

Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 1 • Nº 16 • Abr.-Jun. (2019) • ISSN 2596-2817

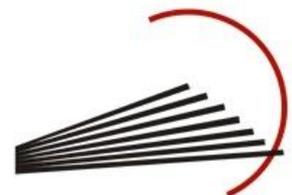
Dossiê da tabuinha ao e-mail: a escrita epistolar no mundo antigo e contemporâneo



Orlando Luiz de Araújo
Maria Inês Pinheiro Cardoso
Daniel Rinaldi (Orgs.)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 1 • Nº 16 • ABR.-JUN. (2019)

ISSN 2596-2817



**DOSSIÊ DA TABUINHA AO
E-MAIL: A ESCRITA EPISTOLAR
NO MUNDO ANTIGO E
CONTEMPORÂNEO**

**Orlando Luiz de Araújo
Maria Inês Pinheiro Cardoso
Daniel Rinaldi
Organização**

**Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras**

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Orlando Luíz Araújo – UFC
Maria Inês Pinheiro Cardoso – UFC
Daniel Rinaldi – UDELAR

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Orlando Luíz Araújo – UFC
Yuri Brunello – UFC

EDITORA-CHEFE

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC

EDITORA-ASSISTENTE

Licilange Gomes Alves – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Almeida Colares – UFC
Aline Leitão Moreira – UFC
Ana Marcia Alves Siqueira Antonio – UFC
Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC
Bárbara Silva Teles de Menezes – UFC
Benedito Teixeira de Sousa – UFC
Clarissa Paiva de Freitas – UFC
Crislay Micaely Crisóstomo Maia – UFC
Dolores Raissa Teixeira Cunha – UFC
Edilane Vítório Cardoso – UFC
Elionete Rodrigues Barbosa – UFC
Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC
Erimar Wanderson da C. Cruz – UFC
Fabiana Vieira Rodrigues Rosa – UFC
Ítalo Vieira Lima – UFC
Juliana Braga Guedes – UFC
Karine Costa Miranda – UFC
Kelly Cristina Medeiros Ferreira – UFC
Lia Leite Santos – UFC
Licilange Gomes Alves – UFC
Luciana Bessa Silva – UFC
Mariana Antônia S. Carvalho – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Orlando Luiz Araújo – UFC
Rafaela de Abreu Gomes – UFC
Robson Nogueira Moreira – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC
Sarah Pinto de Holanda – UFC
Tamires de Souza Carvalho – UFC
Tayla Maria Leôncio Ferreira – UFC
Thalyta Nascimento Nunes – UFC
Yuri Brunello – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC
Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC

CAPA DESTA EDIÇÃO

Petrus van Schendel

AVALIADORES CONVIDADOS

Andrea Vecchia Nogueira
Ana Carolina Cavalari Arrais
Ana Carolina De Azevedo Guedes
Ana Paula dos Santos Martins
Diego Luiz Miiller Fascina
Elizete Albina Ferreira
Everton Vinicius De Santa
Francisco Jeimes De Oliveira Paiva
Geraldo Augusto Fernandes
Nilton Dos Anjos
Paulo Alberto Da Silva Sales
Roberto Bezerra De Menezes
Rogerio Augusto Lima De Britto
Sônia Maria Oliveira Silva
Valdemar Valente Junior

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE
Andrea Mazzucchi – Università Degli
Sudi di Napoli
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes – UNESP
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab
Cassia Alves da Silva – IFRN
Cid Ottoni Bylaardt – UFC
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Constantino Luz de Medeiros – UFMG
Danielle Mendes Pereira – UFRJ
Edson Santos Silva – UNICENTRO
Elena Lombardi – University of
Oxford
Francesco Guardiani – University of
Toronto
Giorgio De Marchis – Università Degli
Studi Roma Tre
Harlon Homem L. Sousa – UESPI
José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC
Leonildo Cerqueira Miranda – UFC
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Marco Berisso, Università di Genova
(Italia)
Margarida Pontes Timbó – FLJ
Maria Aparecida de O. Silva – USP
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Matteo Palumbo – Università Degli Studi di
Napoli
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Nicole Gounalis – Stanford University
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Roseli Barros Cunha – UFC
Rubens da Cunha – UFRB
Sandro Bochenek – UEL
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI
Tito Lívio Cruz Romão – UFC
Yuri Brunello – UFC

NO IR E VIR DAS MISSIVAS, TRÂNSITOS ENTRE TEMPOS E ESPAÇOS

A retórica clássica greco-latina refletiu pouco e muito tardiamente sobre a carta. Na retórica medieval, no entanto, a teoria sobre a carta adquiriu um lugar central e são numerosos os tratados sobre a *ars dictaminis*, sendo o composto por Alberico de Montecassino (ca. 1030-ca.1105) o mais antigo desses tratados que se conserva. No Humanismo, a reflexão sobre a carta continuou ocupando um lugar de destaque. Em 1536, o espanhol Juan Luis Vives publicou seu *De conscribendis epistolis*, tratado em que oferece a seguinte definição: "*Epistula est sermo absentium per litteras*". A teoria retórica contemporânea ainda não escreveu o tratado sobre o e-mail. O esquema é sempre o mesmo: contar com palavras (com letras, com *littērae*, com γράμματα) alguma coisa para quem está ausente e enviar (*mittēre*, ἐπιστέλλω) o escrito para que ele o leia. Nas palavras desta simples definição estão já as palavras com as quais dizemos "carta".

As palavras portuguesas que designam "carta" são continuações de formas latinas ou gregas. A palavra carta (em espanhol carta) vem do latim *charta* que, por sua vez, vem do grego χάρτης ('papiro', 'folha de papiro preparada para ser escrita', 'rolo de papiro'). Já em latim o termo adquiriu, por metonímia, o significado de 'aquilo escrito numa folha de papiro', em particular, 'carta', aquele escrito que uma pessoa envia para uma outra para se comunicar. Missiva (em espanhol misiva), de *missus* particípio do verbo latino *mittēre*, 'mandar', 'enviar', 'remeter'. O termo epístola (em espanhol epístola, em francês épître, em italiano epistola, em inglês epistle, em alemão Epistel) vem do grego ἐπιστολή, pelo latim *epistōla*. A forma grega ἐπιστολ ἦ está relacionada com o verbo ἐπιστέλλω (ἐπί + στέλλω), 'enviar para [alguém]'. E depois das cartas: o

e-mail. O termo inglês mail, do Inglês Médio male, significa ‘saco contendo cartas a entregar por correio’. O termo foi adjetivado no último quarto do século XX para ampliar o sentido: Electronic mail, e a expressão foi reduzida: e-mail, e o saco de cartas virou um serviço baseado em redes de computadores para enviar, armazenar e encaminhar mensagens eletrônicas, novas cartas sem χάρτης, novas missivas, novas epístolas. Adicionaremos à nossa lista de palavras portuguesas vozes em outras línguas. Lettre em francês e letter em inglês continuam a palavra latina *littĕra*, ‘letra’, ‘signo escrito’, no plural *littĕrae*, ‘carta’. Lembremo-nos de que, em grego, γράμμα também significa ‘letra’, ‘signo escrito’, e que γράμματα são ‘caracteres escritos’, ‘um escrito’, e, por extensão, um tipo particular de escrito: ‘carta’. Os termos alemães Brief e Sendbrief vêm do adjetivo latino *brevis*, *breve*, ‘curto’. Uma carta seria uma nota breve, um escrito breve para ser mandado ou enviado (senden: ‘enviar’, ‘mandar’). Para além do significado, é importante destacar a noção de trânsito, de ir e vir, que o termo encerra.

Com teor moralista, convocatórias, para serem enviadas a parentes, amigos e amantes ou, simplesmente, para não serem enviadas, a carta guarda o sentido de translação e, conseqüentemente, de infixidez próprio do gênero. Logo, definir e classificar o gênero carta ou epistolar é um desafio para os estudiosos da questão, de modo que é preciso estabelecermos o aparecimento e o desdobramento da comunicação por carta, no tempo e no espaço. Ora denotando a associação da comunicação oral e escrita no âmbito oficial, ora o trânsito íntimo de ideias e pensamentos, a carta é um instrumento potente na construção literária. Pode servir como objeto de comunicação cotidiana entre reis, amantes e parentes, permitindo-nos pensar a relação entre pessoas pertencentes a contextos econômicos, sociais e culturais distintos, pode também ser o modo de expressar os anseios, as

dúvidas e as angústias de quem a escreve, tornando-se forte veículo de produção de sentido. Assim, a carta tem papel importante para a movimentação das relações na comunidade. Nesse sentido, podemos problematizar as fronteiras entre ficção e realidade existentes na técnica epistolar, pois, buscando evidências nos textos literários ou em fontes epigráficas, é possível analisar o aparecimento da carta como forma de comunicação desde a literatura mais antiga até seus desdobramentos no mundo contemporâneo.

Portanto, o objetivo da chamada para este dossiê “Da tabuinha ao e-mail: A escrita epistolar do mundo antigo ao contemporâneo” foi chamar a atenção para o gênero epistolar, pensando na diversidade de abordagem do tema através do tempo, propósito contemplado no título do dossiê. O número reúne onze artigos e uma tradução bilíngue do grego para o português de autores oriundos de distintas regiões do Brasil, confirmando o diálogo profícuo entre professores e pesquisadores das universidades brasileiras envolvidos com os estudos epistolares na literatura. Devido ao alcance da proposta, é natural a pluralidade das abordagens em torno do tema, o que remete tanto à sua pluralidade como ao interesse que suscita entre os autores. Essa diversidade tem como fio condutor o exame de diálogos possíveis, nos quais autores e obras encontraram nas cartas uma forma de comunicar(-se) e de refletir sobre sua produção.

Desse modo, o artigo de Priscila Scoville “Os filhos do tablete: o poder dos mensageiros em cartas do Segundo Milênio AEC” discute, a partir de dois conjuntos de cartas, o de Mari e o de Amarna, a importância do papel dos mensageiros no estabelecimento das relações diplomáticas entre os reinos do Antigo Oriente Próximo. A autora apresenta o contexto histórico da troca de cartas e ressalta que não se tratam de cartas para serem redigidas ou lidas diretamente pelos reis, funções desempenhadas exclusivamente pelos mensageiros, que se

tornavam assim figuras centrais na interpretação da correspondência real. No artigo “Os gêneros epistolar e satírico nas *Cartas chilenas*, atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga”, Ana Paula Gomes do Nascimento realiza um estudo das *Cartas chilenas* a partir da especificidade do gênero epistolar satírico. Após exposição e problematização do gênero, a autora, baseando-se na obra de Francisco José Freire -- o Cândido Lusitano --, argumenta que a arte de escrever cartas está, ainda no século XVII, intrinsecamente relacionada com a arte retórica. Para tanto, analisa os preceitos retóricos e poéticos vigentes no século XVIII, destacando o papel da éfrase e das epopéias presentes nas *Cartas chilenas*. Por fim, o artigo conclui apontando a insustentabilidade da leitura nacionalista da Inconfidência Mineira e das *Cartas chilenas*.

Tito Lívio Cruz Romão, em “As cartas de Franz Kafka a Milena Jesenská: um romance epistolar entre medos e desejos”, percorre as temáticas do amante, do tradutor, da língua estrangeira, do medo, da angústia e da ansiedade. O autor conclui o artigo apontando os desencontros entre Kafka e Milena ao perseguirem uma vida em comum, por causa da grande diferença comportamental de ambos.

Já Fernanda Maria Abreu Coutinho e Sávio Alencar, em “Para dizer o quanto te amo (saberei dizer?): cartas de Graciliano a Heloísa Medeiros”, buscam examinar os ecos íntimos da correspondência do escritor, atentando, porém, para os aspectos literários da carta enquanto gênero. Em outro artigo sobre o autor, “Cartas de Graciliano Ramos: uma epistolografia do corpo”, Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz discute a natureza da criação literária e do trabalho do escritor, a partir das cartas escritas por Graciliano Ramos, e argumenta que a carta não só permite uma leitura do corpo que escreve, mas também permite pensá-lo como um todo orgânico responsável pela ficção presente no gênero epistolar.

O processo de produção artística é discutido por Maria Elisa Rodrigues Moreira e Bruna Fontes Ferraz em “Literatura e correspondência em Ítalo Calvino”. Nesse artigo, as autoras ressaltam os diferentes aspectos do epistolário de Calvino, suas correspondências, não somente privadas, mas também com críticos e outros escritores. Partindo da noção de “grafias de vida”, as autoras discutem questões literárias que ultrapassam o texto produzido pelo autor, à medida que esse vai revelando suas reflexões, anseios e dúvidas.

No artigo “Aspectos da correspondência de Vinícius de Moraes com Manuel Bandeira”, Rafael Martins da Costa apresenta a correspondência trocada entre os dois poetas, na década de 1940, e discute a *Antologia poética* como o elo entre os dois escritores que permitiu a Vinícius fazer da coletânea um projeto interpretativo da sua obra, uma vez que, a partir da interlocução com Bandeira, Vinícius não só reordena a *Antologia*, mas reflete acerca do fazer e do cenário literário brasileiro. Na mesma direção, Katherine Funke, em “Para, não: de Dalton Trevisan (sobre) a Katherine Mansfield”, aborda, a partir da ideia de repetição e diferença, o que, segundo a autora, são as intenções estéticas de Dalton Trevisan, manifestadas na carta *My darling, Katherine (Mansfield)*. A autora argumenta que reescrever é, para Trevisan, uma questão central da sua obra, e defende que em cada nova versão a obra se torna vital e que nesse gesto de repetição, o escritor curitibano imprime sua marca de originalidade transgressora, que diferencia a sua literatura.

Em “Cartas não enviadas: os limites de intimidade e publicidade, gestação literária e o gênero das cartas de Kurt Cobain”, João Luiz Teixeira de Brito problematiza o gênero epistolar e pergunta acerca do que é uma carta e dos agentes envolvidos. O que caracteriza uma carta? Neste artigo, temas como o do suicídio surgem, embora o autor explore as cartas escritas e nunca enviadas com o intuito de debater a

relação entre a intimidade e a publicidade, estabelecendo, em termos literários, um debate sobre o indivíduo e a sociedade presente no gênero epistolar, especialmente, nas cartas escritas por Kurt Cobain.

Em “A epístola como espaço da memória e da escrita de si: uma análise do romance *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato”, Isabel Camila Alves da Silva e Vilani Maria de Pádua discutem o romance epistolar e apontam o espaço como elemento central na construção da memória do eu. Para tanto, partem da escrita de si, explorando a correspondência trocada entre José Célio, protagonista do romance de Ruffato e sua família, que vive no interior de Minas Gerais. Além de discutir o espaço da memória, as autoras chamam a atenção para a construção da linguagem que expõe a intimidade e dá voz aos excluídos.

Por último, em “*Verba Volant, Scripta Manent*: o poder da correspondência em Laub e Cárdenas”, Aline Costa dos Santos e Edcleberton Andrade Modesto discorrem acerca das formas de correspondência, a saber, a carta e o mail em duas obras contemporâneas: *O tribunal da quinta-feira*, de Michel Laub, e *Cartas para a minha mãe*, de Teresa Cárdenas. Os autores partem da carta, como forma mais antiga de troca de mensagens entre as pessoas, e de como o advento do e-mail revolucionou a correspondência tradicional, diminuindo o tempo e o espaço na comunicação.

O dossiê publica, ainda, uma resenha do livro GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. Tradução: Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2010. 222 p., feita por Márcio F.R. Pereira, e uma tradução bilíngue grego-português da professora, historiadora e tradutora Maria Aparecida de Oliveira Silva *Consolação à esposa*, de Plutarco. Trata-se de uma produção literária em forma de carta. Em sua redação, Plutarco, servindo-se de elementos retóricos e filosóficos, dirige-se, à esposa com o intuito de amenizar, com palavras

consolatórias, as dores e os prantos da amada que sofre com a perda da filha.

Com este número da Revista Entrelaces, pretendemos discutir uma ampla e variada série de questões que atravessam o tempo e o espaço literário, tendo a carta como canal de comunicação entre os povos, trazendo contribuições originais e produções de épocas diversas da literatura universal. São colaborações que convidam os leitores à reflexão e auxiliam as pesquisas acadêmicas acerca do gênero epistolar.

Orlando Luiz de Araújo
(UFC-Brasil)

Maria Inês Pinheiro Cardoso
(UFC-Brasil)

Daniel Rinaldi
(UDELAR-Uruguai)

NOSSA CAPA

THE LOVE LETTER

A obra escolhida para compor nossa edição chama-se *The Love Letter*¹. Foi pintada pelo artista holandês Petrus van Schendel (1806-1870).

¹ Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrus_van_Schendel_Der_Liebesbrief.jpg. Acesso em 28/07/1989.

SUMÁRIO

DOSSIÊ “DA TABUINHA AO E-MAIL: A ESCRITA EPISTOLAR NO MUNDO ANTIGO E CONTEMPORÂNEO”	14
<i>Orlando Luiz de Araújo</i>	
<i>Maria Inês Pinheiro Cardoso</i>	
<i>Daniel Rinaldi</i>	
Os filhos do tablete: o poder dos mensageiros em cartas do Segundo Milênio AEC.....	17
<i>Priscila Scoville</i>	
Os gêneros epistolar e satírico nas Cartas chilenas, atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga.....	29
<i>Ana Paula Gomes do Nascimento</i>	
As cartas de Franz Kafka a Milena Jesenská: um romance epistolar entre medos e desejos.....	48
<i>Tito Lívio Cruz Romão</i>	
Para dizer o quanto te amo (saberei dizer?): cartas de Graciliano a Heloísa Medeiros.....	69
<i>Fernanda Maria Abreu Coutinho</i>	
<i>Sávio Alencar</i>	
Cartas de Graciliano Ramos: uma epistolografia do corpo	88
<i>Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz</i>	
Aspectos da correspondência de Vinicius de Moraes com Manuel Bandeira.....	210
<i>Rafael Martins da Costa</i>	
Literatura e correspondência em Italo Calvino	230
<i>Maria Elisa Rodrigues Moreira</i>	
<i>Bruna Fontes Ferraz</i>	
Para, não: de Dalton Trevisan (sobre) a Katherine Mansfield.....	249
<i>Katherine Funke</i>	
Cartas não enviadas: os limites de intimidade e publicidade, gestação literária e o gênero das cartas de Kurt Cobain	262
<i>João Luiz Teixeira de Brito</i>	
A epístola como espaço da memória e da escrita de si: uma análise do romance De mim já nem se lembra, de Luiz Ruffato	279
<i>Isabel Camila Alves da Silva</i>	
<i>Vilani Maria de Pádua</i>	
Verba Volant, Scripta Manent: o poder da correspondência em Laub e Cárdenas.....	298
<i>Aline Costa dos Santos</i>	
<i>Edcleberton Andrade Modesto</i>	
TRADUÇÃO	209
Plutarco. Consolação à esposa.....	310
<i>Maria Aparecida de Oliveira Silva</i>	
RESENHAS	334
Pensar com os pés: Uma resenha sobre “Caminhar, uma filosofia”, de Frédéric Gros.....	335
<i>Marcio F. R. Pereira</i>	

DOSSIÊ “DA TABUINHA AO E-MAIL: A ESCRITA EPISTOLAR NO MUNDO ANTIGO E CONTEMPORÂNEO”

A Entrelaces convidou você a participar da Chamada de Publicação para a Edição Abr.-Jun. (2019) que aceitou submissões de artigos que contemplem a temática: “Da tabuinha ao e-mail: a escrita epistolar do mundo antigo ao contemporâneo”.

O uso grego da palavra *ἐπιστολή* (carta) indica uma associação da comunicação escrita e oral no âmbito oficial, sendo tardio o uso da palavra para denotar o trânsito privado de ideias e pensamentos na esfera do privado. Fiel ao seu contexto de aparecimento, a carta – vista quase que exclusivamente como um modo íntimo e pessoal de expressão –, pode servir como objeto de comunicação cotidiana entre reis, amantes, parentes..., permitindo-nos pensar a relação entre pessoas pertencentes a contextos econômicos, sociais e culturais distintos. Nesse contexto, ela aparece como um elemento que não apenas vincula classes econômicas e sociais diferentes, mas também pode separar, pois é um forte veículo de produção de sentido.

Assim, a carta tem um papel importante para a movimentação dos relacionamentos numa comunidade. Nesse sentido, podemos problematizar as fronteiras entre ficção e realidade existentes na técnica epistolar. Buscando evidências nos textos literários ou em fontes epigráficas, é possível analisar o aparecimento da carta como forma de comunicação na literatura antiga (drama, epopeia, discursos dos oradores, poesia lírica, tratados etc) e seu desdobramento e desenvolvimento da forma na contemporaneidade.

Para isso, a Entrelaces, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, convoca interessados no

tema para fazer publicar trabalhos em dossiê, organizado por Daniel Rinaldi (Universidad de la República Uruguay) e Orlando Luiz de Araújo (Universidade Federal do Ceará), intitulado Da tabuinha ao mail: a escrita epistolar no mundo antigo e contemporâneo. Assim, pertencem ao escopo deste número trabalhos cujos pontos de partida sejam autores, obras e suportes (literários ou não) especialmente interessados nas questões supracitadas.

Orlando Luiz de Araújo
Maria Inês Pinheiro Cardoso
Daniel Rinaldi
Organizadores

DOSSIÊ

A seção DOSSIÊ recebe artigos que estão de acordo com a temática específica do dossiê de cada edição, a ser informada em chamadas divulgadas pela Revista em sua aba “Notícias”. São publicados dois Dossiês por ano: o primeiro na Edição referente ao trimestre Abr.-Jun. de cada ano, o segundo na Edição referente ao trimestre Out.-Dez. de cada ano.

Os filhos do tablete: o poder dos *mensageiros em cartas do* *Segundo Milênio AEC*

Priscila Scoville²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS)

Resumo

Durante o segundo milênio AEC diversas mensagens foram trocadas entre os reis do Antigo Oriente Próximo, em busca da manutenção da paz e do estabelecimento da diplomacia. Reflexo disso são conjuntos como as “Cartas de Mari” e as “Cartas de Amarna”. Essas correspondências, porém, não eram redigidas, entregues ou lidas diretamente pelos reis, sendo estas funções dos mensageiros. O presente artigo visa apresentar o impacto dos mensageiros nas relações formadas entre os reis próximo-orientais e o modo como isso possibilitou a formatação da região de determinada maneira. Para tanto, inicio fazendo uma breve apresentação do contexto histórico da troca de cartas e da diplomacia. Procuro, também, apresentar o papel desses funcionários e os protocolos de atuação desde a elaboração do tablete de argila até o retorno ao seu reino de origem. Com isso, espero que se compreenda a centralidade do mensageiro nas relações, apontando-o como o principal influenciador na interpretação das cartas trocadas.

Palavras-chave

Antigo Oriente Próximo. Mensageiros. Cartas. Diplomacia.

² Doutoranda em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Introdução

Em meados do terceiro milênio AEC³, vimos nascer manifestações de diplomacia na cidade de Ebla, ainda de uma forma muito tímida. Os primeiros registros desses contatos formais que conhecemos datam da época do rei Irkab-damu (c. 2300), quando as relações eram simples e restritas entre as regiões da Mesopotâmia e da Síria. Nesse momento, as transações focavam-se em formar alianças militares em tempos de guerra e em negociar metais e pedras semipreciosas de locais mais distantes (PODANY, 2010, p. 4). Na mudança do terceiro para o segundo milênio, o Oriente Próximo viu-se frente a uma relativa homogeneização cultural, resultada de um processo de “amoritização” da região, com a perda de influência de Uruk para a Babilônia. Essa homogeneidade, porém, não era unitária e possibilitava a existência de diferentes reinos (LAFONT, 1992, p. 168). Os diversos confrontos que surgiram entre cidades rivais da Síria e da Mesopotâmia evidenciaram expressões de interação diplomática cujo fim principal era o estabelecimento de um império, com alianças sendo feitas e quebradas (COHEN e WESTBROOK, 2002, p. 11).

Aos poucos, os contatos foram se padronizando com regras e costumes, tanto de escrita como de comportamento. Na primeira metade do segundo milênio, alguns territórios haviam se consolidado e coube à diplomacia o papel de manter o poder desses reinos – são eles Larsa, Babilônia, Eshnunna, Ekallatum, Mari, Yamhad e Qatna (PODANY, 2010, p. 65). É nesse contexto que temos a Era de Mari (c. 2000 – 1595) – período que leva o nome da cidade onde foi encontrado um grande conjunto de correspondências trocadas entre reis. Tal conjunto de cartas revela-nos que, apesar da tentativa de manutenção da paz, garantir o poder dos reinos maiores também implicava em diversos embates. Para Podany (2010, p. 89), nessa época a diplomacia era utilizada como uma ferramenta de guerra, não como uma alternativa a ela.

O relacionamento de Hammurabi (c. 1792 – 1750), rei da Babilônia, com Zimri-Lim (c. 1775 - 1761), rei de Mari, ilustra essa dinâmica da diplomacia. Os dois foram aliados em diferentes ocasiões para derrotar inimigos em comum, mas a relação era frágil, culminando em um conflito de interesses (VAN DE MIEROOP, 2005, p. 64).

³ Todas as datas citadas neste trabalho são AEC – Antes da Era Comum.

Cartas atestam a preocupação crescente entre os reis, como no pedido que Zimri-Lim faz para sua esposa:

Pergunte aos oráculos sobre Hammurabi da Babilônia. Este homem nunca vai morrer? Ele fala honestamente conosco? Ele vai declarar guerra? Ele vai começar um cerco quando eu for em campanha para o norte? Pergunte sobre este homem. Quando você terminar de perguntar, repita e escreva-me todas as respostas de suas perguntas (SCOVILLE, 2017, p. 53).

Zimri-Lim estava certo em ter receio: eventualmente, Hammurabi atacou e derrotou Mari. Isso nos ajuda a entender que os acordos não eram fixos e, por isso, precisavam ser constantemente reafirmados. Lafont (1992, p. 176) nos dá outro exemplo referente a Hammurabi e Zimri-Lim, no que diz a esse respeito: em uma primeira audiência, Hammurabi declarou-se contente com a mensagem enviada por Zimri-Lim a ele, mas, no segundo dia, o rei reclamou sobre impedimentos que Mari estaria criando e que dificultavam a relação.

Era papel dos mensageiros contornar esses desentendimentos e conduzir um acordo satisfatório – o que por si só já nos revela a importância desses funcionários na diplomacia próximo-oriental. Assim, este trabalho propõe uma reflexão sobre a relevância dos mensageiros na efetivação da diplomacia no segundo milênio, tanto na Era de Mari, como na de Amarna (c. 1400-1300), que herdou a formatação do período anterior e expandiu-se para além da Mesopotâmia e da Síria, atingindo a Anatólia, o Egito e o Egeu.

Figura 1: Mapa do Antigo Oriente Próximo, c. 2000 – 1500 AEC.



Fonte: PODANY, Amanda H. **Brotherhood of Kings**. How international relations shaped the Ancient Near East. Nova York: Oxford University Press, 2010, p. 66.

As cartas e os mensageiros

Ao estudar a diplomacia no Antigo Oriente Próximo é preciso levar em consideração que, mais do que simples “carteiros”, os mensageiros eram uma peça fundamental durante todo o processo das tratativas. O termo utilizado para os designar, com raras exceções, era *mār šiprim*, que, apesar de ser comumente traduzido como mensageiro, em seu sentido literal significa “filho do tablete” (LAFONT, 1992, p 169). O termo era, na verdade, um título conferido somente para pessoas de alta confiança, pois exigia muita responsabilidade e lealdade. O *mār šiprim* era o funcionário encarregado de uma missão e agia em todos os aspectos referentes a ela – ele era um mensageiro, mas também era um negociante, um diplomata, um embaixador e um ministro plenipotenciário agindo em nome do seu rei. Ele deveria cuidar de todo o processo de uma missão que lhe foi designada, desde seu preparativo até sua conclusão, com a reportagem do que aconteceu durante a sua ausência.

Existem duas características fundamentais associadas aos mensageiros: confiança e agilidade. Confiança reflete o seu dever em cumprir uma missão de acordo com o esperado. Essa qualidade deveria ser reconhecida tanto pelo rei que enviava como pelo que receberia. Por isso, é possível encontrar cartas que colocam o mensageiro em evidência: “Mane, {seu} emissário, está muito bem: não existe nenhum outro [ho]mem como (ele) em todas as terras”, ou

E meu irmão mande Mane para que ele possa viajar com meu envio. Que meu irmão não envie outro emissário, que ele mande apenas Mane. Se meu irmão não enviar Mane e mandar um outro, eu não o quero, e meu irmão deve saber isso! Não, que meu irmão apenas envie Mane” (Trechos da carta EA24 II e IV. SCOVILLE, 2017, p. 183-192)⁴.

A agilidade, por sua vez, pode ser entendida com dois aspectos. O primeiro se refere à missão, que deve ser concluída o mais breve possível. O segundo refere-se à rapidez com que se escreve a mensagem. O mundo próximo-oriental possuía uma cultura oral, sendo as cartas apenas uma forma de validar e garantir que o acordo oral se cumprisse tal como foi estabelecido. Assim, as cartas eram escritas durante a fala do rei, sendo redigidas suas exatas palavras. Essa cultura oral e a necessidade de assegurar as

⁴ Todas as cartas do conjunto de Amarna, indicadas pela sigla EA, estão transliteradas e traduzidas em inglês na obra de RAINEY (2015). As cartas em português citadas aqui são algumas das selecionadas e traduzidas por SCOVILLE (2017), com base nos textos de Rainey e Moran (1992).

negociações podem ser o motivo pelo qual as cartas sempre retomam o que foi dito nas cartas anteriores, por exemplo. O texto era, então, escrito pelos mensageiros, de acordo com o que estava sendo dito, enquanto era dito. Entretanto, eles ainda precisavam respeitar alguns padrões que deveriam ser seguidos.

As correspondências iniciavam-se com uma fórmula que apresentava o remetente e o destinatário: “Para o meu senhor (Yasmah-Addu), fale! Seu servo Ashqudum (diz) [...]” (Trecho da carta ARM XXVI/85. HEIMPEL, 2003, p. 210. Tradução própria⁵); ou “Diga para Nimmure‘a, o grande rei, o rei da terra do Egito, meu irmão, meu genro, quem eu amo e que me ama; assim (disse) Tushratta, o grande rei, o rei da terra de Mitani, seu irmão, seu sogro e alguém que te ama [...]” (Trecho da carta EA21. SCOVILLE, 2017, p. 180). O primeiro exemplo foi retirado de uma carta da Era de Mari e o segundo de uma da Era de Amarna. Correspondências de ambos os períodos apontam-nos a oralidade das negociações pelo uso dos termos “(diga) para” e “(assim) diz”. O mensageiro deveria ler a carta para o rei ao qual ela se destina e este “ouve o tablete” (LAFONT, 1992, p. 175).

Além das formas de endereçamento, existiam convenções para a língua utilizada nas cartas, que deveria ser o acadiano (ainda que este se moldasse aos dialetos locais), e ao formato do tablete. Documentos administrativos, entre os quais estão as cartas diplomáticas, deveriam ser retangulares e de fácil manuseio, normalmente cabendo na palma de uma mão e não sendo muito pesados (FINKEL; TAYLOR, 2015, p. 78). A própria argila utilizada para a confecção do tablete tinha uma qualidade variável de acordo com sua finalidade (FINKEL; TAYLOR, 2015, p. 76). Por fim, com a argila ainda úmida iniciava-se o processo de escrita dos tabletas.

Nos dois conjuntos de cartas (de Mari e de Amarna)⁶, podemos encontrar outras semelhanças estruturais em relação à forma de endereçamento entre alguns grupos receptores. Existem aqueles que são tratados como servos e aqueles que são tidos como irmãos (ainda que os seus nomes variem de um período para outro). Isso acontece porque o Antigo Oriente Próximo, durante o segundo milênio, organizou-se em um sistema de casas, no qual os reinos mais influentes eram tidos como irmãos e

⁵ Original de Heimpel: “To my lord (Yasmah-Addu) speak! Your servant Asqudum (says), “According to the instruction of my lord [...]”.

⁶ O conjunto de Mari é bastante extenso e conta com um número estimado de 4 mil cartas diplomáticas entre mais de 20 mil tabletas (ar, 2003, p. 4-6). As cartas de Amarna, por sua vez, são 350 correspondências diplomáticas, em um total de 382 tabletas (MORAN, 1992, p. xv).

precisavam se tratar em termos igualitários⁷, enquanto os demais reinos deveriam responder a alguma dessas potências. Isso ficou mais expressivo durante a Era de Amarna, quando o sistema estava melhor estabelecido e mais desenvolvido. Entretanto, ainda pode ser notado nas cartas de Mari, não somente pelo uso do termo “irmão”, mas pela ideia de reciprocidade que já circulava e estava refletida nos protocolos de relação entre o mensageiro e o rei ao qual ele se dirige. Assim, a missão do mensageiro não era somente a entrega da correspondência e a condução da negociação, mas ele deveria estar atento a toda sua recepção.

A missão

O trabalho do mensageiro começava com a preparação e escrita da carta, mas esse não era o único passo a ser feito antes de sua partida. Era necessário que ele organizasse a caravana que o acompanharia. Apesar dos textos nas cartas darem a impressão de que o mensageiro viaja sozinho, ele era acompanhado por grandes grupos, em especial tropas armadas, sendo comum que mensageiros saíssem com caravanas militares e/ou comerciais (LAFONT, 1992, p. 170-172). O acompanhamento militar era prezado, pois era possível encontrar perigos no caminho como saques ou assassinatos – existem relatos de mensageiros que foram interceptados e outros que nunca chegaram ao seu destino⁸.

As expedições poderiam acontecer a pé, de barco, de carroça ou a cavalos, portando tudo que fosse necessário durante a viagem. Um item que não poderia ser esquecido é um tablete, no formato de “passaporte diplomático”, contendo as informações sobre a caravana, seus itens, sua origem e seu destino. Esse tablete era preciso para cruzar reinos no caminho sem que houvesse prejuízo ao mensageiro. Durante a Era de Mari, eles tinham uma estrutura fixa. Eram cinco linhas organizadas na seguinte ordem: 1) nome do mensageiro; 2) seu título e o nome de seu rei; 3) ponto de partida; 4) descrição da escolta e 5) local de destino (LAFONT, 1992, p. 172-173). No conjunto de Amarna, a estrutura não era tão fixa, mas ainda deixava clara a natureza do tablete, como podemos ver na carta EA30, por exemplo:

Para os reis de Cana[ã], os servos de meu irmão, assim (diz) o rei: Agora, quanto a Akiya, meu emissário, eu o despachei com pressa com toda a velocidade para o rei da terra do Egito, meu irmão. Não deixe que ninguém o

⁷ Na Era de Mari os reinos são Larsa, Babilônia, Eshnunna, Ekallatum, Mari, Yamhad e Qatna. Na Era de Amarna são Assíria, Babilônia, Egito, Hatti e Mitani.

⁸ Um exemplo disso é a carta EA8, do conjunto de Amarna, em que Burnaburiash II afirma que seus mensageiros foram atacados em Canaã e pede para Akhenaton tomar as providências.

detenha. Providencie a ele entrada segura para a terra do Egito e o entregue para o comandante da fortaleza da terra do Egito. Deixe ele ir rapidamente. E não deixe haver subornos> exigidos dele (SCOVILLE, 2017, p. 213-214).

Uma vez que se chegasse ao destino, o mensageiro seria hospedado em uma casa exterior ao palácio. As negociações não aconteciam de imediato e a primeira providência a ser tomada era a solicitação de audiência com o rei. Esse pedido era feito ao *sukkal*, uma espécie de porteiro do palácio real, que decidiria se aceitaria ou não a entrada do mensageiro. Lafont (1992, p. 174-175) cita um caso em que elamitas não foram autorizados a entrar no palácio de Hammurabi e precisaram retornar sem entregar sua mensagem. Outro caso de recusa, mais drástico, é relatado na mesma carta (ARM XXVI/2 70⁹) e também acontece na Babilônia, quando mensageiros de Eshnunna foram presos em sua chegada. Esses exemplos servem para apontar que não havia uma noção de imunidade diplomática e, por isso, é possível encontrar relatos de mensageiros que foram detidos, desviados, maltratados ou presos. O caso de Elam é particularmente interessante, uma vez que os elamitas eram os principais inimigos da Babilônia, nesse momento, e ainda assim haviam mensageiros chegando na capital mesopotâmica.

Os mensageiros que eram aceitos pelo *sukkal* seriam recebidos pelo rei, com saudações habituais (*šulmum*), durante uma refeição. Provavelmente este era o primeiro momento de entrega de presentes de homenagem (*tâmartum*), oferecidos ao rei anfitrião. A leitura da carta acontecia durante a primeira audiência, mas as negociações demandavam vários dias. É importante notar que as audiências não eram privadas, com raras exceções. Todos os mensageiros que estivessem requisitando audiência com o rei seriam recebidos ao mesmo tempo e, portanto, o texto escrito era ouvido por todos os presentes que, por sua vez, eram incentivados a participar e opinar sobre os assuntos, independentemente de sua origem e afinidade com o rei remetente (LAFONT, 1992, p. 176). Isso significa que os mensageiros deveriam saber atuar em momentos de conflito, bem como argumentar em favor de seu rei. O trabalho do mensageiro deveria ser certo para persuadir o destinatário da mensagem e completar sua missão com sucesso, mesmo em situações adversas. Um caso bem-sucedido da ação dos mensageiros está relatado na carta EA7, de Burnaburiash II para Akhenaton:

Desde o dia que o emissário de meu irmão ch[egou a mim], meu corpo esteve mal e seu emissário em nenhuma [ocasião em] minha presença comeu comida ou bebeu {álcool}. [Quan]do você perguntar ao seu emissário, ele irá o dizer. Em respeito {de} [minha] re[cuperação], eu não estou [ainda]

⁹ A tradução em inglês dessa carta está disponível na obra de Heimpel (2003, p. 324).

completamente re[staurado em saúde]. [E] quando meu [c]orpo estava mal e meu irmão [não expressou preocupação] por [mim], eu (próprio) estive cheio de raiva, dizendo “Que eu estou doente, meu irmão não ou[viu]? Por que ele não mostrou preo[cupação] por mim? Seu emissário, por que ele não enviou para v[er a minha situação]?”. O emissário de meu irmão disse isso para mim, di[zen]do: “Este não é um território próximo que seu irmão ouviria e ele mandaria saudações para você. A terra é muito distante. Para seu irmão, quem iria o dizer que ele deveria mandar uma saudação urgente para você? Se seu irmão tivesse ouvido que você está doente, ele não enviaria seu emissário para você?”. Então eu disse para ele, dizendo, “Meu irmão, o grande rei, tem uma terra distante ou próxima?”. Ele disse para mim assim, dizendo “pergunte ao seu emissário. Pois a terra é muito distante e seu irmão não ouviu sobre você, (assim) ele não mandou preocupação sobre seu [bem]-estar”. Agora, uma vez que eu perguntei {para} seu emissário e ele me disse que é uma longa jornada, eu não estava bravo com meu irmão. Eu mantive silêncio. E visto que ele me disse {que} na terra de meu irmão tem tudo e meu irmão não quer nada e na minha terra tudo é encontrado e eu mesmo busco por nada, é uma bela coisa que nós recebemos do passado, das mãos dos antigos reis; nós manda[mos] saudações mútuas. Que essa seja a coisa que prevaleça entre nós. Minhas [sa]udações [eu vou enviar] para você [e você vai enviar as suas saudações para mim] (SCOVILLE, 2017, p. 92).

Esse trecho revela diversos aspectos das relações e da ação dos mensageiros. Em primeiro lugar, podemos exaltar a agilidade de resposta, o argumento e a efetividade do mensageiro egípcio em convencer o rei babilônico de que o faraó não estava menosprezando a relação entre eles. Pelo contrário, Burnaburiash II ainda se preocupou em explicar que a retenção do mensageiro egípcio e a ausência do rei durante os banquetes deveu-se pelo seu problema de saúde e que o faraó não deveria ficar ofendido com isso. O mensageiro conseguiu reverter a situação e alterar o humor do rei babilônico, sem prejuízo para a relação previamente estabelecida.

Um segundo apontamento que pode-se fazer sobre essa carta se refere aos banquetes. Desculpar-se por não ter comido ou bebido junto ao mensageiro não é um simples ato de educação. Ao final das negociações, era parte do protocolo oferecer um banquete em que os funcionários estrangeiros se juntariam ao rei para uma celebração. (LAFONT, 1992, p. 177-181). Apenas os mais altos dignitários poderiam sentar-se na mesa do rei, tais como eram os mensageiros. Durante a festividade eram evocados os acordos e acontecia um segundo momento de troca de presentes, respeitando os princípios de dom e contradom da reciprocidade, como mencionado acima.

Os banquetes em homenagem à ocasião serviam para manifestar a intensidade das relações estabelecidas. Além disso, segundo Holmes (1975, p. 377), mais do que causar uma boa impressão, os banquetes também serviam como uma forma sutil do próprio rei interrogar os mensageiros. Por outro lado, o mensageiro precisava

atentar-se aos modos como era recebido, uma vez que essa era uma forma de interpretar o apressamento de um rei pelo outro:

Assim, as negociações e toda a política externa (mesmo que de forma indireta) deveria passar pelos mensageiros, tanto no processo como na execução dos acordos. Eram as impressões deles que seriam passadas para os governantes, portanto, os mensageiros se tornaram uma espécie de conselheiros que advertiam o rei sob os aspectos diplomáticos, tendo, também, certa influência nas cortes estrangeiras, por serem de confiança do que o recebia. (SCOVILLE, 2017, p. 93).

O olhar do mensageiro era, então, uma referência importante para os reis sobre como agir em determinadas ocasiões. A carta EA15, por exemplo, deixa essa posição bastante clara, ao pedir para que Akhenaton deixe o mensageiro assírio conhecer as terras e o próprio faraó, para que, assim, Ashur-uballit (rei da Assíria) pudesse decidir sobre suas intenções de negociar com o Egito ou não.

Além da entrega da mensagem, da argumentação e da análise de sua estada, o mensageiro assumia o papel do rei, sendo responsável por estabelecer casamentos diplomáticos e acordos comerciais. Os fatores econômicos envolvidos nas negociações eram evidentes por meio das transações de presentes, requisições de materiais específicos e pelo uso ocasional de termos relacionados ao comércio para designar os mensageiros (HOLMES, 1975, p. 379-380).

Mesmo com o fim das negociações, a missão do mensageiro ainda não estava terminada. Seu retorno dependia da autorização do rei anfitrião, que providenciaria tudo o que fosse necessário para o caminho de volta e anunciaria um *âlik idim*. O *âlik idim* era uma pessoa escolhida pelo rei para acompanhar a caravana de retorno, sendo alguém que estaria consciente de toda a negociação realizada em seu território e garantiria uma boa resolução da missão. Este funcionário também servia para assegurar a veracidade do que foi estabelecido e poderia transitar entre missões (LAFONT, 1992, p. 181-182). A necessidade de autorização do rei para o retorno do anfitrião fica expressa na carta EA28:

Pirissi e Tulubri, [m]eus emissários, eu enviei com grande pressa para meu irmão e eu os disse para realmente se apressarem. E quanto a eles, eu os enviei com uma escolta muito pequena. E anteriormente eu enviei essa mensagem ao meu irmão: “Mane, o emissário de [meu irmão], eu estou detendo até [meu] irmão libertar meu emissário e ele vier para mim”. E agora meu irmão se recusou a liberá-los e os pôs sob uma detenção muito estrita! O que são emissários? Eles não são pássaros que deveriam voar e voltar! Meu irmão, por que ele sofre tanto por causa dos emissários? Por que não pode um [segura]mente ir diretamente ao outro e cada um ouvir as saudações [do ou]tro [para então] nós poderemos regozijar extremamente todos os dias? (SCOVILLE, 2017, p. 201-202).

Esta carta foi enviada por Tushratta, rei de Mitani, para Akhenaton, e reflete a ideia de retenção de mensageiros. Tushratta afirma que Mane, mensageiro egípcio, não seria autorizado a voltar para o Egito até que Pirissi e Tulibri, mensageiros mitânicos, pudessem retornar para Mitani. A analogia com pássaros aponta um desejo de liberdade para ir e vir, prezando pela agilidade – sobre a qual foi comentado anteriormente – o que era importante para uma maior circulação de bens. No caso das relações com o Egito isso é mais evidente, uma vez que a região estava relativamente isolada e não sofria com ataques diretos de seus vizinhos, como era o caso de regiões da Síria e da Mesopotâmia. Conseqüentemente, as relações diplomáticas com o Egito assumiriam um caráter mais comercial do que militar (HOLMES, 1975, p. 380).

Reflexões finais

Antes de tudo, o mensageiro era o portador de tabletes, mas isso implicava em uma condição muito maior do que a que a expressão sugere. Em uma região dinâmica como o Antigo Oriente Próximo, a diplomacia precisou assumir moldes itinerantes e, por isso, o mensageiro teve um papel fundamental na organização desse espaço: por representar seu reino com certa autonomia, o mensageiro era o centro dos contatos estabelecidos. As responsabilidades referentes à missão que ele deveria cumprir, diziam respeito a uma atividade diplomática proposta por um rei, mas a postura e capacidade de ação que o mensageiro possuía teriam reflexos diretos no desenrolar das negociações. Toda a estrutura de interação dependia dele e era diretamente impactada por ele e por suas impressões. Isso fica mais expressivo se considerarmos que os reis não viajavam e, em muitos casos, eram iletrados. As formas como as tratativas e os acordos se firmaram passavam pelo filtro do mensageiro, bem como a qualidade de sua estada no exterior. Mais do que isso, se o mensageiro informasse que, de acordo com sua vivência, o reino que o recebeu não aparentava oferecer muitos benefícios, os reis poderiam romper com as relações, conforme exemplificado na carta EA15, citada anteriormente, que aponta essa importância do julgamento feito pelos mensageiros sobre o local. Para o bem ou para o mal, foi graças à ação desses funcionários que o mundo próximo-oriental se moldou da forma como a História nos conta.

Referências

COHEN, Raymond; WESTBROOK, Raymond (eds). **Amarna Diplomacy**. The beginnings of international relations. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.

FINKEL, Irving; TAYLOR, Jonathan. **Cuneiform**. Londres: The British Museum Press, 2015.

HEIMPEL, Wolfgang. **Letters to the King of Mari**. Winona Lake, Indiana: Einsenbrauns, 2003.

HOLMES, Y. Lynn. The Messenger of the Amarna Letters. **Journal of the American Oriental Society (JAOS)**, v. 95, n. 3, julho – setembro, 1975.

LAFONT, Bertrand. Messagers et Ambassadeurs dans les archives de Mari. In: CHARPIN, D.; JOANNÈS, F. **La circulation des biens, des personnes et des idées dans le Proche-Orient ancien**. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1992, pp. 167-184.

MORAN, William. **The Amarna Letters**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.

PODANY, Amanda H. **Brotherhood of Kings**. How international relations shaped the Ancient Near East. Nova York: Oxford University Press, 2010.

RAINEY, Anson F. **The el-Amarna Correspondence**. Leiden: Brill, 2 vol., 2015.

SCOVILLE, P. **Queremos nos amar como irmãos: uma análise historiográfica das cartas de Amarna e das relações entre Egito e Mitani entre c. 1390 – 1336 AEC**, 2017, 237f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná., Curitiba, 2017.

VAN DE MIEROOP, Marc. **King Hammurabi of Babylon: A Biography**. Oxford: Blackwell, 2005.

THE TABLET'S SONS: THE POWER OF THE MESSENGERS IN LETTERS FROM THE SECOND MILLENNIUM BCE

Abstract

During the second millennium B.C.E. many messages were exchanged between kings of the Ancient Near East. Their goal was to maintain peace and establish diplomacy. It is reflected by groups of letters such as the Mari and the Amarna ones. However, these letters were not written, delivered or read directly by the kings, but by the messengers. This paper aims to shed light on the impact of the messengers in the relationship between the near eastern kings and how this impact shaped the region in a certain way. For doing that, I begin this paper with a brief introduction of the historical context of letter exchanging and of diplomacy. I also intent to present the role of these officials and acting protocols, from preparing the tablet to the returning home after a mission abroad. With these aspects I hope that it will be possible to understand the central importance of the messengers in the relations, as they were the greatest influencers on the letters' interpretation.

Keywords

Ancient Near East. Messengers. Letters. Diplomacy.

Recebido em: 07/12/2018
Aprovado em: 16/05/2019

Os gêneros epistolar e satírico nas Cartas chilenas, atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga¹⁰

Ana Paula Gomes do Nascimento¹¹
Universidade de São Paulo/FFLCH (USP)

Resumo

As *Cartas chilenas*, atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810?), são estudadas a partir de sua especificidade enquanto obra do gênero *epistolar satírico*. Para tanto, efetuamos uma configuração desse gênero, que se fundamenta na ética para efetuar uma crítica mordaz à figura de Fanfarrão Minésio. Baseado na leitura de uma obra de Francisco José Freire, o *Cândido Lusitano*, procuramos demonstrar a relação que a arte de escrever cartas guarda com a arte retórica ainda no século XVIII. A tópica do *soldado fanfarrão*, ou *miles gloriosus*, é indicada, assim como o significado do nome Critilo. Indica-se, ainda, o papel da écfrase ou descrição na construção de etopeias, pinturas morais presentes nas *Cartas chilenas*. Conclui-se apontando que a historiografia “romântica” do século XIX sempre fez uma leitura nacionalista tanto do movimento da Inconfidência Mineira quanto das treze (incompletas) *Cartas chilenas* que chegaram até nós. Trata-se, entretanto, de uma leitura que não se sustenta mais nos dias atuais, como apontaram Antonio Candido (1959) e Júnia Ferreira Furtado (1993/4).

Palavras-chave

Epístola. Sátira. Ética. Poética. Retórica.

¹⁰ Artigo adaptado de nossa dissertação de mestrado, defendida em 2012 no IEL/Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Alcir Pécora.

¹¹ Mestre em Teoria e História Literária pelo IEL/UNICAMP (2012) e doutoranda em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP.

1 As cartas de Critilo para Doroteu

As *Cartas chilenas* devem ter sido compostas em Vila Rica, atual Ouro Preto, por volta do decênio de 1780 e hoje a autoria delas é atribuída a Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810?). Elas utilizam a moldura da carta para efetuar uma forte crítica a um governador tirânico. Seu título completo é *Cartas chilenas, em que se contam os sucessos de todo o governo de Fanfarrão Minésio, general de Chile*. As treze cartas que compõem a obra simulam o diálogo a distância entre Critilo, que escreve do Chile, e Doroteu, que se encontra na Espanha, a respeito da atuação de Fanfarrão Minésio, general-governador de Santiago. Por realizarem o vitupério de Fanfarrão, as *Cartas chilenas* são, nos dizeres de Alcir Pécora (1998/9, p. 150) uma obra do “gênero epistolar satírico”.

A percepção de Alcir Pécora poderia, a princípio, parecer razoavelmente evidente, mas a trajetória da recepção crítica das *Cartas chilenas* demonstra que isso não é verdade. Joaci Pereira Furtado (1996), que publicou sua dissertação de mestrado em História, defendida na Universidade de São Paulo em 1994, fez um balanço da recepção crítica das cartas e percebeu que as leituras efetuadas desde o século XIX dizem mais sobre si mesmas e sua época do que sobre as *Cartas chilenas*, bem como sobre as práticas letradas do século XVIII luso-brasileiro. De fato, apesar de os manuscritos das *Cartas chilenas* datarem do final do século XVIII, uma primeira edição viria a público somente em 1845, durante o Império de Pedro II, e no contexto da criação de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Tal momento histórico já sugeriria uma leitura “nacionalista” – tanto da Inconfidência mineira quanto da obra –, e em 1850, Francisco Adolfo de Varnhagen interpreta as cartas como “corpo de delito do orgulhoso Cunha Meneses”, inferindo a partir daí que o “desgoverno deste foi talvez a origem da primeira fermentação em Minas que levou o povo à conspiração que depois se descobriu” (apud Furtado, 1996, p. 94). Joaci Pereira Furtado percebeu que “coube a essas palavras inaugurar a linha interpretativa que, estendendo-se pelos séculos XIX e XX, ataria ‘os fatos de Fanfarrão Minésio, governador do Chile’, à historiografia da conspiração”, e nesta mesma linha, a obra suscitou desde então uma grande variedade de debates entre historiadores, críticos, poetas e filólogos.

Apesar de terem como premissa que as cartas eram antecessoras da Inconfidência mineira, é com base no intenso trabalho desses estudiosos que se

estabeleceu que as missivas foram escritas como vituperação de Luís da Cunha Pacheco e Meneses, governador de Vila Rica entre 1783 e 1788, e que seu mais provável autor seria Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810?). E foi dessa forma que, além da proximidade temporal entre a obra e a Inconfidência mineira, a atribuição da autoria a Tomás Antônio Gonzaga ratificou esse tipo de leitura, uma vez que Gonzaga esteve, de fato, envolvido nesse movimento de insurreição. Acima de tudo, tal interpretação só se tornou possível devido à apropriação da obra como uma fonte puramente histórica, e Furtado (1996, p. 99) aponta que, de maneira geral, ela acabou sendo tomada como representação da realidade empírica, como *retrato e espelho* de sua época, entre outras metáforas utilizadas pela crítica.

Nesse sentido, Alcir Pécora observa que a crítica tradicional das cartas “postula como fundamental seu estatuto de documentação histórica, isto é, supõe nos versos um espelhamento não problemático de seu contexto” e “tende a anular assim a sua especificidade enquanto texto poético” (PÉCORA, 1998/9, p. 153). Um exemplo disso é uma afirmação de Sérgio Buarque de Holanda segundo a qual o valor das *Cartas chilenas* residiria apenas em sua utilidade como documento histórico da conjuração mineira, de modo que elas teriam suscitado em muitos “um interesse apaixonado e talvez em desproporção com os méritos literários do poema” (HOLANDA, 1979, p. 221-9).

Alcir Pécora sugere, ainda, que para que ocorresse uma ruptura mais aguda com essa visão crítica “seria preciso que novos trabalhos, mesmo os produzidos no âmbito da historiografia, tivessem uma compreensão básica da estrutura poética como ajuste de convenções a efeitos de sentido e convicções particulares” (PÉCORA, 1998/9, p. 155).

Em outras palavras, o autor alerta que é preciso situar as *Cartas chilenas* no contexto das práticas de representação do século XVIII luso-brasileiro, que, segundo a hipótese adotada por nós, ainda se ligava a uma instituição retórica. Do mesmo modo, o trabalho de Furtado mostrou que nesse significativo intervalo de tempo as posturas interpretativas tenderam a classificá-las como documento historiográfico capaz de revelar os antecedentes da Inconfidência Mineira, e não como documento literário dotado de formas historicizadas. É nessa medida que nossa leitura procura acionar alguns preceitos retórico-poéticos vigentes no século XVIII para ler as cartas satíricas contra Fanfarrão Minésio.

A principal questão que se impõe, nesse caso, é investigar como o gênero epistolar satírico era pensado no período, o que passamos a fazer no próximo item deste artigo.

2 O gênero epistolar satírico ou as cartas de persuasão ética

Façamos, primeiramente, uma breve excursão ao gênero epistolar em si, para, ao final, caracterizar o gênero epistolar satírico. Nesse trajeto descobriremos, logo de início, que antes de a *carta escrita* ser usada como ponte de diálogo entre dois ausentes, as mensagens eram transmitidas oralmente por meio de um representante ou embaixador, ou seja, por meio de um discurso falado. Assim também, durante muito tempo, mesmo as mensagens escritas eram lidas em voz alta para os seus destinatários. Emerson Tin (2005, p. 29) esclarece que Caio Júlio Victor (séc. IV d.C.), ao dedicar um capítulo à epistolografia em sua *Ars rhetorica*, vai ser o “primeiro em língua latina a fazê-lo sistematicamente” e que, neste tratado, ainda vai permanecer a ligação da *epistula* com o *sermo*, isto é, com a *conversação*. De fato, James Murphy (1988, p. 223) relembra que a ênfase da educação no mundo antigo recaía sobre os *discursos* e não exatamente sobre a *escrita*. Além disso, é preciso observar que na transmissão das mensagens não cabia um estilo declamatório e cheio de ornamentos, pois as principais virtudes esperadas nelas eram a *clareza* e a *brevidade*, características que se transmitiram para o gênero epistolar.

Por outro lado, Murphy esclarece que a *ars dictaminis*, ou a arte de escrever cartas, enquanto técnica particular, é uma invenção medieval, e em certa medida constitui uma tradição paralela à retórica. O termo *dictaminen* vem de *ditar*, pois normalmente as cartas eram ditadas para um secretário, figura de confiança cuja função era cuidar dos documentos e dos interesses de um superior. Devendo escrever tanto cartas *negociais* quanto *familiares*, o secretário deveria ter, dentre suas maiores virtudes, a capacidade de guardar segredos.

Alcir Pécora (2001, pp. 19-20 e 23) informa que havia um estilo prosaico do *dictaminen*, mas também um estilo métrico, e que mais próprio da tradição medieval é a carta “*formal (contentio)*”, em oposição àquela carta “*familiar (sermo)* praticada pela tradição clássica antiga”. Assim, notemos que a *ars dictaminis* relaciona-se mais diretamente com o estilo formal de compor cartas, já “o ‘estilo familiar’ [...] é um modo coloquial de compor a carta”, segundo Emerson Tin (2005, p. 20). Entretanto, apesar de

a arte epistolar ter se desenvolvido durante a Idade média, os “*dictatores* medievais italianos têm os humanistas como sucessores na discussão” (PÉCORA, 2001, p. 23) a respeito dessa arte.

Desse modo, as epístolas de Cícero e de Sêneca já forneciam exemplos práticos para a confecção das cartas mesmo entre os romanos, mas a redescoberta das cartas de Cícero por Petrarca vai gerar todo um movimento de imitação do estilo ciceroniano, situando-se no limite de transição para uma *nova epistolografia*, que, apesar das novas propostas, conviverá sem problemas com a *ars dictaminis*.

É somente na obra de Erasmo de Rotterdam (1466-1536), porém, que aparece uma novidade que tem a ver com uma reaproximação com a arte retórica: a divisão da carta nos três gêneros retóricos.

Visto que, portanto, sejam três os gêneros de causas (demonstrativo, deliberativo e judicial) dos quais o orador se utiliza, como Cícero e Quintiliano escreveram, a esses três todas as espécies de cartas podem ser reduzidas. (apud TIN, 2005, p. 120).

Erasmo explica que “facilmente isso entende quem algum dia das cartas dos antigos tentou extrair a arte latente”. Essa divisão indica, como dissemos, uma reaproximação no século XVI entre a arte retórica e a arte epistolar, e também uma volta à ideia de *epistula* como *sermo*, expandindo-se as possibilidades do gênero epistolar para além da esfera das *cartas negociais*, mais típica das preocupações de uma *ars dictaminis*.

Sobre a diferença entre as *cartas familiares* e as *cartas negociais* e sobre a mencionada ligação aos três gêneros de causa, João Adolfo Hansen, em artigo sobre as cartas do padre Antônio Vieira (1608-1697), informa que

[t]rês coisas distinguem as cartas familiares das negociais nesses três conjuntos: a matéria, a forma e o tema. Genericamente, a matéria da carta familiar são as coisas civis da vida de relação, diferentemente das coisas especulativas, doutrinárias ou próprias da política da ‘razão de Estado’ da carta negocial. **As diferentes matérias tratadas nas cartas familiares e negociais restringem-se aos três gêneros da persuasão oratória.** Pressupondo-os, a forma da carta é determinada pela finalidade com que se trata a matéria. Para que escrever sobre a devolução de Pernambuco aos holandeses? Para aconselhá-la. Logo a forma é de gênero deliberativo [...] Para que escrever sobre a morte? Para advertir sobre os fins últimos do homem. Assim, a carta é de gênero demonstrativo [...] Para que escrever sobre os colonos do Maranhão? Para acusá-los de injustiça. Portanto, a carta é de gênero judicial, acusando-os de prevaricação e defendendo a justiça das ações do remetente e se sua Ordem, com tópicos de *certo* e *errado*. Obviamente, numa mesma carta, um dos gêneros é o principal e os outros, acessórios. (HANSEN, 2008, pp. 279-80, grifo nosso).

Pécora trata da divisão das partes das cartas e reforça a questão dos três gêneros delas:

Ainda de acordo com a epistolografia ‘neoclássica’, [Erasmus] considera que a divisão em cinco partes fixas [saudação, exórdio, narração, petição, conclusão] nem sempre é apropriada, sendo imprescindível apenas labor, método e disciplina; de resto, admite três espécies de cartas, tomadas da retórica, a saber: *demonstrativa, deliberativa e judicial*. (PÉCORA, 2001, p. 25).

Hansen (2008, p. 276) resume, ainda, essa trajetória do gênero ao indicar que o acúmulo da memória deste vai constituir as autoridades da epistolografia, que são: “Cícero, Sêneca, Demétrio de Falero, Hugues de Saint-Victor, o Anônimo de Bolonha, Erasmo, Vives, Fabri, Justo Lípsio”.

Entre os preceptistas portugueses, verificamos que em *Corte na aldeia*, livro de 1619, Francisco Rodrigues Lobo diz que “pola definição de Marco Túlio, a quem todos seguem,” a carta missiva ou mandadeira “é uma mensageira fiel que interpreta o nosso ânimo aos ausentes, em que lhes manifesta o que queremos que eles saibam de nossas cousas, ou das que a eles lhes relevam” (LOBO, 1972 [1619], p. 51). Ainda no *Diálogo III*, que trata da maneira de escrever cartas, Lobo segue ensinando que

[t]rês gêneros de cartas missivas assina o mesmo Túlio, aos quais alguns costumam reduzir muitas espécies delas. **O primeiro é das cartas de negócio e das cousas que tocam à vida, fazenda e estado de cada um**, que é o que para as cartas primeiro foram inventadas; que, por tratarem de cousas familiares, se chamaram assim.

O segundo, de cartas dentre amigos uns aos outros, de novas e cumprimentos de galanterias, que servem de recreação para o entendimento e de alívio e consolação para a vida. **O terceiro de matérias mais graves e de peso, como são de governo da República e de matérias Divinas**, de advertências a Príncipes e senhores e outros semelhantes. (LOBO, 1972 [1619], p. 52, grifo nosso)

Francisco José Freire (1719-1773), o Cândido Lusitano da Arcádia Portuguesa, compôs também uma arte de escrever cartas, denominada *O secretario portuguez ou Methodo de escrever cartas*.¹² A quarta edição de 1782, uma edição póstuma que saiu pela Tipografia Rollandiana, conta não apenas com a doutrina e os exemplos acerca da escritura de “um grande número de Cartas em todas as espécies”, como contém anexos de “Cartas sobre o Comércio, formas de Letras de câmbio,

¹² “O título completo do impresso de 1782 é *O secretario portuguez ou Methodo de escrever cartas*. Por meio de huma instrução preliminar: Regras de secretaria; Formularios de tratamentos, e hum grande número de Cartas em todas as especies, que tem mais uso, com varias Cartas Discursivas sobre as Obrigações, Virtudes e vicios do novo Secretario”.

Recibos &c”. Apesar de a ênfase recair aqui sobre as cartas *negociais*, o manual anuncia muitas espécies de cartas. Na edição de 1787, adota-se também a divisão nos três gêneros do discurso, nomeadamente demonstrativo, judicial e deliberativo. Entre as cartas do gênero demonstrativo, ele aponta as “de parabéns”, “de oferecimento”, de “agradecimento”, “de aviso”, além das “discursivas” e as de “louvor”. As do gênero judicial são as “de desculpa e de justificação”, além das “de queixas”. No gênero deliberativo, surge a subdivisão em mais cinco tipos de cartas: as “de pêsames”, as “de recomendação”, as “de boas festas”, as “de consolação” e as “de exortação e conselho”. Em ambas as edições há, ainda, as “cartas satíricas, e de desprezo” (FREIRE, 1782, pp. 397-9; 1787, pp. 269-72), algo como cartas de “vitupério”, opostas às já mencionadas cartas de “louvor”.

A partir dessa obra de Francisco José Freire percebemos que no século XVIII luso-brasileiro muitos dos elementos da história do gênero epistolar ainda estão em vigência. Freire efetua, à semelhança de Erasmo de Rotterdam, uma divisão nos três gêneros de causa. Mais do que isso, efetua uma subdivisão das cartas demonstrativas, indicando a existência das “cartas de louvor” e o contrário dessas cartas seriam as *cartas satíricas* ou de *desprezo* (FREIRE, 1782, p. 397). Ou seja, dos três gêneros de cartas é possível extrair muitas outras espécies delas (MUHANA, 2000, p. 336).

Assim, com a leitura de Freire, podemos inferir que as *Cartas chilenas* sejam dessa espécie, isto é, são *cartas satíricas* e, de acordo com este autor, “a carta satírica consiste na persuasão ética, porque o objeto da sátira são os vícios, e esta não é mais que uma repreensão deles” (FREIRE, 1782, p. 397). Desta forma, a ênfase da ética que já está presente no gênero satírico é comunicada à carta satírica, de modo que torna-se necessário compreender que ambos os gêneros, isto é, o epistolar e o satírico, são igualmente essenciais para se ler as *Cartas chilenas*.

Freire ensina que a *carta satírica* “há de ser mordaz; porém [...] deve ser encoberta com tanta dissimulação, como engenho, porque é detestável toda mordacidade patente e despida de agudeza” (FREIRE, 1782, 397-8). Todos esses elementos são encontrados nas *Cartas chilenas*, nas quais a dissimulação é uma constante, de modo que o Chile está para o Brasil assim como a Espanha está para Portugal e, principalmente, o governador Cunha Meneses aparece deformado como Fanfarrão Minésio. Do mesmo modo, o subtítulo das *Cartas chilenas* indica que elas teriam sido escritas em castelhano por um poeta de nome Critilo e posteriormente teriam sido traduzidas para o português e “dedicadas aos Grandes de Portugal por um

Anônimo”, mais um artifício, agora para dissimular o verdadeiro autor das mordazes cartas.

Quanto à dissimulação em torno no nome Critilo, observemos que ele remete imediatamente à novela alegórica de Baltasar Gracián (1601-1658), chamada *El Criticón* (1651, 1653 e 1657). Nela o prudente Critilo auxilia o ingênuo Andrênio nos caminhos da fama e da imortalidade. Critilo é um *criticón* no sentido de ser capaz de efetuar juízos críticos e bem arrazoados. Como não podia deixar de ser, o livro de Gracián tece grandes elogios à Filosofia Moral, que ele entende como a arte de forjar verdadeiros homens. Dividido em três etapas (primavera/juventude; outono/vida varonil e inverno/velhice), o percurso os leva até a Ilha da Imortalidade, passando por muitos desenganos ao longo do caminho. A imortalidade é conseguida apenas pelo cultivo das virtudes e pelo pleno desenvolvimento de uma capacidade de diferenciar as aparências das essências, ou, em outras palavras, a capacidade de julgar, que já aparece no nome de Critilo.

Assim, o Critilo das *Cartas chilenas* também é um prudente que julga os desmandos de um general-governador que ele identifica como despótico. É também nesse sentido que o gênero *epistolar satírico* torna-se adequado para efetuar a sua crítica ao Fanfarrão Minésio que assola as Minas Gerais.

Devemos observar, por fim, que o gênero epistolar é bastante amplo,¹³ existindo tanto cartas prescritivas (*Epístola aos Pisões; Retórica a Herênio*), familiares (como as *Cartas familiares* de D. Francisco Manuel de Melo), morais (*Epístolas a Lucílio; Epístola moral a Fábio*), ético-políticas (*Cartas inglesas* de Voltaire), alegóricas (*Cartas persas* de Montesquieu, *Cartas marruecas* de José Cadalso) e amorosas (*Heróides; Tristes*, de Ovídio; *Cartas Portuguesas*, anônimas, publicadas em 1669 na França). Já as *epístolas satíricas* seriam mais uma possibilidade, aqui representada pelas *Cartas chilenas*.

3 A tópicica cômica do Soldado Fanfarrão e o papel da sátira nas Cartas Chilenas

¹³ Vives mostra que: “Thus the true, genuine letter is that by which in the conduct of one’s affairs, such as, in general, **letters of information, petition, recommendation, advice, admonishment and any others of the kind which make up for the absence of the writer.** Afterwards, there where added **letters of consolation, reconciliation, instruction, and letters of discussion that treated of every argument of philosophy, law, ancient history, in short, of all branches of learning and of all those topics** which would be committed to writing even among those who often frequent each other’s company”. ([1989], p. 25, grifo nosso).

Estabelecemos no item anterior que as *Cartas chilenas* são cartas do gênero demonstrativo, da espécie satírica. Desse modo, a partir da nomenclatura de Francisco José Freire, acabamos situando as cartas de Critilo no âmbito da retórica. O gênero demonstrativo, para a retórica e segundo Quintiliano, é aquele que versa a respeito do louvor e do vitupério. Quintiliano mostra que o

[...] louvor do homem no tempo da vida se tira de três cousas, das qualidades do espírito, das do corpo, e dos bens extrínsecos. O louvor das qualidades do corpo, e dos bens da fortuna é o menos importante, e por isso se pode tratar *pro e contra*. [...] Em uma palavra os bens extrínsecos e da fortuna nunca se louvam por alguém os possuir, mas sim pelo bom uso que deles fez. [...] Só o louvor do Ânimo é sempre verdadeiro. [...] A mesma ordem de louvor se segue também no vitupério, mas para o fim contrário. (QUINTILIANO, na tradução de Jerônimo Soares Barbosa em 1788, pp. 88-9).

