonora deste espaço revelaria a sua natureza potencial, “como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música” (Blanchot, 2005, p. 5).

O filósofo descreve, a partir dessa cena homérica, o que chamará de “lei secreta da narrativa” (*idem*, p. 6), a fazer do encontro com o imaginário ou com o objeto do desejo uma imposição do silêncio, do emudecimento e do esquecimento. Por consequência, todo romance seria um modo de mudar constantemente de direção narrativa, de perder-se da rota, de liberar-se da ocupação e de esquivar-se desse fatal encontro. Mesmo o relato, que se coloca em proximidade com um fato excepcional e que tem como tarefa dizer o acontecimento em toda a sua complexidade, para Blanchot, não se fará sem, antes, refletir a condição de dizibilidade como imanente ao texto, e não originário do texto:

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. (*idem*, p. 8)

Tal argumento parece nos dizer que, para além do encontro com o imaginário ser impossível, no que diz respeito à sobrevivência e à continuidade da escrita, é o adiamento e a espera desta união que trabalham por manter o movimento do texto, num gesto de aproximação e diferimento do abismo, assim como também Orfeu teve que lidar com essa sedução pela voz profunda. No texto “As duas versões do imaginário”, de *O Espaço Literário* (1987), Blanchot se demora na concepção de imagem que irá subsidiar seu argumento:

Quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade. (Blanchot, 1987, p. 255)

Considerando que este é um texto que antecede os pensamentos de Blanchot sobre as condições do livro por vir, na diversidade de suas concreções, seja no exemplo de autores sem livro, de livros sem autores, da escrita sem livro e, por quê não, do livro de

mais de um autor, trata-se, evidentemente, de perceber como, em relação a uma obra, a imagem cujo fascínio ou horror está na causa da escrita, certamente trabalha pelo apaziguamento do mundo, quando lhe dá forma e rosto, mas também pressupõe a supressão desse mundo, substituindo a sua ausência por uma sombra. O objeto se retrai, a coisa desaparece, torna-se imagem, e “ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência” (Blanchot, 1987, p. 257).

Há, nos exemplos trabalhados, da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero ao *Moby Dick* de Herman Melville, a exploração da ideia de um percurso que parte do real, seduzido pelo imaginário, mas que não deve, entretanto, jamais com ele coincidir. A obra seria o registro desse distanciamento. O imaginário oferece a Blanchot o exemplo da travessia que altera radicalmente aquele que escreve, bem como o presente da escrita que não é o presente do acontecimento relatado. Isto se deve à “imagem fascinante da experiência”, aquele canto das Sereias que “está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se” (Blanchot, 2005, p. 12). Esta cena pode também ser pensada em analogia à cena primordial, que não pode ser transmitida, até mesmo por certo respeito à lei e ao segredo.

Tendo em vista esta discussão em torno da relação entre a matéria e o imaginário da obra, propomos uma leitura das *Novas Cartas Portuguesas*, a princípio inscrita sob uma dupla datação, do fim do regime ditatorial e do contexto do século XVII vivido por Mariana Alcoforado, para pensar como se configura a travessia que possibilita às três Marias não sucumbirem ao silêncio e ao emudecimento. Trabalhando com uma concepção de literatura que muito se aproxima do trabalho com o imaginário proposto por Blanchot, a obra pressupõe uma distância e uma separação, responsável por nos situar no contexto do fim da ditadura salazarista em Portugal, mais especificamente em 1974, mas de uma maneira bastante particular, que “nos dá as coisas fora de seu alcance” (Blanchot, 2005, p. 80). Isto é, não se trata, unicamente, de trazer à luz e restituir à presença o que permaneceu nas sombras, silenciado, e sim de fazer ressoar, tremer, vibrar, na distância mesma entre as palavras e as coisas, o que *precisa* ser dito, o que do dito cria um efeito no mundo, e o que desse mundo revela o funcionamento do dizer.

Entretanto, podemos também contestar se este fatal encontro com o imaginário não teria que ver com uma perspectiva que acaba por fazer das Sereias algo próximo ao que ao que uma tradição logofalocêntrica fez com a Medusa, interpretando-as a partir do temor ao feminino – o que acabaria por duplicar a distância entre as palavras e as coisas, sobretudo para sujeitos marcados por certa subalternidade. A escritora e pensadora francesa Hélène Cixous, sobre a amplitude do imaginário na mulher, escreve: “Women's imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible.” (Cixous, 1976, p. 876). Mais adiante, perturbando a visão masculinista do imaginário, pergunta-se:

Wouldn't the worst be, isn't the worst, in truth, that women aren't castrated, that they have only to stop listening to the Sirens (for the Sirens were men) for history to change its

meaning? You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing. (*idem*, p. 885)

Cixous desarticula este privilégio do irrepresentável, designado, em sua concepção de poder, para unir mulher e morte. A pensadora coloca em seu lugar a imagem da Medusa sorrindo, sorrindo inclusive para essa ideia de que o encontro com o imaginário produz silenciamento e mudez. Não seria o caso, portanto, de pensar que a sedução não está exclusivamente no lado do destinatário, que se deixaria enfeitiçar pela voz que chega de outro lugar, como também se produz naquele que fala, que canta, que escreve, em vista do mundo produzido, mesmo sem garantia de ser lido ou escutado? Com que razão concluimos que o sujeito que seduz já tem um ser como alvo, quando o seu canto pode ser o alvo pretendido, sendo o seu discurso também seduzido pelo que está fora? Em outro texto, em que a pensadora francesa analisa as relações entre a obra de Clarice Lispector e a de Blanchot, pondera-se a respeito de uma tendência para a evasão no pensamento do filósofo francês:

In Blanchot, it is really always a retreat and an incessant evasion (...). It is a question of a story that accompanies what is without story that answers the demand for a story carried by the text. The text continues to ask the subject to tell what happened to him. The text tells what will never be told. These are important and troubling stakes. (...) In Blanchot, we find models of tactics of avoidance, of inverse recognition of the vital importance of certain questions or positions. (Cixous, 1991, p. 82)

No caso das *Novas Cartas Portuguesas*, poderíamos dizer que a complexa trama tecida pelos nomes que se misturam ao de Mariana Alcoforado, a saber, Maria, Ana, Dona Brites, Maina, Marie, Isabel, Fátima, Teresa, Maria das Dores, todos nomes comuns, jamais evitam as questões centrais do desamparo, do aborto, da dominação e do colonialismo, também não se eximindo de dizer na distância que às vezes lhes cabem, principalmente quando se trata dos poemas. Essas mulheres não se portarão em uma indiferença segura em relação à lei, da lei que diz respeito ao não-saber. Elas revelarão, em seus próprios corpos, que não há nada além da lei, e que a lei é o vazio, o nada, a perda. Se a norma ainda nos engana é por conta de seu arguto processo de internalização. Ver que não há nada além da prescrição, que a lei existe para nos privar do nada, não necessariamente causa a morte ou o silenciamento, como pensou Blanchot. Este é um ponto central trabalhado pelo uso retórico nas cartas, sempre a imaginarem os efeitos de uma transgressão, de um encarar os olhos deste segredo estrutural:

Quando o burguês se revolta contra o rei, ou quando o colono se revolta contra o império, é apenas um chefe ou um governo que eles atacam, tudo o resto fica intacto, os seus negócios, as suas propriedades, as suas famílias, os seus lugares entre amigos e conhecidos, os seus prazeres. Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto; para a mulher, o chefe, a política, o negócio, a propriedade, o lugar, o prazer (bem viciado), só existem através do homem. (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 182)

Ainda que a obra se coloque como reescrita das famosas *Cartas Portuguesas*, esta série de assinaturas, que podem também ser tomadas como contra-assinaturas, descrevem a trajetória que parte da afirmação do texto original, do fascínio pela origem, e se dissemina na leitura propriamente dita, na ambiguidade de um texto destinado, de um texto seduzido pelo sentido que produz e só depois é revelado. Reiteramos, ao invés de evasão, trata-se de disseminação: fazer o centro de repressão ser visto em toda parte. Aqui, elas não fazem como Homero fez, resistindo à sedução valendo-se dos outros: “Se eu vos suplicar e solicitar que me soltem,/ que então vós com mais laços me amarreis” (2014, XII, pp. 163–164). O interdito não é evitado às custas de ninguém, como o é no caso do personagem da Odisseia, e que Cassin comenta: “sua paixão é de fato redobrada, um domínio de si que utiliza os outros, uma autonomia artilosa” (2005, p. 28). Assim sendo, o imaginário da opressão, voltado sobretudo para o momento histórico pré-Revolução dos Cravos, protege-se da inferência predominantemente ilusória e enganosa de certo entendimento do campo das imagens, e se porta como um acontecimento capaz de revelar o mecanismo dos discursos. A palavra de Mariana Alcoforado, que não deixou de ser representativa da vivência de mulheres nos séculos posteriores, acaba sendo escutada e tomada por outras vias, outros caminhos, outras significações, outras histórias como as da empregada cujo marido retorna de África mentalmente adoecido pela experiência de violência; da filha que sabe ter sido fruto de uma gravidez indesejada e dirige-se à mãe; das madres, freiras e irmãs designadas a irem de lá para cá, às vezes exorcizadas, sem possibilidade de escolha ou direito de defesa.

3. Por virtude do muito imaginar

Outros gêneros. Em uma carta imaginada, escrita por uma suposta D. Maria Ana, descendente direta de D. Mariana, por sua vez, sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800, lemos a seguinte indagação sobre os limites do gênero sexual diante dos interditos textuais: “Com ela me identifico; e apesar de seu saber e de sua palavra, que outra coisa foi senão mulher, que escreve diário e uma carta?” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 179). Assim sendo, esta obra plural desabriga a mulher em termos da natureza dos textos que lhe eram permitidos até então, aqueles voltados para a intimidade, para o devaneio introvertido, para a confissão dos erros e pecados.

Um dos poemas que compõe as *Novas Cartas Portuguesas*, intitulado “(por virtude do muito imaginar)”, se tece enquanto provocação ao soneto camoniano, “Transforma-se o amador na cousa amada”, particularmente o que nele inspira a contemplação. Dialogando, ainda, com a teoria platônica, de um estar “no pensamento como ideia” (Camões, 1977, p. 37), e com o aristotelismo, que “como matéria busca a forma” (*ibidem*), as escritoras se perguntam que tipo de liberdade lhes cabe, em termos do “descanso” de que fala Camões e da “virtude” da imaginação. Nos versos seguintes, que compõem a segunda e posteriormente a quarta estrofe do poema, narra-se uma espécie de invasão do estado meditativo, “do estar solta”:

Do muito imaginar tu sobreposto
(e de partida o mais achado)

se desvirtua o visto
 e nem mais posso
 amar serenamente o onde como estou

(...)

Meu assento é ao dentro
 de um leve circular as mesmas barras
 e gastá-las do estar-lhe sem amarras
 retido o fôlego esse meu (virtude)
 em fundo de águas não turbadas
 abrir fossas (aqui).
 por muito imaginar teu bom nadar em elas
 que virtude darei à livre queda que sobre ti
 suspendo?

(Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 161)

Construído não só sobre um “ti”, quanto também sob um “tu sobreposto” (*ibidem*), “tu círculo da terra abraço largo e espesso” (*idem*, p. 162), em diálogo com a condição de endereçamento da epistolografia, o poema denuncia os riscos a que está submetido o sujeito entregue ao devaneio, boiando sobre as águas da imaginação, o “onde como estou”. Haveria qualquer coisa próxima à virtude, em cair sobre essas “águas do daninho” (*idem*, p. 162)? Ou seria da ordem mais de uma desvirtude, o ter a imaginação sobreposta pelo excesso que representa essa segunda pessoa? Não estaríamos como testemunhas de que a sedução (o aliciamento) do amador é que determina a forma como o poema reagirá em termos de um jogo de gênero?

Sabemos que o poema camoniano dialoga com certas teorias aristotélicas, como a da ética, quando diz que o bem é aquilo a que todas as coisas tendem” (Livro I, 1, 1094a), e a da sensação, comentadas mais demoradamente por Giorgio Agamben na obra *Estâncias* (2007). Para este filósofo, a teoria de que a fantasia, “concebida como uma espécie de corpo sutil da alma que, situado na ponta extrema da alma sensitiva, recebe as imagens dos objetos, forma os fantasmas dos sonhos e, em determinadas circunstâncias, pode separar-se do corpo para estabelecer contatos e visões sobrenaturais” (Agamben, 2007, p. 50), e de que as sensações “vêm para dentro do olho – não digo as coisas, mas as formas delas – pelo diáfano, não realmente, mas intencionalmente, quase como em vidro transparente” (*idem*, p. 130), teria determinado o modo como parte da literatura medieval teria tratado a ideia da sedução e do amor. Tanto os romances medievais, como por exemplo o *Roman de la Rose*, a lírica trovadoresca e a poesia do *dolce stil novo*, que influenciou Camões por meio dos sonetos de Petrarca, herdariam esse amor pela imagem, construindo-se sob a base de uma ideia de enamoramento que parte de reflexos, projeções e figuras para compô-las artisticamente. Em suma, tratar-se-ia da sobrevivência, em certa tradição literária, de uma teoria do sensível pautada pela ideia de que os objetos imprimem suas formas nos sentidos e de que esta impressão é conservada pelo fantasma mesmo na ausência dos objetos.

O soneto camoniano “Transforma-se a cousa amada”, por influência da recepção medieval de Aristóteles, como pontua Vítor Aguiar e Silva a partir de um “aristotelismo renovado ou averróico” (2011, p. 46), reflete sobre ter em si a parte desejada, por virtude do muito imaginar. O que leva as escritoras das *Novas cartas* a se perguntarem: “Que imaginar nos posso com virtude/ se tendo visto o tanto em espaço e modos fundos/ já os olhos se vazam e os destinos?” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 162). A virtude se converte em vício, violação, apropriação deste meio antes de ser capaz de fazer o incorpóreo comunicar-se com o corpóreo, o aprendido se converter em memória, a gramática passar a ser falada. O amor pela imagem, no contexto do século XX, acaba por se revelar uma corrupção pela imagem, um enamorar-se que cai, não necessariamente por tentar romper o circuito fantasmático e apreender o fantasma como se ele fosse real, como é o caso do *fol amor* da Idade Média, mas pelo que há de mortificação nessa “dança de posse” (*idem*, p. 162) em que a mulher, “draga de sossegos” (*ibidem*), existe apenas para ser imaginada, sem direito à imaginação e ao destino.

Claro está que o poema propõe exercer essa desclausura, valendo-se também do imaginário místico dos séculos XVI e XVII, em que às mulheres eram dados os caminhos do êxtase e do desencaminhamento. E as *Novas cartas*, de modo geral, também o fazem, dando-lhe, por exemplo, amizades com quem se corresponder e a quem destinar parte dessa economia pulsional de escrita. D. Joana de Vasconcelos, por exemplo, escreve escondida do marido à amiga presa no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja, comparando os tipos de prisão que as duas vivem, uma do lado de dentro e outra do lado de fora: “A ti te deram clausura, a mim marido que recusaria caso pudesse ou me ouvissem a vontade, mas bem sabemos, minha pobre amiga, quão pouca valia tem nossos desejos ou querereres” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 171). É na imaginação, entretanto, que ambas tentam encontrar liberdade, revelando a condição de *pathos* do *logos*: “As grades e os muros desse convento impedem-te os passos, a ferros te puseram, mas assim te deixaram sem disso darem conta, *liberdade de te imaginares*, de viveres contigo própria” (*ibidem*, grifo nosso).

4. Dominação, despossessão

Retomando Blanchot, no comentário que tece a Mallarmé e a Joubert, esclarece-se sobre a sedução do imaginário em direção à fonte e ao objeto da escrita, e o simultâneo afastamento que o escritor mantém desse ponto, que pode ser tomado também em termos da distância entre a palavra e a coisa ou entre nós e o acontecimento:

Se o pudor da palavra estabelece entre nós e as coisas essa distância, sem a qual estaríamos expostos à nudez e ao sufocamento, não é negando as coisas, mas abrindo-as e, por essa abertura, liberando a parte de luz e o intervalo que as constituem, ou ainda, é tornando sensível o que existe para além do corpo (...). (Blanchot, 2005, p. 83)

Seria próprio do imaginário este movimento de sedução e afastamento, criação de uma via de acesso e do impasse a tornar impossível o encontro absoluto que nada mais é, em sua visão, do que um encontro com a morte. Para fazermos jus à importância do

pensamento de Blanchot, sabemos que tal concepção sobre o encontro do imaginário também pode ser lido como uma procura (ilusória) da identidade, da qual a cena homérica das Sereias seria um exemplo. Cassin comenta estas recusas afirmando que “elas não representam apenas, como Horkheimer e Adorno afirmam, ‘a tentação de se perder no passado’, mas, de modo mais exato, a tentação de se perder em ‘tudo o que pode nascer’, no evento, no devir, seja ele passado ou por vir: no tempo” (Cassin, 2005, p. 30). Neste sentido, podemos inferir o desafio posto às escritoras de elaborarem uma maneira de denunciar os processos de dominação, sem caírem nessa armadilha do imaginário, onde naturalmente cedemos a ilusões e invenções identitárias. Uma armadilha dessa natureza seria deduzir que o destinatário das cartas é o seduzido e que o remetente é o sedutor. Porém, logo no primeiro texto das *Novas cartas*, sabemos que é lúcido o desejo de não fazer da literatura uma relação objetual, nem de ceder à imposição de algo que não existe, o que também corresponderia ao absolutismo do imaginário:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 9)

Logo adiante, são elas que falam daquele para além do corpo citado também por Blanchot, e que aqui é descrito como “paixão na reconstrução do nosso corpo sempre pronto a ceder à emoção inventada, mas não falsa” (*idem*, p. 10). Trata-se de uma importante provocação da obra portuguesa à noção de imaginário, posto que o termo não se referiria à falsidade, e sim à invenção de exercícios apaixonados, de exercícios de paixão na escrita, e pela escrita, em que, neste caso específico, precisam criar maneiras de sair da dialética entre senhor e escravo. Afinal, ouvir o canto das Sereias, nas *Novas cartas*, seria tanto incorrer no risco de ceder à lógica do poder, quanto ser lembrado da mortalidade e da irreversibilidade da vida. Ao que se perguntam as escritoras: “Encontrará o amor outra maneira senão esta: aquele que utiliza ou é utilizado. Aquele que devora ou é devorado; se finge devorado e por sua vez devora?” (*idem*, p. 44).

Acreditamos que uma das estratégias de desenclausuramento, de escuta atenta do canto e do grito das Sereias, tem que ver com a aposta na singularidade, em constante processo de diferenciação. Na “Segunda Carta III”, um refrão nos alerta para a desformalização do processo de soltura: “Estamos alegres, mas de forma alguma” (*idem*, p. 51). Repetindo esse lema em diversos momentos do texto, as escritoras confessam: “Também ainda não sabemos o que inventar; como abandonar essa definição pelos limites, como inventar amor que reconheça todos os abismos. *De cada uma sim, estamos certas*. Cada uma sabe a medida do seu uso e da sua defesa, e aí nos entendemos” (*idem*, p. 52, grifo nosso). Não se trata, portanto, de traduzir o gesto de escrita coletiva em uma resposta que seja comum para todas. Multiplicar a autoria, descentralizar o nome, mascarar-se, diz respeito, sobretudo, a radicalizar o modo como cada uma elaborará sua maneira de desclausura, tomando consciência, na aprendizagem do gênero epistolar, da

inerência dos processos de extravio. “Que tiramos nós de Mariana? (...) Se dela tomei partido é porque a invento, não porque a disfarço” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 99).

Também os homens seriam presas, aos seus modos, desta armadilha do estereótipo. “Frágeis são os homens deste país de nostalgias idênticas e medos e desânimos. Fragilidade em tentativas várias de disfarce: o desafiar touros em praças públicas, por exemplo, os carros de corridas e lutas corpo-a-corpo” (*idem*, p. 100). Assim, a tarefa de desmontagem, isto é, de desconstrução de certas construções históricas e políticas, de raça e de gênero, que se baseiam exclusivamente na lógica do *é* e da *verdade*, alcançam também o gênero masculino bem como os gêneros textuais. A obra propõe, então, não uma certa política da sinceridade ou uma política do real, a desvencilhar-se ingenuamente de qualquer artefacto ou trabalho poético com a linguagem; trata-se, sim, de não interpretar conforme os papéis impostos, de não cumprir com o modelo construído, de pensar outras máscaras, complexificando as relações entre o ser e o não-ser, o ser efeito do discurso e ser efeito da origem.

O exemplo dado pelas *Novas Cartas* é o de uma desposseção, afinal, “tudo de posse é macho” (*idem*, p. 146). Despossuir-se, desapossar-se: eis algumas possibilidades de resistência a este furor de se relacionar com o outro pela via da apreensão, do enclausuramento linguístico e identitário, a exemplo do que as autoras dizem: “Porque só de minha posse na verdade te importas” (*idem*, p. 29). Cixous também debate esta inclinação possessiva, declarando que “For us the point is not to take possession in order to internalize or manipulate, but rather to dash through and to ‘fly’” (1976, p. 887). No original, em francês, o verbo *voler* é usado pela pensadora no duplo sentido, de voar e de roubar. Posto isto, pode-se afirmar que a intertextualidade das *Novas Cartas* bem como a proliferação dos nomes próprios e dos nomes comuns, operacionalizam esse voo, essa vida sobrevoante, capaz de desorientar as coordenadas dos mapas e dos textos, as noções de originalidade e cópia, derrubando, ainda, a propriedade privada. Jogando com o imaginário da mulher como doadora, aquela que porta e dá à luz a vida, torna-se possível suspeitar que a disseminação, no texto, funciona como índice da desapropriação.

Sabemos, entretanto, que o que chamamos de desposseção em termos de gênero sexual e em termos de gênero textual, evidentemente recai na possibilidade de ser enquadrado como loucura. Não é por acaso que a obra trata deste tema, de um modo especialmente sensível, mais especificamente na crônica de uma personagem, Mariana A., internada pelos sogros, depois de um processo de entristecimento pela ausência do marido, enviado ao serviço do Ultramar para a África. Entre os textos que tratam desse caso, inclui-se um relatório médico-psiquiátrico, no qual lemos que Mariana A., de 25 anos de idade, perdeu o pai por suicídio, tem três filhos e não se dá bem com a mãe. Até o momento em que dá entrada no hospital “acoplada com um cão”, a personagem não tinha histórico médico, nem “sintomas de alienação, ou tendência para aberrações sexuais” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 189). Os sogros relatam o processo de adoecimento da nora desde que o filho, António, fora para África.

Em resposta ao tratamento, Mariana A. gravava monólogos em fitas, uma delas transcrita no relatório, e cujo trecho reproduzimos abaixo:

É luxúria dizia minha mãe é pecado a carne e mesmo contigo eu sentia que o era quando gozava e só eu sei como me tentava retrain. E depois todos estes anos a pesarem-me no ventre todos estes pensamentos estes desejos estas ideias a tua mãe a vigiar-me o teu pai a ler o que eu te escrevia e o que tu me mandavas dizer. E tu como uma prisão e eu a criar-te horror a criar-te todo este asco todo este enorme medo. (*idem*, pp. 190–191)

Recorrendo a uma espécie de fluxo de consciência, a transcrição da fala em forma de carta de Mariana A. ao marido, performatiza a irregularidade e a descoordenação sentidas pela personagem, a embaralhar a censura religiosa, corporificada pela mensagem da mãe, com o sentimento de perseguição dos sogros. Mariana entra no hospital acoplada; não seria esta imagem por demais sintomática de uma espécie de captura do corpo pelo discurso, como se fosse este corpo de animal que lhe revelasse o funcionamento da linguagem a que estava submetida? O circuito de aprisionamento se encerra na postura de António, o próprio marido, a instigar-lhe horror. Como no diálogo com Camões, haveria, para estas mulheres, um direito de perder-se, ou mais ainda, um direito de valer-se de uma linguagem que é tanto expressão quanto ação?

Também há cartas em que o perder da lucidez aparece do outro lado, na expressão irônica do desejo de manutenção das práticas colonialistas. É isto o que se pergunta uma jovem universitária de Lisboa, em carta a seu noivo, outro António: “Que mal fizemos para nos criarem para reizinhos de tronos à venda, que mal fizemos para termos assim ainda as Áfricas entre nós e nós?” (*idem*, p. 245). Aqui, o que se faz notar, na ambiguidade da indagação retórica, é uma certa repetição de um pensamento colonialista, pautado na invasão de “estrangeiros indefinidos a entrarem pela barra dentro” e do “povo de Lisboa a pegar em armas ridículas e a deixar-se massacrar ‘pela raça’” (*idem*, p. 244). Esta mensagem, da qual a personagem é portadora, só desnuda o seu ter-lugar na sociedade portuguesa da época, porque se vale de um falar por falar.

Nesse sentido, a perda da autoridade do discurso, ou mesmo o gozo da perda do sentido, seja consciente, seja inconscientemente, é um importante dispositivo a ser trabalhado de modo ético e poético, retórico e político. O canto, o grito e o escândalo que se fazem nessa matéria de voz não se articulam apenas pela presença, como também na instabilidade de algo que se dá retirando-se, tornando-se coletivo, fazendo-se eco de outras e outros, sendo capturado pelos elementos com os quais joga em termos de gênero e em termos de contexto de enunciação. Tal como Cixous descreve a cena em que a mulher fala em público:

She doesn't “speak,” she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it's with her body that she vitally supports the “logic” of her speech. Her flesh speaks true. She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she's thinking; she signifies it with her body. In a certain way she inscribes what she's saying, because she doesn't deny her drives the intractable and impassioned part they have in speaking. Her speech, even when “theoretical” or political, is never simple or linear or “objectified”, generalized: she draws her story into history. (Cixous, 1976, p. 881)

Mais adiante a escritora dirá que nesse tipo de cena não há diferença entre oralidade e texto escrito. A estratégia parece ser, inclusive, a de ultrapassar um realismo, abrindo-se para a infinitude da significância e para um desprendimento, como se a predominância do endereçamento, da incorporação de um tu pelo discurso, da conversão dessa segunda pessoa em testemunha, tivesse mais valor do que a mensagem em sua relação com o emissor ou muito mais valor do que as dualidades que fundam a lógica logofalocêntrica. Assim sendo, a mistura dos gêneros e a variação das posições da mulher no tempo e no espaço trabalham no mesmo passo que a perda da autoridade, seja no sentido da escrita coletiva, conjunta e ao mesmo tempo anônima, seja no risco de perder a razão ou de lhe ser imposta uma falta de autonomia pelos discursos autoritários. Há, como podemos observar, um empuxo para o fora da literatura, para a fabricação performativa de um mundo outro, decorrente de um posicionamento muito consciente das autoras, na margem entre a vida e a morte, no que no desejo trabalha, muitas vezes, como prova de fogo, à qual nem sempre se sobrevive, posto que muitas mulheres pagam por esse exercício de (auto)criação com a própria vida: “Há os que morrem por boas intenções, e os que morrem por necessidade. Foi dita a gravidade desta empresa, luta de vida, o que em nosso tempo e nosso sítio não é tido por legítimo, nem por defesa” (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 53).

5. Conclusão

As *Novas Cartas Portuguesas* não são apenas uma reescrita do romance epistolar típico do século XIX, nem uma releitura atualizante das *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado. Como tentei mostrar aqui, o trabalho de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Hora e Maria Velho da Costa, configura-se como um laboratório de escrita capaz de também desobrar-se, operacionalizando uma corrosão do projeto, na medida em que produz e inclui os efeitos de sua própria causa, fazendo-se como leitura e desfazendo-se na leitura dos diversos interlocutores e destinatários dessas cartas em forma de poema, relatório, bilhete, manifesto.

“Brando queixume que te escapa, me ocupa, me embrenha, me ultrapassa e mata: minha escrita” (*idem*, p. 146). A escrita é o que constrói esse caminho de reversibilidade entre produção e leitura, endereçamento e acaso, datação histórica e ilegibilidade, acontecimento e repetição. Todo o trabalho com o discurso anterior, com a anterioridade ideológica, com a sedução do imaginário em criar imagens estáveis na origem, acaba por tirar proveito dessa armadilha a que estão sujeitos também o discurso político dessas mulheres. Quando Bárbara Cassin trabalha a importância da sofística para a filosofia e não só para os estudos sobre a retórica, afirma que uma das astúcias de Górgias é provar que “uma mentira, um erro, uma ficção existem tanto quanto o verdadeiro tão logo os proferimos” (Cassin, 2005, p. 38). Assim, não bastaria afirmar que o ser é um efeito do dizer, “que não se trata mais aí de uma crítica da ontologia – seu pretendo ser não passa da maneira com que se fala –, mas de uma reivindicação da logologia: ‘as demonstrações dizem tudo sem exceção’” (*idem*, p. 39).

Evidentemente, não dizemos que o real da experiência feminina não tenha seu lugar nesta obra, que ele não esteja sendo demonstrado, e sim que a obra trabalha para que seja

possível aproximar-se do gênero em todas as suas variantes, e perceber sua vibração, seu escape, seu desencontro ou sua irrepresentabilidade, por outras vias que não só a do medo, a da violação e a da posse. A demonstração de que Cassin fala é notável na redação intitulada “As tarefas”, escrita por uma “rapariga de nome Maria Adélia nascida no Carvalhal e educada em um asilo religioso em Beja”:

cada uma governa-se e a gente nesta vida tem de ter a tarefa de ser esperta, e uma das tarefas da mulher é disfarçar, que bem vejo a minha mãe com o meu pai. Uma vez até me disse: filha, olha que a mulher *tem de usar muita manha* para conseguir o que quer, pois como somos mais fracas, o homem faz da gente gato-sapato e esse é que é o dado, mas a gente tem de se defender. Outra das tarefas da mulher, então, será *ter manha*. (Barreno, Horta & Costa, 1974, p. 292, grifo nosso)

Destinemos, pois, esta manha, a uma comunidade corajosa o suficiente para deixar-se seduzir pelo que no porvir pode ser mais justo do que o que temos.

Referências

- Agamben, G. (2007). *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (S. José Assmann, Trad.). Editora UFMG.
- Aguiar e Silva, V. (2011). *Dicionário de Luís de Camões*. Leya.
- Amaral, A. L.; Macedo, A. G., & Freitas, M. (2012). Apresentação: “Novas Cartas Portuguesas” e os feminismos. *Cadernos de Literatura Comparada*, 26/27, 1–7.
- Alcoforado, M. (2016). *Cartas portuguesas*. L&PM.
- Barreno, M. I., Horta, M. T., & Costa, M. V. da (1974). *Novas cartas portuguesas*. Círculo do Livro.
- Blanchot, M. (1987). *O espaço literário* (A. Cabral, Trad.). Rocco.
- Blanchot, M. (2005). *O livro por vir* (L. Perrone-Moisés, Trad.). Martins Fontes.
- Camões, L. de. (1977). *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Moraes Editora.
- Cassin, B. (2005). *O efeito sofisticado: sofisticada, filosofia, retórica, literatura* (A. L. de Oliveira, M. C. Franco Ferraz & P. Pinheiro, Trads.). Editora 34.
- Cixous, H. (1991). *Readings: the poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva* (V. A. Conley, Trad.). University of Minnesota Press.
- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa (K. Cohen & P. Cohen, Trads.). *Signs*, 1(4), 875–893.
- Haroche-Bouzinac, G. (2016). *Escritas epistolares* (L. Fonseca Ferreira, Trad.). Editora da Universidade de São Paulo.
- Homero (2014). *Odisseia* (C. Werner, Trad.). Cosac Naify.

[recebido em 26 de novembro de 2021 e aceite para publicação em 31 de outubro de 2022]

PLÍNIO-O-MOÇO E A DIMENSÃO MULTIFACETADA DA SUA CORRESPONDÊNCIA

PLINY THE YOUNGER AND THE MULTIFACETED DIMENSION OF HIS CORRESPONDENCE

Virgínia Soares Pereira*

virginia.soarespereira@gmail.com

O epistolário de Plínio-o-Moço constitui um legado clássico da maior relevância para o conhecimento do mundo romano de finais do século I e inícios do século II da nossa era. Entre o documental e o literário, as cartas plinianas permitem entrever o seu círculo familiar, político e literário, o seu núcleo de amigos, a sua filantropia, o apego à sua terra natal, a sua intervenção pública como advogado e senador, os seus cuidados como grande proprietário e senhor de escravos, bem como o seu gosto pelos *mirabilia* da natureza e a sua inesgotável curiosidade, além de uma imensa paixão pelos *studia*. Este artigo procurará dar a conhecer um epistológrafo amável e a sua visão multifacetada e amena do mundo circundante.

Palavras-chave Plínio-o-Moço. Epistolografia. *Mirabilia* da natureza. Trajano. Bitínia-Ponto

The epistolary of Pliny the Younger constitutes a classical legacy of the greatest relevance for the knowledge of the Roman world of the late 1st and late 2nd centuries of our era. Between documental and literary, the Plinian letters allow us to glimpse his family, political and literary circle, his group of friends, his philanthropy, his attachment to his homeland, his public intervention as a lawyer and senator, his care as a great owner and master of slaves, besides his taste for nature's *mirabilia* and his inexhaustible curiosity, as well as his immense passion for the *studia*. This paper will seek to make known a kind epistolographer and his multifaceted and pleasant view of the surrounding world.

Keywords Pliny The Younger. Epistolography. Nature's *mirabilia*. Trajan. Bithinia-Ponto.

•

* CEHUM, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Portugal.
ORCID: 0000-0001-6031-0527.

1. Introdução

*Se puede decir que cada uno escribe la carta
como retrato de su propia alma. En cualquier otra forma
de composición literaria se puede ver el carácter del escritor,
pero en ninguna como en el género epistolar.
(Demetrio, Sobre el Estilo, § 227)*

*C'est un être complexe que Pline le Jeune,
un homme et un écrivain à plusieurs faces.
(Paul Jal, 1993)*

A obra epistolar de Plínio-o-Moço tem sido amplamente analisada como fonte privilegiada de dados para delinear a biografia vivencial e literária do autor e da época em que viveu.¹ Graças a essa correspondência, este autor é um dos epistológrafos do mundo antigo, em especial do mundo romano, que melhor conhecemos ou julgamos conhecer. Como veremos, os estudos sobre as cartas de Plínio, que as exploram, por assim dizer, à lupa, têm evidenciado e posto a nu diversas dimensões e subentendidos que não se coadunam com uma visão linear e simplista do epistológrafo.

Precediam-no os conjuntos epistolográficos de Cícero e Séneca², para não referir as cartas em verso de Horácio e Ovídio, com propósitos e estilos bem distintos e que não deixaram de influenciar quem veio depois, nomeadamente Plínio. É nas suas cartas privadas que centraremos a atenção. Elas permitem uma aproximação ao mundo romano de finais do século I e inícios do século II da era cristã – um mundo percecionado pela urbanidade de um escritor ameno³ – e constituem um claro reflexo da sua personalidade e das suas circunstâncias familiares, sociais, políticas e culturais. De facto, Plínio teve a felicidade de viver numa época de paz e prosperidade, na segunda parte do séc. I e nos anos iniciais do século II, isto é, nos anos prósperos e pacíficos dos tempos de Nerva e Trajano, que se seguiram aos últimos anos do ‘reinado’ do cruel Domiciano, dominados pelo terror das delações e de perseguições políticas.⁴ Excetuados estes tempos de terror,

¹ Plínio-o-Moço (C. Plinius Secundus) nasceu em Como c. 61 e terá morrido em 113, segundo a opinião mais consensual. À parte algumas inscrições, a generalidade da informação sobre a sua vida é fornecida essencialmente pelas suas cartas, num total de 368 epístolas, divididas em nove livros de cartas privadas (em número de 247) e um livro X, de cartas oficiais trocadas com o imperador Trajano, no total de 121 (72 de Plínio e 49 de resposta), quando Plínio exerceu o cargo de procônsul na Bitínia-Ponto. Estas cartas abrangem um leque temporal que vai do ano de 96/97 até 113/14, data provável da morte do procônsul. Sobre Plínio *vd.* Pereira (2000). Quanto ao texto latino das cartas, foram utilizadas as edições francesas Pline le Jeune (1987-92) e (1972). Sobre a epistolografia romana, *vd.* Muñoz Martin (1985) e Antón Martínez (1996).

² Da Antiguidade greco-romana chegaram até nós cerca de 15 mil cartas, da mais diversa natureza (Costa 2013, p. 30). Todavia, com exceção das cartas dos Apóstolos e das dos Padres da Igreja, as mais representativas, no mundo romano, são, além das de Plínio, as de Cícero (séc. I a.C.), perto de 900 (dirigidas aos Familiares, a Ático, ao irmão Quinto e a M. Bruto entre outros), e as de Séneca (primeira metade do séc. I d.C.), representado pelas 124 *Cartas a Lucílio*, de teor filosófico-moral.