Destacamos nesse excerto que o vitupério utiliza as mesmas fontes do louvor, mas “para o fim contrário”. Assim, ao escrever epístolas satíricas o autor das *Cartas chilenas* vai se concentrar nos aspectos do espírito, do corpo e dos bens extrínsecos a fim de construir sua crítica ao Fanfarrão Minésio. Por sua vez, os argumentos a serem desenvolvidos para a realização do elogio ou do vitupério podem ser retirados de diversas fontes: família, nação, pátria, sexo, idade, educação e instrução, hábito do corpo, condição, natureza do ânimo, ocupações, o que a pessoa aparente e até mesmo do nome.

No caso das *Cartas chilenas*, percebemos que alguns desses argumentos também são desenvolvidos. Fanfarrão Minésio é da Espanha (pátria de soldados vangloriosos, segundo a *Commedia dell'Arte*), tem origem nobre e recebeu instrução, mas não está à altura de sua origem e nem mostra ter assimilado a instrução que recebeu. Seu nome é bastante revelador, pois se trata da substantivação do adjetivo *fanfarrão*, que é o mesmo que *vanglorioso*. Já o sobrenome Minésio é formado pela inserção do sufixo *-ésio* à raiz *min-*, que pode se referir a *mineiro*, aquele que trabalha nas *minas*, lembrando que tanto Santiago do Chile quanto Vila Rica eram cidades de mineração. Outra possibilidade seria pensar na palavra *minésio* como deformação cômica do adjetivo *minaz*.¹⁴ De acordo com Bluteau (vol. 9, p. 45), *minaz* significa *ameaçador*.

Quanto à natureza de seu ânimo, vemos nas *Cartas chilenas* que o governador de Santiago é pintado como vanglorioso, irado, injusto e hipócrita. Fanfarrão, porém, tenta aparentar que é religioso, compassivo, poderoso e importante.

¹⁴ Sugestão apresentada pelo professor Joao Adolfo Hansen.

Para evidenciar a natureza do ânimo, isto é, a natureza ética de Minésio e também para tratar de suas amizades e ainda exemplificar os que se diferenciam do governador, o principal recurso técnico/retórico usado nas *Cartas chilenas* é aquele conhecido como *écfrase* ou *descrição*.

Quintiliano (1944, p. 65) qualifica como ornato as “pinturas” ou “enargueias” que são construídas a partir da *écfrase* ou da *descrição*. Há ocorrência de descrições nas Cartas 1ª. (Fanfarrão, Robério, Matúsio, Padre), 2ª. (Critilo se prepara para dormir), 3ª. (como digressão, logo no exórdio, e na descrição da obra da cadeia), 4ª. (Inspetor/tenente), 5ª. (Roquério), 6ª. (Nise, Fanfarrão e os jogos de arena), 7ª. (digressão sobre as fazendas da Espanha) e 11ª. (epitalâmio por ocasião do casamento da amásia de Fanfarrão), ou seja, em mais da metade das 13 Cartas que se conservaram. Trata-se de um recurso visual ligado à narração, e que, no caso das *Cartas chilenas*, é muito útil na construção das chamadas *etopeias*, por possibilitarem a imitação do costume ou do caráter das personagens.

No terceiro volume do dicionário de Bluteau, o jesuíta fornece a seguinte definição de *etopeia*:

Ethopeia. Derivase do grego *Ethos*, costume, & do verbo *poiein*, fazer ou compor, & descrever, & val o mesmo que *pintura dos costumes*. He figura da Rhetorica; serve de expor, & descrever os costumes & inclinacoens, ou appetites de alguém. Chamão-lhe por outro nome Ethologia. [...] Achase esta palavra nos antigos rhetoricos Lucio Aquila Romano, & Julio Rufiniano. [BLUTEAU, 1728, vol. 3, p. 354]

As diferentes pinturas presentes nas *Cartas chilenas*, embora ancoradas na realidade, são forjadas sobre *lugares-comuns* ou *tópicas*, e por essa razão não devem ser lidas como descrições empíricas, mas como imagens fantásticas. São, principalmente, *pinturas dos costumes* de Fanfarrão Minésio. Por exemplo, na carta 1, Fanfarrão surge com a aparência a um só tempo de colérico (pesado semblante; cor baça; olhadura feia) e, ainda, de fútil e afeminado (amarelo colete; vermelha e justa farda; lenços brancos; laço enorme no chapéu):

Tem pesado semblante, a cor é baça,
O corpo de estatura um tanto esbelta,
Feições compridas, e olhadura feia,
Tem grossas sobrancelhas, testa curta,
Nariz direito, e grande; fala pouco
Em rouco baixo som de mau falsete;
Sem ser velho, já tem cabelo ruço;
E cobre este defeito, e fria calva
À força do polvilho, que lhe deita.
Ainda me parece que o estou vendo

No gordo rocinante escarranchado!
As longas calças pelo embigo atadas,
Amarelo colete, e sobre tudo
Vestida uma vermelha, e justa farda:
De cada bolso da fardeta pendem
Listradas pontas de dous brancos lenços;
Na cabeça vazia se atravessa
Um chapéu desmarcado; nem sei, como
Sustenta a pobre só do laço o peso.

Atualizando a tópica cômica do soldado fanfarrão, o *miles gloriosus*, o autor ou autores das *Cartas chilenas* pintam o governador como cheio de vanglória, arrogância e tirania. Com o auxílio de um ponto de vista diferente – o artigo de Angel Alonso Menéndez sobre as *Cartas chilenas*, publicado em 1999 em Barcelona, na Espanha – foi que durante nossa pesquisa descobrimos que a figura cômica do *miles gloriosus* de Plauto estava presente na obra atribuída a Tomás Antônio Gonzaga.

Alonso Menéndez percebe que a peça *O soldado fanfarrão* (*Miles gloriosus*) tem como personagem principal um soldado vanglorioso chamado Pyrgopolinices¹⁵ e o compara com o Fanfarrão Minésio, cogitando, portanto, que, de alguma forma, o autor das *Cartas chilenas* teria a peça do romano como fonte. O estudioso espanhol percebe também, que tanto Pyrgopolinices quanto Fanfarrão se cercam de aduladores, seus comparsas. A partir de tal olhar “estrangeiro”,¹⁶ menos sensível ao viés nacionalista que permeou a leitura da obra, conseguimos recuperar uma valiosa fonte para entender a emblemática figura do Fanfarrão Minésio.

Durante a busca pelo significado do adjetivo *fanfarrão*, que aparece como um substantivo próprio nas *Cartas chilenas*, consultamos novamente esse que é um marco da Ilustração portuguesa, o *Vocabulario portuguez & latino* (publicado em Coimbra entre os anos de 1712 e 1728), do padre Raphael Bluteau.

No verbete *fanfarrão*, Bluteau ensina:

Fanfarram, Fanfarrão. Querem alguns, que se derive do Árábico *Farfar*, que val o mesmo, que *Fallador*, & *homem*, que *promette mais do que póde fazer*. Querem outros, que *Fanfarrão* seja tomado do Francez *Fanfare*, que por Onomatopeia significa (como o *Taratantara* do antigo Poeta Ennio) *som de Trombeta*, ou *fantasia de Trombeteiro*. E entre nos *Fanfarrão* he o que não [tendo] valor, **blazona de valente**, & **com arrogancia se jacta de facanhas**, que não obrou.
[...]

¹⁵ Nome composto por “pyrgo”, que em grego significa “torre”, e “polínices”, que significa “muitas vitórias”. Uma versão possível para esse nome seria algo como “Derruba-Torres”.

¹⁶ Seria preciso destacar, porém, que muitos críticos brasileiros também conseguem olhar a poesia praticada no Brasil até o século XVIII com tal distanciamento, destacando-se os trabalhos de Alcir Pécora, João Adolfo Hansen e Adma Fadul Muhana, por exemplo.

Fanfarrão. O que traja com nímia bazarria. *Vid.* Trajar. Muy bizarro, & *fanfarrão.* Queiros, vida do Irmao Basto, p. 99. [BLUTEAU, 1728, vol. 4, p. 31, grifo nosso]

Além de fornecer o significado do termo, o jesuíta francês, também, nos oferece exemplos literários de outros fanfarrões famosos nas letras latinas:

Miles Gloriosus. Pyrgopolynices, is. Masc. Thraso, onis. Masc. Miles gloriosus he o titulo de huma Comedia de Plauto. *Pyrgopolynices*, he hum Soldado, **q faz perfeitamente o papel de fanfarrão.** *Thraso*, tambem he o nome de hum Soldado, que na Comedia de Terencio intitulada *Eunuchus* **falla de si com ridícula jactância.** Tambem podese dizer *Pyrgopolynices alter*, ou *alter Thraso*. [BLUTEAU, 1728, vol. 4, p. 31, grifo nosso]

Segundo o *Dictionary of literary terms and literary theory* (1999, p. 511), o *miles gloriosus* é um personagem tipológico, que, de fato, aparece na comédia de Plauto e que tem presença marcante nas obras cômicas de língua inglesa, até mesmo na obra do grande poeta William Shakespeare.

O *miles gloriosus* era um soldado fanfarrão, o protótipo de um personagem tipológico [...] no drama cômico; um que é fundamentalmente um covarde ainda que se vanglorie de feitos valorosos e é frequentemente feito de bobo por outros personagens.

No drama inglês ele apareceu pela primeira vez como epônimo em *Ralph Roister Doister* (c. 1533) de Udall. Bobadill em *Everyman in His Humour* (1598) de Ben Johnson é outro fanfarrão. Assim também era o capitão Brazen em *The Recruiting Officer* (1706), de Farquhar. O epítome do fanfarrão era o Falstaff de Shakespeare [...]. (DICTIONARY, 1999, p. 511)¹⁷

Portanto, sem mais demora, anunciemos que o *soldado fanfarrão* é, acima de tudo, uma *tópica* usada para descrever o vício da fanfarronice ou vanglória em diversas obras cômicas e satíricas, de modo que Bluteau não só nos fornece as obras latinas nas quais ela é desenvolvida, como atesta sua permanência no século XVIII luso-americano. Sendo a *fanfarronice* um vício, poderemos recorrer aos ensinamentos de Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco* para melhor compreendê-lo:

Ora nós já dissemos, a respeito da nossa existência em conjunto, que as relações humanas têm em vista o prazer e o sofrimento. Falemos agora das disposições do caráter a respeito da **sinceridade** e da falta dela, tanto nas nossas palavras como nas nossas ações, bem como nas nossas intenções.

Parece então que o **fanfarrão** é pretensioso relativamente a qualidades tidas em alta estima, mas que não possui, ou então relativamente a qualidades que pretende ter em maior grau do que de fato tem; o **falso modesto** [...].

¹⁷ "The miles gloriosus was a braggart soldier, the prototype of a stock character (q.v.) in comic drama; one who is fundamentally a coward yet boasts of valorous deeds and is often made a fool by other characters. In English drama he first appeared eponymously in Udall's *Ralph Roister Doister* (c. 1533). Bobadill in Ben Jonson's *Everyman in His Humour* (1598) was another such braggart. So was Captain Brazen in Farquhar's *The Recruiting Officer* (1706). The epitome of the braggart was Shakespeare's Falstaff. [...]."

Aquele, porém, que tem a disposição do meio é de algum modo ele próprio, ou seja, a sua vida é autêntica e a sua palavra verdadeira, confirmando, assim, a respeito de si próprio as qualidades que tem, não pretendendo tê-las de mais nem de menos. (ARISTÓTELES, Livro IV 1127a12-a26, 2009, p. 98, grifo nosso)

Assim, a *fanfarronice* representa um desvio excessivo em relação à *sinceridade* ao afetar algo que não é, ao passo que a *falsa modéstia* é uma falta de sinceridade, na medida em que dissimula algo essencial. Para Aristóteles, o vício é sempre essa desmedida, seja para mais seja para menos, em relação a uma virtude, no caso a *sinceridade*, a qual torna um indivíduo mais autêntico.

O tipo vicioso do *fanfarrão* (*alazon*) vai aparecer também de maneira detalhada em *Os caracteres*, trabalho escrito por Teofrasto, e que em 1688 contou com uma importante tradução e com o acréscimo de tipos contemporâneos por Jean de La Bruyère, além de ter uma riquíssima tradição nos países de língua inglesa, chegando mesmo a constituir uma espécie de gênero literário.¹⁸

O primeiro autor a cogitar, muito apropriadamente, a ligação entre os *Caracteres* de Teofrasto e as *Cartas chilenas* foi Fabio Paifer Cairolli, em sua dissertação de mestrado intitulada *Pequena gramática poética de Marcial*:

FANFARRAO: nos *Caracteres*, Teofrasto define o fanfarrão (*alazon*) como o indivíduo que simula vantagens que não possui. A título de curiosidade, advertimos que, em nossa tradição literária, essa característica pode ser pesquisada na personagem Fanfarrão Minésio, suposto general e governador do Chile, nas *Cartas Chilenas*, de Tomas Antônio Gonzaga. (CAIROLLI, 2009, pp. 91-92, nota de rodapé 127).

Teofrasto, que é comumente conhecido como o escolhido por Aristóteles para ser seu continuador, escreveu essa obra inteiramente dedicada a pintar caracteres viciosos e forneceu uma série de tipos para os comediógrafos e satíricos. Menandro teria sido o primeiro autor grego a utilizar esses caracteres, e, como se sabe, os autores romanos da Comédia Nova – Plauto e Terêncio – emularam esse autor. É provável também que o próprio Plauto tivesse conhecimento dos tipos de Teofrasto ao escrever o

¹⁸ Ivan Teixeira faz essa constatação, em *O altar & o trono* (2010) e contribui muito para o estudo de Machado de Assis ao relacionar alguns dos personagens de *O alienista* com os *Caracteres* de Teofrasto. Por sua vez, o *Dictionary of literary terms and literary theory*, no verbete *character*, ensina: “a literary genre which became popular early in the 17th c. At this time there was an increasing interest in the analysis of character (we may have here the beginning of the novelist’s approach to character) but the ‘Character’ had already a long history, in one form or another, in European literature: in *exemplum*, allegory, fable, tale [...], and in the dramatic and psychological doctrine of humours, influenced by Horace’s precepts on dramatic types. [...] The subjects of Characterology fall into roughly three categories: (a) a type – a **self-conceited man**, a blunt man; (b) a social type – an antiquary, an old college butler; (c) a place or scene: a tavern or a cockpit.” (1999, pp. 126-127, grifo nosso). Mesmo nesse exemplo encontra-se o tipo do *fanfarrão*, o *self-conceited man*.

seu soldado fanfarrão. O *alazon* e, novamente de acordo com o *Dictionary* (1999, p. 17), “the braggart in Greek comedy” era um personagem tipológico na comédia grega que se caracterizava por sua natureza de fanfarrão. Esse personagem tipológico seria utilizado na comédia romana e, posteriormente, seria emulado por outros autores de comédias e sátiras, durante o longo período de vigência da instituição retórica. É nesse sentido que identificamos a existência de uma *tópica* do *soldado fanfarrão*, que também está sendo atualizada nas *Cartas chilenas*.

O vício da fanfarronice (em grego, *alazoneia* e em latim, *vangloria*), que é catalogado como o tipo número XXIII, é descrito assim por Teofrasto:

Por certo, a fanfarronice parece uma simulação de vantagens que não existem e o fanfarrão é um homem que, de pé junto ao cais, conta aos estrangeiros que tem muito dinheiro empregado no mar e, acerca dessa operação de empréstimo, discorre o quanto é importante, quanto ele próprio lucrou e perdeu e, a dizer essas vantagens, envia seu pequeno escravo à banca, sem que tenha nenhuma dracma depositada. (TEOFRASTO, 1978, p. 127, grifo nosso.)

Assim, as *Cartas chilenas* são *epístolas satíricas* que se baseiam numa crítica ética ao Fanfarrão Minésio, nelas plasmando toda sua fanfarronice e tirania, por meio das muitas *etopeias* que contêm.

4 À guisa de conclusão

As *Cartas chilenas* podem ser lidas como *epístolas satíricas*, nas quais tanto os elementos do gênero epistolar quanto os do gênero satírico são relevantes. Ambos os gêneros estão ancorados na ética, pois, nos dizeres de Freire, as epístolas satíricas são a que efetuam uma persuasão ética. Assim também, o gênero satírico não existe sem a ética, pois nele se busca corrigir com ferocidade os vícios. O gênero satírico difere do cômico no sentido de que o cômico trata dos vícios fracos e o satírico dos vícios fortes (conforme o *Tratado dos ridículos*, de Emanuel Tesauro), por isso a sátira é mais corrosiva, porque se dirige a vícios que causam grandes danos para a Cidade.

Assim, as *Cartas chilenas* não retratam a figura histórica do Governador Cunha Meneses, mas plasman o seu caráter vicioso, como um fanfarrão que governa as Minas Gerais de maneira tirânica e inepta, como um novo Sancho Pança em sua ilha Baratária. Nesse sentido, os retratos que são construídos ao longo das cartas devem ser

lidos como imagens tipológicas e não como imagens verídicas de nenhum dos mencionados nelas.

Cunha Meneses entrou para a História brasileira como o governador fanfarrão que indignava os futuros inconfidentes, principalmente o juiz Tomás Antônio Gonzaga. O estudo de Júnia Ferreira Furtado, denominado *O Outro lado da Inconfidência Mineira* (FURTADO, 1993/4), demonstrou, porém, que o que Cunha Meneses de fato fez foi desagradar a elite local de Vila Rica, o que colocou em risco o pacto colonial. Citando Keneth Maxwell, Júnia observa que “a camada dominante local ascendeu aos altos postos nas Minas, graças à política pombalina e, ao contrário do esperado pela Metrópole, tornou o estado instrumento de seus interesses particulares”. A chegada de Cunha Meneses à capitania de Minas Gerais colocou em risco os privilégios que essa elite já havia conquistado, por isso o furor com que foi atacado nas *Cartas chilenas*.

Do mesmo modo, as *Cartas Chilenas*, sempre abonadas como “corpo de delito” do governador Cunha Meneses contra os nacionalistas e inconfidentes, talvez estejam mais próximas da leitura de Antonio Candido (1959, p. 165), para quem elas não passam do registro do descontentamento da elite de Vila Rica, pois Cunha Meneses teria alterado “as relações naturais duma sociedade hierarquizada”. A diferença entre a leitura de Antonio Candido e a de Júnia Ferreira Furtado consiste no fato de que a autora percebe que Cunha Menezes tirou privilégios das elites locais para beneficiar os seus apoiadores, ao passo que Antonio Candido entende que o governador tenha feito ascender “mulatos, tendeiros, gente miúda em geral”.

Assim, ambas as interpretações mostram que o que ocorria nas Minas não era nada mais distante do que o cenário que a historiografia do século XIX vai “romantizar” para narrar o episódio da Inconfidência mineira.

De todo modo, com as suas cartas satíricas o autor das *Cartas chilenas* conseguiu vencer a força do tempo e imortalizou as figuras de Fanfarrão Minésio, Nise, Critilo, Doroteu, entre outros que nelas são pintados.

Referências

ALONSO MENÉNDEZ, Angel J. La figura del Miles Gloriosus en las Cartas Chilenas: ilustración e independentismo. In: Bañuls Oller, J. V.; Sánchez Méndez, J.; Sanmartín Sáez, J. (eds.). **Literatura iberoamericana y tradición clásica**. Sant Cugat del Vallès:

Universitat Autònoma de Barcelona; València: Universitat de València, 1999. pp. 13-17.

ARISTOTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. do grego de António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**: aulico, anatomico, architectonico... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 vols. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 16 out. 2018.

CAIROLI, Fabio Paifer. **Pequena gramática poética de Marcial**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: (momentos decisivos). 1º. Vol. São Paulo: Martins Fontes, 1959.

[CICERO]. **Retórica a Herênio**. Trad. e introd. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CUDDON, J. A. **Dictionary of literary terms and literary theory**. Ed. revista por C. E. Preston. London: Penguin Books, 1999.

FREIRE, Francisco José. **Secretario portuguez ou Methodo de escrever cartas**. 4ª. edição correcta, emendada, e augmentada de Cartas sobre o Commercio, fórmãs de Letras de cambio, recibos, etc. Lisboa: Na Typografia Rollandiana, 1782.

_____. _____. Nova edição, correcta, e augmentada com dous supplementos sobre muitos pontos concernentes à Theorica e Prática do Commercio. Lisboa: Na Typografia Rollandiana, 1787.

FURTADO, Joaci Pereira. **Uma república de leitores**: história e memória na recepção das Cartas Chilenas (1845-1989). São Paulo: Hucitec, 1997.

FURTADO, Júnia Ferreira. O outro lado da Inconfidência Mineira: pacto colonial e elites locais. **LPH: Revista de História**, UFOP, n. 4, 1993/1994, pp. 70-91.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas chilenas**. Org. de Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

GRACIAN, Baltasar. **El Criticón**. Edición de Santos Alonso. 11a. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. (Col. Letras Hispánicas).

HANSEN, Joao Adolfo. Para ler as cartas do Pe. Antônio Vieira. **Teresa**, São Paulo, 2008, no. 8/9, pp.264-299.

_____. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2a. ed. rev. São Paulo, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

HOLANDA, Sergio Buarque de. As cartas chilenas. In: _____. **Tentativas de mitologia**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LOBO, Francisco Rodrigues. **Corte na aldeia**. 3a. ed. Pref. e notas de Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Livraria Editora Sa da Costa, 1972.

MUHANA, Adma Fadul. O gênero epistolar: diálogo *per absentiam*. **Discurso**, n. 31, 2000, pp. 329-45.

MURPHY, James. Ars dictaminis: l'arte dell'epistolografia. In: **La retorica nel Medioevo**: una storia delle teorie retoriche da s.Agostino al Rinascimento. 8ª. ed. Napoli: Liguori Editore, 1988. pp. 223-304.

PÉCORA, Alcir. Documentação histórica e literatura: a propósito das Cartas Chilenas. **Revista USP**, n. 40, dez./jan./fev. 1998-1999, pp. 150-157.

_____. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001.

PLAUTO. O soldado fanfarrão (*Miles Gloriosus*). In: **Comédias**. Seleção, introdução, notas, e trad. direta do latim por Jaime Bruna. Sao Paulo: Cultrix, 1978, pp. 183-251.

QUINTILIANO, M. Fabio. **Instituições oratórias de M. Fabio Quintiliano**: escolhidas dos seos XII livros. Traduzidas [...] Por Jeronymo Soares Barboza, professor de Eloquência, e Poezia em a Universidade de Coimbra. Em Coimbra: Na Imprensa Real da Universidade, 1788. Disponível em: <<http://books.google.com/books>>. Acesso em: 15 out. 2018.

TEIXEIRA, Ivan do Prado. **O altar e o trono**. São Paulo: Ateliê, 2010.

TEOFRASTO. **Os caracteres**. Trad. e comentários de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: E.P.U., 1978.

TESAURO, Emanuele. **Tratado dos ridículos**. Trad. de Claudia de Luca Nathan. Revisão da trad. João Adolfo Hansen. Campinas: CEDAE-Referências, jul./1992.

TIN, Emerson (org.). **A arte de escrever cartas**: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lipsio. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

VIVES, Juan Luis. De conscribendis epistolis. In: FANTAZZI, Charles (ed.). **Selected works of J. L. Vives**. Leiden: E. J. Brill, 1989.

THE EPISTOLARY AND SATIRICAL GENRES IN THE CARTAS CHILENAS, ATTRIBUTED TO TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA

Abstract

The *Cartas chilenas*, attributed to Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810?), are studied from their specificity as a work of the *satirical epistolary* genre. We make a configuration of this genre, which is based on ethics, to make a scathing critic to the figure of Fanfarrão Minésio. Based on the reading of a work by Francisco José Freire, Cândido Lusitano, we tried to demonstrate the relationship that the art of writing letters holds with rhetorical art in the eighteenth century. The common place of the *braggart soldier*, or *miles gloriosus*, is indicated, as well as the meaning of the name Critilo. It is also indicated the role of ekphrasis or description in the construction of etopeias, moral paintings presented in the *Cartas chilenas*. It concludes by pointing out that nineteenth-century "romantic" historiography has always made a nationalist reading of both the Inconfidência Mineira movement and the thirteen (incomplete) *Cartas chilenas* that have come to us. However, it is a reading is no longer possible today, as pointed out by Antonio Candido (1959) and Júnia Ferreira Furtado (1993/4).

Keywords

Epistle. Satire. Ethic. Poetic. Rethoric.

Recebido em: 23/10/2018
Aprovado em: 09/02/2019

As cartas de Franz Kafka a Milena Jesenská: um romance epistolar entre medos e desejos

Tito Lívio Cruz Romão
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Em abril de 1920, Franz Kafka se encontrava em Merano, localidade então muito conhecida por suas estações terapêuticas para pacientes de doenças pulmonares, quando iniciou uma correspondência com Milena Jesenská. Tratava-se de uma jovem intelectual tcheca com um passado bastante atribulado, que se interessara em traduzir para o tcheco algumas narrativas kafkianas e publicá-las em revistas praguenses. Casada com o literato judeo-tcheco Ernst Pollak, Milena vivia em Viena, onde, no período imediatamente após o fim da Primeira Guerra Mundial, passava sérias dificuldades financeiras. Para Kafka, sua intensa correspondência com Milena se tornaria uma obsessão e, para ela, quiçá a promessa de um refrigério para suavizar seus muitos problemas cotidianos. Tanto devido à separação geográfica, pois Kafka vivia em Praga, quanto talvez às inibições sexuais do escritor, essa troca de cartas – de que somente se puderam recuperar as cartas escritas por ele – desembocou em poucos contatos realmente íntimos, tornando-se, muito mais, sobretudo para Kafka, uma forma de *escrever sobre cartas* (cf. STACH, p. 363). O objetivo central deste artigo é apresentar um panorama de três temas desenvolvidos a partir das cartas de Kafka à sua amada, a saber: a) a amante-tradutora de Kafka; b) Kafka e sua relação com línguas estrangeiras; e c) medo, angústia e ansiedade. Uma das conclusões apresentadas neste artigo aponta para a quase impossibilidade de uma vida em comum entre Milena, de certo modo acostumada a uma vida mais libertina e até mesmo à margem da lei, e Kafka, um homem extremamente sisudo e, ademais, cheio de temores em relação à prática sexual.

Palavras-chave

Franz Kafka. Milena Jesenská. Correspondência.

„Wann wird man endlich die verkehrte Welt ein wenig gerade richten?“¹⁹
(Franz Kafka)

Introdução

Em abril de 1920, Franz Kafka se encontrava na localidade de Merano, na região bilíngue – atualmente pertencente à Itália – do Alto Ádige (ou *Südtirol*, na denominação alemã), quando escreveu uma carta a seu amigo Max Brod, aquele que mais tarde seria o guardião do espólio de narrativas literárias e íntimas de Kafka, inclusive os diários e a maioria das cartas escritas²⁰ pelo escritor. Sofrendo de sérios problemas pulmonares, dirigira-se a Merano, uma localidade então muito bem-conceituada como estância terapêutica por seu clima ameno e favorável à saúde. Em geral, ali eram encaminhadas pessoas acometidas de tuberculose pulmonar, mal que em 1924 poria termo à vida do autor. Em sua carta a Brod, Kafka discorreu sobre diversos assuntos, tais como seu estado de saúde, seu aumento de peso e seus problemas de insônia. Porém, a causa desse último desconforto não residia apenas na enfermidade: “Decerto que ela [a insônia] tem diversos motivos, talvez um deles seja a minha correspondência com Viena” (BROD, 1989, p. 275). Referia-se à nova paixão que incendiava seu coração:

Ela é um fogo vivo como nunca vi na minha vida, mas um fogo, aliás, que somente arde, todavia, por ele²¹. Mas que é extremamente delicada, corajosa, inteligente e tudo ela lança na vítima ou, também se poderia dizer, tudo ela conseguiu por intermédio da vítima. Mas também merece destaque o homem que é capaz de suscitar isso.

¹⁹ Nossa tradução: “Quando finalmente se endireitará um pouco o mundo de pernas para o ar?”

²⁰ Nas obras completas de Kafka editadas por Max Brod, o volume intitulado *Briefe an Milena* [Cartas a Milena] foi organizado por Willy Haas (HAAS, 1952, p. 284), que assim explica o motivo: “A Max Brod, o poeta e editor do espólio de Franz Kafka, dirijo principalmente meu cordial agradecimento por ter deixado a meu encargo a edição deste volume epistolar. As próprias cartas me foram presenteadas em Praga, na primavera de 1939, por minha adorada amiga Milena – um pouco antes da invasão das tropas alemãs em Praga. Como não as pude levar comigo durante a fuga, meus familiares as guardaram fielmente em Praga durante os anos sinistros até 1945. Tenho todos os motivos para supor que Milena não tinha nada a objetar contra a publicação das cartas após sua morte. Da mesma forma, recebi, como ato de disposição de última vontade, o consentimento de seu então esposo, agora já falecido, que nessa correspondência desempenha um papel impossível de ser eliminado.” (Nossa tradução.)

²¹ Referência a Ernst Pollak, marido de Milena Jesenská.

Esse é o primeiro registro escrito por Kafka sobre Milena Jesenská-Pollak, uma intelectual tcheca, treze anos mais jovem que ele e casada com o bancário Ernst Pollak. Por causa do emprego do esposo²², o casal vivia em Viena. Em seus *Diários*, a primeira vez que Kafka mencionou o nome de Milena foi em 15/10/1921 (BROD, 1989, p. 397), quando já trocavam cartas havia mais de um ano. Ali não chega a escrever o nome dela por extenso, apenas a letra inicial. Nesses registros, cerca de um ano e meio após o início de um romance que viria a ser mais epistolar que físico, manifesta-se o estado de tensão em que vivia Kafka, não só devido à difícil relação amorosa em que se envolvera, mas também aos problemas de saúde cada vez mais graves. Veja-se o trecho:

15 de outubro [de 1921]: Há mais ou menos uma semana, dei todos os diários a M. Um pouco mais livre? Não. Será que ainda sou capaz de manter uma espécie de diário? [...] Eu certamente poderia escrever sobre M., mas também não por livre opção; e isso também seria demasiadamente voltado contra mim, não mais preciso me conscientizar dessas coisas de forma complicada como antes, nesse sentido não estou mais tão esquecido como antes, tornei-me uma memória viva, por isso também a insônia. (ibid.; p. 397)

O fragmento acima prenuncia um dos temas recorrentes nas cartas endereçadas a Milena: a insônia. Porém, vários são os assuntos abordados por ele, dos quais se sobressaem o medo, os desejos, os interesses intelectuais em comum, os encontros planejados, a questão judaica, as doenças etc. Neste artigo, traçaremos um breve panorama de alguns dos temas tratados por Kafka nas cartas a Milena. Infelizmente não se sabe o paradeiro das cartas da amada. Os dois não trocavam apenas cartas, mas também cartões postais, bilhetes, telegramas, todos enviados em grande número e com obsessiva frequência. Sobre o momento em que os dois futuros amantes se viram a primeira vez, há quem arrisque afirmar, apoiando-se em suposições, que Kafka já vira Milena muito tempo antes de ser iniciada a correspondência. É o que indica esta citação:

Kafka já devia ter sabido de Milena muito antes de trocar as primeiras cartas com ela. Supõe-se que já pouco tempo após o início da guerra, ela, na época em que estava concluindo o Ensino Médio, ia regularmente ao Café Arco, junto com duas amigas: tchecas jovens, extravagantes, no meio de literatos alemães, elas trajando vestidos soltos, sem espartilho e sem meias, com fome de viver, atrevidas e prontas para correrem riscos. Decerto que o olhar de Kafka ocasionalmente repousava sobre essas *groupies* inconventionais; é lícito duvidar que ali ele tenha reconhecido mais do que a tendência pubertária à autoencenação. As três eram um bem-vindo fermento erótico;

²² Cf.: “Ernst Pollak, nascido em 1886 [3 anos mais novo que Kafka] e com isso dez anos mais velho que Milena, era um desconhecido na literatura de expressão alemã, mas em *círculos* [grifo do autor] literários fazia parte das celebridades de Praga – o caso memorável de um ‘literato sem obras’. Assim como Brod, Kafka, Pick, [Ernst Pollak] escolhera uma profissão profana – era secretário-tradutor no banco austríaco *Österreichische Länderbank* –, mas sua erudição, eloquência e seu juízo literário diferenciado faziam de si o conselheiro de toda uma geração de autores praguenses.” (STACH, 2008a, p. 353; tradução nossa)

ninguém supunha que elas, apesar de seus conhecimentos literários, seriam futuras jornalistas e tradutoras. Todavia, as histórias desmesuradas que logo passaram a circular sobre Milena, Jarmila e Staša excitavam fantasias – ainda que não se soubesse quanto daquilo era verdade. (STACH, 2008a, p. 349)

Em primeiro lugar, apresentaremos um breve perfil de Milena, para melhor situarmos quem foi essa mulher que nos permitiu entrever, mediante sua correspondência com o arredio Kafka, o lado romântico de um homem que já noivara três vezes, duas delas com Felice Bauer. Moça de aparência simples²³, Felice vivia em Berlim, e ele a conhecera na casa do amigo Brod em agosto de 1912. Encarnava um tipo feminino que começava a implantar-se na sociedade europeia da época: a mulher partícipe do mundo profissional e – na medida do possível – em pé de igualdade com os homens. O primeiro noivado com Felice aconteceu em 1914, desfazendo-se no mesmo ano; reatada a relação, veio o segundo noivado em 1917, que somente durou até dezembro do mesmo ano. O terceiro noivado de Kafka, que somente duraria meio ano, foi com uma judia tcheca chamada Julie Wohryzek, que conhecera na pensão em que se hospedara em Schelesen²⁴, uma estância terapêutica no norte da Boêmia, durante sua segunda licença médica para tratar-se de problemas pulmonares. A forte oposição exercida pelo patriarca Hermann Kafka culminou no cancelamento do noivado.

Em setembro de 1917, Kafka recebeu o diagnóstico de uma tuberculose pulmonar que sete anos mais tarde seria a causa de sua morte. Desse modo, a correspondência com Milena nasceu também sob o signo dessa doença, que mais tarde, embora não de forma letal, a acometeria. Despontava uma nova paixão, que seria alimentada por cartas enviadas praticamente todos os dias, bem como por raros encontros, que o escritor aguardava com medo e desejo. Obcecado pela relação epistolar, como nos indica Stach (2008a, p. 363), Kafka não apenas escrevia cartas: “falava *sobre* cartas”.

1. A amante-tradutora de Kafka

²³ O próprio Kafka escreve em seu diário: “Senhorita F. B. Quando fui à casa de Brod no dia 13 de agosto [de 1912], ela estava sentada à mesa e mais me pareceu uma criada. Eu também não tinha a mínima curiosidade de saber quem era, mas acabei logo fazendo contato com ela. Rosto trivial, ossudo, acusando abertamente sua trivialidade. Pescoço descoberto. Blusa vestida com desalinho, jogada sobre os ombros. Estava vestida de forma muito caseira, embora, como se mostraria mais tarde, não o fosse. [...] Nariz quase quebrado, cabelos louros, um tanto escorridos, desprovidos de encanto, queixo forte. Quando estava me sentando, fitei-a pela primeira vez com mais vagar; e quando já estava sentado, já tinha um juízo inabalável. Como se ... [interrupção do próprio autor].” (BROD, 1989b, p. 209; nossa tradução)

²⁴ Cf. Stach, 2008, p. 293.

Cumpramos destacar que a pronúncia correta do nome Milena, em tcheco, é como palavra proparoxítona, pormenor explicitado pelo próprio Kafka em um longo parêntese aberto em um trecho de carta escrita a Milena em 13/06/1920:

Hoje, Milena, um dado que talvez esclareça algumas outras coisas (que nome rico e forte, difícil de ser erguido graças à sua plenitude, e no início nem me agradava tanto, mais me parecia um grego ou romano perdido na Boêmia, violentado pelo tcheco, adulterado na pronúncia, mas que prodigiosamente é, por sua forma e cor, uma mulher que carregamos nos braços, para retirá-la do mundo, do fogo, não sei; e, dócil e confiante, ela se aconchega em teus braços, e dissonante é apenas a força da sílaba tônica no “i”; será que o nome não fugirá de teus braços? Ou por acaso não será apenas o salto de felicidade que tu mesma dás com o peso de teu corpo?):²⁵ (HAAS, 1952, p. 55)²⁶

A citação acima exala romantismo e poesia sentimental, que, espremidos entre os parênteses, parecem gritar, sufocados, a fim de chamar a atenção da amada. Com essa estratégia pessoal de escrita, Kafka quis talvez emprestar – e logrou fazê-lo – mais valor ao conteúdo das frases entre os parênteses que ao próprio sentido do texto apresentado após os dois pontos e aqui omitido. E, se seu fito também era explicar o incômodo inicial com o acento tônico do nome Milena, o trecho em epígrafe é igualmente uma ode à força da portadora do nome. Em carta do dia 24/06/1920²⁷, acrescenta mais um aspecto ao prenome que aprendera a amar: “Como tal [judeu tcheco], digo-te que, no nome Milena, realmente só é tcheco o diminutivo: Milenka. Se isso é ou não do teu agrado, é o que afirma a filologia” (ibid.; p. 76; nossa tradução).

Sobre Milena, nascida Jesenská em 10 de agosto de 1896²⁸ em Praga-Žižkov, Reiner Stach, dentre muitos detalhes biográficos, faz o seguinte apanhado do passado de uma Milena descrita como libertina e frívola, uma mulher que certamente fugia ao modelo imposto pelos padrões da época ao gênero feminino:

O que ela já vivenciara até essa data certamente ia muito além dos boatos fúteis que circulavam em Praga e não podia mais ser compatibilizado com a vaga ideia de uma libertinagem “não burguesa”. Dois abortos. Duas tentativas de suicídio. Furtos em lojas e falsidade ideológica. Uma relação lésbica. Abuso de drogas. Nove meses de internamento em uma clínica psiquiátrica. Alguns dias na prisão, mais uma vez devido a furto. Emprego de carregadora de bagagens. Vida em comum com a amante de seu marido.

²⁵ Depois dos dois pontos, vem o restante do trecho da carta que, não houvesse a intercalação das frases entre os parênteses, seria a continuação daquela frase inicial da citação: “Hoje, Milena, algo que talvez esclareça algumas outras coisas.” Por questão de espaço, omitiremos o trecho que vem após os dois pontos.

²⁶ Todos os trechos citados a partir das cartas compiladas por Willy Haas e editadas por Max Brod serão apresentados aqui em nossa tradução.

²⁷ Doravante, será omitida a menção do ano 1920, sempre que as cartas tiverem esse ano como referência.

²⁸ Milena se tornaria militante do Partido Comunista e da resistência contra os nazistas. Sem ser judia, faleceu no campo de concentração de Ravensbrück, em 1944, em decorrência de uma cirurgia nos rins.

Realmente era como se ela anulasse a ordem mundial, tanto a econômica quanto a moral. Agia com imprudência, de forma perdulária, tanto recebia quando dava. Sabia que sempre ficava um déficit. *Já jsem ten který platí*, foi como mais tarde ela formulou sua lei de vida: Sou quem paga. (STACH 2008a, p. 349)

Jan Jesenský, pai de Milena, era um homem de origem humilde que muito cedo ambicionou melhorar de vida; conseguiu fazer carreira de dentista – atuando não apenas em seu consultório particular, mas também no ambulatório da *Karlsuniversität* – graças ao dote recebido ao contrair núpcias com Milena Hejzlarová. Filha única, a menina herdou o prenome da mãe. Como os pais queriam que se formasse em Medicina, foi matriculada em um prestigioso colégio para moças, o Ginásio Minerva, que oferecia um currículo clássico orientado para a formação acadêmica (ibid.; p. 351). Como “minervista”, estudava línguas estrangeiras modernas, frequentava exposições, assistia a concertos e peças teatrais. Entretanto, uma anemia profunda abalou a saúde da mãe, que após longo sofrimento veio a falecer em 1913. Durante a doença materna, o pai encarregou a adolescente de atuar como cuidadora; aos 17 anos, após a morte da mãe, Milena se transformaria “em uma diaba” e praticamente declararia guerra ao próprio pai: fazia uso indevido da conta bancária paterna, enchia-se de dívidas, roubava as roupas do pai para presentear amigos necessitados etc. (cf. ibid.; p. 352). Milena deixaria de lado o plano de formar-se em Medicina; aos 20 anos, mais uma vez contrariando o pai, envolveu-se e casou com Ernst Pollak: “um alemão, é claro, e, como viria à tona, um judeu mal afamado devido às suas muitas ‘histórias envolvendo mulheres’” (ibid.; p. 353).

Em abril de 1920, quando já estava em Merano, Kafka recebeu uma carta de Milena, em que ela falava sobre a tradução do conto kafkiano *O fogueiro*. Em uma de suas primeiras cartas a Milena, o escritor dá este testemunho: “Ocorre-me que na verdade não consigo lembrar-me de nenhum detalhe específico de seu rosto. Apenas o modo como a Sra. foi embora por entre as mesas do café, sua silhueta, seu vestido, isso é o que ainda vejo” (ibid.; 1952, p. 10). Em carta de 02/06, Kafka refletia sobre a idade dos dois:

As duas cartas chegaram juntas, ao meio-dia; estão aqui não para serem lidas, mas para serem esparramadas, para pôr o rosto dentro delas e perder a cabeça. Mas agora parece que é bom quase ter perdido a cabeça, pois o resto a gente mantém intacto pelo máximo de tempo possível. E por isso meus 38 anos de judeu perante teus 24 anos de cristã dizem: Que tal? E onde estão as leis do mundo e toda a polícia do céu? Tens 38 anos e apresentas um cansaço que uma pessoa provavelmente não pode sentir apenas através da idade. (ibid.; p. 67)

Milena era correspondente de diversas revistas²⁹ de Praga e escrevia, por exemplo, sobre moda para o público feminino, mas tinha ambições literárias. E foi em um semanário literário praguense intitulado *Kmen* (O Tronco) que Milena publicou, na primavera de 1920, sua primeira versão para o tcheco de um texto de Kafka: “Estampado na primeira página, o nome dele: *Franz Kafka: Topič. Fragment. Se svolení autorovým přeložila Milena Jesenská* [‘O fogueira. Um fragmento. Traduzido por Milena Jesenská com o consentimento do autor’]” (STACH, 2000a, p. 360). Na Viena sacudida pelas dificuldades advindas da derrota na Primeira Guerra Mundial, Milena, para sobreviver, embora já estivesse casada, atuava como professora de línguas. Graças a seu intenso contato com a população vienense, através de “trabalhos ocasionais, aulas de idiomas, mas também ficando horas a vagar em busca de alimentos ou postada nas filas ou regateando com vendedores clandestinos” (STACH, 2008a, p. 359), adquiriu bons conhecimentos do dialeto local e percebeu que, com um olhar de jornalista, também poderia escrever sobre a vida social vienense. Em 1919 passou a publicar uma série de reportagens em língua tcheca no *Tribuna*, um jornal diário liberal praguense; recebia honorários e assinava apenas com as iniciais M. P. Embora o marido fosse bancário, a situação financeira do casal era difícil. Segundo Stach (2008a, p. 356), “em poucos meses o dote já fora gasto, até mesmo o enxoval de Milena fora vendido ou penhorado; em seguida, Pollak passou a recusar-se terminantemente a pôr dinheiro na mão da esposa”. O marido supunha que o dinheiro “desapareceria por entre os dedos [da esposa] em gastos com roupas, joias, flores, cocaína”, e já estava mesmo na hora de “ela ganhar seu próprio sustento” (*id.*). Kafka sempre se mostrava preocupado com as finanças da amada:

Agora algumas perguntas secundárias que a Sra. me permita fazer: por que e desde quando a Sra. está sem dinheiro? Por que, como a Sra. escreve, antes tinha contato com muitas pessoas em Viena e agora não circula com ninguém? (*ibid.*; p. 24)

Note-se, na citação precedente, o tratamento formal (*Sra.*) usado por Kafka. Essa carta remonta ao estágio inicial da correspondência, mais precisamente, maio de 1920. No dia 10/06, não apenas sugere à amada que se distancie do marido, como mais uma vez lhe oferece dinheiro, que ela um dia lhe poderia reembolsar:

²⁹ Em carta datada de 21/07/1920, ao fazer um pedido a Milena, Kafka nos informa em que revistas ela escrevia: “Por favor, [escreva] algumas palavras sobre teus trabalhos! Cesta? Lípa? Kmen? Politika?” (BROD, 1952, p. 114). Todos esses nomes eram títulos de revistas tchecas.

Em poucas palavras, é o seguinte: a Sra. se afasta algum tempo de seu marido, o que não é nenhuma novidade, já aconteceu uma vez. Os motivos são: a doença da Sra., o nervosismo dele (a Sra. proporciona um alívio também a ele) e, por fim, as circunstâncias reinantes em Viena. Aonde a Sra. querará ir eu não sei, o melhor para si poderia ser alguma região tranquila da Boêmia. Também será melhor que eu não me intrometa pessoalmente nem apareça. Adianta-lhe o dinheiro necessário (combinaremos as condições de reembolso), e a Sra. o aceita. (ibid.; p. 33)

Em 10/07, após reclamar que “antes de ontem somente chegaram “duas infelizes cartas, ontem apenas o telegrama (...), e hoje nada” (ibid.; p. 96), explica a Milena que lhe enviara um telegrama urgente com um pedido de resposta também urgente. Repete o texto do telegrama, em cujo final se lê: “Como devo te enviar dinheiro?” (id.). Em 16/07, Kafka envia nova carta a Milena, pedindo-lhe: “Por favor, escreva-me logo avisando se o dinheiro chegou. Caso tenha sido extraviado, farei nova remessa, e se também se perder, envio outro e mais outro, até não termos mais nada e somente então tudo ficará em ordem” (ibid.; p. 168s.). Em 19/07, volta a abordar a questão financeira, insistindo em que Milena planejasse umas férias, e ele as financiaria: “Em segundo lugar, não tenho falta nenhuma de dinheiro, tenho além do que preciso, partes disso, por exemplo o dinheiro para as tuas férias, me deixam aflito justamente por ainda estarem aqui” (ibid.; p. 108). A preocupação com a situação de penúria em que Milena vivia— sem sequer indagar sobre a causa do problema — era tema recorrente, como atesta este trecho de carta do dia 24/07:

Mas o fato de não estares comendo nada e teres fome (ao passo que aqui, sem o menor apetite, estou sendo engordado já a ponto de estourar) [...], isso não consigo te perdoar e nunca te perdoarei, e mesmo um dia, quando estivermos diante de nossa barraquinha, daqui a cem anos, isso será motivo para eu te murmurar reprimendas. Não, não estou brincando. Que contradição é essa? Afirmas que gostas de mim, que vives *por* mim e passas fome *contra* mim; aqui se encontra o dinheiro supérfluo e aí há o “Galo Branco”³⁰. (ibid.; p. 126s)

Lampeja, nessa sua escrita, um sentimentalismo exacerbado que pouco lembra as parábolas secas e enigmáticas ou as alegorias prenhes de desesperança típicas de Kafka. Obcecado pela falta de dinheiro da amada, volta a tocar nesse assunto em uma carta do dia 10/08, justamente no dia do aniversário de Milena: “Não terias sido obrigada a estragar teu aniversário, se me tivesses escrito antes sobre o dinheiro. Vou levá-lo comigo. – Mas talvez nem dê para nos vermos, com tanta confusão bem que seria possível isso acontecer” (ibid.; p. 198). No fim de semana seguinte, 14 e 15/08,

³⁰ Restaurante vienense frequentado por Milena.

encontraram-se em Gmünd, na fronteira tcheco-austríaca, a meio caminho entre Viena e Praga.

Mais e mais, a correspondência com Milena foi assumindo a forma de um ato obsessivo: com demasiada frequência escrevia à amada, aparentemente também forçando-a, de modo ora implícito, ora explícito, a manter a mesma periodicidade no envio das cartas. Este trecho de uma carta do dia 12/07 ilustra como se dava a frequência, praticamente diária, das cartas enviadas por ele:

Foram no mínimo dois dias terríveis. Mas agora estou vendo que não tens culpa nenhuma com relação a isso, que algum demônio maligno reteve todas as tuas cartas de quinta-feira em diante. Na sexta-feira, recebi apenas teu telegrama; no sábado, nada; domingo, nada; hoje, quatro cartas, de quinta-feira, sexta-feira e sábado. Estou demasiadamente cansado para realmente conseguir escrever, demasiadamente cansado para de imediato encontrar nessas quatro cartas, nessa montanha de desespero, de sofrimento, de amor, de amor correspondido, aquilo que sobra para mim; quando a gente está cansado, fica tão egoísta, quando atravessou duas noites e dois dias se consumindo nos pensamentos mais abomináveis. Mas, em todo caso – e também isso é fruto de tua energia vitalizadora, Mãe Milena –, no fundo estou menos destroçado do que talvez em todos os últimos sete anos, salvo o ano que passei na aldeia. (ibid.; p. 98)

Pode-se supor que Milena talvez até se constrangesse por não poder manter o mesmo ritmo frenético e incessante imposto pelo amante para a correspondência; ela certamente vivia uma situação pessoal e familiar comparativamente mais complicada: além de trabalhar dando aulas e escrevendo para jornais e revistas, nos outros momentos talvez devesse estar na companhia do marido, o que – supõe-se – representaria mais um empecilho para dar vazão às muitas e frequentes cartas do amante. Paralelamente, Milena se tornaria a tradutora preferida de Kafka. Em abril de 1920, o escritor lhe escreve: “Prezada Sra. Milena, a Sra. está se empenhando na tradução em meio ao mundo sombrio de Viena. De alguma maneira, isso me emociona e me envergonha” (ibid.; p. 10). Cotidianamente realizando um trabalho burocrático, Kafka se sentia insatisfeito, mas não encontrava grande resistência, junto a seus superiores, para obter licenças médicas. Muito amiúde, eram-lhe concedidas licenças para tratamentos, terapias e temporadas de repouso em sanatórios ou estâncias termais. Assim, se a doença lhe permitia distanciar-se de suas entediantes lides profissionais, ela também o fazia aproximar-se daquilo que realmente lhe causava prazer: seu labor literário. Além disso, usufruía do tempo de sobra para manter em dia suas correspondências. Tais fatos são atestados por estas palavras:

Ademais, o próprio Kafka estava atormentado por tosse, febre e um colapso nervoso, após lhe terem diagnosticado a tuberculose pulmonar em setembro

de 1917. Kafka, que estava cômico de que sua doença representava a morte, tentava extrair algum sentido de sua luta física que se iniciava. Interpretava a doença como uma saída das amarras burguesas em proveito da literatura. Desse modo, no final de 1917 abriu mão definitivamente do plano de casar com Felice Bauer. Ao mesmo tempo, já não mais estava dividido entre o trabalho no escritório e a escrita literária. (KILCHER, 2013; nossa tradução³¹)

Nas cartas enviadas a Milena, também merece destaque o uso do tratamento formal ou informal. Durante algum tempo, Kafka tratou Milena usando o pronome pessoal alemão *Sie*, indicador de tratamento respeitoso, que em português pode ser traduzido por “[a] Sra.”. Da mesma forma, no fecho de suas cartas, despedia-se com um *Ihr F.* [do seu F.], recorrendo ao pronome possessivo (*Ihr*) correspondente ao pronome pessoal *Sie*. Por vezes, também encerrava suas cartas com um simples *F.* Nas primeiras cartas, o tratamento respeitoso se fazia presente através do acréscimo da palavra *Frau* [senhora], antecedida de *Liebe* [cara, querida], ao primeiro nome: *Liebe Frau Milena* [Cara Sra. Milena]. Em nenhuma das cartas, fez uso de *Liebe Frau Pollak* [Prezada Sra. Pollak], fórmula usada para se destacar o distanciamento respeitoso/não-familiar. Através da combinação do pronome *Sie* com o primeiro nome Milena, e não com o sobrenome Pollak, quebra-se um pouco o tom solene, formal ou burocrático do uso do pronome de tratamento respeitoso. Mas tal abrandamento ainda não chegava ao tom íntimo e familiar conferido pelo pronome pessoal *Du* e pelo possessivo correlato *Dein*, que, a partir de um dado momento, passariam a ser empregados. Ainda hoje – apesar de algumas mudanças – os países de língua alemã fazem uma distinção bastante forte entre o tratamento formal-respeitoso e o informal-íntimo. A primeira carta de Kafka a Milena de que se tem notícia³² é datada de abril de 1920, e a última correspondência, um cartão postal enviado de Berlim-Steglitz para o endereço de Milena em Viena: Lerchenfelderstraße 113/5, 7º distrito, ostenta a data de 25/12/1923. Analisando-se as cartas, conclui-se que somente a partir de 11/06 Kafka sugeriu a sua amada que o tratasse de maneira informal e, por conseguinte, íntima: “Mais uma vez tiro a carta do envelope; aqui é cabível [dizer]: Por favor, uma vez mais – não sempre, sequer estou querendo isso – volta a tratar-me por tu” (HAAS, 1952, p. 38). A partir daí a correspondência é mantida no tratamento informal, até o dia 20 de novembro de 1920,

³¹ Cf. matéria publicada no jornal suíço *Neue Zürcher Zeitung* em 14/09/2013: <https://www.nzz.ch/freiheit-liebe-und-krankheit-zum-tod-1.18149736> ; último acesso: 10/01/2019.

³² Não se sabe quantas cartas foram destruídas ou simplesmente desapareceram. Desconhece-se, por exemplo, se algumas cartas apenas não foram entregues por Milena a Willy Haas, visando, por exemplo, a preservar a memória dos dois amantes ou de alguém mencionado nos textos.

quando foi escrita a última carta desse ano de intensíssima correspondência. Depois de uma lacuna de um ano e quatro meses, surge uma carta enviada por ele, de Praga, no final de março de 1922. Nela, o tratamento já voltara a ser formal e distanciado: *Frau Milena* e *Sie* dão lugar a *Milena* e *du*, mostrando como já haviam perdido o sentido de intimidade.

A distância e os múltiplos impedimentos – de ordem pessoal, burocrática, oficial, prática etc. – tornaram o romance desenvolvido entre os dois um fenômeno mais epistolar que presencial, mais literário que carnal. A troca de cartas foi demasiadamente frequente e intensa sobretudo no primeiro ano, quando as mais diversas correspondências eram enviadas quase todos os dias: Kafka enviava cartas e cartões postais pelo correio tradicional, além de telegramas; no afã de obter respostas mais rápidas, também apelava para o chamado correio pneumático, um sistema municipal de envio de cartas e telegramas através de tubos de ar pressurizado³³. Em suas cartas, não raro há frases do tipo: “Se eu for a Viena, te enviarei uma carta por correio pneumático” ou “Se na 5ª feira ainda não tiveres recebido nenhuma carta por correio pneumático, é que fui para Praga.”

2. Kafka e sua relação com línguas estrangeiras

Em uma de suas primeiras cartas a Milena, escrita em Merano em abril de 1920, Kafka mostra-se solidário com sua correspondente e tradutora, por ela estar ocupada com a primeira tradução de um conto dele “em meio ao mundo sombrio vienense” (ibid.; p. 10). A Áustria passava por sérios problemas após a Primeira Guerra Mundial, já que fora um dos países derrotados. Em rigor, o mundo inteiro atravessava grandes mudanças, mas o entorno geográfico do casal de amantes sem dúvidas estava no foco dos acontecimentos. O assassinato do sucessor do trono austro-húngaro, o arquiduque Francisco Ferdinando, por um grupo de estudantes nacionalistas sérvios em Sarajevo, na atual Bósnia, fora o estopim do conflito que envolveu várias nações. Assim, a Boêmia, com cerca de 7 milhões de habitantes, e sobretudo sua capital Praga, estivera no olho do conflito bélico. A Monarquia do Danúbio³⁴ dissolveu-se, impactando também a vida pessoal de Kafka:

³³ Criado em Londres em 1853, esse sistema fora pensado para atender a demanda de distribuição de correspondência dentro de um mesmo prédio dos correios (ou de uma firma, de uma biblioteca etc.) em tubos dotados de pressurização ou sucção do ar; nessa técnica, as remessas são embaladas em cápsulas tubulares dotadas de anéis de feltro ou couro e enviadas por via subterrânea (cf. DTV-Lexikon, 2006). Tratava-se de uma tentativa de desafogar o envio de correspondências urgentes, sobretudo telegramas. Em Praga, o correio pneumático, que ligava dois grandes correios, foi criado em 1887. Paris chegou a ter 467 km de conexões pneumáticas para envio de remessas postais urgentes, e Berlim, com a maior rede alemã, 400 km. Cf. <http://www.spiegel.de/einestages/rohrpost-a-947254.html>; último acesso em 10/01/2019.

³⁴ “Através do estabelecimento de um tratado com a Hungria em 1867, o Império da Áustria deixou de ser um Estado unitário e foi convertido em uma dupla monarquia. A metade austríaca e a metade húngara do Império tornaram-se partes constituintes autônomas do novo Estado, dispondo de direitos iguais. Em comum, os dois Estados tinham o Chefe de Estado, os Assuntos Estrangeiros e Militares, bem como as

Quando Kafka voltou mais uma vez a Praga [após suas temporadas em sanatórios e estâncias terapêuticas], a Dupla Monarquia estava à beira do colapso. Em outubro de 1918, a província da Boêmia foi transformada na República Tcheca; o contexto profissional de Kafka também foi tchequizado. Em meio a esses acontecimentos, Kafka foi acometido de uma nova doença: a perigosa gripe espanhola que custou a vida de milhões de pessoas e de que ele somente se livraria em dezembro [do mesmo ano] em Schelesen, no norte da Boêmia. (KILCHER, 2013; nossa tradução)

A nova ordem geopolítica mundial, com a imposição de novos controles de fronteiras, exigência de passaporte e vistos em lugares antes pertencentes ao conglomerado de Estados da Dupla Monarquia³⁵, acabaria dificultando meras tentativas de encontros dos dois amantes: tão perto, mas tão longe.

No final de abril de 1920, ao receber uma tradução que Milena fizera – muito provavelmente de seu conto *O fogueira*³⁶, que logo depois seria publicado na revista praguense *Kmen* –, Kafka mostrou-se grato, mas afirmou que teria preferido saber como a “cara Sra. Milena” estava passando, ao invés de abrir o envelope para escutar “a voz já bem conhecida saindo do velho túmulo” (ibid.; p. 14), referindo-se aos textos de sua própria lavra. Fez rasgados elogios ao trabalho da tradutora, dizendo-se profundamente tocado pela fidelidade de sua versão para o tcheco: “uma frasezinha após a outra, uma fidelidade que eu nunca teria suspeitado possível na língua tcheca, tampouco a autoridade natural com a qual a Sra. a exerce. Alemão e tcheco são línguas assim tão próximas?” (id., p. 15). Logo tratou de avisar a Milena que ela receberia o texto da narrativa *Ein Landarzt* [Um médico rural] de seu próprio editor, Kurt Wolff. Em resposta a alguma observação feita por ela sobre seus conhecimentos de língua tcheca, o escritor explica:

É claro que entendo tcheco. Algumas vezes já quis lhe perguntar por que a Sra. não me escreve alguma vez em tcheco. Não se trata de dizer, por exemplo, que a Sra. não domine perfeitamente o alemão. Em geral, a Sra. domina essa língua de maneira surpreendente, e se alguma vez acontece de não a dominar, ela se curva espontaneamente perante a Sra., e é quando fica ainda mais bonito; afinal de contas, um alemão não ousa esperar isso de sua própria língua, pois não escreve de modo tão pessoal. Mas eu queria ler algo escrito em língua tcheca pela Sra., já que a Sra. pertence a ela, porque só ali é que está a Milena por inteiro (a tradução confirma isso), enquanto que em alemão está apenas a Milena oriunda de Viena ou a que se prepara para Viena. Portanto, por favor, em tcheco. (ibid.; p. 15)

Finanças. Uma união monetária e alfandegária e uma aliança econômica renovada a cada dez anos garantia a unidade econômica de ambos os países.” BAMBERGER *et al.*, 1995, p. 162)

³⁵ Também chamada de Monarquia do Danúbio, Dupla Monarquia Imperial e Real ou Áustria-Hungria.

³⁶ Na tradução italiana das cartas de Kafka a Milena (KAFKA, 1988b, p. 7), há uma nota em que se especula se já não seriam algumas provas da tradução das *Betrachtungen* (Contemplações), a que ela já se dedicava.

Observando-se outras cartas suas enviadas posteriormente a Milena, percebe-se que ela deve ter passado a escrever-lhe em tcheco, pois o escritor faz referência a algumas passagens de cartas recebidas por ele, nas quais sua amada lhe escrevia em tcheco, pois ele retoma algumas palavras e/ou frases nessa língua, que na edição de Willy Haas são apresentadas em alemão em nota de pé de página. Vejam-se estes trechos:

Escreves: “Ano más pravdu, mám ho ráda. Ale F., i tebe mám ráda”³⁷ – leio toda a frase com muita atenção, cada palavra, fico parado principalmente na palavra “i”³⁸, está tudo certo, não serias Milena, se não estivesse certo, e o que seria eu, se não existisses, e é melhor que escrevas isso em Viena do que se o dissesses em Praga, entendo isso tudo muito bem, talvez melhor que tu [...] (ibid., p. 101s.)

Tua carta não se opõe à minha proposta, pelo contrário, pois escreves: “nejrádějí bych utekla třetí cestou která nevede ani k tobě ani s ním, někam do samoty”³⁹. É a minha proposta, talvez a tenhas escrito no mesmo dia que eu. (ibid., p. 116)

Nascido judeu na Boêmia, região durante muito tempo pertencente à Monarquia Austro-Húngara e hoje parte integrante da República Tcheca, a primeira língua de Kafka foi o alemão⁴⁰, idioma falado em casa. Mas dominava o tcheco, a língua da maioria dos cidadãos boêmios. Entretanto, o alemão de Praga em muito diferia daquele falado nas grandes cidades alemãs e mesmo austríacas. Wagenbach (1989, p. 56) atesta que “o purismo [linguístico] característico de Kafka, a construção sóbria das frases e a pobreza vocabular não são imagináveis sem os bastidores do alemão praguense”. Exígua e fria, a prosa kafkiana recorre a pouca variedade de vocabulário. Fritz Mauthner (*apud* WAGENBACH, 1989, p. 55), escritor judeu austro-húngaro, afirmou: “o cidadão alemão no interior da Boêmia, cercado por uma população rural tcheca, fala um alemão burocrático⁴¹, falta diversidade de expressões

³⁷ “Sim, tens razão. Gosto dele. Mas, F., também gosto de ti.”

³⁸ “Também”.

³⁹ “Eu preferia fugir por uma terceira via, que não leve a ti nem junto com ele, rumando para algum lugar na solidão.”

⁴⁰ Sobre esse tema, cf. Wagenbach (1989, p. 17): “A origem muito diferenciada dos pais de Kafka (nela se encontra representada justamente a mistura social e linguística da antiga Boêmia) fica mais uma vez visível no registro do casamento entre Hermann Kafka e Julie Löwy, no Cartório Civil de Praga, em setembro de 1882: Hermann, oriundo do proletariado provinciano tcheco-judeu, também morava em Praga, nas favelas do gueto, que muito tempo antes já havia sido abandonado e, duas décadas mais tarde, foi definitivamente demolido. Julie provinha da burguesia abastada e culta teuto-judaica e morava em uma das casas mais bonitas da Praça da Cidade Velha, na casa Smetana.” (nossa tradução)

⁴¹ Recorde-se que a capital do Império era Viena, onde o alemão era a língua natural e oficial.

desenvolvidas na própria terra, falta variedade de formas dialetais. A língua é pobre”⁴².

Wagenbach vê explicações linguísticas para a alienação de Kafka:

O alemão burocrático e seco de Praga era incapaz de gerar uma intimidade imediata; a própria língua sempre possuía um resto de alienação, e o distanciamento de cada palavra se instalava por si só. Livres de serem niveladas através do uso geral, palavras, metáforas e colocações lexicais voltavam a ganhar sua riqueza semântica original, tornavam-se imagetivamente mais ricas e preñhes de possibilidades de associações. (WAGENBACH, 1989, p. 56)

Nessa língua um tanto parca de variações, Kafka firmou-se como um dos grandes nomes da literatura germanófono do século XX, e seu sobrenome deu origem inclusive ao adjetivo *kafkaesk*, oficialmente reconhecido pelo *DUDEN Wörterbuch*, o dicionário-padrão da língua alemã, em 1973⁴³. Em outras línguas também encontrou correspondentes: *kafkiano* (português, espanhol, italiano), *kafkaïen* (francês), *Kafkaesque* (inglês) etc. Se em seu cotidiano usava um vocabulário restrito a seu meio, Kafka sempre cultuou e leu vários autores clássicos de expressão alemã, desde Klopstock, passando por Goethe e Schiller, até Nietzsche. Sobre sua relação pessoal com as línguas tcheca e alemã, Kafka escreveu em uma carta datada de maio de 1920:

[...] nunca vivi em meio ao povo alemão, o alemão é a língua de minha mãe e por isso me é natural, mas o tcheco me toca o coração, por isso a carta da Sra. elimina algumas incertezas, posso ver a Sra. com mais clareza, os movimentos de seu corpo, as mãos, tão vivas, tão decididas, é quase um encontro; mas se eu quiser levantar os olhos até a altura de seu rosto, ao longo da carta irrompe – que história! – fogo, e somente vejo fogo. (HAAS, 1952, p. 22s.)

Com base em suas pesquisas, Stach (2014, p.147ss.) informa que Kafka, após fazer um balanço de uma série de interesses que teria acompanhado sem grande convicção ou que simplesmente teria abandonado, citou “piano, violino, línguas”. No tocante às línguas clássicas, Kafka dedicou-se ao estudo de latim e grego e “até poderia ter mudado para uma faculdade de Letras Clássicas”. Em seu colégio, o *Altstädter Gymnasium*, as línguas modernas tinham como foco o tcheco, que ele dominava muito bem, e o francês, que usava para ler romances no original. De resto, sua família mantinha uma governanta belga, o que não necessariamente garantia um domínio da língua francesa. O interesse pelo hebraico somente surgiria mais tarde, já na idade adulta, quando, influenciado por outros jovens intelectuais judeus, buscou estudar mais sobre o judaísmo e pensou inclusive em fazer uma viagem à Palestina. Em sua lista,

⁴² Nossa tradução.

⁴³ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/war-kafka-eigentlich-kafkaesk-12968832.html>; último acesso em 10/01/2019.

também despontara o iídiche, sobretudo graças às muitas peças de autores judeus encenadas em Praga nessa língua.

3. *Angst*: medo, angústia e ansiedade

Em vários trechos das cartas de Kafka, surge a palavra alemã *Angst* [medo] em diversos contextos, representando, na maioria das vezes, os temores que o afligiam na vida pessoal em geral e na vida amorosa em particular. Como vocábulo simples ou parte de um substantivo composto, *Angst* aparece mais de cem vezes; comparada à palavra *Liebe* [amor], o medo era mais frequente que o amor, pois *Liebe* é mencionado menos de trinta vezes. Com o advento da Psicanálise freudiana, o vocábulo *Angst* alemão assumiu, em traduções brasileiras, diferentes sentidos que também estão, amiúde, presentes no cotidiano de Kafka. Sobre as traduções brasileiras dessa palavra, destaque-se:

O termo *Angst* (literalmente significa “medo”) é traduzido geralmente para o português como “ansiedade” (seguindo a vertente da tradução inglesa, *anxiety*) ou como “angústia” (de acordo com a tendência francesa, *angoisse*). Nem sempre é possível diferenciar os termos “medo”, “ansiedade” e “angústia” entre si. Conforme o contexto, tanto *Angst* (“medo”) como *Furcht* (“temor”, palavra também ocasionalmente empregada por Freud) podem corresponder a “ansiedade” e mais raramente a “angústia”; entretanto, a rigor, nem *Angst* nem *Furcht* correspondem em alemão a “ansiedade” ou a “angústia”. (HANNIS, 1996, p. 62)

Ao repetir *ad nauseam* a palavra *Angst* ou termos correlatos e/ou sinônimos nas cartas, Kafka confere a essa categoria um valor de destaque em seu cotidiano normalmente marcado por tédio, tristezas, insatisfações e dúvidas em relação ao porvir. Decerto, por vezes o medo a que ele se refere concerne a outras pessoas, como Milena. O trecho a seguir encerra um exemplo em que o medo é expresso por outros vocábulos:

Acho, Milena, que compartilhamos uma peculiaridade: somos tão tímidos e medrosos, quase toda carta é diferente, quase cada uma delas se assusta com a precedente e ainda mais com a carta-resposta. A Sra. não é assim por sua própria natureza, facilmente se pode constatar isso; e talvez tampouco eu o seja por minha própria natureza, mas isso quase já se tornou natural, somente se dissipa no desespero e, no máximo, na ira e, não esqueçamos: no medo. (HAAS, 1952, p. 41)

No fragmento acima, o medo primeiramente é expresso pelos adjetivos “tímidos” e “medrosos”, sendo em seguida reforçado pela palavra “medo”, posta em relevo após os dois pontos, como forma de conclusão de todo o bloco de raciocínio. Não raro, o medo do escritor também era um reflexo de sua insegurança perante a amada, como mostra este trecho de uma carta do dia 09/07: “Desculpa-me o falatório das onze

cartas, põe-nas de lado, agora vem a realidade que é maior e melhor. Medo, no momento, acho que só devemos ter por causa de uma coisa: teu amor por teu marido” (ibid.; p. 94). Esse complexo de inferioridade de Kafka perante o rival é, de certa forma, mais um *leitmotiv* que permeia algumas cartas. A distância física entre os dois e o pouco interesse de Milena por separação – embora em algum momento de sua vida conjugal já tivesse se separado de Ernst Pollak – eram motivos sobejantes para fazê-lo temer a perda da amada. Por vezes, Kafka também tentou encobrir outro tipo de temor: ciúmes. É o que também fica implícito em uma carta de 15/07:

A carta noturna do “Galo Branco” e a carta da segunda-feira chegaram juntas, a primeira provavelmente é a posterior, mas não o posso assegurar. Só as li rapidamente uma vez, muito por cima, e preciso responder-te logo, pedir-te para não me lewares a mal... E não se trata de ciúme nenhum, tudo gira em torno de ti; porque quero te cingir por todos os lados, portanto, também pelo lado do ciúme, mas isso é tolice e não acontecerá, são apenas os sonhos doentios da solidão. (ibid.; p. 105s.)