³ A amenidade do seu trato e da sua escrita foi atribuída ao facto de Plínio ter sido alguém “a quem a vida sorriu”, como sugestivamente afirmou, um dia, o sempre lembrado Professor Doutor Walter de Medeiros, numa das suas magistrais aulas de Literatura Latina, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

⁴ Segundo ele mesmo sugere (7.27.14), consta que terá estado na mira dos esbirros do imperador, um perigo de que só a morte deste o livrou.

sob os quais se desenrolou uma parte da sua carreira política, foi a partir de Nerva e sobretudo a partir de Trajano, de quem Plínio foi amigo e a quem serviu como delegado imperial, que os tempos do epistológrafo se desanuviaram, graças à boa governação e à disponibilidade e abundância de recursos materiais que permitiram melhorar a vida dos cidadãos.⁵ A sua correspondência é o reflexo da *felicitas* desses tempos, durante os quais desempenhou cargos do maior relevo político e social. Plínio foi jurista e orador de grande prestígio, senador, grande proprietário, exerceu funções públicas (foi questor, pretor, cônsul, delegado provincial na Ásia Menor), foi curador do leito do Tibre e desempenhou as funções de águere. Em todas as fases da sua vida teve sempre o apoio de eminentes figuras da política e das letras, a começar pela educação propiciada pelo seu tio materno, o grande Plínio, o Naturalista, por mestres como Quintiliano, na retórica, e Eufrates, filósofo estoico, ou pelo convívio com várias figuras notáveis de escritores (Tácito, Suetónio, Marcial, Sílio Itálico, entre muitos outros, no geral desconhecidos) e pelo reconhecimento e amizade do imperador Trajano, que sempre viu nele um homem culto, de múltiplas qualidades e da máxima confiança.

E tudo isto se reflete na correspondência de Plínio. Nas suas cartas entrevemos o seu círculo familiar, político e literário, o seu núcleo de amigos, a sua acção como advogado e senador, os seus cuidados como proprietário de terras e senhor de escravos, o seu gosto pelos *mirabilia* da natureza e a sua inesgotável curiosidade, além da uma imensa paixão pelos *studia*, isto é, pelo trabalho intelectual da leitura e da escrita. Entre o documental e o literário, as cartas oscilam entre a autorrepresentação e a representação literária, social e política do seu tempo. Mas refletem também e sobretudo o *ethos* e a *humanitas* do epistológrafo. De facto, é difícil ler as cartas de Plínio sem reconhecer nelas a sua incondicional amizade, a sua enorme generosidade, a sua extraordinária humanidade. Via tudo com os olhos da sua sensibilidade e do seu coração.⁶ Pode abrir-se uma carta ao acaso e sempre se encontra um sinal da sua intrínseca afabilidade. Em carta (7. 28) a Septitius Clarus – o amigo a quem dedicou o seu epistolário –, Plínio justificase perante críticas que por vezes lhe eram dirigidas por ser demasiado elogioso para com os seus amigos, pois via-os melhores do que eram na realidade, ainda que nem todos o merecessem, argumentando que para ele a amizade não se discutia:

Ais quosdam apud te reprehendisse, tamquam amicos meos ex omni occasione ultra modum laudem. Agnosco crimen, amplector etiam. (...) Vt enim non sint tales quales a me praedicantur, ego tamen beatus quod mihi videntur.

Dizes que certas pessoas do teu círculo me censuraram por sistematicamente elogiar os meus amigos de forma imoderada. Reconheço o erro e, mais do que isso, acalento-o. (...) Eles podem até não ser tal qual os proclamo; por mim, fico feliz por me parecerem assim.⁷

⁵ Isto foi possível graças à distribuição de alimentos, em resultado do incremento dado à produção de cereais e à exploração de propriedades agrícolas do estado, e ainda, a partir de 105-106, às remessas de ouro e aos impostos provenientes da conquista da Dácia, conforme Pérez Gómez (1997, p. 653) e Montero *et al.* (s.d., pp. 103–111).

⁶ Note-se, contudo, que alguns estudiosos manifestam sérias dúvidas sobre a sinceridade desinteressada de Plínio, como se verá.

⁷ As traduções para português são da minha autoria, se não houver referência em contrário.

É sob a perspectiva da amizade, da formação cultural e do *ethos* de Plínio que procurarei refletir sobre o seu epistolário multifacetado.

2. Natureza da carta pliniana

São múltiplos os pontos de vista sob os quais se pode olhar o epistolário de Plínio, que tanto é valorizado pela sua componente histórica e documental, quanto pela sua componente retórico-literária, tanto pela sua tonalidade intimista e humana, quanto pelo seu entranhado amor da glória conferida pelas letras, havendo ainda quem sublinhe a sua indisfarçável vaidade nos seus mais diversos domínios. Todas estas facetas oferecem uma imagem do epistológrafo tal como ele desejou que os contemporâneos e a posteridade o vissem. É manifesta a sua estratégia discursiva: dizendo ou omitindo, pretendeu induzir o leitor a vê-lo e a ver o seu tempo sob um olhar benigno, isto é, a formular uma imagem ‘ficcional’, condicionada e melhorada, melhor do que realmente fora o próprio sujeito empírico. De facto, as cartas de Plínio são textos verdadeiramente documentais, mas são igualmente um conjunto de trechos literários dominados pela centralidade do sujeito epistolar, que sempre fala de si.⁸ E o seu autor não quis deixar de o assinalar nessa espécie de carta-proémio com que abre a sua coleção epistolar, dirigida ao amigo Septício Claro, na qual afirma que as suas epístolas são *curatius scriptae*, a saber, cartas cuidadosamente (re)elaboradas. Diz ele (1.1):

C. Plinius Septicio suo s.

Frequenter hortatus es ut epistulas, si quas paulo curatius scripsissem, colligerem publicaremque. Collegi non seruatō temporis ordine – neque enim historiam componebam –, sed ut quaeque in manus uenerat. Superest ut nec te consilii nec me paeniteat obsequi. Ita enim fiet, ut eas quae adhuc neglectae iacent requiram et si quae addidero non supprimam. Vale.

G. Plínio a seu amigo Septício saudações

Várias vezes me incentivaste a coligir e a publicar as cartas que escrevi com um pouco mais de cuidado. Coligi-as, sem preocupações de ordenação cronológica (pois não estava a compor uma obra de história), mas à medida que me vinham ter à mão. Resta esperar que não nos venhamos a arrepender, tu, da tua sugestão, e eu, da minha obediência. E assim acontecerá que retome algumas ainda esquecidas e não deixe de parte algumas que venha a acrescentar. Adeus.

Estas palavras, a uma primeira leitura tão claras, não estão isentas de subentendidos e de traços retóricos.⁹ Por isso deram aso a um aceso debate em torno da verdadeira

⁸ A respeito desta dupla vertente dos estudos sobre o epistolário de Plínio, *vd.* Sherwin-White (1998), que incide na vertente histórico-social, e a obra editada por Gibson & Morello (2003), centrada na vertente artística (de certo modo ‘insincera’) das cartas.

⁹ Esta carta recorre a lugares comuns que se encontram já na *Rhetorica ad Herennium*, em Cícero e em Quintiliano e se reencontram em Tácito. *Vd.* Murgía, (1985, pp. 180–181). Como escreveu Lesky (1995, p. 904), a epistolografia era “filha predilecta da retórica, que cultivava as cartas como exercícios de estilo”. Segundo o próprio Plínio, as suas cartas estão bem longe das de Cícero, mas não são *scholasticas ... atque*,

essência das cartas de Plínio chegadas até nós: para uns, elas são cartas verdadeiras, que tiveram origem numa situação concreta, que foram realmente endereçadas aos diversos correspondentes e que, depois de uma seleção cuidada, foram ordenadas tematicamente e reunidas em livro para publicação; para outros, as cartas de Plínio são cartas fictícias, nunca enviadas aos seus destinatários, sendo a *epistula* uma forma literária que, pelas suas características, conteúdo vário e funções, servia o propósito do escritor, lhe permitiam tratar de diversos temas, como se de um mosaico se tratasse, aproveitando, ao mesmo tempo, a brevidade característica da forma epistolar, o que lhe permitia também limar a sua escrita segundo normas retórico-estilísticas.¹⁰ A coleção das cartas de Plínio não seguiu uma ordenação cronológica, segundo ele afirma na carta de abertura, como vimos. Mas estudos mais apurados provam que há ordenação cronológica de livro para livro, embora esta não se mantenha dentro de cada livro, no qual o critério estruturador terá sido a *uarietas*, de forma a evitar uma série de cartas do mesmo tipo ou sobre o mesmo tema.¹¹ Cugusi (1983, pp. 214–215) aventava a hipótese de a falta de datação das cartas plinianas vindas a lume ser o resultado do trabalho de edição, em maior ou menor grau, que prescindiu desse elemento, “il che farebbe pensare ad un processo di rielaborazione di epistole inviate effettivamente” (*idem*, p. 215), contribuindo desse modo para acentuar um dos aspectos da literariedade das cartas. A oposição entre *litterae curatius scriptae* e aquelas *quae adhuc neglectae iacent*, na carta-prefácio, é bastante elucidativa a este respeito: as cartas agora editadas foram objeto de reescrita e o mesmo sucederá com as mais que, até agora algo negligenciadas, vierem a lume.¹²

Não obstante, a carta de abertura fala num trabalho de seleção de cartas, o que implica que Plínio editou apenas aquelas que mais correspondiam à imagem que queria deixar de si para a posteridade. Paul Jal, perante as palavras dessa carta de abertura, admite que se possa desconfiar da autenticidade das mesmas, ou de que se trate apenas de extratos selecionados para publicação. É exatamente a respeito do que terá ficado por publicar que Jal faz um comentário deveras curioso: “Tel est bien l’esprit humain: c’est précisément ce que nos n’avons pas, ce que l’on a supprimé, censuré, voire corrigé, que nous soupçonnons d’avoir été le plus intéressant ou, du moins, le plus révélateur” (Jal, 1993, p. 214). Note-se que há cartas que referem a recepção ou o envio de cartas que não figuram na seleção. Em boa verdade, nunca saberemos o que Plínio omitiu. Mas uma

ut ita dicam, umbraticas litteras (9.2.3), à semelhança das de Séneca. A respeito das estilizadas aberturas da generalidade das cartas plinianas *vd.* Sherwin-White (1998, pp. 6–11).

¹⁰ Na verdade, e como escreveu, com muita pertinência, Suárez de la Torre (1987, p. 181), a carta é uma “esponja genérica”, que se adapta a qualquer conteúdo de texto e a qualquer finalidade. São inúmeros os estudos relativos à questão da verdadeira natureza da carta pliniana. Veja-se, entre outros, Munõz Martín (1993), que desenvolve o tema apoiada em ampla bibliografia. Com Plínio, “A carta depressa ultrapassou os limites da mera informação e passou para o domínio literário” (Ramos, 2017, p. 26). Ou, como escreve Citroni (2006, p. 904), “as cartas de Plínio coincidem com o início da epistolografia como género literário.”

¹¹ É o que se pode ler em Sherwin-White (1998, pp. 3–4), Paolo Cugusi (1983, pp. 210–212) e Pérez Gómez (1997, p. 654). Neste mesmo estudo (*idem*, pp. 654–656) são suscitadas outras questões relativas à seriação e publicação das cartas, que não terão saído em bloco, mas em vários blocos, sendo, neste caso, muito díspares as opiniões dos estudiosos. A fim de se perceber quanto difícil é a datação das cartas, quer quando escritas, quer quando editadas, veja-se, entre outros, Sherwin-White (1998, pp. 20–41) e Murgia (1985, pp. 191–202), que apresenta um estudo extremamente documentado e pormenorizado sobre o assunto.

¹² Lembre-se que Plínio se queixa das inúmeras ocupações que o absorvem e o levam a ter de escrever cartas que nada têm de literário: *scribo plurimas, sed inlitteratissimas litteras* (1.10.9).

leitura atenta permitir-nos-á auscultar o que verdadeiramente quis exprimir ou revelar: “What is meant by this is that we cannot distinguish neatly between the ‘original’, ‘genuine’ *Letters* or bits of *Letters* or aspects of *Letters* in Pliny and ‘edited’, rewritten’, ‘carefully composed’ *Letters*, or bits of *Letters*, etc.” (Henderson, 2003, p. 117).

No seu estudo sobre a carta romana, Hermann Peter (*apud* Sherwin-White, 1998, p. 2) defendeu que os temas das cartas de Plínio têm a sua origem em autênticos *egressus* retóricos como foram elencados pelo seu mestre Quintiliano (*Inst. Orat.* 4.3.12), a saber: *laus hominum locorumque* (elogio de pessoas e locais), *expositio quarundam rerum gestarum uel etiam fabulosarum* (exposição de certos acontecimentos reais ou mesmo fabulosos), *descriptio regionum* (descrição de regiões). Plínio exerceu a sua pena em todos estes *tópoi* literários, apenas com a diferença de que estes tópicos constituem, geralmente, o pretexto e o miolo de cada carta e não digressões ou excursos na precisa aceção retórica do termo *egressus*. É o que ele mesmo afirma na carta adiante citada, a respeito da enumeração minuciosa de estrelas apresentada por Arato e que o próprio Plínio aplicava a si mesmo: *Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est* [Na verdade, no seu caso, não se trata de um excurso, mas sim da própria obra] (5.6.43).

Daqui pode concluir-se que, para Plínio, a carta – um texto por natureza breve – pode alongar-se em extensão, se a matéria assim o exigir. A carta que descreve uma das suas villas, a *villa* da Toscana (5.6), situada no sopé do Apenino, é de longe a mais longa, dado ser sua intenção descrever em pormenor todos os cantos e recantos da mesma, os seus espaços interiores e exteriores, a beleza dos jardins, os espaços adequados aos exercícios físicos, as zonas destinadas ao descanso dos escravos, entre outros. Ao que parece, estamos, nesta carta, perante um claro exercício retórico, pois não é possível, com os dados fornecidos, proceder a qualquer reconstrução.¹³ “Pliny is not interested in providing maps to his houses” (Morello, 2003, p.111). A carta é, todavia, digna de nota pelos argumentos literários, clássicos e helenísticos, em que se espalda para justificar a sua extensão. Escreve Plínio, já na parte final da epístola (§§ 42-44):

In summa — cur enim non aperiā tibi uel iudicium meum uel errorem? — primum ego officium scriptoris existimo, titulum suum legat atque identidem interroget se quid coeperit scribere, (...) Vides quot versibus Homerus, quot Vergilius arma hic Aeneae Achillis ille describat; brevis tamen uterque est quia facit quod instituit. Vides ut Aratus minutissima etiam sidera consectetur et colligat; modum tamen seruat. Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est. Similiter nos ut 'parva magnis', cum totam villam oculis tuis subicere conamur, si nihil inductum et quasi deuium loquimur, non epistula quae describit sed villa quae describitur magna est.

Em suma – e porque não revelar o meu sentimento ou mesmo o meu erro? – eu considero que o primeiro dever de um escritor é ler o seu título, perguntar-se o que quis dizer (...). Sabes a quantos versos recorreram Homero e Virgílio para descrever, um, as armas de Aquiles, o outro, as de Eneias. E, no entanto, ambos são breves, ambos fazem aquilo que queriam fazer. Sabes como Arato pesquisou e coligiu até os astros mais pequeninos, embora tenha observado a regra da moderação. Na verdade, no seu caso, não se trata de um

¹³ A respeito da descrição desta villa da Toscana e de outras villae, como a do Laurentino (2.17), *vd.* Sherwin-White (1998, pp. 321-330), no seu comentário *ad loc.* de grande minúcia.

excurso, mas sim da própria obra. Assim, também eu, comparando coisas pequenas a grandes, ao esforçar-me por apresentar a teus olhos a villa na totalidade, se não disse nada de inútil, se não me afastei do tema, então não é a minha carta que é longa, mas sim a villa descrita, que é grande.

As écfrases de Homero e Virgílio referidas neste passo, e que se desenrolaram por 230 e 105 versos, respetivamente, já então eram clássicas e matéria escolar. Quanto a Arato de Solos, foi um poeta helenístico da Cilícia, na Ásia Menor; frequentou a corte de reis da Macedónia e compôs em verso a obra *Phaenomena*, sobre os astros. Cícero deu a conhecer esta obra mediante a tradução para latim que dela fez, e que Plínio por certo conheceu.¹⁴

Ainda no domínio da extensão das cartas, há vários exemplos de missivas nas quais o remetente requer do correspondente cartas longas. Assim, por exemplo, a carta 4.11 trata longamente da condenação à morte da vestal Cornélia, acusada de não ter mantido os seus votos de castidade, sendo o crime atribuído a um senador, grande advogado e orador. Depois de tratar este assunto longamente, e sem que nada o fizesse prever, Plínio termina exigindo do destinatário que lhe responda a estas notícias também com uma carta longa, na qual lhe dê notícias da sua terra e dos arredores (§16):

Mereor ut vicissim, quid in oppido tuo, quid in finitimis agatur – ssolent enim quaedam notabilia incidere – perscribas, denique quidquid voles dum modo non minus longa epistula nuntia. Ego non paginas tantum sed versus etiam syllabasque numerabo. Vale.

Eu mereço que, em contrapartida, me escrevas em pormenor o que se passa na tua terra e o que se passa nos arredores – pois é habitual acontecerem alguns factos dignos de nota –, e conta-me ainda o que quiseres, desde que o faças numa carta tão longa quanto a minha. Eu contarei não apenas as páginas, mas também as linhas e as sílabas. Adeus.

3. A carta de amizade

Plínio prezava acima de tudo a amizade e o intercâmbio entre amigos. Além de reclamar do amigo cartas longas, como vimos, queixava-se com frequência de não receber correspondência, de tal modo que chega a querer que os amigos o façam mesmo quando nada há para dizer, noticiar ou comentar, na esteira do que já Cícero fizera.¹⁵ Na carta 1.11, perante a falta de notícias do amigo Fabius Iunius, uma situação que o deixa

¹⁴ Sobre este poeta helenístico e a sua obra de conteúdo astronómico, *vd.* Lesky (1995, pp. 789–791). Segundo A. C. Ramalho, conservaram-se “setecentos e trinta e dois versos gregos do poema de Arato, composto em Alexandria à roda de 275 a.C. De Cícero chegaram até nós quatrocentos e sessenta e nove versos em dois manuscritos, um do 9º e outro do 10º século da era cristã” (Ramalho, 1974, p. 11). No *De natura deorum* (2.104–114) figuram vários fragmentos da tradução de Cícero, citados por Balbo, uma das personagens do diálogo.

¹⁵ Refira-se, a título de exemplo, o início da brevíssima carta de Cícero: *Ego, etsi nihil habeo quod ad te scribam, scribo tamen quia tecum loqui uideor* (Att. 12.53) [Embora nada tenha para te escrever, mesmo assim escrevo, porque acho que estou a falar contigo]. Ou esta outra (Att.1.12): *Tu uelim saepe ad nos scribas. Si rem nullam habebis, quod in buccam uenerit, scribito* [Gostaria que me escrevesse amiúde. Se não tiveres qualquer assunto, deverás escrever o que te vier à cabeça]. Vejam-se estas e muitas outras frases deste teor em Muñoz Martin (1985, pp.116–118).

preocupado, admite mesmo que este lhe escreva a dizer que não tem nada para escrever ou ao menos a perguntar se o amigo está bem:

Olim mihi nullas epistulas mittis. Nihil est, inquis, quod scribam. At hoc ipsum scribe, nihil esse quod scribas, vel solum illud unde incipere priores solebant: 'Si vales, bene est; ego valeo.' Hoc mihi sufficit; est enim maximum. Ludere me putas? serio peto. Fac sciam quid agas, quod sine sollicitudine summa nescire non possum. Vale.

Há muito que não me escreves. E dizes: ‘Nada tenho para escrever’. Mas escreve isto mesmo, que não tens nada para escrever, ou então escreve apenas as famosas palavras com que os antigos começavam as suas cartas: “Se estás bem de saúde, ótimo; eu estou bem.” Isto me basta, pois é muito bom. Achas que estou a brincar? O que te peço é a sério. Dá-me notícias sobre como estás, porque não consigo, sem uma enorme preocupação, estar sem notícias. Adeus.

Certos temas cruzam-se numa mesma carta, nomeadamente o da amizade e o do gosto pelos *studia*. Um exemplo é o da carta-bilhete a Calpúrnio Macro (ep. 5.18):

Bene est mihi quia tibi bene est. Habes uxorem tecum, habes filium; frueris mari, fontibus, uiridibus, agro, uilla amoenissima. Neque enim dubito esse amoenissimam, in qua se composuerit homo felicior, ante quam felicissimus fieret. Ego in Tuscis et uenor et studeo, quae interdum alternis, interdum simul facio; nec tamen adhuc possum pronuntiare, utrum sit difficilius capere aliquid an scribere. Vale.

Eu estou bem porque tu estás bem. Tens a companhia da tua mulher, tens a companhia do teu filho, usufruis do mar, das fontes, de espaços verdes, do campo, de uma villa agradabilíssima, e não tenho dúvidas de que é agradabilíssima a villa para onde se retirou um homem bastante feliz antes de alcançar o máximo de felicidade. Quanto a mim, na villa da Toscana, dedico-me à caça e ao estudo, atividades que faço ora alternadamente, ora em simultâneo. E a verdade é que ainda não consigo decidir o que é mais difícil: se caçar, se escrever. Adeus.

Que Plínio levava consigo, sempre, as tabuinhas e o estilo, quando ia caçar, é sobejamente conhecido. A carta 1.6, a Tácito, além de bem-humorada, conta como, sem abandonar o estilo e as tabuinhas, caçou três javalis:

Ridebis, et licet rideas. Ego, ille quem nosti, apros tres et quidem pulcherrimos cepi. 'Ipse?' inquis. Ipse; non tamen ut omnino ab inertia mea et quiete discederem. Ad retia sedebam; erat in proximo non venabulum aut lancea, sed stilus et pugillares; meditabar aliquid enotabamque, ut si manus vacuas, plenas tamen ceras reportarem.

Vais-te rir e bem podes rir-te. Eu, o tipo que tu conheces, cacei três javalis e belíssimos! “Tu?”, perguntas. Eu próprio, embora sem me desviar um pouco da minha indolência e sossego. Estava junto às redes; nas proximidades não havia dardo nem lança, mas um estilo e tabuinhas; meditava um pouco e tomava notas: é que, se voltasse de mãos vazias, ao menos traria as tabuinhas cheias.

A carta é um pouco mais longa, mas este extrato mostra bem como Plínio gosta de valorizar o que escreve com o recurso, frequentíssimo, ao paralelismo sintático e ao quiasmo, uma das figuras estilísticas que mais preza. A arte literária está sempre na mente de Plínio. Por isso, perante cartas deste teor, houve até quem, referindo-se a muitas destas cartas, falasse da “arte de não dizer nada” (Morello, 2003, p. 187), dada a futilidade ou ausência de conteúdo de algumas delas. É o caso exemplar da brevíssima epístola 9.8, dirigida a Augurinus, um literato amigo de Plínio, que se resume a um claro jogo quiástico das palavras, a sugerir a troca de elogios:

Si laudatus a te laudare te coepero, vereor ne non tam proferre iudicium meum quam referre gratiam videar. Sed licet videar, omnia scripta tua pulcherrima existimo, maxime tamen illa de nobis. Accidit hoc una eademque de causa. Nam et tu, quae de amicis, optime scribis, et ego, quae de me, ut optima lego. Vale.

Se eu, objeto dos teus elogios, me ponho a elogiar-te, temo parecer que não exprimo a minha opinião, mas sim que estou a agradecer os teus. Mas mesmo que assim pareça, considero os teus textos muito belos, muito especialmente os que compuseste a meu respeito. Isto acontece por uma única e mesma razão. Na verdade, o que escreves a respeito dos teus amigos, escreves muito bem; e eu, que leio o que escreves a meu respeito, considero-o muito bom. Adeus.

Cabe perguntar qual o intuito de uma carta como esta. Elogiar o amigo, sem dúvida, e retribuir na mesma moeda. São assim muitas cartas de Plínio, que não passam da uma troca de bilhetes entre amigos. São as chamadas ‘cartas de amizade’¹⁶, um encontro entre amigos por meio da escrita epistolar.

Veja-se a seguinte carta (9.32), brevíssima, ao amigo Ticiano:

Quid agis, quid acturus es? Ipse vitam iucundissimam — id est, otiosissimam — vivo. Quo fit, ut scribere longiores epistulas nolim, velim legere, illud tamquam delicatus, hoc tamquam otiosus. Nihil est enim aut pigrius delicatis aut curiosius otiosis. Vale.

Como estás? Que tencionas fazer? Quanto a mim, passo uma vida agradabilíssima, isto é, ociosíssima. O que faz com que não me apeteça escrever cartas demasiado longas, mas gostaria de as ler, no primeiro caso como pessoa dada ao prazer, no segundo como pessoa dada ao lazer. De facto, não há maior preguiça do que a dos que se entregam ao prazer, nem maior curiosidade do que a dos que se entregam ao lazer. Adeus.

Tal como a anterior, esta carta de amizade não passa de um mero jogo de palavras, apenas para saudar o amigo. Na carta 4.18, a Árrio Antonino, felicita o amigo pela qualidade dos versos gregos que compôs, acrescentando que tentou traduzi-los para latim, mas sem êxito. Menorizando-se, era mais uma forma de valorizar o talento do amigo.

¹⁶ Sobre o conceito de carta de amizade como conversação entre amigos ausentes – conceito que vem já de teóricos gregos, como Demétrio (cap. IV de *Sobre el estilo*, §§, 223–227), vd. Muñoz Martín (1985, pp. 37–43), e, relativamente a Cícero (*idem*, pp. 72–75); sobre a epistolografia de Plínio (*idem*, pp. 92–98).

Por vezes, no entanto, Plínio preocupava-se com o interesse do conteúdo das suas cartas. Muitas delas ocupam-se de casos relativos a sessões do Senado, e de acusações e defesas em tribunal. Em carta dirigida a Mesius Maximus (3.20), o escritor aborda a questão dos novos processos de eleição de magistrados para o Senado por escrutínio secreto – a fim de evitar a gritaria e a confusão dos apoiantes de cada uma das propostas quando a votação era feita por deslocação para a direita ou para a esquerda da sala. E justifica o tema tratado na carta dizendo que pretende evitar *illa uulgaria* (essas banalidades) do tipo (§11): “Como vais? A saúde vai bem?” *Et hercule quousque illa uulgaria “quid agis? Ecquid commode vales?”* E acrescenta: É importante que as nossas cartas abordem assuntos que não sejam nem baixos, nem humildes, nem limitados às nossas questões pessoais: *Habeant nostrae quoque litterae aliquid non humile nec sordidum nec priuatis rebus inclusum*.

Ao fazer este comentário, Plínio pensava nos tempos de Cícero, dominados pelas disputas políticas e ambições pessoais, ao contrário do seu próprio tempo, em que tudo estava nas mãos de um só homem, o imperador: *cuncta sub unius arbitrio* (3.20.12).

4. A dedicação aos *studia* e o desejo de glória

Uma grande paixão de Plínio é a dedicação aos *studia*, isto é, ao *otium litteratum*.¹⁷ De certo modo, transformou a sua vida em objeto de literatura. Na feliz expressão de P. Vincenzo Cova (1998, p. 1025), transformou os *facta* em *dicta*. Ler e escrever era a sua mais absorvente ocupação, mesmo quando se encontrava numa das suas propriedades rústicas e outros afazeres reclamavam a sua atenção.¹⁸ Uma elevada percentagem das suas cartas dá notícias sobre a sua atividade literária: a poesia que cultivou (hendecassílabos e epigramas), ou os discursos que proferiu no Senado ou nos tribunais (e de que só o discurso panegírico de Trajano sobreviveu); outras incidem sobre o elogio de grandes figuras ligadas às letras (como Tácito, Suetónio, Marcial, Sílio Itálico)¹⁹ ou revelam o modo efusivo como saúda o aparecimento de jovens talentos, que ele mesmo incentiva e patrocina. Apaixonado pelos *studia*, Plínio exortava muitos jovens a que se dedicassem ao *otium litteratum* e, longe de invejar os novos talentos, tecia-lhes os mais largos elogios, quer por escrito, quer em público. Ele mesmo confessava, em carta a Restituto (6.17.5), a dificuldade do trabalho das letras:

¹⁷ Exemplo máximo dessa paixão foi ter ficado em casa a ler Tito Lívio e a tomar notas, quando o Vesúvio entrou em erupção, em vez de acompanhar o tio, Plínio-o-Velho, a saber o que estava a ocorrer. *Vd.* a carta 6.20.

¹⁸ *Vd.* a carta 7.30, onde, falando dos seus múltiplos afazeres quando se encontra numa das suas propriedades, afirma a dado momento (§4): *Quibus ex causis, precario studio, studio tamen. Nam et scribo aliquid et lego* [Por todas estas razões, só por acaso trabalho, mas mesmo assim trabalho, pois escrevo e leio algo].

¹⁹ Quatro cartas de Plínio-o-Moço são a única fonte para o conhecimento da vida, morte e obra do seu tio, Plínio-o-Velho. Uma outra carta é também, praticamente, a única fonte sobre o poeta Sílio Itálico. O mesmo acontece com uma carta sobre Frontino, a quem Plínio sucedeu no cargo de áugure, e que, como Plínio, foi *curator aquarum*, tendo, nessa circunstância, escrito dois livros sobre *De aquae ductu urbis Romae*, que chegou até nós. A amizade e o desejo de emulação com o amigo Tácito, o maior historiador romano e porventura o seu maior amigo, é objeto de onze cartas de Plínio.

Equidem omnis qui aliquid in studiis faciunt uenerari etiam mirarique soleo. Est enim res difficilis, ardua, fastidiosa, et quae eos a quibus contemnitur in uicem contemnat.

Pela minha parte, tenho o hábito de testemunhar estima e admiração a quantos trabalham nas letras, por se tratar de um trabalho particularmente ingrato, penoso, desencorajador, e que paga com desdém a quem com desdém os trata.

É muito frequente que considerações relativas à arte de escrever vão pontuando algumas das cartas. Um exemplo deveras interessante é o da carta 9.2, dirigida ao amigo Sabino, um militar, que lhe solicita cartas frequentes e longas, à maneira de Cícero. E Plínio, a quem muito agrada o pedido, justifica o seu silêncio por não querer ocupar o amigo com cartas que não passariam de exercícios escolares (9.2.3-4):

(...), nisi forte volumus scholasticas tibi atque, ut ita dicam, umbraticas litteras mittere. Sed nihil minus aptum arbitramur, cum arma vestra cum castra, cum denique cornua tubas sudorem pulverem soles cogitamus.

(...), a menos que eu queira enviar-te exercícios escolares, ou, por assim dizer, trabalhos de escola. Ora, penso que nada é menos adequado, quando medito nas tuas armas e actividades castrenses, enfim, quando penso nas tuas cornetas ou nas trombetas, cheio do suor, coberto de pó e exposto ao sol.

Esta parte da carta apresenta um forte contraste, claramente retórico, entre exercícios de estilo feitos no silêncio e ao abrigo das paredes da escola e os exercícios militares que decorrem ao ar livre, levantando pó e ao sol: *scholasticas (...)* atque (...) *umbraticas litteras [...]*, em contraste com *cornua tubas sudorem puluerem soles [...]*.

O mesmo contraste está bem patente na carta 9.25, dirigida a Pomponius Mamilianus, um homem ligado ao às ocupações castrenses, que, no entanto, insiste em solicitar de Plínio que lhe envie algumas das suas produções literárias. Desculpando-se de não querer ocupar o tempo desse homem de armas, Plínio acede a enviar-lhe algumas composições breves, mas com uma advertência:

Tu passerculis et columbulis nostris inter aquilas vestras dabis pennas, si tamen et tibi placebunt; si tantum sibi, continendos cavea nidove curabis. Vale.

Tu deixarás voar, entre as tuas águias, os meus passarinhos e pombinhos, se também forem do teu agrado; mas se forem apenas do agrado deles mesmos, tem cuidado e mantém-nos guardados na sua gaiola ou no seu ninho. Adeus.

Esta carta ilustra bem algumas das características da carta pliniana: é dirigida a um destinatário, um militar, do qual pouco conhecemos, mas que Plínio considera *uir eruditissimum, grauissimum ac super ista uerissimum* [Um varão da maior erudição, de extraordinária integridade e, acima de tudo, honestíssimo]; Plínio decidiu-se a enviar-lhe pequenos poemas – a que se refere, modestamente, como diversões e bagatelas (*lusus et ineptias nostras*) –, que em seu entender não serão mais do que *passerculi et columbuli*,

se comparados com a águia do militar (*aquilae uestrae*), pois tem plena consciência da distância que vai da atividade de um à do outro, e põe na mão do destinatário o destino a dar aos seus versos: ou deixá-los voar ou mantê-los na gaiola.

Como se compreende, tudo isto é estratégia retórica. O que Plínio pretende é falar do eco que a sua produção poética vai tendo junto do público leitor.²⁰

Numa outra carta (1.8, dirigida ao historiador e poeta Pompeius Saturninus, que reclama com insistência, de Plínio, uma das suas obras), este decide enviar ao amigo, para revisão, o discurso que fez em Como, sua terra natal, por ocasião da doação de uma biblioteca à cidade, porquanto quer saber se o discurso merece ser publicado ou não. Plínio justifica, com algum orgulho, a oferta de uma dotação anual para a manutenção da biblioteca, acrescentando que não se trata de dotação para oferecer jogos circenses ou combates de gladiadores – pois não apreciava tais jogos, como diz numa outra carta²¹ –, mas sim para o sustento de crianças livres.²² Todavia, sempre atento à opinião pública, Plínio receia que esta generosidade e liberalidade, por serem dadas a conhecer através da publicação do discurso, não sejam por todos compreendidas, pois poderiam considerar que o doador pensaria mais na sua pequena glória futura do que no interesse do caso.²³

Em boa verdade, muitas cartas de Plínio pretendem contribuir para um juízo favorável por parte dos vindouros. Como confessa, nada lhe toca mais do que o amor e o desejo de perenidade (5.8.29): *Me autem nihil aequae ac diuturnitatis amor et cupiditas sollicitat*. E a carta 9.14, ao seu grande amigo Tácito, é bem reveladora da atenção que Plínio sempre prestava ao *iudicium posteritatis*:

Posteris an aliqua cura nostri, nescio; nos certe meremur, ut sit aliqua, non dico ingenio (id enim superbum), sed studio et labore et reuerentia posterorum. Pergamus modo itinere instituto, quod ut paucos in lucem famamque provexit, ita multos e tenebris et silentio protulit. Vale.

Se os pósteros terão por nós consideração, não sei; que lha merecemos, é bem certo; não direi pelo nosso talento (seria presunção), mas pela nossa aplicação, pelo nosso labor, e pelo respeito dos vindouros. Continuemos, ao menos, no caminho encetado, caminho esse

²⁰ Numa outra carta (9.11), Plínio regozija-se com saber que as suas obras são lidas em Lyon, na Gália: *Bibliopolas Lugduni esse non putabam ac tanto libentius ex litteris tuis cognovi venditari libellos meos, quibus peregre manere gratiam quam in urbe collegerint delector* [Eu não fazia ideia de que havia livreiros em Lyon e foi com muito agrado que fiquei a saber, pela tua carta, que lá eram vendidos livrinhos meus, e por isso fico deveras entusiasmado ao saber que colhem no estrangeiro o favor que têm em Roma].

²¹ *Circenses erant, quo genere spectaculi ne leuissime quidem teneor* (9.6) [Havia jogos circenses, um tipo de espectáculos que nem sequer aprecio minimamente]. Em rigor, Plínio não apreciava qualquer género de jogos. Preferia ocupar o tempo livre *inter pugillares ac libellos*, como afirma numa divertida carta a Tácito (1.6) na qual descreve uma caçada: meditando e escrevendo, caçou três javalis! E conclui, com a sua característica *pointe* final, que, tal como Diana, Minerva também habita as montanhas...

²² *Accedebat his causis, quod non ludos aut gladiatores sed annuos sumptus in alimenta ingenuorum pollicebamur* (1.8.10) [A estas razões acrescia o facto de que eu oferecia, não jogos nem espectáculos de gladiadores, mas sim verbas anuais para assegurar a alimentação de crianças de nascimento livre].

²³ Como afirma no § 15 desta carta (1.8): *Id vero, qui benefacta sua verbis adornant, non ideo praedicare quia fecerint, sed ut praedicarent fecisse creduntur* [Pelo contrário, aqueles que, com belas palavras, exaltam o que fizeram de bem, permitem que se pense que são louvados não pelo que fizeram, mas sim que o fizeram para serem louvados].

que, tal como levou uns tantos à ribalta e à imortalidade, assim também retirou a muitos da obscuridade e do esquecimento. Adeus.

Em 7.33.1-3, pede a Tácito que o refira nas suas obras históricas: *Auguror nec me fallit augurium, historias tuas immortales futuras, quo magis illis – ingenue fatebor – inseri cupio* [Tenho o pressentimento – e esse pressentimento não me engana – de que as tuas Histórias hão-de ser imortais. É por isso que, confessá-lo-ei sem reboços, desejo ter nelas um lugar]. Assim começa a carta na qual, depois de narrar como se desenrolou uma sessão no Senado na qual Plínio interveio para defender uma vítima de um delator – assunto para o historiador inserir nas suas *Historiae*, conferindo-lhe o prestígio do seu talento –, conclui afirmando não pretender que o amigo falseie a verdade histórica exagerando os factos ocorridos (7.33.10):

*Haec, utcumque se habent, notiora clariora maiora tu facies; quamquam non exigo ut excedas actae rei modum. Nam nec historia debet egredi ueritatem, et honeste factis ueritas sufficit. Vale.*²⁴

Estes factos, tal como são, através de ti tornar-se-ão mais conhecidos, mais gloriosos e mais belos, ainda que eu não peça que exageres no modo de actuação. De facto, nem a história deve sair dos limites da verdade e a verdade basta às acções realizadas com nobreza. Adeus.

A relação entre Tácito e Plínio ilustra uma amizade sem mancha, ao que parece, entre duas figuras de maior prestígio no seu tempo, literária e socialmente falando. Nas palavras do próprio escritor de Como (7.20.3), eles eram *duos homines aetate, dignitate propemodum aequales* [duas figuras por assim dizer iguais em idade e dignidade]. No entanto, só Plínio fala (com admiração) do amigo, que é contemplado, no epistolário pliniano, com um conjunto de onze cartas.

Mas de todas as cartas trocadas entre ambos, a mais importante, do ponto de vista da glória almejada e do autoelogio, é, sem dúvida a carta a Máximo (9.23.5-6), na qual exprime abertamente o júbilo que sentiu ao saber, da boca do próprio Tácito, que um cavaleiro romano o confundira com Plínio, ao perguntar-lhe: *Tacitus es an Plinius?* Nesta carta, confessa colher dos seus trabalhos literários muitas alegrias em resultado da glória que lhe conferem, como quando foi comparado a Tácito. E conclui (9.23.6):

(...) ego celebritate nominis mei gaudere non debeo? Ego uero et gaudeo et gaudere me dico. Neque enim uereor ne iactantior uidear, cum de me aliorum iudicium, non meum profero, praesertim apud te, qui nec ullius inuides laudibus et faues nostris. Vale.

(...) então eu não hei-de regozijar-me com a reputação do meu nome? Por mim, regozijo-me e declaro que me regozijo. De resto, não receio parecer vaidoso ao referir a meu respeito o juízo dos outros, e não o meu próprio, para mais perante ti, que não tens inveja da glória dos outros e favoreces a minha. Adeus.

²⁴ O facto de manter no final a indicação de *Vale* serve para sublinhar que, muito ao estilo de Plínio, a carta termina com uma espécie de reflexão moral.

5. *Laus hominum locorumque*

Um dos tópicos dos exercícios retóricos era, como foi dito, o elogio de figuras e locais. Muitas cartas de Plínio têm como objectivo primordial elogiar figuras extraordinárias de escritores, de jovens talentosos no domínio das letras, de filósofos. A sua alma bondosa sente uma enorme alegria em dizer bem dos outros, ainda vivos ou já falecidos. Gosta de tecer elogios e de ser alvo desses elogios, como vimos na carta 9.8 a Augurino.

Do seu vasto conjunto de encómios, merecem especial relevo algumas cartas que têm como desígnio apresentar diante do leitor vidas extraordinárias de coragem e de resiliência perante as adversidades da vida. Fala tanto de homens como de mulheres, dignos de serem conhecidos e admirados. A carta 3.16 é um exemplo notável, por conferir evidência a actos corajosos de mulheres:

Adnotasse videor facta dictaque virorum feminarumque alia clariora esse alia maiora. Confirmata est opinio mea hesterno Fanniae sermone. Neptis haec Arriae illius, quae marito et solacium mortis et exemplum fuit. Multa referebat aviae suae non minora hoc sed obscuriora; quae tibi existimo tam mirabilia legenti fore, quam mihi audienti fuerunt. (...) Vnde colligitur quod initio dixi: alia clariora, alia maiora.

Já anotei, parece-me, que as ações e as palavras dos homens e das mulheres são, umas, mais conhecidas, outras, bem maiores. Confirmou-me nesta opinião a conversa de ontem com Fânia. É a neta dessa célebre Árria, que, junto do marido, na sua morte, foi exemplo de coragem e consolo. Fânia contou-me me sobre a sua avó muitos traços tão importantes quanto este, embora menos conhecidos / divulgados. E penso que, ao lê-los, os acharás tão admiráveis quanto foram para mim, ao ouvi-los. (...) Donde se conclui aquilo que comecei por dizer: que <estes atos> são, uns mais conhecidos, outros bem maiores.

Os exemplos de dedicação extrema e de coragem de que Árria deu provas – ao ocultar do marido, doente, a morte do seu filho, e ao mostrar-lhe que o suicídio não custava nada, ao mesmo tempo que, suicidando-se com a espada que lhe entregou, lhe dizia: *Paetus, non dolet* [Peto, não dói] –, tornaram-se conhecidos através desta carta de Plínio.²⁵ Note-se, e importa sublinhar o facto, que em várias cartas Plínio dá exemplos de coragem feminina, comentando, já então, que os atos semelhantes dos homens são sobejamente conhecidos, muito mais do que os das mulheres, que são igualmente dignos de ser conhecidos e admirados.²⁶

Quanto às *laudes locorum*, revelam o gosto de Plínio por descrições de espaços naturais e aprazíveis e constitui-se como um outro tópico das suas cartas, de que são de salientar as que descrevem as ilhas flutuantes no lago *Vadimonium* (8.20), apresentadas

²⁵ Marcial dedicou ao tema o epigrama 1.13.

²⁶ *Vd.* a carta 7.19, sobre a coragem de Fânia, mulher de Helvidius, que acompanhou o marido no exílio e que foi igualmente vítima de perseguição política. Sabemos pela carta 9.13 que Plínio defendeu Helvidius em tribunal. *Vd.* também a carta 6.24, a respeito de uma mulher que incitou o marido, com uma doença maligna, a suicidar-se, fazendo ela o mesmo. O caso ocorreu no lago de Como e Plínio, que só recentemente dele tinha tido conhecimento, narrou-o, comentando que um tal gesto não era inferior ao de Árria, mas “essa mulher era de origem mais humilde”: *Quod factum ne mihi quidem, qui municeps, nisi proxime auditum est, non quia minus illo clarissimo Arriae facto, sed quia minor ipsa. Vale.*

com pormenor ao amigo Gallus, que, tal como Plínio, era amante dos fenómenos da natureza; a carta ao amigo Romanus (8.8), na qual lhe descreve a beleza da nascente, digna de visita, do rio Clitumno, afluente do Tibre, bem como o deus deste rio e os seus oráculos, e ainda as inscrições gravadas nas colunas e nas paredes por inúmeros crentes. Refira-se igualmente a carta 4.30, dirigida ao amigo Licínio Sura, grande general de Trajano, e interessado em *mirabilia*, interrogando-o sobre as possíveis explicações para um fenómeno natural, o da nascente que, descendo do alto da montanha, vem ter ao lago Larius e que, lá no alto, sobe e desce três vezes ao dia, em função da subida e descida das marés.²⁷

A par destas descrições que pretendem sugerir passeios ou visitas de interesse cultural, ocorre também o gosto por narrativas e historietas suscetíveis de atrair o interesse e a curiosidade do leitor, como, na carta 7.27, dirigida ao mesmo Sura, a história da casa assombrada, em Atenas, na qual viveu o filósofo Atenodoro. Plínio quer saber se existem fastasmas ou se são criação do espírito humano, movido pelo medo:

Et mihi discendi et tibi docendi facultatem otium praebet. Igitur perquam velim scire, esse phantasmata et habere propriam figuram numenque aliquod putes an inania et vana ex metu nostro imaginem accipere.

O ócio dá-nos a possibilidade, a mim, de aprender, e a ti, de ensinar. Por isso desejaria muito saber se consideras que os fantasmas existem e se têm figura própria ou alguma essência transcendente, ou se, sendo inconsistentes e destituídos de corpo, a dita figura é fruto do nosso medo.

Mas sobressai, neste tópico, a celeberrima história do golfinho de Hipona (9.33), narrada em carta ao conterrâneo Canínio Rufo. A história narra o aparecimento, numa povoação costeira próxima da colónia de Hipona, de um golfinho que durante dias brincou com uma criança, levando-a no dorso para longe e voltando a trazê-la para junto dos companheiros, também crianças. A ocorrência, que se repetiu inúmeras vezes, deixou as gentes da colónia fascinadas com o espetáculo.²⁸ De acordo com as palavras de abertura da carta, Plínio propôs esta história ao amigo como tema para um trabalho poético: *Incidi in materiam ueram sed simillimam fictae, dignamque isto laetissimo, altissimo planeque poetico ingenio* [Tive conhecimento, ocasionalmente, de um assunto verídico, mas semelhante a uma ficção e digno do teu fecundíssimo talento, excelente e muito poético].

²⁷ Devido à descrição feita do fenómeno, esta nascente é hoje conhecida como “Nascente de Plínio”. Sobre Licinius Sura, “the right-hand men of Trajan until his death in c. 110”, “member of the Spanish group that supported Trajan, in whose elevation he played a great part”, bem como a curiosidade de Sura por *mirabilia*, *vd.* Sherwin-White (1998, pp. 309–311) e Radice (1962, pp. 162–163).

²⁸ Esta história, encontramos-la relatada em Plínio-o-Velho (*H.N.* 9.8.2-4 e 36.24.20) e será retomada por Cláudio Eliano, naturalista do tempo de Adriano, na sua *História dos animais* (12.45) e por Aulo Gélio (*N.A.* 6.8). Sobre esta matéria, proponho a leitura de um excelente artigo da autoria de Luísa da Nazaré Ferreira (2010), que aqui deixo assinalado como justa homenagem a uma grande classicista, de grande sensibilidade, que nos deixou antes do tempo. *Vd.* também Guerreiro (2013). Os dados acima referidos procedem destas duas obras aqui referidas.

E no final da mesma carta (9.33.11) recomenda que o amigo não invente ou acrescente nada à história; basta não tirar nada à verdade.

6. Plínio e os cristãos

No geral, muitas cartas de Plínio apresentam um grande valor documental, como se sabe. Lembre-se que certos factos e certas obras históricas e literárias, incluindo do próprio, são hoje conhecidos graças ao epistológrafo. Refiram-se em especial duas delas, dirigidas ao historiador Tácito (6.16 e 6.20), que nos fornecem o único relato da erupção do Vesúvio, que em 79 d.C. tirou a vida ao tio materno, Plínio-o-Velho, o conhecido autor da obra enciclopédica *Naturalis Historia*. Uma outra carta (3.5) traz informações preciosas sobre as inúmeras obras do tio naturalista, que não sobreviveram ao tempo, e sobre a forma como todo o seu tempo era integralmente dedicado ao estudo.

Ao longo deste estudo estiveram em foco as cartas privadas de Plínio, que constituíram o principal objetivo do trabalho. Daí que nestas considerações não tenham entrado as cartas da Bitínia-Ponto, trocadas entre o imperador Trajano e Plínio como procônsul da província, e reunidas no Livro X. Justifica-se, todavia, que se refiram duas dessas cartas, que são particularmente relevantes do ponto de vista histórico-documental e dizem respeito aos cristãos.

Plínio fora enviado à província da Bitínia-Ponto na qualidade de procônsul e representante do Imperador, tendo desempenhado esse cargo entre os anos 111 e 113, de acordo com os dados que se conhecem. Por estes tempos ocorriam, naquelas paragens, perturbações da ordem pública, muitas delas com origem em movimentos de cristãos, e foi com o intuito de repor a ordem nessas terras que Trajano enviou para lá um homem da sua maior confiança, e jurista insigne, o seu amigo pessoal, Plínio.²⁹

As cartas então trocadas são ‘verdadeiras’, autênticas, na medida em que tratam questões de administração pública, digamos assim, que vão da aplicação da justiça à realização de obras públicas, ao tratamento a dar aos cristãos, à organização das forças de bombeiros, entre outros assuntos. Constituem um notável documento histórico e têm o interesse de mostrar como funcionava a administração de províncias mais longínquas, distantes da capital do império. Entre estas encontra-se porventura a mais famosa, a carta que regista a primeira notícia, por parte de um autor pagão, relativa à emergência de uma nova seita (a dos seguidores de Cristo) e aos problemas que os seus fiéis causavam. No exercício do seu cargo, e tendo de enfrentar estes problemas de agitação social, Plínio dirige a Trajano uma famosa carta (10.96) na qual pretende auscultar a opinião do imperador perante aquilo que considera tratar-se de uma *superstitio prava et immodica*, agravada pela *pertinacia*, à semelhança do que consideravam Trajano e o historiador e

²⁹ Mas depois de 113 d.C. – data do termo das suas funções – cessou a correspondência entre os dois e cessaram quaisquer notícias, pelo que ainda hoje se discute a verdadeira data da morte de Plínio. *Vd.* Durry (1972, p. vii), e Levick (1979, p. 112). Carcopino (1963, p. 196, p. 199 e *passim*) defende que a vida de Plínio se prolongou por mais algum tempo, o que lhe terá permitido publicar os dez livros da sua correspondência e o *Panegírico de Trajano*.

amigo Tácito.³⁰ Tentando perceber um movimento que atraía homens e mulheres, novos e velhos, ricos e pobres, gente de todas as classes, Plínio afirma:

Adfirmabant autem hanc fuisse summam uel culpae suae uel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem conuenire, carmenque Christo quasi deo dicere, secum inuicem seque sacramento non in scelus aliquod obstringere, sed ne furta, ne latrocinia ne adulteria committerent, ne fidem fallerent, ne depositum adpellati abnegarent.

Diziam aliás, que por junto, tanto a sua culpa como o seu desvio tinha sido isto: terem o costume de, ao alvorecer, antes do nascer do sol, se reunirem, entoarem hinos a Cristo, como se fosse um deus; comprometerem-se sob juramento uns com os outros a não cometerem qualquer crime, a não praticarem nem roubos nem assaltos nem adultérios, não defraudarem a confiança e não negarem o depósito confiado logo que solicitados.³¹

Plínio interrogava-se de que eram acusados aqueles homens e mulheres, cujos atos não considerava perigosos, e decidiu condenar apenas aqueles que se negavam a venerar os deuses pagãos; quanto ao mais, considerava que se tratava de uma seita seguidora de uma superstição louca e desmesurada. Via que a situação se agravava, que os adeptos da seita eram em número cada vez maior, alastrando a gente de todas as idades e de ambos os sexos, não já apenas nas cidades, mas também nos campos, e interrogava o imperador sobre como atuar. Tentava obter uma resposta que lhe permitisse não condenar a pena capital um número muito elevado de homens, mulheres e crianças apenas por se confessarem cristãos, embora soubesse que a lei era clara e fora decretada pelo Senado nos tempos de Tibério: *Non licet esse Christianos*. Trajano, numa resposta também célebre (na carta 97), respondia: *Conquirendi non sunt* [Não devem ser perseguidos], devendo ser condenados apenas os que se negarem a respeitar os deuses pagãos, pois essa atitude punha em causa a *pax deorum*, o mesmo é dizer, a estabilidade imperial. Esta resposta, na sua dúplice orientação, acabava por funcionar como respaldo ao pensamento de Plínio, permitindo-lhe mitigar um pouco ou mesmo evitar a aplicação da lei.

7. Conclusão

A concluir este artigo, fica a sensação de que muito ficou por comentar. De facto, o conjunto epistolar de Plínio é um autêntico caleidoscópio de questões, interesses e preocupações por parte do escritor. As suas cartas estão semeadas, se assim se pode dizer, de comentários pessoais, de máximas, de reflexões de índole moral, de considerações sobre a vida política, de pensamentos sobre a vida e sobre a morte, bem como de meditações sobre a imortalidade conferida pelas letras, que subtraem o homem “all’anonimo trascorrere delle generazioni”.³² Apesar de ter sido considerado um escritor

³⁰ Tácito refere a perseguição aos cristãos (*Ann.* 15.44) movida por Nero, mas fá-lo anos mais tarde (talvez em 115–116 d.C.). Quanto a Plínio, o seu receio maior seria que os cristãos, que se afastavam dos templos da religião romana e professavam uma religião de salvação, pusessem em causa a estabilidade do Império, dado o carácter subversivo da sua *superstitio*. *Vd.* Nascimento (2002, pp. 275–280), cujo artigo fornece estes dados.

³¹ Tradução de Aires Nascimento (2002), p. 288.

³² Sobre esta vertente do epistolário de Plínio, *vd.* Trisoglio (1971, p. 421).

superficial, uma leitura atenta desse conjunto mostra à evidência as inúmeras qualidades humanas de que deu provas, que suplantam os seus possíveis defeitos, o que fez dele um dos grandes epistológrafos da Antiguidade.

As suas cartas particulares – verdadeiro retrato da sua alma – dão uma imagem de um romano de bem, conhecido pela sua urbanidade, pela sua *liberalitas*, preocupado com as dificuldades e aspirações dos amigos, ajudando jovens promissores ou financiando intelectuais pobres³³, e desejoso de participar na vida da sua terra natal mediante generosos donativos para a criação de uma biblioteca e de uma escola, e também para uma fundação alimentar (7.18).

Não obstante, e como foi dito, Plínio entregou-se à paixão das letras e transformou a (sua) vida em literatura. Por isso nem sempre é possível distinguir o que há de sincero ou natural, ou afetado, nas poses do epistológrafo de Como. A cada passo dá de si próprio uma imagem de amizade desinteressada, a cada passo se desdobra em elogios desmedidos. Mas com que sinceridade? São as cartas verdadeiras ou serão apenas “demi-vraies”, como escreveu M. Durry (1972, p. VI), que as considerou verdadeiras porque foram enviadas a alguém, mas ‘meio verdadeiras’ porque foram redigidas tendo em vista a sua futura publicação? Em boa verdade, a leitura da correspondência privada de Plínio sempre nos deixa indecisos quanto ao grau de autenticidade das suas afirmações e apreciações.

Em suma, como escreveu Paul Jal (1993, p. 226): “C’est un être complexe que Pline le Jeune, un homme et un écrivain à plusieurs faces.”

Referências

Fontes

- Demetrio. (1979). *Sobre el Estilo*. Longino, *Sobre lo Sublime* (Introducción, Traducción y notas de José García López). Editorial Gredos.
- Pline Le Jeune. (1966). *Correspondance* (Traduction du latin et introduction par Yves Hucher. Préface de Marcel Jouhandeau). Union générale d’Édition.
- Pline le Jeune. (1987-92). *Lettres (Livres I-IX)* (3 tomes, texte établi et traduit par Anne-Marie Guillemin). Les Belles Lettres.
- Pline le Jeune. (1972). *Lettres (Livre X). Panégyrique de Trajan* (Texte établi et traduit par Marcel Durry). Les Belles Lettres.

Estudos

- Antón Martínez, B. (1996). La epistolografía romana: Cicerón, Séneca y Plinio. *Helmántica*, 47(142-143), 105–148.
- Carcopino, J. (1963). *Rencontres de l’histoire et de la littérature romaines*. Flammarion.
- Citroni, M. (Dir.) (2006). *Literatura de Roma Antiga* (M. Miranda & I. Hipólito, Trads.; W. Medeiros, Rev.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Costa, M. A. (2013). *Cícero e a retórica do exílio: as figuras de repetição* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte).

³³ Como aconteceu com Marcial, poeta hispânico que, cansado da agitação de Roma e desejando voltar à sua terra natal, foi ajudado por Plínio, que lhe pagou a viagem de regresso.

- Cova, P. V. (1998). Plinio il Giovane. In I. Lana, & E. V. Maltese (Dirs.), *Storia della Civiltà letteraria greca e latina* (Vol. II, pp. 1023–29). U.T.E.T.
- Cugusi, P. (1983). *Evoluzione e forme dell' Epistolografia Latina nella Tarda Republica e nei primi due secoli dell' Impero*. Herder.
- Durry, M. (1972). Pline Le Jeune, *Lettres (Livre X). Panégyrique de Trajan* (Texte établi et traduit par Marcel Durry). Les Belles Lettres.
- Ferreira, L. N. (2010). A lenda de Aríon e a influência de Plutarco na arte ocidental. In L. de Nazaré Ferreira, P. Simões Rodrigues & N. Simões Rodrigues (Eds.), *Plutarco e as artes: pintura, cinema e artes decorativas* (pp. 17–68). Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Gibson, R., & Morello, R. (Eds.) (2003). *Re-Imaging Pliny The Younger* [Special Issue]. *Arethusa*, 36(2).
- Guerreiro, C. (2013). Aríon e o golfinho. Notas sobre a construção de uma lenda, In M. C. Pimentel, & P. F. Alberto (Eds.), *Vir bonus peritissimus aequae. Estudos de homenagem a Arnaldo Espírito Santo* (pp. 85–92). Centro de Estudos Clássicos.
- Henderson, J. (2003). Portrait of the artist as a figure of style [Special Issue]. *Arethusa*, 36(2), 115–125.
- Jal, P. (1993). Pline épistolier, écrivain superficiel? Quelques remarques. *REL*, 71, 212–227.
- Lesky, A. (1995). *História da Literatura Grega* (M. Losa, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Levick, B. (1979). Pliny in Bithinia – and what followed. *Greece & Rome*, 26(2), 119–131. <https://doi.org/10.1017/S0017383500026851>
- Montero, S., Bravo, G., & Martínez-Pinna, J. (s.d.), *El Imperio Romano*. Visor Libros.
- Morello, R. (2003). Pliny and the art of saying nothing [Special Issue]. *Arethusa*, 36 (2), 187–209.
- Muñoz Martín, M. (1985). *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma*. Universidad de Granada.
- Muñoz Martín, M. (1993). La forma epistolar en *Plinio El Joven*. In *II Congresso Peninsular de História Antiga* (pp. 111–133). Universidade de Coimbra.
- Murgia, Ch. (1985). Pliny's Letters and the *Dialogus*. *Harvard Studies in Classical Philology*, 89, 171–206.
- Nascimento, A. (2002). *Conquirendi non sunt...*: os primeiros cristãos frente ao poder ou as perplexidades de um governador romano. In A. Nascimento (Coord.), *De Augusto a Adriano. Actas de Colóquio de literatura latina* (pp. 259–288). Euphrosyne.
- Pereira, V. S. (2000). *Plínio-o-Moço*. Editorial Inquérito.
- Pérez Gómez, L. (1997). La epístola en Roma. Siglos II-IV. In C. Codoñer (Ed.), *Historia de la literatura latina* (pp. 653–664). Ediciones Cátedra.
- Radice, B. (1962). A fresh approach to Pliny's letters. *Greece & Rome*, 9(2), 160–168.
- Ramalho, A. C. (1974). Prefácio. In Cícero, *As Catilinárias, Defesa de Murena, Defesa de Árquias e Defesa de Milão* (pp. 9–36). Editorial Viterbo.
- Ramos, M. (2017). Teoria clássica e medieval da composição epistolar: entre epistolografia e retórica. *CEM*, 8, 25–42.
- Sherwin-White, A. N. (1998). *The letters of Pliny. A historical and social commentary* (2nd ed.). Clarendon Press.
- Suárez de la Torre. (1987). *Ars Epistolica*. La preceptiva epistolográfica y sus relaciones con la retórica. In G. Morocho (Ed.), *Estudios de drama y retórica en Grécia y Roma* (pp. 177–204). León.
- Trisoglio, Fr. (1971). L'elemento meditativo nell'epistolario di Plinio il Giovane. In *Fons Perennis. Saggi critici di Filologia Classica raccolti in onore del Prof. Vittorio d'Agostino* (pp. 413–444). A cura della Amministrazione della Rivista di studi classici.

[recebido em 3 de fevereiro de 2022 e aceite para publicação em 9 de dezembro de 2022]

“CUIDADO, PRESIDENTE” – A NÃO VIOLÊNCIA COMO COMPROMISSO ÉTICO

“WATCH OUT, MR. PRESIDENT” – NON-VIOLENCE AS ETHICAL COMMITMENT

Victoria Wilson*
vicwilsoncc@gmail.com

Tendo em vista o papel da polidez nas interações sociais, o presente estudo visa analisar uma carta na coluna do jornal *O Globo*, escrita por Fernando Henrique Cardoso (2021), ex-presidente do Brasil, ao então presidente Jair Messias Bolsonaro, considerando o conceito de *face*, de acordo com Goffman (1980), no âmbito da não violência, conforme Butler (2021). A carta é examinada como um projeto enunciativo, segundo a perspectiva bakhtiniana, a partir de uma abordagem qualitativo-interpretativista que permitiu que se buscassem indícios de estratégias linguístico-discursivas, de natureza polida, empregadas pelo signatário. Associados aos conceitos de *face* e ao de forças da não-violência, foram tomados como pressupostos os estudos de Elias (1939/1994) a respeito dos costumes e padrões civilizatórios que se ritualizaram ao longo da história do Ocidente, contrastando com um cenário marcado por movimentos e interações de impolidez e violência. Os resultados mostraram que a carta explicita princípios importantes, pilares fundamentais para a vida e sua continuidade: o princípio democrático, que preza a igualdade como forma de zelo pela vida de todos sem distinção, e a dignidade ou polidez, na reafirmação de uma prática verbal e social pautada na não violência.

Palavras-chave: Face. Polidez. (Não) violência. Projeto enunciativo. Carta.

Considering the role of politeness in social interactions, the present study aims to analyze a letter from a column of the newspaper *O Globo*, written by Fernando Henrique Cardoso (2021), former president of Brazil, addressed to the then president Jair Messias Bolsonaro, in alignment with the concept of face, according to Goffman (1980), in the context of non-violence, according to Butler (2021). The letter is examined as an enunciative project, according to Bakhtin's perspective, from a qualitative-interpretative approach which allowed the search for traces of linguistic-discursive strategies, of a polite nature, employed by the signatory. Associated with the concepts of face and non-violent forces, Elias' studies (1939/1994) on the customs and civilizing patterns that were ritualized throughout Western history were taken as assumptions, contrasting with a scenario marked by movements and interactions of impoliteness and violence. Results showed that the letter explains important principles, fundamental pillars for life and its continuity: the democratic principle, which values equality as a form of zeal for everyone's life without distinction, and dignity or politeness, in reaffirmation of a verbal and social practice based on non-violence.

Keywords: Face. Politeness. (Non) Violence. Enunciative project. Letter.

* Professora Associada da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Membro do grupo de pesquisa Linguagem & Sociedade (UERJ/CNPQ).
ORCID: 0000-0002-5237-8860

•

1. Introdução

Esse trabalho pretende discutir as forças da não violência, no gênero discursivo carta, por meio de atributos como decoro, tato, honra e dignidade. A carta (*vd.* Anexo 1) escrita pelo ex-presidente da República do Brasil, Fernando Henrique Cardoso e publicada no jornal *O Globo*, em sua edição de domingo 04/07/2021, teve como destinatário o então presidente do Brasil Jair Messias Bolsonaro. Com o título “Cuidado, Presidente”, a carta trata da Comissão Parlamentar de Inquérito (doravante CPI), instaurada em abril de 2021, cuja finalidade estava centrada em questionar a administração pública do Ministério da Saúde na condução da pandemia, isto é, em verificar as ações do governo no combate à pandemia e as consequências e repercussões dessas ações na vida dos brasileiros.¹

O objetivo central deste trabalho é analisar as estratégias linguístico-discursivas empregadas na carta a fim de abordar os conceitos de *face* e os rituais de interação, segundo Goffman (1980, 1985) e alguns aspectos da polidez tratada por Brown & Levinson (1987) no que concerne a atos de atenuação de ameaça à face. Somam-se a esses pressupostos a perspectiva conceitual de Butler (2021, p. 25) a respeito da “não violência no campo de força da violência” e as contribuições de Norbert Elias (1939/1994) sobre a história dos costumes. Segundo o sociólogo alemão, as condutas civilizatórias, construídas ao longo dos séculos no Ocidente, são responsáveis pela manutenção de atitudes pautadas na ‘boa educação’, na contenção da expansão de embaraços, maus comportamentos, insultos e ofensas – estes que estão se tornando mais explícitos e corriqueiros em interações presenciais entre as pessoas ou entre elas em suas redes sociais nas comunidades digitais. Como objetivos específicos, este trabalho busca: (i) observar indícios linguísticos e discursivo-pragmáticos presentes no projeto enunciativo da carta que possam ser interpretados como práticas não-violentas; (ii) interpretar as práticas não-violentas identificadas neste projeto enunciativo à luz das teorias de face e polidez e afins.

A motivação para discutir o assunto deve-se ao emprego de um mecanismo retórico no qual a expressão da polidez ou da contenção da violência tem a função de resguardar a face daquele que escreve e daquele a quem se dirige o texto. O mais saliente, porém, é o quanto a carta ilumina um modelo civilizatório pautado em regras de boa educação aprendidas ao longo de alguns séculos e o quanto projeta, nesta luz, o seu oposto: o avanço no patamar do embaraço, do mau comportamento, da violência (verbal e simbólica) e da falta de polidez (*cf.* Elias, 1939/1994).

¹ Não é intuito deste trabalho o alinhamento a uma ou outra tendência político-partidária, ou a um político, especialmente, mas, sim, ressaltar aspectos de um comportamento não violento e eticamente responsável, no âmbito de uma perspectiva discursivo-pragmática da linguagem, oferecendo uma reflexão crítica da situação em análise, isto é, os desdobramentos políticos da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) instaurada para investigar, neste caso específico, a condução do governo federal durante a pandemia no Brasil. A CPI da Pandemia foi instalada em 27 de abril de 2021 com prazo de três meses de funcionamento e foi prorrogada por mais 90 dias, segundo fonte da Agência Senado (2021, 14 de julho). A CPI concluiu seus trabalhos no dia 26/10/2021, com a aprovação do relatório por 7 votos a 4, no qual foi pedido o indiciamento do ex-presidente Jair Bolsonaro por nove crimes.

Diz Volochinov: “Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva de minha coletividade” (Volochinov, 2017, p. 205). “Cuidado, presidente”, título do artigo, é um dos atos pragmáticos em que o autor da carta opta por aproximar-se de seu interlocutor, de forma mais eloquente, com o fim de alertá-lo ou convencê-lo acerca de um perigo iminente: o *impeachment* presidencial. Ao longo da carta, porém, outros recursos se fazem notar para minimizar possíveis danos às faces envolvidas na busca por uma linguagem eticamente ativa e responsável.

Em termos metodológicos, a análise qualitativa e interpretativista é a que norteará a leitura e a observação de enunciados, por meio de marcas linguístico-discursivas e textuais que expressem um comportamento polido pautado pelas ‘boas maneiras’, ou seja, por um comportamento ‘não violento’, desejável e provavelmente esperado entre ocupantes de cargos públicos na condição de chefes de Estado. O que se espera de representantes da nação é que se comportem como estadistas, conseqüentemente, respeitando os protocolos do cargo, comprometendo-se com uma postura de (auto)respeito e dignidade.

2. Dos aspectos teóricos e metodológicos

A pesquisa está inserida no campo da Linguística Aplicada em *interface* com a Pragmática, articulando-se a leitura da carta, material da pesquisa, às ações performativas da linguagem na construção de um modo de dizer coerente com o gênero discursivo, com o suporte (jornal impresso de grande circulação nacional) e com a relação entre os interlocutores: um ex-presidente da República, signatário da carta, dirigindo-se ao presidente da República Federativa do Brasil, Jair Messias Bolsonaro, cuja gestão teve início em 1 de janeiro de 2019 até o fim de seu mandato em 31 de dezembro de 2022.

A abordagem qualitativa e interpretativista permite que se proceda à leitura e à observação da carta na busca por indícios linguísticos, discursivos e expressivos que expressem e retratem um modo de dizer compatível com a ‘liturgia do cargo’ do enunciatador, como já mencionado, um ex-presidente da República reportando-se ao presidente da nação em exercício. A ocupação do cargo presidencial requer de seus membros comportamento pautado no decoro e no compromisso com os limites éticos e constitucionais de acordo com as normas baseadas em experiências e valores previamente compartilhados.

A carta em questão ocupa uma página central do jornal *O Globo* e, ainda que não tenha um caráter oficial e institucional, modela-se de acordo com as condições de produção, ajustando-se a certa liturgia enunciativa, aos protocolos estilísticos do gênero: é onde se aplica o conceito de *estilo do gênero*, na perspectiva bakhtiniana, uma vez que o estilo

é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos de seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. (Bakhtin, 2003, p. 266).

Em referência à comunicação discursiva, a carta não é um gênero discursivo cuja interação se estabelece face a face nos termos definidos por Goffman (1985, p. 23) para interação, como “a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata”. No entanto, as contribuições de Goffman podem se estender para além das fronteiras das trocas verbais face a face para compreendê-las em outros modelos de interação que não sejam aqueles em copresença. Também podemos associar às contribuições goffmanianas a concepção dialógica da linguagem tal como proposta na perspectiva dos estudos do Círculo de Bakhtin, se consideramos a carta como um gênero cujo projeto enunciativo prevê o outro e suscita uma resposta (ainda que não seja dada no exato momento de sua enunciação). Na perspectiva discursiva bakhtiniana, a palavra é sempre orientada para o interlocutor e, especialmente, “para *quem* é esse interlocutor.” (...) “Em sua essência, *a palavra é um ato bilateral*. (...) Toda palavra serve de expressão ao ‘um’ em relação ao ‘outro’” (Volochinov, 2017, pp. 204–205, grifo do autor).

A natureza dialógica da linguagem compreende uma orientação social: a situação forma o enunciado, diz Volochinov: “*A situação social mais próxima e o ambiente social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, de dentro a estrutura do enunciado*” (*idem*, p. 206, grifo do autor). É a partir desta perspectiva que se busca capturar a orientação social da carta, na voz de seu enunciador: o que a palavra como ato bilateral expressa e oculta em termos de costumes que se civilizaram, talvez até se cristalizaram com base em experiências passadas pautadas no que se entende ou se toma (também com base em experiências passadas, coletivas) como bons costumes, honra, dignidade, apreço, compostura em oposição à falta de cortesia, decoro e civilidade quando se trata de rituais de interação.

Destaca-se que o conceito de civilidade foi se elevando à categoria de “comportamento social aceitável” nos cursos dos séculos XVI e XVII, como nos explica Norbert Elias (1939/1994, p. 111), expandindo-se ao longo dos séculos, com variações em função das próprias temporalidades e de acordo com os timbres locais, modelando a manifestação de emoções, ‘humanizando-as’, ‘civilizando-as’, dentro dos limites dos padrões sociais de cada época/sociedade. Padrões sociais em rituais de interação também são referidos por Goffman (1980) e estão sujeitos a movimentos autorreguladores entre os participantes, às regras morais responsáveis pela manutenção do equilíbrio interacional. Diz o autor que o ritual é uma forma de atrair, mobilizar os indivíduos a aderirem a este conjunto de regras interacionais. É através do ritual que o indivíduo: “é ensinado a ser perceptivo, a ter sentimentos ligados ao *self* e expressar o *self* através da face, a ter orgulho, honra e dignidade, a ter consideração, tato e uma certa quantidade de *aplomb*” (Goffman, 1980, p. 107).

Tais atributos compreendem um leque de comportamentos associados ao controle de emoções, isto é, à polidez. Na visão de Brown e Levinson (1987), que retomam e adaptam o conceito de face de Goffman, a polidez é definida como a auto-imagem pública dos indivíduos e está ligada a processos de elaboração de face e sua preservação pelos indivíduos em suas interações verbais, uma vez que estas, na concepção dos autores, constituem atividades ameaçadoras da face. Daí o aparelhamento pelos indivíduos de estratégias linguísticas que visam amenizar os denominados atos de ameaça à face

(AAFs). A essa ideia subjaz outra: a de que as faces dos indivíduos são vulneráveis podendo ser perdidas na interação. Logo, a preservação das faces seria, nesta concepção, uma atividade regulatória fundamental para a manutenção do equilíbrio das interações.

Na realização de atos que podem causar danos à interação, a polidez funciona como estratégia central neste papel regulador de controle de emoções, sobretudo, das hostis ou das que expressam violência verbal, ou ainda daquelas que podem causar embaraço aos participantes. Os trabalhos citados por Norbert Elias sobre boas maneiras entre os séculos XVI e XVII, na Europa Ocidental, mostram como:

Forçadas a viver de uma nova maneira em sociedade, as pessoas tornam-se mais sensíveis às pressões das outras. Não bruscamente, mas bem devagar, o código de comportamento torna-se mais rigoroso e aumenta o grau de consideração esperado dos demais. O senso do que fazer e não fazer para não ofender ou chocar os outros torna-se mais sutil e, em conjunto com as novas relações de poder, o imperativo social de não ofender os semelhantes torna-se mais estrito, em comparação com a fase precedente. (Elias, 1939/1994, p. 91)

Segundo o autor, as obras do período referido funcionam como instrumentos de condicionamento e são indícios de hábitos que vão se construindo, adaptando-se e modelando novas formas de comportamento. E mostram, “através do que censuram e elogiam, a divergência entre o que era considerado, em épocas diferentes, maneiras boas ou más” (*idem*, p. 95). Os próprios conceitos de cortesia, civilidade e civilização também assinalam fases de desenvolvimento social e não são processos lineares; sofrem as injunções temporais e locais. As transformações das sociedades feudais para as sociedades aristocráticas, e, mais tarde, a ascensão da burguesia e da família alteram padrões de comportamento que, por sua vez, vão se enraizando à medida que vão se ritualizando, tornando-se naturais.

O autor confere especial atenção ao papel da família neste processo modelador e controlador dos impulsos e das emoções até chegar às sociedades democráticas industrializadas. Os sentimentos de vergonha e os tabus, a censura e o autocontrole datam deste período industrial até se constituírem como “pressão normativa da sociedade” no século XX com a consolidação da classe média. Porém, todos esses movimentos são complexos. Trata-se de “(...) processos naturais e históricos [que] se influenciam mútua e inseparavelmente”, afirma o autor; todas as formas de emoções tais como as conhecemos acontecem “em condições sociais específicas e reagem, por sua vez, sobre o processo sócio-histórico como um de seus elementos.” (*idem*, p. 161–162).

Portanto, a polidez e a expressão de afeto a ela associada estão sujeitas às variações temporais e históricas; estão associadas a movimentos das classes sociais, como vimos, por exemplo, no modo como o comportamento polido relacionava o sujeito às suas origens, marcando a distinção social de classes, acentuando o prestígio social de uns sobre os outros e marcando simbolicamente a divisão de poder. Sobre esse assunto, Oliveira destaca o seguinte:

A marca de distinção tornava-se uma prática de ilusão, ou seja, adquirir uma identidade significava se comportar em público como uma espécie de palco, de cenário, onde a

representação de elementos simbólicos garantia a inserção do sujeito no mundo aristocrático: ‘ser’ era simular. (Oliveira, 1999, p. 2, grifo do autor).