Nesse fragmento, nega ter ciúmes, mas em seguida assume a necessidade de cingir a amada “pelo lado do ciúme”, além de reconhecer o mal que é a solidão. De forma enigmática, Kafka afirma, em um fragmento de carta datada de 23/07, não ser ciumento: “E não tenho nada de ciumento, creia-me, mas é realmente difícil aceitar que seria supérfluo ser ciumento. Consigo sempre não ser ciumento, porém, aceitar a superfluidade do ciúme, apenas às vezes” (ibid., 132). Em 28/07, escreve a Milena:

Curioso que teu marido diga que vai me escrever, isso e aquilo. E bater e estrangular? Realmente não entendo. Claro que creio inteiramente em ti, mas me é tão impossível imaginar isso que chego a ponto de não sentir nada, como se fosse uma história bem distante e totalmente alheia a mim” (ibid.; p. 160)

Recorrendo a diferentes metáforas para descrever seus momentos de solidão e infelicidade, esse anti-herói apaixonado quase sempre voltava a descrever o medo que o corroía e que podia assumir uma forma medonha. Observe-se o destaque dado à palavra medo, escrita entre aspas após dois pontos, neste trecho de carta enviada em 16/07:

Para continuar o assunto anterior: contigo no coração, posso aguentar tudo, e se alguma vez escrevi que os dias sem tuas cartas eram horríveis, isso não é correto, apenas eram horrivelmente pesados, o barco estava pesado, o calado do barco era horrível, mas, de uma maneira ou de outra, ele flutuava em tua maré. Apenas uma coisa, Milena, sem tua ajuda expressa, não dá para aguentar: o “medo”; para tanto, sou demasiadamente fraco, sequer consigo lançar um olhar na direção desse monstro que me arrasta. (ibid.; p. 168)

Essas suas palavras revelam que, na opinião do apaixonado, o medo desmesurado somente poderia ser superado com a coadjuvação da amada, pois sozinho

não teria forças para enfrentar a monstruosidade do medo. De certo modo, esse temor resumia seu imenso medo de ficar sozinho, de não poder sempre contar com uma Mãe Milena a seu lado (cf. (ibid.; p. 98). Em carta de 09/08, mais uma vez aborda a questão do medo, discorrendo sobre duas palavras tchecas que Milena mencionara na carta precedente: *strach* [medo] e *touha* [saudades, desejo]. Aproveita para também mencionar um texto seu que, repetidas vezes, prometeu enviar a ela, a célebre *Brief an den Vater* [Carta ao Pai]⁴⁴, em que se veem bem estampados alguns dos medos que nutria por seu pai. Afirmando só sentir *strach*, Kafka descreve na carta a Milena mais uma cena marcada por medos, não necessariamente relacionados ao pai, mas à sua própria vida sexual:

Lembro-me da primeira noite. Àquela época, morávamos na Zeltnergasse, em frente havia uma loja de confecções, à porta sempre estava uma vendedora, e eu, lá em cima, vinte e poucos anos, ficava andando de um lado para o outro do quarto, ocupado estudando, à custa de muita tensão nervosa, coisas absurdas para o Primeiro Exame Estatal [de Direito]. Era verão, fazia muito calor, essa mesma época, estava realmente insuportável, eu sempre ficava parado à janela com aquela hedionda História do Direito Romano entre os dentes, até que acabamos por nos comunicar através de sinais. À noite, às 8 horas, eu deveria ir pegá-la, mas quando descii à noite, lá já estava um outro, e isso não mudou muito a situação, eu tinha medo do mundo inteiro, portanto, também desse homem; se ele não estivesse lá, eu *também* teria tido medo dele. (ibid.; p. 180s.)

Nesses longos parágrafos, com pausas feitas mormente com vírgulas, veem-se palavras que jorram aos borbotões, as quais muito bem traduzem, por um lado, a sofreguidão da cena descrita e, por outro, anunciam a aflição sentida por ele perante o novo. E mais uma vez esbarraria no medo: afinal de contas, *sentia medo do mundo inteiro*. Apesar desse medo, instintivamente resolveu seguir o casal, em resposta a um sinal feito pela moça. Em um dado momento, pararam para beber uma cerveja, e Kafka fez o mesmo, sentando-se a uma mesa próxima. Em seguida, dirigiram-se à casa da moça, sempre com o tímido rapaz em seus calcanhares; de repente, o desconhecido se despediu. Após um instante de espera, a moça veio a seu encontro; Kafka e ela se encaminharam a um hotel: “Já antes do hotel, tudo isso era excitante, empolgante e abominável; no hotel não foi diferente” (ibid.). Na enumeração de três adjetivos, vê-se a

⁴⁴ Em carta do dia 21/06, Kafka escreve: “se um dia quiseres saber como era minha situação antes, envie-me de Praga a gigantesca carta que escrevi a meu pai há uns seis meses, mas que ainda não lhe entreguei” (HAAS, 1952, p. 66). Em 04/07, Kafka volta a abordar o mesmo tema: “Amanhã te enviarei, ao endereço de tua casa, a Carta ao Pai, por favor guarda-a bem, pode ser que um dia eu queira entregá-la ao pai. Toma cuidado, na medida do possível, para que ninguém a leia. E, quando a leres, compreende todas as filigranas advocatícias, é uma carta de advogado. E, além disso, nunca te esqueças de teu grande porém” (id.; p. 80).

sequência de dois qualificativos positivos ser quebrada por um terceiro com conteúdo bastante negativo: abominável. Embora possa ser traduzido como “abominável, execrável, vil, desprezível” etc., o termo alemão originalmente usado pelo escritor provém do substantivo *Scheu*, que também traz em seu bojo a ideia de timidez. A moça e ele passaram toda a noite juntos e na manhã seguinte, quando já cruzavam a *Karlsbrücke*⁴⁵ na direção de casa, o rapaz se sentiu feliz: “[...] mas a minha felicidade consistia principalmente no fato de tudo não ter sido *ainda* mais abominável, *ainda* mais sujo” (ibid.; grifos do autor). Essa experiência talvez tenha sido o motor de outras dificuldades envolvendo a prática sexual na vida de Kafka. Ainda tiveram mais uns dois *rendez-vous*, mas não tardou que ele passasse a encará-la como uma “inimiga”, embora fosse “uma moça boa e amável, sempre me seguia com um olhar de quem não estava entendendo nada” (ibid., p. 181). Em carta de 09/08, Kafka descreve, de forma cifrada, seu sentimento quanto àquela cena:

Não quero dizer que o único motivo de minha hostilidade tenha sido (com certeza não foi) o fato de a moça, com toda sua inocência, ter cometido uma pequena abominação (que não vem ao caso), ter dito uma pequena sujeira (que não vem ao caso), mas a lembrança permaneceu, no mesmo instante eu soube que nunca esqueceria isso e ao mesmo tempo sabia ou achava saber que essa coisa abominável e suja decerto não tinha necessariamente uma ligação externa, mas necessariamente uma ligação interna com o todo, e que justamente essa coisa abominável e suja (cujo pequeno indício fora apenas seu pequeno ato, sua pequena palavra) me atraía com uma força tão insana àquele hotel, do qual eu normalmente me teria esquivado com minhas últimas forças. (ibid.; p. 181s.)

Engendrada à custa de ousadia e concluída com um misto de abominação e sujeira, essa experiência sexual pode ter criado em Kafka uma rejeição pela vendedora em particular, mas também pode tê-lo marcado para sempre em sua forma de encarar o sexo até mesmo na fase da maturidade. Conforme Stach (2014, p. 260), Kafka nunca participara das provas de “coragem erótica” dos rapazes do colégio, “e mesmo quando conseguiram rebocá-lo até uma casa noturna, preferiu guardar um distanciamento irônico (na verdade, cheio de medo)” (ibid.). Sobre a sexualidade de Kafka, seu primeiro biógrafo, Max Brod, que o conhecia muito bem, chegou a comparar, lançando mão de alguns elementos de Psicanálise, as pessoas de Proust, Kleist e Kafka, que, até alcançarem a idade adulta, foram marcados pelas “impressões da infância”, assim como pelo “fator dominante de suas famílias e da tradição familiar”. Brod ressalta a importância do “complexo erótico materno subconsciente” e de um “ódio subconsciente

⁴⁵ Tombada como patrimônio histórico e cultural da UNESCO, a *Karlsbrücke* – Ponte Carlos – é uma das mais antigas da Europa e está situada sobre o rio Moldava (Vltava, em tcheco).

ao pai” (BROD, [1947] 1960, p. 32). Binder & Parik (1982) apontam que Kafka parecia ter encontrado, em Milena, justamente a mulher que “incorporava aqueles aspectos de que ele, quando criança, sentia falta na atitude de sua mãe perante ele: a aceitação incondicional de seu caráter singular, o acatamento de seus desejos-pulsões e o reconhecimento de sua carência amorosa” (BINDER; PARIK, 1982, p. 202). Stach (2008b, p. 110) define melhor essa carência, afirmando que “Kafka ansiava por intimidade, por convivência duradoura, mas essa convivência íntima somente lhe parecia possível com uma mulher que estivesse igualmente distante das duas imagens neuróticas da mulher – mãe e prostituta”.

Considerações finais

As muitas cartas escritas por Kafka a Milena podem ser entendidas sob diferentes perspectivas. Por um lado, são a expressão de uma catarse empreendida por ele ao abordar, a partir da meta-discussão gerada nas correspondências, seus problemas como homem solteiro e como aspirante a uma nova relação. Por outro lado, podem também ser interpretadas como peças de uma antologia íntima de natureza epistolar e literária, em que Kafka se mostra romântico, sentimental e, mais que nunca, vulnerável e nu perante todos, sobretudo diante do desejo, do amor e do sexo, grandezas que geralmente o assombravam. Durante o namoro com Felice, Kafka já deixara patente, como mostram registros em seu diário (KAFKA, 1989b), sua atitude em relação ao sexo: “O coito como punição da felicidade do convívio. Viver o mais asceticamente possível, mais asceticamente que um celibatário, eis, para mim, a única possibilidade de suportar o casamento. Mas, e ela?” Esse registro foi feito em 13 de agosto de 1913; sete anos mais tarde, as cartas a Milena ainda revelavam um forte apego a uma exaltação do convívio – de preferência epistolar – em detrimento de uma vida a dois. Não se pode negar que também buscava meios de encontrar a amada, diversas vezes insistiu em que ela saísse um pouco de Viena e fosse até a Boêmia. Nas cartas entregues por Milena a Haas somente se confirmam dois momentos de real encontro entre esses dois personagens de um curto e denso romance epistolar: a primeira vez foi em Viena, quando, ao deixar Merano, parou naquela cidade para ver a amada, e a segunda, após longas negociações, em Gmünd. Antes de parar em Viena, Kafka afirmou claramente que não gostaria de ir até lá, pois não suportaria esse “esforço psíquico” (HAAS, 1952, p. 50). Ressaltava sobretudo seus problemas pulmonares, que decerto também influenciavam em seu estado anímico. Perante Milena, também se sentia, “aos 37, quase

38 anos, quase uma geração mais velho [que ela], quase com cabelos brancos devido às velhas noites e dores de cabeça” (ibid.).

A leitura de suas cartas traz a lume que Kafka quase sempre estava preocupado com os muitos problemas que afligiam Milena, desde impasses em sua vida pessoal e financeira até suas doenças. Simultaneamente, por certo Milena também tinha uma série de questionamentos sobre ele, a que infelizmente não podemos ter acesso devido ao extravio ou à destruição de suas cartas. Todavia, essa breve e intensa correspondência aponta para a quase impossibilidade de uma vida em comum envolvendo Milena, uma mulher de certo modo acostumada a uma vida mais libertina e um tanto à margem da lei, e Kafka, um homem extremamente sisudo, que temia o sexo e a intimidade, por, ao que parece, associá-los a coisas abomináveis e sujas.

Referências

- BAMBERGER et al. 1995. **Österreich-Lexikon**. 2 vol. Viena: Ed. Hölzel, 1995.
- BINDER, H.; PARIK, J. **Kafka. Ein Leben in Prag**. Munique: Mahnert-Lueg, 1982.
- BROD, M. (ed.). **Franz Kafka Briefe 1902-1924**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989a.
- BROD, M. (ed.). **Franz Kafka. Tagebücher 1910-1923**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989b.
- BROD, M. **Franz Kafka. A Biography**. Nova Iorque: Schocken Books, [1947] 1995.
- DTV-LEXIKON. **dtv-Lexikon in 24 Bänden**. Munique: Wissen Media Verlag, 2006.
- HAAS, W. **Briefe an Milena**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1952.
- HANNS, L. A. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. R. de Janeiro: Imago, 1996.
- KAFKA, F. **Lettere a Milena**. Trad. de E. Pocar & E. Ganni. Milão: O. Mondadori, 1988.
- KAFKA, F. **Três cartas a Milena Jesenská**. Trad. de Álvaro Gonçalves. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- KILCHER, A. **Freiheit, Tod und Krankheit zum Tod**. Zúrique: Neue Zürcher Zeitung, 14/09/2013; em: <https://www.nzz.ch/freiheit-liebe-und-krankheit-zum-tod-1.18149736>
- STACH, R. **Die Jahre der Erkenntnis**. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2008a.
- STACH, R. **Die Jahre der Entscheidungen**. Frankfurt a. M.: S. Fischer, [2004] 2008b.
- STACH, R. **Die frühen Jahre**. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2014.
- WAGENBACH, K. **Franz Kafka**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, [1964] 1989.

FRANZ KAFKA'S LETTERS TO MILENA JESENSKÁ: AN EPISTOLARY NOVEL BETWEEN FEARS AND DESIRES

Abstract

Página | 68

In April 1920, Franz Kafka was in Merano, at that time a very well-known health resort for people suffering from lung diseases, when he began a correspondence with Milena Jesenská. She was a young Czech intellectual with a rather troubled past, who was heartily interested in translating some of Kafka's narrative work into Czech and publishing them in Prague magazines. Married to the Jewish-Czech scholar Ernst Pollak, Milena lived in Vienna, where, in the immediate aftermath of the World War I, she experienced serious financial difficulties. For Kafka, his intense correspondence with Milena would become an obsession and, for her, perhaps the promise of a refreshing to soften her many daily problems. Both due to the geographical distance, since Kafka lived in Prague, and perhaps to the sexual inhibitions of the writer, this exchange of letters – of which only the letters written by him could be recovered – ended up in few really intimate contacts, becoming much more, especially for Kafka, a form of *writing about letters* (STACH, p. 363). The main objective of this article is to present a panorama of three themes developed from Kafka's letters to his beloved, namely: a) Kafka's lover and translator; b) Kafka and his relationship to foreign languages; and c) fear, anguish and anxiety. One of the conclusions presented in this article points to his almost impossibility of living together with Milena, who was quite accustomed to a more libertine life and even outside of the law, and Kafka, an extremely stern man who had many fears and concerns in relation to sexual practice.

Key words

Franz Kafka. Milena Jesenská. Correspondence.

Recebido em: 09/12/2018

Aprovado em: 27/02/2019

Para dizer o quanto te amo (saberei dizer?): cartas de Graciliano a Heloísa Medeiros

Fernanda Maria Abreu Coutinho⁴⁶

Sávio Alencar⁴⁷

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Este ensaio examina a correspondência ativa de Graciliano Ramos (1882–1953), partindo-se da eleição de algumas cartas de amor do autor de *Vidas secas* (1938). Trata-se das missivas endereçadas a Heloísa Medeiros, reunidas em *Cartas*, coletânea publicada originalmente em 1980. A presença de Heloísa na correspondência acontece como uma peça em dois atos: o primeiro cobre o espaço de um mês, de 16 de janeiro a 8 de fevereiro de 1928. No segundo ato, ao compulsar o maço de cartas transcritas para o livro, o leitor já se depara com Heloísa Medeiros Ramos, isso a partir de 1930. Apesar da diversidade de papéis exercidos pela segunda Heloísa, interessa mais a este trabalho examinar a vastidão da presença, na vida do escritor, de uma jovem nascida em Maceió em 1910 e que o fez *tomber amoureux* no instante mesmo em que a viu, nas celebrações de um antigo Natal. Nesse sentido, um percurso se impõe: comenta-se a respeito da prática amorosa via carta/literatura ao longo do tempo, particulariza-se a produção literária brasileira identificada com o gênero e, por fim, analisa-se a correspondência íntima do escritor em foco.

Palavras-chave

Epistolografia. Cartas de amor. Graciliano Ramos.

⁴⁶ Professora de Teoria da Literatura do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Membro efetivo do Programa de Pós-graduação em Letras – UFC.

⁴⁷ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Ridículas e atemporais: cartas e histórias de amor

Para Luísa Ramos Amado

“Acredito até que o amor foi o primeiro inventor das cartas. Ele é pintor, gravurista, é ainda um fiel mensageiro que traz aos amantes notícias daquilo que amam [...].”
(La Févrière)

Página | 70

Registro das mais diversas experiências humanas, a carta tem acompanhado o destino de homens e mulheres que há muito confidenciam ao papel os cambiantes desígnios do ser. Gênero por vezes considerado “menor”, curiosamente, nele se verificam as questões que, de maneira perene, assolam a nossa existência: o nascimento, a morte, o amor. Na literatura, para ficarmos somente nos domínios de Eros, certos pares para sempre serão lembrados por seus corações em brasa: Heloísa e Abelardo, Mariana Alcoforado e Marquês de Chamilly, Elizabeth Barrett Browning e Robert Browning, Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz.

Nesse sentido, não é de se admirar que o romance postal desses casais tenha inspirado, ao longo do tempo, inúmeras releituras e apropriações, revelando, em igual medida, a ressonância própria do amor.

Basta lembrar, por exemplo, que, em *Flush*, de 1933, Virginia Woolf recria o relacionamento de Elizabeth e Robert sob a perspectiva do *cocker spaniel* que vivia na companhia da poeta e cujo nome o título do livro toma de empréstimo. “Pois foram as cartas de amor de Elizabeth Barrett e Robert que Virginia escolheu para descansar sua mente após a exaustiva experiência de *As ondas* [de 1931]”, assim os editores da edição brasileira se reportam à gênese do livro em sua Apresentação (WOOLF, 2003, p. 6). O que, a rigor, inicia-se como leitura prazerosa se transforma em laboratório para a narração de uma história de amor tomada por um inusitado ângulo de visão, os olhos de um cão. Em carta à amiga Ottoline Morrel, a autora confidencia: “*Flush* é apenas uma brincadeira. Eu estava tão cansada após *As ondas* que deitei no jardim e li as cartas de amor dos Brownings, e a imagem do cachorro deles me fez rir tanto que não pude deixar de dar-lhe vida” (WOOLF, 2003, p. 8).

Por sua vez, as *Cartas Portuguesas*, romance epistolar publicado originalmente em 1669, sob o título de *Lettres Portugaises*, de autoria atribuída à freira

de Beja, Mariana Alcoforado,⁴⁸ funcionam como texto matricial das *Novas Cartas Portuguesas*, de 1972, assinadas por seis mãos, as de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Fazendo eco às cartas de amor endereçadas ao Marquês de Chamilly (Noël Bouton de Chamilly) pela jovem enclausurada, as autoras trazem à tona “o estereótipo da mulher abandonada, suplicante e submissa, alternando entre a adoração e o ódio, e praticando um discurso de paixão avassaladora por aquele (o cavaleiro) que se apaixonara também, mas partira depois, para não mais regressar” (AMARAL, 2010).

Ainda no rastro das *Cartas Portuguesas*, cabe assinalar, brevemente, a poesia de Adília Lopes. Em *O Marquês de Chamilly* (1987) e *Retorno de Chamilly* (2000), faz retornar às páginas da literatura portuguesa o nebuloso episódio em torno da freira e do oficial.⁴⁹ Mais distante das imagens que tradicionalmente cercam a devota apaixonada, em que pese a atmosfera de seu confinamento e exasperação, a Marianna (a de agora grafada com dois *n*) que a poeta põe em cena ganha ares de cosmopolita e reconhece, não sem ironia, o desencanto do amor: “Milly chéri/ tenho coisas/ para te dizer/ de viva voz/ cartas de amor/ nunca mais/ agora só escrevo/ cartas comerciais” (LOPES, 2002, p. 197).

Por sua acentuada difusão na cultura europeia, de que dão prova os exemplos aqui mencionados, a carta encontra nesse continente uma tradição teórica que faz dele referência incontornável para os estudos da epistolografia, especialmente na França. Nesse particular, as cartas de amor se destacam entre a variedade de formas assumida pela escrita epistolar, contribuindo para isso, entre outros fatores, sua recorrência no conjunto heterogêneo das práticas postais que filósofos e escritores consagrados mantiveram ao longo dos séculos.

⁴⁸ Não se desconhece a dimensão controversa em que se insere a autoria do livro e a própria existência de Mariana Alcoforado.

⁴⁹ Como mostra a pesquisa de Ana Miranda (2014), as relações amorosas entre freiras e figuras notáveis da sociedade não eram bem uma novidade no contexto dos séculos XVII e XVIII. As celas dos conventos portugueses, por exemplo, resguardam muitas histórias licenciosas protagonizadas por freiráticos, aqueles que frequentam freiras, que podiam ser tanto “rapazes descomprometidos” quanto “homens revestidos de altos cargos, na magistratura, na milícia, na Igreja, na nobreza” (MIRANDA, 2014, p. 14). Na introdução à sua recolha de poemas de amor escritos por ou para freiras, a escritora dá a ver, em curiosos detalhes, os ritos e os jogos que se estabelecem nessa prática amorosa, dentre eles, a troca de cartas: “As freiras, no começo, não respondiam às cartas, e apenas os mais persistentes prosseguiram até receber uma resposta, um bilhete recortado com tesoura, salpicado com água de córdova ou outro perfume caro, dizendo que não podia amar, que era muito feia, coisas assim. Mais uma carta de lá, outra de cá, uma cena de ciúmes, de rivalidade, ‘Para que namorou sua mercê a soror Sicrana, que agora se vingue de sua mercê e a deixar de me querer bem a mim?’, e estava consumada a aproximação” (MIRANDA, 2014, p. 10).

Ao realizar uma introdução crítica à história da carta, de modo a compreender e a sistematizar, na medida do possível, as características (discursivas, estéticas) que definem esse tipo de mensagem, Geneviève Haroche-Bouzinac (2016) acompanha a correspondência amorosa de notáveis como La Fontaine, Voltaire, Diderot, Flaubert e Kafka, flagrados, então, sob o olhar indiscreto do leitor, que ali toma conhecimento de suas respectivas amadas, Marie Héricart, Olympe du Noyer, Sophie Volland, Louise Colet e Felice Bauer.⁵⁰ A esse quadro de nomes femininos, somam-se, entre outros, os de Madame de Sévigné, nas cartas à sua filha, Madame de Grignan, e Anais Nin, para quem Henry Miller será interlocutor contínuo. Além de permitir a observação da intimidade dos casais por meio da análise de suas correspondências, a autora assinala diversos títulos que situam a compreensão de um quadro mais amplo em torno do gênero epistolar, em geral, e das cartas de amor, em particular, como *Lettres à l'amant* (1985), de Mireille Sorgue⁵¹.

A leitura diacrônica do intenso comércio postal que Haroche-Bouzinac realiza acaba por fornecer, tangencialmente, as bases para uma poética da carta de amor. Assim, no vaivém epistolar, alguns denominadores concorrem para fazer dessa prática um gesto que, ao fim e ao cabo, equaliza amantes de diferentes épocas e lugares. O fetiche para com a dimensão material da carta (metonímia do corpo do amigo ou da amiga), a angústia da interceptação, a retórica da sedução, a sintaxe da desordem, os tormentos causados pela espera, todos eles inscrevem as letras de amor no imaginário universal dos seres apaixonados.

⁵⁰ Apesar de ainda não haver tradução em língua portuguesa, é importante registrar a existência das cartas endereçadas por Kafka a Milena Jesenska, jovem que conheceu em abril de 1920, por ocasião de uma viagem a Praga. Esses documentos denotam, de modo irrefutável, o peso emocional de Milena na vida do escritor. A relação, que se iniciou pelo interesse da jovem em traduzir alguns textos de Kafka para o tcheco, transmuda-se rapidamente em violenta paixão amorosa, estendendo-se de 1920 e 1922, nos anos finais, portanto, da vida de Kafka.

⁵¹ Mireille Sorgue foi uma escritora francesa que faleceu, acidentalmente, aos 22 anos, em 1967. Seu livro, póstumo, *L'Amant [O amante]*, compilação das cartas trocadas com o escritor François Solesmes, foi publicado no ano seguinte, tendo conquistado o Prix Hèrmes. Em 1985, *Lettres à l'amant [Cartas ao amante]* chegou ao mercado como versão ampliada da primeira edição, em um volume de quase 800 páginas (COSTE, 2006). A envergadura de um livro como esse talvez explique a predileção do leitor francês por cartas. Mais recentemente, as Éditions Le Robert conceberam a coleção *Les mots intimes*. Dividida em eixos temáticos (amor, separação, erotismo, maternidade, entre outros), os títulos que a compõem dão a conhecer uma pequena história nacional das paixões de personagens célebres e anônimos. No Brasil, há de se destacar a coletânea *Cartas brasileiras* (2017), de Sérgio Rodrigues, na qual reúne “correspondências históricas, políticas, célebres, hilárias e inesquecíveis que marcaram o país”, conforme indica o subtítulo do livro.

E deste outro lado do Atlântico? Quais amores que, ontem e hoje, nos fizeram ou nos fazem amar?⁵² No Brasil, esse “paraíso de devassos”, para lembrar, em chave ampla,⁵³ o estudo de João Silvério Trevisan (2000), os amantes são anônimos, ou quase. A julgar pela pouca ocorrência de cartas de amor na produção literária nacional,⁵⁴ vê-se que aqui, mais do que escrever o amor, eles preferem vivê-lo. No entanto, algumas publicações do século XX filiam-se, já pelos títulos (por sinal, idênticos), à linhagem dos epistológrafos sentimentais: as *Cartas de amor* de Graça Aranha (São Luís, MA, 1868 – Rio de Janeiro, RJ, 1931) a Nazaré Prado, de 1935, e as de Monteiro Lobato (Taubaté, SP, 1882 – São Paulo, SP, 1948) a Maria da Pureza Natividade, de 1969.

No primeiro caso, impressiona, de saída, a extensão da correspondência. No longo caso extraconjugal que manteve com dona Nazaré, o autor de *Canaã* enviou-lhe cerca de 3.000 cartas, por mais de uma década, de 1911 a 1927, quando finalmente, a despeito da censura alheia, os amantes resolveram viver sob o mesmo teto.⁵⁵ A tarefa de publicar tais missivas, apenas uma pequeníssima parte delas, coube a sua “Petite Chose adoreé”, apelido amoroso da amiga, ainda na esteira das homenagens em torno da morte do escritor, em 1931. O livro, objeto de acentuada raridade, teve poucos exemplares, 125, segundo Josué Montello (2003).⁵⁶

A memória de Graça Aranha seria cultivada para além da publicação de sua correspondência íntima, desejo expresso por quem “nunca escondeu seus sentimentos amorosos”, conforme se lê em nota introdutória à referida obra. Consta, por exemplo, que a irmã de Paulo Prado organizava romarias ao túmulo do amado nos aniversários de sua morte. O gesto era, por excelência, lírico. Na ocasião, quem visitasse sua lápide, no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, iria encontrá-la adornada com os mais belos cravos (precisamente, 600), trazidos de Petrópolis. Como se percebe, a relação do casal era mediada por cifras expressivas, em uma tentativa, talvez, (quem poderá dizer?)

⁵² A sugestiva indagação é de Mary Del Priore, que vai em busca das práticas amorosas e sexuais de nossos ancestrais em sua *História do amor no Brasil* (2006).

⁵³ No seu estudo de caráter referencial, o autor reporta-se, *grosso modo*, à história brasileira da homossexualidade.

⁵⁴ Até onde foi possível esta pesquisa averiguar. Contributo importante à difusão e à preservação das cartas de escritores brasileiros tem dado o Instituto Moreira Salles por meio do projeto Correio IMS (www.correioims.com.br), que compartilha com os leitores as muitas missivas depositadas no acervo de Literatura mantido pela instituição.

⁵⁵ A relação, apesar do conhecimento de todos, era abafada. Nazaré Prado era casada com o diplomata Oduvaldo Pacheco e Silva.

⁵⁶ Ele está disponível no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

de correspondência à grandeza do sentimento que, entre cartas e flores, nutriam um pelo outro.

No segundo caso, um jovem casal corresponde-se ao sabor da lenta cumplicidade da troca postal. Já casada, Maria da Pureza Gouvêa Natividade, a “Purezinha”, na grafia e na fala amorosa de Lobato, antevendo a projeção do marido, preserva as cartas que dele recebia no sentido de torná-las um documento sobre os quais poderiam se debruçar aqueles que quisessem conhecê-lo melhor. Apesar de não revelarem dados biográficos propriamente inéditos, a correspondência tem o mérito de dar a ver um homem de letras distante, por exemplo, da intensa atividade intelectual e das querelas que marcariam sua trajetória, permitindo, assim, capturá-lo em uma relação duradoura e docemente contaminada pelo lirismo.

Por fim, à nossa tímida tradição de letras apaixonadas e suspirantes, vem integrar-se um escritor que, a exemplo de seus colegas de ofício, Graça Aranha e Monteiro Lobato, cultivou o gênero epistolar. Assim é que um outro Graça, o “velho Graça”, nas cartas de amor que dele sabemos publicadas, temporalmente mais distantes das duas obras aqui referidas, surpreende o leitor em uma faceta pouco dada a conhecer. De amantes anônimos a outros nem tanto, um pobre-diabo enamorado, então, passa a ser o centro de interesse deste ensaio

O escritor, a correspondência

Graciliano Ramos (Quebrangulo, AL, 1882 – Rio de Janeiro, RJ, 1953) é o conhecido autor de *Vidas secas* (1938), uma história de imigrantes que percorrem o interior do Nordeste, fugindo das agruras do céu sem nuvens, o que obriga Fabiano e seu grupo – do qual também faz parte Baleia, a cachorrinha mais famosa da ficção brasileira do século XX, “que era como uma pessoa da família, sabida como gente” – a errar por caminhos desoladores, em cuja paisagem, de vivo, apenas se enxerga o verde teimoso dos cactos (RAMOS, 2003, p. 34).

Antes de publicar *Vidas secas*, o escritor, como se sabe, já havia exercitado a técnica do romance em três outras obras, *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936). Na diversidade de gêneros experimentados pelo “velho Graça”, ainda figuram o texto infantil *A terra dos meninos pelados* (1939), os contos, enfeixados em *Insônia* (1947) e *Alexandre e outros heróis* (1962), as crônicas, estampadas em *Viventes das Alagoas* e *Linhas Tortas* (1962) e ainda em *Garranchos* (2012), e *Viagem* (1954),

em que discorre sobre a estada na Europa em visita a vários países: Rússia, Tchecoslováquia, França e Portugal.

Para finalizar a paleta, restaria ainda a gama de cores proporcionada pela literatura de matriz ensaística por ele produzida, toda ela engastada nas “escritas de si”.⁵⁷ Dela fazem parte, *Infância* (1945) e as *Memórias do Cárcere*, publicadas postumamente, em 1953. Ambos os relatos têm em comum a pungência na apresentação das cenas retratadas, o primeiro por apresentar a descoberta do mundo como um intrincado processo psicológico, pautado, o mais das vezes, pela presença de emoções opressoras. “Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor.” (RAMOS, 2008, p.14) Quanto ao segundo livro, nele o narrador das recordações é flagrado na situação-limite da privação de liberdade. Restaria, além disso, no âmbito dos textos íntimos, sua correspondência, reunida em *Cartas* (1980). Trata-se de uma obra que acompanha a vida do escritor de 1910 a 1952, num total de 112 registros, incluindo cartas e bilhetes, esses últimos escritos na prisão getulista, entre março e outubro de 1936.⁵⁸

No portal do livro, uma “Nota de Heloísa Ramos”, datada de outubro de 1980, explicando a gênese da publicação, apresenta-se como parte importante do paratexto. A verdade é que, na ocasião, já se tinham ido 27 anos da morte de Graciliano, registro temporal assim traduzido por sua esposa: “Durante tão longo tempo esses papéis permaneceram comigo, parte da minha saudade.” (RAMOS, 2011, p. 6) E Heloísa prossegue, recordando o caráter ensimesmado do marido, o qual tinha profunda reserva quanto a figurar como ele mesmo no espaço público, esforçando-se, portanto, em passar longe de burburinhos em torno de si. Com base nesse temperamento, fica fácil depreender que Heloísa, antes de liberar o conteúdo das cartas, pode bem ter-se colocado a pergunta: o que Grace⁵⁹ pensaria disso? Como tal, a esposa do escritor coloca em questão o conteúdo ético, que preside a revelação da escrita pautada na intimidade, deixando entrevista uma segunda indagação: a quem cabe o direito de deixar a nu o eu em estado de confissão?

⁵⁷ Trata-se, *grosso modo*, de conceito formulado a partir da reunião dos gêneros textuais que centralizam a experiência escritural do eu, como autobiografia, memórias, carta, diário, autorretrato, confissão etc. No âmbito dos estudos literários em língua portuguesa, destacam-se as reflexões de Clara Rocha (1992) e Paula Morão (2011).

⁵⁸ Sobre a epistolografia de Graciliano, ver: LEBENSZTAYN, Ieda. Cartas inéditas de Graciliano Ramos: Estilo, amizades, bastidores da criação literária e da história. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 49, n. 2, 2014. p. 145-153.

⁵⁹ Apelido familiar do escritor.

Ao lado da esposa que faz ponderações sobre a maneira de ser de Graciliano, no que problematiza, de certa forma, a adequação do vir a público da correspondência, surge uma outra Heloísa. A de agora é a guardiã de seu espólio escritural, e, como consequência, de sua imagem para as gerações contemporâneas da década de 1980 e para as vindouras. O escritor, por essa época, já contava com apreciável fortuna crítica e Heloísa intuía que, logo a seguir, surgiriam mais textos biográficos, linhagem inaugurada por *Mestre Graciliano, confirmação humana de uma obra* (1979), de Clara Ramos, sua filha. Sua previsão revelou-se acertada, e, à primeira biografia, seguiram-se *Cadeia* (1992), também de Clara; *Graciliano Ramos: retrato fragmentado* (1992), de Ricardo Ramos;⁶⁰ *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*, escrito por Dênis de Moraes⁶¹ (1996); e, tempos depois, *A infância de Graciliano Ramos* (2005), de Audálio Dantas.⁶² O argumento de Heloísa – avalizador de sua atitude – também aparece na nota já referida: “É tempo de deixar o próprio Graciliano revelar suas relações com o cotidiano e as pessoas com as quais mais de perto conviveu – e isto sem a fragmentação de documentos e sem interpretações passionais.” (RAMOS, 2011, p. 6) Com essa afirmativa, fica patente sua compreensão de quão nevrálgico pode ser o terreno semeado pelas lembranças, ainda mais quando é revolvido por outras mãos que não as do jardineiro que primeiro o regou.

A guardiã expressa, dessa maneira, o desejo de apresentar a “verdadeira face” do escritor e, como tal, contribuir, o mais possível, para a limpidez da profusão de leituras que certamente ainda incidiriam sobre a obra em pauta, esclarecendo: “Os futuros estudiosos e biógrafos passam a contar com uma fonte documental direta.”

⁶⁰ Ricardo Ramos (Palmeira dos Índios, AL, 1929 – São Paulo, SP, 1992), primeiro filho de Graciliano Ramos e Heloísa Medeiros Ramos. Foi escritor, tendo ganhado, por três vezes, o Prêmio Jabuti, com a novela *Os caminhantes de Santa Luzia* (1960) e com os livros de contos *Os desertos* (1962) e *Matar um homem* (1971). Uma curiosidade envolve sua morte: o fato de ter ocorrido no mesmo dia do falecimento de seu pai, no ano em que se comemorava o centenário de nascimento de Graciliano Ramos.

⁶¹ Dênis de Moraes (Rio de Janeiro, 1954) inaugura o conjunto de biografias do escritor, fora do circuito familiar. Doutor em Comunicação Visual, possui várias obras que investigam as questões ligadas à comunicação midiática de nosso tempo. Escreveu também as biografias de Oduvaldo Vianna Filho (*Vianinha, cúmplice da paixão*, 1991) e a de Henfil (*O Rebelde do traço: a vida de Henfil*, 1996).

⁶² Jornalista e escritor brasileiro (Tanque d’Arca, AL, 1929 – São Paulo, SP, 2018), sensivelmente identificado com as causas democráticas. Autor de *O Chão de Graciliano* – livro de arte-reportagem, feito em parceria com o fotógrafo Tiago Santana, com base em diversas viagens, a partir de 2002, aos cenários de Graciliano em Alagoas e Pernambuco –, *O Menino Lula* (2009), *A Infância de Mauricio de Souza* (2009), *A Infância de Ziraldo* (2012), *As Duas Guerras de Vlado Herzog: da perseguição nazista na Europa à morte sob tortura no Brasil* e *O Tempo de Reportagem: histórias que marcaram época no jornalismo brasileiro* (2012).

(RAMOS, 2011, p. 6)⁶³ Essa “verdadeira face” aparece na correspondência em interação com destinatários variados, sendo a maior parte composta de familiares: os pais, as irmãs – Leonor, Otacília e Marili –, Júnio, seu filho do primeiro casamento com Maria Augusta de Barros,⁶⁴ e os filhos do segundo casamento, Clara, Luísa e Ricardo Ramos, que recebem a carta final do livro, vinda de Moscou, no 1º de maio de 1952.⁶⁵

Fora do âmbito familiar, mas alojado no escaninho da afetividade, desponta J. Pinto da Mota Lima Filho, o amigo com quem viajará ao Rio de Janeiro, em 1914. As cartas endereçadas a Pinto são, ao todo, 16 – em número superior de remessas, só as de Heloísa –, o que denota a força dos liames de uma amizade que recua à meninice. Recorde-se que, no capítulo “Os Astrônomos”, de *Infância*, há uma referência ao amigo e sua família. A passagem se inicia com um reiterado procedimento de composição desse livro de memórias, qual seja, o da autodescrição depreciativa, do eu que recorda o passado, aspecto aqui reforçado pelo vigor do contraste, explicitado na descrição dos Mota Lima:

Aos nove anos, eu era quase analfabeto. E achava-me inferior aos Mota Lima, nossos vizinhos, muito inferior, construído de maneira diversa. Esses garotos, felizes, para mim eram perfeitos: andavam limpos, riam alto, frequentavam escola decente e possuíam máquinas que rodavam na calçada como trens. Eu vestia roupas ordinárias, usava tamancos, enlameava-me no quintal, engenhando bonecos de barro, falava pouco. (RAMOS, 2008, p. 205)

A alusão à *Infância* remete a um vínculo diverso com outros destinatários das cartas, no caso, Sebastião e Maria Amélia Ramos, os pais do escritor. Como não se desconhece, a descrição de ambos, no texto de lembranças familiar, é terrificante. O que se vê na correspondência, no entanto, é um discurso desempenado, sem que reflita as agruras da convivência do período de menino, fruto de tantos tormentos interiores relatados pelo memorialista.⁶⁶

⁶³ A publicação das cartas vai coincidir com a doação, por parte de Heloísa, do espólio do escritor ao Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da USP.

⁶⁴ O casamento ocorreu em 1915, em Palmeira dos Índios, e da união nasceram quatro filhos: Márcio, Júnio, Múcio e Maria Augusta, que recebeu o nome da mãe, morta, por conta de complicações no momento de seu parto.

⁶⁵ Ricardo, Luísa e Clara Ramos nasceram, respectivamente, em 1929, 1931 e 1932. O casal Graciliano-Heloísa teve um quarto filho, Roberto de Medeiros Ramos, o segundo, na ordem de nascimento. Roberto viveu apenas seis meses, morrendo em 1930. Luísa Ramos é, atualmente, a responsável pelos destinos da obra do pai.

⁶⁶ Esse passar a borracha na alma também é atestado por Coutinho (2012), que ressalta, em *Infância*, a presença dos pais como fisionomias terríficas, atitude que vincula à ética do narrar de Graciliano, comprometido o mais possível com a veracidade dos fatos, ainda que dolorosos. Para a pesquisadora, contudo, malgrado o peso dos traumas do menino que foi, o narrador consegue desfocar “o centro de atenção da história do ‘eu’ que recorda e, num *travelling* afetivo, promove o reenquadramento de

A presença de Heloísa na correspondência acontece como uma peça em dois atos: o primeiro mal cobre o espaço de um mês, situando-se, mais precisamente, de 16 de janeiro a 8 de fevereiro de 1928. Corresponde ele ao que se pode denominar de cartas líricas, aparecendo na edição da Record sob a rubrica *Cartas de Amor*. A destinatária dessas missivas grafadas com o fogo da paixão é Heloísa Medeiros. No segundo ato, ao compulsar o maço de cartas transcritas para o livro, o leitor já depara com Heloísa Medeiros Ramos, isso a partir de 1930. Nesse segundo momento, temos várias Ló, o apelido pelo qual é interpelada a maior parte das vezes pelo agora marido, sendo demandada sobre questões domésticas, as relativas aos filhos e às finanças da família, por exemplo, apresentando-se também, curiosamente, como a “aprendiz de escritora”,⁶⁷ e, aspecto particularmente significativo, a interlocutora preferencial do ficcionista, acompanhando *pari passu* a evolução de seu mundo inventivo, inclusive nas angústias vivenciadas, durante o ato de colocar de pé os novos seres.

Foi ela, por exemplo, a destinatária da carta, de 7 de maio de 1937, em que Graciliano se mostra aturdido com os mistérios da criação, na medida em que, através dela, procura transpor a barreira que leva ao outro, no caso, o “outro” animal, existente em Baleia.

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. (RAMOS, 2011, p. 276)

Seria o caso de nos inquirirmos hoje, quando Baleia transita em nosso imaginário com desenvoltura, fruto de nossas leituras pessoais, as da crítica ao livro, e

algumas delas, aplainando a angulosidade dos traços descritos. O trabalho de reconstrução das imagens é cimentado pela compaixão, virtude vizinha da comiseração, centrada no reconhecimento do outro como ente que sofre. Não cabe à infância, entretanto, (“cet âge est sans pitié”) a tarefa da solda que humaniza os fantasmas pavorosos. A crueza do veredicto moral só pode ser relativizada pela passagem do tempo, que traz junto consigo sentimentos que se avizinham do perdão” (COUTINHO, 2012, p. 168).

⁶⁷ Em diversas cartas, Graciliano estimula a esposa a escrever ficção, afirmando ter ela conhecimentos suficientes para tal, como é o caso da que recebeu a data de 30 de dezembro de 1935, postada de Maceió. “Vamos à Literatura. Para escrever um livro, o que você sabe chega perfeitamente.” (RAMOS, 2011, p. 211) Mais adiante, o missivista se reporta ao que seria o trecho do livro, uma história ambientada na rudeza do sertão, em que estaria presente um tipo de labuta própria do interior do Nordeste, que era exercida pelas fateiras, mulheres que limpavam o fato – vísceras ocas ou intestinos – de animais abatidos nos matadouros públicos. “O material de que você me fala é ótimo. As fateiras, o casal de retirantes, o culto dos bodes, tudo muito bom, digno de ser aproveitado.” E Graciliano, fiel à sua poética romanesca, a da economia narrativa, orienta a esposa: “Veja se consegue arranjar um cordão e amarrar isso. Ficará uma beleza. Invente lorotas, não há quem não tenha imaginação. É desnecessário arrumar histórias complicadas, demais: a gente vai escrevendo, escrevendo, entra por uma perna de pinto, pronto.” (RAMOS, 2011, p. 212) A progressão da leitura da correspondência do ficcionista, porém, leva o leitor a perder de vista a narrativa em gestação. Terá ela arranjado “o cordão” e levado a cabo seu intento, mesmo que o romance tenha dormido em alguma gaveta?

ainda por meio dos retratos fixados pelo cinema e pelas HQ: de posse de tão poucos e controvertidos dados, e em meio à descrição cifrada, que terá imaginado a destinatária especial acerca desse personagem canino?

Apesar dessa diversidade de papéis exercidos pela segunda Heloísa, interessa mais a este trabalho examinar a vastidão da presença, na vida do escritor, de uma jovem nascida em Maceió, em 1910, e que o fez *tomber amoureux*, no instante mesmo em que a viu, nas celebrações de um antigo Natal.

“Um colete de forças por causa de minha loucura” ou como provar da alucinação do amor

No “Auto-retrato aos 56 anos”, somos informados por seu autor de sua condição de ateu. Pois é a esse ateu que Cupido, o deus romano do amor, prega uma peça, em meio à celebração no nascimento de um outro Deus, o Jesus menino. Ah! o amor e suas contradições! O cenário escolhido pelo trêfego Cupido para fazer mais uma de suas travessuras foi a pacata cidade de Palmeira dos Índios, na realidade, naquela época do ano, nem tão pacata assim, pois os festejos natalinos conjugavam-se às comemorações da festa de sua padroeira, Nossa Senhora do Amparo. Eram, então, novenas, leilões em louvor da santa, e, nessa atmosfera de velas acesas, com o ar recendendo a incenso, o recém-eleito prefeito da cidade teve seu olhar tragado – o coração seguiu incontinenti atrás dos olhos, como num vórtice de um despenhadeiro – pelas feições de uma jovem de 18 anos que visitava a cidade. Conforme Moraes, Heloísa, “filha de Américo Medeiros, secretário do Tribunal de Justiça de Alagoas”, era concludente do curso Normal, e, “para satisfazer o desejo da mãe, pretendia estudar música no Conservatório Brasileiro, no Rio de Janeiro, com a pianista Guiomar Novais” (MORAES, 1996, p. 54).

Todos esses planos, contudo, foram baldados, pois a forte paixão de Graciliano enviesou o rumo dos acontecimentos. Mesmo que ainda bastante aturdida com o ímpeto da corte do pretendente, no Ano-Novo a jovem concordou em “namorar de perto”. Em seu pensamento, esboçava um retrato particular de prefeito, o qual aparecia como alguém: “gordo, de bigodes espessos, correntes de ouro sobre o estômago saliente” (MORAES, 1996, p. 54). Apesar de a imagem de Graciliano ser em tudo o avesso dessa por ela construída, é unicamente da parte do pretendente que se pode falar em amor à primeira vista. Por isso mesmo, usou ele de estratégias, para

garantir a permanência de Heloísa e de sua avó – os passos das moças de então eram guiados, de perto, pelas mulheres mais velhas da família – até a data de sua posse na prefeitura, a 7 de janeiro. Quem sabe Cupido, já o sabendo absolutamente cativo, não a enredaria igualmente em suas emboscadas? Mas, logo em seguida, o já agora grande amor partiria. Antes disso, a sofreguidão do feitiço em que se achava já o fizera pedir Heloísa em casamento. Ouvindo da namorada que se ela gostava dele, ainda não poderia falar em amor, o apaixonado retruca dizendo não enxergar impedimento nisso, porque o que ele tinha daria para ocupar o coração dos dois. As cartas, portanto, surgem como uma tábua de salvação para o apaixonado, presa do luto da ausência.

Folhear as cartas de amor de Graciliano é, sem dúvida, um susto para o leitor, um estranhamento, no que toca à dramaticidade de uma composição, em que exclamações e reticências emulam na tarefa de grifar/gritar o descompasso das emoções de um coração que palpita na ponta dos dedos, e isso por mais que haja uma complacência/cumplicidade por parte de quem o lê com os arroubos próprios da fala do amor. Nesse sentido, é pertinente lembrar um diálogo entre Graciliano e Ricardo Ramos, seu filho, o qual, quem sabe, buscava encapsular a secura da prosa do pai em uma pergunta:

Por que você não usa reticências e exclamações? Não demorou um segundo.
– Reticências, porque é melhor dizer do que deixar em suspenso.
Exclamações, porque não sou idiota para viver me espantando à toa.
(RAMOS, 1992, p. 20)

Como dizer o amor, porém? Será ele dizível, de fato? Como envelopar as palavras para expressar a experiência amorosa? No diminuto período de tempo, de 16 de janeiro a 8 de fevereiro de 1928, como já registrado, foram escritas 7 cartas, em que o expedidor cultivou, como muito provavelmente em nenhuma outra fase de sua vida, uma melodia frásica, cujo timbre marcado por exclamações, reticências e exclamações traduzia o espanto consigo mesmo. As três primeiras dirigem-se a Heloísa, *tout court*. Da quarta em diante, o lugar da destinatária é preenchido, sequencialmente, por “Minha querida noiva”, “Meu amor”, “Minha adorada”, “Minha idolatrada noiva”. Um emissor aparece, de forma invariável: “Teu Graciliano”. A fórmula essencial, semelhando um *ritornello d’amore*, antecede a data das cartas.

Cada uma delas, por seu turno, expressa nuances da tempestade pessoal em que o missivista se achava imerso. E, na linguagem, a tempestade se deixa entrever na arenga (palavra cara ao escritor) apoiada na contradição: “Tenho raiva de ti, meu amor.”

(RAMOS, 2011, p. 116) Como o céu das tormentas denuncia a cólera da natureza, assim o amado constrói sentenças regidas pelo *nonsense*. Em “Amor/humor por via postal”, José Paulo Paes afirma ter sido Graciliano que, na circunstância em causa, sofreu as “devastações do raio” (PAES, 1992, p. 13). Raiva e paixão, portanto, amalgamados. Tudo isso, porque ele já vive fora de si, dominado por uma força exterior. A arenga reiterada busca justificar-se:

Realmente, que há de estranho em que um indivíduo ame com ternura, com saudade, com indignação e com ódio? É que os novos hóspedes de minha alma brigam com que os que já lá estavam alojados: surgem contendas medonhas, a polícia não intervém – e aparecem cartas como as que escrevi. (RAMOS, 2011, p. 125)

Em *O amor e o Ocidente*, Denis de Rougemont adverte: “O que o lirismo exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental” (ROUGEMONT, 1988, p. 15). Nas cartas em estudo, a imagem verbal escolhida para materializar o estado paroxístico é a da loucura, o que fortalece a equivalência amor/desrazão como um *topos* da literatura da paixão. Qual o motivo de o eu que escreve estar em conflito com sua autoimagem? “Porque endoideci quando te vi pela primeira vez”, constatação da carta de 16 de janeiro de 1928 (RAMOS, 2011, p. 116). E a linguagem escreve/rescreve a loucura. Definitivamente, está em vigência a suspensão da vida racional, reiteradamente marcada no epistolário: “Nem sei por onde começar, fico indeciso, com a pena suspensa, vendo interiormente esses olhos que me endoideceram quando os vi pela primeira vez.” (RAMOS, 2011, p. 117-118) A loucura determina a indagação: Como se separar do ente amado se o próprio amador fez dele sua morada? Na crônica datada de 27 de maio de 1968, publicada no *Jornal do Brasil* e sugestivamente intitulada “Saudade”, Clarice Lispector prescreve:

Saudade é um pouco como fome. Só passa quando se come a presença. Mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco: quer-se absorver a outra pessoa toda. Essa vontade de um ser o outro para uma unificação inteira é um dos sentimentos mais urgentes que se tem na vida. (LISPECTOR, 2018, p. 110)

Já que é impossível, no transe da emoção amorosa, arredar-se da loucura, o sentimento diversifica as fórmulas de a ela fazer referência: “E desde que te vi (que horror, Deus do Céu!) meti os pés pelas mãos e foi aquela chusma de disparates que bem conheces.” (RAMOS, 2011, p. 131) Essa confissão em que a desproporção do

sentir é sublinhada pela hipérbole calcada no dizer coloquial sucede a uma outra, em que o remetente apela para a autocensura, por se flagrar distante do decoro:

Estou numa situação dos diabos, minha filha, por tua causa. Devo repetir-te que te amo como um doido? Não repito, porque me parece que te não é agradável ser amada de semelhante maneira. Provavelmente desejarias mais circunspeção, mais conveniência. O pior é que não me dou por metade. (RAMOS, 2011, p. 131)

A ideia de loucura conecta outros eixos semânticos desse conjunto de mensagens sopradas por Eros. Tem-se aqui em mente a utilização do discurso da vitimização. O eu lírico que compõe as cartas de amor, mesmerizado por seu próprio comportamento, pela conduta que lhe é desusada, engendra, em seu íntimo, um processo de transferência. Há que se encontrar um culpado para tão grande desordem interior, o que é anotado na correspondência do dia 18/1: “Causaste uma perturbação terrível no espírito dum pobre homem que nunca te fez mal nenhum. Isto com certeza te dará alegria, porque todas vocês gostam de rasgar o coração da gente.” (RAMOS, 2011, p. 118) Ao aludir a esse trecho em que o remetente se coloca como alvo do prazer sádico da amada, Paes (1992) remete à “*belle dame sans merci*”, a imagem da impiedade feminina plasmada para sempre por John Keats, em sua célebre balada de 1819.

É ainda Paes (1992) a observar que, por momentos, o clima de canção desesperada das cartas se atenua devido a “lances de humor irônico e autocrítico, que servem para conter, à guisa de corretivo, as demasias da passionalidade” (PAES, 1992, p. 17). Como se vê, a ironia, recurso estilístico identificado com o escritor, invade o território do eu, até mesmo o do eu responsável pela tessitura do texto, que se auto-degrada pela afetação do estilo: “Santo Deus! Como isso é pedantesco!” (RAMOS, 2011, p.118) Graciliano parece prenunciar uma constante em sua produção romanesca, a da autocensura ao artificialismo de estilo praticado por João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva, todos eles narradores-escritores. Por outro lado, a autocrítica anotada por Paes abranda, de certa forma, as feições candentes do louco de amor, que seu autorretrato proclama, já que Heloísa também está presa da insânia. Conforme o autor das cartas, somente um estado doentio da razão poderia justificar um sim de sua parte a pretendente tão desprovido de atrativos validados pela sociedade.

Essas considerações, contudo, não representam mais que breves e amenas lufadas de vento em meio à tempestade, que é o texto das 7 cartas: um ir e vir de eu

atormentado em meio a dúvidas, acusações, temores, tudo grafado no alfabeto do paroxismo.

Assim é que, em 31 de janeiro, o esmero em exhibir a crueldade da amada é patente. Como justificar a somitiquice, a sovinaria das mensagens lacônicas, em contraste com o escrever aos borbotões, sem amarras, a alma desabalada?

Achas razoável que eu passe horas da noite relendo as três folhas que me mandaste e que já sei de cor? Que avareza! E brincas comigo como um miserável animal que uma criança amarra por um fio. Sempre quero ver se aquele pobre-diabo resiste sem receber resposta. (RAMOS, 2011, p. 130)

Em “O Mito”, Carlos Drummond de Andrade alude a um eu, também ele, entrincheirado no que poderia ser definido como uma coita de amor, que brada em tom de lamúria: “Amo Fulana tão forte, amo Fulana tão dor, que todo me despedaço e choro, menino, choro.” (DRUMMOND, 1987, p. 149)

A miserável criança, como o miserável animal amarrado por um fio, são representações dos que padecem nessa viagem que encontra a ventura na descida ao inferno. As cartas de Graciliano a Heloísa juntam-se, assim, ao acervo dos que vêm confirmando o amor, com seus terrores e triunfos, como um tema universal, quer se trate dos tantos escritores aqui aludidos, quer dos amorosos de sempre, Dante, Petrarca, Camões ou Ronsard.

Post Scriptum

Aludindo ao início do *Tristão e Isolda*, traduzido em 1900 para o Francês, por Joseph Bédier, Rougemont (1988) destaca o fragmento: “‘Senhores, agrada-vos ouvir uma bela história de amor e de morte?...’ – Nada no mundo poderia nos agradar mais”, relacionando-o à boa prática do romance de amor que captura o leitor, fazendo-o prisioneiro das linhas que bordam na página a experiência da paixão (ROUGEMONT, 1988, p. 14). Na realidade, independentemente da forma em que se apresente – teatro, narrativa ou documento epistolar –, o que parece ter o poder de confinar o leitor são mesmo as histórias com temáticas amorosas. O amor, um dos mistérios que, de maneira sempiterna, assolam a nossa existência, como já apontado neste trabalho. O amor, a vivência do outro, um outro, que imaginamos (desejamos) mais nós do que nós mesmos, com todo o potencial de despropósito que isso possa expressar. Despropositar. Esse era o verbo empregado em 20 de janeiro de 1928 por um Graciliano, que se

buscava no espelho e deparava com um eu cada vez mais distante da imagem pela qual costumava se reconhecer antes. Para ele, o antes e o depois das imagens divergentes fora separado, de modo súbito. Por uma visão? Por um jogo de disparates? “Iaiá caiu no poço. Ora, o poço! Quem caiu no poço fui eu.” (RAMOS, 2011, p. 116)

O leitor (*voyeur*) dessas cartas adere ao texto, inicialmente, porque aqui também se está diante de um relato embasado no amor. Quanto mais dramática a narração, mais se cola ao livro – esconderá ele o seu quê de sadismo – ou apenas aí se projeta masoquisticamente, recordando, ele também, suas malfadadas incursões no solo de Eros?

Na sequência, com que se depara o leitor ao virar as páginas da febril correspondência datada de janeiro e fevereiro de 1928? Com um outro Graciliano, diferente da figura que estrearia na Literatura oficialmente somente dentro de cinco anos, esboçando, portanto, ainda timidamente, o roteiro sentimental e literário de João Valério. Essa imagem vem se superpor à do escritor, que se consagraria mais tarde em nossa Literatura, e para quem a presença de Heloísa viria a ser sólido alicerce. Fica, também, da leitura, a consciência das “escritas de si” como um gênero melindroso, e, quando se trata de epistolografia do amor, exacerba-se a necessidade de delicadeza ao expor ao mundo o que o amador, às vezes, tergiversa em falar em voz alta. Muitas sutilezas envolvem essa escrita: tendo o escritor um público-leitor e sendo sua obra objeto de estudo, poderá, todavia, acontecer a sonegação do conteúdo íntimo de sua produção? Heloísa Ramos, que acompanhou a criação e consolidação dessa obra-monumento, entendeu a necessidade de repartir com leitores e pesquisadores todos os compartimentos dessa edificação, até porque, certamente sabia que a personalidade, também ela, ajuda a compor o sentido integral da “bio-grafia”.

Em que Graciliano difere dos outros amorosos, epistológrafos como ele? Presevando-se o espaço intransponível do si-mesmo de cada um, todos se revelam, ao final, semelhantes e humanos, demasiadamente humanos, porque foram feridos por flechas certeiras, embebidas do veneno que mata e delicia a uma só vez.

Referências

AMARAL, Ana Luísa. Breve Introdução. In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas Cartas Portuguesas**. Edição anotada. Organização de Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010. p. XV-XVIII, XXI-

XXII. Disponível em: <<http://www.novascartasnovas.com/historia.html>>. Acesso em: 8 out. 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ARANHA, Graça. **Cartas de amor**. Rio de Janeiro: [s.n], 1935.

COSTE, Claude. Mireille Sorgue: des lettres à l'amant. In: DIAZ, Brigitte; SIESS, Jürgen (dir.). **L'épistolaire au féminin**: correspondances de femmes (XVIII^e-XX^e siècle). Caen: Presses universitaires de Caen, 2006. p. 193-209.

COUTINHO, Fernanda. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012. (Coleção Textos Nômades)

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

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

LISPECTOR, Clarice. Saudade. In: _____. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 110.

LOBATO, Monteiro. **Cartas de amor**. Prefácio, compilação e notas de Cordélia Fontainha Seta. São Paulo: Brasiliense, 1969.

LOPES, Adília. **Antologia**. São Paulo; Rio de Janeiro: Cosac & Naify; 7 Letras, 2002. (Coleção Ás de colete)

MIRANDA, Ana. Introdução. In: _____. **Que seja em segredo**. Porto Alegre: L&PM, 2014. (Coleção L&PM Pocket)

MONTELLO, Josué. Uma explicação da conferência de Graça Aranha. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, v. VII-IX, n. 37, 2003, p. 9-14.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MORÃO, Paula. **O secreto e o real**: ensaios sobre literatura portuguesa. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.

PAES, José Paulo. Amor/humor por via postal. In: RAMOS, Graciliano. **Cartas a Heloísa**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 9-25. Edição comemorativa do centenário de Graciliano Ramos.

RAMOS, Clara. **Mestre Graciliano**. Confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Cadeia**. Rio de Janeiro: J. Olympio; Secretaria de Cultura, 1992.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Infância**. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano Ramos**: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Lisboa: Almedina, 1992.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2000.

WOOLF, Virginia. **Flush**. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2003. (Coleção L&PM Pocket).

TO TELL YOU HOW MUCH I LOVE YOU (COULD I?): LETTERS FROM GRACILIANO TO HELOÍSA MEDEIROS

Abstract

This essay examines the active correspondence from Graciliano Ramos, starting with the election of some love letters of the author of *Barren Lives* (1938). These are the missives addressed to Heloísa Medeiros, gathered in *Letters*, a collection originally published in 1980. The presence of Heloísa in correspondence happens as a play in two acts: the first one covers a month, from January 16th to February 8th in 1928. In the second act, when tying the bundle of letters transcribed for the book, the reader is already confronted with Heloísa Medeiros Ramos, from 1930 and on. Despite the diversity of roles exercised by the second Heloísa, it is of more interest to this work examining the vastness of the presence, in the life of the writer, of a young woman born in Maceió in 1910, who made him *tomber amoureux* in the moment when he saw her at the celebrations of an old Christmas party. In this sense, a path is imposed: it is commented on the practice of love through letter/literature over time, it specifies the Brazilian literary production identified with the genre, and finally it analyzes the intimate correspondence of the writer in focus.

Keywords

Epistolography. Love letters. Graciliano Ramos.

Recebido em: 09/12/2018
Aprovado em: 20/02/2019

Cartas de Graciliano Ramos⁶⁸:

uma epistolografia do corpo

Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz⁶⁹
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

O consumo crescente de textos que, de alguma forma, trazem o “eu” para o centro da escrita, prolifera desde as décadas de 1970-80 no mercado editorial latino-americano, como as edições de cartas de escritores consagrados da literatura brasileira. Para além da “espetacularização do sujeito” (ARFUCH, 2010) ou “biografismo”, defendemos, via Silviano Santiago (2006), a importância de “ler” a vida do autor junto à sua obra para que, a partir do estabelecimento de jogos intertextuais, ampliemos a compreensão da obra artística e aprofundemos o conhecimento acerca da história literária. Partindo do pressuposto de que as experiências pessoal e literária, nas epístolas de Graciliano Ramos, se “tocam” – nos termos de Jean-Luc Nancy (2000) –, apresentamos algumas das reflexões metalinguísticas sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor. Pretendemos com isso ter demonstrado que: 1. as cartas constituem um rico material para a compreensão do universo literário do autor; e 2. o estudo epistolográfico permite-nos não somente “ler” o corpo que escreve como pensar esse corpo como responsável pela ficção que perpassa a escrita das cartas de Graciliano Ramos, que, imerso e absorvido no processo de escrita, faz com que a literatura confunda-se com a sua própria vida.

Palavras-chave

Cartas. Graciliano Ramos. Corpo. Literatura. Vida.

⁶⁸ Este artigo é um recorte da minha dissertação de Mestrado intitulada *Cartas de Graciliano Ramos: Caput Mortuum de uma vida literária* (2018), orientada pelo Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff.

⁶⁹ Bacharela em Língua e Literatura Vernáculas, Mestra em Literatura e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, todos pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Uma breve defesa da leitura de cartas de escritores

No Brasil e em alguns países da América do Sul, a partir das décadas de 1970-80, em virtude, principalmente, do contexto político ditatorial vivenciado por esses países, os gêneros memorialísticos ou íntimos – os romances-reportagem, os testemunhos, as confissões, as memórias, as (auto)biografias, os diários, os relatos de viagem e as correspondências – despertaram grande interesse do público leitor, ao mesmo tempo em que Philippe Lejeune (1975) dava início, na França, aos estudos sobre a escrita biográfica a partir de *Le pacte autobiographique*, dando destaque a esse interesse pela experiência e pela voz do sujeito que escreve (ARFUCH, 2010; KLINGER, 2006; MIRANDA, 2009).

O consumo crescente de textos que, de alguma forma, trazem o “eu” para o centro da escrita, prolifera ainda hoje no mercado editorial e, conforme Arfuch (2010), reflete na produção dos mais variados *reality shows* e, acrescentamos, na crescente popularização dos canais de vídeos que expõem as vidas de seus produtores. Esse quadro permite-nos perceber a intensa valorização do indivíduo e o prazer de uma sociedade de olhar a vida alheia pelo buraco da fechadura.

Porém, para além da simples “espetacularização do sujeito” ou do exercício de uma “ego-história” (ARFUCH, 2010, p. 61) que muitas vezes permeia essas publicações, procuramos, ao eleger as cartas de Graciliano Ramos como objeto, perceber a escrita epistolográfica naquilo que ela apresenta enquanto potência, criação, lugar de devir e de reflexões sobre o estar no mundo. Aliás, Silviano Santiago (2006) aponta que há pelo menos três motivos para que cartas de escritores, a exemplo das de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade – ao que incluímos as de Graciliano Ramos –, sejam publicadas: 1. a grandeza que a obra de um autor atinge ao longo dos anos, no campo da estética literária; 2. em virtude da importância social e política do autor na sua época; e 3. devido à “[...] curiosidade intelectual das novas gerações, que saem em busca da verdade nas respectivas obras literárias”, ainda que cada texto guarde em si sempre uma nova chave de leitura (SANTIAGO, 2006, p. 62). Ainda segundo Santiago (2006), um quarto motivo, não tão evidente, porque situado no campo especializado da teoria literária, se junta aos três supracitados:

Talvez a maior riqueza que se depreende do exame das cartas dos escritores advenha do fato de os teóricos da literatura poderem colocar em questão, desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século 20. Ao analisar as relações entre autor e obra

literária, os estudiosos negaram aquele e isolaram a esta, cercaram-na de arame farpado, fetichizaram-na, para dela fazerem seu único e exclusivo objeto de estudo. Só o texto literário conta. Estou me referindo a sucessivas metodologias de leitura: a ‘literariedade’ dos formalistas russos, a ‘close reading’ da nova crítica norte-americana, a leitura estilística dos espanhóis e germânicos, a análise estrutural francesa etc. Não se trata de pregar o retorno ao *biografismo*, apanágio como se sabe dos historiadores positivistas do século 19, como Gustave Lanson, que liam os textos sem na verdade os ler. Ensinava-se a biografia do escritor; não se lia a obra literária. (SANTIAGO, 2006, p. 62, grifos do autor).

Santiago (2006) restitui a importância da leitura de cartas, de caráter profissional, pessoal, familiar ou íntimo, além da leitura de diários e entrevistas dos autores, e, portanto, devolve a importância da vida junto à obra para que, juntos, a partir do estabelecimento de jogos intertextuais, ampliem a compreensão da obra artística e aprofundem o conhecimento acerca da história literária como, no caso de Graciliano Ramos, a respeito das relações entre o intelectual e o Estado na década de 1930 e do Modernismo literário, por exemplo.

Partindo do pressuposto de que as experiências pessoal e literária, nas epístolas de Graciliano Ramos, se “tocam” – para usar um termo caro a Jean-Luc Nancy (2000) sobre o qual versaremos a seguir –, apresentaremos algumas das reflexões metalinguísticas sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor. Pretendemos com isso demonstrar que: 1. as cartas constituem um rico material para a compreensão do universo literário do autor; e 2. o estudo epistolográfico permite-nos não somente “ler” o corpo que escreve como pensar esse corpo como responsável pela ficção que perpassa a escrita das cartas de Graciliano Ramos, que, imerso no processo de escrita, faz com que a literatura confunda-se com a sua própria vida.