A partir do século XX, outras transformações sociais alteraram o *modus operandi* da polidez em que a autoimagem pública, ainda que desejosa de aprovação, buscava não mais uma representação ‘cortês’, mas ainda uma performance calcada no “simulacro”, fingindo “ser o que não se é” (*idem*, pp. 3–4). O autor explica como a sociedade burguesa rejeita a vulgaridade em busca da sociabilidade, operando como um “marketing dos bons sentimentos” para dar sentido às relações” (*idem*, p. 4), e, assim, produzindo idealizações identitárias, daí simulacros: “O simulacro e a polidez adquirem o prestígio de um núcleo de produção de identidades fixas que se revelam unicamente no ‘parecer” (*ibidem*).

É Goffman quem emprega os termos representação e face (fachada) para definir as atividades humanas em situações de interação. Para ele, representação refere-se a “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência”; e fachada corresponde ao “equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante a sua representação” (Goffman, 1985, p. 29). Ou ainda: corresponde ao “valor social positivo que uma pessoa reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular” (Goffman, 1980, p. 77). Para o autor, os indivíduos, considerados atores, desempenham papéis em suas interações, e assim continuamos na ordem do simulacro e no campo das idealizações, uma vez que no processo de socialização, “a busca é para atender às expectativas da sociedade: quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade” (*idem*, p. 41). Isto porque, na visão de Goffman, espera-se que os participantes se alinhem às faces e aos sentimentos ligados a elas. Em linhas gerais, haveria, por parte dos participantes da interação, uma motivação para a preservação das faces o que demandaria também por parte de cada um conhecimento, perceptividade e habilidade neste manejo de lidar com as faces.

Isto posto, gostaríamos de destacar a opção pela polidez e compostura do enunciador da carta ao se dirigir ao seu interlocutor. O destaque não seria necessário se no cenário político atual não fôssemos testemunhas dos ataques sistemáticos aos princípios democráticos proferidos pelo presidente em exercício em suas ‘representações’ públicas, replicados por seus seguidores nas mídias digitais. Em suas aparições, é frequente o uso de modalidades discursivas de desqualificação do outro (seus ‘inimigos’) e também por vezes a opção por uma linguagem de teor ofensivo àqueles que não se identificam com suas ideias e valores, ou mesmo o interpelam, como forma indícios de uma das estratégias empregadas com frequência², o que contraria os fundamentos pautados nos princípios de civilidade e sociabilidade, resultando na falta de compostura e decoro compatível com o cargo.

² Tabela do Relatório disponível em FENAJ (2021, p. 13). De acordo com esse relatório, o presidente da República, em relação a outros grupos de agressores, lidera em percentuais o número de ataques à imprensa (175 casos, equivalendo a 40,89%) em 2020.

Deste modo, compreendemos, neste trabalho, que a polidez empregada, na carta, constitui-se como uma opção estilística, um projeto discursivo-pragmático socialmente orientado, não apenas para realçar as boas maneiras de seu enunciador e que fazem jus ao cargo e à sua posição política como ex-chefe da nação, mas como uma forma de não violência, isto é, “uma questão ética no interior do próprio campo de força da violência” (Butler, 2021, p. 37). A não violência³ – respaldada por manobras reparadoras de face – adquire uma tonalidade política, na perspectiva aqui adotada, no sentido de representar “uma prática de resistência que se torna possível, se não obrigatória, precisamente no momento em que a perpetração da violência parece ser o mais justificável e óbvio” (*ibidem*). A autora propõe, baseada na biopolítica, que se pense a não violência: “não apenas como a ausência de violência, ou o ato de se abster de cometer violência, mas também como um compromisso permanente. Ou mesmo como um modo de redirecionar a agressão com o propósito de reafirmar os ideais de igualdade e liberdade” (*ibidem*).

Butler lança o desafio de se pensar a violência e a não violência em termos relacionais e não como termos controversos, no interior de uma “filosofia dos laços vitais e sustentáveis” (*idem*, p. 29). “A interdependência social caracteriza a vida” (que também traz a questão da destrutividade e de sentimentos de ira e indignação) e toda interdependência “implica igualdade social”, afirma a autora (*ibidem*). E a violência seria um ataque a esta interdependência, uma vez que atacaria não somente as pessoas, mas os laços sociais, conseqüentemente, configurando um ataque à igualdade, daí não faz sentido pensar a não violência sem um compromisso com a igualdade. E o que motivaria a exigência do compromisso da não violência com a igualdade? Segundo Butler, o motivo corresponde a práticas sociais de valorização de algumas vidas sobre outras, o que resulta no rompimento da igualdade dos laços sociais, ou seja, em práticas de desigualdade. A desigualdade é uma prática violenta, típica da contemporaneidade, que a não violência pode e deve ‘atacar’. A ética da não violência deve pressupor e afirmar o valor igual das vidas e a distribuição diferencial do direito ao luto (*cf.* Butler, 2021, p. 58): neste caso, não pode haver vidas não enlutáveis, pois todas as vidas têm direito ao luto:

A suposição de um igual direito ao luto não seria apenas uma convicção ou uma atitude com a qual outra pessoa nos saúda, mas um princípio que ordena a organização social da saúde, alimentação, moradia, emprego, vida sexual e vida cívica. (*idem*, p. 59)

Nesse sentido, o eixo sobre o qual este trabalho se sustenta repousa na compreensão da força ilocucional dos atos polidos (usos da polidez), entendidos no corpo do projeto enunciativo da carta que aborda a condução da saúde (e vida) da população, na pandemia, e na concepção pragmática da linguagem, de acordo com Jacob Mey (Nascimento Silva, 2014): atos pragmáticos são atos que não ocorrem sozinhos e são formulados numa situação particular, o que implica também conceber o contexto na mesma perspectiva dinâmica e relacional.

Dessa forma, o projeto enunciativo pautado nos usos da polidez pode iluminar o princípio democrático no campo das forças violentas e não violentas no sentido proposto

³ A não violência inclui a violência; conflitos e destrutividade fazem parte dos laços sociais, conforme Butler (2021)

por Butler: o do compromisso com o direito social da existência nos termos em que a “biopolítica pede que consideremos não apenas o que conta como vida, mas de quem é a vida considerada digna de ser preservada” (Butler, 2021, p. 66).

3. A carta: “Tentei escapar, mas é quase inevitável falar sobre a CPI...”

A carta, publicada no jornal *O Globo*, em 2021, pelo ex-presidente da República brasileira, Fernando Henrique Cardoso⁴, tem como foco a defesa dos princípios éticos, contra a corrupção, no trato do dinheiro público em relação aos custos da pandemia. Dirigida a um interlocutor imediato e muito especial pela importância no contexto político do país, isto é, o presidente da República Jair Messias Bolsonaro em exercício (2019-2022) e a leitores (implícitos) do jornal, a carta é elaborada em um tom de respeito, consideração e tato ao tratar de um tema, de certa forma, delicado e espinhoso, a saber: a CPI⁵ e seus desdobramentos que possam acenar para um provável *impeachment* presidencial.

O contexto/ *ethos* interacional (ou a cenografia) é representado em termos: (i) da intenção discursiva, ou seja, do projeto de discurso do enunciador ao abordar a CPI com o propósito de advertir seu destinatário imediato sobre um provável *impeachment*; (ii) e da composição e comunicação discursiva, isto é, a interação verbal (não em copresença) entre o locutor e seus demais leitores implícitos, além do próprio presidente). Este quadro interativo torna-se também responsável pelo estabelecimento e pela expansão de significados e sentidos do conteúdo da carta além daqueles evocados explicitamente. Para Maingueneau (2005, p. 75):

O enunciador não é um ponto de origem estável que se “expressaria” dessa ou daquela maneira, mas é levado em conta em um quadro profundamente interativo, em uma instituição discursiva inscrita em uma certa configuração cultural e que implica papéis, lugares e momentos de enunciação legítimos, um suporte material e um modo de circulação para o enunciado.

Neste quadro interativo, a intenção discursiva, associada ao propósito comunicativo, ocupa um papel central no projeto discursivo do locutor. A escolha da carta

⁴ “Fernando Henrique Cardoso, popularmente conhecido como FHC, foi um cientista político e sociólogo brasileiro que ganhou notoriedade por ter sido um dos criadores do Plano Real, o plano que estabilizou a economia do Brasil. Isso permitiu que ele fosse eleito presidente do Brasil na eleição de 1994” (Neves Silva, s/d). Filiado ao Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), foi o 34.º presidente da República Federativa do Brasil entre 1995 e 2003.

⁵ Desde a publicação da carta em 04/07/2021, até a data de finalização deste trabalho, em 19/11/2021, a CPI avançou, encontrando muitos indícios de fraude, corrupção na condução da pandemia. Neste interregno, o presidente, em manifestação, no dia da Independência do Brasil, 07 de setembro, atacou publicamente instituições públicas, na figura de seus ministros Alexandre de Moraes, Ministro do Supremo Tribunal Federal (STF) do Brasil e presidente do Tribunal Superior Eleitoral do Brasil (TRE) – e Luis Roberto Barroso, Ministro do Supremo Tribunal Federal do Brasil (STF) e ex-presidente do Tribunal Superior Eleitoral do Brasil (TER), indicando uma ação contrária aos princípios básicos da democracia. Dias após a manifestação, vieram a público as reações do ministro da Justiça Luis Fux e do ministro Barroso, como as dos presidentes da Câmara, Arthur Lira e do Senado, Rodrigo Pacheco, em defesa da democracia.

como gênero, em canal midiático, em página central do jornal, em espaço distinto daquele destinado às cartas do leitor, representa o teor político que o jornal deseja imprimir à matéria, por um lado, e, por outro, expressa a opção estratégica do enunciador. Estratégia no sentido de evidenciar modos de dizer que visam à aproximação de seu destinatário imediato, convocando-o a uma resposta, bem como ao alcance, em maior escala, do público leitor do jornal, os leitores implícitos, na tentativa de, provavelmente, obter maior adesão e repercussão política às ideias propagadas no texto. Acrescente-se o fato de que “a posição institucional do orador e o grau de legitimidade que ela lhe confere contribuem para suscitar uma imagem prévia”, conforme palavras de Amossy (2005, p. 137), na construção de uma imagem de si. Fernando Henrique Cardoso, não obstante as divergências político-partidárias, tem um peso político ainda forte no cenário nacional brasileiro e representa uma voz de autoridade portadora de poder e legitimidade. Retomando Amossy (*idem*, p. 135), “A interação é regrada não somente por estratégias verbais, mas também por jogos de poder simbólicos.”

De acordo com a autora, “a carta aberta inscreve diretamente um leitor implícito que pode ser reconstruído a partir dos valores, das normas e das competências que lhes são colocadas à disposição” (*idem*, p. 132). Neste caso, a carta aberta desempenha uma dupla função em razão de uma imagem de si construída pelo locutor: ao se dirigir ao seu interlocutor explícito, o locutor convoca leitores implícitos que representam seus pares para assim compartilhar valores e ideologias. Logo, “a imagem que o locutor constrói em seu discurso é modelada pelas representações sociais que ele julga partilhadas por cada uma das frações de seu público” (*idem*, p. 134) e não especial e exatamente àquele a quem ele se dirige abertamente, ainda que o faça por meio de vocativos explícitos ao longo do texto (*vd.* Anexo 1), como mostraremos a seguir.

Introduzida com uma espécie de pedido de desculpas, ou uma justificativa para ser publicada (“Tentei escapar, mas é quase inevitável falar sobre a CPI e os fatos que levam a ela”), a carta é conduzida pelo signatário em que ele assume o papel de porta-voz (e porta-voz de autoridade como já mencionado) daqueles que estariam indignados com a corrupção e o desvio de verba e gasto público na condução da pandemia, como também se jacta o próprio governo, cuja bandeira está assentada na propagação da anticorrupção. A justificativa apresentada pode ser explicada, seja como uma forma de o locutor mitigar uma possível ofensa ao alocutário, que se insinua no alerta do título (“Cuidado, presidente”) e na apresentação de uma falha, logo no início do texto, seja nas formas de alinhamento com seus pares ou interessados na matéria. Vejamos o *lead* e os parágrafos iniciais da carta:

Maior falha de Bolsonaro na compra de vacinas é dar sensação à opinião pública de que não avaliou corretamente o tipo de problema que havia, que era grave.

Tentei escapar, mas é quase inevitável falar sobre a CPI e os fatos que levam a ela. Não gosto de personalizar e menos ainda, por motivos óbvios, quando se trata do presidente. Tratarei de não o fazer, embora seja difícil.

O caso parecia banal: uma tentativa de gastar dinheiro público, sem critério. Mas não era: Não só porque há certa irritação no país com relação ao desvio de finalidades no uso do

dinheiro dos contribuintes, mas porque, no caso, trata-se de um governo que se jacta de ser cuidadoso nessa matéria (obrigação de qualquer presidente que se preze). E também porque os fatos em tela se dão no âmbito de uma pasta, a da Saúde, diretamente ligada à luta contra a pandemia, a qual torna a vida de cada um de nós arriscada. Portanto, o olhar da opinião pública fica ainda mais atento para tudo o que se passa em seu âmbito e no dos setores do governo a ele ligados.

Devido à gravidade do fato relatado, eleva-se o risco de o destinatário comprometer a sua imagem (face) e, conseqüentemente, provocar um dano à face de seu interlocutor, o que o leva a dizer que se esforçará para não personalizar a situação: “Não gosto de personalizar e menos ainda, por motivos óbvios, quando se trata do presidente. Tratarei de não o fazer, embora seja difícil.”

Não há indícios no texto da carta de que o projeto enunciativo do signatário esteja centralizado no ataque ao presidente ou à sua pessoa, não obstante ele tenha vindo a público chamá-lo à responsabilidade e convidá-lo a refletir sobre as conseqüências resultantes da CPI que podem levar ao *impeachment* no caso. A tentativa de despersonalizar o discurso é uma forma de manter, inclusive, o distanciamento social e afetivo, prática de polidez identificada por autores como Lakoff (1973) e Brown & Levinson (1987). Nesta prática, evidencia-se também a sub-máxima da não imposição, formulada por Lakoff (1973). Usada em situações formais, a estratégia da não imposição justifica-se devido às relações entre os interlocutores da carta, ambos com posições institucionais de relevo, embora assimétricas: um ex-presidente e um presidente em exercício; e às imposições inerentes ao estilo do gênero e àquelas concernentes ao veículo de comunicação, o jornal *O Globo*, jornal de grande circulação nacional.

A atitude de distanciamento e não-imposição é mantida ao longo da carta, em alguns pontos mais do que em outros, construindo uma imagem do locutor pautada por um *ethos* de modéstia, integridade e respeito. Há momentos em que o signatário chega a trazer para si o custo da interação, nos moldes descritos por Leech (1983), maximizando o dano pessoal, (“Quem está na chuva se molha como eu me molhei...”) em prol da valorização da imagem do destinatário, (“Não quero dizer que se deva generalizar o que aconteceu, nem deixar de reconhecer o efeito, louvável, de o governo prestar atenção ao que ocorre com os fundos públicos”) como na seqüência abaixo:

Não quero dizer que se deva generalizar o que aconteceu, nem deixar de reconhecer o efeito, louvável, de o governo prestar atenção ao que ocorre com os fundos públicos. Não deveria agora desviar o olhar. E não se trata só do presidente, mas do conjunto da administração: o chefe dela paga o preço de erros dos quais sequer toma conhecimento. Quem está na chuva, se molha, como eu me molhei, mesmo não sendo responsável direto por alguns erros...

Na primeira parte em destaque, ao louvar a ação do governo, enfatiza-se a máxima da aprovação, segundo Leech (1983), pois o locutor parece ratificar aquele tipo de código ritual em que se combinam duas tendências responsáveis pela manutenção das faces: o auto-respeito e a consideração (Goffman, 1980, p. 81). Na segunda parte, ao se incluir como protagonista de uma situação semelhante na ocasião em que foi presidente, o

locutor opta por neutralizar os danos às respectivas faces, desculpando-se a si mesmo e ao outro: “Quem está na chuva, se molha, como eu me molhei, mesmo não sendo responsável direto por alguns erros...”.

Apesar de uma mudança de tom que se verifica em outro trecho da carta, a mesma linha adotada repete-se na manutenção das faces e das máximas que encobrem o custo ao destinatário na busca de uma atitude de solidariedade e compreensão recíproca quanto às responsabilidades que recaem sobre os chefes de estado:

[...] recordo-me do caso do apagão, quando eu, entusiasmado com a construção de novas hidroelétricas, não me dei conta de outros problemas; sei, por ter ocupado as funções que ocupei, que o responsável maior não pode saber o que se passa em cada setor da administração, nem a ele se pode atribuir “culpa” por desvios de recursos que não maneja diretamente.

Em nosso entendimento, trata-se de recursos pragmáticos que visam amenizar as acusações que recaem sobre o destinatário, mas que serão expressas de forma mais explícita, sem mitigação, no momento seguinte, na sequência em que o locutor constata a “incompetência” e o “descaso” do governo na administração de recursos do Ministério da Saúde. Itens lexicais são usados como recursos linguísticos e expressivos que elevam o tom de desaprovação como se pode notar em: “por isso mesmo; pasma ver...; pior, chega a assustar o pouco caso”:

Por isso mesmo, pasma ver quanta incompetência e descaso na administração de coisas tão importantes como o que ocorre com recursos do Ministério da Saúde. Pior, chega a assustar o pouco caso inicial da autoridade máxima com os eventos que ocorreram naquela pasta. A alegação de desconhecimento pode até ser verdadeira (recordo-me do caso do apagão, quando eu, entusiasmado com a construção de novas hidroelétricas, não me dei conta de outros problemas de distribuição de energia que já atormentavam o povo e terminaram por “balançar o coreto”).

Sei, por ter ocupado as funções que ocupei, que o responsável maior não pode saber o que se passa em cada setor da administração, nem a ele se pode atribuir “culpa” por desvios de recursos que não maneja diretamente. Mas, uma vez sabidos os casos, há que mostrar irritação e há que jogar ao mar os “culpados”, pois é forte a reação que eles provocam em quem deles não participou e é sua vítima: o eleitorado. Foi nisso, principalmente que *falhou o presidente*. Deu sensação à opinião pública de que não avaliou corretamente o tipo de falha que havia, que era grave. (grifos meus)

A linha de compostura, apoiada na minimização de custos para o outro em favor da dignificação da honra e reputação, oscila, nas próximas sequências da carta, para uma conduta na direção da explicitação de problemas do atual governo. Desse modo, encontramos evidências de modalizações discursivas menos sutis e mais enérgicas, enfatizando as falhas, o que se revela por meio de termos e expressões de contra-expectativas, tais como o operador de contrajunção ‘mas’, seguido de expressões que performatizam uma ordem: “Mas, uma vez sabidos os casos, há que mostrar irritação e há que jogar ao mar os ‘culpados’”. Ainda que não personalize diretamente o destinatário

(“deu sensação à opinião pública de que não avaliou corretamente o tipo de falha que havia, que era grave”) os enunciados que se seguem apontam para um ato de desaprovação que coloca em risco a face do presidente: “Foi nisso, principalmente que falhou o presidente.”

As críticas negativas e as suspeitas quanto a desvios em outras áreas do governo vão se intensificando à medida que outros fatos vão despontando, por associação, e se desenrolando em uma narrativa que coloca em xeque a credibilidade do presidente na alegação de que os políticos só cuidam mesmo de seus interesses pessoais e de seus familiares, além de os imiscuírem na coisa pública. Aqui, uma ironia sutil se faz sentir quando o signatário faz uma alusão a um certo nepotismo presente no governo atual:

Fica-se sempre com a sensação: se ocorrem desvios na Saúde, por que não em outros casos? E é por aí que os governos podem se perder. A memória coletiva forma-se assim nessa matéria. O povo já pensa, em geral, que *los de arriba* de outra coisa não cuidam que de seus interesses pessoais ou no de seus familiares e amigos. E logo agora quando temos um governo no qual os filhos, embora alguns eleitos, têm tanta presença. O fato só parece confirmar a crença antecipada do povo.

O signatário prossegue em seus atos de ameaça à face ao presidente de modo mais explícito, sendo mais duro em suas críticas, em substituição àquele tom inicial mais apaziguador, adotando, de fato, uma postura de autoridade. Na sequência da carta, novas pinceladas vêm arranhar a fachada presidencial, para destacar o descaso do governo e das altas esferas políticas no tratamento dispensado à situação como se nota nesse caso: “Não há, portanto, como considerar mero equívoco a pouca atenção inicial dada pelos altos círculos políticos aos acontecimentos.”

A primeira parte do enunciado: “não há, portanto, como considerar mero equívoco”, é emblemática: as relações morfossintáticas e semânticas deságuam numa rede de ações performativas que responsabilizam diretamente os envolvidos por supostos desvios. Não se trata de “mero equívoco”, eis a conclusão, “portanto”: exclui-se, com esta afirmação, a possibilidade de se tratar de um ‘mero’ descuido o desconhecimento do presidente em relação ao fato. E, como pontua o locutor, “a mídia estará sempre pronta” para alertá-lo sobre tropeços, falhas, “descuidos”, desvios.

Não há, portanto, como considerar mero equívoco a pouca atenção inicial dada pelos altos círculos políticos aos acontecimentos. A mídia estará sempre pronta – é seu dever – para fazê-los recordar, seja insistindo em matéria já sabida, seja indicando caminhos que podem levar a outros tropeços.

Como podemos notar, o alerta ao presidente se intensifica como numa espécie de desnudamento do ‘rei’. A neutralização de conflito cede lugar ao desmascaramento dos meandros do jogo político que podem levar ao *impeachment* presidencial, porque o “poder é cruel”, declara o locutor. Afirma-se, assim, o projeto enunciativo da carta, destacando-se o respeito aos valores da democracia sobre qualquer vontade política soberana: “Mas ... o que fazer? Se o próprio presidente não cuidar de inibir os atos capazes de favorecerem a ação do Congresso nesse sentido, ela acaba ocorrendo. Ainda há tempo

para consertar o rumo.” Transfere-se a responsabilidade para o presidente em exercício, convocando-o a ‘tomar as rédeas’ e corrigir a situação, não obstante a prudência no trato quanto à manutenção de uma conduta alinhada ao *ethos* da solidariedade (“Não torço por impeachments”).

Não torço por impeachments, nem por novos desvios de dinheiro público, mesmo que nos levem a isso. Já votei por um impeachment e acompanhei outro, quando já não era mais senador. O custo para a memória democrática é sempre elevado. Mas... o que fazer? Se o próprio presidente não cuidar de inibir os atos capazes de favorecerem a ação do Congresso nesse sentido, ela acaba ocorrendo. Ainda há tempo para consertar o rumo. Mas, com a proximidade das eleições, o jogo político voltará a pressionar. Não adianta jogar a culpa na mídia ou “nos políticos”: trata-se de um sinal de alerta a ser devidamente compreendido pelos que exercem o poder. E o poder é cruel. Principalmente quando alguém dele é retirado pelo voto dos congressistas e não pelo voto do povo.

Nas sequências finais, não obstante um comportamento de preservação das faces e alinhamento com o alocutário, há nitidamente uma acentuação do desconforto do locutor com o silêncio e o aparente descaso do governo com a saúde e os resultados dessa atitude. Há um entrecruzamento de forças ilocucionais, variando em intensidade em termos da dimensão performativa dos atos, que integram o teor e a tonalidade da carta como na sequência abaixo nos trechos em destaque:

Por tudo isso, presidente, atue enquanto há tempo. Um pouco mais que ele transcorra e já será tarde. Quando acontecer o inevitável, se não houver reação prática de sua parte, de pouco adiantarão os queixumes. Ação já, é o que o país espera. Quem elege o presidente é o povo. Este, às vezes erra. Paciência. É melhor aguentar o quanto possível do que tentar usar o bisturi do Congresso para “acelerar” a história. Não digo isso “da boca para fora”. Resisti quanto pude a impeachments de presidentes; até que ... chega a hora. Estamos longe dela e espero que não ocorra. Mas, reafirmo: abra os olhos presidente. Querendo ou não, se for tarde, as lágrimas podem não ser de crocodilo, mas não serão suficientes para evitar o que por ora parece ser longínquo. (grifos meus)

Tais performativos – pedido, alerta, advertência, ordem, ameaça – sinalizam o projeto discursivo e caracterizam e reforçam a imagem de si e a voz desse locutor no desenho do quadro interativo. Nas palavras de Amossy,

A construção discursiva de uma imagem de si é suscetível de conferir ao orador sua autoridade, isto é, o poder de influir nas opiniões e de modelar suas atitudes. [...] Para todas as abordagens que valorizam a eficácia da fala, o *ethos* não é somente uma postura que manifesta o pertencimento a um grupo dominante, ele é uma imagem de si construída no discurso que influencia opiniões e atitudes. (Amossy, 2005, p. 142)

Parafraseando a autora no exemplo de Jean Giorno na carta aberta aos camponeses (*idem*, p. 134), compreendemos que, da carta aberta de Fernando Henrique Cardoso ao então presidente em exercício, podemos extrair um “duplo *ethos*” (*ibidem*): (i) a representação do homem/ líder íntegro, em sintonia com a população; (ii) a voz de

autoridade (na figura de um ex-presidente), em sintonia com os anseios sociais mais profundos, como a dignidade humana (a saúde e a sobrevivência em meio à pandemia) e os princípios democráticos. O discurso do ex-presidente traduz-se no campo da força da não violência, um apelo dramático à manutenção dos laços sociais em que está em jogo a vida e quem tem direito a ela, isto é, “[...] a não violência como questão de moralidade individual dá lugar a uma filosofia dos laços vitais e necessários”, conforme declara Butler (2021, p. 29). A autora constrói sua reflexão e sua filosofia na interdependência social, sustentação da vida. E argumenta que o ataque a esta interdependência é um ataque aos laços sociais, às pessoas e à igualdade: “E, assim, a interdependência, embora pressuponha diferenciais de independência e dependência, implica igualdade social: ou cada pessoa é constituída e sustentada por relações em que depende de algo, ou algo depende dela” (*ibidem*).

Nesse sentido, o projeto discursivo da carta, edificado em estilo ‘elegante’ e polido, pode ser interpretado como um projeto de conotação política, em contraste com o projeto político vigente. Naquele, a sustentação ancora-se no campo da não violência, na defesa da vida e de todas as vidas que importam. Por esta razão, Jacob Mey não hesita em destacar o potencial da pragmática em sua relação e integração com a vida social:

A pragmática então deveria se preocupar em ver como a comunicação e o uso da língua de um modo geral estão lá para fazer a sociedade melhor, para permitir que mais pessoas possam participar da vida societal. Não se constrói a sociedade com alguma ideia abstrata de democracia, mas fazendo as pessoas se organizarem para explicitar seus problemas, encontrar soluções para eles, se articularem num nível local. Tudo isso é muito pragmático. Tem a ver com o modo como as pessoas constroem a língua para se comunicar e, ao se comunicarem, como elas reafirmam a organização social e tudo aquilo que torna a sociedade um conceito viável. (Nascimento Silva, 2014, p. 176)

4. Considerações finais

O signo é dialógico e ideológico na perspectiva bakhtiniana. A essa concepção relacional e política do signo procurei alinhar a perspectiva defendida por Butler (2021) a respeito da vida humana também relacional e interdependente para refletir sobre a carta endereçada ao presidente da República do Brasil. A carta desenha um projeto enunciativo muito claro no qual seu signatário defende dois princípios, no meu entender, que constituem pilares fundamentais para a vida e sua continuidade: o princípio democrático, que zela pela vida de todos sem distinção (consequentemente pela igualdade), e a dignidade ou polidez, ou boas maneiras, na reafirmação de uma prática verbal e social não violenta. Sobre esta prática, a carta apresenta indícios fortes do cuidado do ex-presidente ao se dirigir a seu destinatário principal, alertando-o sobre o perigo de um possível impeachment devido ao tratamento dispensado ao povo brasileiro durante a pandemia conforme averiguação da Comissão Parlamentar de Inquérito.

O estilo, polido e respeitoso, caracterizou todo o texto da carta. A neutralização de atos agressivos ou ofensivos foi equilibrada entre as opções: (i) pelo recurso da “modéstia depreciativa” (Goffman, 1980, p. 85) – nos vários momentos de alinhamento e reciprocidade entre o signatário da carta e seu destinatário em prol do equilíbrio ritual e

do zelo público das faces; (ii) e pelo “tato” (*idem*, p. 83) – em alusões e insinuações em que o signatário, apesar do confronto, ainda dava opções para o seu interlocutor imediato, na intenção de resguardar, reciprocamente, a postura compatível com a hierarquia e o cargo. Tanto a modéstia depreciativa quanto o tato ou a diplomacia podem ser lidos na interpretação de Butler sobre as formas não violentas. Segundo a autora: “Devemos combater aqueles que estão comprometidos com a destruição, sem reproduzir a sua destrutividade” (Butler, 2021, p. 62).

Por outro lado, foi possível observar também uma mudança de tom ao longo da carta. As ameaças veladas foram se tornando mais explícitas e no lugar da aderência às regras, houve um grande esforço por parte do signatário “para quebrá-las com segurança” (Goffman, 1980, p. 107), mantendo, ainda, o compromisso com a liturgia do cargo (que ocupou como presidente da República) e com os protocolos do gênero discursivo (estilo) e de seu projeto enunciativo. São as regras morais que as pessoas *adquirem* e são estas as responsáveis pela regulação dos laços sociais e que as tornam humanas. A humanização, portanto, deriva de “exigências estabelecidas pela organização ritual dos encontros sociais” (*ibidem*).

Enfim, a carta traz indícios fortes de um compromisso ético com a igualdade e com o respeito a todas as vidas, o que significa um apelo à manutenção dos valores democráticos. E segundo Butler:

É precisamente porque podemos destruir que temos a obrigação de saber por que não devemos destruir e evocar os contrapoderes que freiam essa capacidade de destruição. A não violência se torna uma obrigação ética à qual estamos ligados precisamente porque estamos ligados aos outros. (Butler, 2021, p. 119)

Referências

- Agência Senado. (2021, julho 14). *CPI da Pandemia é prorrogada por mais 90 dias*. Senado Notícias. <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/07/14/cpi-da-pandemia-e-prorrogada-por-mais-90-dias>
- Amossy, R. (2005). O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In R. Amossy (Org.), *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. (pp. 119–144). Contexto.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.
- Brown, P. & Levinson, S. (1987). *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge University Press.
- Butler, J. (2021). *A força da não violência: um vínculo ético-político* (H. Regina Candiani, Trad.). Boitempo.
- Cardoso, F. H. (2021, julho 4). *Cuidado, presidente!* O Globo. <https://oglobo.globo.com/politica/fernando-henrique-cardoso/coluna/2021/07/cuidado-presidente-25089590.ghtml>
- Elias, N. (1994). *O processo civilizador. Uma história dos costumes*. (R. Jungman, Trad.) (2.^a ed., Vol. 1). Zahar. (original publicado em 1939)
- FENAJ (2021). *Violência contra jornalistas e liberdade de imprensa no Brasil. Relatório 2020*. Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ). https://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2021/01/relatorio_fenaj_2020.pdf
- Goffman, E. (1980). A elaboração da face. In S. A. Figueira (Org.), *Psicanálise e ciências sociais*. (pp. 76–114). Francisco Alves.

- Goffman, E. (1985). *A representação do eu na vida cotidiana*. (M. C. Santos Raposo, Trad.). Vozes.
- Lakoff, R. T. (1973). The logical of politeness; or minding your p’s and q’s. *Papers from the XIX Regional Meeting of The Chicago Linguistics Society* (pp. 292–305). Chicago University Press.
- Leech, G. (1983). *Principles of pragmatics*. Longman.
- Maingueneau, D. (2005). Ethos, cenografia, incorporação. In Amossy, R. (Org.), *Imagens de si no discurso: a construção do ethos* (pp. 69–92). Contexto.
- Nascimento Silva, D. (2014). Pragmática, sociedade (e a alma), uma entrevista com Jacob Mey. *D.E.L.T.A* 30 (1) 161–179. <https://doi.org/10.1590/S0102-44502014000100009>
- Neves Silva, D. (s/d). *Biografia de Fernando Henrique Cardoso*. Brasil Escola. <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/fernando-henrique-cardoso.htm>
- Oliveira, J. A. (1999). Polidez, a virtude do simulacro. *Uniletras*, 21, 1–7.
- Volochinov, V. (2017). *Marxismo e filosofia da linguagem*. (S. Grillo & E. Vólkova Américo, Trads.). Editora 34.

[submetido em 19 de novembro de 2011 e aceite para publicação em 15 de dezembro de 2022]

Anexo 1

Cuidado, presidente

Maior falha de Bolsonaro na compra de vacinas é dar sensação à opinião pública de que não avaliou corretamente o tipo de problema que havia, que era grave.

Tentei escapar, mas é quase inevitável falar sobre a CPI e os fatos que levam a ela. Não gosto de personalizar e menos ainda, por motivos óbvios, quando se trata do presidente. Tratarei de não o fazer, embora seja difícil.

O caso parecia banal: uma tentativa de gastar dinheiro público, sem critério. Mas não era. Não só porque há certa irritação no país com relação ao desvio de finalidades no uso do dinheiro dos contribuintes, mas porque, no caso, trata-se de um governo que se jacta de ser cuidadoso nessa matéria (obrigação de qualquer presidente que se preze). E também porque os fatos em tela se dão no âmbito de uma pasta, a da Saúde, diretamente ligada à luta contra a pandemia, a qual torna a vida de cada um de nós arriscada. Portanto, o olhar da opinião pública fica ainda mais atento para tudo o que se passa em seu âmbito e no dos setores do governo a ele ligados.

Não quero dizer que se deva generalizar o que aconteceu, nem deixar de reconhecer o efeito, louvável, de o governo prestar atenção ao que ocorre com os fundos públicos. Não deveria agora desviar o olhar. E não se trata só do presidente, mas do conjunto da administração: o chefe dela paga o preço de erros dos quais sequer toma conhecimento. Quem está na chuva, se molha, como eu me molhei, mesmo não sendo responsável direto por alguns erros...

Por isso mesmo, pasma ver quanta incompetência e descaso na administração de coisas tão importantes como o que ocorre com recursos do Ministério da Saúde. Pior, chega a assustar o pouco caso inicial da autoridade máxima com os eventos que ocorreram naquela pasta. A alegação de desconhecimento pode até ser verdadeira (recordo-me do caso do apagão, quando eu, entusiasmado com a construção de novas hidroelétricas, não me dei conta de outros problemas de distribuição de energia que já atormentavam o povo e terminaram por “balançar o coreto”).

Sei, por ter ocupado as funções que ocupei, que o responsável maior não pode saber o que se passa em cada setor da administração, nem a ele se pode atribuir “culpa” por desvio de recursos que não maneja diretamente. Mas, uma vez sabidos os casos, há que mostrar irritação e há que jogar ao mar os “culpados”, pois é forte a reação que eles provocam em quem deles não participou e é sua vítima: o eleitorado. Foi nisso, principalmente que falhou o presidente. Deu sensação à opinião pública de que não avaliou corretamente o tipo de falha que havia, que era grave.

Fica-se sempre com a sensação: se ocorrem desvios na Saúde, por que não em outros casos? E é por aí que os governos podem se perder. A memória coletiva forma-se assim nessa matéria. O povo já pensa, em geral, que *los de arriba* de outra coisa não cuidam que de seus interesses pessoais ou no de seus familiares e amigos. E logo agora quando temos um governo no qual os filhos, embora alguns eleitos, têm tanta presença. O fato só parece confirmar a crença antecipada do povo.

Não há, portanto, como considerar mero equívoco a pouca atenção inicial dada pelos altos círculos políticos aos acontecimentos. A mídia estará sempre pronta — é seu dever — para fazê-los recordar, seja insistindo em matéria já sabida, seja indicando caminhos que podem levar a outros tropeços.

Não torço por impeachments, nem por novos desvios de dinheiro público, mesmo que nos levem a isso. Já votei por um impeachment e acompanhei outro, quando já não era mais senador. O custo para a memória democrática é sempre elevado. Mas... o que fazer? Se o próprio presidente não cuidar de inibir os atos capazes de favorecerem a ação do Congresso nesse sentido, ela acaba

ocorrendo. Ainda há tempo para consertar o rumo. Mas, com a proximidade das eleições, o jogo político voltará a pressionar. Não adianta jogar a culpa na mídia ou “nos políticos”: trata-se de um sinal de alerta a ser devidamente compreendido pelos que exercem o poder. E o poder é cruel. Principalmente quando alguém é dele retirado pelo voto dos congressistas e não pelo voto do povo.

Por tudo isso, presidente, atue enquanto há tempo. Um pouco mais que ele transcorra e já será tarde. Quando acontecer o inevitável, se não houver reação prática de sua parte, de pouco adiantarão os queixumes. Ação já, é o que o país espera. Quem elege o presidente é o povo. Este, às vezes erra. Paciência. É melhor aguentar o quanto possível do que tentar usar o bisturi do Congresso para “acelerar” a história. Não digo isso “da boca para fora”. Resisti quanto pude a impeachments de presidentes; até que... chega a hora. Estamos longe dela e espero que não ocorra. Mas, reafirmo: abra os olhos presidente. Querendo ou não, se for tarde, as lágrimas podem não ser de crocodilo, mas não serão suficientes para evitar o que por ora parece ser longínquo.

CORPO GORDO, CORPO FALHADO: O CORPO DA MULHER E A GORDOFOBIA EM *A GORDA*, DE ISABELA FIGUEIREDO

FAT BODY, FAILED BODY: THE WOMAN'S BODY AND FATPHOBIA IN ISABELA FIGUEIREDO'S *A GORDA*

Romeu Foz*
romeu.foz@ucd.ie

O presente artigo analisa a obra *A Gorda* (2016) da escritora portuguesa Isabela Figueiredo. Proponho que a narrativa em causa questiona – e, em última instância, subverte – a ideia do corpo feminino enquanto objeto de consumo decretada por uma sociedade na qual a aparência física constitui um dos marcadores identitários fundamentais do sujeito. Defendo igualmente que *A Gorda* expõe uma sociedade ocidental que, ao ser predominantemente gordofóbica, sentencia o corpo gordo da mulher ao que apelido de corpo-fracasso. Por fim, advogo que o romance analisado se revela um marco incontornável da literatura portuguesa contemporânea, na medida em que alerta o leitor no sentido de uma valorização do indivíduo para além dos estereótipos (castradores) de beleza vigentes, contribuindo assim para uma disrupção da ordem hegemónica patriarcal, em particular das suas narrativas (violentas) sobre o corpo gordo da mulher.

Palavras-chave: Corpo da mulher. Gordofobia. Corpo-fracasso. Isabela Figueiredo. Literatura portuguesa contemporânea.

This article analyzes the work *A Gorda* (2016), by the Portuguese writer Isabela Figueiredo. I propose that Figueiredo's novel questions – and ultimately subverts – the idea of the female body as an object of consumption decreed by a society in which physical appearance constitutes one of the fundamental identity markers of the subject. I also argue that *A Gorda* exposes a western society that, by being predominantly fatphobic, sentences the woman's fat body to what I call failure-body. Finally, I claim that the analyzed novel proves to be a landmark of contemporary Portuguese literature, insofar as it alerts the reader to an appreciation of the individual beyond the prevailing (castrating) beauty stereotypes, thus contributing to a disruption of the patriarchal hegemonic order, particularly its (violent) narratives about the female fat body.

Keywords: Female body. Fatphobia. Failure-body. Isabela Figueiredo. Contemporary Portuguese literature.

•

* School of Languages, Cultures and Linguistics, University College Dublin, Ireland.
ORCID: 0000-0002-9907-6181.

*Loada sea la gordura, su grasa
llena de gracia, la curva
tensa y relumbrante de sus contornos.*
Rigoberto Paredes, “Elogio de la gordura”

1. Introdução

Quem entra no último trabalho literário a solo da escritora portuguesa Isabela Figueiredo, *A Gorda* (2016)¹, rapidamente apreende que a casa e o corpo – sobretudo o corpo gordo da mulher – se configuram como *leitmotive* da obra.² O romance arquiteta uma sequência de oito capítulos cujos títulos correspondem aos compartimentos da casa habitada – e entretanto herdada – pela protagonista e narradora Maria Luísa. Capítulos-compartimentos que encerram episódios da sua vida pública e privada, nos quais esta revisita, entre outras, as memórias do papá e da mamã, da sua amiga angolana Tony, que a acompanhou na adolescência no colégio da Lourinhã, do seu ex-namorado David, do seu amigo Leonel, homossexual com quem Maria Luísa planeou, sem sucesso, ter um filho, numa reconstrução cujo fio do tempo se cose de forma não linear, no desalinho próprio de um recordar. O destaque dedicado à corporeidade assinala-se, desde logo, no título da obra e reconfirma-se ainda antes de entrarmos na narrativa com a epígrafe de Mary Shelley, na qual a criatura urge a Frankenstein para que ouça a sua desditosa história: a de alguém solitário que vive repellido pelos outros devido à sua aparência física. Estes dois elementos paratextuais lançam assim o mote da problemática relação do indivíduo com o (seu) corpo gordo.

O corpo gordo que se espalha pelo romance corresponde assim ao de Maria Luísa, esse “trambolho acima do peso” (Figueiredo, 2016, p. 151) que não encaixa no estereótipo de beleza cinzelador de corpos magros prescrito pela sociedade envolvente. Para os miúdos do colégio da Lourinhã, no qual Maria Luísa passou a adolescência, esta era a “baleia”, o “monstro” (*idem*, p. 38) de quem todos maldosamente troçavam. O corpo desmedido da protagonista não servia a ninguém. Nenhum rapaz ousou dançar com ela no baile de finalistas do colégio e, anos mais tarde, o amor da sua vida, David, acabou por não suportar o peso social de namorar com o corpo gordo de Maria Luísa. Desta forma, e tomando de empréstimo as palavras de Soraya Lani consagradas à protagonista do romance *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), de Cíntia Moscovich, diria que Maria Luísa exemplifica aquele “corpo que foge à norma, [e] que sofre o olhar desprezível e desaprovador do outro” (Lani, 2014, p. 8). De notar que esse olhar do outro reflete essencialmente a visão do Eu masculino, subjetividade que na ordem hegemónica patriarcal tem voz e que possui o olhar ou *the gaze* com o qual exerce violência e coisifica

¹ Observe-se que, desde então, Figueiredo colaborou na obra coletiva *Stippvisiten* (2021), que reuniu cinco proeminentes vozes da literatura portuguesa contemporânea, no quadro de uma bolsa de residência literária em Berlim.

² A temática da casa será objeto de estudo num trabalho em separado que me encontro a desenvolver, pelo que no presente artigo darei apenas ênfase à temática do corpo.

o corpo da mulher. Como pertinentemente aponta Simone de Beauvoir, a “humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a êle” (1970, p. 10), pelo que é precisamente o corpo da mulher ou a subjetividade dela que se definem na sociedade moderna ocidental como o “outro”.

Nas restantes linhas deste artigo, vou procurar argumentar que o romance *A Gorda* questiona – e, em última instância, subverte – a ideia do corpo feminino enquanto objeto de consumo decretada por uma sociedade na qual a aparência física constitui um dos marcadores identitários fundamentais do sujeito. Defendo igualmente que a narrativa em causa expõe uma sociedade ocidental que, ao ser predominantemente gordofóbica, sentencia o corpo gordo da mulher ao que apelido de corpo-fracasso. Por fim, advogo que a obra analisada se revela um marco incontornável da literatura portuguesa contemporânea, na medida em que alerta o leitor no sentido de uma valorização do indivíduo para além dos estereótipos (castradores) de beleza vigentes, contribuindo assim para uma disrupção da ordem hegemónica patriarcal, em particular das suas narrativas (violentas) sobre o corpo gordo da mulher.

2. O corpo da mulher e a gordofobia

Na introdução do seu livro *On Female Body Experience*, Iris Young observa que “the image of woman has not ceased being that of the Other: the surface that reflects fantasies and fears arising from our human being as vulnerable bodies” (Young, 2005, p. 3). Efetivamente, o corpo humano, e em particular o da mulher, consubstancia-se como um espaço vulnerável no qual as pressões sociais determinam não só o modo como cada um se vê como também o modo como os outros nos veem. Uma dessas pressões advém do conceito de beleza construído por cada sociedade num determinado espaço-tempo. O ideal de beleza hoje dominante – pelo menos no mundo ocidental – contempla a representação de corpos comedidos e esguios, pelo que, como avança Marilyn Wann (2009), o implacável preconceito social contra a gordura e as pessoas gordas se patenteia incontestável. De um modo geral, as pessoas expressam ideias sumamente depreciativas em relação aos corpos obesos (Brewis, 2017), sendo que ao crescente privilégio societal do corpo magro corresponde um aumento nos casos de gordofobia (Newman, 2018).

Sublinhe-se que o significado cultural do corpo, e neste caso do corpo da mulher, é sobretudo uma construção simbólica, mais até do que uma entidade de carne e osso, como nos dá conta Susan Suleiman na introdução de *The Female Body in the Western Culture*:

The cultural significance of the female body is not only (not even first and foremost) that of a flesh-and-blood entity, but that of a *symbolic construct*. Everything we know about the body (...) exists for us in some form of discourse; and discourse, whether verbal or visual, fictive or historical or speculative, is never unmediated, never free of interpretation, never innocent. (Suleiman, 1986, p. 2)

Como tal, a significação de um corpo gordo encapsula incondicionalmente construções sociais historicamente localizadas (Solovay & Rothblum, 2009) e o seu conceito encontra-se saturado de influências culturais, históricas, políticas e económicas (LeBesco & Braziel, 2001).

Ao longo da história da humanidade, o paradigma de beleza (re)configurou-se em função dos valores estéticos e culturais de cada espaço-tempo. Todavia, e no concernente ao volume do corpo, este paradigma sempre pendulou apenas entre duas tendências: “loving thin and loving fat” (Klein, 2001, p. 20). Mais, e por muito surpreendente que possa parecer aos olhos de uma sociedade onde a “cultura *fitness* [se] inscreve em nossa carne” (Goellner, 2008, p. 248)³, a história demonstra-nos que, na maioria das vezes, a gordura foi considerada a melhor coisa, a mais bonita e a mais desejável de todas (Klein, 2001). Assim, o ideal de beleza atual, prescriptor de corpos esbeltos, mais não é do que uma moda (temporária) do espaço-tempo em que se insere.

Lamentavelmente para Maria Luísa, o momento histórico no qual ela se insere estipula a marginalização do corpo gordo, concebendo-o como uma deformidade. E esta intolerância social para com o corpo gordo criou em Maria Luísa um infalível sentimento de repulsa e vergonha relativamente ao seu próprio corpo – “Como disfarçar a carne que sai de mim por todo o lado? Como esconder o corpo?” (Figueiredo, 2016, p. 152). Um sentimento que a impulsiona a esmurrar “as coxas, a barriga” (*idem*, p. 168), que a leva a esconder o seu corpo dos outros no balneário do colégio e que faz dela “uma mulher que não se consegue olhar ao espelho” (*idem*, p. 22). Inevitavelmente, Maria Luísa passou a ver-se com os olhos dos outros, e aprendeu “a rejeitar o invulgar, o excessivo” (*idem*, p. 169), a abominar o seu corpo desmesurado com os seus “pneus na cintura” (*idem*, p. 78), as suas “mamas volumosas” e as suas “coxas grossas” (*idem*, p. 220). Em fases de maior desespero, a protagonista envereda inclusivamente pela autocensura – “O meu corpo está fora de controlo. O que me aconteceu? Como pude deixar-me chegar a este ponto? O que fiz eu da minha vida?” (*idem*, p. 168) –, validando assim uma das conclusões do estudo sobre obesidade e cultura de Brewis que aponta para o facto de que “[f]at stigma seems especially prone to internalization as self-blame” (Brewis, 2017, p. 3). Nesta medida, o romance *A Gorda* serve o nobre propósito de problematizar a complexa relação Eu-Outro, na qual o Outro reproduz, ainda que na esmagadora maioria dos casos involuntariamente, o *bullying* do qual é vítima, tornando-se assim agressor de si mesmo.

De acordo com Brewis, o estigma de ser gordo é um dos mais preponderantes da vida moderna e carrega em si atributos pejorativos como “lazy, dirty, unsexy, and unlovable” (*idem*, p. 3). Não espanta que perante tão contundente mácula a protagonista se sinta traumatizada. Ela era a “gorda triste” (Figueiredo, 2016, p. 23), «unsexy, and unlovable», a quem os rapazes do colégio cruelmente chamavam “baleia”, “orca”, “monstro” e cujos insultos se gravaram para sempre na sua memória, atestando assim a premissa, avançada por Royce (2009) no seu estudo sobre violência contra mulheres gordas, de que o poder do abuso verbal não deve ser nunca subestimado. E não deve ser desvalorizado justamente pela razão aduzida anteriormente de que esse abuso verbal veiculado pela sociedade em geral – ventríloquo do Eu masculino hegemónico que olha

³ Nas palavras de Goellner, cultura *fitness* representa “um conjunto de dispositivos que opera em torno da construção de uma representação do corpo que conjuga como sinónimos, saúde e beleza (...)” (Goellner, 2008, p. 247). Mais, “a expressão *fitness*, originalmente, utilizada para fazer referência a uma boa aptidão física, tem o seu significado amplamente expandido designando não apenas a aquisição de uma capacidade orgânica mas a adesão a uma ideía, um estilo, um jeito de ser e de se comportar” (*idem*, pp. 247–48).

e que fala – conduz a uma interiorização desse mesmo discurso discriminatório por parte das suas vítimas, como exemplifica, aliás, o caso aqui em análise de Maria Luísa.

De enfatizar que a protagonista sofre inclusive abusos sexuais por duas ocasiões: um, na forma de assédio sexual às mãos do seu primo (e predador sexual) Humberto; e outro, uma violação infligida por David num momento em que o namoro deles se encontrava já numa fase aguda de degradação. Em ambas as situações, o mesmo paradigma: uma espécie de fetiche pelo corpo gordo feminino, seguido da consumação do abuso sexual, culminando no silêncio por parte da vítima depois do ocorrido. Silêncio, porque, como relembra a tia Maria da Luz a Maria Luísa quando esta lhe relata o sucedido com o primo Humberto: “estes acidentes não se contam a ninguém, porque quem fica a perder somos sempre nós” (Figueiredo, 2016, p. 200). Ressalta nesta linha argumentativa uma sociedade visceralmente machista e estruturalmente patriarcal, na qual a mulher, percebida como propriedade do homem, se vê coagida a calar e consentir (ainda que com excruciante custo) os abusos intoleráveis do homem. A penetração do espaço da mulher, para além de configurar uma ocupação do corpo desta, compagina de igual modo uma invasão simbólica que acarreta um domínio, uma fruição do território conquistado. Todavia, e embora esta se desenhe uma luta assaz desigual entre homem (agressor) e mulher (vítima) – “Estamos nessa luta quando compreendo que tenho de desistir. Melhor deixá-lo fazer o que quer.” (*idem*, p. 236), reconhece Maria Luísa perante a força de David –, a protagonista conseguiu de certo modo minar a fruição e o poder do macho David quando decide, se bem que de forma traumática e muito dolorosa, render-se abandonando o seu corpo inerte, e com isso condenando o seu agressor a “fornica[r] sozinho”, num “ato solitário” (*idem*, p. 236), sabotando-lhe assim o ato da possessão, como desnudam estas palavras lapidares de Maria Luísa: “Ejacula, permanece sobre mim, exausto, gorgolejando ar. Abre os olhos, fita-me e percebe o que aconteceu. Foi em vão. Não me teve.” (*idem*, p. 237).

3. A Gorda e o corpo-fracasso

O corpo gordo de Maria Luísa materializa a impossibilidade de um amor feliz, revelando-se, por isso, um corpo falhado no amor. Ela viu o amor da sua vida escapar-lhe por este ter vergonha de namorar com “um peso-pesado” (Figueiredo, 2016, p. 166), e esta perda sulcou estrias indeléveis no restante desfiar da sua vida. Nem mesmo depois da cirurgia bariátrica, que a deixou “uma maravilha de mulher” (*idem*, p. 175), o fardo de ter sido gorda se aligeirou, pesando sobre ela como uma pena perpétua:

Ainda penso como gorda. Serei sempre uma gorda. Sei que o mundo das pessoas normais não é para mim. Continuo a ter defeito (...) e mesmo que já ninguém me exclua, excluo-me eu, à partida (...). Os aleijados são, como se diz dos diamantes, eternos. (*idem*, p. 20)

Frise-se que no excerto em apreço, Maria Luísa “não fetichiza a [sua] nova condição” (Uechi, 2021, p. 7), pois, por debaixo da nova aparência, reside o mesmo sujeito, com os mesmos anseios e traumas, que até então habitara aquele corpo gordo insistentemente recriminado pelo olhar e discurso do Eu hegemónico masculino.

A interseccionalidade – para usar uma terminologia de Crenshaw (2002) – entre género e corpo merece ser relevada neste momento. Conforme adiantado por Royce, também no atinente à gordura há discriminação de género: “Although fat men are certainly subject to prejudice and discrimination, antifat bias is particularly salient in the lives of fat woman” (Royce, 2009, p. 151). Numa sociedade cujos corpos se transformam inapelavelmente em objetos de consumo, as mulheres, mais do que os homens, veem-se compelidas a tornarem os seus corpos em objetos atrativos, para que possam ser desejados, ‘adquiridos’. Aliás, já em meados do século XX, no segundo volume do seu incontornável *O segundo sexo*, Beauvoir (1967) alerta para a premência de a mulher se fazer objeto com o intuito de agradar ao homem. Maria Luísa sente bem isso na pele quando insiste em usar uns calções “[b]em curtos” que estavam “na moda” (Figueiredo 2016, p. 141), não obstante estes lhe assentarem mal nas “pernas gordas” (*ibidem*). Não podemos deixar de constatar que nesta tentativa desesperada de Maria Luísa querer “mostrar as pernas bronzeadas o mais possível, como as outras [mulheres]” (*idem*, p. 142), de forma a sentir-se desejada, se reflete um dos ditames sociais mais castradores para a mulher do mundo ocidental hodierno que determina que “becoming an attractive object is a role obligation” (Prohaska & Gailey, 2009, p. 160). A sociedade solicita pois à mulher que se faça objeto erótico (Beauvoir, 1967), mas, também aqui, perante esta demanda, o corpo de Maria Luísa se manifesta um corpo-fracasso.

A ideia de feminilidade impõe-se de fora a toda a mulher (Beauvoir, 1967), e esta última “sabe que quando a olham não a distinguem de sua aparência”, pois “ela é julgada, respeitada, desejada através de sua toalete” (*idem*, p. 453). Por conseguinte, em *A Gorda*, a opressão também se costura nas linhas da roupa. Num momento da adolescência marcado pela dificuldade em encontrar roupa para si, pois nada lhe servia, Maria Luísa apenas conseguiu encontrar “um blusão azul da *Melka* (...) num monte de roupa de homem, quase tudo XL” (Figueiredo, 2016, pp. 38–39). Esta passagem indicia que às mulheres não se lhe toleravam corpos XL. Os corpos largos das mulheres tinham que encaixar nas medidas estreitas determinadas pela sociedade. Quanto aos homens, esses tinham direito a mais folga, visto que só eles, e plasmando uma vez mais a discriminação de género respeitante ao volume dos corpos, “têm o direito de ser grandes” (*idem*, p. 39). Esta digressão pelo universo da indumentária merece ainda um outro reparo: lembramos que o mais singelo artefacto humano, como é uma peça de vestuário, está sempre imbuído de um valor cultural e simbólico que impreterivelmente irá condicionar a forma como nos percebemos e como os outros nos percebem. Maria Luísa sabe perfeitamente – a chacota dos rapazes comprova isso mesmo – que tanto o blusão *Melka* de “corte masculino” (*idem*, p. 38) quanto a farda do colégio “que todas [as meninas] odeiam” (*ibidem*) não fazem dela um corpo atrativo, pois destoam do modelo de feminilidade emanado pela sociedade envolvente e materializado, no caso particular do romance, na bela Tony, a amiga da protagonista do tempo do colégio, que “usava *Levis* muito justa, torneando a perna fina, a barriga chata e o peito pequeno” (*idem*, p. 32) e cujo corpo “atraía os olhares dos rapazes” (*idem*, p. 38). Sendo Maria Luísa uma mulher-objeto, compreende-se que o modo como ela se veste e enfeita modificará o seu valor social. Acossada pelos seus pares, à protagonista – e ao seu corpo falhado – restava apenas o triste consolo dessas roupas feias e inadequadas lhe esconderem a gordura que de outro

jeito se escancararia ante o olhar dos outros, descosendo-lhe ainda mais a instável e atormentada construção da sua subjetividade.

A estigmatização incide inclusivamente sobre os acompanhantes dos corpos gordos. Na ótica de vários estudiosos no campo dos *Fat Studies*, o simples facto de se ser visto com uma pessoa gorda pode afetar o estatuto social dessa pessoa (Wann, 2009). Paralelamente, homens relataram que era comum zombar de um amigo que tinha encontros sexuais com mulheres pouco atraentes ou gordas (Prohaska & Gailey, 2009). Foi precisamente o que sucedeu a David, quando, na sequência do seu namoro com Maria Luísa, começou a ser motivo de troça junto dos seus amigos. Estes escarneciam de ele ter arranjado um “peso-pesado” (Figueiredo, 2016, p. 166), e, a partir daí, David passou a ter vergonha de ser visto com Maria Luísa. David nunca deixou de gostar do corpo gordo da protagonista, mas o estigma social de namorar com uma gorda acabou por vencer e por determinar a morte da relação. O amor entre ambos estava condenado ao fracasso, visto que a sociedade circundante era gordofóbica e não aceitava que um corpo gordo, um corpo falhado, pudesse viver em harmonia com um corpo magro. Sobre esta questão, vale a pena rever esta passagem, extensa mas clarividente, de Maria Luísa:

O David não sabia que a sua vergonha não implicava apenas a sua rejeição, mas a de toda a cultura que nos envolvia através dele. As palavras dos amigos, que representavam todos os homens, valiam mais para si que a nossa união, o nosso riso. Eu não sabia como reagir a não ser negando-me, afastando e atacando quando pudesse, debatendo-me como um bicho acochado. Ambos éramos bodes expiatórios e executores. Ele validava o preconceito com a sua inocente vergonha e eu validava-o ao valorizá-lo (...). Todo esse discurso confirmava a minha impossibilidade de inclusão no mundo feminino. Eu não era uma mulher, mas uma massa disforme de carne sem valor (...). (*idem*, p. 226)

A rejeição do corpo gordo de Maria Luísa, resultante em grande medida das opressões sociais mais do que da própria vontade individual de David, implica que a protagonista carrega consigo o estigma de um corpo solteiro. Não obstante os avanços sociais verificados nas últimas décadas, sabe-se que o casamento (ainda) é o destino que a sociedade impõe tradicionalmente à mulher e que é em relação a este que se define a celibatária (Beauvoir, 1967). Ademais, o celibato dita desprestígio social (sobretudo) para as mulheres, sendo que para estas o casamento representa quase sempre o único meio de se integrarem na comunidade (*idem*). Ficando solteiras, as mulheres “tornam-se socialmente resíduos” (Beauvoir, 1967, p. 167). Assim se percebe a frustração da narradora relativamente ao seu celibato: “[n]ão valia a pena ter ilusões sobre a forma como tudo o que nasce sobre a terra merece digno destino. Se eu não servia para o David não serviria para ninguém nesta vida” (Figueiredo, 2016, pp. 226–227). Por culpa da perceção pejorativa da sua gordura, Maria Luísa estava sentenciada a viver só e a tornar-se um resíduo social. Ao ser um corpo celibatário, ao falhar com a função tradicionalmente imposta de ser um corpo ‘casável’, a protagonista projeta-se como um corpo-fracasso segregado do restante mundo feminino. Daí ela nem se considerar uma mulher, antes “uma massa disforme de carne sem valor” (*idem*, p. 226) que ninguém queria ‘adquirir’, certificando uma vez mais a agudeza do romance *A Gorda* em denunciar o quanto o preconceito relativamente à gordura impacta a vida social.

Como um mal nunca vem só, ao estigma do corpo solteiro acresce o do corpo árido. Não obstante as tentativas, Maria Luísa também não conseguiu concretizar o desejo de ser mãe. Na sequência dos dois abortos espontâneos, o corpo da protagonista distanciou-se em definitivo do espaço da maternidade, não cumprindo com o papel de procriação – com o tal papel de “máquina natural de criação” (Federici, 2019, p. 178) – prescrito pela sociedade à mulher. Desta forma, o corpo da protagonista revela-se outra vez um corpo falhado que “não vale nada”, pois “nem um filho segura na barriga” (Figueiredo, 2016, p. 253). Esta problemática do corpo materno fracassado ganha contornos ainda mais fraturantes quando interpretada à luz de uma chave de leitura que esboça a obra como uma homenagem à figura materna, homenagem não só registada na dedicatória da autora à sua mãe como também construída na relação de Maria Luísa com a sua progenitora, esse corpo materno que foi para ela um “grande mistério” (*idem*, p. 224) e que despertou nela sentimentos contraditórios⁴, mas a quem a protagonista queria honrar com o nascimento de um neto, dando assim continuidade ao corpo da mãe através dela. Mas parecia não haver solução à vista, uma vez que o corpo-fracasso de Maria Luísa não cumpria a sua missão social de corpo para os outros, nem como mãe, nem como esposa, nem sequer como objeto de consumo atrativo que saciasse o olhar do Eu hegemónico masculino.

Depois de tanta estigmatização e de um número infinito de dietas infrutíferas, Maria Luísa sucumbe à decisão de amputar uma parte do seu corpo, do seu estômago. Chegara o momento do “golpe final” (*idem*, p. 171), do não retorno. Com a cirurgia bariátrica, a vida de Maria Luísa transforma-se e o tempo de amar o seu corpo, mais comedido, é certo, mas ainda grande, acontece finalmente: “Que bonito é o meu corpo! Que gorda tão doce! (...) Um corpo tão perfeito, tão imponente, como pude desamá-lo tanto?!” (*idem*, p. 283). De destacar nesta passagem as asserções da protagonista que evidenciam uma mudança de atitude relativamente ao seu corpo (ainda) gordo e que fecham com chave de ouro o romance, oferecendo ao leitor a história de alguém que “conseguiu constituir a sua subjetividade de maneira imprevista à ordem do discurso masculino de subjugação do corpo feminino” (Uechi, 2021, p. 6), e que passou a abraçar o seu corpo perfeito e gordo e assim subverter as narrativas hegemónicas (e violentas) sobre o corpo gordo da mulher.

4. Conclusão

Numa sociedade em que o corpo gordo ainda é tabu (LeBesco & Braziel, 2001), o livro de Figueiredo erige-se como uma corajosa investida. De facto, são raríssimas as obras de ficção que operam de forma tão audaciosa esse tema asfixiante para tantas mulheres. Como observa Eduardo Pita na sua curtíssima crítica de *A Gorda*, “Isabela não tem medo das palavras” e chama “as coisas pelos nomes” (Pita, 2016, s.p.), o que aliás já se tinha comprovado na linguagem crua de *Caderno de Memórias Coloniais* (2009), que coloca o dedo na ferida aberta do legado colonial português (Ribeiro, 2011) e que, em consequência disso, recebeu um coro de críticas impiedosas no seio da sociedade

⁴ Deixo aqui uma breve passagem iluminadora dos sentimentos contraditórios que pautaram a relação da protagonista com a sua mãe: “Gosto dela. Não a suporto. Quando morrer não me resta mais ninguém. Nunca mais morre. Não morras.” (Figueiredo, 2016, p. 208).

portuguesa (Figueiredo, 2018c, s.p.). O esforço e a coragem de Figueiredo encaixam-se, conforme aponta Jessica Balbino na sua resenha do livro, num “movimento, ainda tímido, no mercado literário para lançar obras – ficcionais ou não – que representam a pessoa gorda como ela é” (Balbino, 2018, s.p.). Maria Luísa, acrescenta Balbino, “é uma das raras personagens gordas da história da literatura que são criadas de forma não caricatural” (*ibidem*), facto este que poderá decorrer, quanto a mim, da proximidade existente entre o percurso da protagonista e a biografia da própria autora. Tal como Maria Luísa, Figueiredo é filha de uma família de ‘retornados’⁵, exerce a profissão de professora e também ela foi sujeita a uma gastrectomia. Da mesma forma que Maria Luísa sofreu o estigma da gordura, assim aconteceu a Figueiredo: “Quando eu estava mais gorda”, refere a própria numa entrevista, “havia um sofrimento enorme dentro de mim e não conseguia sentir orgulho (...). Me sentia encurralada” (Figueiredo, 2018a, s.p.). A vida da autora parece pois confundir-se com a ficção. A advertência que precede a narrativa – “Todas as personagens, geografias e situações descritas nesta narrativa são mera ficção e pura realidade” (Figueiredo, 2016, p. 15) – assim como a epígrafe de Henry David Thoreau, na qual se sugere que as “experiências pessoais” (*idem*, p. 11) devem permear o construir literário, reforçam esse jogo que entremeia o ficcional e o autobiográfico, e estabelecem, no meu entendimento, uma grelha de leitura matricial traduzida na ideia de que a vida ficcional de Maria Luísa poderia ser em tudo semelhante às vidas reais das Figueiredos do mundo empírico.

Ao trazer para a literatura os problemas diários (e amiúde invisíveis) da mulher gorda, a obra de Figueiredo transforma ausências em presenças e posiciona-se como um espaço privilegiado de análise das relações de poder. Como é sabido, a literatura sempre teve uma poderosa função crítica (Miller, 2002) – não obstante, por vezes, também reforçar as ideologias hegemónicas – assim como um papel preponderante no tocante aos avanços individuais e sociais (Attridge, 2017). A experiência de vida apreendida na história de Maria Luísa expõe uma sociedade implacavelmente gordofóbica que condena o corpo gordo ao corpo-fracasso, e que, por isso, necessita urgentemente de rever os seus preceitos. Como refere Figueiredo em entrevista, é preciso valorizar todo e qualquer o corpo, tanto na vida como na escrita, e *A Gorda* é uma forma de “prestar uma ode ao corpo” (Figueiredo, 2018b, s.p.), e, neste caso, ao corpo gordo. Concomitantemente, “*A gorda* é um livro sobre a vida, sobre a discriminação. É uma forma de dizer: atenção, não olhem só para aquilo que pareço, olhem para aquilo que eu sou, olhem para a minha essência” (*ibidem*). Assim, o relato de Maria Luísa questiona – e subverte mesmo quando a protagonista passa a amar o seu doce corpo gordo – a ideia do corpo feminino como objeto de consumo em meio de uma sociedade que privilegia quase exclusivamente a aparência física e que tem nessa mesma aparência um dos marcadores identitários do sujeito. Os “corpos dizem do presente” (Goellner, 2008, p. 246), e o presente que hoje impera na sociedade ocidental prescreve o estereótipo do corpo magro no qual se anula quase por completo o sujeito que nele vive. Porém, a história de Maria Luísa subverte esse paradigma, na medida em que convoca para o mundo do visível (e do leitor) o ser

⁵ O termo *retornado* refere-se à população de colonos que abandonou as ex-colónias portuguesas na sequência das suas independências. O uso de aspas neste termo realça o seu carácter de constructo social, bem como o seu entendimento controverso no campo social.

que habita o corpo, invertendo assim as premissas que equacionam que a aparência se sobrepõe ao ser.

Referências

- Attridge, D. (2017). *The singularity of literature*. Routledge.
- Balbino, J. (2018). *O corpo como casa, guerra e amor em A gorda, de Isabela Figueiredo*. Pernambuco – Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/72-resenha/2108-o-corpo-como-casa,-guerra-e-amor-em-a-gorda,-de-isabela-figueiredo.html>
- Beauvoir, S. (1967). *O Segundo sexo II – A experiência vivida* (S. Milliet, Trad.; 2.^a ed.). Difusão Européia do Livro.
- Beauvoir, S. (1970). *O Segundo sexo I – fatos e mitos* (S. Milliet, Trad.; 4.^a ed.). Difusão Européia do Livro.
- Brewis, A. (2017). Making sense of the new global body norms. In E. P. Anderson-Fye & A. Brewis (Eds.), *Fat planet: obesity, culture, and symbolic body capital* (pp. 1–13). University of New Mexico.
- Crenshaw, K. (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero (L. Schneider, Trad.). *Estudos Feministas*, 10(1), 171–188. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>
- Federici, S. (2019). *Calibã e a bruxa – Mulheres, corpo e acumulação primitiva* (Coletivo Sycorax, Trad.). Elefante.
- Figueiredo, I. (2016). *A gorda*. Editorial Caminho.
- Figueiredo, I. (2018a, 26 julho). *Minha gordura não me define* [entrevista de Carol Ito]. Revista Trip. <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-mocambicana-isabela-figueiredo-autora-do-livro-a-gorda-e-convidada-da-flip-2018>
- Figueiredo, I. (2018b, 28 julho). *O corpo não é vergonha, não é tabu, mesmo quando diferente* [entrevista de Cauê Muraro]. Pop & Arte. <https://g1.globo.com/pop-arte/flip/2018/noticia/2018/07/28/isabela-figueiredo-autora-de-a-gorda-diz-na-flip-corpo-e-nao-e-vergonha-nao-e-tabu-mesmo-quando-diferente.ghtml>
- Figueiredo, I. (2018c, 17 agosto). *Em Portugal o racismo está na cabeça de cada pessoa* [entrevista de Ana Sousa Dias]. Diário de Notícias. <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/17-ago-2018/isabela-figueiredo-em-portugal-o-racismo-esta-na-cabeca-de-cada-pessoa-9724179.html>
- Goellner, S. V. (2008). A cultura *fitness* e a estética do comedimento: as mulheres, seus corpos e aparências. In C. Stevens & T. N. Swain (Eds.), *A construção dos corpos: perspectivas feministas* (pp. 245–260). Editora Mulheres.
- Klein, R. (2001). Fat Beauty. In K. LeBesco & J. E. Braziel (Eds.), *Bodies out of bounds: fatness and transgression* (pp. 19–38). University of California Press.
- Lani, S. (2014). Por uma estética da retórica confessional. Estudo do romance *Por que sou gorda, mamãe?*. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, 8(14), 1–14. <https://doi.org/10.17851/1982-3053.8.14.170-183>
- LeBesco, K. & Braziel, J. E. (2001). Editors' Introduction. In K. LeBesco & J. E. Braziel (Eds.), *Bodies out of bounds: fatness and transgression* (pp. 1–15). University of California Press.
- Miller, J. H. (2002). *On literature*. Routledge.
- Newman, E. L. (2018). *Female body image in contemporary art: dieting, eating disorders, self-harm, and fatness*. Routledge.
- Pita, E. (2016, 7 dezembro). *Crítica de livros: A gorda*. Sábado. <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/livros/detalhe/critica-de-livros-a-gorda>
- Prohaska, A. & Gailey, J. (2009). Fat women as 'easy targets' – achieving masculinity through hogging. In E. Rothblum & S. Solovay (Eds.), *The fat studies reader* (pp. 158–166). New York University Press.

- Ribeiro, R. (2011). Who is reading? Recent publications on/of women's writing in Portugal, between feminism, postcolonialism and memory. *Journal of Romance Studies*, 11(3), 121–129. <https://doi.org/10.3167/jrs.2011.110310>
- Royce, T. (2009). The shape of abuse: fat oppression as a form of violence against women. In E. Rothblum & S. Solovay (Eds.), *The fat studies reader* (pp. 151–157). New York University Press.
- Solovay, S. & Rothblum, E. (2009). Introduction. In E. Rothblum & S. Solovay (Eds.), *The fat studies reader* (pp. 1–7). New York University Press.
- Suleiman, S. R. (1986). Introduction. In S. R. Suleiman (Ed.), *The female body in the Western culture* (pp. 1–4). Harvard University Press.
- Uechi, F. (2021). Pensar o corpo oprimido d'A Gorda, de Isabela Figueiredo. *Cadernos pagu*, 62, 1–15.
- Wann, M. (2009). Foreword – Fat Studies: An Invitation to Revolution. In E. Rothblum & S. Solovay (Eds.), *The fat studies reader* (pp. ix–xxv). New York University Press.
- Young, I. M. (2005). *On female body experience: "Throwing like a girl" and other essays*. Oxford University Press.

[recebido em 20 de maio de 2022 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2022]

**GATA BORRALHEIRA E CINDERELA EM
TEXTO DRAMÁTICO:
CONTRIBUTOS PARA UMA HISTÓRIA DA CENSURA DO
TEATRO INFANTIL EM PORTUGAL**

CINDERELLA IN DRAMATIC TEXT:
CONTRIBUTIONS TO A HISTORY OF CHILDREN'S THEATRE
CENSORSHIP IN PORTUGAL

Ana Margarida Ramos*
anamargarida@ua.pt

Ramón Tena Fernández**
rtena@unizar.es

José Soto Vázquez***
jsoto@unex.es

Pretende-se, com este estudo, analisar um conjunto de textos dramáticos que recriam a história da Gata Borracheira/Cinderela e que foram submetidos à apreciação da Censura em Portugal durante das décadas de 50 e 60 do século XX, durante a vigência do Estado Novo, apresentando a avaliação que tiveram. O texto incide sobre a análise dos textos, tendo em conta a adaptação textual a que submeteram o intertexto, e sobre a intervenção ou não da Censura, com vista a perceber o relevo do tratamento de temas e motivos próximos ou divergentes dos do regime vigente. Os nove textos analisados ilustram ainda diferentes tipos de representação teatral, com distintos públicos e propósitos, o que tem implicações textuais, sobre as quais também se reflete, dando novos contributos para o enriquecimento da história do teatro infantil em Portugal.

Palavras-chave: Censura. Teatro infantil. Adaptação. Literatura Tradicional.

The aim of this study is to analyse a corpus of theatre texts that revisit and recreate the Cinderella story and which were submitted to Censorship in Portugal throughout the 1950s and 1960s, during the Estado Novo [Dictatorial Regime], while also presenting their evaluation. This paper focuses on the analysis of the texts, especially in terms of the exercise of textual adaptation of the literary matrix as well as the censorship intervention or not, in order to identify the literary themes and motives that are promoted or censored by the political regime. The nine

* Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.
ORCID: 0000-0001-5126-438

** Departamento de Didácticas Específicas. Universidad de Zaragoza. Campus de Teruel, Espanha.
ORCID: 0000-0001-7526-2134

*** Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales, las Lenguas y las Literaturas, Facultad de Formación del Profesorado, Universidad de Extremadura, Cáceres, Espanha.
ORCID: 0000-0002-9967-5694

analysed texts also illustrate different types of theatrical performances, with different audiences and purposes, with textual and literary consequences on the texts as well, an aspect that the paper also addresses, contributing to the enrichment of the history of children's theater in Portugal.