Entre o vício e o ofício da palavra

Em carta de 4 ago. 1921, Graciliano Ramos escreve ao seu amigo de infância J. Pinto: “Eu também leio às vezes, não por higiene como tu, mas por hábito, digo quase por vício, pois não sei bem para que serve meter para dentro coisas que de nada nos servem na vida prática.” (RAMOS, 2011, p. 26). Graciliano, ao adotar o substantivo “vício”, apresenta-se como leitor voraz, dependente de, maníaco por literatura. Esta é nociva na medida em que é inútil. Mas não apenas a leitura é hábito negativo, também a escrita o é, como mostra uma das cartas de 19 dez. 1935, endereçada à Heloísa, sua segunda esposa, em que Graciliano alude ao caráter pernicioso daquele que escreve: “Aceite o conselho: veja se arranja um livro. Escreva às escondidas, não é preciso ninguém saber que você se dedica a ocupações prejudiciais.” (RAMOS, 2011, p. 208-209). Visão que se apresenta de forma ainda mais negativa quando Graciliano reflete, em carta de 3 abr. 1935, acerca do ofício do

escritor, *i.e.*, do escritor em si:

O Estado está pegando fogo, o Brasil se esculhamba, o mundo vai para uma guerra dos mil diabos, muito pior que a de 1914 – e eu só penso em romances que poderão sair dessa fornalha em que vamos entrar. Em 1914-1918 morreram uns dez ou doze milhões de pessoas. Agora morrerá muito mais gente. **Mas pode ser que a mortandade dê assunto para uns dois ou três romances – e tudo estará muito bem. Por aí você vê que eu sou um monstro ou um idiota. [...] Somos uns animais diferentes dos outros, provavelmente inferiores aos outros, duma sensibilidade excessiva, duma vaidade imensa que nos afasta dos que não são doentes como nós.** Mesmo os que são doentes, os degenerados que escrevem história fiada, nem sempre nos inspiram simpatia: é necessário que a doença que nos ataca atinja outros com igual intensidade para que vejamos nele um irmão e lhe mostremos as nossas chagas, isto é, os nossos manuscritos, as nossas misérias, que publicamos cauterizadas, alteradas em conformidade com a técnica. Tudo isto é muito pedante e muito besta, mas é continuação de umas cartas que escrevi ao Oscar Mendes e ao Jaime de Barros [...]. **Estou, pois com vontade de ir para Minas, onde há muitos leprosos. Talvez encontre outros doentes como eu.** (RAMOS, 2011, p. 195-197).

O escritor, para Graciliano, é um monstro, idiota, animal inferior. E, paradoxo: um vaidoso. Literatura é, além de vício, doença, chaga. A correspondência, mais do que um meio de comunicação, é meio de expressão e reflexão e revela a sensibilidade excessiva de que o próprio autor de *Angústia* fala, que o faz perceber o mundo de maneira diversa da dos demais, tais os jornalistas mineiros que ele chama de “leprosos” e com quem ele também troca correspondências (RAMOS, 2011, p. 195).

Nesse sentido, na carta escrita a Candido Portinari, de 13 fev. 1946, Graciliano expõe sua concepção de Arte ao amigo que, em 1937, lhe pintou um retrato:

A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas pois exibimos deformações; contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaremos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que v. me mostrou quando almocei em Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que teríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza [...]. (RAMOS, 1979, p. 130-131).

Além dos significantes supracitados que remetem à literatura, nesta missiva ao pintor, aparecem ainda: dor e sofrimentos. O escritor é visto ainda como um explorador das desgraças do mundo. Noutras palavras, não se tem uma acepção romântica de arte/literatura. Tem-se, antes, a arte/literatura como condição por meio da qual se consegue viver diante de tanta desigualdade social e econômica. Graciliano

Ramos reprova a arte que esconde a realidade e compartilha da forma de expressão artística de Portinari. Dito de outro modo, para o autor de *Vidas Secas*, “pintar” a realidade é, em si, já um posicionamento crítico. Graciliano Ramos prossegue na mesma carta ao pintor:

[...] Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? Veja como os nossos ricos em geral são burros. Julgo naturalmente que seria bom enforcá-los, mas se isto nos desse tranquilidade e felicidade, eu ficaria bem desgostoso, porque não nascemos para tal sensaboria. O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte. (RAMOS, 1979, p. 131).

Em *Corpus*, Jean-Luc Nancy (2000) põe em discussão a escrita e esta relação entre vida e obra: “Como tocar então o corpo, em vez de significá-lo ou obrigá-lo a significar?” (NANCY, 2000, p. 11). Para o autor, não se trata de orientar-se pelo sujeito, pelo *ego*, essência do ser, interioridade, sentido fechado; mas retirar todo o *sub* (de *subjectum*) e *autos* – o “[...] *corpus nunca é propriamente eu*” (NANCY, 2000, p. 29, grifos do autor) –; dar lugar ao lugar, dar espaço ao espaço, porque o corpo é abertura, lugar de ex-istência, quer dizer, de uma existência para fora e, por isso, lugar do sem sentido – *corpo sem pés nem cabeça* (NANCY, 2000, p. 13, grifos do autor). Assim:

<<Escrita>> não quer dizer mostrar, ou demonstrar uma significação, mas indica um gesto para *tocar no sentido*. Um tocar, um tacto que é como um gesto de endereçar: aquele que escreve não toca apreendendo, prendendo na mão (como em *begreifen* = agarrar, que é a palavra alemã para <<conceber>>), mas toca quando endereçado, enviado *ao* contacto de um fora, de algo que se subtrai, se aparta e se espaça. O seu próprio toque – que é deveras o *seu* – é-lhe por princípio retirado, espaçado, apartado. E é isso a escrita: que o contacto estranho advenha, e que o estranho permaneça estranho no contacto (permanecendo *no* contacto estranho *ao* contacto: é toda a questão do tacto, do contacto dos corpos). Escrever endereça-se assim. Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo – àquilo que o aparta, àquilo que o estranha. (NANCY, 2000, p. 29, grifos do autor).

O gesto de endereçar utilizado por Nancy acima tenta dar conta do duplo sentido que a palavra francesa *adresse* suscita: tanto endereço, morada, como o tempo verbal de *adresser*, *i.e.*, o fato de alguém se dirigir, se endereçar a outrem (NANCY, 2000, p. 18, nota do editor). A escrita, portanto, abre-se para o externo, para o fora, para aquilo que está de si apartado. Este “fora” empresta então à escrita o conceito de ex-

crita:

Quer o queiramos quer não, há corpos que se tocam sobre esta página, ou melhor, ela própria é o contacto (da minha mão que escreve, das tuas que seguram o livro). Este tocar é infinitamente desviado, diferido – máquinas, transportes, fotocópias, olhos, outras mãos que se interpuseram ainda – mas, resta o ínfimo grão obstinado, ténue, a poeira infinitesimal de um contacto que por toda a parte se interrompe e por toda a parte se retoma. E no final, o teu olhar toca nos mesmos traçados de caracteres em que o meu toca agora, e tu lês-me, e eu escrevo-te. (NANCY, 2000, p. 51).

No caso da carta em particular, essas ideias ganham força. Endereçar é, por excelência, o gesto da correspondência. Entre o remetente e o destinatário há um espaço. Esse espaço que os aparta é, note-se, o mesmo que permite que eles se toquem. É o que nos mostra a carta de 10 jul. 1915, de Graciliano Ramos à sua irmã Leonor:

Querida Leonor *del mio cuore*, **vou conversar contigo como se aqui estivesse**, contar-te um bando de coisas agradáveis e desagradáveis, **ser egoísta falando exclusivamente de minha pessoa**, como se minha pessoa fosse alguma coisa. [...] Queres que **fale** contigo sobre o que ultimamente, nestes dois próximos meses, tenho feito? **É uma história comprida** e muito maçadora. Mas vou contar-ta. Se te não agrada, tem paciência. Nem sempre estamos com disposição para escrever coisas amenas. **Ouve**, portanto, e faz por atenuar o efeito que, naturalmente, devem em ti produzir estas coisas reles. (RAMOS, 2011, p. 75, grifos nossos).

O emprego de verbos como “falar” e “ouvir” na escrita epistolar tenta encurtar a distância entre os corpos que se correspondem, produzindo uma espécie de *tête-à-tête*, uma con-versa. Se numa carta, o ato de ler pressupõe o sentido da visão, “falar” e “ouvir” ampliam os sentidos, remetem como que a um pedido de que o destinatário da carta esteja ali, *de todo o corpo*, ainda que sua narrativa seja longa, enfadonha, insignificante. Remetente e destinatário, apartados, se tocam pela carta, pela palavra, pela superfície do texto. Uma superfície, contudo, que, como indica Nancy, é areal:

<<Arealidade>> é uma palavra em desuso que indica a natureza ou a propriedade de *área*. Por um mero acaso, a palavra presta-se também a sugerir uma falta de realidade ou, melhor, uma realidade ténue, ligeira, suspensa: a realidade da distância que localiza um corpo ou que está num corpo. Pouco de realidade do <<fundo>>, portanto, da substância, da matéria ou do sujeito. Mas este pouco de realidade constitui todo o *real da arealidade* onde se articula e se dispõe aquilo a que se chamou a arqui-tectónica dos corpos. A arealidade, neste sentido, é o *ens realissimum*, a potência máxima do existir, na extensão total do seu horizonte. (NANCY, 2000, p. 42, grifos do autor).

Na lógica do corpo, segundo Nancy (2000, 2006), não há mediação, não há dialética, não há tensão entre finito e infinito, ele é singular na sua pluralidade e é plural na sua singularidade – em *Ser singular plural*, Jean-Luc Nancy (2006) defende a

ideia de que o ser não é outra coisa que o ser-com, ser em con-junto, *i.e.*, o ser é o da co-existência singular plural; noutras palavras, se cada ser é infinitamente singular, há aí uma pluralidade, ao mesmo tempo em que é a singularidade está nessa diferença entre os vários seres.

Nesse ínterim, o homem é o ser no mundo, não se separa dele, está na sua relação com o que lhe é ex-terior, ou seja, para o mundo, no outro (NANCY, 2006, p. 34).

Para Nancy, portanto, o “[...] corpo não pode querer dizer um sentido real do corpo fora do horizonte da sua arealidade. <<Corpo>> deve ter sentido, assim, na *própria* extensão (e inclusive na extensão da *palavra* <<corpo>>...)” (NANCY, 2000, p. 43, grifo do autor). Esta condição é a condição real/areal de qualquer sentido possível para um mundo dos corpos e, portanto, o pensamento do corpo precisa ser, etimologicamente ou não, uma *pesagem* real, um *toque*, “dobrado-desdobrado” (NANCY, 2000, p. 43) segundo a arealidade. Ou seja, numa teoria em que se escreve *a partir do* corpo, a escrita passa a ser então, como já colocado, excrita, e chega-se ao limite do sentido, ao fora do sentido, ao que está na margem, no excesso, pela cumplicidade, pelo con-sentimento e com-parecimento do outro/outrem, “[...] segundo a medida infinitamente finita de uma justa claridade” (NANCY, 2000, p. 46).

Ver *um* corpo significa precisamente não o apreender *numa* só visão: a própria vista aí se distende, aí se espaça, não abarcando a totalidade dos *aspectos*. Pois mesmo o <<aspecto>> é um fragmento do traçado da arealidade: a vista é fragmentária, fractual, lacunar. De resto, é um corpo que vê um corpo... (NANCY, 2000, p. 45, grifos do autor).

Portanto, a excrita é esse excesso que aquele que escreve endereça ao outro, que dele está apartado. Ler, por sua vez, não é capturar, buscar significação, é “ver” à luz da arealidade, ou seja, *tocar* e *ser tocado* pelas palavras, pela linguagem, essa superfície de uma realidade fugidia, essa superfície que é, antes, borda, extremidade, limite, excesso.

Retomando o último trecho da carta de Graciliano Ramos escrita a Portinari, para além de uma paisagem, é o homem o centro de atenção. Numa alusão ao próprio romance *Angústia* (1936), no qual o personagem Luís da Silva enforca Julião Tavares, Graciliano assevera que enforcar a realidade, extirpando-a da Arte, não resolve o problema da sociedade. Eis uma questão moral, quiçá entre o Bem e o Mal, que só existem na relação de um *com* o outro, *i.e.*, não há dialética. A Arte é a

superfície sobre a qual essa coexistência Bem-Mal, Vida-Morte, também existe. Dito de outro modo, se para uma ferida aberta e purulenta “real”, afastamos o nojo, o risco de contaminação e contágio por meio de um *band-aid*, um curativo, a Arte, ao contrário, chama o espectador a ver, a se con-taminar e con-tagiar-se com a chaga. A Arte é essa possibilidade do con-sentir, *i.e.*, de um sentir-com, porque o homem é senão um ser-para, um ser-com. E, nesse sentido, a escrita não pode ser outra senão uma excrita, *i.e.*, uma escrita que se lança para o externo, uma escrita como borda *real/areal* dos corpos. Ou seja, Graciliano Ramos imputa ao artista uma postura de responsabilidade ética e moral.

Também acerca do ofício do escritor (do artista), Graciliano, ao se colocar na condição de mestre, tomando a esposa Heloísa e a sobrinha Marili como discípulas, nos permite perceber um pouco mais acerca de suas concepções de Literatura (Arte). Veja-se a carta de 23 nov. 1949, endereçada à Marili, cujo conto “Mariana”, escrito por ela, o próprio Graciliano remeteu a Álvaro Lins para fins de publicação. Em vez de elogiar o conto, o “Mestre Graciliano” limita-se a julgá-lo “apresentável” e diz que o melhor é tecer alguns dos defeitos que o texto apresenta:

Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. **Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos.** (RAMOS, 2011, p. 293-294, grifos nossos).

Importante perceber que a Arte não é um retrato da realidade, como se poderia supor a partir da carta a Portinari. É antes sangue, carne. É vida! E, se só conseguimos deitar no papel o que somos, nossos pedaços e sentimentos, vê-se aí que se trata de uma realidade a partir de um olhar próprio, de um dentro, de um toque, contato. Graciliano Ramos então reitera, na continuação dessa mesma carta:

[...] E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em *Mariana* você mostrou umas coisinhas suas. Mas — repito — você não é Mariana. E — com o perdão da palavra — essas mijadas curtas não adiantam.

Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma. (RAMOS, 2011, p. 293-294, grifos do autor).

A literatura exige observação, experiência e entrega, e a vida é a sua matéria-prima, como lemos reiteradamente em carta de 30 dez. 1935, quando Graciliano Ramos aconselha, pela terceira vez, a esposa a escrever um livro – mesmo tendo afirmado ser esta uma ocupação prejudicial, como já visto: “[...] Uma opinião: não me parece que o enredo seja coisa demasiado importante. Não me preocupo com enredo: **o que me interessa é o jogo dos fatos interiores, paixões, manias, etc.**” (RAMOS, 2011, p. 214, grifos nossos). Portanto, quanto à técnica da escrita, ela é necessária, mas não essencial. Essencial é desnudar-se, expor-se. Nessa última carta, Graciliano Ramos dá pistas acerca do fazer literário:

[...] Para escrever um livro, o que você sabe chega perfeitamente. Anteontem Márcio quis me falar de sintaxe: atrapalhou-se e disse “essa engrenagem”. Eu achei a expressão muito feliz. E digo-lhe francamente que **essa engrenagem é inútil**. Se ela servisse para alguma coisa o professor Higino Belo, que analisa por baixo d’água, embora tudo errado, escreveria bem. [...] O material de que você me fala é ótimo. As fateiras, o casal de retirantes, o culto dos bodes, tudo muito bom, digno de ser aproveitado. Veja se consegue **arranjar um cordão e amarrar isso**. Ficarà uma beleza. **Invente lorotas, não há quem não tenha imaginação**. É desnecessário arrumar histórias complicadas demais: a gente vai escrevendo, escrevendo, entra por uma perna de pinto, pronto. (RAMOS, 2011, p. 212-214, grifos nossos).

Além de a literatura aparecer como um cordão que amarra vidas, ou que delas se nutre tal um cordão umbilical, são dados pelo menos três conselhos à Heloísa:

1. não basta fotografar a realidade, tem-se que ter uma relação *com* ela, estudá-la, observá-la, e escrever a partir daquilo que a *toca*, a partir daquilo que se *é* e se *conhece*;
2. além da observação, há espaço para imaginação, “lorotas”, contudo, deve-se prezar pela simplicidade do discurso; e
3. a técnica é engrenagem inútil, portanto, fica para segundo plano, como Graciliano Ramos declarara já numa das cartas de 19 dez. 1935, também à Heloísa:

[...] A gramática não tem importância e aprende-se em pouco tempo. Como você viu, a velha George Sand começou a escrever sem gramática. E os nossos escritores atuais, Zélinis e Jorge⁷⁰ à frente, ignoram isso completamente. Veja se encontra assunto para um romance. Não imite ninguém, faça coisa sua. (RAMOS, 2011, p. 209).

A historiografia literária comumente classifica Graciliano Ramos entre os modernistas da geração de 1930. E como estes mormente são carimbados – negativamente – como regionalistas e neorealistas, como se lhes faltasse um primor

⁷⁰ Graciliano Ramos refere-se a José Lins do Rêgo e a Jorge Amado, respectivamente.

linguístico na representação da realidade, há sempre um movimento de ressalva quanto à figura de Graciliano Ramos que, justamente pelo uso que faz da linguagem, se afastaria da proposta demasiado naturalista e documental de sua geração.

Flora Süssekind (1984) é um desses exemplos a pôr Graciliano Ramos como exceção do grupo de 1930. Combatendo a estética naturalista-documental que estaria presente sobremaneira na Literatura Brasileira, a autora chama a escrita graciliânica de “faca amolada”, *i.e.*, que, de dentro de uma geração que adota a semelhança, a homologia, a unidade como estética, como fizeram José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, rasga, rompe criticamente com ela. Para a autora, Graciliano, por meio do personagem Paulo Honório, por exemplo, desmente “[...] a obsessão especular do naturalismo. Paulo Honório se mostra como narrador e ao seu romance como *construção, produção* e não simples transparência por meio da qual se enxergaria a ‘realidade’.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 170-171, grifos da autora). Lembrese de que o narrador e personagem Paulo Honório escreve uma autobiografia. Quer dizer, naquilo em que se esperaria que a escrita fosse o mais próximo da “realidade vivida” pelo narrador, o próprio narrador alerta:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensão, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (RAMOS, 1995, p. 77).

Essas questões levantadas por Süssekind aparecem já em Alfredo Bosi (1994⁷¹, p. 402): “O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. [...] Daí parecer precária, senão falsa, a nota de regionalismo que se costuma dar a obras em tudo universais como *São Bernardo* e *Vidas secas*.”. E, ainda sobre o estilo de Graciliano, Bosi destaca, ao passo que analisa as obras memorialística *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953) – portanto, mais próximas da escrita epistolográfica –, o que:

[...] a crítica mais atenta sempre vira na linguagem de Graciliano: a poupança verbal; a preferência dada aos nomes de coisas e, em consequência, o parco uso do adjetivo; a sintaxe clássica, em oposição ao **à vontade gramatical dos modernistas e, mesmo dos outros prosadores do Nordeste. Parece que a modernidade de Graciliano pouco tem a ver com as modas literárias para as quais o escritor pode apresentar um quê de inatual.** (BOSI, 1994, p. 404, grifos nossos).

⁷¹ A primeira edição do livro de Alfredo Bosi do qual faz parte o texto supracitado é de 1970, portanto, é anterior ao de Flora Süssekind (1984) referido.

Diante dessas análises, há que se perceber: 1. que o autor nas cartas também defende um realismo que se afasta do documento, e, portanto, defende uma realidade externa narrada mas contaminada de impressões, interioridade, subjetividade; e 2. que, ainda que Graciliano não empregue em seus textos literários – e mesmo nas cartas, como é fácil perceber até aqui – essa liberdade sintática, como pontua Bosi (1994), isso não o impede de, na condição de mestre, deixar as suas discípulas a par das “modas literárias”, qual seja a de uma despreocupação excessiva com a gramática – tal José Lins do Rêgo e Jorge Amado.

Ainda sobre o realismo e a linguagem modernista, Graciliano Ramos, em carta de 18 nov. 1937, a Benjamín de Garay, um de seus tradutores argentinos, reflete sobre aquilo que seria depois constituído como *Vidas secas* (1938):

Você me pediu há tempo que escrevesse umas coisas regionais. Lembra-se? Fiz isso, mas afastei-me da literatura que nos apresenta, sem nenhuma vergonha, matutos inverossímeis. Os nossos matutos nunca foram observados convenientemente. Os que aparecem em romances pensam como gente da cidade e falam difícil, apenas deformando as palavras, suprimindo os ss, os ll e os rr finais. Com esse recurso infantil, certos escritores se julgam sagazes. Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei os diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. Os meus matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento, e é isto que me interessa. Não gastei com eles as metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr-do-sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, coisas obrigatórias, como você sabe (CARTAS..., 2008, p. 63).

Interessante resgatar *O regionalismo equívoco de Vidas secas* (2010), de Florencia Garramuño, que, pelo título, já mostra o seu posicionamento crítico. Conforme Jorge Wolff, “[...] a autora propõe uma reavaliação das relações entre os conceitos de modernismo, regionalismo e realismo no âmbito da cultura brasileira da primeira metade do século XX” (WOLFF, 2010, p. 85). Apesar de concordar com o posto por Bosi (1994) e Sússekind (1984), Garramuño dá acento ao *modus operandi* do autor de *Vidas secas* dentro do panorama modernista de 1930 com uma sutil diferença. Interessa a Garramuño não somente, como fizeram os autores supracitados,

[...] marcar que, enquanto alguns regionalistas de 30 pensaram na língua como instrumento transparente para a representação de uma realidade, o uso que Graciliano Ramos vai fazer desse instrumento é uma forma, talvez mais pausada, quiçá mais lânguida, de pôr em questão a relação entre literatura e representação. [...] [A] escrita de Graciliano Ramos, em graus variados de intensidade de livro a livro, inicia já com seu primeiro romance um processo de distanciamento e de desconfiança diante da capacidade do discurso de representar e, mais tarde, de mudar o mundo, que levará até o extremo de duvidar de sua própria escrita autobiográfica (GARRAMUÑO, 2010, p. 91).

Mas, mostrar que:

[...] a narrativa de Graciliano Ramos não somente supõe [uma] revolução prévia, não somente se constrói sobre essa primeira operação de despojamento da escrita possibilitada pelo Modernismo, como também introduz, enquanto corte crítico radical, um impacto de iguais ou maiores consequências dramáticas, onde a suposta representação de uma realidade regional acompanha uma tensão modernizadora às vezes tão violenta quanto a que os modernistas paulistas imprimiram à tradição brasileira. (GARRAMUÑO, 2010, p. 90).

Garramuño analisa a narrativa *Vidas secas* (1938) tecendo uma aproximação de Graciliano Ramos com Oswald de Andrade, não no sentido do homem, da figura como escritor – não “[...] se trata, em todo caso, de aproximar o Graciliano tímido e áspero ao claramente alvoroçado Oswald” (GARRAMUÑO, 2010, p. 91) –, mas pelo modo revolucionário com que cada um, a seu tempo, marcou, pelo uso da linguagem, lugar no cenário da literatura brasileira. E aí está talvez o mérito de Garramuño ao apresentar uma melhor resolução para o problema sempre colocado do lugar de Graciliano Ramos dentro da historiografia literária brasileira: em vez da ressalva, dissolver essas classificações, propor novas aproximações, desenredar e construir novos enredos acerca do Modernismo.

Graciliano estaria, portanto, num entre-lugar (SANTIAGO, 2000, p. 9-26), entre um *be or not to be* e um *tupy or not tupy*⁷². O próprio Graciliano, lembremos, diria: “Um caeté, sem dúvida. [...] no íntimo, um caeté” (RAMOS, 1972, p. 239). E em carta de mar. 1938, a Garay, declararia: “As encrencas da vida me tornam selvagem, estou virando antropófago” (CARTAS..., 2008, p. 71).

Retornando às cartas, Graciliano Ramos, em 28 jan. 1936, pede à Heloísa notícias de Maria Antônia, personagem da narrativa que a esposa estaria escrevendo:

[...] Mande-me notícias de Maria Antônia. Pergunta-me se essa criatura deve falar como toda a gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. Foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante. E você deve trabalhar para que Maria Antônia entre nela.

⁷² “Tupy or not tupy, that is the question” é parte do “Manifesto Antropófago”, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928, inspirado no quadro *O Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, e assinado por Oswald de Andrade, que reunia em torno de si outros artistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade etc. Partidários de um primitivismo crítico, defendiam a devoração da cultura estrangeira. Desse modo, aplicando a própria ideologia que defendiam, os antropófagos deglutem os versos shakespearianos “be or not to be”, em defesa da língua nacional, indígena, o tupi.

Veja se consegue **pegar a vida** dela, a do curandeiro, isso que aí deixamos assentado. (RAMOS, 2011, p. 217, grifos nossos).

Graciliano Ramos aconselha: “pegar a vida”. Escrever é, mais uma vez, envolvimento, relação com, con-tato, toque. É vida. Além disso, encontramos nesse trecho a consciência modernista de Graciliano, uma vez mais, acerca da linguagem. Entre as reivindicações dos modernistas de 1922, herdadas pela geração de 1930, Bosi (1994) destaca: “[...] a ‘descida’ à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos” (BOSI, 1994, p. 385). Assim, a carta de 1º nov. 1932, remetida à Heloísa, reforça essa herança:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião⁷³, Otávio⁷⁴, Chico⁷⁵ e José Leite⁷⁶ me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. [...] Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (RAMOS, 2011, p. 179).

Há um esforço, desde a Semana de 1922, em formar e fixar uma língua nacional, a língua de um povo verdadeiramente brasileiro. Necessário desconstruir uma tradição que marcava, a ferro em brasa, o Brasil de exótico. Graciliano Ramos se insere nesse contexto, da desconstrução, da inovação, do desejo de mudança, de explodir os limites da linguagem, conforme observa uma vez mais Garramuño:

[...] regionalismo de 30 e modernismo brasileiro não são apenas dois momentos de modernização da cultura brasileira: compartilham, além dessa ânsia modernizadora, uma mesma preocupação pela nacionalização da cultura. É que para o Brasil, como para muitos dos países latino-americanos, as décadas de 20 e 30 descobrem no mandato da modernização uma preocupação que coincide com a necessidade de nacionalizar a cultura. (GARRAMUÑO, 2010, p. 90).

E, nesse jogo de contiguidades, façamos nós uma nova aproximação. Graciliano compartilha do pensamento de Mário de Andrade, profundo estudioso da cultura brasileira que, via, nas conversas, fonte de vida e de literatura, como observa

⁷³ Sebastião Ramos de Oliveira: pai de Graciliano Ramos.

⁷⁴ Otávio Cavalcanti: fazendeiro e político em Palmeira dos Índios (RAMOS, G., 2011, p. 307).

⁷⁵ Francisco Cavalcanti: comerciante e chefe político em Palmeira dos Índios (RAMOS, G., 2011, p. 303).

⁷⁶ José Leite Costa: fazendeiro em Palmeira dos Índios, cunhado de Graciliano Ramos, marido de Amália Ramos (RAMOS, G., 2011, p. 304).

Silviano Santiago:

“Puxar conversa”, expressão do próprio Mário [de Andrade], é o modo de se aproximar agressiva e despudoradamente, sensual e fraternalmente, do outro, para que o outro, ao passar de objeto a sujeito, transforme o sujeito que puxa a conversa em objeto. (SANTIAGO, 2006, p. 102).

Várias cartas escritas por Mário de Andrade aludem ao exercício da conversa como frutífera, edificante e pedagógica (SANTIAGO, 2006, p. 98), como aquelas endereçadas a Carlos Drummond de Andrade, assim destacadas por Santiago:

“E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição.” Anos mais tarde repete o bom conselho ao amigo e poeta mineiro: “Você aí, procure se igualar com todos, nunca mostre superioridade principalmente com os mais humildes e mais pobres de espírito. Viva de preferência com gente baixa que com delegados e médicos. Com a gente baixa você tem muito que aprender [...]” (SANTIAGO, 2006, p. 98).

De maneira análoga, na já citada carta de 19 dez. 1935, Graciliano, enquanto mestre da esposa Heloísa, coloca esse acento na conversa:

[...] Experimente, veja se consegue arranjar aí um assunto. Estude a gente miúda, deixe a burguesia, que já aproveitei e não é interessante. [...] Tenha coragem. Compre uma caneta, umas folhas de papel, entenda-se com a Doca, com a sua lavadeira, criaturas deste gênero, que não utilizo porque não as conheço bem. (RAMOS, 2011, p. 211).

É a “gente miúda” de Mário de Andrade que aparece como fonte, laboratório de escrita na ótica de Graciliano Ramos. Não é, por isso, tarefa fácil. Graciliano Ramos provoca então a esposa e alerta:

[...] Imagino que a preguiça não lhe amarrou as mãos. Enfim tem você um excelente material, material como poucos sujeitos encontraram. Pode dar coisa muito boa. O que é preciso é ter muita coragem e muita paciência, trabalhar seis meses, um ano, várias horas por dia, sem grandes esperanças. (RAMOS, 2011, p. 217).

Mesmo diante da dificuldade, é a exigência da obra que move o escritor, algo que Graciliano nos conta em suas cartas que narram o dia a dia de sua escrita, como numa das datadas de nov. 1932:

Acabei agora a tarefa diária do *S. Bernardo*. Os trabalhadores do oito descansam às seis horas. Eu estou aqui desde oito da manhã, e já é meia-noite. [...] Amanhã não terei tempo para nada, porque essa gente do *S. Bernardo* exige todas as horas que Deus dá. Depois de tudo pronto, acontecerá ao que aconteceu ao *Caetés*. Haverá no mundo um sujeito mais besta do que eu? [...] N.B. – Meia-noite é história: passa de uma hora da madrugada. (RAMOS, 2011, p. 180-181).

Graciliano se entrega ao “espaço literário”, à maneira como preconiza Maurice Blanchot (1987). Ao propor-se a escrever o que viria a ser *S. Bernardo*, a obra exige de Graciliano Ramos uma total entrega, a tal ponto que se apaga o *eu* empírico, social, e nasce um *eu* tão fictício quanto aquilo que se escreve. Em carta de 20 ago. 1932, escrita à Heloísa, Graciliano toma novamente lugar dentro da ficção que está a escrever, *S. Bernardo*:

Durante o dia converso com seu Ribeiro, com Azevedo Gondim, com o Padilha e com a Madalena. São os companheiros que aqui estão sempre, mas as conversas deles estão-se tornando muito cacetes. [...] Enquanto eu não me oriento, conserto as cercas de *S. Bernardo*, estiro o arame farpado, substituo os grampos velhos por outros novos e, à noite, depois do rádio, leio a *Gazeta* de Costa Brito. (RAMOS, 2011, p. 158).

Os nomes supracitados são de personagens de *S. Bernardo* que, como se vê pela carta, começa a ser escrito em 1932, tendo sido publicado apenas em 1934. Além de permitir-nos datar o início da composição romanesca, a carta nos coloca numa espécie de *mise en abyme*, *i.e.*, insere-nos em uma narrativa dentro da outra. *S. Bernardo*, ficção, dentro da narrativa da carta, escrita de si, e ambas como parte da grande narrativa de vida de Graciliano Ramos. As margens entre vida e ficção ali contaminadas fazem de Graciliano personagem de *S. Bernardo* ao mesmo tempo em que os personagens de *S. Bernardo* “habitam” a vida do autor. Diante da carta, diante do romance, ouve-se a voz de Jorge Luis Borges: “Não sei qual dos dois escreve esta página” (BORGES, 2008, p. 55). Graciliano, absorto pela ficção, decreta a morte do autor. É ser anfíbio.

Graciliano Ramos, ao nos apresentar processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional nas cartas só reforça que, para ele, é a con-fusão dessas margens o seu lugar de pensar a escrita criativa e as cartas um espaço privilegiado de reflexão literária. Assim sendo, Graciliano vive o mundo pela ficção e vive a ficção pelas cartas e, desse modo, por vezes, as suas cartas podem ser tomadas como autoficção, que, segundo definição de Diana Klinger (2006), é:

[...] narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2006, p. 67, grifos da autora).

Em carta anterior, de 8 out. 1932, Graciliano deixa claro à Heloísa que não há tempo para outro ofício, como o de escrever cartas, senão o de escrever o romance *S.*

Bernardo. Interessa-lhe a conversa com as demais personagens do romance, Madalena e d. Marcela:

[...] não é bom aceitar a obrigação de escrever por todos os correios, porque posso esquecer a tarefa e ando, como você sabe, muito ocupado com a Madalena e a d. Marcela. [...] Resta-me agora o *S. Bernardo*. Tenho alguma confiança nele. As emendas sérias foram feitas. O trabalho que estou fazendo é quase material: tolice, substituição de palavras, modificação de sintaxe. Mas tenho trabalhado demais: um dia destes estive com os meus bichos de *S. Bernardo* das seis da manhã à meia-noite, sem me levantar da banca. [...] Não continuo [a carta] porque tenho de **agarrar-me** ao romance. (RAMOS, 2011, p. 172, grifo nosso).

Também, enquanto escreve *Angústia* (1936), Graciliano vive o/pelo espaço literário e, em carta de 20 abr. 1935, declara: “[...] Ignoro completamente o que se passa da porta do corredor para fora. Presumo que não houve nenhum terremoto [...]. Por enquanto pretendo **entregar-me inteiramente** a este desastre que preparo [...]” (RAMOS, 2011, p. 205, grifo nosso). E, de maneira semelhante, expressa-se, em 30 dez. 1935, ainda a respeito da obra que seria então publicada no ano seguinte: “[...] Estou **agarrado com unhas e dentes** ao *Angústia*, que vai indo, assim, assim.” (RAMOS, 2011, p. 214, grifos nossos). Em suma, o que os três últimos grifos nos mostram é uma entrega do corpo à escrita. Movimentos que pressupõem o contato, o toque, o tato: agarrar ou entregar-se por inteiro. O corpo do escritor é todo ele absorvido pela escrita, de maneira que, em dias de grande produção, Graciliano espanta-se:

[...] Quinta-feira passei o dia numa excitação dos pecados. Terminei a sua carta às dez horas. Pois daí até o meio-dia, e das quatro da tarde à uma da madrugada, escrevi com uma rapidez que me espantou. Nunca trabalhei assim, provavelmente um espírito me segurava a mão. [...] A letra era minha, embora piorada por causa da pressa, mas é possível que aquilo fosse mesmo feitiçaria. Ou efeito de aguardente. O que é certo é que não vi espírito nenhum. (RAMOS, 2011, p. 204).

Essa exigência, esse movimento de uma mão que parece ter vida própria, não permitindo ao escritor, por si só, parar o ato de escrever, aparece em Blanchot (1987) como *preensão persecutória*:

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo, ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra. Essa mão experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa. (BLANCHOT, 1987, p. 15).

O “tempo pouco humano” no qual a mão se movimentava encontra em Graciliano outros nomes: psicografia, feitiçaria, efeito de aguardente. A mão de Blanchot (1987) agarra o lápis como a de Graciliano agarra o romance (RAMOS, 2011, p. 172, 214). A mão que escreve, para Blanchot, é doente. Para Graciliano, é o escritor, como já vimos, um doente. Assim, em carta de 22 out. 1932, Graciliano fala um pouco mais a respeito dessa exigência da obra:

Tenho continuado a escrever, Ló, porque ainda não quis perder de uma vez a esperança toda. Mas em alguns dias terei de dar um coice nisto e afundar-me. Como o tempo é pouco, tenho escrito muito, como lhe disse, para acabar depressa. Não sei bem para que escrevo nem que vantagem há em acabar depressa. Eu é que me estou acabando, Ló. Magríssimo. Passei ontem o dia com febre. Era o que me faltava. Mas isto não tem importância: macacoas de gente velha. (RAMOS, 2011, p. 173-174).

Essa obra que exige o máximo do escritor, que até o adoce, parece nunca ter fim. Conforme o pensamento blanchotiano, isso se dá porque a obra nunca chega ao fim; antes, tem-se um livro publicado, que nada mais é do que “[...] um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo” (BLANCHOT, 1987, p. 13). E, como se assim entendesse, Graciliano tomará, durante toda a vida, *Caetés* (1933) como fracasso; dirá que *Angústia* (1935) é demasiado gorduroso; e *Memórias do cárcere* não será concluído antes de sua morte. Daí a autodepreciação, na já citada carta de 3 abr. 1935: “Eu sou um literato horrível, e só dou para isso. Tenho procurado outras profissões. Tolice. Creio que meu pai e minha mãe me fizeram lendo o Alencar, que era o que havia no tempo deles” (RAMOS, 2011, p. 195).

Considerações finais

A letra epistolar antes de nos fornecer respostas, ou apontar, “iluminar” um caminho a seguir, dá-nos de volta lacunas, reticências, perguntas, como bem nos mostra outro missivista, Mário de Andrade, em carta de 17 fev. 1945, a Guilherme Figueiredo:

Guardar as cartas consigo,
Nunca mostrar a ninguém
Não as publicar também:
Ao Sol
Carta é farol
(ANDRADE, 1989, p. 163).

Mário de Andrade como que nos manda ler o nome do destinatário escrito

no envelope e no topo da carta. A epístola é parte de uma cena e, por isso, inútil tomá-la como lição ou como um cadáver, pronto à perícia, ao estudo minucioso de suas partes. Carta é corpo vivo, por onde pulsam sentimentos humanos cheios de contradições e incertezas. Assim, ao infiltrarmo-nos na cena de escritura das cartas, temos que ter a compreensão de que, no momento mesmo em que uma porta se abre, outras tantas se fecham. Impossível obter todas as chaves, navegar em águas calmas.

Ao determo-nos, neste trabalho, nas concepções de literatura de Graciliano Ramos, por vezes tivemos acesso também ao seu processo de escrita, como no conselho dado à Heloísa de “pegar a vida” de suas personagens, de entender-se com gente miúda, de con-versar; ou ainda, de ter em homens de sua con-vivência, verdadeiros dicionários para a escrita de seus romances. Dessa maneira, o autor de *Memórias do cárcere*, além de mostrar uma consciência crítica e literária acerca do seu tempo (sua relação com o Modernismo, por exemplo), coloca em cena uma questão ética acerca da subjetividade: o sujeito se dá como construção a partir da abertura ao outro; o sentido da vida no ser-com e, portanto, a vida é a grande fonte da qual Graciliano Ramos se embebeda no processo de criação.

Também foi possível perceber nas correspondências do autor de *Infância* que ele, tamanha a entrega ao ofício literário, faz com que a literatura con-funda-se com a sua própria vida. A vida do autor narrada nas cartas é também contaminada de ficção – Graciliano Ramos traveste-se em personagem de seus romances. A carta é pura borda real/areal.

Desse modo, atravessamos “[...] ambos os conjuntos, – o *corpus* da obra e o *corpo* do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro” (MIRANDA, 2009, p. 29, grifos do autor), ou seja, em vez de biografismo, palimpsesto, porque entre o vício e o ofício, o que permanece não é o sujeito, mas a palavra – corpo da/na carta.

Referências

ANDRADE, M. **A lição do guru**: cartas a Guilherme Figueiredo (1937-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro:

Rocco, 1987.

BORGES, J. L. Borges e eu. In: BORGES, J. L. **O fazedor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 54- 55.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARTAS inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos: Benjamín de Garay e Raúl Navarro. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacir Maia. Organização e apresentação de Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008.

GARRAMUÑO, F. O regionalismo crítico de *Vidas secas*. Tradução de Jorge Wolff. **Crítica cultural**, Palhoça, v. 5, n. 1, p. 89- 101, jul. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v5e1201085-102>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 204f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=198038>. Acesso em: 14 set. 2013.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2009.

NANCY, J.-L. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

NANCY, J.-L. **Ser singular plural**. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006.

RAMOS, G. **Cartas**. Nota de Heloísa Ramos. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, G. [Correspondência]. Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 13 fev. 1946. In: RAMOS, C. **Mestre Graciliano**: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 130-131.

RAMOS, G. **Caetés**. Prefácio de Wilson Martins. 10. ed. São Paulo: Martins, 1972.

RAMOS, G. **São Bernardo**. Posfácio de João Luiz Lafetá. 64. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 59-95.

SCHMITZ, L. B. de A. **Cartas de Graciliano Ramos: Caput Mortuum de uma vida literária**. 2018. 234 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WOLFF, J. Florencia Garramuño traduz Graciliano Ramos. **Crítica cultural**, Palhoça, v. 5, n. 1, p. 85-88, jul. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v5e1201085-102>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

LETTERS FROM GRACILIANO RAMOS: AN EPISTOLOGRAPHY OF THE BODY

Abstract

The growing consumption of texts that somehow bring the “I” to the center of writing, has proliferated since the 1970s-80s in the Latin American publishing market, such as the editions of writers’ letters consecrated in Brazilian literature. In addition to the “spectacularization of the subject” (ARFUCH, 2010) or “biographism”, we defend, by Silviano Santiago (2006), the importance of “reading” the author’s life next to his work so that, from intertextual games, to broaden the understanding of the artistic work and deepen the knowledge about the literary history. Starting from the assumption that the personal and literary experiences, in the epistles from Graciliano Ramos, “touch” – according to Jean-Luc Nancy (2000) –, we present some of the metalinguistic reflections on the nature of the literary creation and the craft of the writer. We intend to demonstrate that: 1. the letters constitute a rich material for the understanding of the literary universe of the author; and 2. the epistemological study allows us not only to “read” the body that writes, but to think this body as responsible for the fiction that runs through the writing of the letters from Graciliano Ramos, who, immersed and absorbed in the writing process, causes the literature to confuse himself with his own life.

Keywords

Letters. Graciliano Ramos. Body. Literature. Life.

Recebido em: 23/10/2018
Aprovado em: 22/02/2019

Aspectos da correspondência de Vinicius de Moraes com Manuel Bandeira

Rafael Martins da Costa
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

Resumo

O presente artigo pretende apresentar alguns aspectos da correspondência de Vinicius de Moraes com Manuel Bandeira, especialmente elementos das cartas que os dois trocaram no final da década de 1940. O recorte justifica-se por ser esse o período em que Vinicius, com o auxílio de Bandeira, preparou o seu livro mais emblemático, a *Antologia poética*. Por meio dos documentos epistolográficos, é possível perceber que Vinicius fez dessa coletânea um projeto interpretativo sobre a sua própria poesia: mais do que uma compilação de papéis avulsos, reuniam-se, na *Antologia*, poemas organizados de modo a demonstrar aquilo que o autor considerava ser a sua evolução poética. Não por acaso, Vinicius intensificou a interlocução com o amigo “Mané”, nesse momento. Bandeira atuou como um revisor e comentador do livro, auxiliando o poeta antologista no preparo do volume e na composição de alguns poemas que dele fariam parte. Nessas correspondências estão também registradas reflexões sobre o cenário literário no Brasil naquele meado de século, bem como um diálogo marcado por admiração mútua e amizade.

Palavras-chave

Epistolografia. Poesia moderna brasileira. Antologia poética.

Na nota introdutória ao *Inventário* dos documentos presentes no Arquivo Vinicius de Moraes, na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Eliane Vasconcelos observa que “o pesquisador brasileiro, em geral, é muito livresco, tem medo de papéis e jornais velhos. Como resultado, publica-se muito, mas quase tudo sabido e ressabido” (VASCONCELOS, 1999, p. 19). Essa avaliação merece, duas décadas depois, uma ponderação: de lá para cá, houve, a despeito das conhecidas restrições do nosso campo literário, um crescimento no interesse por esses papéis velhos, especialmente pelas correspondências de intelectuais e artistas. Isso pode ser visto pelas diversas publicações em que se reúnem cartas escritas e recebidas por nomes como Mário de Andrade, Clarice Lispector, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e outros tantos.

No entanto, essas publicações, longe de serem exaustivas, ainda não desfizeram a tendência livresca dos nossos estudos literários. Curiosamente, a primazia do livro não tem conduzido a uma reflexão mais refinada sobre o próprio objeto de análise: exatamente porque pouco afeita aos arquivos, a crítica literária brasileira com frequência negligencia os aspectos discursivos que condicionam o surgimento de um livro. Conquanto a compreensão vulgar faça dele uma mera peça tipográfica ou um veículo indiferente ao seu conteúdo, é preciso reafirmar o óbvio – o livro é um objeto de cultura e, como tal, sua história é atravessada por decisões e renúncias, por disputas e debates, por projetos pessoais e coletivos.

Embora a consciência da importância material do livro já estivesse presente há algum tempo na literatura brasileira (pense-se, por exemplo, em José de Alencar que cuidadosamente preparou as notas de rodapé em *Iracema*, ou na relevância do prefácio num romance como *Memórias póstumas de Brás Cubas*), foi no modernismo que essa consciência se aprofundou. De um modo mais sistemático, os modernistas encararam o livro como *projeto*, em razão de que se dedicou especial atenção para os seus aspectos constitutivos, entendendo-se a estrutura material do volume a ser editado como elemento manipulável para a produção do efeito literário.

Vinicius de Moraes foi um poeta que não apenas se deu conta da importância estrutural do livro, como também procurou explorar os sentidos produzidos pelo arranjo dos poemas em sua *Antologia poética*, publicada em 1954 pela editora A Noite. O plano de Vinicius era fazer desse livro uma compilação dos seus principais poemas e, sobretudo, evidenciar ao leitor aquilo que para ele havia sido a sua trajetória como poeta até então. Em síntese, ele acreditava que a sua obra era composta por “dois períodos distintos”, uma fase

marcada por misticismo e transcendência, outra caracterizada pela negação da primeira por meio de uma aproximação do mundo material (MORAES, 1954, p. 5). Além de delinear essa divisão, Vinicius pretendia fazer do livro o testemunho de uma emancipação; tratava-se, segundo ele, de apresentar as duas fases da obra poética e, além disso, de declarar que o autor havia passado por uma profunda transformação. O livro era, pois, um acerto de contas consigo mesmo: Vinicius desejava evidenciar *publicamente* aquilo que considerava ser a sua metamorfose. Nos seus termos, ali se registrava a “luta mantida pelo A[utor] contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação” (MORAES, 1954, p. 6).

O trabalho de composição dessa *Antologia poética* ficou registrado nas correspondências que Vinicius trocou com Manuel Bandeira durante o período em que se dedicou ao projeto, no final dos anos 1940. Mais do que um correspondente, Bandeira foi um leitor de primeira hora, ou antes, um tutor que interveio, como se verá, para auxiliar Vinicius a definir a forma final de seu livro.

O diálogo humanizador

A correspondência entre Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes, embora não seja pequena, tampouco é extensa, especialmente se comparada com outros conjuntos de cartas trocadas por escritores modernistas brasileiros. Para que se tenha um parâmetro comparativo, a epistolografia de Bandeira com Mário de Andrade reúne 420 missivas, a deste com Carlos Drummond de Andrade, 161, a de Drummond com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 110, conforme levantamento de Júlio Castañon Guimarães (2004, p. 25). Em contrapartida, o diálogo epistolográfico Bandeira-Vinicius perfaz um total de 45 cartas – 41 preservadas no Arquivo Vinicius de Moraes e 4, no Arquivo Manuel Bandeira, ambos depositados na FCRB. De todo modo, os dois trocaram cartas, numa frequência mais ou menos regular, durante um período considerável, pois a primeira carta entre eles data de outubro de 1937 e a última, de janeiro de 1960.

Dessas 45 peças epistolográficas, quase metade (19) foi escrita entre os anos de 1948 e 1950, período em que Vinicius residia em Los Angeles, onde trabalhava a serviço do Ministério das Relações Exteriores. A razão de o diálogo ter se intensificado nesse momento está em um convite feito por Vinicius, em janeiro de 1949:

Me mande dizer, Mané, se você pode tomar conta para mim de uma ediçãozinha de poesias escolhidas, que estou querendo fazer. Mas não quero te dar trabalho. Te mandaria os originais datilografados, e você me arranjaria um editor.⁷⁷

A resposta positiva veio duas semanas depois: “com muito prazer me encarregarei da edição – não ediçãozinha – de suas poesias escolhidas. Chame-a como fazem os poetas de língua espanhola de Antologia”⁷⁸. A sugestão de Bandeira como que eleva o estatuto da coletânea, substituindo o diminutivo de Vinicius por um termo que reforçava o caráter “antológico” dos textos ali reunidos. Em razão da organização desse volume, os dois iniciam uma série de correspondências, nas quais os dois poetas discutem aspectos pontuais da antologia em preparo, bem como apresentam suas impressões sobre a poesia brasileira naquele final dos anos 1940. Não por acaso, nesta mesma carta em que sugere o título, Bandeira observa: “os meninos que têm aparecido ultimamente são bem informados, mas não convencem; ou por falta de tesão ou por requintamento, andam pondo nas coxas. Ora a poesia tem que ser uma trepada em regra, a preceito e a fundo, como todos os matadores. Você, meu velho, é um garanhão”⁷⁹. Ainda que não mencione nomes, Bandeira se refere, no trecho, aos jovens poetas de então, àquele grupo que formaria a chamada Geração de 1945. A avaliação, como se vê, não era positiva; talvez porque identificasse nessa poética uma reação ao projeto modernista de simplificação da linguagem, Bandeira rechaçava as propostas estéticas que, segundo ele, recolavam o “requintamento” na ordem do dia. Cabe sublinhar, por outro lado, que essa objeção criava um contraponto entre os “meninos” e o “velho” Vinicius, que então desejava organizar uma coletânea com os seus principais poemas, a fim de evidenciar aquilo que para o próprio poeta havia sido o seu percurso evolutivo.

A sugestão dada por Bandeira a respeito do título desse livro foi prontamente acolhida por Vinicius: “Fiquei muito contente de você poder tomar conta do meu livro. Chamarei, claro!, de Antologia”, escreveu ele, em fevereiro de 1948⁸⁰. Nessa mesma carta, Vinicius também se posiciona sobre os “novos” poetas:

⁷⁷ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 11 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁷⁸ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 26 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁷⁹ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 26 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁸⁰ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Achei tudo muito medíocre – falo dos novos – e os testemunhos, declarações etc me lembram uma entrevista que dei logo depois do prêmio Felipe d’Oliveira, que tanto enfureceu, e legitimamente, o nosso Octávio Tarquínio. Enfim, pode ser coisa da idade. O que me assusta mais é o tom fascista da coisa, e acho que vou escrever a respeito. Me parece que depois de uma guerra como essa criar um neo-fascismo passa um pouco os limites da inconsciência⁸¹.

A resistência de Vinicius em relação a esses poetas refletia, portanto, as objeções que ele fazia ao seu próprio pensamento, àquilo que defendera quando era jovem. A carta, nesse sentido, é o suporte em que se materializam a autoavaliação e a própria elaboração crítica. Convém dizer que o incômodo de Vinicius estava em um suposto ensimesmamento da poesia, em uma recusa da participação social, por meio de uma linguagem poética que nada compartilhava da experiência concreta da vida, ou ainda, no estabelecimento de temas poéticos “puros”, contrapostos aos temas circunstanciais. Vendo nos novos uma postura aristocraticamente indiferente ao mundo, o autor dessa carta também fazia uma autocrítica e revia suas próprias palavras. Envaidecido pelo prêmio que recebera, o jovem e laureado Vinicius declarou: “é para responder a si mesmo que se escreve e só isso importa” (MORAES, 1936). Em pouco mais de uma década, a sua percepção sobre o papel do poeta havia se alterado a tal ponto que ele desejava, agora, organizar uma antologia para mostrar que sua poesia, com o tempo, se distanciara desses ideais de juventude.

Apesar de considerar ter passado por uma evolução que o afastava do jovem que fora, Vinicius mantinha, diante de Bandeira, uma postura de poeta aprendiz. Não por acaso, não são poucas as correspondências em que ele consultava o amigo pernambucano antes de decidir pela forma final de um poema. É esse o caso, por exemplo, do célebre “Pátria minha”. O arquivo Vinicius de Moraes na FCRB contém uma versão datiloscrita desse poema que nunca chegou a ser publicada. Além das inúmeras alterações no texto, que inicialmente recebera o título de “Minha pátria”, evidenciadas pela profusão de emendas e rasuras, esta versão arquivada contém uma estrofe que permaneceu inédita:

A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar
A minha pátria é pobreza e é luar e é avenida beira-mar
É tímida e feia e cheia de mazela
A inocente pátria minha, bela

⁸¹ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Tão sozinha⁸².

A decisão de não publicá-la se deve menos a uma questão formal do que política. Ainda na carta de fevereiro de 1948, Vinicius pede que Bandeira se posicione sobre essa estrofe:

O poema “Pátria minha”, de que te falei, tem um verso assim:

“A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar”

Diga se você acha que vão me despedir ou prender por causa disso. Porque estou para mandar o poema para o Diário carioca. Não quero trapalhadas agora. Estou pagando lentamente minhas dívidas. Depois podem me prender, se quiserem (grifo do autor).⁸³

Vinicius estava realmente preocupado com possíveis retaliações administrativas no Ministério das Relações Exteriores. Sobretudo porque aguardava deferimento de questões bem específicas – um aumento e uma transferência para a Itália – e tentava calcular os preços de uma possível “trapalhada”. Sobre a estrofe em questão, Bandeira alertará o amigo dos custos de preservá-la no poema:

Ontem fui ver o Rodrigo [Melo Franco de Andrade] no ministério [dos Negócios da Educação e Saúde Pública] e consultei-o sobre o verso de “Pátria minha”. Ele acha perigoso para você deixá-lo no poema. O momento aqui é de reação e não faltará um f. da p. que o remeta diretamente ao [presidente da República, General Eurico Gaspar] Dutra.⁸⁴

O verso e a estrofe em questão, de fato, não aparecem nem nos originais da *Antologia*, nem na plaquete em que João Cabral de Melo Neto imprimiu o poema. Mais à frente, em outra carta, Vinicius confirmará a Bandeira decidira eliminar a estrofe “para evitar complicações políticas”⁸⁵. Esse caso é ilustrativo porquanto faz ver como questões de ordem prática interferem na produção de um determinado poeta. Tem-se uma espécie de autocensura prévia: Vinicius estava em apuros financeiros e queria evitar adversidades políticas e profissionais. Não seria exagero, pois, dizer que a carreira de diplomata lhe impunha restrições à liberdade criadora.

Episódios como esse também ajudam a redimensionar alguns aspectos da máscara autoral a partir da qual a figura de Vinicius foi, por vezes, compreendida. Não raro, costuma-

⁸² O trecho não publicado seria a décima estrofe do poema. MORAES, V. “Pátria minha”. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁸³ Carta para Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 137.

⁸⁴ Carta a Vinicius de Moraes, 12 mar. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁸⁵ Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

se descrevê-lo como um homem abnegado, um *bon vivant* pouco afeito aos imperativos pragmáticos da vida. Muito se fala dele como o poeta dos vários casamentos, totalmente desprendido dos bens materiais, como a pessoa que, findo o relacionamento, saía de casa sem levar nada senão a escova de dente no bolso. No entanto, a decisão de eliminar toda a estrofe de “Pátria minha” para não ser financeiramente penalizado constitui um contraponto a essa imagem cristalizada e nem sempre justa. Neste caso específico, é possível ver um Vinicius que raciocina mais como um diplomata poeta do que como um poeta diplomata. A história desse poema, registrada nessas cartas, ajuda a humanizar a figura do poeta, na medida em que este aparece como alguém que não está mais isolado e protegido em sua torre de marfim; ao contrário, ele também se preocupa com questões extraliterárias que definem as regras e os imperativos da administração pragmática da vida.

Dentro desse contexto, pode-se ver a carta como o texto em que o entrecruzamento entre aspectos literários e não literários se faz na própria elaboração textual: uma questão estética – a manutenção ou não de uma estrofe no poema – se conecta a uma demanda pessoal e extraliterária – a necessidade de evitar “trapalhadas” e complicações políticas. O suporte que torna possível a conexão (a carta), ao fazer essa ligação, permite que se processe a humanização do poeta, o qual aparece aqui também como um pupilo que, pela via da amizade e da admiração, se confessa ao interlocutor em busca de uma orientação. Na outra ponta do diálogo, Bandeira se apresenta como o correspondente ideal, suficientemente amigo e informado para compreender a encruzilhada que leva o outro poeta a hesitar diante de sua estrofe; em outros termos, “correspondente ideal é, assim, não somente aquele que responde, mas aquele que resiste à tentativa de sedução ou de persuasão presente em toda carta. Ele contesta, mostra-se à altura; ele é suficientemente estimado para que sua opinião seja temida”. (HAROUCHE-BOUZINAC, 1995, p. 81)⁸⁶.

Mas a correspondência também humaniza os interlocutores pela própria materialidade do arquivo. Em uma extensa carta, em que remete a Vinicius uma descrição pessoal do cenário literário brasileiro, Bandeira desenha o contorno da armação de seus óculos pedindo que o amigo lhe encontre, nos EUA, lentes bifocais novas. “Assim são meus óculos tamanho natural”, escreve Bandeira a lápis, no verso da carta, junto à qual remete o receituário do oftalmologista. Combinam-se, em uma mesma carta, elementos de ordem objetiva – por meio da apresentação das principais obras de ficção, poesia, de teatro e de crítica surgidas no Brasil

⁸⁶ Marcos Antonio Moraes, em uma análise da epistolografia de Mário de Andrade, também descreve Manuel Bandeira nesses termos, chamando-o de um “*alter ego* ideal”. Segundo o ensaísta, “Mário e Bandeira puderam estabelecer o diálogo franco da crítica, capaz de interferir na produção de ambos. As diferenças puderam ser aparadas somente no terreno da admiração mútua” (MORAES, 2007, p. 88-89).

na década de 1940 – e questões circunstanciais e subjetivas – a não menos cuidadosa descrição das lentes que encomendava⁸⁷. Essa conciliação de aspectos aparentemente díspares não é, contudo, uma exceção no conjunto das cartas trocadas por Bandeira e Vinicius. Ao contrário, com bastante frequência, a análise literária se une à reflexão política, aos relatos pessoais, à celebração da amizade. Às vezes, as missivas parecem assumir a forma do amigo distante, como se pudessem magicamente presentificá-lo – “Tua carta, Mané, foi como se me tivesse pousado um passarinho. Achei-a boa demais. Dentuça e dissimulada”⁸⁸. Em outras ocasiões, as cartas alentam por virem acompanhadas de livros recém lançados – “seus dois livros chegaram aqui num ótimo momento: de depressão moral da tropa, problemas domésticos de empregada, que se revelou um dos maiores espíritos-de-porco, desânimo diante da política internacional. Tiveram uma ação de Pervitin no meu cérebro nublado”⁸⁹. Em outra carta, Vinicius interrompe o discurso para comentar a própria materialidade do objeto carta:

(Aqui um parêntese para te dizer que o picotado do papel não é somente enfeito como uma mostra da eficiência mecânica desse povo [norte-americano]. Trata-se de uma nova tesoura de costura cuja função é não deixar o tecido esfiapar, como acontecia dantes. Tati [de Moraes, primeira esposa de Vinicius] que está uma grande costureira, fazendo toda a roupa da casa, fora cozinhar e lavar (...) tem comprado toda sorte de gadgets para a Singer que eu lhe dei, inclusive um “button-holer”, isto é, uma pecinha que, em se adaptado à máquina, faz casa de botão em não mais que dois minutos, e perfeitamente).⁹⁰

Mais do que um simples comentário circunstancial, esse parêntese na enunciação constitui-se como uma forma específica de mostrar-se ao interlocutor, trazendo-o para o contexto da enunciação. Digressões como essa, em que a materialidade passa a ser tema do discurso, “servem”, como afirma Marcos Antonio de Moraes, “para referendar que o ‘objeto’ também ocupa o espaço da *mise em scène* do eu epistolar. Enunciá-la significa, de algum modo, presentificar-se para o interlocutor, pois o remetente ainda uma vez explora o artifício da auto-referência” (MORAES, 2007, p. 105). A metalinguagem também expõe a afetividade

⁸⁷ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 set. 1950. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁸⁸ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 set. 1947. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁸⁹ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 18 mai. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. “Pervitin” é o nome comercial de um psicoestimulante feito de anfetamina e muito utilizado durante a Guerra, para manter os soldados de infantaria dispostos ao combate.

⁹⁰ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

que envolve o objeto em si; sobre essa carga emocional do objeto-carta, escreve Haroche-Bouzinac:

A forte carga emocional em torno da escrita epistolar contribui para transformar o material em substituto carnal, objeto de um verdadeiro fetichismo. Esta dimensão material é muitas vezes ampliada por objetos que podem acompanhar a remessa: mechas de cabelo, flores, trevos secos, que intervêm no tópico epistolar (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p. 43).

Não se trata aqui de analisar semanticamente o termo “fetiche”, mas vale a pena reconsiderar algo que talvez a tradição materialista tenha deixado escapar quando retorna à palavra apenas para denunciar a ideologia: o substrato afetivo que resiste a toda reificação. Por isso, a pesquisa literária em arquivos literários não deve ser pensada nos termos de um retorno ilusório do fetichismo da mercadoria, mas de um necessário resgate da relevância da materialidade de correspondências depositadas em acervos de escritores como Vinicius e Bandeira para que melhor se perceba a humanidade existente nessa troca de mensagem.

Fechado o parêntese, Vinicius retoma o debate estritamente literário, apresentando mais uma vez a sua visão sobre os novos poetas de então:

Desses rapazes novos, gosto muito de João Cabral, de alguma coisa do Lêdo Ivo, de alguma coisa do Bueno de Rivera, e acho que é só. É verdade que não conheço bem os outros, pois apesar de ter recebido os livros deles, não consegui ler tudo porque achei muito palavroso, muito falso-Rilke, falso-Eliot, essa coisa. E muito Cecília Meireles, que é uma poesia que, hoje em dia, apesar do valor formal, eu acho intolerável. Aliás, pelo que tenho lido dos suplementos aí, acho que o pessoal anda escrevendo muito e sem necessidade, ou melhor, por “necessidade”, o que compreendo, porque eu mesmo o fiz, mas não aprovo.⁹¹

Essas considerações, como o próprio Vinicius deixava claro, resultavam de uma avaliação apressada, feita por alto, sem levar em conta a heterogeneidade da poesia brasileira naquele fim da década de 1940. De todo modo, dois aspectos merecem destaque nesses comentários: a ideia de repetição e a produção *sem* necessidade ou *por* necessidade. Em relação ao primeiro ponto, Vinicius identificava uma ausência de novidade na produção dos novos e os representava como “falsos”, visto que repetiriam posturas já adotadas por outros poetas. Por outro lado, associava-se a repetição à insinceridade, como se este fosse um critério estético decisivo para distinguir um bom poeta de um mero criador de versos. A ausência de verdade, ainda segundo Vinicius, era provocada por uma questão de ordem prática: esses

⁹¹ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

poetas novos escreveriam em virtude de uma demanda laboral. Assim, a poesia transformava-se em um meio de vida, em um ofício tal como qualquer outro. Quando se tornava mais um expediente profissional do que o impulso de uma fatalidade, a poesia se converteria, para Vinicius, em um discurso inautêntico, “palavroso”, pelo qual não tinha interesse: “só consigo ler coisa mesmo muito perto da verdade, que eu não sei ainda o que é, mas pressinto”⁹².

Em carta seguinte, Manuel Bandeira retornará à questão, não sem antes dizer da sua insatisfação com o ambiente literário na cidade do Rio de Janeiro. Bandeira se confessava enfadado com as frequentes importunações de “repórteres, poetinhas que vêm pedir opinião, professores e literatos itinerantes, gente que quer colaboração, conferências, etc.”⁹³. Em contrapartida, Bandeira se dizia ansioso para começar os trabalhos de revisão da *Antologia poética*, que Vinicius estava organizando: “Fico à espera da antologia, isso sim é trabalho que farei com gosto”⁹⁴.

Em relação aos “novos”, Bandeira também os descreve negativamente, apontando uma diferença entre si mesmo e aqueles poetas:

Há mais de um ano que não escrevo uma linha de poesia. Para eu escrever versos tenho de ficar só muito tempo (...). Há momentos em que me parece que nunca mais escreverei um poema. Fabricar, não fabrico. É defeito que acho na poesia dos novíssimos. Quase tudo me parece fabricado. Não é difícil fabricar bonito, basta ter talento, isto é, habilidade. Mas fazer uma coisa que pode não ser bonita, mas que tenha a marca suja da vida, da puta vida, ah isso não vem quando a gente quer. Isso é o que diferencia você dos novíssimos. Diferencia não: distancia, meu “sórdido poeta”. Vamos lançar a teoria do poeta sórdido. Vai um sujeito de casa com a roupa de brim muito bem engomada e na primeira esquina passa um caminhão e lhe salpica o paletó ou a calça de uma nódoa de lama. O poema deve ser como a nódoa do brim: fazer o sujeito satisfeito dar o desespero. Sei que a poesia também é orvalho, mas este fica para as meninas⁹⁵.

A oposição entre o “poeta sórdido” e o “poeta fabricante” apoia-se em alguns critérios, como a capacidade de ser espontâneo e de fazer do imperfeito um material poético. Sobre este último critério, a imperfeição, Bandeira atribui valor à poesia que se abre para o imprevisto, como se houvesse uma espécie de “poesia natural” que “vem” para o poeta, a despeito de sua

⁹² Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁹³ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes. 18 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁹⁴ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes. 18 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁹⁵ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 18 de mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

vontade ou de seu desejo de criar. É nesse sentido que se fala de uma “nódoa”, espécie de deslize residual que atesta ser o poema fruto de uma experiência subjetiva verdadeira. A essa poesia contrapunha-se aquela produzida a partir do estímulo do poeta, cuja beleza, apesar de ser reconhecível, seria postiça em virtude da ausência de marcas da vida, da “nódoa de lama”. O pressuposto que anima os comentários de Bandeira é, pois, a sinceridade, a qual, na sua visão, seria alcançada a partir da espontaneidade, com a matéria poética sendo decantada no espírito do poeta segundo um ritmo e um tempo próprio da vida e da poesia.

Como se vê, a cisão entre sordidez e fabricação passa por uma trilha na qual andaram muitos românticos, sobretudo se considerarmos que vários deles recusavam a poesia que não fosse modificada pelo sentimento. Tem-se, pois, uma representação da poesia como resultado de uma experiência genuína do poeta com a vida. Para se ter uma ideia da intersecção da reflexão bandeiriana com os românticos, veja-se, por exemplo, a afinidade da “teoria do poeta sórdido” com as palavras de John Klebe, resgatadas por M. H. Abrams: “Se a poesia não é obviamente o espontâneo irrompimento do sentimento mais profundo do poeta, então ela não é poesia de forma alguma” (*apud* ABRAMS, 2010, p. 395-396). Em seu estudo sobre o período romântico, Abrams lembra ainda que foi também em meados do século XIX que o critério moral da sinceridade transitou da esfera religiosa para a literária. Analisando textos da época, o crítico britânico nota que a religiosidade vitoriana atribuiu valor ao coração sincero que se desnuda na presença de Deus. Por analogia ao juízo religioso, a sinceridade passou a ser o critério fulcral para se identificar uma boa poesia, de sorte que uma virtude moral era assumida também como um valor estético. Assim,

a sinceridade retém suas conotações morais, mesmo em seu uso como norma estética: poesia de valor é um teste de personalidade. Porém, o termo “sincero” também poderia ser empregado – com suas implicações morais reprimidas – como o equivalente próximo de “espontâneo” e “natural”, em oposição ao que é enganoso ou artificial (ABRAMS, 2010, p. 423).

Não parece ser muito difícil notar a contiguidade entre esse modo de compor e de julgar poesia e o que Bandeira sugere quando procura distinguir o poeta sórdido do fabricante. A metáfora da indústria, usada pelo criador de Pasárgada, aparece com uma figuração negativa: a produção em série da fábrica contrapõe-se ao ritmo lento do artesanato, na medida em que instaura um novo regime temporal de produção. Ademais, o próprio produto é modificado pelo modo de produção – o artesão dá ao mundo um objeto único, talvez imperfeito mas nunca exatamente igual aos outros que já produziu e que produzirá; o seu processo produtivo é vagaroso, dilatado; o operário, ao contrário, só pode oferecer um produto padronizado,

resultado do seu labor, mas também da sua alienação. A sua interação com a máquina, encolhe o tempo de produção, todavia, em contrapartida, elimina a imperfeição e, por extensão, a diferença entre um objeto e outro. Por fim, o artesão deixa na materialidade de sua obra qualquer coisa que o identifica, que reflete o seu próprio trabalho sobre o objeto, ao passo que nada há no produto industrializado que diga sobre o operário que o produziu. Reencontramos, aqui, novamente a problemática das marcas do produtor no produto, ou em termos da teoria literária, do autor na obra, daquilo que é modificado ou não pela subjetividade criadora. Como já dito, Bandeira atribuía valor àquilo que revelava a subjetividade residual do trabalho criador, em prejuízo das obras que, ao tentarem ocultar o artesão, terminavam por denunciá-lo como fabricante, ou se se quisesse, como repetidor. No caso da poesia, estes últimos seriam, sob esse ponto de vista, menos poetas do que fazedores de versos.