Keywords: Censorship. Children's Theatre. Adaptation. Traditional Literature.

•

1. Introdução: objetivos e proposta metodológica

Este estudo resulta de um projeto de trabalho de pesquisa mais amplo, desenvolvido em colaboração entre investigadores portugueses e espanhóis (Tena *et al.* 2019; Tena *et al.* 2021), cujo objetivo é proceder à análise comparada da atuação da Censura sobre a literatura para a infância em Portugal e Espanha, durante a vigência das respetivas ditaduras. Se, em Espanha, os estudos sobre a Censura da literatura infantil têm vindo a crescer, com a realização de investigações de fôlego (Tena, 2019) e a publicação de alguns estudos significativos (Tena & Soto, 2019), incluindo sobre o teatro (Muñoz Cáliz, 2007, 2011), em Portugal a investigação é ainda pontual e parcelar, incidindo, sobretudo, sobre as revistas infantis (Pinto, 2016, 2019). Pretende-se, assim, com este estudo, alargar a investigação sobre a Censura a uma área particular, a do teatro infantil, procedendo à análise de um conjunto de textos dramáticos que adaptam o clássico Gata Borralheira/Cinderela, submetidos a apreciação por parte dos serviços da Censura, durante as décadas de 50 e 60 do século XX.

Depois do estudo levado a cabo por Tena *et al.* (2020), centrado na história de Branca de Neve, e face ao número elevado de documentos encontrados, quer nos arquivos portugueses, quer nos espanhóis, consideraram os autores deste texto que a análise comparativa entre Portugal e Espanha só seria produtiva depois de um estudo mais detalhado sobre cada um dos contextos, sendo esse o objetivo deste texto no que a Portugal diz respeito.

O estudo consiste na análise de nove textos dramáticos e respetiva documentação de avaliação anexa, tal como se apresentam no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, no âmbito dos processos do Secretariado Nacional de Informação e da Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos.¹ Este trabalho integra a análise dos textos, sobretudo ao nível do exercício de adaptação textual, tendo em conta a matriz literária que estas versões seguem. Identifica, ainda, os elementos pontuais alvo de Censura, bem como aqueles que lhe escaparam, com vista a perceber o relevo do tratamento de temas e motivos próximos ou divergentes dos do regime. Atendendo à variedade que a designação do texto clássico conhece em Portugal, e que analisaremos posteriormente neste estudo, foram feitas pesquisas nos arquivos por Cinderela e Gata Borralheira, tendo sido identificadas um total de nove peças, três com designação de Cinderela, cinco com a de Gata Borralheira e ainda uma peça contendo no título as duas

¹ Os textos analisados estão listados autonomamente nas referências bibliográficas deste texto, de acordo com a catalogação específica dos arquivos portugueses, facilitando a sua consulta.

formulações possíveis. Foram posteriormente solicitadas e obtidas reproduções integrais dos textos e demais documentação anexa, com vista à sua análise.

Relembramos, como já antes analisámos de forma mais detalhada (Tena *et al.* 2020), que a Censura, enquanto atividade oficial e formalmente encarregada da avaliação da conformidade dos textos literários a um conjunto de princípios, explícitos e implícitos, definidos pela ideologia vigente, existiu em Portugal até ao 25 de Abril de 1974, tendo sido implementada com o recurso a várias diretivas e documentos oficiais. No contexto da literatura infantil, merece referência o documento intitulado *Instruções sobre Literatura Infantil*, publicado a 15 de dezembro de 1950, pela Direção dos Serviços de Censura, com o objetivo de responder às necessidades de controlo ideológico da edição infantojuvenil.² Esta Censura oficial foi conhecendo reformulações e especificações ao longo do tempo, em particular no contexto do teatro e do teatro infantil, como veremos (Tabela 1).

As nove peças analisadas (Tabela 2) correspondem a produções de diferentes tipos, incluindo grandes companhias teatrais, como a Empresa Vasco Morgado, mas também teatro de marionetas, teatro amador, incluindo teatro escolar, por exemplo, além de teatro televisivo, o que expressa bem não só o relevo que esta manifestação artística granjeou no contexto português da época, mas igualmente a diversidade de propostas existentes, obrigando a Censura (Azevedo, 1999) a um trabalho considerável de vigilância de muitas produções.

Além disso, situam-se cronologicamente num período relativamente curto, entre 1955 e 1966, o que confere alguma unidade temporal ao corpus analisado, permitindo identificar os elementos comuns e as variações existentes, bem como a relativa pouca intervenção de que foram alvo por parte da Censura, questão que analisaremos com mais detalhe.

2. Enquadramento: a Censura e a sua ação sobre o teatro infantil

No caso do Teatro (Cabrera, 2008, 2013a, 2013b, 2017), atendendo ao seu relevo cultural e social, o controlo censório³ acontece, como se sabe, ao nível dos textos, submetidos a avaliação prévia, e ao nível da própria encenação, uma vez que as peças aprovadas em primeira instância eram posteriormente objeto de um segundo nível de análise, realizado durante o ensaio geral, onde todos os elementos cénicos eram objeto de controlo, incluindo cenários, adereços e guarda-roupas. A questão dos públicos e da adequação dos espetáculos às faixas etárias previstas é outro aspeto sobre o qual a atenção da Censura incide, com a definição de diferentes categorias de espetáculos, que foram mudando ao longo do tempo (Tabela 1).

O Decreto-Lei n.º 38964, de 27 de outubro de 1952, é publicado com vista a regular a assistência de menores aos espetáculos. No seguimento da reformulação da Comissão de Censura dos Espectáculos, este decreto também cria e define a Comissão

² Este documento funcionou como um complemento aos Decretos 22.469, de 11 de abril de 1933, e 26.589, de 14 de maio de 1936, que regulavam a imprensa em Portugal, desde a década de 30, depois da instalação do Estado Novo, regime ditatorial que vigorou entre 28 de maio de 1926 e 24 de abril de 1974.

³ Para um estudo detalhado da Censura no âmbito das publicações periódicas para crianças e jovens, entre 1950 e 1968, ver Pinto (2019).

de Literatura e Espectáculos para Menores. Esta integra os seguintes membros: um presidente nomeado pela Presidência do Conselho, cinco vogais, dos quais dois são designados pela Presidência do Conselho, um selecionado entre especialistas em artes gráficas; um representante da Igreja Católica; um designado pelo Ministério da Justiça; um designado pelo Ministro da Educação Nacional (Artigo 17.º). Entre as suas competências surgem as seguintes:

Compete à comissão referida no número anterior, além das atribuições a que se referem os artigos 3, 5 e 16 deste diploma:

- a) Proceder aos estudos e inquéritos convenientes à orientação dos espetáculos para crianças;
- b) Dar o seu parecer às Comissões de Censura aos Espectáculos e de Censura à Imprensa sobre tudo o que respeita à influência daquelas actividades sobre a formação moral e cívica da juventude;
- c) Propor ao governo com base nos estudos e inquéritos realizados, tudo o que interesse à conveniente orientação da leitura para menores e ao desenvolvimento e orientação de bibliotecas de centros de leitura que lhes sejam especialmente destinados (Art. 18.º Decreto-Lei n.º 38964)

O Decreto estabelece ainda as categorias de espetáculos de acordo com as faixas etárias dos seus destinatários, definindo que os espetáculos para adultos só podem ser vistos por maiores de 18 anos. As crianças até aos 13 anos integram a primeira categoria e entre os 14 e os 17 uma segunda categoria. Este Decreto viria a ser revogado pelo Decreto-Lei n.º 41051, de 1 de abril de 1957, que alterou o regime em vigor sobre a assistência de menores a espetáculos públicos, definindo as seguintes categorias:

- 1.º Espectáculos “para crianças”, que podem revestir a modalidade de “teatro infantil”;
- 2.º Espectáculos “para todos”;
- 3.º Espectáculos “para maiores de 12 anos”;
- 4.º Espectáculos “para adultos”. (Decreto-Lei n.º 41051)

De acordo com este decreto, as crianças menores de quatro anos estão proibidas de assistir a quaisquer espetáculos públicos. A partir de setembro de 1968, quando Marcello Caetano, no seguimento da incapacidade de Salazar, assume a Presidência do Conselho de Ministros, surge, na sociedade portuguesa da altura, a ideia de uma certa abertura do regime que instiga alguns movimentos anti-Censura, como aconteceu com o abaixo-assinado dos jornalistas (Cabrera, 2008), entre outras iniciativas político-sociais. Esta esperança, contudo, não se confirmou no que à atuação da Censura diz respeito, em particular a que era exercida sobre o teatro.

Durante a vigência do período marcelista, foram promulgados leis e decretos com vista à regulamentação da atividade teatral e da atuação da Censura. O mais relevante para este estudo é o Decreto-lei n.º 263/71 de 18 de Junho de 1971, que incide especificamente sobre a classificação dos espetáculos e definição de novas categorias etárias, proibindo a assistência a espetáculos a menores de 4 anos. As categorias criadas são as que se seguem:

- a) Os menores de 4 anos não podem assistir a quaisquer espectáculos ou divertimentos públicos;
- b) Aos espectáculos e divertimentos classificados no grupo A não é permitida a assistência de menores de 6 anos;
- c) Aos classificados no grupo B não é permitida a assistência de menores de 10 anos;
- d) Aos classificados no grupo C não é permitida a assistência de menores de 14 anos;
- e) Aos classificados no grupo D não é permitida a assistência de menores de 18 anos, salvo quando emancipados. (Art. 2.º Decreto-lei n.º 263/71).

O documento estipula ainda que os menores de 4 a 6 anos possam assistir a representações teatrais classificadas como “Teatro Infantil”. O Decreto em questão também regulamenta uma nova constituição da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, que passa a incluir “quatro membros da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores, escolhidos pelo Secretário de Estado da Informação” (Art. 24.º). Por sua vez, esta Comissão também integra agora elementos diferentes, nomeadamente, os seguintes:

- Presidente – o director-geral da Cultura Popular e Espectáculos;
- Vice-presidente – nomeado pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo;
- Nove vogais, sendo:
 - Quatro designados pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo, um dos quais de reconhecida competência em artes gráficas;
 - Um representante da Igreja Católica;
 - Um designado pelo Ministro da Justiça;
 - Um designado pelo Ministro da Educação Nacional;
 - Uma representante da Obra das Mães pela Educação Nacional;
 - Um representante da Corporação da Imprensa e Artes Gráficas.
 - Um secretário. (Art. 29.º Decreto-lei n.º 263/71)

Estas variações ilustram as tentativas de adequar as várias comissões ao exercício das funções censórias, evidenciando que, apesar de algum alívio dessa atividade no período de transição de poder entre Salazar e Marcello Caetano, a Censura permaneceu ativa até à Revolução de 1974. Relativamente às peças em análise, elas receberam autorização de representação por crianças, por vezes com a indicação de que eram a partir dos quatro ou seis anos de idade, vendo reconhecido o seu cariz infantil.

Tabela 1. Legislação mais relevante sobre a Censura da LIJ em Portugal

1933	Regulação da imprensa em Portugal	Decreto-Lei n.º 22469
1936		Decreto-Lei n.º 26589
1950	Instruções sobre a Literatura Infantil	Publicação da Direcção dos Serviços de Censura
1952	Assistência de menores a espetáculos e criação da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores	Decreto-Lei n.º 38964
1957	Alteração do regime em vigor sobre a assistência de menores a espetáculos públicos	Decreto-Lei n.º 41051
1971	Classificação dos espetáculos e definição de novas categorias etárias	Decreto-Lei n.º 263/71

3. Cinderela ou Gata Borralheira: algumas reflexões sobre as recriações portuguesas do conto tradicional

O conto da Cinderela ou da Gata Borralheira, como também é conhecido, é, sem dúvida, um dos que mais sucesso conheceu entre o público português, tendo sido alvo de inúmeras adaptações e versões ao longo do tempo. Os estudos⁴ amplos de Maria Teresa Cortez (2001), Raquel Patriarca (2012) e Elisabete Bárbara (2014) dão conta de edições que ainda remontam ao século XIX e que acompanham o século XX, sobretudo depois das décadas de 20 e 30. Maria Teresa Cortez (2001) identifica o texto *A Gata Borralheira ou a Sapatinha de Vidro*, no Catálogo dos Livros da Real Biblioteca, editado em 1819 e arquivado na Biblioteca Nacional da Ajuda, como a primeira tradução nacional de um conto de Perrault.

No âmbito específico dos textos dramáticos, Raquel Patriarca (2012) situa na década de 20 do século seguinte a publicação da versão *A Gata Borralheira: Mágica de Grande Espectáculo em um Prólogo, Cinco Actos, um Epílogo e Treze Quadros* (Paris: Casa da Viúva Aillaud, Guillard e Cia.). Esta investigadora refere ainda a publicação em 1923, por Maria Paula de Azevedo, de *Teatro para crianças*, onde surge, entre outras, a peça “A gata borralheira”.

Também na mesma década, em 1926, Elisabete Bárbara (2014) destaca a publicação de Contos de Perrault na coleção “Para as Crianças”, da Editora de António Figueirinhas, onde está incluído o conto “Gata Borralheira ou A Pantufa Branca e Cinzenta”. Do seu estudo, fica evidente a preferência pelo título *Gata Borralheira*, que se mantém predominante até aos anos 60 do século XX, pelo menos na publicação de contos, de acordo com o levantamento exaustivo feito por Bárbara (2014, pp. 295–298). A partir daí, possivelmente em resultado da divulgação da adaptação do conto ao cinema de animação, realizada pela Disney em 1950, a designação Cinderela parece começar a ganhar algum destaque.

Relativamente aos aspetos distintivos das versões de Perrault e dos irmãos Grimm, relevantes para a análise dos textos dramáticos identificados, destacam-se, no caso de Perrault, a presença da fada madrinha, responsável pela introdução dos elementos maravilhosos, ausente na versão dos Grimm, onde estes elementos são resultado da atividade conjugada da árvore e das aves que respondem aos vários chamamentos de Cinderela. O perdão final das irmãs de Cinderela também distingue os dois textos, já que ocorre apenas na versão de Perrault, uma vez que, na versão dos irmãos Grimm, as irmãs são castigadas com a cegueira pela sua maldade e falsidade. O número de bailes também diferencia os textos, dois na versão de Perrault e três na dos irmãos Grimm, entre outros componentes de menor relevância.

4. Análise do corpus e da avaliação pela Censura

Os textos analisados, na sua globalidade, refletem uma tendência do teatro infantil desta época, com relevo para as décadas de 50 e 60, identificada por Glória Bastos (2006, p.

⁴ Sobre variações deste conto, *vd.* Silva (2011).

140), ligada ao “modelo das histórias tradicionais”, apresentando como justificação o facto “de se reconhecer o gosto e a adesão fácil das crianças pelas histórias da tradição, com as suas personagens e enredos característicos, constituindo esta uma aposta com garantia de agrado e sucesso seguro junto do jovem público” (Bastos, 2006, p. 140). Não incluindo, de forma exaustiva, todas as peças de teatro que revisitam textos tradicionais⁵, esta amostra é ainda assim significativa, ilustrando a variedade e diversidade dos vários tipos de teatro para a infância existentes em Portugal, mas também a desigualdade da qualidade literária das várias peças.

É relevante verificar que, com exceção de um documento, a ação censória praticamente não se fez sentir, possivelmente em resultado do universo tradicional recriado, mas também de uma aproximação dos vários textos ao ideário dominante, como veremos, nomeadamente em termos da moral e do comportamento feminino ilustrados por Cinderela/Gata Borralheira. Os destinatários infantis das peças e a presença de uma matriz literária tradicional, amplamente conhecida e divulgada, também poderá ajudar a explicar uma menor atenção da Censura a estes textos.

Atendendo a que a grande maioria das peças está inédita e é desconhecida dos leitores, optou-se por uma análise individual dos textos, salientando um conjunto de elementos identificadores (Tabela 2).

Tabela 2. Peças de teatro identificadas

Data	Título	Autoria	Resposta da Censura	Destinatários	Tipo de Representação
1955	<i>A Gata Borralheira</i>	Virgínia Gersão	Aprovada sem alterações	Espectáculo para crianças (sem referência a idade)	Teatro Escolar (Colégio do Sagrado Coração de Maria, Lisboa)
1956	<i>A Gata Borralheira</i>	Maria Adelaide P. Ramos	Aprovada sem alterações	Espectáculo para crianças (sem referência a idade)	Teatro Escolar (Escolas Oficiais de Tavira)
1956	<i>A História da Cinderela</i>	Augusto de Santa-Rita	Aprovada sem alterações	Espectáculo para crianças (sem referência a idade)	Teatro de marionetas
1957	<i>Cinderela</i>	Ilse Losa	Aprovada sem alterações	Maiores de 6 anos	Representação televisiva
1957	<i>A Gata Borralheira</i>	Maria de Jesus Rodrigues	Aprovada sem alterações	Maiores de 6 anos	Teatro amador
1959	<i>A Gata Borralheira</i>	César de Oliveira	Aprovada sem alterações	Maiores de 4 anos	Teatro Profissional Teatro Monumental (Festa de Natal)

⁵ Para além dos textos relativos ao conto da *Branca de Neve*, os arquivos incluem ainda textos que revisitam o *Capuchinho Vermelho*, também com designações variáveis, *O gato das botas* e *A Bela Adormecida*, só para dar alguns exemplos.

1960	<i>Cinderela – A Gata Borralheira</i>	Tomaz Ribas	Aprovada com alterações (texto e representação)	Maiores de 4 anos	Teatro Profissional Teatro Avenida
1960	<i>A Gata Borralheira</i>	Saul José de Almeida	Aprovada sem alterações	Maiores de 4 anos	Teatro Amador (Festa de Natal da Empresa Companhia União Fabril (CUF))
1966	<i>Cinderela</i>	José Martinho Rodrigues Correia	Aprovada sem alterações (a partir dos 4 anos)	Maiores de 4 anos	Teatro Amador (Associação de trabalhadores de uma empresa)

4.1. *A Gata Borralheira* (1955), de Virgínia Gersão

De todos os textos alvo de análise, este é um único que corresponde à submissão de um livro integral já publicado, da autoria de Virgínia Faria de Gersão (1896-1974), escritora e educadora portuguesa cuja produção literária e pedagógica teve impacto na primeira metade do século XX. Foi autora de várias peças de teatro, incluindo o infantil, e publicou obras de cunho didático, como *A Gramática das Criancinhas* (1921) e *A Geometria das Criancinhas* (1933). O texto *A Gata Borralheira: peçazinha em 1 Acto (Teatrinho Infantil)* foi publicado em 1937, com chancela da Coimbra Editora, tendo uma edição posterior, revista e melhorada, em 1952, pela mesma editora, que é aqui submetida à apreciação por parte da Censura, com vista à sua representação no Colégio do Sagrado Coração de Maria, em Lisboa, nos dias 12 e 14 de fevereiro do 1956.

Virgínia Gersão assinou outras obras de teatro, algumas musicadas por Tomás Borba, incluindo textos inspirados no universo da literatura tradicional, como *A Branca de Neve* (Oficinas Gráficas de Coimbra, 1939). Este e outros textos desta autora surgem nos Arquivos consultados, tendo em vista vários tipos de representação, durante as décadas de 40 a 60, o que mostra o seu reconhecimento como dramaturga na época. O texto em análise distingue-se pelo investimento literário, surgindo versificado e rimado, o que imprime um ritmo particular aos diálogos, pontuados com muitas exclamações. Apesar de tudo, não deixa de apresentar um forte cunho moralizador, sobretudo associado ao comportamento exemplar da Gata Borralheira, modelo de bondade extrema, principalmente quando comparada com as irmãs, que a injuriam e ofendem de forma gratuita.⁶

Os elementos distintivos desta versão incluem as personagens das flores de diferentes espécies que ajudam a compor a cena do elogio à Gata Borralheira, celebrando e saudando a sua beleza e graça, numa clara oposição contrastante com a visão que a madrasta e as irmãs apresentam dela. A hora marcada para o regresso a casa também não é a meia-noite, como em todas as restantes versões, mas “antes de romper a

⁶ Repetidamente se dirigem à Gata Borralheira tratando-a por “paspalhão” e referindo-se-lhe como “um lindo monstro” (Gersão, 1955, p. 12).

aurora” (Gersão, 1955, p. 22) e das cinco da manhã, elemento que acaba por ter relevo na peça, já que a cena que dá conta da passagem das horas⁷ durante o baile também se distingue pela originalidade, dando relevo à sugestão de tempo psicológico, em vez de se centrar na descrição da festa. O público do espetáculo teatral ou os leitores do texto têm, assim, de imaginar essa cena com base nas suas enciclopédias pessoais, o que não se revela uma tarefa difícil, atendendo a que se trata de um texto que recria um imaginário conhecido e partilhado.

O relato sobre os acontecimentos ocorridos durante o baile é depois apresentado, em discurso indireto, pela Gata Borralheira à Fada Madrinha, como justificação do seu atraso, mas também pelas irmãs de Cinderela, pondo-a a par dos desenvolvimentos ocorridos após a sua saída. O texto inclui um final claramente moralizante, com a Fada a dirigir-se diretamente à Madrasta e às irmãs, criticando os seus atos e valores, o que parece ter um efeito positivo, já que acabam por pedir desculpa e por serem perdoadas pela heroína que, assim, mostra a sua grande bondade, além de dar provas de generosidade. O texto em questão foi aprovado sem cortes pela Censura, o que, neste caso, não surpreende, quer pelo conteúdo moralizador do texto, quer por se tratar de uma publicação já editada e em circulação.

4.2. A *Gata Borralheira* (1956), de Maria Adelaide P. Ramos

O texto em questão foi submetido à Censura em fevereiro de 1956, pelo Diretor das Escolas Oficiais de Tavira, o que sugere tratar-se de uma representação escolar, tenha ela sido feita por alunos e/ou a eles destinada, tendo sido aprovado sem cortes. A peça não se destaca pela especial qualidade literária ou originalidade, caracterizando-se pela brevidade, por um registo coloquial e uma estrutura plana. Inclui ofensas e insultos⁸ à Gata Borralheira (cujo nome próprio é Lila), ameaças de maus-tratos físicos, com a alusão ao “cinturão”, mas termina com o perdão final das irmãs e da madrasta, que se mostram algo arrependidas, sobretudo por temerem castigos e vinganças do príncipe. Pelo meio, há referências a orações e invocações a Deus e ao seu perdão, ilustrando uma presença da religiosidade que está ausente dos outros textos analisados, incluindo o redigido por uma freira, como veremos.

A dimensão moralizadora desta peça é outro elemento em destaque, surgindo associada ao comportamento exemplar da Gata Borralheira, cuja bondade é recompensada através do casamento. Esta versão inclui apenas um baile e toma de empréstimo, para os nomes das irmãs, as designações usadas no filme da Disney, Drizella e Anastázia, que acaba assim por ser interartisticamente convocado, ainda que de forma implícita, confirmando a ideia de que a adaptação para texto dramático não tem como fonte exclusiva o conto tradicional, mas incorpora outros intertextos, mais ou menos explícitos.

⁷ As horas e as flores voltam a surgir no final, numa estrutura circular, ajudando a reforçar a sugestão de grande felicidade do casal, uma vez reencontrada a dona do sapatinho.

⁸ Entre eles, surgem, por exemplo, os seguintes: “impostora”, “mentirosa”, “má” ou “grande patifa”. Há ainda ameaças repetidas como “eu racho-te pelo meio”.

4.3. *A História da Cinderela (1956) de Augusto de Santa-Rita*

Este texto é submetido para reapreciação pela Censura em resultado de uma alteração do respetivo título que passa de *A História da Gata Borracheira* para *A História da Cinderela*. O autor, Augusto de Santa-Rita, justifica a alteração em virtude de o primeiro estar já inscrito no Registo de Propriedade Literária, mas é possível que a estreia e o sucesso do filme de animação da Disney, justamente intitulado *Cinderela*, possam também estar na base da modificação, atraindo a atenção do público, uma vez que o título serve, sobretudo, para a publicitação do espetáculo. Além disso, no próprio texto, não são feitas alterações, pelo que apesar da modificação do título, a heroína continua a ser identificada como Gata Borracheira.

A proposta visa a representação do texto pelo Teatro de Mestre Gil⁹, companhia de teatro de marionetas fundada em 1943, pelo próprio Augusto de Santa-Rita (1888–1956), autor de muitos dos textos alvo de encenação por este grupo. O texto distingue-se dos demais pela estrutura e forma, recorrendo ao verso e à rima, o que reforça o seu cariz literário, imprimindo mais ritmo e fluidez ao discurso, em linha com a tradição do teatro de marionetas. O texto é aprovado pela Censura sem cortes ou alterações, o que não deixa de suscitar alguma surpresa, atendendo que se trata também da mais irreverente e ousada das propostas em estudo, pela inclusão de uma cigana que lê a sina à Gata Borracheira/ Cinderela, mas também de alguns comentários mais arriscados, ao “decote nu” de uma das irmãs, ao beijo roubado pelo príncipe ou às tentações exercidas pelas mulheres sobre o Bobo. Só a falta de atenção a estes detalhes, possivelmente em virtude de se tratar de teatro para crianças, ajuda a explicar a impunidade destas referências. O Bobo é, aliás, a figura, a par da cigana já mencionada, que imprime maior novidade a uma peça que combina elementos das versões de Perrault e dos irmãos Grimm, como é o caso da referência a três bailes. O texto de Santa-Rita também inclui, como no original francês, a referência à transformação da abóbora em coche e dos animais em concheiro e lacaios. Não há referência final às irmãs, pelo que desconhecemos se foram perdoadas ou castigadas, outro motivo que diferencia as versões.

As personagens da Cigana e do Bobo, introduzidas nesta versão, têm em comum uma certa liberdade linguística, sendo responsáveis, por exemplo, por comentários mais ofensivos ou até mesmo insultuosos às vilãs. No caso da Cigana, a sua presença no início da narrativa, como uma espécie de confidente da protagonista, permite não só que seja contada analepticamente a história da Gata Borracheira, mas também a antecipação de informações quanto à sua felicidade e riqueza futura, através do prognóstico realizado. Para além da presença do maravilhoso, que surge associado ao aparecimento mágico da Fada Madrinha e das metamorfoses por ela realizadas, merece referência a dimensão humorística do texto, muito recorrente no teatro infantil em geral e no de

⁹ “O Teatro de Mestre Gil teve a sua estreia em 26 de Março de 1943 no antigo café do Coliseu dos Recreios, às Portas de Santo Antão, passando, posteriormente, para a Feira Popular. Os fantoches eram da autoria do artista Júlio de Sousa e o repertório reunia maioritariamente peças de Luís de Oliveira Guimarães, mas também de Augusto de Santa-Rita e de Afonso Lopes Vieira.” (Mesquita, 2012)

marionetas em particular, resultante dos cómicos de personagem e linguagem, sobretudo ligados à personagem do Bobo e, em menor grau, da própria Cigana também.

4.4. *Cinderela* (1957), de Ilse Losa

O texto apresenta-se como uma adaptação da história tradicional, levada a cabo por Ilse Losa, um dos nomes mais importantes da literatura para a infância em Portugal da segunda metade do século XX. A sua atividade literária inicia-se em 1949, com a publicação de *O Mundo em que Vivi*, estende-se por várias décadas, com a publicação de numerosos textos, em diferentes géneros, mas também com a tradução e edição de textos de outros autores. A sua obra inclui, ainda, a escrita de crónicas e a atividade assídua na imprensa, tendo colaborado, ao longo do tempo, com inúmeros periódicos, portugueses e alemães. A sua produção de literatura infantil foi distinguida com os mais importantes prémios portugueses, nomeadamente o Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças, pelo conjunto da obra, em 1984.

O texto em análise¹⁰ serve de base a uma representação televisiva, o que explicará a brevidade da peça, cuja história é contada em apenas um ato. Em termos da estrutura narrativa, esta inicia-se logo com a preparação para o baile, sem outras apresentações prévias, aproveitando, em nosso entender, o facto de se tratar de um texto conhecido da maioria dos espetadores. Toda a ação se desenrola de forma muito rápida, sem momentos de pausa, destacando os três pontos nucleares da intriga: a preparação para o baile, o baile propriamente dito e a revelação da identidade de Cinderela através da prova do sapato. No final, não parece existir qualquer castigo das meias-irmãs, uma vez que a Cinderela acompanha o Príncipe, que as convida para o casamento no dia seguinte, numa aproximação ao texto de Perrault, no qual as duas são perdoadas.

No caso desta peça, os elementos de cunho maravilhoso são apresentados com alguns pontos de novidade: a fada surge simplesmente a dançar e o vestido de baile e o par de sapatos prateados são encomendado por telefone e entregues ao domicílio por um “groom”, um inglesismo para criado ou lacaios. Do ponto de vista da avaliação pela Comissão de Censura, o texto não sofre quaisquer cortes ou alterações, sendo aprovado integralmente para maiores de seis anos.

4.5. *A Gata Borralheira* (1957), de Maria de Jesus Rodrigues

Este texto corresponde a uma versão previamente editada¹¹, mas, ainda assim, por se tratar de uma obra que reúne textos que serviam de base a festas escolares de um

¹⁰ Este texto, tanto quanto foi possível verificar, encontra-se inédito e não foi ainda alvo de um estudo que permita enquadrá-lo na obra da autora, análise que ficará para outro momento, atendendo à relevância de que se reveste esta descoberta.

¹¹ O texto submetido a apreciação surge com a autoria de MJR e inclui indicação da fonte como sendo o livro *Serões do Colégio Andaluz*. Esta nota permite-nos identificar que se trata de uma referência à obra de Maria de Jesus Rodrigues, *Serões do Colégio Andaluz* (1936). De acordo com Diana Maria Henriques, que estudou aprofundadamente a ação educativa do referido colégio e da sua mentora, trata-se de uma “coleta dos textos que serviram de base às festas no Colégio Andaluz (dramatizações, poesias e algumas canções)” (Henriques, 2017, p. 177). Sem acesso ao livro que serviu de fonte à versão dactilografada

colégio religioso feminino, a qualidade literária não é especialmente relevante. O texto é submetido a apreciação pela Associação dos Bombeiros Voluntários de Colares e enquadra-se no âmbito do teatro amador. A peça é particularmente breve, sendo a única em análise que não inclui as cenas dos bailes que, neste caso, são dois, como na versão de Perrault, sendo estes apenas referidos. Tal opção justificar-se-á, estamos em crer, pela limitação de meios da representação escolar original, que também ajuda a explicar a brevidade do texto, cuja ação decorre de forma muito rápida, sobretudo depois da apresentação da cena inicial.

Neste texto está também ausente a referência ao destino final das irmãs, uma vez que a história termina com a prova do sapato, a revelação da sua identidade e o encontro com o príncipe. Como acontece em todos os textos analisados, temos a presença da Fada Madrinha. A narrativa inclui partes cantadas pela personagem da Gata Borralheira, escritas em verso, sobretudo associadas à expressão da sua tristeza, em resultado da condição em que vive. Esta ideia serve de base para a transformação ocorrida, com a felicidade da ida aos bailes e do abandono da casa, numa lógica de oposições contrastantes. Apesar da sua génese ligada ao contexto educativo, não é o texto com a carga moralizadora mais forte, nem aquele que propõe um paradigma da mulher mais tradicional, o que pode estar relacionado, mais uma vez, com o facto de se destinar ao entretenimento das jovens do Colégio Andaluz. O texto foi aprovado pela Censura sem cortes e com a indicação de que se destina a crianças a partir dos 6 anos de idade.

4.6. A *Gata Borralheira* (1959), de César de Oliveira

Esta peça, aprovada pela Censura sem quaisquer cortes ou intervenções, para maiores de 4 anos, destinava-se a ser representada no Teatro Monumental, na Festa de Natal organizada para os filhos dos empregados da Companhia Portuguesa dos Petróleos BP, que teria lugar a 18 de dezembro de 1959. Mantendo, na globalidade, os elementos tradicionais da narrativa de Perrault, este texto distingue-se pelo facto de incluir uma voz *off*, a personagem do trovador e de centrar a ação, desde a abertura da peça, no príncipe e não na personagem feminina. Este desvio da atenção sobre Cinderela permite mostrar a tristeza inicial do Príncipe e as tentativas frustradas do pai para o curar, seja por ação da ciência e da medicina, através da personagem do Físico, seja pelo humor e divertimento, com a colaboração do Bobo.

Ambas as personagens, aliás, parecem explorar a tristeza do Príncipe e a preocupação do Rei para lhe extorquir avultadas somas de dinheiro em troca de uma hipotética cura. O Trovador, pelo contrário, oferece gratuitamente a sua colaboração, explicando ao Rei que a cura virá através da felicidade amorosa e do casamento. Esta personagem, aliás, tem, ao longo da peça, uma intervenção quase tão relevante como a da própria Fada a unir os destinos dos protagonistas. A personagem da Cinderela, por seu turno, só é apresentada posteriormente, revelando-se menos submissa e passiva do que nos outros textos analisados, queixando-se das irmãs, Anastásia e Josefina, e da

consultada, não disponível nas bibliotecas portuguesas de depósito legal, não é possível verificar se o texto apresentado segue fielmente o original.

madrasta, a quem se refere como feias, gordas, más e estúpidas, algo inédito no *corpus* recolhido.

Nesta versão, para além dos insultos a Cinderela, acusada de ser “estouvada”, “porcalhona”, “molengona” e “vaidosa”, a madrasta bate-lhe e acusa-a mesmo de ter um pacto com o demónio. Talvez por essa razão, só as irmãs, no final, obtêm o perdão de Cinderela, que dá assim provas da sua bondade, quando afirma que “responderei com amor ao desprezo que me deram” (Oliveira, 1959, p. 12), sendo a Madrasta castigada e enviada para as cozinhas onde passará a trabalhar. Como conclusão adicional, o Físico e o Bobo também são expulsos do Reino, mas o Trovador recusa as ofertas de riqueza do Rei e parte para continuar a mudar o mundo e a fazer o bem triunfar sobre o mal. Apesar de relativamente breve, a peça destaca-se ainda pela sua construção metaficcional, numa curiosa sugestão de *mise en abyme*, uma vez que em palco surge um livro grande, intitulado *A Gata Borralheira*, cujas páginas vão sendo viradas à medida que a representação progride, sendo fechado no final, quando a representação termina. A voz *off* inicial lê o texto que surge nestas páginas, sugerindo que o espetáculo teatral corresponde a uma espécie de transformação do livro em cenas vivas.

4.7. Cinderela – A Gata Borralheira (1960), de Tomaz Ribas

O texto é apresentado como uma “comédia infantil” e submetido a apreciação pela Empresa de Espectáculos Vasco Morgado, detentora das salas Teatro Avenida, Teatro Monumental e Teatro de Variedades, que pretende representá-lo, dirigida por António Manuel Couto Viana, também ele autor de textos para crianças, diretor de companhias de teatro especialmente destinadas à infância, como o “Teatro da Mocidade” (1948–1958) e o “Teatro do Gerifalto” (1956–1973) (Bastos, 2006), além de figura ideologicamente próxima do regime salazarista. A peça em questão, aprovada em 9 de dezembro de 1959, terá tido a sua estreia em 16 de janeiro do ano seguinte, no Teatro Avenida, de acordo com Nuno Costa Moura (2007).

As alterações solicitadas pela Censura referem-se a elementos da representação teatral – decotes exagerados dos vestidos de baile de duas personagens – e não do texto propriamente dito. Esta intervenção confirma a presença dos censores no ensaio geral da peça, de modo a poder analisar todos os elementos do espetáculo e não apenas o texto. A fala final da Fada também é alvo de corte total, eventualmente por sublinhar a dimensão conflituosa entre Cinderela e a Madrasta e respetivas filhas, alvo de castigo e sanção. Há também pequenas alterações menores de redação, com a substituição da expressão “com o vosso amor” por “gostando de mim”, e de “a mais feliz das mulheres” por “a pessoa mais feliz do mundo”, no que parecem ser tentativas de suavização do discurso.

A decisão da Inspeção Geral dos Espectáculos impõe que a mesma peça seja vista por crianças a partir dos 4 anos. Ainda assim, o comentário do censor, registado no documento de avaliação chama a atenção para o cariz “adulto” da peça, afirmando que a mesma “não oferece as desejadas características de peça infantil sobretudo nas falas que, sem o mínimo de inconveniente, são, todavia, mais para adultos do que para crianças”. Apesar disso, não deixa de sublinhar que, atendendo “ao movimento, ao

colorido, aos textos e à pitoresca encenação, o conjunto torna-se aceitável para as primeiras idades”. Atendendo a que se trata de uma representação levada a cabo por uma companhia de teatro profissional, é relevante esta maior atenção por parte da Censura ao conteúdo da peça, sobretudo quando comparada com as outras propostas assumidamente amadoras, cujo impacto é notoriamente mais limitado, circunscrevendo-se a representações únicas e com público reduzido.

Do ponto de vista literário, o texto inclui um conjunto alargado de personagens, para além das habituais, como é o caso dos três bobos, um mágico e ainda três animais. A extensão da peça também é considerável, incluindo 3 atos, cada um dividido em vários quadros ou cenas. Cinderela não é filha de um comerciante rico, mas de um fogueteiro que, viúvo, casa com uma mulher que tem duas filhas. A peça inicia-se com as queixas de Cinderela aos animais, uma espécie de cúmplices, dos maus-tratos que sofre às mãos da madrasta e das irmãs, lamentando-se da vida que lhe calhou em sorte. O texto está estruturado em torno de uma clara oposição entre bons e maus, o que reforça o discurso moralizador, sobretudo associado à recompensa futura da bondade de Cinderela. Nele são incluídos alguns dos valores caros ao Estado-Novo, como o respeito pelos mais velhos, a obediência em relação aos pais, o elogio do trabalho doméstico. Além disso, é várias vezes sublinhada a ideia dos bons valores de Cinderela, sendo a beleza apenas uma das suas muitas qualidades.

A questão da bondade, gentileza, humildade e doçura parecem mais relevantes do que a beleza e elegância. A peça em questão, ainda que com muitas adaptações, que passam pela introdução de novas personagens, nomeadamente os bobos, trazendo uma dimensão cómica que outras versões não incluem, aproxima-se textualmente mais da versão de Perrault do que da dos irmãos Grimm, uma vez que inclui a fada madrinha e o elogio das virtudes femininas. Afasta-se, contudo, dessa matriz no perdão das irmãs, seguindo a opção pelo seu castigo de influência grimmiana.

O texto inclui vários elementos do maravilhoso, como os animais que falam, a metamorfose da velhinha em fada, a transformação da Gata Borralheira em Cinderela por ação da magia da Fada Madrinha e a dos animais em seres humanos para que assistam à festa final da história. Num momento já avançado da narrativa, a fada madrinha surge aos animais amigos da Gata Borralheira e é questionada sobre a sua identidade. Note-se que as possibilidades avançadas são as de que se trata de uma “princesa encantada”, de uma “santa milagrosa” ou de uma “fada”, numa mistura entre elementos maravilhosos e do sagrado religioso que não suscitou dúvidas à Censura.

4.8. A *Gata Borralheira* (1960), de Saúl José de Almeida

Com um intervalo de alguns dias em relação à autorização da representação da peça de Tomaz Ribas, foi aprovada também uma proposta da autoria de Saul José de Almeida, tendo como objetivo a sua representação pela Empresa Companhia União Fabril (CUF), com sede em Lisboa. Sem outros elementos no processo que nos permitam perceber os contornos desta representação, acreditamos que se trataria, à semelhança de outros textos incluídos neste estudo, de uma representação de teatro amador, possivelmente destinada aos filhos dos trabalhadores da CUF, uma importante empresa portuguesa que

se iniciou no setor químico e que posteriormente alargou a sua área de atividade a outros ramos, chegando a ser o maior grupo industrial da Península Ibérica na década de 60, empregando milhares de trabalhadores, e que, depois do 25 de Abril de 1974, seria nacionalizada e viria a transformar-se na Quimigal.

Este texto distingue-se pela designação de “Opereta – Fantasia”, decorrente da introdução de música e de partes cantadas, com implicações no recurso à rima e à estrutura versificada. A narração da história da Gata Borralheira propriamente dita é introduzida por um trovador que oferece várias histórias a quem o escuta, acabando por narrar esta em particular. O texto, que se assume como uma “adaptação livre” inclui novas personagens, sobretudo as ligadas à corte e ao Rei, como é o caso dos vários Conselheiros (do Protocolo, da Guerra, do Tesouro e da Justiça) e de um Bobo. As figuras dos Conselheiros revelam-se particularmente importantes não só para a criação de cómico, mas sobretudo porque se revelam inúteis nas suas funções, como o Bobo deixa evidente nas suas críticas (Almeida, 1960, p. 16). É curioso verificar que esta crítica direta a figuras do poder não suscitou comentários ou cortes por parte da Censura. Observe-se, ainda, a inclusão no texto, em dois momentos, de referências à violência, inclusivamente física, com a ameaça da Madrasta de bater em Gata Borralheira, prometendo-lhe um “bofetão”, além de injúrias verbais, acusando-a de preguiçosa. O Rei também ameaça, a dado momento, bater no Bobo.

Do ponto de vista do tratamento da narrativa tradicional, o texto segue o modelo perraultiano, com a presença da Fada, responsável pelo fornecimento do vestido e dos sapatos de cristal, verificando-se, igualmente, o elogio das virtudes da protagonista, sendo a bondade vista como a suprema das qualidades, inclusive acima da beleza. Além disso, é destacada a ideia de que não importa a condição social da protagonista, sendo mais relevante que tenha “alma limpa e pura” e seja “benfazeja”.

4.9. *Cinderela* (1966), de José Martinho Rodrigues Correia

Esta peça foi representada pelo Centro de Cultura e Educação Física do Pessoal da Rol – Rolamentos Portugueses – Centro de Alegria no Trabalho n.º 155 da F.N.A.T. Trata-se de uma associação de trabalhadores de uma empresa, à semelhança de muitas que existiam na altura em Portugal. O texto é da autoria de José Martinho Rodrigues Correia e a peça foi aprovada para o público infantil a partir de 4 anos. Esta representação, de acordo com os documentos que acompanham o respetivo processo, devia integrar uma festa de natal destinada aos filhos dos empregados da empresa em questão, tendo o pedido sido submetido pela Câmara Municipal das Caldas da Rainha, atendendo a que a atividade estava prevista para o Teatro Pinheiro Chagas, situado naquela localidade.

O texto não sofreu quaisquer cortes ou comentários por parte da Censura. Os destinatários e o contexto de representação, e o seu cariz eminentemente amador, ajudam a explicar a brevidade da peça, além da simplicidade dos diálogos, muito diretos e literariamente pouco ambiciosos. Ainda assim, observe-se que, neste, as filhas da madrasta, meias-irmãs de Cinderela, são três e não duas, como nas outras versões. No final da peça, apesar de a Fada ter previsto castigos para as irmãs, pela sua maldade, Cinderela pede-lhe que as perdoe, numa aproximação ao texto de Perrault e no reforço

da ideia da sua extrema bondade, de que vai dando provas sucessivas. Aliás, a protagonista revela ainda outras qualidades, como a humildade e a generosidade, apesar de, no baile, se ter dirigido ao Príncipe, solicitando a sua atenção. Essa espontaneidade é razão suficiente para a seguir se desculpar junto ao príncipe da ousadia anterior, justificando-se com a curiosidade que tinha sobre ele.

5. Considerações finais

Os nove textos analisados neste estudo seguem, predominantemente, com ligeiras variações, o modelo de Perrault, incluindo todos a personagem da fada madrinha e, em alguns casos, o perdão das irmãs no final da história, elementos distintivos desta versão em particular. A peça de Santa-Rita inclui ainda outros elementos da versão perraultiana, como a transformação da abóbora e dos pequenos animais. Esta obra, contudo, inclui três bailes, o que é um elemento específico da versão dos irmãos Grimm. É possível, contudo, atendendo à data dos textos, que outra grande influência tenha sido o filme homónimo da Disney, lançado nos Estados-Unidos da América em 15 de fevereiro de 1950 e cuja estreia ocorreu em Portugal, com grande sucesso, em 21 de dezembro do mesmo ano. A reforçar esta ideia está, por exemplo, a personificação dos animais, amigos de Cinderela, que surge em duas peças, numa manifestação do maravilhoso que se estende a outros elementos, como a magia da fada da madrinha. A peça de José Martinho Rodrigues Correia é um dos que apresenta mais elementos em comum com o filme, como é o caso da referência aos animais que prepararam o vestido de Cinderela e a reação das irmãs quando a veem pronta para sair, destruindo o vestido da menina. Outra obra devedora da influência da Disney é a de Maria Adelaide Ramos, que usa os mesmos nomes para as irmãs, apelidando-as de Drizella e Anastazia. Também a figura do Trovador, um elemento estranho às versões clássicas, é introduzido em dois dos textos, sendo, num deles, personagem, e no outro narrador. O mesmo acontece com outras personagens, como é o caso dos Bobos da Corte.

Os textos mais breves, com mais ou menos divisões, valorizam sobretudo apenas três cenas, a preparação para o baile, o baile e a identificação da proprietária do sapato, no que parecem ser os elementos-chave para o reconhecimento do conto. Curiosamente, em dois textos, de Virgínia Gersão e de Maria de Jesus Rodrigues, esta cena central não surge representada diretamente, sendo apenas narrado o que aí aconteceu, com recurso ao discurso reportado, o que se revela uma estratégia diferenciadora, possivelmente associada às exigências de representação que acarreta. Também o texto de César de Oliveira apresenta variações, ao centrar a cena inicial na corte e na questão da doença do Príncipe, parecendo propor um desvio de atenção da protagonista e das expectativas dos espetadores.

Nas várias peças, as meias-irmãs de Cinderela têm nomes diferentes, sendo que no texto de José Martinho Rodrigues Correia são três as filhas da madrasta de Cinderela e não duas. Curiosamente, em alguns dos textos, Cinderela tem ainda outros nomes próprios, Rosa Maria, Maria e Lila, num processo evidente de acomodação ao contexto português. Refira-se, ainda, a concentração de todos estes textos dramáticos em pouco mais de uma década, enquanto, por exemplo, o mesmo número de peças relativas à

história de Branca de Neve surgem ao longo de quase três décadas, entre os anos de 1939 e 1966. É possível que o interesse por ambas as narrativas resulte, em ambos os casos, da sua adaptação ao cinema de animação, pelos estúdios Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões* em 1937, tendo a estreia em Portugal ocorrido em 1938, *Cinderela* em 1950.

Globalmente, a qualidade das obras é desigual, sobressaindo claramente o texto de Augusto de Santa-Rita, pelo apuro de linguagem e forma, sobretudo atendendo ao recurso ao verso e à rima, com impacto significativo na criação de uma musicalidade e um ritmo que a oralidade sublinha. O texto de Ilse Losa, apesar de breve, também não deixa de primar pelo registo cuidado. Também merece destaque, pela novidade de alguns segmentos e inclusão de personagens originais, como as flores e as horas, apesar do cunho moralizador, o texto de Virgínia Gersão. Em termos globais, a qualidade literária das peças está claramente associada à autoria dos textos, uma vez que esta amostra inclui autores de relevo do panorama literário infantil português a par de nomes completamente desconhecidos. As trajetórias literárias dos autores dos textos e dos promotores dos espetáculos são, assim, muito variadas, o que parece não ter influência na avaliação das peças.

Os textos constroem imagens contrastantes da mulher, situadas em polos opostos de atuação e de avaliação moral. De um lado, surge Cinderela, que reúne todas as qualidades possíveis de beleza, elegância, bondade, humildade, generosidade, obediência e resignação, do outro, as filhas da Madrasta, feias, maldosas, invejosas, mentirosas, ciumentas e egoístas. Os textos são claros sobre o ideal feminino que veiculam, mostrando como a bondade e a resignação acabam por ser valorizadas e recompensadas. A recompensa apresenta-se sob a forma de um casamento com um príncipe, numa referência à aspiração máxima de felicidade da mulher da época. Estes textos ilustram, assim, uma tendência do teatro infantil português do Estado Novo, associado à veiculação de “modelos de comportamento para rapazes e raparigas” (Bastos, 2006, p. 146). Esta autora sublinha o facto de as raparigas surgirem frequentemente representadas em cenas domésticas e dedicando-se a trabalhos associados à casa, como a figura da Gata Borralheira, que cozinha, lava, limpa e costura em todos os textos analisados.

O cómico e o humor são elementos presentes num número significativo de textos, associados a personagens específicas, como é o caso dos bobos da corte, permitindo a valorização de uma componente de entretenimento que ultrapassa a da mensagem moralizadora mais imediata. O facto de o público ser infantil e de as representações serem maioritariamente de teatro amador e/ou escolar, nomeadamente por ocasião de festas de Natal, ajudará a explicar essa tendência.

A análise efetuada permite concluir acerca da ausência significativa de cortes ou supressões por parte da Censura na esmagadora maioria dos textos, com exceção de um deles, que vê aplicada uma alteração verificada ao nível do guarda-roupa, além de outra pequena modificação. Esta pouca intervenção da Censura nos textos poderá ser explicada não só pelo facto de os textos se adequarem, como vimos, em termos de conteúdo, a ideais próximos do regime, sobretudo no que ao papel familiar e social da mulher diz respeito, mas também pelo facto de a maioria das representações ser de

cunho amador, ligadas ao teatro escolar ou a representações isoladas em festas de filhos de empregados de empresas de grande dimensão, nomeadamente por ocasião do Natal, o que reforça o relevo desta forma de expressão artística na sociedade da época. Contudo, a peça de Tomaz Ribas para a qual foram solicitadas alterações é a que se apresenta em circuito comercial, tendo, em princípio, impacto mais significativo em termos de público, o que pode explicar a atenção de que foi alvo. Ainda assim, é relevante assinalar o predomínio de uma mensagem de cariz moralizador, em consonância com os ideais vigentes, sendo que os elementos que são pontualmente censurados dizem também respeito a comportamentos ligados à moral, como o tamanho dos decotes dos vestidos ou a dimensão mais conflituosa da relação familiar. É relevante perceber, em oposição, como a violência verbal e até mesmo física exercida pela Madrasta sobre Cinderela não é alvo de Censura, parecendo admissível tendo em conta o código social vigente, no qual a autoridade total recaía sobre as figuras parentais.

A classificação dos textos varia entre maiores de 4 e 6 anos, situando-se sempre na tipologia de teatro infantil, em conformidade com a legislação vigente, o que também pode explicar a relativa falta de atenção que é dada aos textos pela Censura, atendendo aos destinatários e ao próprio tema. Aliás, a análise dos vários processos, quando surgem completos e incluem os dados da submissão e não apenas a decisão final, permite perceber que os mesmos tramitavam com relativa rapidez, sendo despachados em apenas alguns dias, o que não permitiria, possivelmente, uma leitura aprofundada. O facto de se tratar de textos que revisitam um universo conhecido, alvo de recriações constantes, torna-os mais facilmente aceitáveis, como fazendo parte do património literário e cultural infantil, menos dispostos para mensagens subversivas, mas ainda assim susceptíveis de alguma irreverência, como vimos.

Referências

- Almeida, S. J. (1960). *A Gata Borralheira* [Peça infantil em um acto, a representar na Companhia União Fabril. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/6245]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 6245.
- Azevedo, C. (1999). *A censura de Salazar e Marcello Caetano*. Editorial Caminho.
- Bárbara, M. E. (2014). *Os Contos de Perrault em Portugal no Estado Novo* [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, Coimbra]. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/23758>
- Bastos, G. (2006). *O teatro para crianças em Portugal*. Editorial Caminho.
- Cabrera, A. (2008). A censura ao teatro no período marcelista. *Media & Jornalismo*, 12, 27–58.
- Cabrera, A. (2013a). O comportamento dos censores ao teatro perante uma obra de Tirso de Molina. In *XIII Congreso Internacional IBERCOM. Comunicación, Cultura e Esferas de Poder* (pp. 3474–3487). Universidade de Santiago de Compostela.
- Cabrera, A. (coord.). (2013b). *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Alêtheia Editores.
- Cabrera, A. (2017). Censura ao teatro nos anos cinquenta: política, censores, organização e procedimentos. *Sinais De Cena*, 12, 27–29. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2009.0037>
- Correia, J. (1966). *Cinderela* [Peça infantil em um acto, a representar pelo Centro de Cultura e Educação Física do Pessoal da ROL, nas Caldas da Rainha. PT/TT/SNI-DGE/1/8307]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8307.

- Cortez, M. T. (2001). *Os contos de Grimm em Portugal. A recepção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Minerva.
- Decreto-Lei n.º 38964, de 27 de outubro de 1952.
- Decreto-Lei n.º 41051, de 1 de abril de 1957.
- Decreto-Lei n.º 263/71, de 18 de junho de 1971.
- Direcção dos Serviços de Censura. (1950). *Instruções sobre literatura infantil*. Empresa Nacional de Publicidade.
- Gersão, V. (1955-1956). *A Gata Borralheira* [Teatro infantil em um acto, a representar em 1955 no Colégio do Sagrado Coração de Maria. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5129]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5129.
- Henriques, D. M. B. (2017). *Ser educado, ser educador: a dimensão filosófica, ética e pedagógica da obra de Luiza Andaluz* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, Coimbra]. <http://hdl.handle.net/10316/34638>
- Losa, I. (1957). *Cinderela* [Peça infantil em um acto, adaptação de Ilse Losa, a representar na Radiotelevisão Portuguesa. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5435]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5435.
- Mesquita, F. (2012, 2 dezembro). Revista Pim Pam Pum. *Blogue Teatro e Marionetas*. <http://teatroem Marionetas.blogspot.com/2012/12/revista-pim-pam-pum.html>
- Moura, N. C. (2007). “Indispensável dirigismo equilibrado”. *O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974* [Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/472>
- Muñoz Cáliz, B. (2007). El teatro silenciado por la dictadura franquista. *Per Abbat. Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 3, 85–96.
- Muñoz Cáliz, B. (2011). El teatro para niños durante la dictadura franquista y la transición democrática”, *Primer Acto*, 338, 9–21.
- Oliveira, C. (1959). *A Gata Borralheira* [Peça infantil em cinco quadros teatralizada por César de Oliveira, a ser representada no Teatro Monumental na Festa de Natal da Companhia Portuguesa dos Petróleos BP. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5962]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5962.
- Patriarca, R. (2012). *O Livro Infantil entre 1870 e 1940 – uma Perspetiva Histórica* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto]. <https://hdl.handle.net/10216/67247>
- Pinto, R. L. L. (2016). ‘Salazar contra ‘Superman’ Banda Desenhada e Censura durante o Estado Novo: o caso das publicações periódicas infanto-juvenis e o papel da Comissão Especial para Literatura Infantil e Juvenil e da Comissão da Literatura e Espectáculos para Menores (1950-1956). *História. Revista da FLUP*, IV(6), 289–321.
- Pinto, R. L. L. (2019). *A Censura e as Publicações periódicas infanto-juvenis no Estado Novo: o papel da Comissão Especial para a Literatura Infantil e Juvenil e da Comissão para a Literatura e Espectáculos para Menores (1950-1968)* (Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa). <http://hdl.handle.net/10451/37925>
- Ramos, M. A. (1956). *A Gata Borralheira* [Peça em um acto, a representar nas Escolas Oficiais de Tavira. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5129-A]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5129-A.
- Ribas, T. (1959). *Cinderela – A Gata Borralheira* [Peça infantil em três actos, a representar no Teatro Monumental. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5960]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5960.
- Rodrigues, M. J. (1957). *A Gata Borralheira* [Peça infantil em um acto, a representar nos Bombeiros Voluntários de Colares. Código de referência PT/TT/SNI-DGE/1/5436]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5436.

- Santa Rita, A. (1956). *História da Cinderela* [Poema em verso em um acto, a representar no Teatro de Mestre Gil, em Lisboa. PT/TT/SNI-DGE/1/5159]. Cota atual Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5159.
- Silva, F. V. (2011). *Gata Borralheira e contos similares*. Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Tena, R. (2019). *La censura franquista en el contexto literario infantil y juvenil. Estructura institucional, evaluación de informes analíticos y rescate de obras prohibidas* (Tese de Doutoramento, Universidad de Extremadura, Badajoz). <https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/9822>
- Tena, R., & Soto, J. (2019). Las revisiones de los Cuentos de hadas de Andersen durante la Guerra Civil y la censura franquista. In A. M. Ramos, E. Madalena, I. Costa (Eds.), *Tendências contemporâneas da investigação em literatura para a infância e juventude* (pp. 51–70). Tropelias & Companhia.
- Tena, R., Soto, J., & Ramos, A. M. (2019). Análisis comparativo de la censura de la LIJ en España y Portugal. *Bulletin of Hispanic Studies*, 97 <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1729590>
- Tena, R., Balça, Â., Soto, J., & Ullate-García, M. (2020). La censura del cuento de Blancanieves durante las dictaduras de Franco y Salazar. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 36(1), 52–67. <https://doi.org/10.1353/cnf.2020.0034>.
- Tena, R., Soto, J., & Ramos, A. M. (2021). Descripción de las diferentes plantillas de evaluación censora de literatura infantil y juvenil en España (1938 a 1975) y algunos paralelismos con Portugal, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 41, 1–29.

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

DO DESCONTENTAMENTO À AÇÃO ESTÉTICA: NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “EIS O HOMEM”

FROM DISCONTENT TO AESTHETIC ACTION: IN THE CREATION OF THE PERFORMANCE “EIS O HOMEM”

José Eduardo Silva*
jeduardosilva@elach.uminho.pt

Este texto aborda algumas das premissas iniciais e desenvolvimentos conceptuais que decorreram do processo de construção e apresentação do espetáculo “Eis o Homem”. Partindo de materiais de reflexão que foram reunidos, construídos e consultados ao longo das principais fases do processo de criação, este texto procura explicitar possibilidades filosóficas, críticas, políticas e epistemológicas inerentes ao trabalho de criação teatral, assim como contribuir para a discussão corrente acerca de formas adequadas de enquadrar estes objetos estéticos sob o ponto de vista da investigação académica.

Palavras-chave: Teatro. Artes performativas. Investigação artística. Transformação. Performance-enquanto-investigação.

This paper addresses some initial premises and conceptual developments that emerged from the process of devising and presenting the theatre performance “Eis o Homem”. Based on materials for reflection, which were gathered, construed and consulted throughout the main stages of the creative process, we aim to unveil philosophical, critical, political, and epistemological possibilities inherent to theatrical creation. We seek to contribute to the ongoing discussion on suitable approaches to creating a theatrical aesthetic object in the framing of academic research.

Keywords: Theatre. Performative arts. Artistic Research. Transformation. Performance-as-Research.

•

1. Introdução

Partindo de um conjunto de materiais produzidos e consultados ao longo das diversas fases do processo de criação do espetáculo teatral “Eis o Homem” (título integral “Eis o Homem: a partir *Ecce Homo* de F. Nietzsche”)¹ – tais como imagens, livros e artigos, discussões coletivas, escritos, notas e apontamentos – o presente texto sistematiza

* Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
ORCID: 0000-0001-9972-0814

¹ Em virtude de traduções diretas de frases ou expressões de uma certa tradição histórica e cultural, por vezes, a palavra “Homem” surgirá como referência ao conjunto dos seres humanos, ainda que tal não reflita a visão do autor.

algumas das principais inquietações filosóficas, sociais e políticas que levaram à criação do espetáculo, assim como apresenta algumas das principais reflexões que emergiram do processo criativo. Cocriado por um grupo de jovens artistas no rescaldo da mais recente crise financeira global, o espetáculo procurou, assumidamente, instigar a investigação das razões que levaram à emergência dessa mesma crise e, ao mesmo tempo, colocar em marcha um conjunto de propostas alternativas à cultura que hoje é hegemónica: uma cultura fortemente marcada por lógicas e tradições capitalistas, colonialistas e patriarcais, que continuamente reproduzem valores hierarquizantes, individualistas, competitivos e excludentes. Por estas razões, mais do que reproduzir conteúdos políticos, este coletivo de artistas procurou trabalhar politicamente (Malzacher, 2015), nomeadamente, ao incorporar nos seus processos de criação e tomadas de decisão: a) o agonismo (Mouffe, 2019) enquanto forma de inclusão da diversidade; b) o coletivismo por contraposição ao individualismo (Beck & Beck-Gernsheim, 2002); c) e a colaboração, por contraposição à competição e à exclusão, propaladas pelos valores neoliberais (Maturana, 1997). Criar um espetáculo de raiz, procurando, ao mesmo tempo, adotar regras contra-hegemónicas para a sua criação, afigurou-se uma tarefa particularmente exigente, mas, ao mesmo tempo gratificante, significativa e rica em termos criativos e epistemológicos. Tivemos já oportunidade de escrever, em outra parte (Silva & Rayner, 2020), de forma sistemática e pormenorizada acerca destes desafios, pelo que não os iremos reproduzir aqui. Em vez disso, trataremos ao centro da nossa discussão um conjunto de textos críticos (nomeadamente de Hannah Arendt e de Bernard Stiegler) onde pudemos encontrar possibilidades de resposta para uma das questões centrais a todo o processo de criação, particularmente bem captada na iconografia criada pelo *designer* João César Nunes para o cartaz do espetáculo (vd. Figura 1).

Estes e outros materiais produzidos no contexto desta criação, evidenciam uma das principais mais-valias que o trabalho de criação teatral pode trazer ao conhecimento e ao desenvolvimento humano: a partir das realidades vividas por uma situação de crise (neste caso por um conjunto de artistas-criadores em contexto de crise económica mundial), foi possível empreender um processo de investigação-ativa em artes performativas, de onde emergiu uma criação relacional que reforçou a descoberta, desalienação e empoderamento coletivo espoletados por esse processo. Desta forma se veio a materializar um dos principais pressupostos da metodologia performativa *Prática-enquanto-Investigação* (ou *Practice as Research – PaR*) que busca “questionamentos híbridos que combinam o fazer criativo com o ser reflexivo, moldando assim novas interações críticas entre epistemologias e ontologias vigentes” (Kershaw & Nicholson, 2011, p. 64). Como é sabido, o carácter efémero das artes cénicas coloca desafios muito particulares à sua inclusão num terreno, já de si contestado, das artes como produção de conhecimento (Nelson, 2013, p. 3). Por outro lado, correntes teóricas como o desconstrucionismo (Derrida, 1967/2006) e o construtivismo psicológico (por exemplo, Mahoney & Lyddon, 1988), têm mostrado o valor epistemológico das obras de arte. Dos campos da filosofia e da psicologia, respetivamente, estas linhas de trabalho têm demonstrado as inconsistências de ontologias realistas e epistemologias racionalistas de processamento de informação, que, dominando (ainda) na maioria dos contextos educacionais – incluindo a maioria das universidades – criam um viés epistemológico

quantificante que torna difícil a compreensão do valor simbólico dos processos inerentes ao trabalho artístico. No sentido de nos esclarecer acerca destas matérias, devemos destacar o trabalho teórico de Nelson Goodman que demonstrou que tanto as artes como as ciências são grandes contribuidores para o incremento do conhecimento sobre o mundo, sendo a sua principal diferença, as distintas linguagens simbólicas de que fazem uso: “A diferença entre Arte e Ciência não é aquela entre sentimento e facto (...) ou verdade e beleza, mas antes uma diferença de dominância de certas características específicas dos símbolos” (Goodman, 1968, p. 264). Destaquemos ainda, para além desse, o trabalho de Norman Sprinthall (1991) que, a partir de contribuições de autores clássicos como John Dewey (1916) e Herbert Mead (1934), reforçou empiricamente a perspectiva de Nelson Goodman. Ao demonstrar que o desenvolvimento cognitivo ocorre inevitavelmente quando os sujeitos se envolvem ativamente em experiências significativas de desempenho de papéis, equilibradas com oportunidades relevantes de reflexão em contextos relacionais (e emocionalmente carregados), Sprinthall enunciou uma sistematização de elementos, que, como já demonstramos em outro lugar, podem ser encontrados, por exemplo, na prática do teatro (Silva, Ferreira, Coimbra, & Menezes, 2017). Este enquadramento pode ajudar a esclarecer que um espetáculo de Teatro tal como acontece relativamente a outros objetos estéticos relacionais nas artes performativas – resulta sempre de um processo epistemológico interpessoal e mutuamente construtivo que se expressa simbolicamente pela performance em si mesma. Muitos aspetos igualmente valiosos desse processo (ou resultantes desse processo) podem e devem ser descritos com o auxílio de diferentes materiais (por exemplo, imagens ou notações descritivas) e enquadrados pelo uso de diferentes metodologias. No entanto, esses procedimentos não devem ser encarados como indispensáveis para o reconhecimento do valor epistemológico da obra de arte, que, como nos mostrou Nelson Goodman, exprime inquestionável ação e conhecimento sobre o mundo, cujo valor é de ordem incalculável.

O texto que se segue encontra-se dividido em três partes, correspondentes à cronologia do processo de criação. A primeira parte, “Pontos de partida” corresponde a inquietações e reflexões que antecederam a construção do espetáculo até à estreia e primeira carreira na Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, em novembro de 2013. A segunda, “Eis o Homem: Alienação e Desalienação” é uma reflexão posterior às primeiras apresentações e anterior à estreia da segunda carreira do espetáculo, no Teatro Carlos Alberto (Porto) em janeiro de 2015. Nessa segunda parte, o texto reflete alguns desenvolvimentos conceptuais decorrentes das experiências criativas coletivas até à estreia, que incluíram a experiência performativa da primeira carreira do espetáculo. Finalmente, na terceira parte, “Discussão: O Homem é o lobo do Homem?”, partimos da iconografia criada pelo artista e designer gráfico João César Nunes para o cartaz do espetáculo (vd. Figura 1), para refletir sobre alguns dos temas suscitados pelo trabalho de criação. Através de uma revisitação das suas obras, colocamos em discussão Thomas Hobbes, Hannah Arendt e Bernard Stiegler, evocando também autores e pensadores como Bertolt Brecht, Plauto e Friedrich Nietzsche, entre outros. Esperamos assim contribuir para uma reflexão continuada sobre possibilidades e limitações da atividade teatral, que, podendo proporcionar a exploração de dimensões cruzadas entre os processos corporais (emotivos) e mentais (cognitivos), em articulação com os processos de ação (psico-

motores), levam a uma série de desenvolvimentos que poderão ser particularmente relevantes para o objetivo do desenvolvimento epistemológico e humano (Silva, Ferreira, Coimbra, & Menezes, 2017). Neste quadro sustenta-se ainda a ideia de que a criação de um objeto estético em artes performativas é o resultado de um processo relacional e interpessoal dinâmico, carregado de significados em múltiplas dimensões, com valor intrínseco na produção de conhecimento (Goodman, 1978).

2. Pontos de partida

A crise financeira de 2008, anunciada um pouco por todo o mundo e sentida de forma particularmente intensa em Portugal a partir de meados de 2011 após a intervenção da *Troika* (Fundo Monetário Internacional, Banco Central Europeu, Comissão Europeia), introduziu uma enorme entropia nas realidades de muitos milhões de pessoas (despedimentos, despejos, situações múltiplas de carência e vulnerabilidade). Pessoas essas que, para além de não serem aquelas diretamente responsáveis pela criação do problema, estavam, na sua esmagadora maioria, completamente alheias à sua existência. Depois desse episódio, foi-se tornando mais claro que, devido à irresponsabilidade social de uma poderosa elite económica privilegiada – que, por esse facto, encontra formas sofisticadas de aceder a uma crescente influência política – muitos milhões de cidadãos são, ciclicamente, atirados para a pobreza e para a precaridade. Isto para além da parte significativa de seres humanos que nunca conheceu outra situação que não fosse a da pobreza e da precaridade, pois mesmo nas estatísticas mais otimistas de Hans Rosling (2018, p. 50) se pode verificar que desde há, pelo menos dois séculos, cerca de um décimo da população mundial (aproximadamente 700 000 000 de pessoas) vive em condições de pobreza extrema – proporcional a um rendimento inferior a dois dólares americanos por dia. A crise global evidenciou, portanto, o grau aberrante a que chegou a lógica da normalização da subalternização da dimensão política à dimensão económica, popularizada na máxima cunhada por Margaret Thatcher e Ronald Reagan nos anos 80: (TINA) “There is no Alternative”, ou seja, “Não Há Alternativa”. Estando, nessa altura, a financiarização da economia² ainda a dar os primeiros passos, tratou-se ali de demonstrar aos cidadãos – no caso, sobretudo aos do Reino Unido e aos dos Estados Unidos da América, dois dos países mais abastados do mundo – que não lhes restaria outra hipótese senão submeterem-se aos imperativos da economia especulativa em detrimento das suas próprias necessidades enquanto seres humanos. Poucas décadas depois verificou-se que esta *doxa* se expandiu e reproduziu um pouco por todo o mundo, globalizando, normalizando e naturalizando de forma completamente acrítica o facto de um número cada vez mais reduzido de cidadãos concentrar cada vez mais riqueza e poder. Dados recolhidos com base em *Forbes Billionaires listing* e publicados pela *OxFam*, por exemplo, mostraram que o mundo atinge consecutivamente índices recorde de desigualdade (Hardoon, 2017, pp. 4–5), ou seja, que em 2017, os oito cidadãos mais ricos do mundo concentravam riqueza equivalente à metade mais pobre da população mundial, ou seja 3 600 000 000 de pessoas. Mas afinal o que significa, nos tempos que correm, ser-

² Desde o início dos anos 70 do século XX, a economia deixou de ter uma base produtiva, para passar a ter uma base especulativa, ou seja, predominantemente financeira (Piketty, 2014).

se humano? Será que a vida deste planeta está globalmente condenada a servir os interesses da economia, quando deveria ser o contrário? Foi em busca de respostas para estas inquietações que uma equipa multidisciplinar de artistas se lançou num processo, simultaneamente, de investigação e de criação teatral, que levou ao espetáculo “Eis o Homem”.

3. *Eis o Homem*: Alienação e Desalienação (materiais de reflexão)

Um dos autores clássicos que sempre se interessou pelo tema da alienação (e desalienação) humana foi Friedrich Nietzsche. Numa altura em que o seu transtorno mental se encontrava já em franca progressão e pressentindo uma morte próxima, Nietzsche escreve a obra *Ecce Homo* para falar da sua (nossa) humanidade, com a urgência de conseguir dizer ao mundo quem verdadeiramente era. O título da sua obra pede emprestadas a Pilatos as palavras com que apresentou Cristo à multidão que o poderia ter salvo da morte: *Eis o Homem*. Perante a indiferença da multidão alienada, Cristo é crucificado e Pilatos lava daí as suas mãos. A partir deste episódio, propusemos refletir sobre alguns aspetos relativos à forma como os seres humanos têm vindo a inscrever a sua cultura no mundo, transpondo essas reflexões metaforicamente para cena.

Perante as estruturas deterministas rígidas que a natureza e as suas forças apresentam, os seres humanos aprenderam a construir e contrapor outras estruturas, por si inventadas, que lhes concedem liberdade para fazer escolhas e tomar decisões. É a estas novas estruturas libertadoras que nos habituámos a chamar cultura. Contudo, a liberdade a que os seres humanos têm legitimamente aspirado ainda se encontra distribuída de forma muito desigual, e essa desigualdade é correlata de uma desigual distribuição de poder - e de dinheiro, que é quase sempre uma sua condição *sine qua non*. Se, por um lado, existem cada vez mais cidadãos que têm poder bastante para livremente agir, pensar e sentir (Rosling, 2018), existe uma outra categoria de cidadãos (por sinal a sua larga maioria) que de facto não o possui, a não ser teoricamente - dado que na prática não têm condições para exercer a sua plena liberdade. Mas esta é uma perceção que se torna difícil, numa época em que, apesar de muito difundidos, os discursos da liberdade e da igualdade assumem formas que quase sempre escondem a crueza dos factos discriminatórios em função de sexo, género, grau de riqueza, educação formal e cor da pele, apenas para referir alguns dos mais evidentes. No episódio apresentado acima, é Pilatos quem tem o poder. Para além de ocupar um cargo superior conferido pelo ocupante romano na Judeia, ele conhece as estratégias de manipulação que mantêm os cidadãos na ilusão do poder e da liberdade. Ele sabe que ter conhecimento é ter poder, porque a sua falta aliena das reais condições existenciais; e sabe também que a figura de Cristo é uma potencial ameaça (contrapoder), pelo impacto que a sua influência poderá ter sobre as mentes os cidadãos. Estando na posse deste conhecimento, Pilatos perpetua facilmente a ilusão dos desempoderados: “Eis o Homem” – cujo destino deixo agora à vossa decisão. A multidão sente que, nesse momento, tem poder para decidir, mas, de facto, trata-se de um poder ilusório porque aquele conjunto de pessoas não sabe o que está a decidir – apenas Pilatos o sabe. A multidão, alvo contínuo de estratégias de manipulação, encontra-se num estado constante de ilusão e alienação. Composta maioritariamente por pessoas individualizadas

e vulneráveis, a multidão não tem plena consciência de que é a parte mais baixa de uma estrutura hierarquizada. Porque *não sabem* e porque são continuamente impedidos de desenvolver uma vontade própria consciente, os cidadãos são induzidos a uma contínua instrumentalização. *Não saber* é, neste caso, o contrário do objetivo da cultura, uma vez que se traduz numa impossibilidade de fazer escolhas informadas e livres. O percurso, que cabe a cada cidadão, de analisar e compreender as suas reais condições existenciais e encontrar formas possíveis para a sua emancipação, é uma tarefa árdua e, frequentemente, inglória. Metaforicamente falando, há, primeiro, que reconhecer que entrar neste mundo (nascer) é entrar num jogo – organizado de acordo com uma hegemonia de imperativos económicos sobre imperativos humanizantes – cujas regras variam consoante a posição que se ocupa no tabuleiro. Cada posição representa o acesso a um determinado grau de poder e conhecimento, conforto, bem-estar e liberdade (ou falta dela), sendo que o objetivo é sempre o mesmo: ir transitando para posições mais elevadas de poder (e logo de maior liberdade relativa) até chegar ao topo da pirâmide hierárquica, ou seja, fazer parte de uma elite. Depois há que reconhecer que o jogo se encontra viciado. As regras estabelecidas para as posições mais baixas são sempre determinadas a partir das posições mais altas do tabuleiro, o que faz com que seja quase impossível para quem vem de baixo, fazer valer a sua condição e chegar a fazer parte da elite. A lógica que subjaz ao jogo é mesmo a de que não há espaço para que todos os sujeitos se realizem e só através da *exclusão mútua* se definirá quem é o vencedor. Por outras palavras, a realização de um, implicará, sempre e necessariamente, a impossibilidade de realização de muitos outros. Eis o que está aqui realmente em causa: por um lado, o fomento da dominância do individualismo enquanto forma de socialização nas sociedades contemporâneas (Beck & Beck-Gernsheim, 2002); por outro, as lógicas de exclusão *mútua* associadas ao princípio da competição tal como expostos por Humberto Maturana (1997). No entanto, para quem dita as regras, é importante que isso não se torne demasiado visível, pois perante isso algumas pessoas poderiam ser levadas a questionar-se sobre o significado da sua condição existencial ou sobre a legitimidade das regras do jogo, bem como do sentido de despende o seu tempo de vida em lógicas completamente alheias aos seus desejos profundos – ainda que (num quadro religioso) esse sacrifício pudesse ter recompensa garantida depois da morte.