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira diz-se incapaz de fazer um poema “à maneira de Valéry”, que entendia a criação poética como uma atividade feita por “*le plus de conscience possible*”. Conquanto reconhecesse que seus primeiros livros estavam “cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*”, Bandeira sustentava que a evolução de sua poesia se dera a partir do momento em que ele reconheceu a insuficiência da lucidez. Não que esta lhe fosse dispensável; sobre isso, ele dizia ter aprendido “a lição de Mallarmé”, que reforçava a premissa de que a poesia “se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, *seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem aos poetas as combinações de palavras onde há carga de poesia*” (grifos meus). Portanto, de acordo com o autor do *Itinerário*, o trabalho com e sobre as palavras era não apenas essencial para desentranhar a poesia, mas também difícilíssimo, sobretudo para os que acreditavam que a criação só era possível a “duras penas, ou melhor, a duras esperas” (BANDEIRA, 1997, p. 302).

Resta, ainda, observar que o trecho da carta de Bandeira em que se descreve a “teoria do poeta sórdido” foi transcrito no poema “Nova poética” (cf. BANDEIRA, 1993, p. 205). Em uma autocitação, Bandeira adapta o fragmento para extrair dele um “novo” poema. Esse aproveitamento faz ver como a carta se posiciona na fronteira do literário e do não literário, isto é, o caráter híbrido do gênero (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p. 11), mas também como a poética de Bandeira concretizava o ideal da aproximação radical entre poesia e vida, por meio de uma contundente desierarquização dos gêneros. Mais do que uma rasura de regras composicionais, é possível ver aí o sentido profundo e revolucionário da ação vanguardista, descrita por Jacques Rancière nos termos de uma “democracia literária”: “o modernismo

historicamente significou a construção de uma sensibilidade de igualdade radical, fazendo da arte e da vida a mesma coisa, uma vez que ele tornou todas as experiências equivalentes e conectou qualquer uma delas a todas elas” (RANCIÈRE, 2010, p. 90).

A revisão da Antologia poética

Na manhã de junho de 1949, enquanto escrevia uma carta ao amigo Manuel Bandeira, para comunicar-lhe que já havia sido feito o datiloscrito daquilo que seria a *Antologia*, Vinicius foi surpreendido por um pedido de socorro. Por isso, suspendeu a escrita da carta para evitar o pior. Não houve tempo; chegou apenas a tempo assistir ao assassinato, cometido a sangue frio no quintal de sua casa. Um pequeno passarinho acabara de ser decapitado por um gato, a despeito do protesto estridente dos pais da vítima que, de uma árvore, tudo testemunharam sem poder salvar o filho. “A manhã, radiosa que estava, ficou turva com esse assassinato. O delinquente infantil passeia, como se não fosse nada, debaixo da árvore”⁹⁶.

O relato desse “crime” ocupa um longo parêntese narrativo e lúdico dentro da carta que Vinicius escreveu naquela manhã. Mas aquela missiva, apesar do desvio pelo episódio do quintal, tinha um propósito bem definido. Junto dela, Vinicius remetia um pacote, com uma mais de 300 folhas numeradas, nas quais estavam datilografados perto de uma centena de poemas. Aquele material, que o poeta designava como um “catatau”, era a primeira versão da *Antologia poética*. A carta tinha, portanto, a finalidade de apresentar a Bandeira o datiloscrito, no qual Vinicius estava trabalhando há pouco mais de um ano. Sobretudo, a correspondência era um pedido para que o amigo fizesse “uma boa leitura crítica” daqueles poemas: “Peço muito a você que, leitura feita, ponha o bubu[m] na cadeira e me dê a impressão geral”⁹⁷.

Apesar desse pedido de uma “impressão geral”, nota-se, pela carta que acompanha o datiloscrito da *Antologia*, que Vinicius enumera diversas questões pontuais que são para ele importantes e que deveriam ser consideradas pelo interlocutor no processo de preparação do livro para a impressão. Há, por exemplo, indicações a respeito da tipografia do livro. Transcrevo um trecho da carta para que se possa perceber a sua atenção em relação a esses aspectos:

⁹⁶ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁹⁷ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Fala com a tipografia, em primeiro lugar, para obedecer estritamente às indicações de grifo, espaço, e sobretudo para não mudar as palavras escritas, sob a impressão de que podem estar erradas, como certamente vai acontecer com “Federico” [referência ao poema “A morte de madrugada”], e certas palavras inventadas ou reajustadas. Pede a eles também para não exagerarem no tamanho dos traços, ou traços de união, como é tão comum – enfeia tipograficamente o livro. As divisões de linha, fazer sem travessões ou parênteses, com a linha dividida arrumada de modo mais harmonioso possível.⁹⁸

A essas observações seguem-se muitas outras, como as que determinavam o tamanho dos títulos e dos subtítulos, as que indicavam o modo de apresentação das estrofes que por ventura ficassem divididas pela quebra de página, as que apontavam o tipo de algarismo a ser usado para dividir os “Quatro sonetos de meditação”. Em razão da sua extensão, limito-me a mencionar apenas mais dois casos desses apontamentos que já são suficientes para que se tenha uma ideia da importância que o poeta dava à dimensão tipográfica do seu livro.

Vinicius sabia que alguns poemas do livro dependiam diretamente do êxito da composição tipográfica. É o caso, por exemplo, da “Última elegia”, cujo sentido é determinado pelo modo como as letras e as palavras são impressas na página, algo que seria desenvolvido e aprofundado alguns anos depois pelos poetas concretistas. De igual modo, Vinicius pedia a Bandeira cuidado em relação ao poema “Azul e Branco”, feito em homenagem ao atual edifício Gustavo Capanema – “reconta por favor o número de andares do Ministério [dos Negócios da Educação e Saúde Pública], correspondentes aos versos “azul e branco”. As linhas iniciais da 3ª parte correspondem aos reservatórios no topo. Em seguida vêm os andares, se não me engano 14”⁹⁹. A profusão das observações, feitas nessa extensa carta enviada a Bandeira, sugere que só com muitos prejuízos à correção se pode predicar Vinicius como um poeta displicente. Ao contrário, as alterações que fez em diversos poemas, a preocupação em relação aos aspectos tipográficos, a pesquisa por soluções para versos que lhe ainda lhe pareciam imperfeitos revelam a figura de um poeta metuculoso, atento aos detalhes necessários à composição daquela *Antologia*.

Há, ainda, pedidos de ajuda em relação a alguns poemas que Vinicius não considerava completamente prontos. É esse o caso por exemplo de “Crepúsculo em New York”, descrito pelo próprio autor como um poema de “de mau gosto, (...), uma sátira, não só do capitalismo

⁹⁸ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949 Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁹⁹ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

americano, como do capitalismo eclesiástico americano: o trust católico no país, que é tremendo”. Ainda nesta carta, Vinicius pede que Bandeira lhe ajude com um verso

de 11 sílabas que eu daria tudo para transformar num decassílabo: “Mas Deus, que mudou muito, desde que enriqueceu”. Tentei tudo: “Porém Deus, que mudou, desde que enriqueceu”, etc, e nada serve. A coisa está em conservar aquele “que mudou muito”, onde se coloca toda a malícia da história. Te darei a Estátua da Liberdade se v. conseguir dar um jeito nisso pra mim, sem tirar aquele “que mudou muito”. Não deve ser impossível, porque não há impossíveis em poesia, mas eu não encontrei, não sei se por ter ficado tempo demais em cima. De repente é capaz de vir. Tomara que te venha de saída.¹⁰⁰

Nesses comentários, é possível perceber a indefinição em relação ao poema. Apesar de o ter enviado para a publicação, Vinicius não o considerava completamente finalizado e, por isso, pedia o auxílio de Bandeira. A sua insatisfação em relação ao verso em mencionado referia-se a uma questão formal para a qual não encontrara solução. Curiosamente, o trabalho do poeta, a sua busca exaustiva pela melhor expressividade para o seu verso é figurado, nesse trecho da carta, como um obstáculo à própria resolução do problema. Ou seja: o poeta sugere que o imbróglio formal não se desfizera “por [ele] ter ficado tempo demais em cima” do verso. Não sem motivos, ele supunha que a questão pudesse ser resolvida “de saída” por outro poeta. Nesse sentido, Vinicius parece concordar com a representação da poesia como uma espécie de revelação, processada antes do trabalho racional, tal como, mais tarde, Manuel Bandeira desenvolveria no seu *Itinerário de Pasárgada*: “o esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias” (BANDEIRA, 1997, p. 302).

Em síntese, esses trechos citados revelam como Vinicius e Bandeira compartilhavam uma concepção do fazer poético, na esteira da tradição romântica da inspiração, a qual toma o poema como a expressão de um estado de espírito do poeta, feito a partir de uma subjetividade modificada pelo sentimento. Segundo essa noção, a simples manipulação da técnica não produz poesia, haja vista que esta é, antes de tudo, a expressão de um *alumbramento*.

Entretanto, isso não significa que para esses poetas a poesia fosse *apenas* intuição. Na própria carta de Vinicius, fica claro como, por vezes, a execução de um poema não prescindia do “esforço consciente”. Ademais, a resposta dada por Bandeira às questões levantadas por

¹⁰⁰ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Vinicius também evidencia como a consciência da técnica e da tradição era fundamental para o seu trabalho:

o verso [de “Crepúsculo em New York”] não tem 11 sílabas como v. disse, mas 13. O poema está escrito em alexandrinos do tipo espanhol à maneira de Rubem Dario, i.e., ora obedecendo à cesura e tendo portanto 12 sílabas (“Abre de par em par o pórtico do poente”), ora não obedecendo e formado de dois versos de 6 sílabas (computo final 13 sílabas) (“Os átomos aquietam-se e cria-se o vazio”). No mesmo caso deste último está o verso que v. quer mudar: é um alexandrino à espanhola, quer dizer, formado de dois versos de seis sílabas sem cesura. O que não tem defesa é este: “Fluem lânguidos da Grande Porta diamantina”, que não é nem do tipo espanhol nem do francês. Proponho mudar para “Fluem langues da Grande Porta diamantina”. “Langues” é o mesmo que “lânguidos” e no verso cai mais expressivamente.¹⁰¹

Pode-se notar, a partir desse trecho em que a carta se confunde com a descrição analítica, como o conhecimento dos sistemas de versificação e a erudição do *professor* Manuel Bandeira dissolvem o problema formal que havia perturbado Vinicius. É provável que, pelo menos a princípio, os comentários de Bandeira tenham deixado o autor do poema satisfeito, pois como se pode ver, na primeira edição da *Antologia poética*, o verso “Mas Deus, que mudou muito, desde que enriqueceu” será preservado, ao passo que o outro, “Fluem lânguidos da Grande Porta diamantina”, será alterado conforme a sugestão dada por Bandeira.

Por outro lado, o diálogo com Bandeira certamente lhe permitiu definir saídas para alguns poemas. Por meio dessa carta enviada a Vinicius em agosto de 1949, pode-se perceber que Bandeira fizera uma leitura acurada do datiloscrito enviado, haja vista que a missiva é, basicamente, uma sequência de comentários acerca dos poemas que, na opinião do remetente, deveriam ser reformulados. Nem todos, contudo, são especificados, uma vez que, em alguns casos, o poeta e professor pernambucano fez ele mesmo as modificações que julgava necessárias – “Muita coisa fui corrigindo sem ligar para você, por exemplo: inúteis pronomes pessoais sujeitos (eu, eu, eu...), “esse” por “este”¹⁰².

À parte disso, Bandeira menciona na carta diversos outros poemas, os quais haviam lhe gerado dúvida, seja porque considerava haver neles algum erro de datilografia, seja porque notava algum verso ruim. Exemplo deste último tipo de comentário é que se faz a respeito de

¹⁰¹ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁰² Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

um verso da “Elegia lírica”: “você diz ‘o maior medo é aquele de que não me ouças de que estejas deitada sonhando comigo’. Você faz questão dessa sintaxe tão pesada? Eu preferia dizer simplesmente “O maior medo é que não me ouças que estejas deitada etc.”¹⁰³. Ou ainda, a observação sobre a “Elegia para o primeiro amigo”: “você diz: ‘sei que te amo de uma poderosa ternura que nada pede e nada dá’. Esse nadada (sic) está feio. Quer emendar para ‘que nada pede nem dá?’”¹⁰⁴. Ou o comentário feito sobre um verso do “Soneto de aniversário”: “há este verso: ‘Diminuem os bens, aumentem os danos’. Está frouxo e duro ao mesmo tempo, porque você fez elisão em ‘aumentem os danos’ e não fez em ‘diminuem os bens’. Proponho: diminuem os bens, cresçam os danos”¹⁰⁵.

Como se pode ver na primeira edição da *Antologia poética*, essas sugestões foram integralmente acatadas por Vinicius. No caso das elegias, os versos reprovados por Bandeira já haviam aparecido no livro *Cinco elegias* (cf. MORAES, 1943, p. 22 e p. 32). Mesmo assim, Vinicius modificou-os, aceitando as sugestões propostas pelo correspondente. Por sua vez, antes de ser publicado na *Antologia*, o “Soneto de aniversário” aparecera nas páginas do suplemento *Letras e Artes*, em 1950, já com os verso corrigido conforme a orientação de Bandeira (cf. MORAES, 1950, p. 16).

Os arquivos relativos à *Antologia poética* indicam, no entanto, que não apenas alguns poemas dessa coletânea foram revisados. Além dessas modificações, encontram-se também na FCRB distintas versões do prólogo que escrito por Vinicius para a *Antologia*. Mais uma vez, a intervenção de Bandeira foi decisiva para o estabelecimento da forma final desse paratexto. Isso porque foi o autor de *Libertinagem* quem estabeleceu a versão desse texto que terminou por ser publicada. Em setembro de 1949, ele enviou para Vinicius uma carta em cujo início apresentava o texto reformulado seguido da observação:

Vinicius, assim é que gostaria que fosse o seu prefácio num livro de poemas. Aqueles agradecimentos a mim e ao copista ficam muito cafajestes: essas coisas o público não tem nada que ver com elas e a gente agradece em carta ou na dedicatória

¹⁰³ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁰⁴ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁰⁵ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

do exemplar oferecido. Acho também cafajeste a modéstia na explicação do título antologia. O meu comprimido me parece 100% digno, nítido, enxuto.¹⁰⁶

A síntese proposta por Bandeira corresponde à versão que foi efetivamente publicada na primeira edição da *Antologia*. Fundamentalmente, essa formulação concentrava-se na estrutura do livro, apresentando-o por meio do dualismo entre as fases distintas. Isso pode ser observado logo no início do texto, pois já no primeiro parágrafo se apresenta a tese da bipartição do livro e da poesia de Vinicius. Assim, privilegiava-se a ideia das duas fases, ligadas apenas por um período de transição, como a melhor maneira de apresentar da obra de Vinicius.

A nova versão agradou a Vinicius, pois alguns dias depois ele escreveu ao amigo aprovando a versão, “A advertência está perfeita. Nada a mudar.”¹⁰⁷. Certamente, a autointerpretação proposta nesse prólogo constitui um dos elementos que indicam o interesse crítico presente na *Antologia poética*. O leitor é convidado a ler o livro para acompanhar o desenvolvimento de uma poética e, ao mesmo tempo, para ver os processos que, na visão do próprio autor, determinaram a *conversão de Vinicius em Vinicius*. Em certa medida, a eficiência dessa “Advertência” é resultado da síntese certa proposta por Bandeira. O êxito desse texto também pode ser medido pela frequência com que se validaram as proposições críticas presentes nele. Via de regra, a maior parte da fortuna crítica tomou como fato aquilo que era construção – sem se preocupar em demonstrar que a chave de leitura fornecida por Vinicius era apenas uma das muitas entradas possíveis, a crítica tratou de endossá-la, por meio de uma incômoda sistematização que estabilizou a interpretação da obra. Revisar as correspondência de Vinicius permite perceber que o conteúdo da “Advertência” não representa uma verdade última sobre a sua poesia, na medida em que se tratava de uma construção, de uma elaboração interpretativa que se apoiava nas concepções estéticas que tanto ele quanto Bandeira tinham naquele meado de século.

De todos os livros que Vinicius publicou, a *Antologia poética* foi (e continua sendo) a sua obra mais difundida. Para que se tenha uma ideia, durante a sua vida, o poeta publicou 18 edições da *Antologia*, sempre mantendo o texto da “Advertência” e os ajustes propostos por Bandeira. Mais de uma dezena de edições e reimpressões do livro já foram feitas depois da

¹⁰⁶ Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 7 set. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁰⁷ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 18 set. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

morte do autor – um verdadeiro *best-seller*, se considerarmos os padrões de venda e tiragem que se aplicam aos livros de poesia no Brasil. Hoje, o interesse crítico da *Antologia poética* não é tanto a avaliação das diferenças entre esta ou aquela fase da poesia de Vinicius; talvez já tenha passado o tempo em que era necessário confirmar ou refutar as afirmações que o próprio poeta fez sobre a sua produção. Mais relevante é perceber como esse livro foi decisivo para a montagem de um mito pessoal, a partir do qual Vinicius foi e segue sendo descrito. Perder o medo de papéis velhos, resgatando documentos presentes no seu Arquivo, talvez seja um bom ponto de partida para que novas questões sejam acrescentadas à leitura deste que foi, seguramente, um dos nossos grandes poetas.

Referências

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira V. Allegro. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GUIMARÃES, J. C. **Contrapontos**: notas sobre a correspondência no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. **L'épistolaire**. Paris: Hachette, 1995.
- MORAES, M. A. de. **Orgulho de jamais aconselhar**. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2007.
- MORAES, V. Uma entrevista com o autor de *Forma e exegese*. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 13 jan. 1936.
- _____. **Cinco elegias**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1943.
- _____. Soneto de aniversário. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, p. 16, 23 ago. 1950.
- _____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.
- RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, v. 86, n. 1, p. 75-90, mar. 2010.
- VASCONCELOS, E. **Inventário do arquivo Vinicius de Moraes**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

ELEMENTS OF EPISTOLARY CORRESPONDENCE BETWEEN VINICIUS DE MORAES AND MANUEL BANDEIRA

Abstract

This article aims to present some aspects of the correspondency between Vinicius de Moraes and Manuel Bandeira, specially elements of letters both sended to each other in the end of 1940s. This perspective is justified cause this is the period when Vinicius, helped by Bandeira, prepared his most emblematic book, the *Antologia poética*. By means of the epistolograph documents, it's possible to realize Vinicius used this selection to construct an interpretative project about his own poetry: more than a compilation of aleatory papers, the *Antologia* reunited poems organized in order to demonstrate what the author considered his own poetic evolution. Not by chance, Vinicius intensified the intelocution with his friend "Mané" at that moment. Bandeira reviewed and commented the book, helping the anthologic poet to prepare the volume and to compose some poems of it. In these correspondences there are thoughts about the Brazilian literary scenery of that moment and a dialog full of mutuous admiration and friendship.

Keywords

Epistolography. Modern brazilian poetry. Poetic anthology.

Recebido em: 10/12/2018
Aprovado em: 01/04/2019

Literatura e correspondência em Italo Calvino

Maria Elisa Rodrigues Moreira¹⁰⁸

Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)

Bruna Fontes Ferraz¹⁰⁹

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET - MG)

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a escrita epistolar de Italo Calvino, destacando algumas dessas cartas, com o objetivo de melhor compreender seu processo de produção artística. Para tanto, buscamos identificar, por meio de suas “grafias de vida”, aspectos que nos permitam um olhar crítico sobre a obra e que ultrapasse o próprio texto publicado pelo autor. Nesse sentido, ao percorrermos as cartas de Calvino, encontramos nelas refletidos seus anseios e dúvidas, além de reflexões tecidas durante a gênese de algumas obras, como *Marcovaldo* e *As cidades invisíveis*, que optamos por aqui destacar, e também analisamos as cartas que a elas se referem na terceira seção deste texto. O epistolário de Calvino mostrou-se um espaço profícuo de discussão e interação não apenas com amigos, em âmbito privado, mas também com críticos e escritores, demonstrando como a correspondência permitia ao autor refletir sobre seu próprio fazer literário.

Palavras-chave

Literatura. Correspondência. Italo Calvino.

¹⁰⁸Doutora em Estudos Literários / Literatura Comparada e Mestre em Estudos Literários / Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Gorro. Autora dos livros *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino* (2007) e *Coleção, arquivo, biblioteca: a literatura de Borges e Calvino* (2016). E-mail: elisarmoreira@gmail.com.

¹⁰⁹ Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e Mestre em Estudos Literários - Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). É professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). E-mail para contato: bruna.fferraz@gmail.com.

Introdução

Na contemporaneidade, tem crescido o número de pesquisas literárias que utilizam documentos arquivísticos como forma de ampliar seu escopo de análise, abrindo novos espaços de investigação em um cenário crítico, no qual predominava a visão de que pensar o texto literário através do processo construtivo autoral era uma atitude conservadora e retrógrada (SOUZA, 2008). Essas pesquisas, entretanto, vêm tornando os documentos de escritores uma fonte diversa de investigação, não direcionada necessariamente a uma busca da “intenção do autor”, mas, antes, a uma revitalização do processo analítico, que ganha novos tons a partir de um rico material documental, composto por depoimentos, entrevistas, iconografias, bibliotecas, objetos e, caso de nosso interesse específico, correspondência.

De acordo com Eliane Vasconcellos, a carta, ao menos teoricamente, não tem “o intuito de alcançar a posteridade” (VASCONCELLOS, 2008, p. 373), e, desde os primórdios de seu uso, manifesto entre os povos antigos, ela está “sempre envolta em sigilo: ora envolvida por uma fita, ora marcada com um carimbo, sinete ou lacre” (p. 374), os quais posteriormente foram substituídos pelos envelopes fechados. Nesse sentido, as cartas são, conforme Silviano Santiago (2006), uma espécie de *grafia de vida*, textos destinados a estabelecer uma “conversa” pessoal com um interlocutor específico.

Entretanto, apesar desse “caráter íntimo” que se imprime sobre as cartas, muitas vezes aquelas produzidas e/ou recebidas por personalidades com certo relevo público têm como destino certo a publicação. Afinal, como afirma Philippe Lejeune, “Por definição, a carta é compartilhada. Ela tem vários aspectos: é um objeto (que se troca), um ato (que pode ser publicado)... E há sempre várias pessoas envolvidas” (LEJEUNE, 2008, p. 252). Diante dessa condição, Santiago afirma que, para nos determos sobre cartas alheias, temos de “simular um ritual estorvado e vergonhoso”, no qual interceptamos o carteiro e furtivamente retiramos de seus pertences uma carta, “que não nos é endereçada” (SANTIAGO, 2006, p. 61). Ao acessar esse material, deparamo-nos com a letra do escritor num momento de escrita íntima, por vezes ainda não estilizada – pelo menos não da maneira com que esta é trabalhada em obras direcionadas à publicação – e podemos “enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética [...]” (SANTIAGO, 2006, p. 63).

É, pois, com esse “ritual estorvado” que nos aproximamos da correspondência de Italo Calvino, escritor italiano com cujas cartas nos propomos a dialogar, ao longo deste artigo, ainda que tenhamos consciência de não sermos as leitoras visadas por sua produção epistolar. No entanto, sabemos, ele e nós, que libertas do regime opressor do autor, as palavras ganham voo e se tornam disponíveis àqueles que delas se valem. As cartas de Calvino, ainda pouco exploradas no Brasil,¹¹⁰ se abrem para nós, portanto, como um campo produtivo para refletirmos sobre sua obra, buscando relações desejosamente inusitadas, sobre as quais discorreremos em três momentos. Na primeira seção, apresentamos alguns breves traços da poética calviniana e procuramos destacar o espaço ocupado pela palavra escrita em sua vida, e no escopo desta o papel que ele confere à sua correspondência. Na segunda seção, voltamos às epístolas cuja reflexão gira em torno do próprio fazer poético, fazendo desse espaço uma arena de discussão e argumentação em que Calvino debatia com seus interlocutores (críticos, amigos, estudantes) ideias frutificadas por suas próprias obras e também pelas palavras alheias. Por fim, na terceira seção, destacamos um caso de aproximação crítica a duas obras específicas, *Marcovaldo ou As estações na cidade* (1963) e *As cidades invisíveis* (1972), motivadas por carta enviada pelo escritor italiano a Goffredo Fofi em 1984.

1 Palavras próprias, palavras dos outros

Pouco afeito ao aparecimento em público e ao exibicionismo, Italo Calvino preferia se esconder por trás das palavras, tomando-as não apenas como ofício, mas também como necessidade de vida. Sua pouca propensão ao aparecimento e à escrita na primeira pessoa do singular¹¹¹ levaram-no a se recluser em um mundo de papel, ao qual ele chama “mundo escrito”,¹¹² e a privilegiar a comunicação com os outros também por meio da palavra

¹¹⁰ Sobre a produção epistolar calviniana, destacamos a tese de doutorado defendida por Tânia Mara Moysés, em 2010, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Nessa tese, intitulada *Lettere e I libri degli altri: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino*, a pesquisadora se dedica à análise do epistolário calviniano tornado público nos dois livros mencionados em seu título, *I libri degli altri: Lettere*, de 1991, e *Lettere*, de 2001.

¹¹¹ Embora o gênero epistolar exija a escrita em primeira pessoa, sem máscaras ou subterfúgios nos quais o autor possa se esconder, Ferrero, em *Calvino e L'Editoria*, ao comparar o estilo epistolar de Cesare Pavese e o de Calvino, observa que neste “há a prudência e a humildade de um funcionário do *Celeste Impero*, ele joga em grupo, diz ‘nós’ [...]” (FERRERO *apud* RIBATTI, 2009, p. 55), o que demonstra a tentativa de uma escrita o mais impessoal possível.

¹¹² A reflexão sobre a especificidade do mundo escrito, do espaço da palavra, em contraposição ao espaço do concreto, do mundo à nossa volta, assim como sobre as relações que se estabelecem entre estes dois universos, que em nenhum momento se superpõem, mas se intercambiam profundamente, foi uma constante na produção calviniana. No texto intitulado “Mundo escrito e mundo não escrito” ele nomeia, dessa maneira, esses dois espaços distintos de vivência e produção de saber (CALVINO, 2015).

escrita. O contato face a face, as entrevistas, embora constantes, eram sempre uma violência à sua alma tímida e retraída, como observa em “Eremita em Paris”, texto extraído de uma entrevista concedida a Valerio Riva em 1974:

Quando dou por mim num ambiente em que posso ter a ilusão de ser invisível, eu me sinto muito bem.

Precisamente o contrário de como me sinto quando tenho de falar na televisão, e sinto a câmara (*sic*) apontada para mim, pregando-me à minha visibilidade, a meu rosto. (CALVINO, 2006, p. 185).

Calvino preferia, portanto, confrontar as palavras, significantes que, com um olhar petrificante, espelhavam a si mesmo. Desse modo, ele tecia um diálogo com um destinatário que ia além de seu interlocutor específico: ele dialogava com a própria linguagem – as cartas de Calvino, com seu empenho crítico-literário, sua escrita apurada e cristalina, preservavam um interesse metalinguístico, palavras instigadas por suas predecessoras e destinadas a uma escrita por vir.

Esse movimento autorreflexivo – apresentado por meio de uma contínua interrogação sobre seu próprio trabalho e sobre as estratégias e escolhas a ele inerentes – que percebemos na correspondência de Italo Calvino é também uma das mais marcantes características de sua produção literária. É dele que resulta aquilo que o crítico italiano Giuseppe Bonura (1987) definiu como a extrema mobilidade que caracteriza o mundo poético de Calvino, escritor que transita entre temáticas e estilos narrativos os mais diversificados, mesclados a produções narrativas e ensaísticas que se mostram confluentes ao desbordar fronteiras e fazer transitar por elas dúvidas, descobertas, hipóteses e saberes múltiplos. Esse modo de olhar o mundo específico de Calvino, mesclando os discursos da ciência e da política, da observação e da ação, constitui seu próprio fazer literário. Talvez isso tenha feito com que Calvino não fosse apenas um ficcionista, exercendo de forma relacional várias outras atividades narrativas, como a editoria, a escrita ensaística, a colaboração política, o jornalismo...

O escritor se interessou pelo cinema, depois pelas charges e caricaturas, envolveu-se com a política e o Partido Comunista Italiano, atuou ativamente na área editorial, escreveu ensaios e textos ficcionais, participou de grupos literários e culturais, produziu peças de teatro e musicais. Em sua trajetória, a literatura se constituiu como um modo de atuação, uma forma de saber e um processo contínuo de reflexão.

Quando se mudou para Turim ao término da guerra *partigiana*,¹¹³ Calvino aproximou-se do universo literário de maneira incisiva: matriculou-se na Faculdade de Letras e passou a frequentar a editora Einaudi,¹¹⁴ que ao longo desse período funcionava como bem mais que uma editora: era o local de confluência da intelectualidade de esquerda, espaço no qual filósofos e historiadores – além de escritores e literatos – travavam contínuas discussões acerca das tendências políticas e ideológicas de então. Pouco depois, começou a prestar serviços para a editora, trabalhando em vários de seus setores: redigiu notas publicitárias; dirigiu, entre 1952 e 1959, o *Notiziario Einaudi*, um periódico mensal (posteriormente trimestral) de informação cultural; fundou e dirigiu, ao lado de Elio Vittorini, a revista de literatura *Il Menabò*; dirigiu coleções de literatura diversas.

O trabalho na editora Einaudi não foi um segundo ofício para Calvino, pois foi ali, naquele espaço, que ele se formou como escritor. Sua escrita foi, portanto, constituída pela leitura enciclopédica que fazia como editor, sobre a qual ele escrevia prefácios, críticas, cartas... Sobre a relação entre sua atividade na editora e sua vida de escritor, Calvino recorda, em entrevista a Marco d'Eramo, de 1979:

Em um certo momento, me vi sendo um escritor, mas suficientemente tarde: trabalhei muito na editoria, nos momentos livres escrevia tanto sobre aquilo, textos que, depois, não eram publicados nos livros, mas na maior parte de minha vida me dediquei aos livros dos outros, não aos meus. Fico contente por isso, porque a editoria é uma coisa importante na Itália em que vivemos e ter trabalhado num ambiente editorial, que foi modelo para o resto da editoria italiana, não é pouca coisa. (CALVINO, 2012, p. 283-284, tradução nossa).

Foi seu trabalho como editor que motivou Calvino a escrever cerca de cinco mil cartas em que discute e analisa os trabalhos dos mais diversos autores. Parte dessas cartas foi publicada na Itália em dois distintos volumes, ainda inéditos em português, sobre os quais relata Moysés:

A vinda a lume de *Lettere*, já na segunda edição (na coleção I Meridiani da Mondadori (Milão, 2001) que reúne, entre outras, praticamente, toda a vasta produção literária de Calvino), complementa, em certo modo, *I libri degli altri*, publicado pela Einaudi (Turim, 1991), que lhe destaca as cartas como editor-crítico. Os dois livros, organizados respectivamente por Luca Baranelli e Giovanni Tesio, registram, em seu conjunto, 1303 cartas (995, no primeiro; 308, no segundo), perfazendo o número de 2.282 páginas/2.172 páginas epistolares, recolhidas no imenso epistolário de Calvino, visto que, somente nos arquivos Einaudi, somam-se quase 5.000 cartas. (MOYSÉS, 2010, p. 15).

¹¹³ A guerra *partigiana* se refere ao movimento de resistência ao fascismo italiano durante a Segunda Guerra Mundial.

¹¹⁴ Calvino desvinculou-se da Einaudi apenas em 1983, devido aos graves problemas financeiros que assolavam a editora.

Esses livros – que além de apresentar parte da correspondência profissional de Calvino, contemplam também cartas pessoais, como as trocadas entre o escritor italiano e seu pai, por exemplo – constituem o *corpus* por nós percorrido para a produção deste artigo: como *voyeurs* e aprendizes, transitamos por esse material em busca da identificação dos elementos que conformam as concepções literárias de Calvino, conforme discutiremos na próxima seção.

2 “Furto ao carteiro”

A miríade epistolar calviniana, ao mesmo tempo em que nos permite entrever muitos comentários pessoais e cotidianos do escritor, também torna visível o traçado das concepções de literatura que serão importantes em sua produção. Na “Advertência” que escreve no início de *Lettere*, Luca Baranelli afirma que um dos aspectos que podem ser observados na seleção das cartas publicadas é “O progressivo reconhecer-se e posicionar-se como escritor e literato que se interroga, se comenta e se coloca em questão, e interroga – discutindo sobre a literatura, sobre o próprio trabalho, sobre os seus próprios livros e sobre os livros dos outros – amigos, autores, literatos, críticos e editores” (BARANELLI, 2000, p. LXXV).¹¹⁵

Perscrutando essa correspondência, já em carta escrita por Italo Calvino em outubro de 1945 a seu pai, Mario Calvino, temos informações sobre um conto aceito para publicação – “Angoscia in caserma” – e sobre as impressões que lhe dá a literatura:

Escrevi um conto que agradou e será publicado, acredito que em Roma, por alguma revista. Para me favorecer devo, porém, escrever uma resenha de um livro (que não gosto) daquele que me favorece, e nesta citar um tal que não tem nada a ver, mas que me favorece em relação ao favorecedor e que, se lhe ocorrer, irá me citar. Em literatura, como em todo lugar, o sucesso se baseia em quadrilhas e em apoios recíprocos. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 152-153).¹¹⁶

Ao ingressar na carreira literária, Calvino lidará, cada vez com maior intensidade, com os problemas advindos das relações entre o escritor e a política, como pudemos perceber em sua carta ao pai, ao relatar o que deveria fazer para que seu conto fosse publicado. Também seu primeiro romance – *A trilha dos ninhos de aranha* (1947) – foi marcado por jogos políticos e de interesses, que transitam nas relações entre literatura, editoria e publicação, conforme confessa Calvino em carta a Marcello Venturi, de 5 de janeiro de 1947:

¹¹⁵ Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa, a quem agradecemos. Quando não for mencionado o tradutor de uma citação de textos em italiano, trata-se de uma tradução realizada por nós.

¹¹⁶ Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

Terminei nesses dias um romance, *A trilha dos ninhos de aranha*, muito escabroso e difícil, e o submeti ao prêmio Mondadori. Ferrata está na primeira comissão, mas agora soube que há pessoas como Gotta, Brocchi e, se é verdade, retiro meu livro. É um grande problema: Einaudi por enquanto não pode publicar nada que não tenha venda garantida e não se sabe como fazer. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 176).

Esse romance de Calvino foi rejeitado ao prêmio Mondadori de 1947 e, de certa forma, Calvino atribui esse resultado a questões políticas, como afirma a Elsa Morante, em carta datada de 3 de setembro de 1948, ao referir-se às atitudes de Giansiro Ferrata: “Encorajou-me e louvou meus primeiros contos, depois ‘matou’ o romance com razões que nunca me convenceram. E é a ele que Mondadori repreende por ter feito a *Trilha* perder o prêmio.” (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 230).

Talvez, por ter empreendido um sinuoso caminho em sua trilha pela literatura, lidando com críticas duras a seu primeiro romance, Calvino tenha se tornado também um crítico severo de sua própria obra, rejeitando alguns de seus textos¹¹⁷ ou fadando-os às gavetas de sua escrivaninha para que fossem talhados até a composição final, quando finalmente alcançariam uma forma suscetível à publicação, como confidencia a Mario Ortolano em carta de 7 de agosto de 1954, inserida no volume *I libri degli altri*:

Eu continuo a escrever coisas que rejeito, tenho as gavetas cheias de textos, e são justamente eles que me custaram mais trabalho, anos e anos. Se as reações dos primeiros leitores não são completamente favoráveis não publico: por que deveria publicar? Causarei o meu dano: é um sacrifício, lutei e esperei, mas se deve publicar somente aquilo que foi seguramente finalizado, que alcançou aquilo que se pretendia. Mas sempre penso que ainda tenho que começar a escrever, que aquilo que escrevi até agora não conta nada, é somente um aprendizado, um experimento. (CALVINO apud RIBATTI, 2009, p. 66).

Essa obsessão pela reescrita, pelo trabalho sistemático com um texto durante anos e anos, decorrente de uma escrita constantemente esculpida e aperfeiçoada, tornou-se um dos principais aspectos da literatura que lhe parece importante ressaltar: a escrita curta e exata, que viria a se estabelecer como “valor literário”, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), nas figuras da rapidez e da exatidão. Tais figuras, no entanto, sistematizadas nas conferências elaboradas para serem proferidas em Harvard,¹¹⁸ já podem ser percebidas em momento bem anterior, quando, em carta de 1950 para Elsa Morante, Calvino afirma: “Mas

¹¹⁷ Entre 1947 e 1949, Calvino escreveu um romance, cujo título seria *Il Bianco Veliero*, que optou por não publicar.

¹¹⁸ Em 1985, Italo Calvino foi convidado para proferir as *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, um ciclo de seis conferências anuais promovido pela Universidade de Harvard. O escritor italiano elegeu como tema a abordagem de “alguns valores literários que mereciam ser preservados no curso do próximo milênio”. Calvino, no entanto, faleceu pouco antes de sua ida para os Estados Unidos, deixando prontas cinco dessas conferências, reunidas postumamente por sua viúva e publicadas sob o título *Seis propostas para o próximo milênio*. O livro apresenta as seguintes conferências: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

veja, você, de fato, possui esse dom de restabelecer em unidades os elementos mais díspares, de fazer sempre valer a pena, possui um fortíssimo poder de síntese.” (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 272).¹¹⁹

É nesse mesmo sentido que Calvino apresenta a exatidão na literatura, como “um projeto de obra bem definido e calculado” (CALVINO, 1995, p. 71), uma escolha narrativa que vai delimitar o texto a ser produzido. Um dos aspectos da exatidão destacados pelo escritor é justamente a precisão decorrente de um projeto literário, ainda que essa precisão seja o resultado de uma tensão entre a infinitude de possibilidades e a necessidade do estabelecimento de limites. Por esse caminho, a exatidão se aproxima da rapidez, que significa para Calvino um procedimento capaz de tornar os acontecimentos da narrativa “punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto” (CALVINO, 1995, p. 28). O resultado de uma escrita que preze a exatidão e a rapidez, entretanto, não deve ser nunca a cristalização do texto, mas antes a ênfase em sua potencialidade: “Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial” (CALVINO, 1995, p. 131).

Mas voltemos às cartas e destaquemos outro elemento fundamental à compreensão da poética calviniana: nessa mesma carta para Elsa Morante, Calvino afirma que escrever é, para ele, sempre um processo laborioso, e não um dom movido pela inspiração: “Para mim, ao contrário, escrever sempre quis dizer partir em uma direção, jogar tudo sobre um papel, porém com a consciência de que existem outras direções, com a consciência do risco e de não conseguir esgotar-me. Por isso a minha escrita é sempre problemática”¹²⁰ (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 272). Essa visão da “literatura como mundo construído e governado pelo intelecto” (CALVINO, 1993a, p. 247) pode ser rastreada em diversos de seus textos – é o caso, por exemplo, da representação da escrita que se pode verificar em *O cavaleiro inexistente*, obra na qual a narradora, uma freira chamada irmã Teodora, ficcionaliza as dificuldades do processo de escrita e afirma: “prossigo penosamente esta história que comecei a narrar por penitência” (CALVINO, 1993b, p. 36).

É também essa concepção de literatura que vai propiciar o rigor estrutural perceptível em suas obras, assim como sua aproximação ao grupo literário-matemático francês OULIPO – *Ouvroir de Littérature Potentielle* –, na década de 1960, no qual se

¹¹⁹ Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

¹²⁰ Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

desenvolviam experimentações com literatura e matemática. Esse rigor é evidenciado em livros como *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), tanto na própria estrutura do livro quanto nos esquemas-comentário¹²¹ que Calvino escreve a respeito do processo de construção do romance, os quais são publicados após o lançamento do livro – como os textos “Se una notte d’inverno un narratore”, originalmente publicado na revista *Alfabeta* e hoje incluído como apêndice na edição brasileira da Companhia das Letras, e “Comment j’ai écrit un de mes livres”, publicado em 1983 em um dos volumes da *Bibliothèque Oulipienne*.

Ao percorrermos a epistolografia calviniana, percebemos que essa referência a um escrever problemático se faz presente em muitas outras das cartas do escritor, como é o caso das missivas trocadas com a própria Elsa Morante nas quais discute, por exemplo, os problemas de *Il Bianco Veliero*, romance que opta por não publicar. Ou na correspondência estabelecida com o crítico literário Carlo Salinari, a respeito de *O visconde partido ao meio* (1952) e *I giovani del Po*¹²². É a este último texto que se refere o seguinte trecho da carta:

É um livro que estimo muito, embora me tenha convencido de que não teve efeito – e uma releitura recente, com novas tentativas de cortes e limagens, confirmou-me – mas é sempre o livro *que queria escrever*, há nele não tanto um resultado quanto um programa de trabalho, uma tentativa de organização fantástica e estilística de ideias. Mas sei que entre o problemático empenho e a história que conto há uma desorientação a partir da qual tudo resulta falso [...]. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 360-361).¹²³

Sua própria escritura é, assim, constante objeto de reflexão, o que transparece seja na correspondência com amigos mais íntimos aos quais encaminhava seus textos antes mesmo da publicação, seja nas por vezes longas cartas em que procurava responder a alguma crítica relativa às suas obras.¹²⁴ Esse é o caso da carta enviada a Mario Boselli, em 1964, como um comentário à crítica que havia sido publicada por este a respeito do conto “A nuvem de smog” (CALVINO, 1994b). Esse longo texto aproxima-se de um ensaio literário, no qual Calvino discorre sobre diversas questões relativas ao conto, tomando o texto de Boselli como provocação. Dentre essas questões, destacamos a reflexão sobre os processos de tradução, que ecoa ou antecipa posicionamentos publicados em ensaios do autor – como “Sul tradurre”, de

¹²¹ É com essa nomenclatura que o crítico italiano Bruno Falcetto se refere, nas notas produzidas a respeito de *Se um viajante numa noite de inverno* presentes nas obras completas do escritor, a uma série de textos de Italo Calvino em que ele reflete sobre suas próprias obras após terem sido publicadas (FALCETTO, 2004).

¹²² O romance *I giovani del Po*, escrito entre 1950 e 1951, foi publicado como apêndice dos fascículos 8 a 12 da revista *Officina*, entre janeiro de 1957 e abril de 1958.

¹²³ Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

¹²⁴ Ao percorrer o epistolário calviniano, Moysés destaca o quanto as produções não ficcionais do escritor italiano, dentre elas as cartas, são importantes na conformação de um projeto intelectual. Nessa perspectiva, atribui a parte dessas cartas o caráter de um híbrido entre a carta e o ensaio, denominando-as “cartas-ensaio” ou “ensaios-cartas” (MOYSÉS, 2010, p. 160-169). As longas cartas às quais aqui nos referimos podem ser entendidas sob essa perspectiva.

1963 (CALVINO, 2001a), “Italiano, uma língua entre as outras línguas”, de 1965 (CALVINO, 2009) e “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, de 1985 (CALVINO, 2001b).

Na carta a Boselli, Calvino diz que lhe ajuda a comentar a crítica ao conto “A nuvem de smog” o fato de tê-lo “relido recentemente com muita atenção” em virtude de uma tradução francesa do texto a ser então publicada. Assim discorre sobre os motivos pelos quais essa releitura teria sido “um duro trabalho”:

Todas as línguas humanas têm algo em comum, mesmo o fínico e o bantú, mas há duas entre as quais não se pode absolutamente estabelecer nenhuma equivalência, estas são o italiano e o francês. Aquilo que se pensa em italiano não pode de nenhum modo ser dito em francês: precisa repensá-lo novamente, numa formulação que não acolherá necessariamente todos os significados do italiano ou acolherá outros que a língua italiana não previa. Para mim esta foi uma ocasião para *ler* verdadeiramente aquilo que tinha escrito, para compreender a intenção de cada ziguezague sintático e de cada escolha lexical, e para julgar finalmente se existia ou não uma linha, uma necessidade, um sentido no meu modo de escrever. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 793).¹²⁵

Com essas reflexões inicialmente travadas por meio do diálogo missivista, Calvino amplia o campo do movimento tradutório, abrangendo nesse processo não só o ato de traduzir, mas também a leitura de traduções como instrumental e método crítico e analítico (MOREIRA, 2009), já pontilhando algumas de suas concepções literárias que viriam a ser, posteriormente, aprofundadas em ensaios dedicados ao tema.

Outro fio que nos parece interessante destacar nessa breve aproximação a algumas das muitas cartas de Italo Calvino publicadas em *Lettere* é a questão autobiográfica, a qual é apontada pelo pesquisador Marcos Antonio de Moraes como uma das mais produtivas perspectivas de estudo da epistolografia. De acordo com Moraes, “Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra” (MORAES, 2007, p. 30). Mas a relação com o autobiográfico também foi sempre tomada por Calvino como um problema, como já pontuamos anteriormente. Em carta de 1954 a Elsa Morante, por exemplo, o escritor afirma que a autobiografia é sempre uma escrita em que ele violenta a si próprio, e que lhe é mais fácil exprimir o sentido das coisas e dos sentimentos “em uma história de invenção”, a qual lhe dá total liberdade (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 415).

No entanto, o relato autobiográfico era um tema com o qual Calvino constantemente se deparava. Em setembro de 1958, prestes a publicar um volume de contos, *I*

¹²⁵ Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

racconti, Calvino envia para o crítico Pietro Citati e para o escritor Elio Vittorini cartas nas quais apresenta argumentos e pede sugestões antes da publicação de seu livro, cuja impressão foi finalizada em 20 de novembro de 1958. Diz a Vittorini que dividirá o volume de contos em três partes distintas: *Gli idilli difficili*, *Gli amori difficili* e *La vita difficile*, e apresenta os temas gerais que nortearão a composição de cada uma dessas partes, assim como indica alguns dos contos que as irão compor. Na carta a Citati, inclui a reflexão sobre a inclusão de uma quarta parte ao volume, na qual seriam reunidos textos de caráter marcadamente autobiográfico:

Ficariam de fora, portanto, das minhas narrativas com uma certa importância, somente os três contos da *Entrata in guerra*. Talvez seja um pecado, porque colocando-os ali, o volume abrangeria todos os contos de Calvino, de '45 até '58. Porém eles não têm nada a ver com isso. Poderia colocá-los na *Vita difficile*, depois de a Formiga, não me importando com a harmonia do conjunto. Ou criar um outro livro: *Le memorie difficili* e colocar ali também *Pomeriggio coi mietitori*, *I figli poltroni* e *Pranzo con un pastore*, três contos do *Corvo* muito bons de tipo autobiográfico [...]. Talvez seja melhor não colocá-los, mas tê-los para uma outra eventual coleção, caso escreva ainda contos autobiográficos daquele tipo. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 558).¹²⁶

Percebemos, assim, que ainda que demonstre uma resistência à produção de tipo autobiográfico em uma das cartas, o escritor não se furta a ela, inclusive tornando-a pública através de livros e das cartas: o livro *I racconti*, sobre o qual discutia com Vittorini e Citati, acaba por ser publicado com a inclusão da parte *Le memorie difficile*.

Faz-se notar ainda que o diálogo estabelecido por Italo Calvino nas missivas trocadas com seus interlocutores discute ideias e prevê mudanças para os projetos de livro que o escritor desenvolvia na época, como se, esgotadas as forças para a escrita de uma dada narrativa ficcional, ele fosse buscar motivação em um outro tipo de escritura, endereçada a um leitor específico, com o qual usaria o pretexto de aconselhamento, mas que permitir-lhe-ia desenvolver uma reflexão sobre a própria obra por meio de uma escrita não ficcional. A “grafia de vida”, para recuperar a expressão de Silviano Santiago, seria, para Calvino, sempre também uma “grafia da ficção”, textos dos quais se valeria para construir sua própria imagem de escritor e que permitiriam fazer movimentar e ressignificar sua máquina narrativa.

Nesse sentido, interessa-nos agora observar como as epístolas trocadas por Calvino à época da escrita de *Marcovaldo* e de *As cidades invisíveis* motivaram e reordenaram seus projetos literários, levando-o a entender melhor seus próprios livros, num ciclo contínuo que vai da vida à obra e da obra à vida.

¹²⁶ Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

A gênese de dois livros: os bastidores de *Marcovaldo* e *As cidades invisíveis*

Em carta a Goffredo Fofi de 30 de janeiro de 1984 (BARANELLI, 2000, p. 1509-1511), ao comentar o ensaio de Mario Barenghi intitulado “Italo Calvino e i sentieri che s’interrompono”, Calvino elenca vários aspectos que, a seu ver, fazem de Barenghi um crítico original e expressivo. Dentre esses aspectos, destaca a aproximação feita por Barenghi entre dois de seus livros temporalmente distantes: *Marcovaldo ou As estações na cidade*, de 1963, e *As cidades invisíveis*, de 1972. Para finalizar essa breve aproximação entre literatura e correspondência, vida e ficção, valemo-nos do próprio reconhecimento de Calvino, na carta mencionada, sobre a inusitada aproximação realizada pelo crítico entre as duas obras – às quais o escritor italiano atribuía diferentes lugares no contexto de sua produção: a primeira era tida, por ele, como um “libro minore” (livro menor), enquanto reconhecia a segunda como sua obra-prima – e a partir dela traçamos um percurso distinto, investigando de que maneiras a correspondência de Calvino pode ajudar-nos a lançar novas luzes sobre os livros em questão.

Marcovaldo, livro cuja primeira edição saiu na coleção “Libri per ragazzi” em 1963, teve sua gestação iniciada em 1952, quando Calvino começou a escrever as histórias do atrapalhado personagem para o jornal *Unità*, de Turim. Quando retomou os contos publicados para organizá-los em livro, Calvino reconheceu a necessidade de organizar a gênese que conectaria aquelas fábulas modernas, buscando um elo, um ponto de ligação que ultrapassasse o protagonista em comum. Assim ele relembra em carta de 16 de setembro de 1975, destinada a Maria Corti:

Quando em 1962 ou '63 retomei a série para fazer um livro baseado nas estações, recordo que “quebrei a cabeça” para definir a ordem que deveria seguir: a) o alternar-se das estações (subitamente descartei a ideia de colocar juntos todos os contos da primavera e assim por diante, porque o livro teria resultado menos variado); b) uma progressão do mais simples ao mais complexo (de forma correspondente à ordem cronológica de produção); c) uma progressão da miséria pós-bélica à civilização de consumo (idem). (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1280).

Além da organização dos contos, distribuídos conforme o ciclo das estações e de complexidade, Calvino empreende uma sátira ao milagre econômico italiano, compreendido entre o final da Segunda Guerra e os anos de 1960, quando a Itália, de nação pobre e predominantemente rural, transforma-se em uma potência industrial, cuja civilização responde à lógica do consumo desenfreado.

Mas, para empreender essa sátira, Calvino recorre ao tom humorístico, anunciando, nessa obra de sua juventude, vários aspectos que lhe são caros e que foram

explorados em sua potencialidade em obras de sua maturidade literária, como as descrições minuciosas, uma intervenção intelectual – que controla e ordena os contos distribuídos nas quatro estações que se repetem cinco vezes – e o prazer da leitura, proporcionado pelo uso de um humor irônico e melancólico. Sobre a presença do humor, da ironia, da caricatura e do paradoxo em *Marcovaldo*, Calvino posiciona-se veementemente, refutando o estigma de “autor de livros sérios”, como queriam rotulá-lo alunos do Ensino Fundamental que, ainda sob o impacto da leitura, escreveram a Calvino. A resposta do escritor, em carta de abril de 1971, sintetiza sua relação com o humor:

Poderia responder subitamente que os paradoxos estão presentes na realidade, no mundo que nos circunda, antes que no meu livro. Mas se vocês dizem que não quis escrever um livro de histórias humorísticas (mesmo que amargas), mas um livro sério, então é como dizer que eu gostaria de ter escrito um outro livro, colocando-me em concorrência com os tantos livros sérios e graves que existem, entre os quais tantas obras-primas. Mas eu, talvez, não seja um escritor de livros sérios e graves: aquilo que quero dizer é que por meio do humorismo, da ironia, da caricatura e, talvez, do paradoxo se pode fazer pensar sobre tantas coisas que, de outro modo, nos escapariam, colocando em movimento a mente e o raciocínio de modo mais veloz e eficaz. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1206).

No entanto, talvez seja justamente esse aspecto humorístico presente em *Marcovaldo* que faz com que Calvino o classifique como um “livro menor”, quando, em carta a Hans Magnus Enzensberger, datada de 24 de novembro de 1965, ao comentar os livros que estão sendo traduzidos para o alemão, Calvino afirma: a editora “Fischer está preparando outro livro meu, um ‘menor’, uma espécie de ‘livro para crianças’: *Marcovaldo*” (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 902). Seja pela presença do humor, ou pelo público destinatário dessa obra, o fato de Calvino o considerar um “livro menor” é, no mínimo, curioso, como se preterisse seu livro pelo seu caráter marginal, se se considerar sua obra completa, e pelo tom cômico e infantil. Por outro lado, se evocarmos o conceito de “literatura menor”, conforme concepção de Deleuze e Guattari, reconhece-se que: 1) “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35); 2) “A segunda característica das literaturas menores é que tudo nelas é político” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36); e 3) “A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37).

Ora, as histórias de *Marcovaldo* giram em torno de um homem simples, um carregador, que vive à margem de uma grande cidade e, nela, mesmo com toda hostilidade, ainda é capaz de sonhar com a natureza. Marcovaldo e sua família fazem parte dessa minoria, procurando realizar algum desejo que os motiva em seu percurso, embora sejam sempre impedidos por um obstáculo, por alguma revelação traumática da realidade. Eles fazem parte,

portanto, de uma minoria que resiste: à lógica do consumo, do capital, da produção imposta pela vida num grande centro urbano. Sua atuação na cidade pode ser entendida, pois, como política, como se evidencia em “Fumaça, vento e bolhas de sabão”. Nesse conto, os filhos de Marcovaldo precisam se livrar de pacotinhos de sabão em pó distribuídos pelas campanhas publicitárias das indústrias de sabão. A família não havia usado o produto para lavar as roupas, como esperaram os publicitários com vistas a aumentar o consumo do produto, mas o guardara numa atitude – inconsciente – de resistência. Quando permanecer com os pacotinhos de sabão em pó tornou-se perigoso demais – denúncias haviam sido feitas de que ladrões haviam roubado o produto –, Marcovaldo e seus filhos, para livrar-se da mercadoria, despejaram o sabão no rio da cidade e, pela primeira vez, mesmo que fugazmente, a fumaça das indústrias foi substituída pelas multicoloridas bolinhas de sabão:

Pelo ar da manhã correu um fio de vento. Um cacho de bolhas se destacou da superfície da água, e voava voava, ligeiro. Amanheceu e as bolhas se coloriram de rosa [...] e o céu, os telhados, os arranha-céus através daquelas cúpulas transparentes se vestiam de formas e cores nunca antes vistas. (CALVINO, 1994a, p. 108-109).

Se a paisagem urbana construída em *Marcovaldo* é real demais – trata-se da vida inóspita e cinzenta de uma metrópole –, se suas ações não conseguem competir com a opressão urbana – “[...] num certo ponto Marcovaldo procura procura no céu e não consegue mais ver as bolhas mas apenas fumaça fumaça fumaça” (CALVINO, 1994a, p. 109) –, a paisagem urbana construída em *As cidades invisíveis*, por seu turno, resulta de “uma reformulação do *Milione* de Marco Polo, todo com breves descrições de cidades imaginárias”, como afirma o escritor em carta de 12 de setembro de 1970 destinada a Pietro Citati (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1089). Assim, se para ver a paisagem do primeiro livro, basta colocar-se em atitude contemplativa e atenta, as paisagens do segundo não podem ser vistas a não ser com os olhos da imaginação.

Sobre *As cidades invisíveis*, livro aclamado pela crítica especializada e que movimentou o cenário editorial italiano da época, em carta endereçada ao escritor Ferdinando Camon em setembro de 1972, Calvino informa haver entregue o manuscrito da obra à editora em 14 de setembro daquele ano, ao passo que em carta enviada a Geno Pampaloni no fim de novembro do mesmo ano já trata da resenha acerca do livro publicada pelo mesmo alguns dias antes. Desse momento em diante, o diálogo que as cartas estabelecem torna-se, em grande parte, um diálogo com a crítica suscitada pelo livro, como se percebe em cartas posteriores dirigidas a Claudio Varese (1973), Angel Rama (1973), Guido Almansi (1974), Giovanni Falaschi (1974) e Sandro Briosi (1976), entre outros.

Nos comentários tecidos por Calvino frente a crítica que se dedica ao livro, é possível encontrarmos elementos que possibilitam um acesso diferenciado à narrativa de *As cidades invisíveis*, constituindo assim o jogo intertextual de leitura de que nos fala Silviano Santiago. Tomemos como exemplo as cartas a Claudio Varese e a Sandro Briosi, respectivamente. Na primeira, Calvino traça uma memória de seu processo de construção do livro, através da qual encontramos novas pistas de seus objetivos e de algumas possibilidades de leitura, ao mesmo tempo em que indica o imprevisível e incontrolável de toda escritura:

O livro nasceu em fragmentos, por sucessiva justaposição de trechos isolados, e eu mesmo não sabia onde ia chegar, somente sentia a necessidade de continuar até o momento em que não tivesse esgotado aquilo que tinha para dizer, isto é, a parcialidade de cada discurso que tentava podia apenas superá-la acrescentando outros discursos convergentes ou divergentes. Se agora o livro se apresenta como uma construção elaborada e concluída, esta construção veio no final na base do material que tinha acumulado. Mesmo as classificações das cidades, algumas (memória, desejo) estavam já claras no início, porque vieram assim até mim, outras foram decididas depois, após muitas oscilações em torno dos núcleos temáticos através de contornos não bem definidos. Portanto, não é que não me permita ler os capítulos um a um: penso que serão lidos um a um porque nasceram desse modo, e depois cada um nas várias séries que o livro sugere. Mas o sentido que o livro deve transmitir é aquele compacto e aglomerado que você tão bem descreve. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1193).¹²⁷

Na segunda carta, enviada a Briosi, Calvino comenta *As cidades invisíveis* no contexto de um ensaio publicado pelo crítico, no qual ele abordava as últimas obras de Calvino:

O capítulo sobre as *Cidades Invisíveis* foi aquele que me custou mais no confronto entre a sua leitura e o texto, que resulta na minha experiência e memória de autor. O maior obstáculo para mim foi a quebra do texto em enunciações fragmentárias, como se um mosaico de compilação de fichas e anotações à margem fizessem perder o contato com o livro. Enquanto eu queria que os críticos reconhecessem (e raramente o fazem) que se trata de um livro com uma linha única, um discurso que avança por sucessivas negações, mas que possui um desenho, uma articulação, uma direção e um êxito, mesmo que tudo não esteja resolvido e claro nem mesmo para mim. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1304).¹²⁸

A construção complicada de *As cidades invisíveis*, como estrutura e linguagem, aguçou muitos comentários críticos e, mesmo que reconhecesse essa complexidade, Calvino argumentava a favor do desenho do livro. Há que se considerar que tanto *Marcovaldo* quanto *As cidades invisíveis* foram projetos de livros organizados após a escrita dos textos individualmente: o escritor organizou esses textos, pensando numa arquitetura da obra que lhe permitisse incluí-los, formando um desenho preciso e uno.

¹²⁷ Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

¹²⁸ Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

Na carta a Briosi, Calvino comenta que o maior obstáculo percebido durante a leitura do ensaio foi a comparação entre a obra e um mosaico de fragmentos. Mas, embora o escritor refutasse a ideia de um livro sem a presença de uma linha única, reconhecia a complexidade da obra, como observa em carta a Guido Almansi de 10 de fevereiro de 1974:

Chichita me disse que havia telefonado, preocupado com a minha reação ao título *As cidades ilegíveis*. Eu não havia nem mesmo pensado sobre isso, o título era espirituoso e dava vontade de ler o artigo (diferentemente dos outros dois) e, considerando que o sentido do texto não era aquele, funcionava muito bem, porque todos o leriam com a esperança de encontrar uma crítica feroz e encontravam, por seu turno, uma crítica positiva, embora insólita e divertida. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1230).

A ilegibilidade d'*As cidades invisíveis* motivou críticas perspicazes, como aquela de Almansi, mas também uma dificuldade de leitura por parte dos críticos, como Calvino lamentou em carta a Briosi. Além disso, pode-se considerar que o título *As cidades ilegíveis* não incomodou o escritor, porque ele mesmo reconhecia a parcela de ilegibilidade presente nesse texto, como confidencia a Angel Rama, em carta de 27 de novembro de 1973:

Quanto ao tema final do seu ensaio, a comunicação social por meio de uma forma que permita expressar a subjetividade sem ficar aprisionado, não sei se *As cidades invisíveis* podem ser tomadas como modelo. O livro teve suficiente reconhecimento público, mais do que esperava, mas, tanto por esse livro quanto pelo novo, estou contente de tê-los escrito. Agora tenho uma grande vontade de escrever coisas mais diretas, de estrutura menos complicada, voltando a uma comunicação mais imediata. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1222-1223).

Temos, por meio dessas conversas travadas através do papel entre Calvino e seus correspondentes, acesso à gênese de sua obra, aos seus pensamentos e expectativas em relação à sua produção e, ainda, às suas reações diante da recepção dos livros pelo público e pela crítica. Tanto *Marcovaldo* quanto *As cidades invisíveis* ganham aqui novas cores e contornos, abrindo caminhos para uma leitura crítica que ultrapasse apenas a versão final do texto publicada pelo autor.

Esses pequenos exemplos, frutos de uma aproximação ainda bastante incipiente com a correspondência de Italo Calvino, indicam algumas possibilidades de leitura e crítica que podem ser abertas pelo estudo de cartas. Estas, assim como outros tipos de documentos e objetos relativos às escritas de si – como cadernos de anotações, diários e entrevistas, para indicar alguns deles –, permitem o estabelecimento de leituras cruzadas, que perpassem reticularmente esse heteróclito material e, a partir dele e de suas possíveis conexões, lancem sobre a produção literária um olhar distinto, pautado pela multiplicidade de referências e possibilidades de produção de saberes.

Referências

BARANELLI, L. (Org.). **Italo Calvino. Lettere.** 1940-1985. Milano: Mondadori, 2000.

BONURA, G. **Invito alla lettura di Italo Calvino.** Milano: Mursia, 1987.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

_____. **O cavaleiro inexistente.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

_____. **Marcovaldo ou As estações na cidade.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

_____. **Os amores difíceis.** Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O visconde partido ao meio.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Se um viajante numa noite de inverno.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Sul tradurre. In: BARENGUI, M. (Org.). **Italo Calvino. Saggi.** 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001a. v. 2. p. 1776-1786.

_____. Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In: BARENGUI, M. (Org.). **Italo Calvino. Saggi.** 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001b. v. 2. p. 1825-1831.

_____. Eremita em Paris. In: CALVINO, I. **Eremita em Paris:** páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 182-190.

_____. Italiano, uma língua entre as outras línguas. In: CALVINO, I. **Assunto encerrado:** discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 140-147.

_____. Il giovane del Po. In: CALVINO, I. **Romanzi e racconti.** Edição de Bruno Falchetto, Claudio Milanini e Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2010. v. 3. p. 1011-1126.

_____. **Sono nato in America...** Interviste 1951-1985. Milano: Mondadori, 2012.

_____. **Mundo escrito e mundo não escrito.** Tradução de Maurício Santana Dias. Artigos, conferências e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FALCETTO, B. Note e notizie sui testi. Se una notte d'inverno un viaggiatore. In: CALVINO, I. **Romanzi e racconti**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2004. v. 2. p. 1381-1401.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MORAES, M. A. de. Epistolografia e crítica genética. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n.1, p. 30-32, jan./mar. 2007.

MOREIRA, M. E. R. Questões de tradução em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 249-263, jul./dez.2009.

MOYSÉS, T. M. **Lettere e I libri degli altri**: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2010.

RIBATTI, D. **Italo Calvino e l'Einaudi**. Bari: Stilo Editrice, 2009.

SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 59-95.

SOUZA, E. M. de. A biografia, um bem de arquivo. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 11, p. 121-129, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n1/v10n1a09.pdf>. Acesso em 15 nov. 2009.

VASCONCELLOS, E. Intimidade das confidências. **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 8/9, p. 372-389, 2008.

LITERATURA Y CORRESPONDENCIA EN ITALO CALVINO

Resumen

Este artículo propone una reflexión acerca de la escritura epistolar de Italo Calvino, poniendo en relieve algunas de las cartas por él escritas con tal de mejor comprender su proceso de producción artística. Para ello, hemos buscado identificar, por medio de sus “grafías de vida”, aspectos que nos permitan una mirada crítica sobre la obra que ultrapase el texto mismo publicado por el autor. En ese sentido, al recorrer las cartas de Calvino, encontramos reflejados sus anhelos y dudas, más allá de las reflexiones que se tejieron durante la génesis de algunas obras, como *Marcovaldo* y *Las ciudades invisibles*, que hemos elegido por aquí resaltar, y también analizamos las cartas que a ellas se refieren en la tercera sección de este texto. El epistolario de Calvino se mostró un espacio proficuo de discusión e interacción no solo con los amigos, en un ámbito privado, sino también con críticos y escritores, demostrando como la correspondencia le permitía al autor reflejar sobre su propio hacer literario.

Palabras clave

Literatura. Correspondencia. Italo Calvino.

Recebido em: 10/11/2018
Aprovado em: 01/02/2019

Para, não: de Dalton *Trevisan (sobre) a* *Katherine Mansfield*

Katherine Funke¹²⁹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

Este artigo propõe acompanhar o escritor curitibano Dalton Trevisan por entre suas intenções estéticas ligadas à ideia de repetição e diferença a partir de duas versões do conto em forma de carta endereçada à escritora neozelandeza Katherine Mansfield. A carta “My darling Katherine (Mansfield)” foi publicada originalmente em 1947, na edição n. 14 da revista *Joaquim*. Ganhou nova versão, disponível em *Até você, Capitu*, de 2013, passando por duas outras publicações com pequeninas alterações (no renegado *Sete Anos de Pastor*, de 1948, e depois em *Mistérios de Curitiba*, de 1968, com o título de “Retrato de Katie Mansfield”). O que norteia o artigo é a ideia de que, para Dalton, reescrever é um gesto vital, como destaca Berta Waldman. De versão em versão, o vampiro sobrevive e sua obra ganha mais corpo. Na insistência no procedimento da repetição, Dalton reafirma a originalidade de sua diferença transgressora em relação a outras literaturas.

Palavras-chave

Dalton Trevisan. Katherine Mansfield. Carta. Correspondência. Repetição.

¹²⁹ Doutoranda em Literatura UFSC (SC). Mestre em Literatura - UFSC (SC). Bacharel em Comunicação Social - IELUSC (SC). Especialista em Jornalismo Contemporâneo - UNIJORGE (BA)

Introdução

"Nós só vivemos se, de alguma forma, absorvemos o passado,
mudando-o."
(Katherine Mansfield)

Jorge Luis Borges afirmava jamais reler um texto seu após tê-lo publicado. Seu modo de *seguir adelante* era simplesmente escrever outra coisa, algo novo. Embora tenha com Borges a coincidência biográfica de ter começado a escrever contos logo após machucar a cabeça em um acidente, Dalton Trevisan opera de modo oposto. Não só escreve sempre o “mesmo” conto, repetindo os mesmos temas (o desejo, a vida ordinária) e dois personagens básicos (o homem desejante e a mulher desejada), causando o efeito de que “quem leu um conto já viu todos” (TREVISAN, 1994, p. 100-101), como também revisa constantemente o que já publicou. Refaz e republica diversas vezes, numa obsessão que “faz de cada nova edição uma errata da anterior” (SANCHES NETO, 1998, p. 16-17).

Ao se repetir e reeditar tanto, Dalton age desde jovem como o narrador ancestral de voz grave que, paciente, senta o leitor no colo para contar-lhe de novo uma narrativa já conhecida, mas retomada com gosto, gozando como quer das variações possíveis. Este paradoxo já forneceu alguns giros teóricos sobre o caso, baseados nos estudos deleuzianos sobre *Diferença e repetição*. Transgressor, Dalton faz o elogio da diferença pela repetição: afirma a continuidade da vida de uma história já contada – já *morta*, já publicada – modificando-a. O eterno retorno do mesmo, mas diferente. Vampiro, aceita a “vida após a morte” das suas histórias como condição para manter a própria vida literária.

Coisa de vampiro (e de cafajeste, esse Dalton!), assinalou Berta Waldman: o “vampiro” não está só no plano do conteúdo, mas no próprio procedimento literário. O gesto vital de Dalton é o procedimento da repetição (WALDMAN, 2003, p. 28). O vampiro ganha vida, evitando a morte, reedição após reedição, sugando/abusando mais de seus supostos cadáveres: os textos já publicados. Nisso, parece contraditório: pois, se para ele “um bom conto é pico certo na veia”, a cada vez que reescreve e republica uma história estaria, pela lógica, como que testando de novo a veia. Mas, nada disso: ele age mesmo, enquanto escritor, como *vampiro*. Cada teste, ao invés de mera tentativa de enfermeiro, prova seu profissionalismo. Mesmo que repetido com mínimas variações, o pico sai sempre certo, aterrador e centrado em tornar sua Obra apreensível apenas pela leitura (comparada) de todas as edições e reedições (GALINDO, 2012, p. 11).

Fez exatamente isso quando dedicou algumas palavras para (e *sobre*) Katherine Mansfield (1888-1923), em um conto disfarçado de carta disponível originalmente na revista *Joaquim* em 1947 e depois retrabalhado e republicado três vezes, a mais recente publicada em 2003.

Nesta carta/conto, o desejo sexual narcísico, contemplativo e irrealizado, está presente: ali estão, de um lado, como missivista, o homem desejante um tanto cafajeste, porque promete o que não pode cumprir e deseja o que sabe que não pode alcançar (é o sujeito contemplador); de outro, no papel passivo de destinatária (ou objeto contemplado), a mulher desejada. Ela, ao contrário dele, já morreu: está inacessível. De certo modo, este se torna assim o mesmo conto de sempre, com a tensão entre um João desejoso e uma Maria inatingível, composta pela narração/contemplação de fatos ordinários ou cotidianos em que a figura feminina protagoniza algo (fatos como jantar, almoçar, ir a lojas, ficar doente, pedir um cigarro a um amigo, tossir, cuspir, esconder um amante debaixo da cama, morrer).

Só que, desta vez, se trata de um caso um tanto mais complexo: a Maria não é uma mulher qualquer ou anônima, mas a neozelandesa Katherine Mansfield, autora de *Bliss* e tantos outros contos famosos. Mansfield se apresentava como uma das escritoras conhecedoras de corações (masculinos) deflorados a que Dalton Trevisan tinha acesso na juventude. Já na década de 1940, ele possuía elementos suficientes para escrever as densas referências diretas e indiretas à obra dela, fazendo disso a matéria-prima principal de um texto de pouco mais de trezentas palavras.

Também o homem desejante, na carta/conto, não constitui, portanto, exatamente de novo um João qualquer, mas alguém que demonstra conhecimento de detalhes da vida e da obra de Katherine Mansfield. Eis algumas das diferenças dessa repetição específica do “velho” conto de sempre.

1 Dalton com Katherine

Dalton e Katherine afirmaram, de modos diferentes (ele num *release* para fugir da imprensa, ela em seu diário), grande prazer em ler contos de Anton Tchekov, tendo esse hábito recorrente como uma das melhores coisas da vida. Mais que isso, o interesse temático de suas produções como contistas desliza sobre pontos similares: paixão, casamento, traição, separação, desejo, morte e a vida depois da morte, a vida possível para os mortos, entre os ainda vivos, assim como a morte vivenciada por quem respira sem paixão.

Muitos dos contos de ambos os autores deixam uma vaga, mas presente e densa impressão de que o vazio ocupa mais espaço entre as pessoas, mesmo entre as que formam casais, do que algo “maior” ou “legítimo” que as relacione. Alguns desses e outros aspectos da obra da escritora parecem ter soprado, enfim, um hálito quente na imaginação do vampiro, talvez tanto quanto ela mesma pôde se inspirar em Shakespeare ou em Chaucer.

Mas Katherine, além de estrangeira, é de uma geração anterior. Já tinha morrido há dois anos quando Dalton nasceu. Da biografia dela, se tornou bastante conhecida e escandalosa a fase jovem em Londres, quando casou com o irmão de um ex-namorado e descasou logo em seguida. Pouco depois, ficou grávida de um terceiro, de quem fugiu. Abortou com ajuda da mãe, voltou a Londres. Casada com o crítico literário John Murry, de quem se separou e se reaproximou várias vezes em vida e que, afinal, depois seria seu viúvo, teve amores platônicos e pelo menos um amante corpulento assumido (em Paris). Katherine Mansfield teve, assim, vidas paralelas e gestos originais sobre o que fazer ou quando amar ou deixar de amar, sobre os quais fazia anotações (ou fabulações) em seus diários. Nas cartas ao marido, não deixou de abordar a liberdade sexual como virtude necessária para a experiência e a imaginação de uma escritora como ela. Nos diários, registrava pesadelos em que era crucificada por amigas como dama fingida ou *femme marquée* (MANSFIELD, 1996, p. 196).

Tal comportamento parece perfeito aos interesses de Dalton Trevisan, a quem uma das delícias da vida, além de Tchekov e outras poucas coisas mais, é um corpo nu de mulher (TREVISAN, 1991, p. 5). Nada mais excitante, assim, do que uma escritora como Katherine Mansfield, desnudada pela escrita e mesmo pela forma com que conduziu a própria vida.

Ao contrário do recluso Dalton, aliás, Katherine não se furtava a receber/visitar outros escritores ou artistas, escrever críticas para livros alheios, enviar colaborações solicitadas por revistas e, na medida do possível, frequentar locais públicos, como restaurantes e teatros. Mesmo no seu longo período exilada para tratar da tuberculose, não deixou de se corresponder e comentar obras de outros autores. Teve interlocutores grandiosos: D. H. Lawrence, T. S. Eliot, Virginia Woolf.

Publicou-se postumamente quase tudo o que ela anotou em diários e cartas, e até mesmo seus rascunhos de contos renegados ou inacabados chegaram ao público. Se já não era uma alma sem pudores de se mostrar completamente ainda em vida, ficou completamente nua, portanto, depois de morta.

Que condição deliciosa para um corpo literário como o do vampiro de Curitiba: sobre (e para) esta mulher nua, morta, maria que pode ser contemplada e desejada mas que, já se sabe, jamais corresponderá – autora de vasta obra publicada, passiva assim de ser violada,

abusada ao ser lida e transformada em objeto de desejo quando e quantas vezes se desejar – Dalton Trevisan fez jorrar uma história de amor, colocando-se no papel de signatário de uma carta, “My darling Katherine (Mansfield)”.

A carta se destaca no conjunto das missivas tornadas públicas ao longo da vida de Dalton Trevisan: em lugar de argumentos objetivos com teor intelectual emitidos a interlocutores vivos e, geralmente, do mesmo sexo, neste texto dirigido a Katherine (no original e nas variações) o contista assume a posição de um fã ardente, um fã que conversa com ela como que ditando os dizeres de uma lápide.

Logo na primeira linha do texto, o narrador chama a destinatária da carta de “amada Miss Beauchamp” (na primeira versão) ou “querida Miss Beauchamp” (na mais recente). Beauchamp era o sobrenome do pai. Além disso, o sobrenome artístico da autora, colocado em parênteses no título, (Mansfield), a deixa um pouco mais vulnerável, somente Katherine, nada mais, aquela que poderia ser chamada de “minha querida Katherine”.

Este João astuto coloca sua Maria, deste modo, na situação cristalizada de ainda solteira, ou mulher disponível, em lugar de comprometida. Na fabulação da carta, a imagem de “disponível” e suscetível da amada destinatária ganha reforço: ela é descrita como aquela que não gostava do marido, que assumia amantes e desejos por outros homens.

Descrevendo-a ao mesmo tempo em que a interpela, o signatário da carta fala diretamente com Katherine, mas também demonstra consciência de que fala para um outro, aquele/aquela que lê. Fala como se apresentasse a escritora, assim como seu amor por ela, a desconhecidos. Assim, cria uma imagem de Katherine exclusivamente sua, uma “Katherine de Dalton”.

Ele assina a carta com um “a” entre parênteses: “(a) Dalton Trevisan”. Ou seja: escreve *sobre* Katherine, uma Katherine livre de ser Mansfield, ainda jovem, ainda *Miss*, personagem inventada *para* (ou “a”) Dalton Trevisan, *e ao modo de* Dalton Trevisan. Pode ser lida, portanto, como uma carta com outro destino do que a suposta destinatária; já é, desde a origem, uma mensagem não-íntima nem exclusiva ou excludente, mas criada para ser tornada pública, para que a intimidade de Dalton com Katherine fosse tornada pública, num gesto deserdado de quem envia uma carta de amor a uma morta, sem esperança de resposta.

2 Leitura comparada

O detalhe a respeito do formato pouco convencional de assinatura torna o texto original não apenas uma carta, mas um conto disfarçado, embora o título seja equivalente ao

que se poderia esperar da primeira linha de uma correspondência, “My darling Katherine (Mansfield)”. Talvez, justamente por perceber (ou querer assumir ou evidenciar) a inadequação do texto enquanto carta propriamente dita, a versão de 1968 já trazia o título reescrito para “Retrato de Katie Mansfield”, já sem a assinatura do signatário, o que foi mantido na republicação revisada em 2003.

Essa alteração significativa veio junto à extinção integral ou parcial de algumas frases e o acréscimo de novas informações. Entre a primeira e a última versão publicada, o número de parágrafos dobrou (de seis para doze). O texto mais recente tem parágrafos mais curtos e cortantes, mas mantém quase a mesma quantidade de palavras em relação ao publicado na *Joaquim* (tem exatas seis palavras a menos).

Analisadas no conjunto, as mudanças entre a versão mais antiga e a mais recente se mostram mais profundas do que muitos outros casos de revisões realizadas pelo autor. Com o novo título, a intenção ou *tom* do texto ganhou também um novo registro: mais fabulações, mais ironia e menos interpelações diretas à destinatária. O conto deixou cair o disfarce. Sempre se perde algo nas revisões, “o autor tem de escolher e pôr de lado alguma coisa válida”, como escreveu Carlos Drummond de Andrade a Lygia Fagundes Telles em 1966, ao perceber no livro *Jardim Selvagem* (1965), um conto que Lygia havia feito publicar três anos antes em um jornal, com leves, mas significativas alterações.

“My darling Katherine (Mansfield)” trazia constantes interpelações diretas à destinatária, chamando-a por apelidos carinhosos, só conhecidos pelos íntimos de seus diários ou de sua biografia (“dear, oh dear”, “poor Tig”, “poor Kathy”). Mas, se até o terceiro parágrafo parecia estar falando *para* ela (com “você”), por flexionar os verbos na terceira pessoa (*bebia, tomava, sentindo-se, amava, gostou etc*), no quarto parágrafo, ao usar o verbo flexionado na segunda pessoa do singular, seguido de uma interpelação direta (“sabes, Kathy?”) fica sugerido que a maioria dos verbos está flexionada na terceira pessoa porque falam *dela*, de uma mulher que não é apenas destinatária, mas o próprio *tema* da carta.

O conto/carta original já contém, assim, uma dupla presença de Katherine: uma *com quem* fala e a outra *de quem* fala. Tratando-a por “tu”, fala *para* a destinatária da carta, Katherine (sem o Mansfield), *sobre* fatos biográficos, cenas de contos, anotações de diários ou cartas de Katherine Mansfield, como neste trecho, em que faz menção às repetidas esperas por correspondências registradas por Mansfield em seus diários: “Triste, sabes, Kathy?, tão triste, ao lado da cancela, esperando um velhinho carteiro – e essa carta que não chegou”. E também *para ela*, mas também *dela*, esse conto trouxe, no parágrafo final:

Poor Kathy, feia mas tão linda, faltou-lhe na vida (essa mágoa matou-a) um coronel da Índia como eu, bravo moço de óculos que, morta ainda, lhe beija com delírio as mãos de onde nascem, entre risos gaios, petúnias. (TREVISAN, 1947, p. 10)

“*Faltou-lhe*”, e não “faltou a ti”. Se fosse uma carta íntima, o mesmo trecho seria reescrito de modo direto e em primeira pessoa, algo como “te beijo com delírio”, em vez de “(ele) lhe beija”. O conto cria uma personagem a quem faltou ser beijada, assim como um outro personagem, o missivista, que deseja beijar.

Em quantidade, o texto original também contém muito mais elementos descritivos/narrativos ou citações indiretas de contos de Katherine Mansfield (como “garden party”, no segundo parágrafo, ou “pintarroxos”, no seguinte) do que elementos de um diálogo com ela. Assim, já de partida, as portas estavam sendo deixadas abertas por Dalton para prováveis reescritas, com mais fabulações *sobre* aquela Katherine.

Reescritas fabuladoras que, de fato, vieram e fizeram da versão mais recente mais um perfil ou retrato do que uma missiva. Antes de verificar mais a fundo, é preciso anotar ainda que, já na versão original, a fabulação dá lugar não só a homenagens amáveis, mas também à ironia, elemento comum aos contos de Dalton. A querida Katherine é ao mesmo tempo saudada diretamente (“bravo miss Beauchamp”) e ironizada com frieza e crueldade vampirescas, ao ser descrita, por exemplo, no ambiente íntimo de um quarto de dormir, como aquela que, “saco de ossos retorcido” [sic], escrevia cartas a um marido de quem nunca gostou. Ou aquela que, apesar de ter medo de ser violada por um soldado, também poderia escondê-lo embaixo da cama.

E o signatário também assumia a voz da escritora, sarcástico, reproduzindo o modo como chamava o marido (“oh Jack”) e outros interlocutores dela (“oh Bill”). Ao fazê-lo, contudo, Dalton demonstra não (só) ironia ou sarcasmo, mas um conhecimento que só poderia ter um leitor devotado a Katherine Mansfield.

A referência ao soldado, por exemplo, condensa os medos registrados por ela em seus diários em 1918, ao presenciar/conviver com bombardeios da Primeira Guerra em Paris. O fato de Katherine parecer um saco de ossos enquanto escrevia ao marido, por sua vez, é uma menção à doença que a afastou de Londres e do marido para se tratar em locais arejados ou alternativos – afastamento físico que deu lugar a fofocas de que John Murry teria uma princesa inglesa como amante, e por sua vez, embora o tal *affair* não tenha sido confirmado, há certa raiva/desencanto entre os dois.

São dados, enfim, que só quem leu os diários e as cartas de Katherine Mansfield poderia saber. E, para ler esse tipo de material íntimo de alguém, é preciso ser devotado o

bastante para querer estar no mesmo quarto silencioso que uma tuberculosa de mente turbulenta, justo ela, a mais feia entre suas muitas irmãs, potencialmente homicida: em 1919, aprendeu a atirar; depois, dormia com pistola automática ao lado da cama, entre livros; às vezes registrava que gostaria de matar alguém bem próximo, como quando uma amiga contou não se arrepender nem um pouco de ter se divertido pagando caro demais por um café especial: “nunca dei um tiro nela porque seria muito difícil me descartar do corpo, depois. Não se poderia fazer com ele um embrulho bem-feito, ou colocá-lo sob uma pedra, e ela *nunca* queimaria” (MANSFIELD, 1996, p. 138).

Assim, o texto original espalha várias pistas da devoção de Dalton, leitor de Katherine, como uma espécie de saboroso lembrete enviado ao Dalton do futuro sobre deliciosos/delicados aspectos da vida e da obra da escritora. Outra pista está no uso de palavras estrangeiras sem qualquer alteração gráfica no meio das frases, hábito que ela também tinha em cartas, revezando sem aviso o inglês nativo com expressões em francês, italiano e, mais raramente, em alemão.

Ao misturar o estilo dela com o próprio, o vampiro fortalece o próprio sangue, seu corpo/obra, estimulado pelo amor com que picou essa veia, isto é, se deitou sobre o corpo morto, publicado, de Katherine. O parágrafo final da versão original é a prova mais visível de que esse amor ultrapassou a admiração literária a ponto de criar uma virtual paixão, do personagem-autor da carta, “coronel da Índia” (ou então do próprio Dalton, talvez ele mesmo o “bravo moço de óculos” citado no trecho), pela contista.

Na versão mais recente, a devoção também está lá, mas em menor grau, ou de forma mais seca, sem a ideia de que lhe faltaram beijos, sem petúnias entre as mãos do cadáver, e sem nenhum bravo moço apaixonado em cena. No “Retrato de Katie Mansfield”, a passagem do tempo arrefeceu a paixão e aumentou a distância entre Dalton e Katherine, entre seu conto e a protagonista que, fugidia, teve sua imagem esmaecida, como um retrato que perde as cores, perde a nitidez e ganha um pouco de poeira e algumas rachaduras.

O tom ficou menos ardente e mais pungente. Os parágrafos mais curtos, mais ágeis, agora não apenas seis, mas doze, chicotam com força e precisão para quebrar o que restou do esqueleto de Katie, agora sim, “Katie Mansfield”, vista em sua inteireza, embora com o apelido carinhoso para o prenome. Já não é mais, portanto, uma Katherine vulnerável, que esperava o carteiro velhinho e olhava a chuva pelas manhãs, mas uma mulher com nome e sobrenome, “mulher casada” a quem Dalton, o vampiro, desconstrói o que nela resiste de respeitável ou íntegro para substituir pela imagem de quem viveu “desonrando”, já de cara, o próprio pai – informação acrescentada no primeiro parágrafo, ranhura no retrato, veio

profundo que separa para sempre dois contos, que coloca de um lado a primeira Katherine (Mansfield) e esta Katie Mansfield.

Esta outra Katie Mansfield morre no último parágrafo cuspiendo sangue numa garrafa de rum. “Cuspia delicadamente”, informa o conto, na verdade, mas é algo bem diferente de morrer com petúnias nas mãos, prestes a ser beijada por um moço de óculos. Essa outra Katie desonra, toma dois porres por dia, vomita, cospe, belisca centenas de asas de frango, escreve na cama por fazer e usa uma franjinha desalinhada. É apresentada como “pérfida”, “coitadinha”, “fatídica de olho pálido” e, sem piedade, de “pobre máquina de tossir”.

Assim, a “maria” de quem se fala na versão mais recente do conto também é menos ingênua: anda pelas ruas desertas e sente aflição e desejo de ser violada. Não é mais a mocinha amada a quem se conta que ela ou uma outra, “Triste, sabes, Kathy?”, esperava uma carta que nunca receberia. Esse trecho do quarto parágrafo do conto original nem existe mais no “Retrato”: não há agora nenhuma fala direta com algum “tu”; ao contrário, mesmo o número de interpelações à destinatária se reduz ou se modifica para dar lugar a clichês e se colocar no lugar das mesmas marias de sempre dos contos de Dalton Trevisan, em especial neste trecho totalmente novo em relação ao original: “A vida que é a vida, ó minha princesa? Um sórdido corredor de pensão curitibana, mil olhos vigiando cada vez que você entra no banheiro” (TREVISAN, 2003, p. 11).

Parece que o “joão” virou Nelsinho, um tantinho mais cruel, um tantinho mais violento em relação à sua vítima. Por outro, essa aparência de abandono da devoção inicial não ocorre no nível da matéria literária. Pelo contrário, cada dado acrescentado na nova versão faz sentido quando colocado em relação com a obra publicada de Katherine Mansfield. A questão do incômodo corredor de pensão que leva ao banheiro, por exemplo, foi registrada por ela em seus diários, quando ela viveu numa pensão em Paris. Só que, em vez de Paris, o retrato traz Curitiba como sede dessa metáfora da vida: nada mais coerente com a reafirmação do “velho conto de sempre” de Dalton Trevisan e também com seu procedimento de revisar um texto já publicado, seu gesto vital de criar o eterno retorno do diferente.

Ao mesmo tempo em que perde a aura de carta e também alguma doçura ainda válida na versão do século passado, o “Retrato de Katie Mansfield” não deixa de ser uma homenagem à escritora, mas com mais apego aos aspectos bizarros de sua vida e obra. O registro do abismo entre retratante e retratada é que importa agora: o olho dela, em vez de namorar a chuva pela janela, ficou pálido. E a franjinha na testa deixou de ser lírica para ficar “toda alvoroçada”.

O tempo aumentou a distância, fez pensar em novos aspectos, e o que havia antes sumiu – ou mudou de lugar. Quase sessenta anos depois de publicar a primeira versão, o vampiro, com sua saúde boa e nenhuma notícia de que esteja mais ou menos próximo de morrer, pôde jorrar novos parágrafos de peso sobre o absurdo desperdício de sangue cuspidor por Katherine – mulher que passou apenas 35 anos nesta dimensão terrena da existência. É como se dissesse a si mesmo: deixa de ser besta, amar uma vez só é pouco, que tal amar de novo, um pouco mais? Ou: “Rasga, ó bicho, rasga o prepúcio do teu coração” (TREVISAN, 1999, p. 67).

Vinicius de Moraes também amou Katherine Mansfield e, antes de Dalton, ainda em 1938, publicou uma carta em versos para ela. Nunca escreveu outra versão do “Soneto a Katherine Mansfield”; não era seu procedimento. Mas, neste caso, é a leitura da carta que, a cada vez, recria o efeito. Com os primeiros versos, o soneto provoca a impressão de ressurgimento da vida da escritora. Quase torna-se possível sentir o aroma da pele de Katherine deixado no papel por Vinicius de Moraes: “O teu perfume, amada – em tuas cartas / Renasce, azul... – são tuas mãos sentidas!”.

Dalton Trevisan, não. Rescreveu seu conto de um jeito tão seco e cortante que tirou dele até o perfume das petúnias prestes a brotar nas mãos da morta, trocando-o por um pobre vaso de violetas: flores lindas, sensíveis, mas humildes e sem nenhum aroma. Trouxe, além disso, o cheiro de sangue, de rum, de whisky, de frango e de vômito.

A segunda versão tem muito mais ritmo e velocidade, como o trabalho ansioso de uma pá a desenterrar o cadáver. Esse retorno ao caso demorou quase seis décadas, mas veio com força total: é a tal “velocidade da sombra” com que Dalton escreve, como afirma Marcelino Freire (FREIRE, 2012, p. 18). Não um gesto calmo em busca da primavera, como o leve e amável soneto do Poetinha, mas um movimento denso na direção da noite sem volta da morte, para uma nova mordida do vampiro, revisitando o cadáver publicado tantas décadas antes.

Conclusão

Como? Dalton Trevisan reescreve e reedita tanto porque não poderia fazer outra coisa. Porque reconhece, na insistência em seu procedimento de republicar cópias dotadas de eternas sempre outras diferenças, um processo de extração da beleza – um modo todo seu de buscar “o que é belo e bom”, como defendia o Paul Verlaine citado no “Manifesto para não ser lido” da primeira edição da revista *Joaquim*. Equivale ao que Dalton escrevia para o amigo

Carlos Drummond de Andrade em uma carta enviada em setembro de 1955: “Ruins os contos, por piores que sejam, não me impedem que os cuide de fazer mais melhor. E como? Eu é que lhe pergunto”.

“Os versos são experiências e é preciso ter vivido muito para escrever um só verso”, avisava o trecho de Rilke selecionado por Dalton para o mesmo “Manifesto para não ser lido”. Se há necessidade de viver muito para escrever um só verso (ou conto), e se não pode viver mais de uma vida, reescrever contos já publicados e assim buscar novos efeitos, portanto, surge como uma saída possível, mesmo que seja para causar uma fissura entre um personagem que ama e a figura amada, mesmo que seja para se afastar dela ainda mais um pouco, mesmo que seja para olhar de mais longe, rasgando o retrato que ele guardava, o retrato a ele destinado, o retrato que ele mesmo tinha tirado quando se imaginava um moço de óculos a beijar o cadáver.

Só se vive uma vez, e Dalton vive intensamente quando reescreve. Quem sabe assim, na próxima revisão da carta endereçada a Katherine Mansfield, a “amada Miss Beauchamp” renasce das mãos ardilosas do vampiro de Curitiba, agora para uma vida eterna e plena, com um saboroso

Referências

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Conto de você fica ressoando na memória. Carta a Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1966. **Correio IMS**. Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/carta/conto-de-voce-fica-ressoando-na-memoria/>>. Acessado em: 21 fev.2019.

FREIRE, Marcelino. O microcontista que queria ser Dalton Trevisan. **Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**. nº 11, Curitiba, junho 2012.

GALINDO, Caetano. Ele mora aqui do lado. **Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**. nº 11, Curitiba, junho 2012.

MANSFIELD, Katherine. **Diário & Cartas**. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MORAES, Vinícius. Soneto a Katherine Mansfield. In: **Novos poemas**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

SANCHES NETO, Miguel. **A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan**. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Unicamp, 1998.

TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). **Joaquim**, n. 14. (p.10), 1947.

_____. Retrato de Katie Mansfield. In: **Até você, Capitu?** Porto Alegre: L&PM, 2013. (p. 11-12)

_____. **Desgracida**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Dinorá**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **Vozes do retrato**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Em busca de Curitiba perdida**. Rio de Janeiro: Record, 1999:

_____. **O vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro, Record, 2008.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan**. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC/Unicamp, 2003.

_____. No ventre do minotauro. **Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná** nº 11, Curitiba, junho 2012.

**TO, NO: FROM DALTON TREVISAN (OVER)
TO KATHERINE MANSFIELD**

Summary

This article proposes to accompany the writer from Curitiba, Dalton Trevisan, among his aesthetic intentions linked to the idea of repetition and difference from two versions of the short story addressed to New Zealand writer Katherine Mansfield. The letter "My Darling Katherine (Mansfield)" was originally published in 1947, issue n. 14 of *Joaquim* magazine. He won a new version, available in *Until you, Capitu*, from 2013, through two other publications with minor changes (in the renegade *Sete Anos de Pastor*, 1948, and later in *Mysteries of Curitiba*, 1968, entitled "Portrait of Katie Mansfield "). What guides the article is the idea that, for Dalton, rewriting is a vital gesture, as Berta Waldman points out. From version to version, the vampire survives and his work gains more body. In insisting on the procedure of repetition, Dalton reaffirms the originality of his transgressive difference from other literatures.

Keywords

Dalton Trevisan. Katherine Mansfield. Letter. Correspondence. Repetition.

Recebido em: 09/11/2018
Aprovado em: 21/02/2019

Cartas não enviadas: os limites de intimidade e publicidade, gestação literária e o gênero das cartas de Kurt Cobain

João Luiz Teixeira de Brito ¹³⁰
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

Uma carta não enviada é de fato uma carta? O que há de se dizer quando não há receptor algum, pois, as cartas nunca foram enviadas, nunca encontraram seus destinatários, quem sabe, indo parar no *Dead Letter Offices*, onde certo escriturário ficcional, certa vez, trabalhou? Elas, as cartas, ainda assim existem, seus corpos persistem. Seriam, contudo, cartas? E o que dizer de uma carta suicida endereçada a um amigo imaginário de infância? Esse artigo se dedicará a explorar algumas missivas escritas e nunca enviadas pelo compositor norte-americano Kurt Cobain para vislumbrar o debate entre a intimidade e publicidade no seu gesto de grafia. Utilizando o personagem de Herman Melville em *Bartleby, o escrevente* e conceitos retirados das obras de Carrie Jaurés Noland, Liliana Coutinho e Arthur Rimbaud como fundos teóricos, farei um esforço para colocar em termos literários um debate corporal que se estabelece entre indivíduo e sociedade, na gana comunicativa da performance artística, e cujo argumento pendular mediador da fala será exatamente a imagem das cartas não enviadas. As cartas são as principais ferramentas dessa análise. Dobro-me por sobre elas em gestação, em busca do efeito de que sejam percebidas no limite de seu gênero.

Palavras-chave

Kurt Cobain. Cartas. Corpo. Ruído. Bartleby.

¹³⁰ Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Ceará. Mestre em Letras, pela mesma instituição, com pesquisa na área de Literatura Comparada relacionada às adaptações filmicas de obras da Literatura Beat norte-americana. Doutorando em Letras, pela Universidade Federal da Bahia, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, com pesquisa sobre cultura pop contemporânea, mais precisamente, sobre a vida e obra do cantor e compositor norte-americano Kurt Cobain.

Dead Letter Offices: entre o íntimo e o publicado

Entrevistando a si, como se fosse ao mesmo tempo um jornalista e o vocalista do Nirvana, Kurt Cobain escreve em seus diários: “Punk é liberdade musical. É dizer, fazer, tocar o que você quer. Nirvana significa liberdade da dor e do sofrimento no mundo exterior e isso é muito próximo de a minha definição de punk-rock’, exclama o guitarrista Kurt Kobain” (COBAIN, 2002, p. 166, tradução minha) ¹³¹.

Em 2002, lançaram-se os diários mimeografados de Kurt Cobain para o mundo. O lançamento constitui um gesto complexo. Os diversos cadernos que ele usara ao longo da vida (alguns dos quais foram roubados por fãs e divulgados à época) foram compilados em um só caderno. As diversas páginas foram mimeografadas e organizadas de modo mais ou menos cronológico, de acordo com a data presumida das entradas. Foi uma publicação que gerou grande interesse por parte dos fãs do Nirvana, ávidos a destrinchar as subjetividades de seu ídolo, ainda mais com a possibilidade de apropriar-se do peso aurático de um produto que possuía a própria grafia de Cobain, sua marca indelével, o registro de sua presença e performance corporal íntima.

Por outro lado, era natural que se gerasse também alguma controvérsia. Cobain tivera sempre uma relação arredia com a fama e com escrutínio de sua vida pessoal como artista. Como o compositor do Nirvana se sentiria a respeito de ter seus pensamentos mais íntimos expostos, tornados públicos e rentáveis¹³²?

A relação de Cobain com esses diários, entretanto, não parecia ser uma de extremo sigilo. Pelo contrário, o vocalista do Nirvana costumava compartilhar suas entradas em diários com os visitantes de sua casa, que encontravam os textos espalhados pelos aposentos, e, também com seu público, pois eram dali que saíam pinçados em colagens

¹³¹ Cobain referia-se a si mesmo na terceira pessoa nesse “artigo jornalístico” encontrado em seus diários. Muitas vezes, são encontradas referências ao músico Cobain, com uma série de variações desse alter-ego roqueiro, seja Kurt Kobain, Kurt Kobain ou Kurt Kobane. É importante ressaltar, sobre as traduções dessas entradas nos diários de Cobain, que estou preservando a coloquialidade do discurso e tentando encontrar correspondências para certos erros gramaticais sistemáticos, como uma escolha estilística minha de tradução.

¹³² É interessante pensar, nesse contexto, sobre a natureza dos blogs. A certo ponto dos anos 2000, os blogs passaram a funcionar como diários pessoais abertos ao público, por sua natureza digital, sempre revolventes. As mídias sociais de hoje também não fogem muito do formato diarístico daqueles primeiros blogs e fotologs. É patente pensar, contudo, que, tal qual os diários de Cobain, esses blogs envolvem uma performance (seja digital ou analógica) que paira necessariamente entre o público e o privado.

disjuntivas os versos de suas canções, através de um método herdeiro do dadaísmo, muito próximo ao *cut-up* de William Burrows¹³³. Ora, o próprio gesto de grafar sugere uma necessidade de deixar uma impressão (até certo ponto) duradoura no mundo, para além do corpo material/subjetivo que traça aquelas linhas.

Tanto a prática do diário não era sigilosa que o prólogo ao corpo textual dos *Journals* é uma dessas páginas manuscritas por ele, presumivelmente uma das páginas iniciais de seus muitos diários. Trata-se de uma página em que Cobain pede inicialmente que não se leia o diário dele em sua ausência e na linha seguinte ele explica que está saindo para o trabalho e pede para que a pessoa a quem é endereçada a missiva leia o seu diário, vasculhe suas coisas e o descubra (descubra ele, Cobain)¹³⁴.

Claro, essa mensagem foi provavelmente endereçada a alguém que dividia a intimidade de Cobain, não ao público em geral. Mas essa foi, afinal, a grande batalha e a grande dissonância da vida e obra do Nirvana e de Cobain, o conflito entre o que é privado e o que é público, o debate do que é local e íntimo a uma pequena comunidade subsistente versus o que é global, amplamente disseminado e rentável. Podemos considerar que a mensagem do prólogo dos *Journals* foi enfatizada de modo a justificar a publicação sem prejuízos à imagem dos agentes que permitiram essa divulgação, mas, ainda assim, não é menos verdade que essa atitude em si pontua muito bem um ponto chave da poética que cerca a figura de Cobain.

O fato é que os textos estão publicados e – muito importante – *na grafia de Cobain* (ou em reproduções maquínicas desta), o que, todavia, é índice de uma intimidade real ou imaginada e depoente de uma performance corporal que uma vez existiu. Todos os traços fugidios que foram uma vez impressos ali, inclusive os que foram rasurados, ainda restam ou parecem restar como elementos de comprovação histórica de uma performance corporal, da presença de um indivíduo.

Ainda que tivessem sido grafadas em busca da eternidade e da posteridade de um nome artístico para si ou quer constituíssem apenas uma busca egocêntrica incessante de impressionar, fazer falar, trazer à luz o duplo silencioso daquele que afinal escreve e se deixa ler, os diários restavam, até o ponto de sua publicação, apenas nos arquivos pessoais de Cobain. Qual o efeito de trazer à luz esse duplo silencioso? Qual o efeito de vasculhar o *Dead Letter Office*, o arquivo morto de um defunto?

¹³³ Para mais detalhes sobre essa questão, ver o artigo de John Rocco “Closing the circle: that punk with Burroughs” (ROCCO, 1998).

¹³⁴ No original: “figure me out” (COBAIN, 2002).

O gênero epistolar é grandemente explorado por Cobain em seus diários. São cartas escritas e nunca enviadas a amigos reais ou imaginários, colegas de banda, outros músicos, namoradas, jornalistas, desafetos, etc¹³⁵. As cartas de Cobain são (ou restam assim nos diários), portanto, comunicações nunca efetuadas para com os destinatários a quem eram inicialmente endereçadas e, por isso, até certo ponto, elas podem ser consideradas somente ficcionais, quem sabe, inclusive, impessoais, abertas ao público apenas pelo ruído desenhado na ausência de seus sujeitos. Elas têm destinatários e situações reais em suas inscrições, mas, em mais de um sentido são cartas mortas: não-enviadas e mimeografadas. Talvez, possam ser entendidas – e este é meu argumento aqui – como signos de uma rejeição latente, embora não absoluta, do contrato social. Afinal, ainda há nelas a inscrição, ainda há a carta, ainda resiste ali a letra, mesmo que nunca enviada; e paradoxalmente publicada.

Há ali um gesto comunicativo e um resíduo material que indica, quem sabe, fé, possibilidade de comunhão, de comunicação dentro de uma comunidade fechada, ainda que na ausência do corpo material do indivíduo. Portanto esse gesto de negação/resistência ao vínculo social, ainda que deponha em vários momentos sobre a falta de fé na comunicação humana, resguarda, para um futuro apenas vislumbrante, um desejo de sua efetivação comunicativa no corpo da escrita como literatura. Não é absoluto e completo, (talvez) até que cheguemos a sua última carta (não) enviada e, essa, “não publicada” junto às outras, a carta suicida de Cobain.

No sentido dessa rejeição ao vínculo social, epitomado pelo suicídio, remeto os gestos de Cobain à figura do escriturário Bartleby, de Herman Melville. No conto, o advogado, chefe de Bartleby e narrador da história, contrata o personagem-título como escrivão em seu escritório para produzir cópias de documentos legais, hipotecas e escrituras. Inicialmente, Bartleby cumpre suas funções diligentemente, mas pouco a pouco ele passa a se recusar a cumpri-las. Daí surge seu bordão “*I would prefer not to*”, celebrado lema de desobediência civil frente a um sistema que interrompe os desejos e vivências individuais em cumprimento das demandas mais amplas da sociedade e do mercado. A recusa de Bartleby se inflama (inflama talvez seja a palavra errada, uma vez que essa recusa tem muito mais a ver com uma passividade terminal do que com a paixão que a chama suscita) até o ponto em que ele se recusa a comer. Nesse momento, ele já se encontra preso por se recusar a sair dos aposentos em que estavam os escritórios do advogado, mesmo depois que este já o demitira e

¹³⁵ Presume-se, da maioria das cartas, por ser uma prática comum de Cobain, que elas não foram enviadas, embora essa comprovação seja difícil. Outras podem ter sido de fato enviadas, restando nos cadernos apenas seu rascunho, como aconteceu, por exemplo, com alguns releases escritos para o Nirvana.

já mudara seu estabelecimento para outro ponto comercial em Wall Street. Bartleby morre na cadeia, de inanição, e o narrador termina o conto com o lamento “Ah Bartleby! Ah a humanidade!” (MELVILLE, 2014, p. 80). Antes, contudo, ele descobre algo ainda mais enigmático sobre o passado de Bartleby (até isso o escriturário havia se recusado a compartilhar, seu passado, sua vida). Seu emprego anterior era no *Dead Letter Office* dos correios americanos, setor responsável por lidar com as correspondências que não eram capazes de atingir seus destinatários, por qualquer que fosse a razão.

Esse detalhe abre espaço para especulações sobre o progressivo recolhimento de Bartleby, relacionado possivelmente a seu emprego junto ao advogado e à necessidade do cumprimento de seus deveres como copista, mas também com o emprego anterior, simbolicamente, denunciante da incapacidade fundamental da comunicação humana e da futilidade de seus esforços práticos frente à natureza inescapavelmente mortal do ser e do caráter errático das experiências mundanas.

Gestação literária

As célebres letras que foram mais tarde publicadas pelo Nirvana em formato de canções radiofônicas germinam nos diários de Kurt Cobain entre toda uma panóplia de ruído gráfico. Constam na publicação desenhos, cartas, depoimentos, poemas, quadrinhos, apontamentos, cartazes de shows, possíveis releases da banda, itens tanto grafados quanto impressos. As letras se mostram em relances. Estão diferentes, porém identificáveis para aqueles iniciados que as conhecem em sua versão final.

As opiniões de Cobain são também apresentadas nos diários e variam grandemente numa amplitude que cobre política, arte, o mercado da música, relacionamentos pessoais etc. Torna-se, acerca disso, importante ressaltar um ponto apresentado por Cobain nesses escritos. Ele escreve: “Isso não deve ser levado a sério, Isso não deve ser lido como opiniões. Deve ser lido como *poesia*. [reversão para a prosa nesse ponto] Fica óbvio que eu estou no nível de educação mais ou menos do 1º ano do colegial” (COBAIN, 2002, p. 185, tradução, realce e comentário meus) ¹³⁶.

Talvez seja muito simplista, em sua distinção, a forma inicial como Cobain contrapõe a seriedade das opiniões e a escrita poética, mas ele desenvolve essa distinção

¹³⁶ Note-se a reversão de poesia para prosa. Cobain estava escrevendo em versos ou, pelo menos, estruturando formalmente sua escrita de modo a que fossem entendidos como versos. Quando fala a palavra poesia, ele reverte seu discurso para o formato de prosa e lança uma justificação para sua falta de “cultura elevada”.

novamente em outras seções. Especificamente no trecho a seguir, Cobain discute um pouco suas noções, um tanto confusas, acerca de sua escrita lírica, suas formulações mais prosaicas e a sua função de autor:

Me disseram que um artista tem necessidade constante de tragédia para expressar seu trabalho plenamente, mas eu não sou um artista e quando eu digo “eu” numa canção, isso não quer dizer necessariamente que aquela pessoa sou eu e isso não quer dizer que eu sou só um contador de histórias, significa o que ou quem você quiser porque todo mundo tem sua própria definição de palavras específicas e quando você está lidando com o contexto da música você não pode esperar ter o mesmo significado que no uso cotidiano do nosso vocabulário porque eu considero a música arte e quando eu digo “aquela canção é arte” eu não quero dizer em comparação com uma pintura porque eu acho que as artes visuais não são nem de longe tão sagradas quanto as comunicações transcritas ou orais, mas é arte e eu sinto que essa sociedade perdeu em algum lugar o seu sentido sobre o que a arte é, arte é expressão. na expressão você precisa de liberdade total 100% e nossa liberdade de expressar nossa arte está sendo fundida de verdade (COBAIN, 2002, p. 120, tradução minha).

Gostaria de destacar ainda outros usos que Cobain faz das palavras “arte” e, especialmente, “poesia” ou “literatura”. Uma das poucas menções a “literatura” vem numa carta não enviada a seu amigo de infância Jesse, Cobain diz: “Eu estou gripado agora e não estou a fim de conjurar literatura sagaz” (COBAIN, 2002, p. 33, tradução minha). Uma menção boba à palavra “literatura” que certamente não implicará aqui em: tudo o que Cobain escrevia em certo estado de espírito era percebido por ele como literatura. Pelo contrário, implica que ele percebia a literatura como um esforço de maior grandeza (como sugere a relutância em se dedicar àquilo no momento descrito), nascida talvez de um impulso intelectual criador (como sugere o verbo conjurar). Ainda, a palavra sagaz, ou *witty* no original, talvez implique uma qualidade da literatura que se discerne da linguagem cotidiana como superior por sua sagacidade.

Segue agora outra definição, agora de punk-rock, por Cobain:

Punk rock é a absoluta negação de tudo que seja sagrado. Eu acho algumas coisas sagradas como a superioridade das mulheres e a contribuição dos negros para a arte. Eu acho que o que estou dizendo é que a ARTE É SAGRADA. Punk rock é liberdade. Expressão e direito de expressão são vitais. Qualquer um pode ser artístico. (COBAIN, 2002, p. 121, tradução e realce meus).

Volto, por ora, ao primeiro trecho citado nessa seção (COBAIN, 2002, p. 185) para destacar naquela passagem ainda o constrangimento que o autor impõe a si, ao formular-se como um indivíduo sem educação formal. É verdade que Cobain largou a escola e levou

uma vida marginal em sua adolescência e juventude, migrando de sofá a sofá, dormindo nas recepções de hospitais, sendo sustentado pela primeira namorada Tracy Chapman e, mais tarde, morando na traseira de seu carro. Contudo, ele sempre primou por sua formação artística e intelectual, de uma forma ou de outra:

Eu gostaria que alguém me explicasse porque exatamente eu não tenho mais desejo de aprender. Porque eu preciso ter tanta energia e a necessidade de procurar por milhas e semanas por alguma coisa nova e diferente. Excitação. Antes eu era um ímã para atrair novas personalidades pouco convencionais que me introduziam a músicas e livros do obscuro e eu embestia isso no meu sistema como uma criança retardada hiperativa drogada raivosa por sexo que teve a sua primeira prova de açúcar (COBAIN, 2002, p. 199, tradução minha).

Esse trecho já preconiza o desencantamento com o mundo pelo qual o fundador do Nirvana passou. Afinal, se esses diários remetem a outra carta não compilada na publicação de 2002, mas igualmente manuscrita pela performance corporal do mesmo Cobain, é a carta de suicídio do músico. Esta, já desde sua formulação e pelo contexto de sua execução, mais propensa à escrita de uma historiografia aberta à sociedade.

Música surda

O desencantamento de Cobain com a vida e com possibilidade da arte é notado progressivamente na leitura de seus diários. Momentos em que o músico se refere à sua produção, seja no diário como “poesia” (p. 263), seja no âmbito dos trabalhos com o Nirvana como “arte” (p. 245), surgem comumente acompanhadas pelo desencantamento com a possibilidade da comunicação verbal. Há de se dizer algo também pelo fato de que as conjecturas de Cobain acerca de arte e literatura comumente se abrirem a partir de um contexto comunicativo que é dialógico e endereçado, a saber, o gênero epistolar, mas cujo outro silencia ou foi extinto pela não-comunicação de seu não-envio, como argumentarei adiante.

De modo aberto, o desencantamento de que falo aparece formulado: “A comunicação verbal está exaurida” (COBAIN, 2002, p. 112) e há pelo menos duas entradas que começam com a frase “*Words suck*”, que traduzo por “Palavras são um saco”. Na mais notável delas, Cobain se debruça sobre o trabalho dos Melvins e tenta explicar o que há de tão especial numa de suas bandas favoritas. Essa referência é importante, uma vez que os Melvins, conterrâneos de Cobain em Aberdeen, no estado norte americano de Washington,

constituíram a primeira marcada experiência de Cobain com o punk-rock e seu tipo específico de performance. Os Melvins permaneceriam como modelo de autenticidade punk ao longo de toda a carreira do Nirvana.

Eis o trecho, retirado de outra carta não enviada, dessa vez a “BUZZ”, vocalista e guitarrista dos Melvins:

PALAVRAS são um saco. Quer dizer, tudo já foi dito. Eu não lembro da última conversa interessante real que eu tive há muito tempo. PALAVRAS não são tão importantes como a energia derivada da música, especialmente ao vivo. Acho que nunca retirei uma descrição legal de letras impressas. [...] EM uma performance ao vivo dos MELVINS você não vai conseguir entender lá muitas palavras (como é com qualquer banda) mas você vai SENTIR a ENERGIA negativa. Música é ENERGIA. Um humor, uma atmosfera. SENTIMENTO. Os MELVINS foram e sempre serão os reis do tráfico de EMOÇÃO. Eu não tô falando da estupidez da merda da compaixão humana, esse é um dos únicos lembretes realistas de que todo dia vivemos dentre VIOLÊNCIA.

Há um lugar e uma hora para essa música. Então se você quer balançar a sua bunda para um simples rock primal, vá ver uma banda de bar! Os MELVINS não são para você. E eles provavelmente não te querem.

Como eu disse eu não sou muito chegado em letras, então eu não os perguntei sobre letras. Aparentemente as letras deles são quase igualmente tão importantes como a música. No caso deles eu tenho que concordar, mesmo que eu quase não consiga decifrar qualquer palavra, eu pressinto que elas mostram tanta emoção quando a música e, portanto, eu hipocritamente imploro a você “BUZZ”. No próximo disco tenha as letras impressas, e se você precisar, uma explicação para cada verso. Eu tenho certeza que a galera ia curtir, cara. (COBAIN, 2002, p. 63, tradução minha, destaques no original).

Várias palavras estão em destaque no primeiro parágrafo (que se assemelha ao release de uma banda): PALAVRAS, PALAVRAS, EM, MELVINS, SENTIR, ENERGIA, ENERGIA, SENTIMENTO, MELVINS, EMOÇÃO e, finalmente, VIOLÊNCIA. Nessa resenha inicial, Cobain se refere à *energia negativa* produzida numa performance ao vivo (mais tarde tentarei atar esse conceito à energia produtora preconizada por Arthur Rimbaud, no âmbito literário). É, enfim, um humor, uma atmosfera, uma energia¹³⁷.

Essa energia negativa percebo e entendo não como uma energia necessariamente ruim ou sequer ligada a forças polarizadoras de moral, mas como uma força adversa à representação, uma forma de conhecimento não verbal e também não exatamente imagética, quem sabe, uma experiência de construção epistemológica diversa, necessariamente pública (ou aberta ao público), força política e interativa, que não é nem afirmação ou negação, mas

¹³⁷ Para não correremos o risco de romantizar em excesso a apresentação de uma banda de punk rock, dou a palavra ao ícone punk, Richard Hell, num depoimento que será interessante mais a frente, em analogia a Cobain: “Nunca gostei de ir a concertos. Não entendo pra que as plateias vão a concertos. Não entendo mesmo. Não entro nesta coisa de união que ouço as pessoas descrever. Sentí isso num jogo dos Knicks; gostei daquela vibração e excitação durante o último tempo do jogo, mas não sinto isso em shows de rock & roll. Não gosto de estar lá com todas aquelas pessoas; quando ficavam olhando pra mim quando eu estava no palco – eu ficava muito desconfiado com aquilo. Eu era muito desdenhoso em relação a todo aparato. Era bem evidente o quão vazia era aquela porra toda.” (MCCAIN, 2004, p. 73)

ruído. Em outros termos, um escracho de experiência realizada através do corpo do indivíduo em interação com seu meio e comunidade (seja essa comunidade material, descritiva ou imaginativa). Essa construção é forçada (talvez) quando, seguindo o raciocínio de Cobain na carta anterior, as palavras se perdem em ruído, ou quando são forçadas a uma experiência comunal? E o que acontece quando as palavras são afinal definidas pela letra?

Vamos a um exemplo próprio da cultura punk para vermos se podemos estabelecer com mais propriedade que experiência seja essa. Vejamos o relato de Scott Kempner sobre seu primeiro encontro com os *The Stooges*, a mítica banda de Iggy Pop nos anos 1960, padrinhos do punk rock e autores do álbum favorito de Kurt Cobain, *Raw Power*, de 1973:

Outros caras podem te dar um soco na boca, mas tem cura, só que Iggy estava me ferindo psiquicamente, pra sempre. Eu nunca mais poderia ser o mesmo depois dos primeiros vinte segundos daquela noite – e nunca mais fui. A gente voltou na noite seguinte, e foram exatamente as mesmas canções, mas foi totalmente novo em folha. Aquilo não tinha nada a ver com a noite anterior, não tinha nada a ver com ensaio, não tinha nada a ver com passagem de som – era vivo, estava nascendo e vindo assustar as porras das suas crianças no meio da noite e bem na sua cara... E toda vez que eu via aquela banda era a mesma coisa – nunca havia um ontem, nunca havia um show que eles já tivessem apresentado, nunca havia um show que eles fossem apresentar de novo. Iggy colocava vida em perigo em cada show. (MCCAIN, 2004, p. 92-93).

A periculosidade era uma constante no modo como as performances de Iggy Pop eram descritas e nos remetem certamente à violência descrita por Cobain acima, a lembrança de que vivemos todos os dias dentre violência. Mas outro ponto vital aqui é a ênfase no modo “psíquico” com que Iggy *feria* seus confrades.

Sou remetido por esse trecho a um artigo de Liliana Coutinho sobre performance. No texto, a pesquisadora brasileira discute uma concepção de filosofia baseada na performance. O artigo se intitula “Uma filosofia performativa: a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Linguis, *The first person singular*” e consta na compilação *A performance ensaiada* (2011), organizada por Wellington Júnior. No texto, Coutinho fala não apenas da necessidade de corporificar certos conceitos filosóficos e noções epistemológicas como também da natureza necessariamente relacional e ativa que certos processos de conhecimento e comunicação devem ter, especialmente quando falamos de uma performance. O corpo de Iggy Pop, no trecho acima se colocava em risco, é verdade. Mas não era apenas o seu corpo individual que estava em jogo naquele momento. Ele investia o espaço sensível de uma energia que era compartilhada ativamente pelos demais sujeitos ali presentes, afetantes e

afetados pela performance, de modo que não se poderia traçar uma linha divisória precisa entre o que era estético, emocional, psíquico, material, abstrato, significado e forma, bem como não se poderia efetuar um traço absolutamente final entre o que era indivíduo e o que era comunidade ou ambiente. A performance se dava no espaço tempo do infinito agora¹³⁸.

Um processo similar acontece até certo ponto, parece-me, com os textos dessas cartas. Elas se nos correspondem apenas quando entram em risco, em crise, precarizadas pela falta de comunicação, pela incompletude de seus remetentes e destinatários no ciclo comunicativo tradicional. Elas escapam e se abrem, riscadas, ao público, ao jogo, ao tal infinito agora.

A contradição entre o agora e o infinito, entre o íntimo e o público, sempre presente na produção do Nirvana, vem à tona novamente, quando Cobain sugere, em sua carta a Buzz Osborne, que essa atmosfera, essa energia negativa, essa canção surda não é o suficiente. É necessário eternizá-la, de alguma forma. É necessário que se saiba o que o cantor está dizendo. É necessário comunicar, apesar da falência da comunicação verbal. É necessário, mais que comunicar, *grafar*. Qual a grafia manuscrita dos diários de Cobain, parte íntima e comunitária, parte escancarada e global, esse gesto atesta um desejo de construir uma memória que perdure para além da vida limitada do corpo que realiza a sua performance, para além da performance ritual plástica de seu corpo¹³⁹, para além do seio cíclico, pacientemente em decantação, de uma comunidade. Havia urgência no seu pedido: era necessário publicitar, buscar o eterno. Era necessário para além de criar voz, registrar voz. E voz, qualquer que seja seu timbre, seja voz ou registro, por ser meio e matéria, implica também ruído, que, no presente entendimento, é exatamente a potência transformativa do texto emitido.

É verdade, o pedido para que os Melvins grafem suas letras num próximo álbum não vem antes da ressalva aparentemente mirada em demonstrar uma descolada falta

¹³⁸ Uma referência interessantíssima nessa discussão é a dos textos de Leda Maria Martins (2002) sobre os rituais de matriz africana observados na cultura brasileira. Martins desenvolve o conceito de afrografias, a ser entendido como uma nova forma epistemológica, de modo a pensar a potência performática dos rituais e festejos, por exemplo, do congado mineiro como formas resistivas de historiografia (ou talvez, como formas resistivas ao próprio conceito de historiografia). A partir de uma perspectiva historiográfica mais tradicional, positivista, esse entendimento seria inaceitável, uma vez que as afrografias se baseiam em princípios de deslocamento, metamorfose e recobrimento; elas se desenham como um saber dos gestos e dos timbres, das práticas performáticas, do corpo e da voz; elas se escrevem em rasura, através da repetibilidade em diferença tão própria do ensaio e da performance.

¹³⁹ Uso ritual aqui para me referir ao evento do show dentro da comunidade punk, equiparando o termo, em certo sentido, ao uso feito por Leda Maria Martins. Já plástico aqui tem o sentido deixado na palavra por Friedrich Nietzsche em *Segunda Consideração Intempestiva*, como uma condição própria de um indivíduo, uma comunidade ou uma cultura de dominar e se apropriar do passado num gesto crítico e consciente que toma para si o curso da história e através de uma força plástica dá direção, remonta e cura o que são apenas fraturas e cacoc, “incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesmo as formas partidas” (NIETZSCHE, 2003, p. 10).

de interesse, ou seja, demonstrar falsamente (ou não) que as letras não importam tanto assim para Cobain. Porém, esse pedido se conjuga a diversas outras instâncias em que o compositor do Nirvana parece demonstrar uma preocupação cada vez maior com o estabelecimento do corpo material de sua comunicação verbal. É possível que essa preocupação decorresse de uma frustração com o efeito do álbum *Nevermind* sobre o público e sobre a crítica (muitas vezes dedicada a interpelar o significado “real” daquelas letras e sua relação com a figura esquiva e midiática do cantor¹⁴⁰). Tanto que, a sugestão feita na carta a Buzz é efetivada no álbum seguinte do Nirvana, em cujo encarte constam todas as letras das canções impressas. A sugerida explicação para cada frase não surge ali, mas nos *Journals* elas aparecem, embora sejam, em boa parte, bastante crípticas (COBAIN, 2002, p. 234-238).

Transformação corporal

Cobain, por diversas vezes pontuou o fato de que era herdeiro de uma tradição do punk-rock que, embora germinado na costa leste dos Estados Unidos, havia migrado para a Califórnia no início dos anos 1980, com bandas como X e Black Flag, e mais tarde daria vazão a cena grunge de Seattle da qual o Nirvana emergiu.

A cantora e compositora Patti Smith foi uma das madrinhas daquele movimento inicial e fez parte da cena nova-iorquina que veio a ser conhecida como pioneira do punk. Em seu trabalho crítico sobre a obra de Smith, a pesquisadora norte-americana Carrie Jaurès Noland identifica a perversão de simbolismos cristãos, a dissonância exagerada da musicalidade e a desconstrução da ortografia textual nas letras de Patti Smith como uma reiteração dos ideais da “*musique sourde*” do poeta francês Arthur Rimbaud. Esta “música surda” era um componente primal, apenas tematizado e não executado plenamente por Rimbaud, que ainda dependia fortemente de uma coesão textual implícita para formular suas obras no meio literário escrito. Para Noland, o que a cantora preconiza através desses procedimentos é a proximidade da linguagem ao ruído e do ruído ao corporal, mais especificamente à transformação corporal (NOLAND, 1995, p. 597). Essa proximidade é

¹⁴⁰ Jorge Cardoso Filho menciona essa relação, em seu livro *Práticas de Escuta do Rock*: “Como as letras das músicas não vieram impressas no encarte do álbum, muitas vezes é difícil compreender o sentido das palavras cantadas por Kurt Cobain, o que indica caminhos para o desenvolvimento da experiência distantes do campo do conteúdo verbal da canção. Esse deliberado uso da voz, como elemento de expressão não vinculado ao significado, impulsiona a percepção para a composição sonora das palavras e para os efeitos que esses sons provocam na escuta. Curioso, entretanto, é o fato de muitos autores terem enfocado justamente o aspecto semântico de *Smells Like Teen Spirit*, buscando encontrar no âmbito do significado da letra respostas para o fascínio que a canção exerceu sobre o público” (CARDOSO, 2013, p. 105-106).

apropriada através de uma força primitiva criadora (remente aqui ao “*travail nouveau*” do ferreiro na simbologia rimbaudiana), experiência corporal, ruído primal do mundo.

É pertinente explorar os termos usados por Rimbaud e Noland para definir essa operação criadora. Ela explica: “Para criar – isso é, para retornar à fonte da criação no ruído físico e primal do corpo ressacralizado – deve-se surrar [*beat*], com alguém surra um objeto de ferro para se forjar um novo” (NOLAND, 1995, p. 597-598). O termo *beat*, próprio à geração norte-americana da década de 1950 e 1960 conhecida por suplementar o “pop” ao literário, é um termo chave aqui. Noland desenvolve essa nomenclatura, de acordo com a obra de Rimbaud, que se utiliza de termos análogos tais como ‘Être de Beaut’ ou ‘mère de beaut’ para significar exatamente essa experiência corporal, ruído primal incessante do mundo, do qual o indivíduo toma parte. Assim, na obra rimbaudiana, ser ou tornar-se *beaut* é tomar parte de uma “cena em que uma música feral e fatalista (uma música surda!) parece fazer com que um corpo – o corpo do texto poético, da linguagem, do próprio falante – exploda [...] efetuando o que se tornará a quintessência do sonho punk de total transformação material” (NOLAND, 1995, p. 600, tradução minha). Veja só, o sonho punk de total transformação material, ou seja, corporal, levando em conta o texto poético, a linguagem e o próprio sujeito falante. Essa transformação também toma formas abruptas, pois, segundo o adágio punk originalmente escrito por Neil Young e citado por Cobain em sua carta de suicídio, “[...] it’s better to burn out than to fade away” (COBAIN, 1994).

O desencantamento de Cobain já está num *crescendo*, em dado ponto dos diários, quando ele parece querer tornar real sua paixão pela apresentação musical através da escrita¹⁴¹, mas já se sente terrivelmente ameaçado pelo constante escrutínio a que sua vida pessoal é submetida sob os holofotes da fama. Até que ele finalmente enuncia essa desesperança, em uma carta não endereçada (pode-se inferir, pelo conteúdo, que a carta seria endereçada a um jornalista, a um crítico musical ou a um colega músico), na qual ele explica o que quis dizer anteriormente (no encarte de *Incesticide*, de 1992) quando falou que para ele o punk-rock estava morto. Cobain explica que possivelmente o punk ainda era factível, ainda vivia, em algum lugar, em alguma comunidade. Para ele, Cobain, entretanto, não (COBAIN, 2002, p. 244); o que nos leva, finalmente, a sua carta de suicídio.

A razão “real” para o suicídio de Cobain pouco importa; drogas, problemas maritais, teorias conspiratórias que indiquem assassinato, sua descrença na possibilidade da

¹⁴¹ Mais notavelmente, na passagem: “I feel like im being evaluated 24hrs a day, being in a band is hard work and the acclaim itself just isn’t worth it unless you still like playing and I do god how I do love playing live, its the most primal form of energy release you can share with other people besides having sex or taking drugs” (COBAIN, 2002, p. 117).

música. Interessa-me, na escritura dessa última carta “não-enviada”, endereçada ao amigo imaginário de infância Boddah, apenas aquilo que se refere ao discurso de Cobain sobre a natureza da produção artística, o papel do escritor e os efeitos desses fenômenos em sua decisão final. E, finalmente, por que, em seu caso, o gênero epistolar se torna vital – não seria mais correto dizer mortal?

A carta não está publicada com as demais no livro de 2002. Porém, ela é facilmente encontrada na internet. Há inclusive um site nomeado com esse título, de onde retirei a versão com que trabalharei aqui.

Todos os avisos da cadeira do primeiro semestre de punk rock, desde minha primeira introdução a, digamos, a ética que envolve a independência e o abraço da sua comunidade provou ser verdade. Eu não sinto a excitação de escutar a nem criar música bem como ler e escrever em muitos anos. Eu me sinto culpado para além das palavras por essas coisas.

Por exemplo quando estamos no camarim e as luzes se apagam e o rugido maníaco do público começa., não me afeta do jeito no qual afetava Freddie Mercury, que parecia adorar, saborear o amor e a adoração do público que é algo que eu altamente admiro e invejo. O fato é, eu não posso te enganar, nenhum de vocês. Simplesmente não é justo com vocês ou comigo. O pior crime que eu consigo imaginar seria roubar as pessoas disfarçando e fingindo como se eu tivesse me divertindo 100%. As vezes eu sinto como se eu tivesse que ter um relógio pra bater ponto antes de sair do palco. Eu tentei tudo dentro das minhas possibilidades para dar valor (e eu tento, Deus, acredite eu tento, mas não é o bastante). Eu agradeço o fato de que eu e nós afetamos e divertimos tanta gente. Deve ser um daqueles narcisistas que só dá valor às coisas quando elas se vão. Eu sou sensível demais. Eu preciso estar meio dormente só para reaver o entusiasmo que eu tinha quando era criança. [...] (COBAIN, 1994, tradução minha).

Vejo aqui dois pontos ressaltados por Cobain que remetem a um problema só, a menção à ética do punk e a comparação à figura de Freddie Mercury, ou seja, à figura do ídolo pop aparentemente nato. Essa figura, na concepção de Cobain, se ressent de seu inevitável contraponto: a existência de um laço efetivo irremediável e necessário entre artista e comunidade num nível local efetivo e substancial.

O uso do destinatário imaginário por Cobain suscita outra crise à qual me referi apenas brevemente antes e que é talvez egocêntrica, como se nas cartas não-enviadas, na morte do gênero epistolar como escrito por Cobain e no surgimento de sua proposta literária, o outro surgisse apenas como delírio, e, exatamente por seu silêncio, em paradoxo, o público se abrisse novamente em rugido maníaco, das ruínas de uma intimidade delirante, drogada, rendida e prestes a ser dilacerada. Esse polo egocêntrico, contudo, não nega ou apaga em absoluto seu antípoda – pelo contrário, afirma-o sugestivo – também literário: o fundo abraço e amargo amor de uma comunidade em vislumbre.

Sou remetido novamente ao texto de Liliana Coutinho acerca da filosofia performática e ao fato de que não se pode estabelecer um limite entre o que é o indivíduo e o que é a comunidade. No caso de Cobain, aparentemente, uma vez que a comunidade não mais se estabelece ao redor do indivíduo ou não é mais percebida por este, sua solução é aniquilar igualmente o corpo individual que, fixado numa palavra não mais existente ou cuja forma e sentido não são mais partilhados por ninguém, emerge e se separa.

O indivíduo aparece então ontologicamente ligado ao seu ambiente/mundo? No entanto ele pode, através de um ato de linguagem que é ao mesmo tempo um ato de consciência, se distinguir. Não o fará para se separar, mas para se distinguir e tomar consciência das suas possibilidades de ação e de participação na realidade em que vive – quer dizer, do mundo que ele habita e que ele gera neste habitar. É para figurar este ato que surge [...] *a figura do bailarino*. Esta figura aparece para explicitar a emergência da consciência de si e das suas possibilidades de ação dentro do campo de forças já mencionado, considerando por isso uma vivência encarnada que ultrapassa a volição estritamente intelectual [...] implica e provoca um afastamento em relação à multitude de forças sensíveis nas quais estamos mergulhados. Um afastamento para que possamos, canalizando essas mesmas forças, aparecer. Se as interações de forças sensíveis mencionadas se exercem no seio de um espaço indeterminado e potencial, é somente no momento no qual determinamos um sentido, fixando-nos através da palavra, que o sujeito aparece (COUTINHO, 2011, p. 48, realce meu).

Meu comentário, ao ler esse trecho, e que resta agora mesmo na margem da cópia que tenho dessa publicação, escrito manuscrito e não enviado à autora, foi exatamente (ou reproduzido aqui está): e o problema da palavra, em especial a palavra que se propõe literária é esse, querer se distinguir. É que talvez ela o faça exatamente pela mesma razão, para experimentar o campo e tomar consciência de suas possibilidades de ação, enquanto palavra, enquanto literatura. É por outro lado, nosso dever prosaico continuamente retomá-la e assumi-la, assumi-la como irmã; literatura, sim, mas literatura e irmã da dança. Nunca aparte. Nunca consciência definitiva. O sujeito aparece. É Cobain, porém, não mais. Qual Rimbaud, é também outro e ainda irmão. Transformadas são também as cartas; outros textos sempre e os mesmos, abertos ao ruído entre o publicado e o íntimo.

Para falar dessa transformação final, farei um último apelo à filosofia da performance, agora na forma das palavras de Carrie Noland sobre Patti Smith.

Smith insiste que uma nova forma de música, uma nova estética, envolve um ataque a e uma mutilação do corpo físico. “Imaginez un homme s’implantant et se cultivant des verrues sur le visage” (“Imaginem um homem plantando e cultivando verrugas em seu rosto”), Rimbaud sugere [...]. Um século mais tarde, a visão de Rimbaud do ferreiro em seu local de trabalho, surrando e mutilando ambos sua arte e a si para atingir uma nova forma artística, um novo eu, transforma-se para Smith numa analogia para as práticas musicais experimentais e transgressoras às quais ela e outros músicos punks aspirarão. (NOLAND, 1995, p. 601, tradução minha).

Se essa nova forma estética que envolve o sonho punk (comunidade em que Cobain, por suas próprias palavras, se insere) de total transformação material implica um ataque, uma mutilação do corpo físico e leva o corpo – entendido aqui como o corpo do texto poético, a língua e o falante ele próprio – a explodir ou a implodir-se, por consequência, realizando uma transformação irremediável de corpo, não consigo pensar em exemplo mais pungente do que uma espingarda a dilacerar o rosto do sujeito, após a escrita de sua carta final, a qual ele fincou com uma caneta num monte de terra amontoado ali na estufa de sua casa. Tal foi o método de Cobain para encerrar sua vida, um tiro de espingarda no palato superior da boca, dilacerando seu rosto. O rosto que é, afinal, a identificação mais definida da individualidade do sujeito dentro de uma comunidade moderna. A carta, ali fincada, então, e não enviadas, se torna paradoxalmente pública e, quem sabe, até impessoal, pois perdida. Quando os sujeitos silenciam ou explodem em suicídio, é que a literatura se arremessa à sua própria (in)completude? Contudo, os sujeitos restam, igualmente vivos e mortos, transformados e os mesmos no infinito agora.

O paradoxo dessa questão é que a performance – até a suicida – só é possível através do corpo do sujeito; a (comunicação) literatura só possível através da palavra; a carta – até a não-enviada – somente através da imposição de um remetente e um destinatário, ainda que imaginários ou imagináveis apenas, na mais breve aquiescência ao gênero, do qual todo texto busca se libertar, porém, igualmente, na mais ampla aquiescência a um mundo em que Boddah reside/resiste.

Referências

CARDOSO FILHO, Jorge L. C. **Práticas de escuta do rock** [recurso eletrônico]: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação / Jorge L. C. Cardoso Filho; prefácio, Bruno Souza Leal; apresentação, Benjamim Picado - Salvador: EDUFBA, 2013

COBAIN, Kurt. **In Utero**. Santa Monica. DGC Records. 1993. 1 disco sonoro.

_____. **Incesticide**. The David Geffen Company, 1992. 1 disco sonoro.

_____. **Journals**. Riverhead books, Penguin Group, New York, 2002.

_____. **Nevermind**. Los Angeles. Geffen Records. 1991. 1 disco sonoro

_____. **Suicide note**. Seattle. 1994. Disponível em: <https://kurtcobainssuicidenote.com/>. Acesso em 12 de setembro de 2018.

COUTINHO, Liliana. Uma filosofia performativa: a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Lingis, The first person singular. In: OLIVEIRA JUNIOR [org.] **A Performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: expressão Gráfica e Editora, 2011. 204 p.

MARTINS, Leda. “Performances do tempo espiralar”. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2002.

MCCAIN, Gillian. MCNEIL, Legs. **Mate-me por favor**: uma história sem censura do punk. Vol. 2. Tradução de Lúcia Ribeiro – Porto Alegre: L&PM POCKET, 2004.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**. São Paulo: Grua, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desnatagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOLAND, Carrie Jaurès. Rimbaud and Patti Smith: Style as Social Deviance. The University of Chicago Press, **Critical Inquiry**, Vol. 21, No. 3 (Spring, 1995), pp. 581-610. Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/1343938>>.

ROCCO, John. **The Nirvana Companion**: two decades of commentary. Schirmer Books. 1998.

UNSENT LETTERS: THE LIMITS OF INTIMACY AND PUBLICITY, LITERARY GESTATION AND GENRES IN THE LETTERS OF KURT COBAIN

Abstract

Is an unsent letter in fact a letter? What is there to say when there are no receiving ends because the letters were never mailed, never found their mailing address and, who knows, have ended up in the Dead Letter Offices, where a certain fictional scrivener once worked? The letters still exist, their bodies persist. But are they still letters? And what of a suicide letter addressed to a childhood imaginary friend? This article will explore some missives written by north-american song-writer Kurt Cobain in order to glimpse the debate of intimacy and publicity in the grappling gestures of these materials. Utilizing the analogy of Herman Melville's character in *Bartleby the scrivener* and concepts derived from the words of Carrie Jaurés Noland, Liliana Coutinho and Arthur Rimbaud as theory, I will make an effort to put into literary terms a bodily debate that is established between individual and society, in the want of communication, and whose pendular mediating argument of speech will be exactly the image of the unsent letters. The letters are the primary tools of analysis. I lean over them in gestation, in search of the effect that they are perceived in the limit of their genres.

Keywords

Kurt Cobain. Letters. Body. Noise. Bartleby.

Recebido em: 13/09/2018

Aprovado em: 12/05/2019

A epístola como espaço da memória *e da escrita de si: uma análise do* *romance De mim já nem se lembra,* *de Luiz Ruffato*

Isabel Camila Alves da Silva¹⁴²

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Vilani Maria de Pádua¹⁴³

Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE)

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir o romance epistolar como espaço viável para a construção da memória e do *eu* a partir da escrita de si. Para tal proposta, analisaremos a obra *De mim já nem se lembra* (2016), do escritor Luiz Ruffato, romance que aborda o deslocamento do operário José Célio do interior de Minas Gerais para trabalhar em São Paulo, na década de 70, e a correspondência trocada com sua família nesse período. Na obra, percebemos a atualidade da epístola tanto para a construção da linguagem íntima e fragmentada, quanto como espaço democrático que dá voz a uma personagem pobre. Com base em tais apontamentos, nossa fundamentação teórica será composta, principalmente, pelas definições de romance epistolar apresentadas por Marisa Lajolo (2002) e Cláudia Valentim (2006), e de memória presente na obra de Walter Benjamin (1994, 1997) e Ecléa Bosí (2013). Assim, observaremos como a escrita de si acontece na estrutura de romance epistolar, possibilitando ao leitor elaborar perfis das personagens a partir dos fragmentos de uma geografia íntima traçada pelo protagonista.

Palavras-chave

Romance epistolar. Escrita de si. Memória. Deslocamento.

Introdução

¹⁴² Formada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com especialização em Literatura Brasileira pela Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE). Atualmente aluna do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, na área de concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

¹⁴³ Possui doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (2010) e mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2004). Graduação em Letras Bacharelado e Licenciatura pela Universidade de São Paulo (2004), graduação em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (1985). Atualmente é professora de literatura brasileira e portuguesa na Faculdade Frassinetti do Recife, Fafire.

Na literatura recente do Brasil, que aqui compreendemos como a literatura produzida durante as últimas três décadas, podemos apontar o deslocamento geográfico como prática inerente ao sujeito, que busca uma reflexão sobre as experiências do entre-lugar (e muitas vezes, por consequência, o não-lugar) de indivíduos em trânsito. Dessa forma, o deslocamento pretende mostrar o quão múltiplo pode ser o homem, a ponto de possuir várias identidades ou vieses de uma mesma identidade que, por sua vez, está em constante construção.

Assim como na literatura de viagens, o gênero epistolar parece abraçar, ainda hoje, experiências desse tipo, em que identidades, vivências e memórias ancoram-se na escrita informal, em razão de seu cunho íntimo, e na escrita fragmentada, posto que requer a ligação do fio narrativo entre as cartas.

Apontamos aqui a obra do escritor Luiz Ruffato como de relevância no trabalho com o deslocamento. Em seu livro *Eles eram muitos cavalos* (2003), somos apresentados a um dia na cidade de São Paulo. A multiplicidade de vozes e gêneros textuais nos faz refletir sobre o anonimato dos discursos e das pessoas que transitam pelo cenário urbano. A pentalogia *Inferno Provisório* mostra como é a vida da classe média-baixa de uma cidade industrial durante algumas décadas. Assim ocorre também nas obras *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), *Flores Artificiais* (2014) e *De mim já nem se lembra* (2016), que trazem relatos de experiências vividas pelos personagens em outras cidades.

Dar voz aos personagens para que se desenvolvam de forma autônoma dentro da narrativa parece ser fator de importância no trabalho de Ruffato; prova disso é o protagonismo e a complexidade inéditos a personagens de estratos sociais não privilegiados ao longo da história. Deixados à margem nas representações literárias, esses personagens são centrais para processos importantes que incluem transformações significativas para o Brasil, sobretudo a partir da década de 1970.

Dito isso, propomos para este trabalho uma análise da obra *De mim já nem se lembra* (2016), lançada originalmente em 2007 para uma série de literatura infanto-juvenil publicada pela Editora Moderna, que teve sua 2ª edição revista e ampliada. O romance epistolar apresenta a trajetória da personagem José Célio, que, formado pelo Senai, migra de Minas Gerais para São Paulo em busca de trabalho e, anos depois, morre num acidente de carro enquanto viajava para visitar a família. A obra é dividida em três partes: na primeira, o narrador, irmão de José Célio, apresenta o contexto no qual encontrou as cartas, após a morte da mãe; na segunda, está a reprodução das 50 cartas; na terceira e última, uma carta póstuma do narrador direcionada a seu irmão.

Logo, nossa proposta tem como objetivo investigar como a memória e a construção do eu se fazem presentes a partir das cartas enviadas por José Célio, assim como analisar o romance epistolar como gênero facilitador da escrita de si.

1 Romance Epistolar em sua origem e contemporaneidade

É a carta, objeto comunicacional e afetivo, que torna *De mim já nem se lembra* referência para observarmos o universal homem deslocado, naturalmente estrangeiro, e o homem atirado à complexidade aparentemente objetiva de um Brasil em construção. A obra, dividida em três partes, apresenta na primeira delas o narrador e o contexto em que está inserido junto à sua família, e em que condições teria achado as cartas que seu irmão enviara para a mãe durante o período de 1971 a 1978, sendo este último o ano de sua morte; na segunda e maior parte, temos a reprodução das cartas; já a terceira, contempla uma carta do narrador em resposta a seu irmão, anos depois de sua morte.

Misturando memórias biográficas e ficção, Ruffato empresta alguns fatos de sua vida ao narrador, como relatou à época do lançamento da reedição do livro:

Tudo que está no livro é verdade, mas tudo que está no livro é ficção. Meu irmão, minha mãe e outros parentes são citados com os nomes reais, há um personagem secundário com meu nome, as questões nas cartas do irmão são reais, o relato sobre a morte da mãe é próximo do que aconteceu comigo. Mas quem disse que as cartas existem? Não garanto. Toda literatura, de uma forma ou de outra, é autoficção, mas não gosto daquela que se “vende” como autoficção (FREITAS, 2016)¹⁴⁴.

Assim, o autor nos apresenta, através da verossimilhança, as relações entre memória biográfica, memória coletiva no tempo e história do Brasil, e ficção. Luiz Ruffato se coloca como leitor de sua própria história, porque possui uma visão única dos acontecimentos, uma interpretação; detém também o poder de manipular os eventos e transformá-los em ficção, dizendo com isso que o texto literário é criado também por quem lê.

Em uma das visitas de férias à casa da família, na cidade de Cataguases (MG), Luiz, o narrador-personagem de *De mim já nem se lembra*, descobre que sua mãe está com câncer. Depois de sua morte, ele fica responsável por rever e organizar os objetos que pertenciam a ela. Em meio a esses pertences, encontra uma caixa de madeira e, dentro dela, uma morsa¹⁴⁵ fabricada pelo filho José Célio, irmão de Luiz, já falecido, como prova de

¹⁴⁴ Resposta à pergunta “Até que ponto “De mim já nem se lembra” é inspirado na história da sua família?”, em entrevista concedida a Guilherme Freitas e publicada em O Globo Cultura de 27/03/2016.

¹⁴⁵ Ferramenta confeccionada em duas partes, geralmente acoplada à uma superfície plana (mesa ou balcão), que serve para segurar ou apertar peças e objetos.

conclusão no curso do Senai; um retrato dele; e um maço de cartas enviadas por ele no período em que trabalhava na cidade de Diadema (SP).

Os objetos encontrados são responsáveis pela lembrança de um passado já adormecido. A reflexão sobre lembrança e esquecimento está presente inclusive no título da obra. Lembrar e esquecer são processos que ocorrem de acordo com as necessidades pessoais e com os diversos contextos aos quais os indivíduos estão expostos. Esquecer pode ser fruto, por exemplo, da ação do tempo, de distanciamentos e de perdas materiais. Assim, o contato com objetos ou lugares, pode desencadear as memórias armazenadas. José Célio, brasileiro anônimo como tantos outros, depois de morto, só pode ser reverenciado pela sua família, para repassar sua vida já perdida no tempo; é um resgate que serve não só para os que já partiram, mas também para os que contam. Parece ser esse o apelo de José Célio a Luiz: contar a história de uma família “desimportante” é contar a história de um povo esquecido, deixado à margem.

Esses aspectos são resumidamente apresentados na primeira parte do livro, anterior à reprodução das cartas, e, portanto, *in media res*. Percebe-se, através do excerto abaixo, como se desencadeia a lembrança a partir do estímulo fornecido pelos objetos encontrados:

Sob a cama-de-casal, uma pequena e ignorada caixa retangular de madeira>Puxei-a, depusitei-a na colcha-de-chenil e, ao abri-la, interromperam-se os preparativos da pachorrenta segunda-feira: ali, minha mãe abrigara seu coração esfrangalhado. *Meu irmão anunciou, Tem uma firma lá de São Paulo, eles estão contratando todo mundo, acho que vou ir trabalhar lá. Muda, minha mãe estremeceu. Meu pai comentou, Se for pro seu bem... Minha irmã e eu escutamos, apenas. Tornou, em definitivo, sete anos depois, dentro de um caixão que nem pôde ser descerrado, tão desfigurado o corpo. Um desastre, entre Vassouras e Paraíba do Sul: do carro que estreava restaram ferragens contorcidas. Não está certo, meu pai murmurava, um pai enterrar o filho, não está certo. Calada, minha mãe findou sua coleção de galinhas, os almoços de domingo, o contentamento. Muxiada, recolheu-se, ensimesmada, desprezando para todo o tempo-será* (RUFFATO, 2016, p. 20, grifo do autor).

Tais lembranças interrompem a narração, mas ainda assim a completam, o que é evidenciado no texto através do grifo e das vírgulas marcando os diálogos que surgem por meio de *flash-backs*, misturando descrição e memória.

Luiz, então, recolhe as cartas e as leva consigo. Essas cartas não despertam interesse imediato e acabam esquecidas. Tempos depois, em meio a uma mudança, ele reencontra as cartas, desamarra o barbante que as prendiam e, para homenagear e relembrar

seus mortos, bem como não desprezar o zelo que sua mãe teve em não deixar morrer a memória do filho, resolve publicá-las.

A linguagem utilizada por José Célio, signatário, é carregada de traços de oralidade, o que nos leva a refletir sobre a participação da tradição oral na narrativa. Segundo Benjamin (1994), “[o] narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201), isto é, no caso da obra aqui estudada, é possível ler também sobre a vida do narrador, intermediador das cartas do irmão, e que tem também algo de sua vida reproduzida nelas, assim como é possível que encontremos um pouco de nós na história de família contada no romance.

Já que se trata de um romance epistolar, ressaltaremos algumas características do gênero e como ele se apresenta ao longo do tempo, investigando também, dentro da obra, alguns sentimentos e reações da personagem em relação à carta.

Podemos dizer que a epístola, desde seu surgimento, apresenta um caráter familiar, íntimo, confessional. Como afirma Marisa Lajolo (2002), “a epístola define-se como poema (...) dirigido a um amigo, amante ou mecenas, a partir de Horácio quase sempre em tom familiar, versando assuntos sentimentais e românticos, ou filosóficos e moralistas” (LAJOLO, 2002, p. 61). Nas missivas, a variedade de assuntos podia ser ampla, mas o seu trânsito ficava restrito a intimidades e sigilos, travando assim uma cumplicidade mútua entre quem trocava as cartas. Ovídio, por exemplo, ao ficcionalizar os assuntos românticos, “parece antecipar o romance epistolar e, na modernidade, com a caracterização de fato do romance epistolar, que adota a estrutura em cartas, há a popularização do romance e, por conseguinte, da leitura” (LAJOLO, 2002, p. 61).

No contexto ficcional, o romance epistolar permite a expressão e a entrada de vozes antes marginalizadas na literatura; ele reúne os diversos temas resgatados na literatura contemporânea e, como surge dentro do contexto das viagens, esse gênero já está, desde sua origem, ligado à situação do deslocamento. Além do deslocamento, a epístola também permite explorar a memória. Sendo assim, é tanto um relato do que acontece no agora quanto um resgate na memória de quem narra. Por isso, em certos romances desse gênero, a memória se consolida como discussão principal, também peça-chave no desvendamento do eu.

Seja qual for o tema a ser tratado – negócios, discussões filosóficas ou romance – a carta sempre tomou o lugar da pessoa, ou seja, a representou, dentro do que sua comunicação permite. A carta realiza um trajeto, exigindo vários intervalos de tempo (o tempo de escrever, o de chegar ao seu destino, o de ser lida e relida, a elaboração da resposta,

etc). Tal percurso não pertence à rapidez, e sim à espera. Lajolo (2002) vê esse esquema como um jogo que, à época de seu florescimento na Europa (e aparentemente presente também em romances contemporâneos), dava

fiança da veracidade dos episódios, conferindo autenticidade às personagens, veracidade e autenticidade sem dúvida muito atraentes como inovação em relação ao convencionalismo dos pseudônimos e do gênero pastoril que dominavam a ficção imediatamente anterior (LAJOLO, 2002, p. 64).

A epístola parece carregar consigo pedaços de quem a utiliza, elementos que fazem com que pertençam a uma personalidade, como a caligrafia, o cheiro, a forma da escrita. Se o momento em que vivemos é caracterizado pela pressa e já não admitimos a demora de uma comunicação por e-mail, podemos fazer um esforço e pensar no tempo em que poucas casas no Brasil podiam realizar uma comunicação pelo direto telefonema, e em que famílias se comunicavam através da escrita. Não estamos assim tão distantes desse contexto.

Fato é que o gênero epistolar não ocorre mais na ficção contemporânea de forma tão recorrente. Porém, as narrativas dão conta de diversos períodos do tempo e da história da humanidade, então, se o uso da carta na ficção ainda acontece, é porque ela ainda não se esgotou em sua importância, isto é, ainda possui algo a dizer, quer criar um diálogo com o agora. Logo, a carta utilizada na ficção firma a presença de quem está ausente e estabelece uma relação autor-leitor. Se há a memória da voz do autor (signatário) no contexto ficcional, por exemplo, o leitor (destinatário) fará a leitura da carta com essa voz. É incômodo e, ao mesmo tempo, eficiente para o suprimento da distância, evidenciando a funcionalidade do gênero.

Para Valentim (2006), a carta “[é] o meio de comunicar relatos de experiências, assombramentos, sentimentos, saudades daqueles que partiram e destes receberam alento de quem os aguarda na terra natal” (VALENTIM, 2006, p. 12). Nesse sentido, a literatura do deslocamento presente no século XXI dialoga com a literatura de viagens. É quando a carta se torna mais que a expressão concreta do ato de comunicar e passa a ser também presença, participação recíproca da vida, mesmo que haja a distância. A carta tinha função especial no desenraizamento ao ser capaz de relatar não só as experiências individuais, como era mais comum, por exemplo, nas cartas de amor, mas de relatar também as experiências do lugar, a motivação do deslocamento, as diferenças e interações com o outro.

A ritualidade da carta abre espaço para a escrita autobiográfica, e exerce papel importante no desvendamento do eu. Desta feita, a partir do envio da carta, passa-se a

compartilhar uma imagem de si mesmo para outrem, enquanto no diário, por exemplo, aquela escrita fica “presa”, guardada. A carta, então, é um caminho para a inserção do eu no mundo. A partir disso, o eu espelhado passa a refletir sobre sua condição de indivíduo, porque nela “se evidenciam dois elementos que vão se tornando objetos privilegiados da relação de si, ou seja, o corpo e os dias” (KOHLRAUSCH, 2015, p. 148). Podem ser apresentados ao leitor, através da carta, tanto elementos da vida prática do remetente quanto questões de ordem interior, pois “além de devassar a intimidade do signatário, pôde-se acompanhar seu cotidiano à medida que ele acontece” (VALENTIM, 2006, p. 13).

Ainda segundo Valentim (2006), existem algumas hipóteses acerca da sobrevivência do romance epistolar, mesmo depois de certo esgotamento do gênero nos séculos XX e XXI, e de como e por que se retoma essa abordagem.

A primeira hipótese caracteriza-se pela “possibilidade de dar continuidade ao esfacelamento das categorias do romance” (VALENTIM, 2006, p. 13), pois a carta, como gênero que possui a narrativa entrecortada pelo espaço-tempo, revela também a tendência do indivíduo fragmentado e sua constante reelaboração de identidades. Assim, a escrita, sobretudo a escrita de si, tende a representar a experiência do fragmento. A segunda hipótese apresentada dá conta do tom informal do gênero, que permite uma aproximação maior do leitor na dinâmica do signatário. A terceira e última hipótese diz sobre o encadeamento das cartas e como a totalidade do texto faz com que percebamos o eu construído através da linguagem presente e estruturada como continuidade.

As cartas, mesmo dizendo respeito a relatos íntimos dos personagens, vão sempre retratar o contexto em que estão inseridas, pois tratam das relações desses indivíduos com o mundo. A escrita das próprias experiências não só oferece ao sujeito um afastamento no olhar para si, como também e, muitas vezes de plano de fundo, uma crônica de seu tempo. Em se tratando da carta como objeto que serve ao coletivo além de objeto afetivo e memorial, ela

pertence ao destinatário, cabendo a ele decidir qual o destino do documento: ler e destruir ou guardar, deixando-as para a posteridade, delegando aos herdeiros a defesa da reputação do morto. Em sua origem [...] a carta é um texto que não deve ser publicado, mas nem sempre se respeita esse estatuto, porque, muitas vezes, é um documento repleto de informações históricas, biográficas, literárias e artísticas (KOHLRAUSCH, 2015, p. 150).

Logo, o leitor torna-se cúmplice da personagem, tanto no âmbito íntimo quanto no âmbito social, e é testemunha das mudanças que ocorrem nas duas esferas. A carta tem o

poder de dar um tom elevado de veracidade ao que é ficcional. Isso ocorre de forma mais perceptível no realismo, quando a experiência individual dá suporte à estética, a saber:

Estes relatos mais íntimos acabam por influenciar a ficção literária. As experiências individuais, que substituíram a tradição coletiva, tão valorizadas no século XVIII, se refletem no romance: uma das estratégias dos ficcionalistas foi a de simular um efeito de verdade do texto literário. Tal efeito pode ser verificado não só pelo motivo dos manuscritos encontrados como também nas cartas remetidas ou descobertas ao acaso, fazendo do romancista um mero *escriba*. Uma outra via é o escrito em primeira pessoa pois, uma vez que a história é narrada por um *eu*, o leitor inocente tomá-la-á como verdadeira (VALENTIM, 2006, p. 27).

Com isso, “[a] ficção lançou mão de estratégias narrativas que privilegiaram a busca pelo individual que se diluiu no coletivo, do privado que se escondeu por trás do público” (VALENTIM, 2006, p. 27). A carta, com a concepção da escrita de si, possibilita a busca pela individualidade, pela história única no meio da multidão. Trazendo tal questionamento para a obra de Ruffato, podemos perceber que a massa que sai de suas cidades para arranjar emprego em metrópoles perde sua identidade, sendo unificada ao todo, logo, estereotipada. Tomando consciência da importância de uma experiência de individualidade, nos interessamos pela história de vida de cada um.

Ainda que a narrativa em 1ª pessoa dê conta de determinada visão particular, existe uma porção de vivência que fundamenta o que está dito. Dessa forma, o relato epistolar está diretamente ligado ao agir e ao sentir, acontecendo num curto espaço de tempo entre uma realização e outra. É o prólogo que vai conferir autenticidade ao romance, mesmo que também use de artifícios ficcionais, pois é onde

editores e escritores advertem que são meros organizadores da correspondência, que as cartas chegaram até eles, conferindo-lhe um caráter não-fictício. A carta, como estratégia narrativa, revela o que há de mais íntimo, o espaço privado é exposto, desvendando os segredos de um eu singular (VALENTIM, 2006, p. 28).

Sendo assim, quem apresenta o conjunto de cartas possui a intenção de resgate memorialístico através do documento social e pessoal que a escrita representa sob determinada perspectiva, o que acaba revelando também perspectivas históricas, já que as cartas sempre estão inseridas num contexto. O ponto de vista torna o indivíduo um fabulador porque, ao transcrever suas experiências, vai estruturá-las coerentemente para que o leitor as receba como narrativa. Logo, o autor das cartas possui o trabalho de repensar suas vivências, selecionar fatos, relacioná-los a outros fatos já conhecidos entre emissor e receptor, distribuir sua escrita em determinada ordem de acontecimentos. Reviver é árduo e sofrido, mas

necessário para a existência; é fazer-se perceptível através da escrita. Dessa forma, o lugar do leitor no romance epistolar é ser

contemporâneo da ação. A participação na vida de uma personagem enquanto ela se constitui, o vasculhar da consciência e seus desatinos, refletem a representação de um presente-presente este tão imediato que nem sempre há uma maturação dos fatos (VALENTIM, 2006, p. 38).

No caso do romance *De mim já nem se lembra*, essa participação no tempo da ação é evidenciada pelo fato das cartas expostas serem apenas as de José Célio, ou seja, não temos acesso à leitura das cartas enviadas pela mãe, já que ela guardou como recordação as cartas do filho. Ainda assim, temos acesso aos conteúdos que partem dela, pois José Célio responde às cartas sempre retomando o discurso da mãe, usando de detalhes, e interferindo na vida da família de forma sistemática.

Identificamos, a partir da leitura da obra, que a carta necessita de certo ritual para sua escritura, como mostra o trecho “Só hoje, terça-feira, consegui sentar e escrever para vocês.” (RUFFATO, 2016, p. 25). Logo, a personagem precisou reunir tempo dedicado para a elaboração da carta, e também para selecionar os fatos que mereciam ou precisavam estar no primeiro contato com a família logo após sua saída da cidade.

Da mesma forma que existe uma dinâmica na escritura da carta, existe em seu recebimento. No excerto a seguir, percebemos o quanto de sentimento pode estar contido nela: “Recebi a cartinha, fiquei tão feliz que até chorei escondido. É engraçado, a gente não dá valor para essas coisas, mas quando a gente está fora, a gente pensa diferente, sei lá” (RUFFATO, 2016, p. 30). Esse sentimento é ressaltado pelo distanciamento e pelo tempo, que também vão margeando escrita e leitura. O fato da personagem citar diversas vezes seu veículo de comunicação, como em “Mãe, que alegria! Cheguei do serviço ontem e encontrei a carta e mal entrei no quarto, abri o envelope” (RUFFATO, 2016, p. 49) nos leva a pensar sobre a importância da carta como determinante para a manutenção do laço familiar.

Assim ocorre com as opiniões que José Célio dá em suas respostas à mãe, através das quais podemos perceber a inserção e a participação dele na família, mesmo com o impedimento de sua presença física pela distância, como pode ser lido nos excertos a seguir, em que a personagem faz interferências e comentários sobre a educação do irmão menor:

O Luizinho então já passou de ano? Esse menino ainda vai longe! Meu sonho é ver ele encaminhado para o Senai. Do jeito que ele é sabido, passa fácil na prova. Agora, ele tem que ter incentivo. A senhora deve sempre falar com ele sobre isso, para ele

se esforçar nos estudos, que é a única maneira da gente subir na vida (RUFFATO, 2016, p. 62).

Na, obra é possível ver a missiva não apenas como comunicação pessoal, mas também como representação de determinados aspectos sociais do tempo ficcional em que se passa a história, como quando José Célio comenta sobre a ação da ditadura no ambiente dos sindicatos dos trabalhadores: “Mãe, era bom até a senhora rasgar essas cartas, porque vai que alguém pega e lê e ainda pode dar problema” (RUFFATO, 2016, p. 115), ou ainda:

Escrevi sim uma carta logo que cheguei aqui das festas de fim de ano, só se extraviou ou, o que é pior, foi confiscada, porque agora eles abrem cartas particulares e baixam o cacete em trabalhador. Ainda bem que não tinha nada de comprometedor na carta (RUFFATO, 2016, p. 116).

Podemos perceber que a carta extrapola os limites da intimidade quando o trânsito de situações culturais, sociais e geograficamente distantes é capaz de expor, através da ficção, a universalidade dos temas discutidos e, mais especificamente na narrativa estudada, os aspectos do Brasil no período da década de 1970. Logo, o gênero epistolar aponta para a importância documental da literatura, ainda que o discurso histórico esteja no plano ficcional.

2 Os caminhos do *eu* na carta: memória e escrita de si

A memória é o recurso mais íntimo que temos para estabelecer quem somos, de acordo com o que já vivenciamos. E não só de nós mesmos: nossos familiares, amigos, os lugares pelos quais passamos, todos esses elementos contribuem para que cheguemos a definições de nossas identidades. É a nossa referência pessoal e, muitas vezes, é o termômetro para as atitudes que pensamos em tomar, porque “[d]o vínculo com o passado se extrai a força para formação de identidade” (BOSI, 2013, p. 16), ou seja, o presente e o passado se mantêm ligados pelo fio da memória.

Assim, sempre que for necessário, o presente será o responsável pelo resgate de acontecimentos passados. Nas palavras de Ecléa Bosi, “a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado” (2013, p. 20). É a partir disso também que estabelecemos nossas relações de alteridade. As pessoas e os lugares de nossas vivências passadas serão indiretamente responsáveis por nossas interações empáticas, sobretudo com o desconhecido.

Da mesma forma que a convivência e os fatos passados são importantes para o que nos tornamos e para as atitudes que tomamos em relação a diferentes momentos da vida, também os objetos podem guiar nosso deslocamento e nossos itinerários quando geografia e

identidade estão em questionamento; uma fotografia, uma carta, um objeto pessoal podem reativar sentimentos e impulsionar procuras:

Se a mobilidade e a contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a disposição tácita, mas eloquente. Mais que uma sensação estética ou de utilidade eles nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade; e os que estiveram sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal. O arranjo da sala, cujas cadeiras preparam o círculo das conversas amigas, como a cama prepara o descanso e a mesa de cabeceira os derradeiros instantes do dia, o ritual antes do sono (BOSI, 2013, p. 25-26).

Temos a necessidade de legitimar nossa existência e nossa atuação no mundo através de objetos, da coisa física, e não apenas das relações subjetivas; queremos, o tempo todo, criar para nós mesmos a sensação de acolhimento, de narrativa existencial. Tal fenomenologia do espaço e dos objetos provoca ou o despertar para um passado marcante ou a busca por coisas ainda mal resolvidas. Logo, “[a]s coisas que modelamos durante anos resistiriam a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. Onde está nossa primeira casa? Só em sonhos podemos retornar ao chão onde demos nossos primeiros passos” (BOSI, 2013, p. 27).

O fio da memória, através da interação com pessoas, espaços e objetos, conduz o eu à sua própria narrativa, àquela na qual depositam-se os seguintes questionamentos: o que fui até agora? o que há do meu eu passado ressoando no meu eu presente?; e, juntando tais reflexões, o que haverá de matéria para um futuro? Toda essa cadeia de interrelações elabora uma memória coletiva. Segundo Bosi, “Parece que há sempre uma NARRATIVA COLETIVA privilegiada no interior de um mito ou de uma ideologia. E essa narrativa explicadora e legitimadora serve ao poder que a transmite e difunde” (BOSI, 2013, p. 18, grifo da autora). Isso porque a narrativa presente numa memória coletiva serve de base para a construção da memória individual; essa, por sua vez, seleciona, organiza e relaciona experiências do coletivo e do particular, construindo a memória de um povo e sua cultura que, posteriormente, será repassada adiante.

A relação entre a percepção da experiência e a memória do sujeito nos faz pensar nos motivos que o levam a querer narrar sua própria história, seja de forma oral ou escrita. Assim, “[o]nde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1997, p. 107). A escrita de si, muitas vezes, é a única companhia de um eu solitário, ou pretende documentar, provar algo; também está presente quando se deseja exteriorizar algo que não é possível resolver interiormente. Seja qual for a necessidade da escrita, ela tem, como caráter

principal, a função de comunicar. Logo, a atividade de construção de uma narrativa própria é a esperança de que, mesmo que a identidade não consiga ser apreendida, o sujeito encontrará, em si e em suas raízes, explicações e conexões de fatos presentes e possibilidades futuras:

Há pois, da parte do sujeito que conhecemos sob forma de narrador oral memorialista uma atividade que não é apenas de simbolização (por meio de conceitos ou de operações do entendimento); é também da intuição de um devir, do seu próprio devir de homem que se vê envelhecendo, enquanto sentimento de um tempo que, simultaneamente, passou a se re-apresentar à consciência e ao coração (BOSI, 2013, p. 45).

Com o passar do tempo, o exercício do retorno é quase impossível; voltamos para ver como e por que motivos estamos no exato ponto da vida em que nos encontramos. E é assim a primeira cena em *De mim já nem se lembra*, uma visita de alguém que há tempos não aparece. Esse narrador parece não se destacar muito no meio do povo de que fala e tal apagamento pode demonstrar uma estratégia para que ele se revele apenas como porta-voz, já que viveu de perto as histórias que apresentará. É um retorno a algo que ficou perdido, e esse movimento abre espaço para o que vai ser o livro: uma espécie de resgate, que a partir da história de uma pessoa, puxa outras, convidando o leitor a penetrar no universo daquela família. Fazemos a visita junto ao narrador e vamos percebendo, aos poucos, a movimentação dos personagens.

Trata-se da história de uma família pobre, com dificuldades financeiras. Depois que José Célio vai trabalhar em São Paulo, os feriados passam a ser datas esperadas e programadas para visitas de família. Durante essa introdução, Luiz, irmão de José Célio, vai mostrar como foi um feriado de carnaval em sua casa. Tais momentos possibilitam reencontros, reuniões, viagens, retomada de coisas que ficaram perdidas no tempo. O recurso de rememorar essas datas comemorativas também é comum nas missivas de José Célio para a mãe, como modo de comentar algo de maneira saudosa, introduzir um assunto, opinar sobre as mudanças, ou reavaliar funcionalidades da casa para a comodidade da família.

Aos poucos vão sendo rememorados fatos que ajudam a compor o cenário da obra. Luiz sempre direciona essa memória para momentos difíceis ao tentar erguer e organizar uma história de sua gente. O resgate da doença do pai talvez seja o início de uma memória reconstituída por ele, momento esse que começa em sua infância, pois é uma situação de muita dificuldade, e que dinamiza os discursos em torno da resolução desse problema. É também quando o irmão deixa a casa para trabalhar em outra cidade, e só pode acompanhar à

distância, o que faz de maneira enérgica, mostrando sua influência de decisão e autoridade na família.

Como é de praxe num romance epistolar, já exposto anteriormente, uma explicação introdutória é dada antes da reprodução das cartas. Luiz faz uma viagem à casa de sua infância, à casa dos pais, para os momentos finais de sua mãe, essa que era muito preocupada e prestativa para com a família e a vizinhança. Na volta para a casa atual, passa a rememorar, em *flashback*, o que encontra após a morte da mãe, e em seguida o destino das cartas:

Intocado, o maço de cartas migrou de um móvel a outro, sucumbindo afinal à permanência das cotidianas inutilidades. Receava, embrenhando-me naquele deserto de episódios, afogar-me em traiçoeiras lembranças movediças? Talvez. Mas, mais comezinho, julgo que empurrava-me o orgulho provocado pelo ciúme. Minha mãe cuidou para que a memória do filho mais velho não se desvanecesse e, neste labor, que implicava renúncia e provação, distraiu-se de mim, da minha irmã. Pelejei contra essa cisma, que me acossava todas as noites, mas o aguilhão picava minha pele.

Em fins de 2003, empacotava objetos para mais uma mudança de endereço – a vigésima sexta em minha vida –, quando, ao retirar livros de uma prateleira na estante, me deparei com o maço de cartas. Imediatamente, sentei-me no chão empoeirado do apartamento vazio e desatei o barbante. Cuidadosamente enfileiradas por data, cinquenta cartas sobrescritadas por meu irmão à minha mãe. Perturbado, percorri, uma a uma, as páginas compostas em letra miúda e desenhada, relatando ninharias, reclamando novidades. Aqui reíno esse passado – modo de reparar meus mortos, que já pesam no lado esquerdo: meu irmão, minha mãe, meu pai, aqueles aos quais me reunirei um dia. A eles, este livro (RUFFATO, 2016, pp. 21-22).

A mãe é como um símbolo que une o narrador ao seu passado, bem como os sentimentos ao que é concreto e impregnado de recordações; ela reunia em si relações com a casa, a família, os costumes, a cidade. São elementos que caracterizam um povo. Dessa forma, estamos tratando de uma obra que diz da importância da gente tida como sem importância perante a sociedade, da invisibilidade do pobre.

Os espaços físicos também possuem vez na narrativa e são tragados pela memória, compondo assim a linguagem, que dá conta das descrições dos espaços – a casa, os quartos, a praça, o clube, as casas vizinhas – e toda a afetividade envolvida neles, é carregada de informação e, com a coloquialidade da comunicação entre mãe e filho, expõe a história individual junto à história da pequena cidade do interior de Minas Gerais, Rodeio. Essa cidade, que depende dos serviços de outra para atender a seus moradores, se mostra presa ao passado quando há um grande movimento migratório para a então cidade da prosperidade,

São Paulo, e os que ficaram são como espaços ou estão fundidos ao espaço pelo tempo, perdidos, esquecidos.

Dessa forma, o regresso de familiares ou amigos para uma visita parece ser a esperança de uma comunicação com o mundo. Por mais que haja o deslocamento, estamos enraizados em nosso passado, e este sempre volta para participar da constante reconstrução de nossa identidade. Além de um enraizamento físico, espacial, há um enraizamento psicológico. Logo, encontrar a mãe em seus últimos momentos de vida é, para Luiz, o fechar de parte da vida e a abertura plena da memória; é quando a testemunha viva se vai que o recurso da lembrança e da busca ao passado, tentando estruturar explicações para o presente, ficam mais evidentes.

Nos momentos em que o narrador revive os espaços de sua cidade, ele conta passagens (que na obra registradas em itálico, como na citação acima) do que viveu. Talvez seja uma representação do pensamento confuso que registra a ação presente penetrada por *flashes* de memória. Como bem afirma Ecléa Bosi ao falar sobre narrativa e oralidade, “[a]mbas se desenvolveram no tempo, falam no tempo e do tempo, recuperando *na própria voz* o fluxo circular que a memória abre do presente para o passado e deste para o presente” (BOSI, 2013, p. 45, grifos da autora). Ao perceber que a vida continua apesar do que se passa com sua mãe, Luiz se dá conta do conflito entre a vida que se esvai e a que continua. A cidade registra o que passa por ela, mas apenas o espaço fica, com suas marcas:

o meio urbano afasta as pessoas que já não se visitam, faltam os companheiros que sustentavam as lembranças e já se dispersaram. Daí a importância da coletividade no suporte da memória. Quando as vozes das *testemunhas* dispersam, se apagam, nós ficamos sem guia para percorrer os caminhos da nossa história mais recente: quem nos conduzirá em suas bifurcações e atalhos? (BOSI, 2013, p. 70, grifos da autora).

A cidade é também o espaço da memória, ou seja, andar pela cidade é fazer resgates, tal qual quando relembra fatos através de pessoas ou objetos pessoais. É interessante pensar como se observa melhor e se educa o olhar quando procuramos algo nosso no que antes não era percebido. De repente, objetos, gestos, lugares, significam outras coisas, diferentes de uma significação primeira. Um olhar apurado une o indivíduo ao que ele observa. Além disso, o outro lugar, lugar do deslocamento, tem poder de ativar a memória para a lembrança de vivências parecidas, como podemos ver a seguir:

Sinto muita falta da roça. Por aqui tem muito cigano e o povo todo tem muito medo deles. Lembro que a gente morria de medo quando os ciganos acampavam no Beira-Rio e todo mundo falava que eles roubavam criança e sumiam com ela. Uma vez,

não sei se a senhora sabe disso, eu estava na roça, eu fui com o tio Olavo em Rodeiro e tinha um acampamento ali para os lados da rua do Quiabo. O tio Olavo brincou comigo que ia me trocar por uns cavalos e fiquei tão assustado que ele teve que pagar um guaraná pra mim não chorar mais. Ele passou o resto do tempo me engabelando. No final, foi até bom pra mim (RUFFATO, 2016, p. 46).

José Célio, dessa forma, faz um resgate na memória através de uma imagem do presente. A visão dos ciganos na cidade de São Paulo o faz lembrar do familiar episódio com seu tio, e revela também que a percepção sobre o que vê não mudou muito, mas agora, de certa forma, ele se vê no lugar do nomadismo, do local não apropriado para si, mas que é responsável por ser o lugar de construção da memória da personagem, ou seja, para ele, a cidade grande é o oposto da cidade do interior, e quando inconscientemente nega essa cidade grande, retoma valores e hábitos de seu lugar de origem (família, costumes, valores, etc.).

A obra mostra que os dois personagens, tanto José Célio quanto Luiz, em épocas diferentes e por situações que podem também serem diferentes, estão em trânsito, e esse trânsito é um dos responsáveis por reavivar coisas há muito não remexidas. Bastam coisas mínimas para o desencadear da afetividade:

A senhora lembra o quanto eu gostava de cinema? Eu vivia enfiado dentro do Cine Edgard. Adorava levar umas revistas para trocar na porta e depois pegar uma matinê. Sinto saudades, mãe, muitas saudades daquele tempo que, como diz aquela música, eu era feliz e não sabia (RUFFATO, 2016, p. 80).

É perceptível também que a perda, ou seja, a ausência daquela vida anterior, impulsiona a descoberta, pois é uma construção que precisará constantemente ser refeita. Assim, uma vez deslocada a pessoa, ainda que com suas raízes muito definidas, quando retorna ao seu lugar de origem, já não é mais a mesma. Os lugares de antes passam a ser da maior importância, e a simplicidade parece elevar-se ao *status* de única forma possível de vida, ressignificando atitudes e momentos que pareciam pequenos. Na obra, podemos constatar que isso acontece sempre nos momentos que antecedem ou sucedem a visita de José Célio à família: “Fala pro pai comprar um pato que estou doido para comer pato. Desde quando a gente comia pato lá na roça, nos tempos do vovô quando era vivo, nunca mais comi” (RUFFATO, 2016, p. 93).

O fato de José Célio ter ido trabalhar fora e voltar de vez em quando, agora com o dinheiro de seu trabalho, também eleva o *status* da família diante da cidade pequena, e isso é sentido por quem fica e por ele, porque a ausência se faz presente pelo retorno econômico. Isso é importante na construção da sua identidade pessoal e da família, por isso ele tenta

voltar de carro, um bem que não era para todos. Na passagem acima, a memória está relacionada ao que ele pode, agora, fazer pela família em termos de suporte financeiro. Logo, ao evidenciar vivências antigas, se coloca no lugar de realizador desses resgates.

O espaço que recebe mudanças pela presença, recebe também pela ausência. Na ausência da figura humana, restam os espaços (geralmente os cômodos de uma casa) e os objetos (pessoais, e/ou que compõem a casa). Cabe a quem ficou descobrir, porque há muito do não-dito, há muito a ser desvendado. Assim, remexer objetos é ressignificar o passado, o presente, enterrar os mortos através da justa lembrança sobre eles.

Luiz e José Célio demonstram ambos esses costumes, como podemos ver nas seguintes passagens. A primeira, em que Célio comenta com a mãe: “Ganhei uma carteira de couro da Nena, muito bonita, com um monte de repartição. Agora, preciso de um retrato da senhora com o pai para guardar nela” (RUFFATO, 2016, p. 79); na segunda, em que Luiz reflete ao ver a foto do irmão já morto: “Na fotografia em que estamos juntos, entretanto, o tempo está presente: seus olhos miram o retratista e o que vemos é a imagem de alguém que parecia saber que nunca iria frutificar” (RUFFATO, 2016, p. 136). Distância e morte, de certa forma, parecem conter o mesmo sentimento de saudade, exigindo que tal separação seja preenchida.

Podemos imaginar o quanto de vida há no que está guardado; são verdadeiros tesouros que precisam de tempo para serem encarados, e talvez até de certo momento especial. As cartas são a memória viva do irmão, mas também a história de uma família através dos escritos. É possível adentrarmos num universo em que o narrador se anula para contar sua história e a história de sua gente a partir do olhar do outro, como já foi dito anteriormente. Esse resgate é impulsionado pelas experiências de perda, numa tentativa de recolocar essas pessoas no mundo. A obra o tempo todo diz do trabalho da experiência biográfica como ficção, o que pode ser visto como um trabalho de inserção de vozes anônimas na sociedade e, por consequência, na literatura brasileira.

Considerações Finais

Neste trabalho, analisamos a presença dos temas memória e escrita de si no gênero epistolar, que se apresentam de maneira interligada na obra. Percebemos que é o deslocamento que proporciona à personagem a comunicação com a família através das cartas, logo, a escrita de si manifesta-se nessas cartas, ainda que elas tenham a função prioritária da comunicação. Também é o deslocamento que mostra as incertezas de um eu que se entendia

como pessoa segura e fixa, ancorada por sua família, pelo seu lugar e por seus princípios. Nesse processo, a memória é o apoio do momento fragmentado, ou seja, ela auxilia a personagem a perceber suas transformações, e simultaneamente faz com que ele não perca os laços com suas raízes.

É interessante que vejamos *De mim já nem se lembra* como obra que, em sua aparente simplicidade, tem condições de falar sobre temáticas caras à literatura brasileira, ao mesmo tempo em que é precisa ao adequar um gênero literário a determinado contexto. Faz isso abordando o deslocamento como não-lugar, como desterro, tema recorrente em obras das últimas décadas. Também por falar da condição do pobre, que da década de 70, época em que se passa a história, até agora, quase nada obteve de avanços, além de continuar sendo pouco retratado por uma literatura majoritariamente viabilizada (produzida, publicada e consumida) pela classe média-alta. E, por último, pela retomada do gênero epistolar na literatura, suporte para uma imersão no indivíduo, que revela aspectos como história e memória não só do homem, mas também da sociedade em que vive.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras escolhidas**. 3 vol. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, 2005. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123>. Acesso em 19.06.2018.

FREITAS, Guilherme. **‘Cada romance é uma tentativa de reconstruir a história’, diz Ruffato**. Rio de Janeiro: O Globo Cultura, 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cada-romance-uma-tentativa-de-reconstruir-historia-diz-ruffato-18960961> Acesso em 27.01.2019.

KOHLRAUSCH, Regina. Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si... **Letrônica: Revista digital do Programa de Pós-graduação da PUCRS**. Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 148-155, janeiro - junho de 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/21361/13422>. Acesso em 14.04.2018.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução do leitor. *In Matraga* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. ano 9, n.14, 2002, p. 61-75.

RUFFATO, Luiz. **De mim já nem se lembra**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

LA LETTERA COME SPAZIO DELLA MEMORIA E DELLA SCRITTURA DI SÉ: UNA ANALISI DEL ROMANZO DE MIM JÁ NEM SE LEMBRA, DI LUIZ RUFFATO

Riassunto

Questo articolo intende discutere il romanzo epistolare come uno spazio di realizzazione della costruzione della memoria e dell'io a partire dalla scrittura di sé. Per questa proposta, analizzeremo l'opera *De mim já nem se lembra* (2016), dello scrittore Luiz Ruffato, romanzo che si occupa con lo dislocamento del lavoratore José Célio dall'interno di Minas Gerais per lavorare a São Paulo negli anni '70, e la corrispondenza scambiata con la sua famiglia durante questo periodo. Nel lavoro, percepiamo l'attualità della lettera sia per la costruzione del linguaggio intimo e frammentato, sia come lo spazio democratico che dà voce a un povero personaggio. Sulla base di questi appunti, la mostra motivazione teorica sarà composta soprattutto dalle definizioni di romanzo epistolare presentate da Marisa Lajolo (2002) e Cláudia Valentim (2006), e sopra memoria nei lavori di Walter Benjamin (1994, 1997) e di Ecléa Bosí (2013). Così osserviamo come la scrittura di sé ha luogo nella struttura del romanzo epistolare, permettendo al lettore di elaborare profili di personaggi dai frammenti di una geografia intima disegnato da protagonista.

Parole chiave

Romanzo epistolare. Scrittura di sé. Memoria. Dislocamento.

Recebido em: 09/12/2018
Aprovado em: 26/01/2019

Verba Volant, Scripta Manent:

o poder da correspondência em

*Laub e Cárdenas*¹⁴⁶

Aline Costa dos Santos¹⁴⁷

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

Edeleberton Andrade Modesto¹⁴⁸

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

Resumo

O presente artigo tem por objetivo discorrer sobre como se manifestam duas formas de correspondência na literatura, a saber: a carta e o e-mail, mais especificamente no romance, a partir da análise das obras “*O tribunal da quinta-feira*” (2016), de Michel Laub, e “*Cartas para a minha mãe*” (2010), de Teresa Cárdenas. Pensando na carta como uma das formas mais antigas de comunicação à distância e como a tecnologia diminuiu isso facilitando a interlocução de forma rápida e eficiente, propõe-se uma análise dos romances acerca deste gênero tão antigo e tão modernizado que é a carta. Em ambas, a correspondência é o eixo central. Sendo que em Laub, esta correspondência se apresenta em forma de e-mails enviados pelo narrador-protagonista a um amigo, enquanto que em Cárdenas manifesta-se através de cartas escritas à mão pela narradora-protagonista destinadas a sua mãe já falecida. Nesse sentido, buscamos apresentar como se dá esta comunicação nessas obras e o que elas revelam sobre seus respectivos narradores. Para refletir sobre o gênero epistolar utilizamos como aporte teórico Nickisch¹⁴⁹ (1991), bem como para discorrer acerca do emissor-narrador utiliza-se os estudos de Leite (1994).

Palavras-chave

Gênero epistolar. Romance. Narrador.

¹⁴⁶ “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001” “This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001”.

¹⁴⁷ Mestranda em Teoria da Literatura.

¹⁴⁸ Mestrando em Teoria da Literatura

¹⁴⁹ Trechos traduzidos por Pedro Theobald para este trabalho.

Introdução

Ao escrever um e-mail, enviar uma carta ou até mesmo trocar mensagens por aplicativos, confia-se algo a alguém, desde assuntos banais – sobre o dia a dia, trabalho ou férias – até algo muito íntimo, de extremo sigilo, cujo acesso deve ser restrito ao destinatário. Seja qual for o conteúdo, espera-se, de certa forma, que o interlocutor/destinatário dialogue, responda, ou seja, apenas sabedor da notícia. Há uma relação de diálogo, de comunicação entre as partes envolvidas, ou ao menos uma tentativa de.

Nesse contexto, é preciso pensar em como a tecnologia alterou significativamente a comunicação com a chegada da internet. A espera demasiadamente longa pela resposta do receptor acabou. Agora, é possível conversar em tempo real. O e-mail e o aplicativo *WhatsApp*, por exemplo, possibilitaram a troca de informações com uma agilidade impressionante. Todavia, essa conversação através da internet tem seus riscos, pode ser violada a qualquer momento. Jogada na rede, uma mensagem fora de seu contexto pode transformar-se num grande mal-entendido. Uma conversa “vazada” pode destruir a reputação de uma pessoa em questão de horas, através do compartilhamento massivo via redes sociais.

A partir das presunções acima, questiona-se, portanto: qual a importância da correspondência para a narrativa? De que forma ela influenciará na interação entre seus interlocutores? Mediante estes questionamentos, convém investigar brevemente como este gênero literário se comporta enquanto suporte para o enredo do romance. Assim, por acreditar ser possível debruçar-se sobre estas questões e permitir delinear novos rumos perante as narrativas atuais, o presente trabalho objetiva expandir o olhar para além das fronteiras que delimitam o conceito de correspondência e como os avanços tecnológicos modificaram a forma de interação entre as pessoas, tornando-se um caminho insalubre diante dos perigos eminentes.

Ao optar por esta discussão, se faz necessário explicitar que a metodologia Página |
pesquisa tem um caráter qualitativo. Para tanto, este trabalho de cunho prioritariamente literário desempenha um papel analítico-observador, servindo de compreensão a respeito da carta na literatura, mais especificamente no romance, a partir das análises nas obras: “O tribunal da quinta-feira” (2016), do brasileiro Michel Laub, e “Cartas para a minha mãe” (2010), da cubana Teresa Cárdenas.

Neste sentido, analisar aspectos do *corpus* literário citado em parceria com a teoria possibilita mapear e traçar os percursos utilizados pelos autores para a construção da

narrativa. Isto posto, para o desenvolvimento deste trabalho, é importante a presença de correntes teóricas postuladas a respeito do gênero carta, a saber: IZQUIERDO (2004), LEITE (1994) e NICKISCH (1991).

Desenvolvimento

Passamos agora à análise, refletindo a noção de correspondência presente nas obras anteriormente apresentadas. Logo, em vista de tal intento, discorrer sobre este gênero dentro da literatura evidencia, dentre tantas outras coisas, que a carta além de ser um canal de informação, também é um espaço privilegiado para se trocar confidências.

A exemplo da exposição do correio eletrônico como nocivo à reputação, temos o romance “*O tribunal da quinta-feira*” (2016), de Michel Laub, cujo narrador, José Victor, um publicitário de quarenta e três anos, tem sua conta de e-mail violada por sua ex-esposa, Teca. Ao ler as correspondências do ex-marido, ela descobre que foi traída e, por vingança, resolve fragmentar partes de diálogos que José Victor travou com o seu melhor amigo, Walter. Tais conversas são, de maneira geral, um tanto comprometedoras, pois Walter é soropositivo e sua linguagem nas mensagens é um tanto grosseira, vulgar, beirando à violência e sugerindo que ele propagaria o vírus. Mesmo que não passassem de “brincadeiras” entre os amigos, aos olhos de outros, as mensagens tomam outras proporções. Conforme José Victor: “Basta uma dúzia de termos ofensivos registrados no presente eterno das caixas virtuais, e algo escrito há anos e em outro contexto equivale a uma ofensa cara a cara dita hoje” (LAUB, 2016, p. 29).

Entre as revelações contidas nos e-mails, está a de que José Victor mantém um caso há sete meses com uma funcionária do escritório em que ele é sócio. Trata-se de Dani, sua atual namorada, 23 anos mais nova, com a qual ele iniciou o relacionamento quando ainda era casado com Teca. Quando as antigas mensagens são compartilhadas, as vidas íntimas de José Victor, Walter e Dani passam do particular ao domínio público. A partir disso, surge um tribunal. Réus: José Victor e Walter. Promotora e juíza: Teca.

Motivada pela angústia de ter sido traída e pelo teor pesado dos e-mails, Teca decide expor José Victor ao encaminhar para uma dúzia de amigas um compilado de mensagens que foram trocadas entre os publicitários. Teca fez um recorte, e, descontextualizadas, essas mensagens passam a ter outros significados. Vejamos alguns excertos:

Remetente: eu. Destinatário: Walter. Data: 10/2/2016. Trecho da mensagem: Acho que para me apaixonar de vez e ser correspondido só falta disciplinar a redatora-júnior.

Remetente: eu. Destinatário: Walter. Data: 10/2/2016. Trecho da mensagem: Uma disciplina adequada começa com uma boa surra de cinto (LAUB, 2016, p. 124-125).

Esses trechos foram compartilhados com as amigas de Teca, e cada uma delas enviou esses fragmentos de e-mails a outra(s) amiga(s), e assim por diante. Cabe aqui pensarmos de que modo cada uma dessas mulheres leu essas mensagens, como a interpretação desses textos parciais (porque retirados de um todo maior) as fez constatar que José Victor e Walter são pessoas horríveis, deploráveis, misóginos, entre outras coisas. Partindo da leitura desses pequenos excertos, as amigas revoltam-se contra José Victor e compartilham seus pensamentos sobre ele em uma rede social, em posts públicos:

Autora do post: amiga de Teca. Trecho: Aí você acorda e percebe que ainda vive na Idade Média [...]. Acabo de ler uma coisa que me fez perder um pouco da esperança que tenho. Vontade de morar no mato e nunca mais lembrar que certas pessoas existem.

Autora do post: outra amiga de Teca. Trecho: O mais triste num indivíduo supostamente civilizado é a incapacidade de enxergar o Outro. Não é um ser humano que está ali, mas um Objeto [...]. Este pode ser o nervo de certas relações, e não estou problematizando apenas os papéis culturais de Gênero [...]

Autora do post: pessoa de quem nunca ouvi falar. Trecho: O ódio a quem não é homem – seja na forma de simples objetificação, ou de abuso, ou de agressão, ou de estupro – parece sempre natural [...]. Ninguém questiona o lugar de onde são determinadas essas Relações de Poder, porque elas não aparecem como Relações de Poder, e sim como Relações Consensuais. [...] (LAUB, 2016, p. 103 - 104).

Tamanha repercussão atinge Dani, pois, nesses fragmentos, ela passa a ser uma mulher que usa de sua sexualidade para conseguir promoção. A vida privada do narrador de *O tribunal da quinta-feira* subitamente é exposta ao julgamento do público que, sem ter acesso total à história, é induzido a encaixar José Victor e Walter nos papéis de vilões e Teca no de mocinha, com Dani representando a ninfeta sedutora. Um enredo simples e que se mostra efetivo para convencer até mesmo um círculo de pessoas cultas e bem-informadas, do qual fazem parte as amigas de Teca, como se pôde perceber pela estrutura e pelo teor dos comentários mostrados anteriormente.

Apesar de o gênero epistolar ter ganhado maior difusão em meados do século XVII, seu auge acontece por volta do século XVIII, época na qual grande parte da produção literária era escrita nesse gênero. A escolha deste se dava pela capacidade de criar um efeito de realidade para o leitor. Assim, seus autores conseguiam obter uma aproximação mais fidedigna com seus leitores. O e-mail, por sua vez, é um gênero advindo das constantes, e

recentes, mudanças tecnológicas. Assim, ao que se pode observar, no romance de Laub, ao selecionar trechos das conversas entre os amigos, ficou subentendido a criação de uma memória antológica. Esta, diga-se de passagem, de muito mal gosto, uma vez que sua propagação no meio virtual causou todo um estardalhaço e, além disso, o linchamento virtual.

Toda correspondência, seja via internet, seja via correio, requer um remetente e um destinatário, e, em geral, versa sobre um assunto que pressupõe sigilo entre as partes. No caso do e-mail, como se vê em “*O tribunal da quinta-feira*”, o vazamento das mensagens pode tomar grandes proporções, por causa da facilidade de divulgação e de propagação: informações são massivamente compartilhadas por meio de um simples toque no computador ou *smartphone* conectado à rede.

Em oposição à rapidez do e-mail, temos a carta tradicional, escrita à mão, datilografada ou digitada, envelopada e selada, uma das formas mais antigas de comunicação à distância e que perdura até os dias de hoje. Era comum passarem-se muitos dias para que a mensagem chegasse a seu destinatário, e, por isso, tardava também a resposta, criando uma situação comunicativa diversa daquela propiciada pela instantaneidade do e-mail.

Reinhard Nickisch (1991, p. 20) esclarece assim o conceito de carta, mais especificamente a que é destinada a alguém que não existe mais no plano do real:

Considerando-se como modelo arquetípico para a carta o estabelecimento de uma comunicação privada por escrito entre dois parceiros separados no espaço, já existem casos de emprego impróprio da carta quando esta é dirigida a um parceiro não existente ou existente apenas na aparência ou mesmo a parceiros a quem não se dirigem cartas diretamente, com exclusão do público.

No romance: “*Cartas para a minha mãe*”, de Teresa Cárdenas (2010), temos o exemplo do emprego impróprio da carta descrito acima por Nickisch (1991). Nesta obra, são apresentadas cartas escritas diariamente, tendo como remetente uma menina adolescente e como destinatária a mãe já falecida. Porque a mãe já não existe mais no plano físico, configura-se o emprego impróprio. É preciso, no entanto, reconhecer que mesmo a ação comunicativa não estabelecendo um pacto de troca, a qualificação quanto à ação do ato de enviar cartas, mesmo sabendo que não obterá respostas, sua natureza está intrinsecamente ligada à natureza da prática epistolar.

Nesse sentido, resumidamente nas palavras de Matencio (2001, p. 78):

uma interação é, ao mesmo tempo, um evento comunicativo – de construção de sentido – e de construção de relações sociais, o que explica por que um evento de

interação é o ponto de articulação entre o sujeito e o social, em outras palavras, o lugar de (re)construção da realidade subjetiva e social.

Nessa linha de raciocínio, a interpretação proposta ao fato em análise é a de que mesmo a comunicação não se estabelecendo, uma vez que o destinatário não está vivo, as cartas ganham um caráter melancólico, e exterioriza o sentimento de perda. Assim, a narradora-personagem relata, em forma de pequenas cartas destinada à sua mãe morta, sua vida desde criança até os quinze anos quando, então, consegue fazer as “pazes” com a ausência materna e entender o luto. Como não compartilha com ninguém a falta que a mãe faz em sua vida, encontra na escrita uma forma de quebrar esse silêncio. E, aos poucos, esses relatos vão revelando o ambiente familiar em que vive. Trazendo à interlocução discursos de uma vida cotidiana, materializada diretamente nas cartas, dando significação a uma realidade vivida e ali recortada em face as memórias de sua emissora.

Por meio das cartas, a narradora faz um recorte de sua vida e escolhe fragmentos para compartilhar com a mãe morta. Essa escolha é importante para a construção da história e nos permite vislumbrar alguns aspectos do cotidiano da filha, sempre condicionados pelo filtro da memória, seletiva e eletiva, que vai moldando os fatos relatados à destinatária. Instaurando um espaço discursivo em que os interlocutores, neste caso aqui, apenas um deles, sugere fazer presente aquele que se encontra ausente. Logo, partindo-se da premissa de que um relato, testemunho, tenha função precípua de reforçar, enfraquecer ou complementar um dado ou informação (HALBWACHS, 2003), a memória será o caminho pelo qual os retalhos das lembranças criam e perfazem um emaranhado combinatório suficiente para a reprodução e/ou recriação do evento tal como ocorrido.

Ao pensarmos em memória, é necessário pensar, concomitantemente, em esquecimento. Para Iván Izquierdo (2004), lembramos somente os fatos que são significativos, pois a memória está intimamente ligada à emoção, assim como também está ligada ao esquecimento. Lembramos porque esquecemos, segundo Izquierdo (2004). Somos capazes de lembrar com exatidão momentos que nos marcaram fortemente pela emoção. Por outro lado, esquecemos tanto o que não nos causou emoção quanto o que causou tamanha emoção – negativamente – a ponto de ser necessário tentar esquecer para que possamos seguir o curso da vida. As lembranças, sejam por grandes momentos de alegrias ou por profunda dor, são memórias produzidas por uma grande carga emocional:

Toda memória é adquirida num certo estado emocional. [...] Todos recordamos onde estávamos e o que estávamos fazendo na hora em que morreu Ayrton Senna ou

quando o segundo avião bateu na segunda torre de Manhattan no famoso 11 de setembro. Ninguém se lembra do rosto da pessoa que nos vendeu os ingressos na última vez que fomos ao cinema, embora o filme tenha sido magnífico; recordamos, sim, parte do filme, mas não todo; quando olhamos pela segunda vez notaremos quantos momentos-chave do filme [...] tínhamos esquecido (IZQUIERDO, 2004, p. 36-37).

As lembranças que a narradora de Cárdenas vai tecendo contribuem para entendermos o quão significativas são essas cartas, que constituem não somente uma correspondência com alguém que não poderá, em hipótese alguma, responder, como também criam um baú de memórias, um pequeno inventário da vida que a filha oferece à mãe morta, para prestar homenagem, buscar conforto e (auto)aceitação. Por isso, para Lukács, o romance está associado com uma busca pelo eu interior em um mundo que não mais oferece uma totalidade externa. Ele afirma que “o romance conta a aventura da interioridade; o conteúdo do romance é a história da alma que vai em busca de si mesma, que busca aventuras a fim de ser provada e testada por elas, e para, provando-se, encontrar sua própria essência.” (LUKÁCS, 1978, p. 79)

A respeito da passagem acima, fica evidente que as cartas que compõem o romance são processos de peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para a narradora, rumo ao claro autoconhecimento.

Na primeira carta, ela conta para a mãe que está morando com sua tia Catalina e que não é bem aceita pelas primas Lilita e Niña, que zombam dela. Já na segunda, a protagonista revela que não gostou de ter mudado de escola e diz: “Sou a menina mais alta e mais preta da sala” (CÁRDENAS, 2010, p. 11); além disso, demonstra a maturidade de, ao falar sobre uma colega que sente vergonha do pai por ser negro, comentar: “O amor não tem nada a ver com a cor” (CÁRDENAS, 2010, p. 12).

Na carta seguinte, a narradora conta que a avó quer “trabalhar na casa de uma família branca”, mas que a tia desaprova, considerando que “isso é coisa do passado” (CÁRDENAS, 2010, p. 13). Aqui se percebe que a posição da tia sobre a questão representa uma mudança de perspectiva na família: de um lado, a avó, gostaria de trabalhar na casa de uma família branca, talvez porque suas ancestrais tivessem feito o mesmo; de outro, a tia entende que elas não precisam trabalhar em casa de brancos, pois são livres e não têm que perpetuar esse passado de submissão.

Ao longo de diversas cartas, a protagonista continua delineando seu ambiente familiar, ao mesmo tempo em que o apreende, às vezes com contornos pesados: percebe que o

tratamento que recebe das primas, da tia e da avó não é nada afetuoso, pelo contrário, é amargo. Conta que lava, cozinha, limpa a casa e é a responsável por cuidar, no colégio, de uma das primas, Niña, revelando ainda que se sente incomodada com a situação, já consciente de que não tem os mesmos direitos que as primas, que são crianças como ela. É interessante notar que a avó gostaria que a narradora trabalhasse na casa dos brancos para que a menina custeasse suas próprias despesas pessoais: quando esta se recusa, é obrigada a assumir mais funções em casa, sendo usada como uma espécie de empregada da família.

Em um dado momento, a narradora conta que a avó crê “que o melhor que pode acontecer com a gente é casar com um branco” (CÁRDENAS, 2010, p. 13). No decorrer das cartas, a tia começa a namorar Fernando, um homem muito claro e com cabelo liso. Com o tempo, a menina percebe que houve uma proximidade de Fernando com a prima Lilita, até o ponto de ver a prima com a camisola aberta enquanto ele observava. Esse episódio causa profundo desconforto na protagonista, porque a faz perceber que Fernando não era uma boa pessoa. Além disso, uma vez ele chega bêbado em casa e agride sua tia. Esse cenário denuncia que a família está passando por sérios problemas e que a situação pode se deteriorar a qualquer momento.

As cartas adquirem um tom cada vez mais denso e significativo na vida da narradora, enquanto registro de suas memórias. Ela quer falar à mãe, mas ao mesmo tempo cria uma espécie de diário, no qual anota sua trajetória e, de certa forma, constrói sua identidade, além de manter presente o histórico de suas raízes. Relatos de desamor, da falta de afeto na casa da tia, e também da descoberta do amor, quando conhece Roberto, um amigo da escola que depois se torna seu namorado.

A protagonista vai crescendo, amadurecendo, escrevendo e resistindo. E, ao longo da narrativa, descobre que existem problemas que vão além dos muros da família. Depara-se com as dores de Roberto, que desaprova a profissão da mãe; da senhora Menú, que perdeu um filho há muitos anos; da colega Sara, que tem vergonha do pai por ele ser negro.

Nessa jornada de autodescobrimento, chega-se a um ponto em que a narradora deve lidar com algo inesperado: a avó, já bem idosa e doente, resolve contar quem é seu pai. E revela que ele é o mesmo de Lilita. Ao compartilhar a verdade com a neta, a vó ainda aponta que a mãe da narradora tirou a felicidade da tia. Essa confissão explica de certa forma por que a tia e a avó a tratam dessa maneira, em uma rejeição inconsciente.

Revelada a paternidade, a narradora e a irmã decidem procurar o pai, o que faz com que a relação entre elas mude de forma positiva. É nesse contexto de entendimento mútuo que, na última carta à mãe, a protagonista demonstra sentir-se em paz e entender o luto:

(...) esta noite voltei a sonhar com você, que me dava adeus. Acho que finalmente, como diria Menú, a luz chegou à sua alma e seu espírito está se elevando. [...] Mamãe, embora preferisse ter você aqui comigo e não aí, tão distante, quero que saiba que eu perdoo você. Perdoo pelos dias em que você não esteve ao meu lado e pelos que ainda faltam. Sei que vai cuidar de mim aí do céu. Não se preocupe. Eu estou bem. E logo encontraremos papai. Tudo ficará para trás. E nós nos veremos algum dia, mãezinha. Adeus. Eu a amo muito... Sua filha. (CÁRDENAS, 2010, p.108-109)

Ao final das cartas-diário, já adolescente, a narradora-personagem mostra-se cada vez mais forte e resistente: é firme ao manter seus traços e não abandonar sua identidade étnica. Todas as cartas que escreveu à mãe constroem a pessoa que foi se tornando, em meio aos percalços da situação difícil de sua família. Uma mulher forte que tem orgulho da sua cor, seus traços, seus cabelos. Uma mulher que insiste em preservar as memórias que têm de sua mãe. Uma mulher que resiste. A carta é uma partilha da narradora com a sua mãe de todas as suas angústias e, quando possível, as suas alegrias.

Em “*Cartas para a minha mãe*”, a narradora conta para a mãe a sua infância, a relação com a tia, a avó, a prima e a irmã, suas descobertas e decepções, escrevendo uma narrativa que se mostra fundamental para a construção de sua identidade. Mostra a força de suas memórias e o quanto é importante reencontrar a criança que foi para perceber e entender a mulher que é hoje. Ademais, o fato de não ser nomeada confere uma conotação universal à história da protagonista.

Conclusão

A partir dos pressupostos acima, ficou evidenciado a importância e o caráter evolutivo que o gênero epistolar vem sofrendo dentro da literatura. Por outro lado, é possível constatar, independente da época, que a correspondência entre pessoas é um elemento fascinante, ao mesmo tempo que se mostra revelador quanto ao estilo e forma.

Tanto “*O tribunal da quinta-feira*” quanto “*Cartas para a minha mãe*” apresentam, a despeito da diferença dos canais de comunicação – as cartas da narradora-

personagem e os e-mails de José Victor e Walter – um ponto fundamental em comum: as mensagens trocadas dirigem-se ao interlocutor com quem os narradores das obras acima mais se sentem confortáveis para partilhar seus segredos.

Ambos os livros têm ainda uma peculiaridade quanto ao leitor: o destinatário de *Cartas* é uma mãe morta, ou seja, que nunca lerá os escritos, então, o relato vira também um diário. E o destinatário de *O tribunal* é o amigo, mas, quando o conteúdo é jogado na rede, as mensagens, editadas, se transformam em uma história acompanhada por várias pessoas, e adquirem significados que comprometem as partes envolvidas. Contudo, cada um dos gêneros epistolares, manifestam-se de forma relativamente diferenciada, o que contribui para produzir o efeito de dinamicidade em cada um deles. Assim, parece coerente supor que estas variações, sobretudo, refletem as condições específicas e as finalidades de cada esfera social, não só por seu conteúdo temático, mas também por sua construção composicional.

Por fim, ambos os narradores editam ou são editados: em Laub, por Teca, em Cárdenas, pela memória da filha, o que faz com que essas duas operações acabem por ficcionalizar a correspondência para além do óbvio de que o gênero está inserido, no caso, em obras que são abertamente literárias, afinal, como pontua Nickisch “todo aquele que se articula por meio de uma carta, em um sentido elementar, está exercendo uma atividade literária” (NICKISCH,1991, p. 20).

Referências

- CÁRDENAS, Teresa. **Cartas para a minha mãe**. Trad. Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro editora, 2003.
- IZQUIERDO, Iván. **A arte de esquecer**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.
- LAUB, Michel. **O tribunal da quinta-feira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo. Duas Cidades, Ed. 34.2000.
- LEITE, Ligia Maria Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1994.
- MATENCIO, Maria de Lourdes Meirelles. **Estudo da língua falada e aula de língua materna: uma abordagem processual da interação professor/alunos**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- NICKISCH, Reinhard M.G. **Brief**. Stuttgart: Metzler, 1991.

VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT: THE POWER OF CORRESPONDENCE IN LAUB AND CARDENAS

Abstract

The purpose of this article is to discuss how two forms of correspondence are shown in the literature, namely: the letter and the e-mail, more specifically in the novel, from the analysis of the works "The Court of Thursday" (2016), by Michel Laub, and "Letters to My Mother" (2010) by Teresa Cárdenas. Thinking about the letter as one of the oldest forms of distance communication and how technology has diminished this facilitating the dialogue quickly and efficiently, it is proposed an analysis of the novels about this genre so ancient and so modernized that it is the letter. In both, the correspondence is the central axis. Being that in Laub, this correspondence appears in the form of e-mails sent by the narrator-protagonist to a friend, whereas in Cardenas manifests itself through letters written by hand by the narrator-protagonist destined to his deceased mother. In this sense, we seek to present how this communication occurs in these works and what they reveal about their respective narrators. In order to reflect on the epistolary genre we use as a theoretical contribution Nickisch (1991), as well as to discuss the emitter-narrator using the studies of Leite (1994).

Keywords

Epistolary genre. Romance. Storyteller.

Recebido em: 10/12/2018

Aprovado em: 08/02/2019

TRADUÇÃO

A seção TRADUÇÃO publica traduções originais e inéditas de obras literárias ou textos críticos relevantes para a área de Letras. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em até duas edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

Plutarco

Consolação à esposa

Página |
310

Maria Aparecida de Oliveira Silva
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)¹⁵⁰

Resumo

Esta é a tradução bilíngue do tratado *Consolação à esposa*, de Plutarco. Trata-se de uma carta consolatória escrita no primeiro século de nossa era, quando da morte de sua filha Timôxena. Plutarco utiliza o gênero epistolar para elaborar um discurso consolatório de cunho filosófico e retórico, com palavras de consolo e de encorajamento à sua amada esposa.

Palavras-chave

Plutarco. Carta consolatória. Gênero epistolar

¹⁵⁰ Pesquisadora do Grupo Heródoto - UNIFESP e Pesquisadora do Grupo Taphos/MAE/USP.

Introdução

Consolação à esposa (Παραμυθητικὸς πρὸς τὴν γυναῖκα) é o tratado nº 112 no Catálogo Lâmprias e nº 45 no Catálogo de Máximo Planudes. O tratado é na verdade uma carta consolatória à esposa pela perda recente da única filha do casal. Existem outras duas cartas consolatórias relacionadas no Catálogo de Lâmprias que não chegaram até nós, a saber: *Consolação a Asclepiades* (Παραμυθητικὸς πρὸς Ἀσκληπιάδην) e *Consolação a Féstias* (Παραμυθητικὸς πρὸς Φηστίαν), nº 111 e nº 157, respectivamente. Também dispomos de outra carta plutarquiana intitulada *Consolação a Apolônio* (Παραμυθητικὸς πρὸς Ἀπολλώνιον), nº 101 em Lâmprias e nº 10 em Planudes, que foi escrita para consolar seu amigo pela morte do filho. Em seu estudo sobre a datação das obras plutarquianas, Jones (1966: 71) conclui que Plutarco casou-se com Timôxena em 70 d.C. e estima que o tratado *Consolação à esposa* foi escrito entre 85 e 95 d.C., quando sua filha também chamada Timôxena (PLUTARCO, *Consolação à esposa*, 611D) veio a falecer com a idade de dois anos (610E).

A notícia da morte de sua filha veio quando Plutarco se encontrava em Tânagra, na casa da filha de sua filha (608B). Plutarco utiliza o substantivo θυγατριδῆ, “filha da filha” ou “neta”, o que configura uma contradição do texto, pois logo afirma que Timôxena era filha única, nascida depois de seus quatro filhos (608C). Porém, em *Assuntos de banquetes*, Plutarco menciona três nomes: Cráton (620A), Firmo (636A) e Patrocleas (612C) como sendo seus genros. A nosso ver, as filhas podem ser adotivas e Plutarco registra o imponderável que foi ter uma filha gerada tardiamente por sua esposa, ou pode se tratar de um argumento retórico para conferir mais dramaticidade ao seu texto, bem ao gosto de sua época. Porque, em *Consolação à Esposa*, Plutarco lamenta também a perda de três filhos, dentre os quais está o mais velho (609D), no entender de Flacelière, trata-se de outra filha de Plutarco, porque o nome de seu pai, Autobulo, deveria ser dado, conforme o costume, ao primeiro filho homem. Tal assertiva está embasada no fato de Autobulo ter sobrevivido e de Soclaro ter sido o outro filho morto de Plutarco (FLACELIÈRE; CHAMBRY & JUNEUX, 1957, p. XIV-XV).

A carta de Plutarco começa com a justificativa de sua ausência nos rituais fúnebres, depois vem a aprovação de todas as ações tomadas pela esposa seguida da concessão de total liberdade para decidir quais outras tomar. Em tom elogioso, nosso autor justifica sua decisão com os seguintes argumentos: “E se desejas algo que não fizeste, mas

esperas a minha decisão e imaginas que será mais leve de suportar o ocorrido, também isso seria sem toda afetação nem superstição, coisas das quais tu nunca participas” (608B). O tema da superstição é muito importante na narrativa plutarquiana, não sem razão, escreveu um tratado intitulado Περ ἰδαισιδαιμονίας ou *Da superstição* em que afirma que a δαισιδαιμονία é um πάθος, isto é, que a superstição é uma paixão no sentido de ser uma afecção da alma que faz com que os homens cultivem a falsa opinião de que os deuses lhes causam males e, por temê-los, desdenham de sua existência (PLUTARCO, *Da superstição*, 164E-F). Ressaltar tal qualidade de Timóxena é mostrar o quão sua esposa era temente aos deuses e cumpria com todos os rituais que lhe cabiam, além de realizá-los do modo correto.

As qualidades de sua filha também são lembradas: “E ela por natureza era admirável, tinha boa índole e doçura, e a correspondência do seu amor e da sua gratidão que nos davam prazer e ao mesmo tempo a compreensão de sua amabilidade” (PLUTARCO, *Consolação à Esposa*, 608D). É interessante anotar que uma carta consolatória destinada à esposa pela morte de uma filha é algo incomum no gênero epistolar antigo (CLAASS, 2004, p. 27), porém cartas consolatórias pela perda de filhos são abundantes em razão da alta mortalidade infantil, menos formais que a escrita por Plutarco (*Idem*, p. 31) que foram encontradas nas mais diversas regiões do Império Romano e que também foram escritas por mulheres (*Idem*, p. 33), todas motivadas pelo afeto que nutriam por suas crianças, a despeito do seu pouco tempo de vida (*Idem*, p. 35).

E Plutarco prossegue elogiando sua mulher e lembrando hábitos de sua filha que deleitavam o casal para despertar boas recordações e bons sentimentos em sua esposa, como lemos a seguir: “E deve-se, tal ela se apresentava a nós como a mais agradável dentre todas no abraço, à visão e à audição, assim também o seu pensamento habite e conviva conosco com muita alegria, muitas vezes mais que com a tristeza! (PLUTARCO, *Consolação à Esposa*, 608E-F). E esta alegria não implica em abandono da filha amada, mas no reconhecimento de que esta conhece agora um lugar em que não há dor nem sofrimento (611C).

Entre as palavras de consolação e elogio à esposa, Plutarco tece críticas aos que ostentam em seus rituais funerários, com extravagâncias e discursos afetados (PLUTARCO, *Consolação à Esposa*, 608F). Mulheres que fazem demonstrações exageradas que são “más mulheres” de quem as visitas trazem “os gritos e os lamentos com os quais desgastam e incitam a dor” (610B). O comportamento desmedido dessas mulheres é censurado: “mas o desejo insaciável de lamentos que também leva a lamentações e golpes no peito em sinal de dor não é menos vergonhoso que o excesso de prazeres” (609B). Notamos que Plutarco

atribui à falta de controle dos sentimentos ou das paixões a ações desmedidas, o sexo aparece como um sentimento, uma necessidade do corpo que pode ser controlada como qualquer outra e que nem oferece tanto prazer ao homem: “mas com as mulheres, esposas legítimas, está o princípio dessa amizade, como a comunhão dos grandes ritos. E o pouco prazer, vindo da esposa, faz desabrochar a cada dia a honra, a graça, o carinho um pelo outro e a confiança.” (PLUTARCO, *Diálogo do amor*, 769A).

Então, percebemos como é fundamental no casamento que o casal participe dos rituais, o que Plutarco reforça ao afirmar que sua esposa esteve com ele nos rituais em honra a Dioniso (PLUTARCO, *Consolação à Esposa*, 611D). Aqui Plutarco traz uma série de elogios à esposa que também podem ser atribuídos a ele, conforme escreve em outro tratado:

A mulher não deve ter amigos particulares, mas ter amigos comuns aos do seu marido; os deuses são os seus primeiros e os maiores amigos. Por isso, convém a mulher legítima conhecer os únicos deuses que o seu marido considera venerar, e trancafiar as portas de sua casa para os cultos ocultos e as superstições estrangeiras. Pois nenhum dos deuses sente-se agrado com oferendas secretas e ocultas feitas por uma mulher. (PLUTARCO, *Preceitos conjugais*, 140D).

Em razão disso, depois de elogiar a prudência de sua esposa, Plutarco afirma:

E eu mesmo não fiquei admirado com isso, porque tu jamais te embelezaste para um teatro ou uma procissão, mas também porque consideras inútil estar muito mais voltada aos prazeres quando entre os que estão contrariados, logo te guardaste simples e contida; pois a mulher prudente deve permanecer incorruptível não somente “nos festejos báquicos”, mas pensar não menos que a agitação nas dores e a excitação das paixões necessitam da temperança que combata não contra quem ama com ternura os seus, como a maioria pensa, mas contra o licencioso de alma. Pois quem ama com ternura os seus alegra-se com a saudade, a estima e a lembrança dos que morreram (PLUTARCO, *Consolação à esposa*, 609A-B)

Portanto, os elogios destinados a Timôxena também revelam a sabedoria de Plutarco que soube conduzir sua esposa para o caminho da virtude por meio da amizade fomentada por Eros, o condutor da relação amorosa no casamento (PLUTARCO, *Diálogo do amor*, 758C), que:

torna inteligente quem antes era indolente; e corajoso, como se diz, o covarde, tal como os que incandescem as vigas fazem das fracas firmes. E todo amante se torna dadivoso, delicado e generoso; mesmo se antes era sórdido, dissolve sua mesquinhez e sua avareza à maneira do ferro passado pelo fogo, de modo a agradar seus amantes com presentes, porque não se contentam em serem presenteados por eles. (PLUTARCO, *Diálogo do amor*, 762B-C)

A carta consolatória de Plutarco revela a harmonia alcançada por um casal que celebra os deuses juntos, desde o começo, ainda recém-casados, como relata seu filho Autobulo:

meu pai, há muito tempo, antes de nós nascermos, recém-unido à minha mãe, partiu para realizar sacrifícios a Eros após a querela e a dissensão havida entre seus pais, e

conduziu minha mãe à festa porque a ela cabia fazer a prece e o sacrifício. (PLUTARCO, *Diálogo do amor*, 748B)

A harmonia do casal vem da sabedoria do esposo em guiar sua mulher ao caminho da virtude por meio da filosofia (PLUTARCO, *Preceitos conjugais*, 138B-C). Vemos então que Eros proporciona a amizade entre o casal e os guia para o caminho da virtude, mas cabe ao esposo conhecer os preceitos filosóficos para conduzir sua esposa para a virtude. A religião e a filosofia são pilares de uma relação amorosa feliz e harmoniosa, com a proteção dos deuses e a sabedoria filosófica.

As cartas de consolação integram um pensamento filosófico que se filia à Escola Estoica da época Imperial à qual Plutarco também se alinha (BALTUSSEN, 2009, p. 75), principalmente quando aconselha Timôxena a pensar no tempo em que desejava ter uma filha e que a teve porque a memória é considerada um antídoto para a dor (*Idem*, p. 79). Baltussen ainda discorre sobre o uso da arte retórica na escrita de sua carta consolatória ao estilo de um encômio (*Idem*, p. 83). Stowers ressalta que o gênero consolatório integra a tradição retórica e filosófica, revestido das mais diversas formas como a de um discurso, uma carta, um poema elegíaco, um diálogo, uma exortação filosófica ou ainda um extenso ensaio, além de epitáfios oriundos da tradição popular.

No Império Romano, as cartas consolatórias ganharam mais fôlego a partir da divinização de Cláudia, a filha de Nero, e César, filho de Domiciano (MACINTYRE, 2013, p. 223). O gênero consolatório é marcado por citações de poemas, exemplos, preceitos e argumentos contra o sofrimento excessivo (STOWERS, 1986, p. 142). Para Cícero, o gênero literário denominado *consolatio* tem a finalidade de consolar (CÍCERO. *Tusculanas*, I, 65) e de encorajar (*Cartas a Ático*, 1, 17, 6) quem se encontra abatido pela perda de alguém próximo ou pelo exílio. Elementos que são muito bem desenvolvidos por Plutarco, pois vemos a utilização de uma carta para a elaboração de um discurso consolatório de cunho filosófico e retórico, com palavras de consolo e de encorajamento à sua amada esposa.

No entanto, como Mitchell destacou, é preciso considerar que não existe nenhum texto antigo que trate exatamente da teoria ou da estrutura narrativa de uma carta consolatória. O autor lembra o muito citado trabalho de Demétrio de Falero, provavelmente do período helenístico, que aborda atentamente os elementos que compõem uma carta, mas sua descrição do gênero epistolar não contempla a carta consolatória (MITCHELL, 1968, p. 300). O estudo de Poster sobre as cartas de Demétrio também não trata do gênero consolatório (POSTER, 2007, p. 21-51), o que reforça as conclusões de Mitchell. Ainda hoje, mesmo entre os estudiosos modernos, há uma grande dificuldade de definição de como se escreve uma carta

consolatória. A ausência de um consenso sobre quais são as características de uma carta consolatória ocorre por conta das diferentes estruturas que nortearam as que foram redigidas por Cícero, Sêneca e Plutarco, por exemplo (DONATO, 2012, p. 5-6).

A tradução¹⁵¹

¹⁵¹ *Plutarchi moralia*, vol. 3. *Consolatio ad uxorem*. Ed. W. Sieveking. Leipzig: Teubner, 1972 é o texto base desta tradução.

ΠΑΡΑΜΥΘΗΤΙΚΟΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ	CONSOLAÇÃO À ESPOSA
<p>608A Πλούταρχος τ ἡγυναικ ἰε ὕ πράττειν.</p> <p>1. 608B Ὅν ἔπεμψας ἀπαγγελοῦντα περ ἰτῆς το ὕπαιδίου τελευτῆς, ἔοικε διημαρτηκένας καθ' ὁδόν εἰς Ἀθήνας πορευόμενος· ἐγ ὡδ' εἰς Τάναγραν ἐλθῶν ἐπυθόμην παρ ἀτῆς θυγατριδῆς. τ ἀμέν οὔν περ ἰτῆν ταφήν ἤδη νομίζω γεγονέναι, γεγονότα δ' ἐχέτω ὡς σοι μέλλει κα ἰνῦν ἀλυπότατα κα ἰπρὸς τ ὀ λοιπὸν ἔξειν. ε ἰδέ τι βουλομένη μ ἢ πεποίηκας ἀλλ ἀμένεις τῆν ἐμὴν γνώμην, οἶει δ ἔκουφότερον οἶσειν γενομένου, κα ἰ τοῦτ' ἔσται δίχα πάσης περιεργίας κα ἰ δεισιδαίμονίας, ὦν ἤκιστά σοι μέτεστι.</p> <p>2. Μόνον, ὦγύνας, τήρει κάμ ἐτ ὦ πάθει κα ἰσεαυτῆν ἐπ ἰτο ὕκαθεστῶτος.</p> <p>608C ἐγ ὡγάρ αὐτὸς μὲν οἶδα καὶ ὀρίζω τ ὀσυμβεβηκὸς ἡλίκον ἐστίν· ἄν δέ σε τ ὦδυσφορεῖν ὕπερβάλλουσαν εὔρω, τοῦτό μοι μᾶλλον ἐνοχλήσει το ὕ γεγονότος. καίτοι οὐδ' αὐτὸς 'ἀπ ὀδρυὸς οὐδ' ἀπ ὀπέτρης' ἐγενόμην· οἶσθα δ ἔκα ἰ αὐτ ἡτοσοῦτων μοι τέκνων ἀνατροφῆς κοινωνήσασα, πάντων ἐκτεθραμμένων οἶκοι δι' αὐτῶν ἡμῶν, τοῦτο δέ, ὅτι κα ἰ</p>	<p>608A Plutarco à esposa, que esteja bem.</p> <p>1. 608B Aquele que enviaste para anunciar a morte de nossa criancinha parece ter errado o caminho quando veio a Atenas; mas eu fui a Tânagra e busquei saber da filha de nossa filha. Portanto, creio que os rituais fúnebres já tenham ocorrido, que tenham ocorrido de modo que tu possas estar menos triste agora e no futuro. E se desejas algo que não fizeste, mas esperas a minha decisão e imaginas que será mais leve de suportar o ocorrido, também isso seria sem toda afetação nem superstição, coisas das quais tu nunca participas.</p> <p>2. Apenas, ó mulher, conserva tu mesma e a mim no sofrimento com tranquilidade.</p> <p>608C Pois eu mesmo o conheço e defino que o acontecido é fora do comum; e se te encontro transbordada por este momento difícil de suportar, isso me incomoda mais que o ocorrido. Todavia, eu mesmo não nasci “do carvalho nem da pedra”; e tu mesma também sabes, por ter em comum comigo a criação de tantas crianças, todas educadas em casa por nós mesmos, e isso, porque tu tinhas o desejo de ter uma filha depois de quatro filhos, tu a geraste e eu também tive a oportunidade de colocar o teu</p>

<p>σο ἰποθοῦς ἠθυγάτηρ μετ ἀτέσσαρας υἱοῦς ἐγεννήθη κάμο ἰτ ὅσόν ὄνομα θέσθαι παρέσχεν ἀφορμήν, [οἶδα] ἀγαπητὸν διαφερόντως γενόμενον. πρόσεστι δ ἕκα ἰδριμύτης ἰδία τις τ ὦ πρὸς τ ἀτηλικαῦτα φιλοστόργωτ ὁ εὐφραῖνον αὐτῶν καθαρὸν τε ὄν ἀτεχνῶς κα ἰπάσης ἀμιγῆς ὀργῆς κα ἰ μέμψεως.</p> <p>608D αὕτη δ ἕκα ἰφύσει θαυμαστήν ἔσχεν εὐκολίαν κα ἰπραότητα, κα ἰτὸ ἀντιφιλοῦν κα ἰχαριζόμενον αὐτῆς ἠδονῆν ἄμα κα ἰκατανόησιν το ὕ φιλανθρώπου παρείχεν· ο ὕγάρ μόνον βρέφεσιν ἄλλοις ἄλλ ἄκα ἰσκεύεσιν, οἷς ἔτερπετο, κα ἰπαιγνίοις ἐκέλευε τῆν τίτην διδόναι [κα ἰπροσφέρειν τὸν μαστὸν] κα ἰπροσεκαλεῖτο καθάπερ πρὸς τράπεζαν ἰδίαν ὕπ ὀφιλανθρωπίας, μεταδιδούσα τῶν καλῶν ὧν εἶχε κα ἰτὰ ἠῆδιστα κοινουμένη τοῖς εὐφραίνουσιν αὐτήν.</p> <p>3. Ἄλλ' οὐχ ὀρῶ, γύναι, δι ἀτί ταῦτα κα ἰτ ἀτοιαῦτα ζώσης μὲν ἔτερπεν ἡμᾶς νυν ἰδ' ἀνιάσει κα ἰσυνταράξει</p>	<p>nome nela, sei que devemos ficar contentes porque isso aconteceu de modo especial. E somado a isso também uma certa amargura particular pela afeição voltada para um ser dessa idade, por seu encanto e sua pureza, que é sem artifício e todo alheio à cólera e à censura.</p> <p>608D E ela por natureza era admirável, tinha boa índole e doçura, e a correspondência do seu amor e da sua gratidão que nos davam prazer e ao mesmo tempo a compreensão de sua amabilidade; pois não somente pedia para sua ama de leite dar e oferecer seus peitos a outros bebezinhos, mas também dava-lhes objetos e brinquedos com os quais se alegrava, também os convidava como se fosse para uma mesa privada pela sua amabilidade, compartilhava as coisas boas que tinha e concedia participação nas coisas mais agradáveis aos que a alegravam.</p> <p>3. Mas não vejo, mulher, por que essas coisas e outras tais que nos alegravam, enquanto ela estava viva, agora nos afligem e nos perturbam quando somos pegos pensando nisso. Mas</p>
--	--

<p>λαμβάνοντας ἐπίνοιαν αὐτῶν. ἀλλ ἄκα ἰ δέδια πάλιν, μ ἦ</p> <p>608E συνεκβάλωμεν τ ὦλυποῦντι τὴν μνήμην, ὥσπερ ἠΚλυμένη λέγουσα (Eur. fr. 785)</p> <p>‘μῖσ ὦδ’ ἀγκύλον τόξον κρανεΐας, γυμνάσιά τ’ † οἴχοιτ’ ἀεΐ’</p> <p>φεύγουσα κα ἰτρέμουσα τὴν ὑπόμνησιν το ὑπαιδός, ὅτι συμπαροῦσαν λύπην εἶχε· πᾶν γὰρ ἠφύσις φεύγει τ ὀ δυσχεραϊνόμενον. δε ἰδέ, ὥσπερ αὐτ ἦ πάντων ἠδιστον ἡμῖν ἄσπασμα κα ἰθέαμα καὶ ἄκουσμα παρῆχεν ἑαυτήν, οὔτω κα ἰ τὴν ἐπίνοιαν αὐτῆς ἐνδαιτᾶσθαι κα ἰ συμβιοῦν ἡμῖν πλέον</p> <p>608F ἔχουσαν μᾶλλον δ ἐ πολλαπλάσιον τ ὀεὺφραῖνον ἦτ ὀ λυποῦν· εἶπερ ἄρα τι τῶν λόγων, οὕς πολλάκις εἰρήκαμεν πρὸς ἑτέρους, εἰκός ἔστι καὶ ἡμῖν ὄφελος ἐν καιρ ὦγενέσθαι, κα ἰμ ἠκαθῆσθαι μηδ’ ἐγκεκλείσθαι πολλαπλασίας ταῖς ἠδοναῖς ἐκεῖναις λύπας ἀνταποδιδόντας.</p> <p>4. Κα ἰτοῦτο λέγουσιν ο ἰ παραγενόμενοι κα ἰθαυμάζουσιν, ὡς οὐδ’</p>	<p>também temo novamente que</p> <p>608E expulsemos com a tristeza a sua lembrança, tal como Clímene disse:</p> <p><i>odeio o curvo arco de corniso, está fora dos ginásios, sempre</i></p> <p>fugindo e tremendo pela lembrança do menino, porque tinha essa dor ao seu lado; pois a natureza evita tudo que é aborrecedor. E deve- se, tal ela se apresentava a nós como a mais agradável dentre todas no abraço, à visão e à audição, assim também o seu pensamento habite e conviva conosco</p> <p>608F com muita alegria, muitas vezes mais que com a tristeza! Se é razoável que alguns dos argumentos que muitas vezes temos dito a outros também nos sejam úteis na situação presente, que não nos sentemos nem nos fechemos para aquelas lembranças muito mais agradáveis para transmitirmos um ao outro que sofrimentos.</p> <p>4. Isso também dizem os que estavam presentes, admirados, que nem um manto de luto vestiste, nem apresentaste em ti mesma ou</p>
--	---

ἰμάτιον ἀνείληφας πένθιμον οὐδ' ἔσαντ ἦ
τινα προσήγαγες ἠθεραπαινίσιν
ἀμορφίαν καὶ ἰαϊκίαν, οὐδ' ἦν παρασκευὴ
πολυτελείας πανηγυρικῆς περὶ τῆν
ταφήν, ἀλλ' ἐπράττετο κοσμίως πάντα
καὶ ἰσιωπῆμετ ἀτῶν ἀναγκαίων.

609A ἐγὼ ὡδ' ἐτοῦτο μὲν οὐκ
ἐθαύμαζον, εἰ μὴδέποτε καλλωπισαμένη
περὶ θέατρον ἠπομπὴν ἀλλ' ἀκαὶ ἰπρὸς
ἡδονὰς ἄχρηστον ἡγησαμένη τὴν
πολυτέλειαν ἐν τοῖς σκυθρωποῖς
διεφύλαξας τὸ ἀφελές καὶ ἰλιτόν· οὐ γάρ
'ἐν βακχεύμασι (Eur. Bacch. 317)' δεῖ
μόνον τὴν σόφρονα μένειν ἀδιάφθορον,
ἀλλ' ἀμὴδὲν ἦττον οἶεσθαι τὸν ἐν πένθεσι
σάλον καὶ ἰτ' ὀκίνημα τοῦ ὑπάθους
ἐγκρατείας δεῖσθαι διαμαχομένης οὐ
πρὸς τὸ φιλόστοργον, ὡς οἱ πολλοὶ ἰ-
νομίζουσιν, ἀλλ' ἀπρὸς τὸ ἀκόλαστον
τῆς ψυχῆς. τὸ ὡμὲν γὰρ φιλοστόργον
χαριζόμεθα τὸ ποθεῖν καὶ ἰτ' ὀτιμᾶν

609B καὶ ἰτ' ὀμεμνήσθαι τῶν
ἀπογενομένων, ἢ δὲ ἐθρήνων ἄπληστος
ἐπιθυμία καὶ ἰπρὸς ὀλοφύρσεις ἐξάγουσα
καὶ ἰκοπετοῦς αἰσχρὸν ἀμὲν οὐχ ἦττον τῆς
περὶ ἰτὰς ἡδονὰς ἀκρασίας, λόγῳ ὡδ' ἐ

nas servas um aspecto triste e maltratado, nem
havia a preparação de um suntuoso panegírico
em volta do túmulo, mas tudo feito com
moderação e silêncio em companhia dos que
são indispensáveis.

609A E eu mesmo não fiquei admirado com
isso, porque tu jamais te embelezaste para um
teatro ou uma procissão, mas também porque
consideras inútil estar muito mais voltada aos
prazeres quando entre os que estão contrariados,
logo te guardaste simples e contida; pois a
mulher prudente deve permanecer incorruptível
não somente “nos festejos báquicos”, mas
pensar não menos que a agitação nas dores e a
excitação das paixões necessitam da temperança
que combata não contra quem ama com ternura
os seus, como a maioria pensa, mas contra o
licencioso de alma. Pois quem ama com ternura
os seus alegra-se com a saudade, a estima

609B e a lembrança dos que morreram, mas o
desejo insaciável de lamentos que também leva
a lamentações e golpes no peito em sinal de dor
não é menos vergonhoso que o excesso de
prazeres, mesmo se por acaso é perdoado pelo
discurso, porque acrescenta vergonha ao motivo
de sua dor e há amargura em lugar de alegria.

<p>συγγνώμης ἔτυχεν, ὅτι τὸ λυπηρὸν αὐτῆς καὶ ἰπικρὸν ἀντὶ τοῦ ὑπερπνοῦ ἢ τὸ ψαίσιον ὡ πρόσεστι. τί γὰρ ἀλογώτερον ἢ τὸ γέλωτος μὲν ὑπερβολᾶς καὶ ἱπεριχαρείας ἀφαιρεῖν, τοῖς δὲ ἐκλαυθμῶν καὶ ὀδυρμῶν ῥεύμασιν ἐκ μιᾶς πηγῆς φερομένων εἰς ἅπαν ἐφίεναι; καὶ ἱπερ ἰμύρου μὲν ἐνίου καὶ ἰπορφύρας διαμάχεσθαι ταῖς γυναῖξί, κουράς δὲ ἐσυγχωρεῖν πενθίμους καὶ ἰ βαφᾶς ἐσθῆτος μελαίνας καὶ</p>	<p>Pois o que há de mais irracional que suprimir os abundantes momentos de riso e de alegria, no entanto lançar correntes de prantos e de lamentos que provêm tudo de uma única fonte? E por algumas mirras e roupas de púrpura ir para o embate com suas mulheres, e permitir cortes de cabelos próprios de lamentações, vestimentas de negras cores e</p>
<p>609C καθίσσεις ἀμόρφους καὶ ἰ κατακλίσσεις ἐπιπόνους; καί, ὃδ ἡπάντων ἐστὶ ἰχαλεπώτατον, ἂν οἰκέτας ἢ θεραπαινίδας κολάζωσιν ἀμέτρως καὶ ἀδίκως, ἐνίστασθαι καὶ ἰκωλύειν αὐτάς, ὕφ' ἑαυτῶν δ' ὡμῶς κολαζομένας καὶ ἰ πικρῶς περιορᾶν ἐν πάθει καὶ ἰτύχαις ῥαστώνης καὶ ἰφιλανθρωπίας δεομένας;</p>	<p>609C aspectos tristes, sentadas à mesa fatigadas? E o que é mais difícil de tudo, quando forem castigar os escravos domésticos ou as servas com desmedida e injustiça, resista e os impeça, olha com indiferença quando eles se punirem dura e cruelmente, quando necessitam de boa vontade e filantropia nos sofrimentos e nos acasos?</p>
<p>5. ἀλλ' ἡμῖν γε, γυναῖκα, πρὸς ἀλλήλους οὔτ' ἐκείνης ἐδέησε τῆς μάχης οὔτε ταύτης οἶμαι δεήσειν. εὐτελεί αὐμὲν γὰρ τὸ ἱπερ ἰτὸ σῶμα καὶ ἀθρυψί αὐτὸ ἱπερ ἰ δίαιταν οὐδεὶς ἐστὶ τῶν φιλοσόφων, ὃν οὐκ ἐξέπληξας ἐν ὁμίλῳ αὐτῶν ἰσνηθεῖ αὐ γενόμενον ἡμῖν, οὐδ' ἐτῶν πολιτῶν,</p>	<p>5. Mas, entre nós, mulher, não houve necessidade daquele embate e penso que nem haverá necessidade disso. Pois, pela simplicidade no teu aspecto e pela ausência de afetação no teu modo de vida, não existe nenhum dentre os filósofos que não ficou admirado quando estava em nossa companhia e na relação conosco, nem mesmo dentre os cidadãos,</p>

609D ὦμ ἠθέαμα παρέχεις ἐν ἱεροῖς
κα ἰθυσίαις κα ἰθεάτροις τὴν σεαυτῆς
ἀφέλειαν. ἤδη δ ἕκα ἰπερ ἰτ ἀτοιαῦτα
πολλὴν εὐστάθειαν ἐπεδείξω τ ὀ
πρεσβύτατον τῶν τέκνων ἀποβαλοῦσα
κα ἰπάλιν ἐκείνου το ὕκαλο ὙΧαίρωνος
ἡμᾶς προλιπόντος. μέμνημαι γὰρ ἀπ ὀ
θαλάσσης ξένους μοι συνοδεύσαντας
ἀπηγγελμένης τῆς το ὕπαιδιου τελευτῆς
κα ἰσυνελθόντας ἅμα τοῖς ἄλλοις ἐς τὴν
οἰκίαν· ἐπε ἰδ ἐπολλὴν κατάστασιν
ἑώρων καὶ ἠσυχίαν, ὡς ὕστερον
διηγοῦντο κα ἰπρὸς ἑτέρους, ὥοντο
μηδὲν εἶναι δεινὸν ἀλλὰ

609E κενὸν ἄλλως ἐξενηνέχθαι λόγον·
οὔτω σωφρόνως κατεκόσμησας τὸν
οἶκον ἐν καιρ ὦπολλὴν ἀκοσμίας
ἐξουσίαν διδόντι, καίτοι τ ὦσεαυτῆς
ἐκείνον ἐξέθρεψας μαστ ὦκαὶ τομῆς
ἠνέσχου τῆς θηλῆς περίθλασιν
λαβούσης· γενναῖα [γὰρ] ταῦτα κα ἰ
φιλόστοργα.

6. τὰς δ ἐπολλὰς ὀρῶμεν μητέρας,
ὅταν ὕπ' ἄλλων τ ἀπαιδία καθαρθ ἦκα ἰ
γανωθῆ, καθάπερ παίγνια λαμβανούσας

609D a quem não ofereceste um espetáculo da tua simplicidade nos ritos sagrados, nos sacrifícios e nos teatros. Em tais assuntos, já demonstraste um caráter muito sereno quando perdeste o mais velho das nossas crianças e outra vez quando o belo Quéron nos deixou. Pois eu me lembro dos estrangeiros que foram meus companheiros de viagem pelo mar, quando a morte da nossa criancinha foi anunciada, e chegaram ao mesmo tempo que os outros em casa; porque a viram em muita ordem e tranquilidade, como mais tarde contaram também para outros, pensavam que não era algo terrível, mas que

609E aquela história havia terminado de outro modo; com tanta prudência colocaste a casa em ordem na ocasião em que poderias oferecer muita desordem, todavia tu o nutriste com teu próprio peito e tiveste coragem para uma incisão cirúrgica quando tiveste uma lesão no mamilo; pois isso é nobreza e amor terno aos seus.

6. E vemos a maioria das mães, depois de suas criancinhas serem limpas e deixadas reluzentes por outras mulheres, toma-as nos braços como se fossem brinquedos, assim que morrem, logo

<p>εἰς χεῖρας, εἶτ' ἀποθανόντων ἐκχεομένης εἰς κενὸν καὶ ἀχάριστον πένθος, οὐχ ὑπ' εὐνοίας (εὐλόγιστον γὰρ εὐνοία καὶ ἰ καλόν), ἀλλ' ἀμικρὸν ὦτ' ὦφυσικὸν ὦπάθει πολὺ συγκεραυνόμενον τὸ πρὸς</p> <p>609F κενὴν δόξαν ἄγρια ποιεῖ ἴκα ἱμανικὰ καὶ ἰδυσσεξίλαστα <τὰ> πένθη. καὶ ἰτοῦτο φαίνεται μὴ ἠλαθεῖν Αἴσωπον· ἔφη γὰρ οὗτος ὅτι τὸ Ὑδιὸς τὰς τιμὰς διανέμοντος τοῖς θεοῖς ἦται καὶ ἰτὸ Πένθος. ἔδωκεν οὖν αὐτῷ, παρ' αὐτοῖς αἰρουμένοις δ' ἐμόνοις καὶ ἰθέλουσιν. ἐν ἀρχῇ μὲν οὖν οὕτω τοῦτο γινόμενόν ἐστίν· αὐτὸς γὰρ ἕκαστος εἰσάγει τὸ πένθος ἐφ' ἑαυτόν. ὅταν δ' ἰδρυθῆ ἡχρόν ὦ καὶ ἰγένηται σύντροφον καὶ ἰσύνοικον, οὐδ' ἐπάνυ βουλομένων ἀπαλλάττεται. δι' ὅδε ἰμάχεσθαι περὶ ἰθύρας αὐτῶν καὶ ἰμ ἠ προίεσθαι φρουρὰν δι' ἐσθήτος ἠκουρῶς</p> <p>610A ἠτινος ἄλλου τῶν τοιούτων, ἠ καθ' ἠμέραν ἀπαντῶντα καὶ ἰδυσωποῦντα μικρὰν καὶ ἰστενὴν καὶ ἀνέξοδον καὶ ἀμείλικτον καὶ ἰσοφοδεῖ ἠποιεῖ ἰτὴν διάνοιαν, ὡς οὐτε γέλωτος αὐτῶν ἠμετὸν</p>	<p>se estiram languidamente na dor vã e ingrata, não por boa vontade (pois a boa vontade é racional e bela), mas por uma pequena dor física muito mesclada</p> <p>609F com uma ideia vã, as dores as fazem selvagens, enlouquecidas e difíceis de apaziguar. Parece que isso não passou despercebido a Esopo; pois ele dizia que, quando Zeus estava distribuindo as honras entre os deuses, Pento também as pediu. Então, Zeus as concedeu para ele, mas somente entre aqueles que o escolhem e o desejam. Portanto, no início, isso acontece assim; pois cada um introduz o sofrimento em si mesmo. E quando estabelecido com o tempo, o sofrimento se torna habitual e familiar, e não se afasta muito de quem o quer. Por isso, devemos combatê-lo quando vem às portas e não lhe dar a preferência no pensamento através da vestimenta, ou do corte de cabelo,</p> <p>610A ou de alguma outra coisa desse tipo, que a cada dia se apresenta, confunde o pensamento e o torna estreito, fraco, insociável, amargo e medroso, não participa do riso nem da luz, nem mesmo de uma mesa com amizade, enquanto está cercada e ocupada com tais coisas por</p>
---	---

<p>οὔτε φωτός οὔτε φιλανθρώπου τραπέζης τοιαῦτα περικειμένῃ καὶ μεταχειριζομένῃ διὰ τὸ ὀπένθος. ἀμέλεια δὲ ἐσώματος ἔπονται τῷ κακῷ τούτῳ καὶ ἰδιαβολὰ ἰ- πρὸς ἄλειμμα καὶ ἰλουτρόν καὶ ἰτὴν ἄλλην διαίταν· ὧν πᾶν τοῦναντίον ἔδει τὴν ψυχὴν πονοῦσαν αὐτὴν βοηθεῖσθαι διὰ τὸ ὑσώματος ἐρρωμένου. πολὺ γὰρ ἀμβλύνεται καὶ ἰχαλᾷ τὸ ὑλυποῦντος, ὥσπερ</p> <p>610B [ἐν] εὐδί ακῦμα, τὴν γαλὴν ἡτοῦ σώματος διαχεόμενον, ἐὰν δ' αὐχμὸς ἐγγένηται καὶ ἰτραχύτης ἐκ φαύλης διαίτης καὶ ἰμηδὲν εὐμενὲς μηδὲ ἰχρηστὸν ἀναπέμπῃ τὸ σῶμα τὴν ψυχὴν ἰπλήν ὀδύνας καὶ ἰλύπας ὥσπερ τινὰς πικρὰς καὶ ἰδυσχερεῖς ἀναθυμιάσεις, οὐδὲ βουλομένοις ἔτι ῥαδίως ἀναλαβεῖν ἔστι. τοιαῦτα λαμβάνει πάθη τὴν ψυχὴν οὕτω κακωθεῖσαν.</p> <p>7. καὶ ἰμήν, ὄγε μέγιστον ἐν τούτῳ καὶ ἰ- φοβερῶτατόν ἐστιν, οὐκ ἂν φοβηθεῖν ‘κακῶν γυναικῶν εἰσόδους’ (Eur. Andr. 930) καὶ ἰφωνὰς καὶ ἰσυνεπιθρηνήσεις, αἷς ἰεκτρίβουσι καὶ ἰπαραθήγουσι τὴν λύπην, οὔθ' ὑπ' ἄλλων</p> <p>610C οὔτ' αὐτὴν ἐφ' ἑαυτῆς ἐώσαι</p>	<p>causa do sofrimento. E a esse mal se seguem os descuidos do corpo, as aversões ao unguento, ao banho e ao restante do seu modo de vida; disso, muito pelo contrário, a alma sofrida deve ser socorrida por um corpo forte. Pois enfraquece muito a dor e relaxa quem a está sentindo, tal como</p> <p>610B uma onda em céu sereno, também a funde à calma do corpo, mas se produz segura e rudeza pelo seu modo de vida desprezível, o corpo não envia nada de benévolo nem útil à alma, exceto tristezas e dores, tal como exalas algumas amarguras e desgostos, nem mesmo é possível recuperar-se facilmente, apesar dos quereres. Tais sofrimentos tomam a alma assim maltratada.</p> <p>7. E, sem dúvida, o que é mais grave e mais temível nesse momento eu não o temeria: “as visitas das más mulheres”, os gritos e os lamentos com os quais desgastam e incitam a dor, ao não permitir que</p> <p>610C nem por outras nem ela por si mesma se consuma. Pois sei quais lutas travaste</p>
--	--

μαρανθήναι. γινώσκω γάρ ποίους
ἔναγχος ἀγῶνας ἠγωνίσω τ ἠθέωνος
ἀδελφ ἠβοηθοῦσα κα ἰμαχομένη ταῖς μετ'
ὄλοφυρμῶν καὶ ἀλαλαγμῶν ἔξωθεν
ἐπιούσαις, ὡσπερ ἀτεχνῶς πῦρ ἐπ ἰπῦρ
φερούσαις. τὰς μὲν γὰρ οἰκίας τῶν φίλων
ὄταν καιομένας ἴδωσι, σβεννύουσιν ὡς
ἔχει τάχους ἕκαστος ἠδυνάμεως, ταῖς δ ἐ
ψυχαῖς φλεγομέναις αὐτο ἰπροσφέρουσιν
ὑπεκκαύματα. κα ἰτ ὦμὲν ὀφθαλμιῶντι
τὰς χεῖρας οὐκ ἐῶσι προσάγειν τὸν
βουλόμενον οὐδ' ἄπτονται το ὕ
φλεγμαίνοντος, ὁδ ἐπενθῶν κάθηται
παντ ἰτ ὦπροστυχόντι παρ-

610D ἔχων ὡσπερ ῥεῦμα κινεῖν κα ἰ
διαγριαίνειν τ ὀπάθος ἐκ μικρο ὕτο ὕ
γαργαλίζοντος κα ἰκινούντος εἰς πολλήν
κα ἰδυσχερ ἠκάκωσιν ἀναξαινόμενον.
ταῦτα μὲν οὖν οἶδ' ὅτι φυλάξῃ·

8. πειρ ὦδ ἐτῆ ἐπινοί αμεταφέρουσα
σεαυτήν ἀποκαθιστάναι πολλάκις εἰς
ἐκεῖνον τὸν χρόνον, ἐν ὦμηδέπω το ὕ
παιδίου τούτου γεγονότος μηδὲν ἔγκλημα
πρὸς τὴν τύχην εἶχομεν, εἶτα τὸν νῦν
καιρὸν τοῦτον ἐκεῖν ὠσυνάπτειν, ὡς
ὁμοίων πάλιν τῶν περὶ ἡμᾶς γεγονότων.

recentemente para ajudar a irmã de Téon e
combateste contra as que vinham de fora com
lamentos e choros, tal como simplesmente
colocassem “fogo sobre fogo”. Pois quando
veem as casas dos amigos se incendiando,
apagam o fogo, porque cada um age de modo
rápido ou capaz, mas no momento em que as
almas dos amigos queimam, eles lhes adicionam
coisas inflamáveis. E ao que sofre de oftalmia
não permitem a quem queira que lhe estender as
mãos nem tocar na inflamação, e quem sofre
está sentado se oferecendo para qualquer um
que encontre para que a mova,

610D tal como um reumatismo, e torne mais
intenso o sofrimento, que se move de uma
pequena irritação para uma maior e crônica,
estimulando os seus males. Portanto, isso sei
que evitarás!

8. Experimenta, transportando-te pelo
pensamento, retornar com frequência para
aquele tempo, à situação anterior, no qual essa
nossa criancinha não havia nascido ainda e nós
não tínhamos nenhuma queixa à nossa sorte, e
depois unir o momento presente ao passado,
como se fossem semelhantes de novo às
situações já acontecidas para nós. Visto que
pareceremos, ó mulher, estar desgostosos com o
nascimento de nossa criança, quando estamos

<p>ἔπε ἰτὴν γένεσιν, ὦγύνοι, το ὑτέκνου δυσχεραίνειν δόξομεν ἀμεμπότερα ποιοῦντες αὐτοῖς τ ἀπρὶν ἐκείνην γενέσθαι πράγματα.</p> <p>610E τὴν δ' ἐν μέσῳ ωδιετίαν ἐξαιρεῖν μὲν ο ὑδε ἰτῆς μνήμης, ὡς δ ἐχάριν καὶ ἀπόλαυσιν παρασχούσαν ἐν ἡδονῇ τίθεσθαι καὶ ἰμ ἡτ ὀμικρὸν ἀγαθὸν μέγα νομίζειν κακόν, μηδ' ὅτι τὸ ἐλπίζόμενον ο ὑπροσέθηκεν ἡτύχη, καὶ ἰπερ ἰτο ὕ δοθέντος ἀχαριστεῖν. ἀε ἰμὲν γὰρ ἡπερ ἰ τ ὀθειὸν εὐφημία καὶ ἰτ ὀπρὸς τὴν τύχην ἴλεων καὶ ἀμεμφές καλὸν καὶ ἡδὺν ἀποδίδωσι καρπὸν, ἐν δ ἐτοῖς τοιούτοις ὁ μάλιστα τ ἡμνήμ ἡτῶν ἀγαθῶν ἀπαρυτόμενος καὶ ἰτοῦ βίου πρὸς τ ἀ φωτειν ἀκα ἰλαμπρ ἀμεταστρέφων καὶ ἰ μεταφέρων ἐκ τῶν σκοτεινῶν καὶ ἰ ταρακτικῶν τὴν διάνοιαν ἡ</p> <p>610F παντάπασιν ἔσβεσε τ ὀλυποῦν ἡ τ ἡπρὸς τοῦναντίον μίξει μικρὸν καὶ ἀμαυρὸν ἐποίησεν. ὡσπερ γὰρ τ ὀμύρον ἀε ἰμὲν εὐφραίνει τὴν ὀσφρησιν πρὸς δ ἐ τ ἀδυσώδη φάρμακόν ἐστιν, οὕτως ἡ ἐπίνοια τῶν ἀγαθῶν ἐν τοῖς κακοῖς καὶ ἰ</p>	<p>satisfeitos com os eventos que aconteceram antes dela nascer.</p> <p>610E Não devemos retirar da lembrança a nossa vida nesse meio tempo, porque a lembrança nos produz alegria e desfrute, e nos coloca em uma situação prazerosa, nem considerar o pequeno bem um grande mal, nem mesmo porque a sorte não lhe apresentou o que se esperava, ser ingratos também com o que foi recebido. Pois a palavra de bom agouro ao divino, a amabilidade e a bela ausência de censura sempre dão um fruto belo e agradável; em tais circunstâncias, quem mais experimentar diminuir a lembrança dos bens, voltar seu pensamento para a luz e o brilho da vida, retirar do pensamento as situações tenebrosas e perturbadoras,</p> <p>610F ou suprime completamente a dor, ou a mistura com seu contrário e a faz pequena e débil. Pois, tal como a mirra sempre agrada ao olfato e é um remédio contra os odores repugnantes, assim o pensamento nos bons momentos em situações terríveis apresenta sua utilidade na ajuda necessária para aqueles que</p>
--	---

<p>βοηθήματος ἀναγκαίου παρέχεται χρείαν τοῖς μ ἠφεύγουσι τ ὀμεμνήσθαι τῶν χρηστῶν μηδ ἐπάντα κα ἰπάντως μεμφομένοις τὴν τύχην. ὅπερ ἡμῖν παθεῖν ο ὑπροσῆκει συκοφαντοῦσι τὸν ἑαυτῶν βίον, </p> <p>9. 611A ε ἰμίαν ἔσχηκεν ὥσπερ βιβλίον ἀλοιφήν ἐν πᾶσι καθαροῖς καὶ ἀκεραίοις τοῖς ἄλλοις. Ὅτι μὲν γὰρ ἐξ ὀρθῶν ἐπιλογισμῶν εἰς εὐσταθ ἦ διάθεσιν τελευτώντων ἤρτηται τ ὀ μακάριον, α ἰδ' ἀπ ὀτῆς τύχης τροπα ἰ μεγάλας ἀποκλίσεις ο ὑποιοῦσιν οὐδ' ἐπιφέρουσι συγχυτικὰς ὀλισθήσεις το ὀ βίου, πολλακίς ἀκήκοας. ε ἰδ' ἔδε ἰκαὶ ἡμᾶς καθάπερ ο ἰπολλο ἰτοῖς ἔξωθεν κυβερνᾶσθαι πράγμασι κα ἰτ ἀπαρ ἀτῆς τύχης ἀπαριθμεῖν κα ἰκριταῖς χρῆσθαι πρὸς εὐδαιμονίαν τοῖς ἐπιτυχοῦσιν ἀνθρώποις, μ ἠσκόπει τ ἀνῦν δάκρυα κα ἰ τὰς ἐπιθρηνήσεις</p> <p>611B τῶν εἰσιόντων ἔθει τιν ἰφαύλ ω περαινομένας πρὸς ἕκαστον, ἀλλ' ἐννόει μᾶλλον ὡς ζηλουμένη διατελεῖς ὑπ ὀ τούτων ἐπ ἰτέκνοις κα ἰοῖκ ωκα ἰβίω. κα ἰ δεινόν ἐστιν ἑτέρους μὲν ἠδέως ἄν ἐλέσθαι τὴν σὴν τύχην κα ἰτούτου προσόντος ἐφ' ὦνῦν ἀνιώμεθα, σ ἔδ'</p>	<p>não evitam rememorar as situações boas nem censuram tudo e toda a sua sorte. E não nos convém sofrer por acusar falsamente a nossa própria vida</p> <p>9. 611A por ter tido uma única rasura, tal como um livro, quando em todas as outras partes são limpas e incólumes. Porque a felicidades depende dos raciocínios corretos que terminam em uma disposição firme, e as voltas da sorte são grandes desvios que não causam nada nem trazem quedas perturbadoras para a vida, muitas vezes ouviste isso. E se nós, como maioria, devemos ser governados por assuntos externos, ressarcir as dívidas à sorte e utilizar como juízes para a nossa felicidade os homens encontrados ao acaso, não observes as atuais lágrimas e as lamentações</p> <p>611B dos que vêm nos visitar, que tratam de enganar a cada um com um costume ruim, mas pensa sobretudo que que completará sua vida sentido inveja destes por causa de suas crianças, sua casa e seu modo de vida. E seria terrível que outros com prazer escolhessem a tua sorte, ainda que agora sejamos acalmados por isso, pelo que nos aflige, e que tu a acusarás e a suportarás com dificuldade, e não perceberás o</p>
--	---

<p>ἐγκαλεῖν κα ἰδυσφορεῖν παρούσ ηκα ἰ μηδ' ἀπ' αὐτο ὕτο ὑδάκνοντος αἰσθάνεσθαι πηλίκας ἔχει τ ἀσωζόμενα χάριτας ἡμῖν· ἀλλ' ὥσπερ ο ἰτούς ἀκεφάλους κα ἰμειούρους Ὅμηρου στίχους ἐκλέγοντες τ ἀδ ἐπολλ ἀκα ἰ μεγάλα τῶν πεποιημένων ὑπέρευ παρορῶντες, οὔτως ἐξακριβοῦν κα ἰ συκοφαντεῖν το ὕβίου τὰ</p>	<p>que nos fere, quantos motivos de muita gratidão nós temos pelas coisas conservadas; mas, tal como os que retiram os versos acéfalos e os miúros de Homero, arrancando a maioria e muitos dos versos compostos com excelência por vê-los como errados, assim indicar com precisão e acusar falsamente as coisas ruins de um determinado ponto</p>
<p>611C φαῦλα, τοῖς δ ἔχρηστοῖς ἀνάρθρως κα ἰσυγκεχυμένως ἐπιβάλλουσαν ὁμοίον τι τοῖς ἀνελευθέροις κα ἰφιλαργύροις πάσχειν, ο ἰ πολλ ἀσυνάγοντες ο ὑχρῶνται παροῦσιν ἀλλ ἀθρηνοῦσι κα ἰδυσφοροῦσιν ἀπολομένων. ε ἰδ' ἐκείνης ἔχεις οἶκτον ἀγάμου καὶ ἄπαιδος οἰχομένης, αὔθις ἔχεις ἐπ' ἄλλοις ἡδίω σεαυτὴν ποιεῖν μηδενὸς τούτων ἀτελ ἡμηδ' ἄμοιρον γενομένην· ο ὑγάρ ἐστι ταῦτα μεγάλα μὲν τοῖς στερομένοις ἀγαθ ἀμικρ ἀδ ἐ τοῖς ἔχουσιν. ἐκείνη δ' εἰς τὸ ἄλυπον ἤκουσα λυπεῖν ἡμᾶς ο ὑδεῖται· τί γὰρ ἡμῖν ἀπ' ἐκείνης κακόν, ε ἰμηδὲν ἐκείν η νῦν ἐστι λυπηρόν;</p>	<p>611C da vida, e se dedicando às coisas úteis de modo confuso e perturbado, é experimentar as coisas dos vis e dos avaros, os que reúnem muitos bens, mas não os utilizam quando os têm presentes, mas se lamentam e suportam com dificuldade quando os perdem. E se tens compaixão por ela ter partido sem casar nem ter filhos, por sua vez, podes fazer-te agradável em outras coisas, que não estás sem cumprir nem participar de nenhuma dessas situações; pois estes não são grandes bens para quem está desprovido deles, mas pequenos para os que os têm. Mas ela, que foi para um lugar sem tristeza, não necessita que nós soframos; pois que punição teremos por causa dela, se ela não tem nenhuma dor agora?</p>

611D κα ἰγὰρ α ἰτῶν μεγάλων
στερήσεις ἀποβάλλουσι τ ὀλυποῦν εἰς τ ὀ
μ ἠδεῖσθαι περιγεγόμεναι. Τιμοξένα δ' ἡ
σ ἠμικρῶν μὲν ἐστέρηται, μικρὰ ἄγὰρ
ἔγνω κα ἰμικροῖς ἔχαιρεν· ὦν δ' οὔτ'
αἴσθησιν ἔσχεν οὔτ' εἰς ἐπίνοϊαν ἦλθεν
[οὔτ' ἔλαβεν ἐπίνοϊαν], πῶς ἂν
στέρεσθαι λέγοιτο;

10. Κα ἰμῆν ἄτῶν ἄλλων ἀκούεις, ο ἰ
πεῖθουσι πολλοὺς λέγοντες ὡς οὐδὲν
οὐδαμ ἦτ ὦδιαλυθέντι κακὸν οὐδ' ἐ
λυπηρὸν ἐστίν, οἶδ' ὅτι κωλύει σε
πιστεύειν ὀπάτριος λόγος κα ἰτ ἂ
μυστικὰ σύμβολα τῶν περ ἰτῶν Διόνυσον
ὀργιασμῶν, ἂσύνισμεν ἀλλήλοις ο ἰ
κοινωνοῦντες. ὡς οὔν ἄφθαρτον οὔσαν
τὴν ψυχὴν διανοοῦνταὺτ ὀταῖς

611E ἀλισκομέναις ὀρνισι πάσχειν· ἂν
μὲν γὰρ πολὺν ἐντραφ ἦτ ὦσώματι
χρόνον κα ἰγένηται τ ὦβί ωτούτ ω
τιθασὸς ὑπ ὀπραγμάτων πολλῶν κα ἰ
μακρᾶς συνηθείας, αὔθις καταίρουσα
πάλιν ἐνδύεται κα ἰοῦκ ἀνίησιν οὐδ' ἐ

611D De fato, a privação de grandes bens
perde a sua capacidade de gerar sofrimento
quando se alcança o ponto de não necessitar
deles. E, tu, Timôxena foi privada de poucas
coisas, pois conheceu pouco e se alegrava com
pouco; e das coisas que não tinha noção, nem
lhe vinham ao pensamento, nem tinha
pensamento sobre elas, como poderia se dizer
que foi privada disso?

10. E, sem dúvida, o que ouves de vários, os
que querem persuadir a muitos dizendo que não
existe sofrimento nem mal em nenhuma parte
para quem está morto, sei que o impede tu
acreditar na palavra dos nossos pais e nos
símbolos místicos das celebrações orgiásticas
em honra de Dioniso, as que conhecemos juntos
quando participamos em comum com os outros.
Portanto, pensa que a alma, porque é imortal,

611E sofre o mesmo que as aves aprisionadas;
pois se nutre durante muito tempo em seu corpo
e torna-se com esse modo de vida um ser
domesticado por muitas ações e prolongados
hábitos, quando outra vez desce no corpo e dele
se reveste, também não contém nem cessa as
paixões entrelaçadas naquele momento e suas

<p>λήγει τοῖς ἐνταῦθα συμπλεκομένη πάθεισι κα ἰτύχαις δι ἀτῶν γενέσεων. μ ἡγάρ οἴου λαιδορεῖσθαι κα ἰκακῶς ἀκούειν τ ὀ γῆρας δι ἀτὴν ῥυσότητα κα ἰτὴν πολιὰν κα ἰτὴν ἀσθένειαν το ὑσώματος· ἀλλ ἂ τοῦτ' αὐτο ὕτ ὀχαλεπώτατόν ἐστίν, ὅτι τὴν ψυχὴν ἔωλόν τε ποιε ἰταῖς μνήμαις τῶν ἔκε ἰκα ἰ</p> <p>611F λιπαρ ἦπερ ἰταῦτα κα ἰκάμπτει κα ἰπιέζει, τὸν σχηματισμόν, ὄν ἔσχεν ὑπ ὀτο ὑσώματος ἐν τ ὦ <προς>πεπονθέναι, διαφυλάττουσαν. ἦ δ ἔληφθεισα μὲν ὑπ ὀκρειττόνων ἔχεται, καθάπερ ἐκ καμπῆς ὑγρᾶς κα ἰ μαλθακῆς ἀναχαιτίσασα πρὸς ὀπέφυκεν. ὥσπερ γάρ τ ὀπῦρ, ἂν τις ἀποσβέσας εὐθύς ἐξάπτῃ, πάλιν ἀναρριπίζεται καὶ ἀναλαμβάνει ταχέως ’</p> <p><i>ὅπως ὤκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι’ (Theogn. 427),</i></p> <p>πρὶν ἔρωτα πολὺν ἐγγενέσθαι τῶν αὐτόθι πραγμάτων κα ἰμαλαχθῆναι πρὸς τ ὀ σῶμα κα ἰσυντακῆναι καθάπερ ὑπ ὀ φαρμάκων.</p> <p>11. 612A Τοῖς δ ἑπατρίοις κα ἰ</p>	<p>sortes por causa dos nascimentos. Pois não penses que a velhice é censurada e é mal falada por causa das rugas, dos cabelos grisalhos e da fraqueza do corpo; mas o mais cruel dela está em si mesma, porque o envelhecido faz com que a alma chegue às lembranças das coisas de lá,</p> <p>611F que se apega aos daqui, guardam a humilhação e a tormenta pela aparência do que teve no que foi sofrido pelo corpo, e depois de ter sido capturada, é tomada pelos superiores, como se de uma curva suave e frágil fosse sacudida até o ponto que lhe é natural. Pois, tal como o fogo que se extingue e logo se inflama, se alguém é estimulado, também rapidamente se levanta... o mais rápido possível as portas do Hades atravessar, antes que se produza muito amor pelas coisas daqui, que se torne maleável para o corpo e se arranje como que por remédios.</p> <p>11. 612A E a verdade sobre esses assuntos manifesta-se mais nos antigos costumes de</p>
--	--

παλαιούς ἔθεσι καὶ νόμοις ἐμφαίνεται
μᾶλλον ἢ περὶ ἰουτέων ἀλήθεια. τοῖς γὰρ
αὐτῶν νηπίοις ἀποθανοῦσιν οὔτε χοῶς
ἐπιφέρουσιν οὔτ' ἄλλα δρῶσι περὶ ἑαυτῶν
οἱ εἰκὸς ὑπὲρ θανόντων ποιεῖν [τοῦς
ἄλλους]· οὐ γὰρ μέτεστι γῆς οὐδὲν οὐδὲ
τῶν περὶ ἡγῆν αὐτοῖς· οὐδ' αὐτοῦ ὑπερὶ
ταφῶς καὶ ἱμνήματα καὶ ἱπροθέσεις
νεκρῶν φιλοχωροῦσι καὶ ἱπαρακάθηται
τοῖς σώμασιν· οὐ γὰρ ἐῶσιν οἱ νόμοι
<περὶ> τοῦς τηλικούτους, ὡς οὐχ ὄσιον
εἰς βελτίονα καὶ ἱθειοτέραν μοῖραν ἄμα
καὶ χάραν μεθεστηκότας ἔπε ἰδὲ ἐτὸ
ἀπιστεῖν χαλε-

612B πώτερόν ἐστιν αὐτοῖς ἢ τὸ
πιστεύειν, τὸ ἄμὲν ἐκτὸς οὕτως ὡς οἱ
νόμοι προστάσσουσιν ἔχωμεν, τὸ ἄδ'
ἐντὸς ἔτι μᾶλλον ἀμίαντα καὶ ἱκαθαρῶς
καὶ ἱσώφρονα.

nossos ancestrais e nas leis. Pois aos que morrem na infância não levam libações nem lhes fazem outros ritos para essas circunstâncias, como é natural, que façam outros ritos em homenagem aos mortos; pois não participam em nada da terra nem dos assuntos da terra; nem mesmo permanecem de bom grado ali em torno dos túmulos e das tumbas, nem na exposição pública do cadáver, nem sentam junto aos corpos; pois as leis não permitem aos que são dessa idade, porque não é piedoso, para os que mudaram para um lugar melhor e mais divino destino porque não acreditar nisso

612B é mais difícil que acreditar, tenhamos os assuntos externos do como as leis determinam, e os assuntos internos ainda mais incorruptíveis, puros e prudentes.

Referências

Traduções e edições

PLUTARCH. **Moralia. Vol. VII. Consolation to his Wife.** Translated by Philip H. De Lacy and Benedict Einarson. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1959.

PLUTARCHI **Moralia, vol. 3. Consolatio ad uxorem.** Ed. W. Sieveking. Leipzig: Teubner, 1972.

PLUTARCO. **Obras Morales y de Costumbres (Moralia) VIII. Escrito de consolación a su mujer.** Introducción, traducción y notas por Rosa María Aguilar. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

PLUTARCO. **Diálogo do amor.** Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2015.

PLUTARCO. **Do amor aos filhos.** Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015.

PLUTARCO. **Preceitos conjugais.** Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2018.

PLUTARQUE. **Ouvres Morales. Vol. VIII. Consolation à sa femme.** Edition et traduction par Jean Hani. Paris: Les Belles Lettres, 1980.

Livros e artigos

BALTUSSEN, Han. “Personal Grief and Public Mourning in Plutarch's ‘Consolation to His Wife’”. **The American Journal of Philology**, Baltimore, v. 130, n. 1, p. 67-98, 2009.

CLAASSEN, Jo-Marie. “Plutarch’s Little Girl”. **Acta Classica**, Cape Town, v. 47, p. 27-50, 2004.

DONATO, Donato. “Boethius’s “Consolation of Philosophy” and the Greco-Roman Consolatory Tradition”. **Traditio**, Cambridge, v. 67, p. 1-42, 2012.

FLACELIÈRE, Robert; CHAMBRY, Emile & JUNEUX, Marcel. “Introduction”. In: **Plutarque: Vies.** Tome I, Paris, Belles Lettres, p. IX-LV, 1957.

JONES, Christopher P. “Towards a Chronology of Plutarch’s Works”. **The Journal of Roman Studies**, Cambridge, vol. 56, parts 1 and 2, p. 61-74, 1966.

McINTYRE, Gwynnaeth. “Deification as consolation: the Divine Children of the Roman Imperial Family.” **Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte**, Stuttgart, Bd. 62, H. 2, p. 222-240, 2013.

MITCHELL, Jane F. “Consolatory Letters in Basil and Gregory Nazianzen”. **Hermes**, Stuttgart, 96. Bd., H. 3, p. 299-318, 1968.

POSTER, Carol. “A conversation Halved. Epistolary Theory in Graeco-Roman Antiquity”. In: POSTER, Carol & MITCHELL, Linda C. (Eds.) **Letters-Writing Manuals and Instruction from Antiquity to the Present**. Columbia : The University of South Carolina Press, p. 21-51, 2007.

Página |
332

PUECH, Barbara. “Prosopographie des amis de Plutarque”. **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt**, Berlin, Band 33.6, p. 4829-4893, 1992.

STOWERS, Stanley K. **Letter Writing in Greco-Roman Antiquity**. Philadelphia: The Westminster Press, 1986.

PLUTARCH
CONSOLATION TO HIS WIFE

Abstract

This is the bilingual translation of Plutarch's *Consolation to his wife*. It is a consolatory letter written in the first century of our era, at the death of his daughter Timoxena. Plutarch uses the epistolary genre to elaborate a consolatory speech of a philosophical and rhetorical nature, with words of consolation and encouragement to his beloved wife.

Keywords

Plutarch. Consolation Letter. Epistolary Genre.

Recebido em: 01/01/2019
Aprovado em: 12/02/2019

RESENHAS

A seção RESENHAS publica resenhas descritivas ou críticas de publicações acadêmicas e literárias da área de Letras-Literatura. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em até duas edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão.

Pensar com os pés: Uma resenha sobre “Caminhar, uma filosofia”, de Frédéric Gros

Marcio F. R. Pereira¹⁵²

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. Tradução: Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2010. 222 p.

Não é comum a um autor de filosofia examinar temas e atividades ordinários. A Filosofia (com “F” maiúsculo), ocupada muitas vezes com os grandes temas da Justiça, Liberdade e Política (todos em maiúsculo), não costuma demonstrar interesse pelos assuntos considerados “menores” e comezinhos. “Caminhar, uma filosofia”, de Frédéric Gros (professor da Universidade de Paris XII, do Instituto de Estudos Políticos da mesma cidade e editor dos últimos cursos de Michel Foucault no *Collège de France*), realiza, porém, um movimento distinto. Dentre outras coisas, a obra nos convida a refletir sobre uma atividade aparentemente banal (“coisa de criança”, como diz o próprio autor), a saber, o ato de caminhar.

Ao longo de 26 capítulos curtos, Gros, ele próprio um andarilho contumaz, mobiliza filósofos, poetas, romancistas e ativistas (de Rousseau a Nietzsche, de Thoreau a Kant, de Rimbaud a Gandhi), que têm no andar um elemento comum de suas respectivas vidas e produções. Mais que “elemento comum”, para esses autores, argumenta Gros, caminhar é um componente central de ideias e pensamentos. São, portanto, os grandes espaços abertos os verdadeiros “escritórios” desses autores. Gros desafia, desse modo, a ideia que normalmente temos a respeito do processo criativo filosófico, literário e intelectual de um modo geral: ao invés da atmosfera úmida e austera das bibliotecas, ao invés de corpos praticamente imóveis curvados sobre mesas em meio a pilhas de livros, temos os grandes espaços abertos, amplos e arejados, como *locus* proeminente da produção. Produzir um livro ao ar livre, conceber um pensamento em espaço aberto é, argumenta o autor, pensar sem “a

¹⁵² Doutor em cotutela pela Universidade de Queen’s e USP. Professor da UFC. E-mail: marcio.pereira@ufc.br

alfândega da cultura e da tradição” (GROS, 2010, pp. 27-28). Aqui, a referência a Nietzsche é incontornável, quando este nos adverte de que devemos suspeitar de ideias que não tenham nascido ao ar livre: “estar sentado o menos possível; não ter fé em qualquer pensamento que não tenha surgido ao ar livre e em plena liberdade de movimento.” (NIETZSCHE, 2008, p. 28).

Uma outra provocação que “Caminhar, uma filosofia” faz se relaciona com as primeiras linhas dessa resenha. Ao examinar um tema aparentemente banal como a atividade de caminhar, o livro desloca o pensamento filosófico de seu “hábitat” costumeiro (o dos debates sobre os grandes temas da Justiça, Liberdade, etc.) para conectá-lo ao cotidiano, ao singelo ou, mais especificamente, ao presente. É este, a bem da verdade, um dos pontos mais notáveis da obra: nos convida a viver e pensar a partir de um regime de presença. Na contramão do culto à velocidade, da apologia à pressa (cada vez mais pervasiva em nossas sociedades – internet, comunicação e deslocamentos cada vez mais rápidos), é na repetição monótona, cadência constante e temporalidade de uma longa caminhada (um pé após o outro) que, segundo Gros, podemos fruir experiências verdadeiramente intensivas e presenciais. Na caminhada é todo um conjunto de afetos outros que, gradativamente, é mobilizado (beber um gole d’água, contemplar um vale, sentir a chuva, respirar, tudo isso assume um outro significado). Andar longamente funciona, assim, como meio de fazer brotar a simplicidade absoluta da presença; e, ao mesmo tempo, como instrumento de crítica ao nosso (sempre mais veloz) estilo de vida citadino. Conforme diz, “tudo o que me liberta do tempo e do espaço *me aliena à pressa*” (GROS, 2010, p. 12). E, em outra passagem, afirma que, em nossas ágeis sociedades, é comum imaginar que, realizando tudo com pressa, ganhamos tempo. Mas, talvez, seja justamente o contrário: vivemos menos (GROS, 2010, pp. 42-43).

Na linha da crítica à velocidade, Gros também aponta a atividade de caminhar como espécie de antídoto à hiperconectividade das sociedades contemporâneas. Segundo o autor, andar longamente faz ver a abundância de oferta e estímulos a que estamos normalmente submetidos como dependência. Especialmente em relação às redes sociais, em que todo um arsenal da psicologia behaviorista vem sendo mobilizado a fim de nos manter conectados por um tempo cada vez mais longo (fenômeno este que alguns autores denominam de “economia da atenção”), Gros argumenta que andar longamente não apenas não produz o desabamento de nossos mundos conectados, “mas além disso essas conexões de repente se mostram como entrelaçamentos pesados, sufocantes, apertados demais” (GROS, 2010, p. 12). Consistindo numa forma de êxodo, caminhar é, pois, abrir mão das inesgotáveis “novidades” (da saturação de notícias e informações a que estamos submetidos); é pôr-se à margem da

economia da atenção. Como ele diz, quando se caminha por muitos dias, “em pouco tempo já não se sabe mais nada acerca do mundo e de seus sobressaltos, dos mais recentes desdobramentos do último escândalo” (GROS, 2010, p. 85).

Outro aspecto instigante que, segundo Gros, pode acometer o andarilho refere-se ao abandono de sua identidade. Significa isso que andar não é buscar um “eu autêntico, uma identidade perdida” (GROS, 2010, p. 14). Pelo contrário, caminhar é escapar da própria ideia de identidade, é fugir da tentação de ser alguém. Quando andamos, somos um corpo que caminha, uma corrente de vida imemorial, entramos em um registro de vibração de corpos. Nesse sentido, para o autor, caminhar não seria uma espécie de reencontro, mas “dar a si mesmo a possibilidade de reinventar-se sempre” (GROS, 2010, p. 106).

Num dos últimos capítulos da obra, o autor assinala a dimensão política que a atividade de caminhar pode vir a assumir. Fazendo constantes referências a Gandhi e sua famosa “Marcha do Sal”, Gros argumenta que a caminhada, ao distanciar-se dos feitos políticos de impacto, das ações grandiloquentes, privilegia mais as energias lentas da resistência. Como diz, “para Gandhi a escolha não se dá entre um imobilismo conservador e uma audácia aventureira, mas entre a força calma e a agitação perpétua, entre a luz densa e o fulgor cegante” (GROS, 2010, p. 198).