Como referido acima, o caminho da desalienação é uma tarefa árdua que implica, não apenas reconhecer, mas também modificar as condições existenciais reais para si e para os seus pares. Cada pessoa só se torna realmente livre a partir do momento em que é ela quem, no seio de uma narrativa coletiva, define as regras com que poderá inscrever a sua própria narrativa singular, construindo a sua existência no mundo (Berger & Luckmann, 1966). Enquanto isso não acontecer, esse sujeito será agido, mais do que agente, pela imposição compulsiva de vontades alheias à sua, mesmo quando em situação de privilégio. Para Pilatos, no grande jogo do ‘poder-viver’, a sua função (enquanto ‘escravo’ da lei de Roma e esclavagista da Judeia) é o de fazer acreditar que abdicou do seu poder em favor do povo, pelo qual tem que, supostamente, zelar. Proporcionando à multidão de desempoderados um ilusório poder de escolha, ele perpetua o processo da sua manipulação, enquanto continua a impedir-lhes o acesso ao reconhecimento de si mesmos e do mundo em que estão inseridos. Talvez pela consciência dos seus maus

préstimos, Pilatos, lava as suas mãos, na tentativa de se purificar, simbolicamente, do que sabe ter sido um egoísta e covarde ato de manipulação por si cometido.

Foi, em grande medida, a partir destes materiais de reflexão, que o processo de criação do espetáculo “Eis o Homem” se encaminhou esteticamente, para suscitar uma reflexão corporizada sobre a condição humana nos dias de hoje. Mais do que fornecer respostas procurámos induzir à inquietação necessária que faz com que se coloquem perguntas. Neste momento preciso da evolução histórica, resultante das tensões existentes entre a cultura e a natureza, qual o lugar do ser humano enquanto ser que está condenado a ser livre (como propõem Sartre e outros existencialistas)? Como escapar da constante instrumentalização que pende sobre a sua cabeça como condição de vida no mundo contemporâneo? O que dizer do instrumento económico que, organizando uma desigual distribuição do conhecimento e poder confere ou retira arbitrariamente liberdade de agir, pensar e sentir?

Figura 1. Iconografia do cartaz do espetáculo “Eis o Homem: a partir *Ecce Homo* de F. Nietzsche”, criado pelo designer João César Nunes.



4. Discussão: “O Homem é o Lobo do Homem”? – Hobbes, Arendt e Stiegler

Tanto quanto sabemos, foi na obra dramática *Asinaria* (*A Comédia dos Burros*), escrita em inícios do século II a.C. pelo dramaturgo romano Plauto (Tito Mácio), que encontramos grafada a ideia de que o *ser humano* é o seu maior predador. Fazendo, de resto, parte do ideário popular no provérbio romano *Homo Homini Lupus Est* [o Homem é o lobo do Homem], esta é uma problemática que desde cedo se instalou na cultura ocidental, exprimindo preocupação em relação à forma coletiva como os seres humanos deverão construir a sua cultura. Uma preocupação justa já que, enquanto ser individual, o animal humano apresenta inúmeras fragilidades face às vicissitudes do mundo natural e, como bem nos lembra Bertolt Brecht (1999), para sobreviver, precisou rapidamente de aprender a reconhecer o prazer e a necessidade da sua associação a outros seres humanos. O ser humano construiu-se como ser eminentemente social que precisa de aprender tudo, inclusivamente, aprender a ser humano. Mostram Peter Berger e Thomas Luckmann na obra seminal *A Construção Social da Realidade* (1966), que não nascemos humanos, mas sim *tornamo-nos* humanos.

Face às vicissitudes do mundo natural, os seres humanos foram conseguindo ultrapassar a sua fragilidade biológica através de ação coletiva e coordenada. Através dela foram conseguindo passar da situação de dominados, para dominadores da natureza e, sobretudo na lógica dominante no mundo ocidental, a ação humana tem irracionalmente tendido a ser predadora de outros seres humanos, dos outros seres vivos e do mundo natural (de que são prova o colonialismo, o especismo e o esgotamento de recursos). À medida que as sociedades se vão tornando mais sedentarizadas, institucionalizadas e complexas torna-se evidente este paradoxo: por um lado o *poder* dos seres humanos reside no seu coletivo e não no individual; por outro, no seio dos coletivos humanos (onde o sujeito individual poderia encontrar a suas melhores possibilidades de sobrevivência) alguns indivíduos procuram tornar-se “lobo” (predador metafórico) sob as mais diversas formas, subalternizando, subjugando ou escravizando todos os outros seres, incluindo os seus semelhantes.

A frase que abre esta secção da discussão mostra-nos que, pelo menos desde o século II a. C. a predação do ser humano pelo ser humano é um problema que há muito vem sendo motivo de preocupação e alvo de crítica. Mas também é sinal de que este paradoxo tem (talvez vergonhosamente) perdurado demasiado tempo ao longo da história das sociedades humanas. Têm sido várias as tentativas de abordar esta questão, sendo a do filósofo inglês Thomas Hobbes, no século XVII, certamente uma das mais populares dado que parece ter moldado, em grande medida, os princípios económicos, sociais e culturais que são hoje hegemónicos, sobretudo no mundo ocidentalizado. À revelia das evidentes vantagens da ação coletiva, Hobbes sustentou a teoria de que, na prática - uma vez que todos os seres humanos são iguais, tanto na luta pelo poder como na capacidade *inata* de o desejar -, o indivíduo que vive em comunidade não é capaz senão de visar exclusivamente a sua própria sobrevivência. Servindo-se da premissa de que cada ser humano representa uma ameaça constante para todos os outros, lança a ideia da necessidade de uma organização política soberana e superior (*Estado-Leviathan*) que possa *controlar os comportamentos* no sentido de *proteger* os interesses privados dos

cidadãos. No livro *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth, Ecclesiastical and Civil* (1651), Hobbes cria uma teoria política que funde o interesse privado e o interesse público com a originalidade de conceber um *Estado* que não se baseia em nenhum tipo de lei construtiva que determine o que é certo ou errado no interesse individual em relação às coisas públicas, mas que, pelo contrário, se baseia nos próprios interesses privados (individuais) e no benefício desses mesmos interesses. Hobbes propõe assim a ontologia de que o ser humano é inerentemente individualista e o *desejo do poder* deve ser a sua paixão fundamental. Ao Estado caberia zelar pela segurança dos cidadãos ao longo dos conflitos inerentes à luta pelo poder, tornando-se moldável aos desejos daqueles que conquistam o poder com o intuito de melhor servir os seus próprios interesses privados (que passam a confundir-se com os interesses públicos). Neste enquadramento, a associação entre seres humanos não pode ser outra que não uma associação de conveniência, de acordo com interesses temporários e limitados, correspondentes a estratégias resultantes do *desejo de poder* – a esta estrita associação de interesses Hobbes chama *Common Wealth*. Obter o *poder* é (segundo Hobbes) estabelecer os preços e regular a oferta e a procura, de modo que sejam vantajosas aos que detêm esse mesmo poder e isso permite obter controlo sobre os demais seres humanos que reduzidos à sua *função* são julgados e avaliados publicamente de acordo com o seu “valor ou merecimento (...) o seu preço; ou seja, aquilo que se lhe daria pelo uso da sua força” (Hobbes, 1651, p. 61). Reparemos na redução simplista do ser humano a um bem de consumo, mensurável por um valor quantitativo: um preço, que à semelhança do que acontece atualmente nos mercados financeiros, é constantemente avaliado e reavaliado de acordo com os interesses exclusivos das elites. No modelo de sociedade proposto por Hobbes, toda a pessoa e todo o pensamento que não se conforma ao objetivo final de uma máquina cujo único propósito é a infundável geração e a acumulação de poder (leia-se aqui também *capital*), é um estorvo perigoso. Mais de três séculos depois, este modelo de sociedade parece ter atingido o seu expoente máximo, sem sinais claros de nenhum tipo de inversão ou abrandamento.

Face a estas espantosas coincidências poderíamos perguntar-nos se Hobbes possuía uma capacidade invulgar de prever o desenvolvimento futuro (e inevitável) das sociedades ou, em alternativa, se foi o fomento das suas teorias, aquilo que acabou por produzir os resultados atuais. Encontramos em Hannah Arendt algumas possibilidades de resposta. Em *As Origens do Totalitarismo* (1949/1989) Arendt mostra-nos que aquilo que descreve Hobbes não é, de todo, o ‘Homem’ – pois, dessa forma, os seres humanos nem sequer se teriam conseguido organizar coletivamente – mas sim, o *homem burguês*. Uma classe que, alimentando-se nos esquemas de exploração *opressiva*, emerge e se torna numerosa durante o século XVII no seio de alguns *Estados dominantes*. Como Arendt (1989, pp. 175–176) tão bem conseguiu descrever:

Hobbes foi o verdadeiro filósofo da burguesia porque compreendeu que a aquisição de riqueza, concebida como processo sem fim, só pode ser garantida pela tomada do poder político pois o processo de acumulação violará, mais cedo ou mais tarde, todos os limites territoriais existentes.

Hoje, mais do que nunca, a riqueza tornou-se num processo interminável de se ficar mais rico. E a ideia de *burguesia* continua, ainda que cada vez com mais dificuldade, a ser dissimuladamente vendida nas sociedades democráticas como um ideal de *classe inclusiva*, à qual todos podem pertencer contanto que concebam a vida como um processo permanente de aumentar a riqueza e considerem o dinheiro como algo sacrossanto. O *poder* é sempre daquele que o consegue impor e, nesta premissa, a *liberdade* não é mais do que uma mera ilusão: é-se *incluído* apenas repetindo o discurso do poder; é-se *livre* caso se consiga conquistar o poder ou se deseje seguir a norma de quem o impõe. Entramos assim numa possibilidade de mundo distópica, em que toda a *diferença*, *diversidade* ou *qualidade* são erradicadas e, talvez por essa razão, Arendt (1949/1989, p. 176) propôs que um tal sistema não possa senão resultar na sua própria autodestruição, pois “Degrada o indivíduo à condição de peça insignificante na máquina de acumular poder, (...) máquina, construída de forma a ser capaz de devorar o mundo, se simplesmente seguir a lei que lhe é inerente”. Não obstante, apesar de, já em 1949, Arendt prenciar o desfecho autofágico desta avassaladora máquina de devorar existências, constatamos que o mesmo sistema prevalece nos seus fundamentos e de forma cada vez mais hegemónica no mundo atual. Podemos observar, sobretudo nas últimas décadas e, mais visivelmente, nos recentes colapsos da economia *global* (que não é mais do que a *globalização* dos princípios ideológicos acima descritos), a evidência de que, por um lado, este modelo de crescimento ilimitado é absolutamente insustentável e, por outro, que os poderes que se têm servido desse *sistema*, o têm sabido reinventar e proteger por forma a evitar o seu esgotamento. Esta reinvenção e dissimulação, que decorre do acesso a meios cada vez mais sofisticados, encerram um conjunto de fatores que acarretam consequências destruidoras para a esmagadora maioria dos cidadãos. Dito de outro modo, o que está hoje aqui em causa não é apenas a destruição progressiva e absoluta de recursos, de vidas e de saberes, mas também a criação contínua de mecanismos de controlo que permitem a perpetuação de um modelo de desenvolvimento que, só não está completamente obsoleto, precisamente, porque tem conseguido ocultar os seus verdadeiros propósitos do escrutínio da generalidade dos cidadãos (travestindo-se de ‘lobo’ em pele de ‘cordeiro’). Como reconhece o filósofo Bernard Stiegler (Stiegler & Neyrat, 2012), um destes mecanismos estratégicos basilares é o desvio da energia do desejo para o objetivo do consumo. Como é evidente, uma sociedade fundada num modelo de desenvolvimento que visa o crescimento constante e ilimitado do lucro, necessita de uma produção de bens continuamente crescente, assim como de uma igualmente crescente necessidade de consumo dos bens produzidos. Para o funcionamento possível de um tal mecanismo (estrutural na produção económica do mundo globalizado), tornou-se imperiosa a criação de estratégias para que a satisfação do desejo pudesse ser desviada das suas formas criativas ancestrais (das quais a Arte será talvez a mais sofisticada), para se passar a consumir (e literalmente *consumir*) na compra de ‘bens’ de consumo que, com o tempo, se foram tornando, convenientemente, cada vez mais descartáveis (Stiegler, 2018). Assim, o tipo de satisfação imediata do desejo, proporcionada pelo consumo, redundava numa consequente frustração imediata, que só poderá ser satisfeita através da compra (posse) automática de um novo objeto de consumo (eis o *hiperconsumo* – *vd.* Lipovetsky, 2007). Para além de irresponsavelmente promover

o esgotamento de recursos naturais e a produção de resíduos, este ciclo vicioso de alternância entre satisfação e frustração do desejo, mediado pelo consumo, é muito conveniente para o aumento do lucro dos detentores financeiros dos meios de produção, da mesma forma que o ciclo vicioso de alternância entre prazer e dor (plenitude e ressaca), em que se vê envolvido o consumidor de heroína, é muito conveniente para o aumento do lucro do chefe de um cartel de narcotráfico. Evidenciando a insustentabilidade destas lógicas tóxicas, aditivas e destrutivas, que se tornaram hegemónicas a nível global, Bernard Stiegler descreve as absurdas contradições em que cada um de nós se vê enredado no mundo contemporâneo:

Nós e os nossos companheiros somos dependentes da economia consumista mesmo quando combatemos contra ela e sofremos dela. Contudo, sabemos que ela não pode continuar porque, como organização de uma inovação fundada na descartabilidade, no desperdício, na incúria e na cegueira, ela está em contradição com o futuro, ameaçando o futuro de cem milhões de crianças que nascem em cada ano. (Stiegler, 2010).

No meio dos enormes contrassensos que este modelo de desenvolvimento nos coloca e perante a evidência de uma necessidade de mudança (individual e coletiva), hoje, mais do que nunca, é absolutamente necessário encontrar soluções. Face à necessidade de uma ação política que nos permita ultrapassar as contingências de um sistema fundado na *estupidez sistémica*, o apelo de Stiegler (2010) é claro: “(...) a implementação de um novo saber político e económico (..) que reside não apenas em ultrapassar o curto prazo, mas em alterar os seus traços dominantes.” (Manifesto *Ars Industrialis*). Este apelo implica uma progressiva mudança de perspetiva relativamente à génese das propostas deixadas por Hobbes, para recuperar uma ideia de *Estado, Bem comum* (Common wealth), *poder e liberdade* num quadro de procura das condições ótimas para o desenvolvimento humano e para a valorização de todos os tipos de capacidades e formas de saber (saber fazer, saber viver, saber teorizar). Trata-se de um projeto de *desproletarização* que “é uma reconquista da responsabilidade (aquilo a que Kant chamava a maioria) e deve estar no topo das finalidades políticas e económicas a promover e a realizar nos próximos anos” (Stiegler, 2010).

Uma tal proposta implica, antes de mais, um recomeço: uma transformação da hegemonia de valores tóxicos que começaram já a ganhar globalmente contornos ontológicos. Trata-se precisamente de, numa primeira instância, ultrapassar a ideia essencialista e determinista – contrária à construção de cultura – de que os seres humanos não podem ter ação sobre a construção da realidade. Torna-se necessário devolver aos cidadãos desempoderados o conhecimento da posse deste poder transformador que reside na ação coletiva e, ainda mais importante, a possibilidade de explorar o exercício responsável do uso desse poder no mundo. Para tal, torna-se necessário um extraordinário cuidado na criação de condições que possibilitem uma melhoria da qualidade dos processos de socialização e de vida, nomeadamente, através da promoção de processos criativos, colaborativos e associativos entre sujeitos (de que o teatro e outras artes são exemplo).

Apesar de alguns sinais positivos que têm surgido nos últimos anos (como, por exemplo, o recrudescimento de movimentos democráticos igualitários orientados para a justiça: feministas, ecologistas, antirracistas, entre muitos outros) podemos dizer que, para além da existência simultânea de sinais contraditórios, nenhuma das prioridades de transformação parece, de forma clara, fazer parte das agendas do poder. Pelo contrário, tal como já aconteceu em outros momentos da história, tudo parece indicar que será necessário chegar a um estado de entropia coletiva para que possam ser iniciados processos significativos de mudança que melhorem efetivamente a qualidade e humanidade da democracia – por exemplo, como começou a acontecer após o fim da catástrofe que foi a segunda guerra mundial. Certamente que há algo de frustrante nestas constatações, mas, por vezes é nesse descontentamento indisfarçado que se pode encontrar a energia para a ação (ética e estética).

5. Considerações finais

Tentar compreender o mundo contemporâneo é também agir sobre ele, o que prefigura uma forma de o transformar esteticamente. Cada objeto artístico criado propõe uma reorganização estética do mundo e esta é apenas uma das razões pelas quais podemos dizer que toda a arte é política (Boal, 1975/2013). O caso do teatro e das artes performativas, que muito particularmente incidem nos processos constitutivos e relacionais da ação, não prefigura, neste aspeto nenhuma exceção. Pelo contrário, o objeto estético performativo espetacular pressupõe uma co-construção ontológica que emerge do encontro entre uma realidade organizada esteticamente num espaço cénico (por atores, encenadores, dramaturgos, designers, entre muitos outros) e uma realidade do dia-a-dia, trazida pelos espectadores do auditório (Lehmann, 1999). O mundo está em permanente mudança e isso é inquestionável. A questão coloca-se apenas ao nível do sentido que essa mudança toma e de se saber até que ponto a arte - e cada ser humano, individual ou coletivamente -, pode ou deve assumir o seu papel transformador e influenciar o curso dessa mudança. No teatro, as realidades estéticas falarão inevitavelmente por si, mas, tanto no caso de agir como no de se abster de agir, trata-se de uma tomada de posição com repercussões eminentemente políticas. Talvez porque a memória é importante para podermos parar de repetir os mesmos erros, alguns grandes mestres têm fixado palavras que nos poderiam trazer uma qualquer salvação e, por essa razão, não podemos nem devemos abdicar da possibilidade de escolher bem nossos mestres, pois neles podemos encontrar pistas para o esclarecimento e orientação para a nossa ação no mundo. Lembremos a propósito disso, um excerto do poema “Die handelnd Unzufriedenen” de Bertolt Brecht (1943)³ que, poderíamos dizer, fazem um bom resumo das fontes de inspiração que levaram à ação coletiva de construir e apresentar “Eis o Homem: a partir *Ecce Homo* de F. Nietzsche”:

³ Traduzido pelo autor, a partir do original na língua alemã: “Die handelnd Unzufriedenen, eure großen Lehrer/ Erfanden die Konstruktion des Gemeinwesens/ In dem der Mensch dem Menschen kein Wolf ist. (...)” (Brecht, 1967, p. 865).

Os descontentes que agem, esses vossos grandes professores/
inventaram a construção de uma comunidade/
na qual o ser humano já não é lobo do ser humano. (...)

Financiamento: O espectáculo “Eis o homem: a partir *Ecce Homo* de F. Nietzsche” foi alvo de financiamento pontual da DGArtes – Ministério da Cultura (2013).

Agradecimentos: À equipa artística do espectáculo: Adolfo Luxúria Canibal (interpretação); Catarina Barros (cenografia e figurinos); Filipe Pinheiro (design de luz); João César Nunes (design gráfico); Jorge Quintela (vídeo); José Eduardo Silva (interpretação, encenação e dramaturgia); Marta Freitas (encenação, dramaturgia e texto original); Ricardo Raimundo (música original e sonoplastia). Ao Teatro Nacional São João e Casa das Artes de Famalicão.

Referências

- Arendt, H. (1989). *Origens do Totalitarismo*. Companhia das Letras (original publicado em 1949).
- Beck, U. & Beck-Gernsheim, E. (2002). *Individualization: Institutionalized individualism and its social and political consequences*. Sage.
- Berger, P. & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Anchor Books.
- Boal, A. (2013). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Cosac Naify Letras (original publicado em 1975)
- Brecht, B. (1967). *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Vol. 10; E. Hauptmann, Org.). Suhrkamp.
- Brecht, B. (1999). *A compra do latão (1939-1955)*. Vega.
- Derrida, J. (2006). *Gramatologia*. Perspectiva. (original publicado em 1967)
- Dewey, J. (1916). *Democracy and education: An introduction to the philosophy of education*. Macmillan.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Bobbs- Merrill Company.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Hackett publishing company.
- Hardoon, D. (2017, jan.). *An economy for the 99%*. Oxfam Briefing paper, pp. 1–11. https://oi-files-d8-prod.s3.eu-west-2.amazonaws.com/s3fs-public/file_attachments/bp-economy-for-99-percent-160117-summ-en.pdf
- Hobbes, T. (2008). *Leviathan or the matter, forme and power of a Common Wealth ecclesiastical and civil*. Atria Books (original publicado em 1651)
- Kershaw, B., & Nicholson, H. (2011). *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh University Press.
- Lehmann, H. (1999). *Postdramatic theatre*. Taylor and Francis.
- Lipovetsky, G. (2007). *A felicidade paradoxal: Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Edições 70.
- Mahoney, M. J. & Lyddon, W. J. (1988). Recent developments in cognitive approaches to counseling and psychotherapy. *The Counseling Psychologist*, 16(2), 190–234. <https://doi.org/10.1177/0011000088162001>
- Malzacher, F. (Ed). (2015). *Not just a mirror: Looking for the political theatre of today*. House on Fire.
- Maturana, H. (1997). *Emociones y lenguaje en educacion y politica* (9.ª edição). Dolmen ediciones s.a.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self and society*. University of Chicago Press.
- Mouffe, C. (2019). *For a left populism*. Verso.

- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts*. Palgrave Macmillan.
- Piketty, T. (2014). *Capital in the twenty-first century*. Harvard University Press.
- Rosling, H. (2018). *Factfulness: Ten reasons we're wrong about the world – and why things are better than you think*. Flatiron books.
- Silva, J. E., Ferreira P., Coimbra J.L., & Menezes I. (2017). Theatre and psychological development: Assessing socio-cognitive complexity in the domain of theatre. *Creativity Research Journal*, 29(02), 157–166. <https://doi.org/10.1080/10400419.2017.1302778>
- Silva, J. E. & Rayner, F. (2020). Performing the paradox: Collaboration as intervention in “Eis o Homem”. *Studies in Theatre and Performance*, 42(2), 123–138. <https://doi.org/10.1080/14682761.2020.1780813>
- Sprinthall, N. A. (1991). Role-talking programs for high-school students: New methods to promote psychological development. In B. P. Campos (Ed.), *Psychological intervention and human development* (pp. 33–38). ICPFD/Louvain-la-Neuve: Academia.
- Stiegler, B. (2010). *Projecto revoluções (Manifesto 2010)* Ars Industrialis. <https://arsindustrialis.org/manifeste-2010>
- Stiegler, B. (2018). *Da miséria simbólica: I. A era hiperindustrial*. Orfeu Negro.
- Stiegler, B. & Neyrat, F. (2012). Interview: From libidinal economy to the ecology of the spirit. *Parrhesia*, 14, 9–15.

[recebido em 27 de janeiro de 2022 e aceite para publicação em 9 de outubro de 2023]

RABATEL, ALAIN

***LA CONFRONTATION DES POINTS DE VUE DANS LA
DYNAMIQUE FIGURALE DES DISCOURS.
ÉNONCIATION ET INTERPRÉTATION***

Lambert-Lucas, 2021, 655 pp.

Maria Aldina Marques*

mamarques@elach.uminho.pt

A obra de Alain Rabatel, intitulada *La Confrontation des Points de Vue dans la Dynamique Figurale des Discours*, procede à apresentação, discussão e análise da *figuralidade discursiva*, questão central da retórica, repensada aqui a partir de um quadro enunciativo-pragmático. O trabalho desenvolve-se ao longo de 655 páginas, das quais 13 dedicadas ao índice e 41 a referências bibliográficas. A extensão do volume merece ao autor algumas palavras de explicação, por estar em contracorrente de um tempo em que a ligeireza e a brevidade parecem ser um imperativo. A complexidade do tema, que justifica a necessidade de um texto longo, mas não complicado, convoca, por outro lado, a teoria da complexidade, elegantemente abordada e repensada pelo autor segundo uma perspetiva de ‘simplexidade’, dando conta “du complexe par des procédures, non pas simples, mais simplexes, parce que intégrées, économiques” (p. 18).

São características na linha dos trabalhos de Rabatel, um investigador que sobressai no panorama atual das ciências da linguagem pela densidade do seu pensamento teórico, atraente, contudo, na pertinência, rigor, clareza e profundidade a que habituou a comunidade científica. São também centrais as preocupações cidadãs, na espessura significativa que, para o autor, a palavra *citoyen* carrega. Os conceitos de empatia e mobilidade empática enquadram estas questões, antropológicas, mas também a investigação linguística em curso, para repensar o conceito de PDV na relação de si com o mundo e a experiência e na relação com os outros. Sobressai a preocupação de ligar investigação e impacto social, antídoto aos processos de “invisibilisation” (p. 15), enquanto a dinâmica figural permite pensar o *impensável* ou, pelo menos, o *impensado*.

O texto está estruturado em três partes, para além da *Introdução Geral* e da *Conclusão Geral*. Sublinhe-se o plano de texto complexo, incluindo introduções parciais a cada uma das três partes, em que demoradamente prepara a leitura dos capítulos, tecendo relações, articulando teorias e análises. Uma conclusão a encerrar cada parte, a par de mais breves apresentações da estrutura e conclusões que sintetizam cada subtópico

□ Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
ORCID: 0000-0003-3263-1977

tratado, reforça a preocupação de clareza e a autonomia estrutural, e tópica, das partes constituintes da obra.

A *Introduction générale*, subtitulada *La figuralité, des figures aux configurations discursives*, situa a investigação no panorama dos estudos retóricos, da antiguidade clássica ao recente ressurgimento, nomeadamente com Perelman-Tyteca (1958). Apesar da denominação de introdução, constitui-se como parte fundamental da obra (pp. 9–79). A contextualização é orientada pelo objetivo de introduzir o tema e a originalidade que o caracteriza: a reflexão sobre a figuralidade de uma forma global, em contraste com os objetivos restritos da retórica. A partir de uma perspetiva pragmático-enunciativa, sublinha o alcance deste posicionamento no quadro da enunciação, a qual atravessa todos os planos do texto. A originalidade está na abordagem da problemática figural a partir da noção de dialogismo, como PDV em confrontação.

Rabatel dá continuidade aos seus trabalhos anteriores. Há uma história de investigação própria que se torna central e é convocada (pp. 21–23), não só porque, exceto no cap. 17, retoma trabalhos anteriores, agora revistos, aprofundados e atualizados, mas porque o faz a fim de dar “une vue unifiée d’une approche qui s’est élaborée au fil du temps et en fonction des évolutions d’une réflexion confrontée à des objets différents.” (p. 77).

Numa nova secção da introdução dedicada ao estado da arte, sempre em função dos PDV em confronto, a revisão da literatura é guiada pelo *facto figural* (p. 24) e a noção de *desvio* (p. 29). As secções seguintes apresentam o quadro teórico enunciativo em que Rabatel trabalha e a partir do qual vai discutir a dinâmica figural. É uma apresentação minuciosa, que prepara a leitura e a adesão do leitor aos capítulos seguintes. Orientando a reflexão em função do conceito de PDV, locutor, enunciador, autor, modalidade, posicionamento enunciativo, postura enunciativa, *ethos*, idioleto, estilo e referenciação são parte da rede de conceitos que suporta todo o trabalho. A exposição teórica é acompanhada de exemplos, alguns já conhecidos de textos anteriores, marcando também aí a continuidade do seu trabalho e pensamento teórico que não é incompatível com reformulações pontuais.

A primeira parte da obra, *Le travail du signifiant dans les figures de mots et jeux de mots et ses effets rhétorico-textuels et pragmatiques* (pp. 81–291), é dedicada à distinção clássica entre figuras de palavras e de pensamento, justificada pelo autor, apesar das críticas que suscitam, por convocarem mecanismos diferentes na distinção da relação locutores/enunciadores e significados (p. 83). Organizada em nove capítulos, todos são dedicados ao sentido, construído em jogos de palavras a partir da materialidade do significante, a significância captada em seis categorias ou manifestações da dinâmica significante, dado que “les mots et les énoncés actualisés en discours, dans des textes donnés et des genres particuliers, dans telle situation, disent plus que la dimension informative du langage, qu’ils n’abolissent cependant jamais” (p. 289).

O cap. 1 trata de *l’à-peu-près figural* (p. 83), que traduzimos como ‘figuras de valor aproximativo’, metaplasmos, mas também figuras de sintaxe ou modos de raciocínio lógico e seus efeitos sociais, semânticos e pragmáticos. A exemplificação destes funcionamentos é feita pela análise dos nomes próprios de figuras políticas na imprensa satírica, destacando as funções pragmáticas do jogo de palavras. O foco no significante, no jogo paronímico, não obscurece a primazia da dimensão semântica; há uma

semantização discursiva do Np, que explica a importância de considerar estes usos a partir dos PDV em confronto (pp. 96–97). PDV em confronto, como o autor repetidamente lembra, não significam necessariamente oposição de PDV contraditórios.

O cap. 2 é dedicado aos trocadilhos, *in absentia* e *in praesentia*, tendo em conta dimensões enunciativas, nomeadamente, o seu contributo para o riso e o humor, no confronto de PDV (substitutivos ou cumulativos, uma distinção teórica muito produtiva nas análises que realiza). O cap. 3 é dedicado aos lapsos, decorrentes do uso do teclado na escrita de e-mails – *lapsus clavis* –, portadores possíveis de intenções comunicativas. Mais uma vez, a abordagem privilegia o confronto entre PDV em ligação com posturas de sobre, sub e coenunciação. A definição de conceitos, a que o autor sempre dedica atenção sistemática e minuciosa, justifica a distinção tipológica entre lapso, gralha e erro na relação com a intencionalidade e o jogo. O cap. 4 trata da silepse e outras figuras de sentido duplo, como a antanáclase, ocorrendo *in praesentia*, a partir de critérios de homonímia e polissemia, para culminar uma abordagem pragma-enunciativa destas figuras, que confrontam PDV complexos. As mesmas figuras, agora consideradas *in absentia* ocupam o cap. 5, a partir de exemplos de adivinhas-anedotas. O autor faz sobressair aqui uma postura de subenunciação do PDV da asserção jocosa. O cap. 6 continua com a análise destes jogos de palavras na relação com a criatividade verbal/lexical a partir de unidades linguístico-discursivas diversas, colocações, lexias, idiomatismos, fórmulas, e alarga a análise ao texto, abordando questões como o humor e a paródia. Os cap. 7, 8 e 9 tratam, no quadro de uma retórica religiosa, os efeitos pragma-enunciativos da repetição, com realce para as mudanças de perspectiva enunciativa. A litania constitui, obviamente, o género escolhido para ilustrar e argumentar estes funcionamentos. Muito justamente, o autor classifica a repetição como “*répétition-figure-du-texte-et-du-genre*” (p. 241) que confere à mensagem uma sobressignificação global. A antimetábole, por oposição ao quiasmo e à antítese e aproximação à reversão, é o objeto do cap. 9. A função argumentativa das figuras de inversão é um dos tópicos abordados.

A segunda parte (pp. 293–477) intitula-se *Des figures de pensée à la construction textuelle du monde et des relations interpersonnelles (dans le monde du texte)*. Para o autor, o estudo das figuras de pensamento implica tomar em conta o jogo das significações ao nível da predicação ou conjunto de predicções formando um macro-PDV. Esta perspectiva situa mais uma vez a análise no plano do texto, do nível local ao global, e problematiza a referenciação ou construção textual do mundo em conexão também com a construção discursiva das relações interpessoais entre os participantes na interação. Está organizada em oito capítulos, do 10 ao 17, que abordam modos de dizer transgressivos. No cap. 10, a ironia é o objeto da análise, que convoca, nomeadamente, os conceitos de responsabilidade enunciativa e de postura enunciativa. A confrontação de PDV articulada a uma postura de sobre-enunciação, implícita, caracteriza o funcionamento desta figura. É no recurso à noção de postura enunciativa que o autor vai confrontar dois fenómenos de fronteiras porosas, a ironia e o humor. Efetivamente, no cap. 11, explica o funcionamento linguístico do humor a partir de PDV em confronto, cumulativos, em relação com uma postura enunciativa de subenunciação. Mas, como o autor antecipa, esta é uma hipótese exploratória, para dar conta das diferenças nos modos de distanciamento crítica do locutor. O cap. 12 trata a hipérbole como jogo voluntário e sério de enunciação

exagerada, mas problematizadora, de um objeto de discurso. Define-se como uma hiperasserção assumida por L/E, numa postura, portanto, de sobre-enunciação explícita, com consequências na argumentação discursiva. O cap. 13, iniciado com uma reflexão brilhante sobre a noção de alteridade, ocupa-se do paradoxo linguístico e o cap. 14 da problematização do conceito de lista e do efeito de lista, uma figura, para o autor, na fronteira da oposição entre figuras de palavras e figuras de pensamento. Na relação com o jogo enunciativo, o apagamento do locutor-enunciador e a postura de sobre-enunciação são os fenómenos discursivos em análise.

Os capítulos 15, 16 e 17 formam uma unidade coesa quer nas figuras analisadas quer nos dados convocados. No cap.15, a propósito do *Dicionário Filosófico* de Comte-Sponville (2001), Rabatel analisa o funcionamento de enunciados citacionais, com características parémicas, que englobam um conjunto de figuras integradas na fórmula, enquanto figura sintética; mas é sobretudo em torno da tópica enunciativa (p. 417) que o capítulo se organiza. Continuando a reflexão sobre processos textuais de aforização, as reformulações com estrutura formular, isto é, memorizável, são abordadas no cap. 16. É um fenómeno na marginalidade da temática figural, como o autor reconhece, mas cuja inserção na obra justifica. Aliás, o cap. 17 aprofunda a discussão, a partir da noção de fluxo de reformulações em cadeia, partindo da hipótese de existência de uma figuralidade composicional e cognitiva das reformulações. Estes três capítulos estabelecem, nomeadamente pela reflexão sobre mecanismos linguísticos diversos, mas num mesmo tipo de discurso, o discurso filosófico, uma ponte para a terceira parte que trata da figura de autor.

A terceira parte (pp. 479–567), intitulada *Figuralité et figures d’auteur: idiolecte, style et ethos*, começa por enquadrar o tema da figura de autor em relação com as noções de estilo, ethos e idioleto, que dão conta da expressão e manifestação da subjetividade socializada dos locutores. Em cinco capítulos, ligados por forte coerência temática, o autor vai discutir, no cap. 18, a noção de idioleto a partir de uma perspetiva enunciativo-interacional, que valoriza a sua natureza dialógica (p. 489). Estabelecendo ligação com o tema central, o autor sublinha: “c’est le fait figural dans son ensemble, traversant toute la référenciation, qui construit l’idiolecte” (p. 501). A noção de estilo, tratada no cap. 19, segundo uma perspetiva monista, estabelece a enunciação e a referenciação como pontos de reflexão. Idioleto e estilo “apréhendent le singulier dans le langage selon des modalités différentes” (p. 513). O cap. 20 retoma as três noções referidas para discutir as diferenças que as individualizam e desenvolver, a partir de exemplificações, a relação entre estilo e figura de autor. Em particular, e na sequência de textos filosóficos já convocados anteriormente, aborda-se no cap. 21, as determinações socioculturais na reconfiguração de inovações individuais e coletivas do estilo. Para prevenir, sublinha o autor, o enviesamento da identificação do tema com o texto literário, trata-se, no cap. 22, a mesma problemática, mas no texto académico, em textos de J.-M. Adam (1992, 1997, 1999, 2005), aprofundando a questão na relação com a(s) figura(s) de autor e as posturas enunciativas. Na *Conclusion Générale*, significativamente subtitulada *Des figures, du texte et de la vie*, sistematizam-se eixos fundamentais e contributos para os temas problematizados. Sublinhe-se, neste trabalho, a perspetiva inovadora, cuidadosamente

contextualizada, argumentada, explicada, da dinâmica figural. É, sem dúvida, uma obra de referência.

Referências

- Adam, J.-M. (1992). *Les textes. Types et prototypes*. Nathan.
- Adam, J.-M. (1997). *Le style dans la langue*. Delachaux et Niestlé.
- Adam, J.-M. (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Nathan.
- Adam, J.-M. (2005). *La linguistique textuelle. Introduction à la linguistique textuelle de discours*. A. Colin.
- Comte-Sponville, A. (2001). *Dictionnaire philosophique*. PUF.
- Perelman, C. & Tyteca, L. O. (1958). *Traité de L'argumentation. La nouvelle Rhétorique*. Université de Bruxelles.

[recebido em 20 de abril de 2022 e aceite para publicação em 15 de setembro de 2022]

FCT - UID/ELT/00305/2019

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
AGÊNCIA PARA A CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO


COMPETE
PROGRAMA OPERACIONAL FACTORES DE COMPETITIVIDADE


QUADRO
DE REFERÊNCIA
ESTRATÉGICO
NACIONAL
PORTUGAL 2020-2023



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional