

MÁRCIO ADRIANO SILVA MORAES

ESCRITA EM PALIMPSESTO:
uma leitura de *Cartas para Mariana*,
de Osmar Pereira Oliva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2015

MÁRCIO ADRIANO SILVA MORAES

**ESCRITA EM PALIMPSESTO:
uma leitura de *Cartas para Mariana*,
de Osmar Pereira Oliva**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas

Orientadora: Dr.^a Ivana Ferrante Rebello

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2015**

M827e Moraes, Márcio Adriano Silva.
Escrita em palimpsesto [manuscrito] : uma leitura de *Cartas para Mariana*, de Osmar Pereira Oliva / Márcio Adriano Silva Moraes. – Montes Claros, 2015.
150 f.

Bibliografia: f. 144-150.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2015.

Orientadora: Profa. Dra. Ivana Ferrante Rebello.

1. Literatura brasileira - Crítica. 2. Contos brasileiros. I. Rebello, Ivana Ferrante. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Uma leitura de *Cartas para Mariana*, de Osmar Pereira Oliva.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS
LITERÁRIOS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE **Márcio Adriano Silva Moraes**. Às 14h do dia 25 (vinte e cinco) do mês de agosto de 2015, reuniu-se na sala 108 do Centro de Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Montes Claros, a Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários desta Universidade para julgar, em exame final, o trabalho intitulado: **Escrita em palimpsesto: uma leitura de Cartas para Mariana, de Osmar Pereira Oliva**, requisito final para obtenção do grau de **MESTRE** em Letras/Estudos Literários, área de concentração Literatura Brasileira, linha de Pesquisa Literatura de Minas Gerais.

Prof^a. Dr^a. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)

Prof^a. Dr^a. Alba Valéria Niza Silva – (Unimontes)

Prof. Dr. Pedro Pires Bessa – (UEMG)

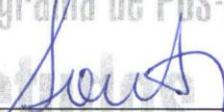
Pelas indicações, o candidato foi considerado aprovado.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora.

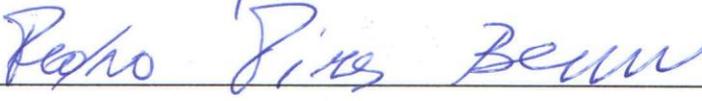
Montes Claros/MG, 25 de Agosto de 2015.



Prof^a. Dr^a. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)



Prof^a. Dr^a. Maria Generosa Ferreira Souto – (Unimontes)



Prof. Dr. Pedro Pires Bessa – (UEMG)



Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124820-0

*a poesia que me escreve
minha esposa, Micaele*

AGRADECIMENTOS

À escolinha Rabicó, onde as palavras me começaram a ler o mundo, na lembrança carinhosa de tia Cléia;

À escola Dilma Quadros e Helena Prates, por onde caminharam meus fundamentais estudos, na bela recordação de uma Flor;

Ao Colégio Indyu, onde a Literatura me moldou através de mestres cativantes: Erenice Carvalho e Sueli Schiavinato;

À Universidade Estadual de Montes Claros, por aquela noite de julho de 2006, em que levantei o canudo de Graduado em Letras Português, no qual me escreveram a Linguística e Literatura professores caríssimos cujas partilhas se transformaram em conhecimento;

Aos colegas do fundamental, do médio, da graduação, das especializações em Linguística e História, que se dispersaram da minha visão, mas que cultivaram, cada qual a seu modo, a semente da recordação;

Aos meus amigos mais sinceros, os quais eles sabem bem quem são por tratá-los por irmão;

À minha família, aos que partiram e riscaram a poesia de suas vidas em minha lavra, e aos que comigo estão e me auxiliam na caminhada;

Àqueles que me geraram, meu pai Aureliano, e minha mãe Natalina, devo a vida e todo o ser que me formaram;

A meu irmão, Marco Aurélio e sua família, que apesar da distância é o meu broto mais velho;

À família acrescida pelo matrimônio, meu sogro Osmar, minha sogra Jô, minha cunhada Moniele, pelo carinho dispensado a um filho;

Aos meus alunos, que me ensinam todos os dias que a docência é uma arte que só sensibiliza quando vivida;

Aos meus colegas professores, pelo companheirismo e pelas palavras de incentivo;

Ao Colégio Sólido, que me tocou o coração, mostrando em meu ninho as asas que eu posso alçar;

À minha querida Eva Cunegundes, pela confiança, pela amizade e pelo carinho maternal que me tornam seu sempre pupilo nos meandros da língua;

Ao Colégio Tiradentes, pela acolhida e pelo apoio;

Ao Psiu Poético, palco de minhas poesias;

Ao professor e poeta Osmar Pereira Oliva, pela correspondência magistral de seu ser e de sua literatura;

Ao amigo Olden Hugo, pelas leituras que ampliam minha escrita;

A Hanns Aguiar, pela interação entre as línguas, *thank you*;

Aos professores do Mestrado e a todos os funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, obrigado por fazerem parte deste trajeto;

Aos meus colegas de Mestrado, pelos momentos que experimentamos e fizemos juntos;

Aos professores que, num contexto de tribulação, estenderam-me o apoio necessário para seguir, Anelito, Lourdinha e Rodrigo;

Aos autores que me serviram de bibliografia, obrigado pelas referências;

Aos professores que me qualificaram e ponderaram nossa escrita, Generosa e Alba, grato pelos nortes que me abriram os olhos;

Ao professor e escritor Pedro Pires Bessa, pelas partilhas literárias e pela apreciação de nosso trabalho;

À minha estimada professora Ivana Ferrante Rebello, a quem agradeço imensamente pelo ânimo em me orientar, frente a contextos que lhe exigiram pulsos magistrais;

À minha morena de neve, seguro porto de minhas líricas, minha esposa Micaele, por suas mãos que me acalentam, pelo seu olhar que me guia e pelo seu amor que me faz ser.

A Deus, pelo hálito que me soprou e pela promessa da vida!

Palimpsesto

Sou uma página em branco...
Meu corpo foi escrito diversas vezes.
Em línguas estranhas me inscreveram textos
Que eu não pude ler.

Sou uma página em branco...
Meu corpo amanheceu rasurado tantos anos.
Raspam-se os meus textos
Sem que eu tivesse tempo de os ler.

Sou uma página em branco...
Meu corpo vai-se apagando
Quais letras que nele se inscreveram
Sem que um leitor atento as percebesse...

Mas eu deixei meu corpo escrito,
Tatuei meus desejos sobre cada página,
Em alto-relevo talhei meus suspiros e anseios,
Mas ninguém os tasteou.

Sou uma página em branco...
Mesmo tendo tantos textos sobrepostos em meu corpo.
Uma manhã de chuva lavou meus fragmentos de frases,
Um vento impetuoso levou meus fonemas sem ouvi-los,
Um barulho mal-educado dispersou minhas consoantes,
Um silêncio erótico calou minhas vogais
E o meu corpo restou assim,
palimpsesto de desejos estrangulados...

(Osmar Oliva. In: *Canção oblíqua*, 2004, p. 43).

RESUMO

Quando olhamos atentamente os olhos do “outro”, conseguimos enxergar a nossa própria imagem refletida, como num espelho que revelará, por sua vez, os nossos próprios olhos. A Literatura é assim. Por trás da escrita de um autor, conseguimos visualizar imagens de outros escritores, como se a primeira inscrição tivesse sido raspada para se escrever outra, de modo a enxergá-la na transparência, o novo sobre o antigo. Também na Pintura, a medida que o tempo passa, a tinta vai se “enfraquecendo”, deixando transparecer as primeiras pinceladas, o antigo sob o novo. Baseando-nos nessas reflexões, propusemos uma leitura da obra *Cartas para Mariana*, de Osmar Pereira Oliva, em torno da escrita em palimpsesto e da escrita em pentimento. Recorrendo a teorias intertextuais, consideramos como palimpsestos os diálogos implícitos e explícitos com o cânone literário, num processo de escrita antropofágica. Da mesma forma, agora sob o viés da autofagia, concebemos como pentimentos as reescritas temáticas presentes em textos anteriores do próprio autor. Publicada em 2011, *Cartas para Mariana*, do mineiro Osmar Pereira Oliva, segue a tendência contemporânea de diversidade de vozes e gêneros na construção de seus contos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de Minas Gerais; Osmar Pereira Oliva; *Cartas para Mariana*, Palimpsesto.

ABSTRACT

When we attentively look at the eyes of the “others”, we can see our own reflected picture, as in a mirror that will, at its turn, reveal our own eyes. This is Literature. Behind the work of a writer, we can see other writers’ images, as if the first inscription had been washed off so we could write another one, in a way we could see it in the transparency, the new over the old. Also in Painting, as time goes by, the ink slowly fades away, leaving the first strokes visible again, the old over the new. Based on these reflections, we proposed a review of the book “Cartas para Mariana”, wrote by Osmar Pereira Oliva, regarding the writings in Palimpsest and Pentimento. Recurring to intertextual theories, we considered as palimpsests the implicit and explicit dialogues with the literary canon, in a process of anthropophagic writing. In the same way, now on an autophagic bias, we considered as pentimenti the thematic rewritings featured in previous works from the author. Published in 2011, “Cartas para Mariana”, from the Minas Gerais-born author Osmar Pereira Oliva, follows the contemporary trend, presenting a diversity of voices and genders in the construction of his works.

KEYWORDS: Minas Gerais literature; Osmar Pereira Oliva; Cartas para Mariana; Palimpsest.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - UMA ESCRITA CONTEMPORÂNEA: OS MÚLTIPLOS GÊNEROS DE UMA CORRESPONDÊNCIA	16
1.1 Cartas-conto	30
1.2 Cartas-crônica	33
1.3 Cartas-poesia e outros gêneros	36
1.4 Cartas: a escrita epistolográfica	38
CAPÍTULO 2 - UMA ESCRITA EM PALIMPSESTO: AS LITERATURAS POR TRÁS DAS CARTAS	46
2.1 Cartas para Mariana	52
2.2 Carta sobre o medo	73
2.3 Carta para Ulisses	76
2.4 Carta para Bento	78
2.5 Carta sobre o manuscrito de Assis	79
2.6 Carta sobre as singularidades de uma moça loura	83
2.7 Carta para Rubem Fonseca	85
2.8 Carta para Clarice, Carta para Ângela e Carta de Ash.....	93
2.9 Carta para Poe	105
CAPÍTULO 3 - UMA ESCRITA EM PENTIMENTO: AS POESIAS POR TRÁS DA PROSA	107
3.1 As correspondências da família	114
3.2 As correspondências do eu	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	144

INTRODUÇÃO

Muito se tem estudado acerca de produções literárias de escritores canônicos cuja apreciação crítica é volumosa. É claro que novos olhares e reflexões de produções pretéritas contribuem para a fortuna crítica de um autor já consagrado. Porém, para que essa fortuna, de fato, seja avultada é preciso um primeiro traçado. Assim, ao escolher a obra contemporânea *Cartas para Mariana* (2011), de Osmar Pereira Oliva, pretendemos iniciar uma leitura crítica sobre a literatura desse escritor mineiro com o intuito de contribuir para o (re)conhecimento e circulação de sua escrita ficcional.

O desafio de se estudar um escritor vivo e em atividade, muitas vezes, está condicionado à réplica do autor. Entretanto, ainda que o pesquisador conheça o autor, ele não se deve sujeitar à sua presença, como norteadora da leitura de sua ficção. Na verdade, o autor, como é recorrente nos dizeres do senso comum, e especialmente após as discussões estabelecidas em torno da concepção de Roland Barthes sobre “a morte do autor”, este não é mais dono de seu texto, que, uma vez publicado, passa a ser de propriedade do leitor.

Em *Crítica e Verdade*, Roland Barthes comenta que “apagando a assinatura do escritor, a morte funda a verdade da obra, que é enigma” (BARTHES, 2007, p. 221). E cabe ao leitor penetrar nos meandros do enigma, ou para elucidá-lo, ou para torná-lo mais instigante, como atesta Massaud Moisés, em *História da Literatura Brasileira*, “indagando a face enigmática do nosso tempo, procuramos ver claro o seu contorno e o que se esconde atrás dele” (MOISÉS, 2004, p. 397).

No entanto, ainda que tenhamos de deixar falar primeiro o texto – do qual parece emanar toda a essência da narrativa – foi quase impossível, em alguns momentos, descolar a leitura da obra da presença inquestionável e forte do autor. *Cartas para Mariana* traz inegáveis marcas da vivência de Osmar Oliva, suas escolhas literárias e seus conflitos existenciais. Mesmo conhecedores da distância entre a letra ficcional e a vida vivida, não houve como não reconhecer suas junções e suturas, em alguns momentos deste trabalho.

Partindo desse ponto, enxergamos, na escrita de *Cartas para Mariana*, várias proposições temáticas para análises. Neste seu primeiro livro de narrativas, Oliva

confirma a escrita contemporânea da multiplicidade de gêneros e de sua hibridização. Posicionando-se como um escritor contemporâneo, Oliva constrói narradores de seus textos que instauram um diálogo literário com vários nomes da Literatura Brasileira e Universal. Com isso, percebemos o recurso da intertextualidade, que ganha amplitudes, configurando-se numa verdadeira escrita em palimpsestos. O termo, aliás, é citado pelo autor em uma de suas “cartas-contos”. Além da revisitação a obras de outros escritores para encontrar insumo para sua criação artística, Oliva perpassa por sua produção poética inicial, além de incursões memorialísticas. Enxergam-se, assim, sobre a sua prosa, resquícios e rascunhos de sua poesia, como uma tela que teve seu primeiro traçado raspado, propiciando uma leitura em pentimento¹.

Nascido em Brasília de Minas, no norte de Minas Gerais, em 11 de janeiro de 1969, Osmar Pereira Oliva possui graduação em Letras Português/Francês (1993), especialização (Lato Sensu) em Língua Portuguesa e Linguística (1995) e especialização (Lato Sensu) em Filosofia, pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes); mestrado em Literatura Brasileira (1999) e doutorado em Literatura Comparada (2002), ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e pós-doutorado em Literatura Brasileira (2007), pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Atualmente é professor na Universidade Estadual de Montes Claros. Tem experiência no ensino e na pesquisa na área de Letras, com ênfase nas Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente na investigação dos seguintes autores e temas: Eça de Queirós, Machado de Assis, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Autran Dourado e Milton Hatoum, orientalismo, fantástico, corpo, gênero, literatura de Minas Gerais, literatura do século XIX².

Sua estreia na poesia se deu em 2003, com o livro *As esquinas dos homens*. Já em seus primeiros versos, Paulo Fernando da Mota de Oliveira, em orelha do livro, destacou a presença das palavras assimiladas e reconstruídas de Machado, Drummond, Eça, Kafka, Baudelaire, Graciliano, João Evangelista. Segundo Oliveira, “as vozes de Bandeira e de Adélia com as suas mitologias familiares, dialogam com

¹ Termo usado por Lillian Hellman para designar um desenho ou um esboço que foi encoberto pela versão final de um quadro.

² Informações extraídas do Currículo Lattes do autor.

essa nostalgia, que para além do poema a que dá título, se espalha e se espraia por todo o livro” (OLIVA, 2003, orelha).

No ano seguinte, lançou *Canção oblíqua*, obra também de versos. Na orelha desse livro, Gilberto Mendonça Teles reconhece semelhanças temáticas entre o primeiro e este livro, e afirma que quem ler o livro

pode até ver, de esguelha, a ‘chuva oblíqua’ de Fernando Pessoa, mas encontrará por certo a autenticidade da angústia de um ser emparedado entre o que é e o que gostaria de ser, como homem e como poeta. Um desespero análogo ao de Cruz e Sousa (OLIVA, 2004, orelha).

O próximo livro de poemas foi lançado em 2008, *Poemas do abismo & alguns ecos de Minas*. A prefaciadora, Melânia Silva de Aguiar, destaca, além da territorialidade, “constantes temáticas e retóricas, ou certos procedimentos discursivos recorrentes (como a intertextualidade)” (OLIVA, 2008, p. 9). Veem-se trechos de autores como Dante, Eça, Pessoa, Bilac, Bandeira. Para Aguiar, “a recuperação de trechos e versos desses autores, interiorizados na vivência de bom leitor dos grandes mestres, não compromete a sinceridade que os versos de Osmar deixam transparecer” (OLIVA, 2008, p. 11). Além dos diálogos intertextuais, outras temáticas avultam como as recordações da infância, a busca pela identidade paterna, a presença da morte e seu mistério e a escrita voltada para o corpo.

O quarto livro de poemas, *Monumentos de palavras*, publicado em 2010, foi um projeto bem singular de Oliva, diferente de sua produção antecessora. Visitando, em 2008, a Ilha da Madeira e Portugal, o escritor ficou deslumbrado com a paisagem, sobretudo com os monumentos presentes nas praças, dedicados a homenagear personalidades históricas, tais como Afonso Henrique, Símon Bolívar, Cristóvão Colombo, ou a reconhecer o ofício de pessoas comuns que contribuíram para a formação da nação lusitana, como uma bordadeira e sua filhinha ou o trabalhador da madeira. Além de registrar as esculturas pela objetiva de sua câmara fotográfica, Oliva as registrou em palavras. Dessa forma, o autor faz um diálogo entre escultura, fotografia e literatura, com maestria e singeleza poética.

O último livro de poemas que precede sua primeira produção em prosa é *Livro sem destino*, também de 2010. A presença autobiográfica que aparece no primeiro

livro é recorrente nesta obra. Alusões à família, à idade, à busca de si no/pelo outro são perceptíveis em muitos poemas. De acordo com Anelito de Oliveira, que escreveu a apresentação do livro, a temática do corpo ganha destaque considerável:

Nos livros anteriores, o foco desse desejo, da vontade de saber, foi a humanidade (*As esquinas dos homens*), a alteridade (*Canção oblíqua*) e a identidade (*Poemas do abismo & alguns ecos de Minas*). Agora, neste *Livro sem destino*, o foco é o corpo, que, ao contrário daqueles temas enfocados, atua sobre a linguagem como uma espécie de contraforça, exigindo, como forma de garantia mesma da inteligibilidade estética do que se diz, como referência de corporeidade, uma expressão mais orgânica, menos idealizante (OLIVA, 2010a, p. 12).

Em 2011, Oliva lança seu primeiro livro de prosa, *Cartas para Mariana*, objeto de análise desta dissertação. Trata-se, preferencialmente, de um livro de contos, cujas narrativas se assemelham a crônicas, a poesias, a cartas. Ao todo, são trinta textos que trazem em seu título referências ao gênero epistolar, remetidas a destinatários distintos, bem como suas temáticas. Isso abre uma possibilidade de análises a serem feitas. Numa primeira leitura da obra, encontramos correspondências das cartas que compõem o livro com obras e recursos estilísticos dos seguintes autores: Rubem Fonseca, Machado de Assis, Eça de Queirós, Mariana Alcoforado, Clarice Lispector, Edgar Allan Poe, Homero, Cecília Meireles, Alphonsus de Guimarães, Cruz e Sousa.

Esse intento dialógico com diversos escritores já estava presente em sua produção poética, conforme atestamos nos parágrafos acima. À intertextualidade somam-se temas em torno da família, da busca de si e do outro, dos conflitos existenciais, da escrita do corpo. Dessa forma, nota-se uma grande proximidade do escritor-professor-leitor com o escritor-autor-narrador. Assim, o nome do autor, Osmar Oliva, se mesclará com o narrador, justamente por esse teor autobiográfico bem notório, que, ressaltamos, faz parte de sua verve poética desde o seu primeiro livro, cujas imagens também aparecem em sua prosa.

Não pretendemos, porém, nesta leitura de *Cartas para Mariana*, discorrer profundamente sobre a crítica genética nem das máscaras do autor, apesar de reconhecermos um profícuo objeto de estudo para essas teorias.

Iniciamos o Primeiro Capítulo discorrendo sobre a escrita contemporânea do autor. Momento literário eclético, que herda as liberdades estéticas propostas pelos Modernistas, ampliando temas e propondo uma hibridização textual, a qual já era visível em narrativas de Guimarães Rosa. Como foi utilizado o nome “carta” em todos os seus títulos: “Carta para Clarice”, “Carta para as filhas de Eva”, “Carta para Rubem Fonseca”, procuramos demonstrar como essas “cartas” podem se enquadrar em diferentes gêneros: conto, crônica, poesia, epístola. Para essas discussões acerca da produção contemporânea, sua estética e temas, embasamos nossas reflexões em nomes como COMPAGNON (2010), AGAMBEN (2009), COUTINHO (2004), PROENÇA FILHO (1988), BAKHTIN (1998), SANTIAGO (2002), GINZBURG (2012), IANNI (2003), KLINGER (2007). Sobre a teoria do conto, da crônica e do gênero epistolográfico, recorremos a GOTLIB (2003) e (2006), COUTINHO (2004), GÓMEZ (2002), MORAES (2007) e AMARAL (2001).

O segundo capítulo é dedicado à comparação entre os hipertextos, contos de *Cartas para Mariana*, e os hipotextos, obras de diferentes autores e literaturas. Para a efetivação desse capítulo, estudos sobre Literatura Comparada, Intertextualidade, Palimpsestos auxiliaram-nos na tarefa de leitura. Os autores que serviram de embasamento e propiciaram a reflexão teórica para essas analogias foram, sobretudo, KRISTEVA (1974), GENETTE (2006), FIORIN (2001), ABDALA JUNIOR (1989), TODOROV (1979), SANT’ANNA (1999) e CARVALHAL (2006). A análise comparativa com a tradição partiu do próprio título do livro, “Cartas para Mariana”, o qual remete às *Correspondências portuguesas*, da Sórora Mariana Alcoforado. Seguindo a sequência proposta pelo próprio livro, dedicamos à comparação entre as cartas que trazem no título alusão a outros textos e escritores: “Carta sobre o medo” com “Le peur”, de Lise Gagnon; “Carta para Ulisses” com *Odisseia*, de Homero; “Carta para Bento” com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, autor que também é intertextualizado em “Carta sobre o manuscrito de Assis”; “Carta sobre as singularidades de uma moça loura” com *As singularidades de uma rapariga loura*, de Eça de Queirós; “Carta para Rubem Fonseca” com “Passeio noturno I”, de Rubem Fonseca; “Carta para Clarice”, “Carta para Ângela” e “Carta de Ash” com *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector; e “Carta para Poe” com a escrita romântica de Edgar Allan Poe. Neste trabalho, destacamos as influências de Eça de

Queirós, Mariana Alcoforado, Clarice Lispector e Rubem Fonseca, cujas presenças são mais perceptíveis na obra de Oliva.

O terceiro capítulo versa sobre a escrita em pentimento do autor, o qual traz em sua narrativa rasuras de sua poesia, principalmente no que tange à família, à busca de identidade e à escrita do corpo. Consideramos, neste aspecto, as contribuições do artista plástico e fotógrafo, outros atributos do autor, para sua escrita. Para respaldo teórico sobre o assunto, sustentamo-nos na escrita de HELLMAN (1980), GOMBRICH (2012), DIAS (2010) e CALLIGARES (2011). O pentimento se assemelha ao palimpsesto, pois ambos fazem menções a rasuras deixadas por autores em suas obras, seja da própria voz, seja da voz alheia. Neste estudo, optamos por restringir os diálogos intertextuais com outros autores no Capítulo 2, que versará sobre o palimpsesto, deixando para o Capítulo 3, que discorrerá sobre o pentimento, os intratextos com a própria literatura. Assim, consideraremos o palimpsesto um processo antropofágico; e o pentimento, um processo autofágico.

É com essa diversidade de vozes e dialogando com diferentes linguagens que o escritor mineiro Osmar Pereira Oliva constrói suas narrativas. Em *Cartas para Mariana*, o autor utiliza uma escrita carregada de recursos líricos, típica da poesia. Somam-se a isso momentos reflexivos, ora universais, ora pessoais, os quais parecem brotar de lances do cotidiano, o que faz alguns de seus textos se aproximarem da crônica. E o mais notório e intencional é o intento dialógico que, inclusive, aparece no Prólogo, caracterizando sua escrita epistolográfica, como o próprio título da obra sugere: *Cartas para Mariana*.

Capítulo 1
UMA ESCRITA CONTEMPORÂNEA:
OS MÚLTIPLOS GÊNEROS DE UMA CORRESPONDÊNCIA

Publicada em 2011, *Cartas para Mariana*, de Osmar Pereira Oliva, inscreve-se como produção da contemporaneidade. Num esforço para situar cronologicamente a obra, optamos pelo uso do termo “contemporâneo”, com o sentido de ser o livro escrito no início do século XXI, visto que o corrente uso da terminologia “Pós-modernismo” tornou-se, segundo Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, um clichê dos anos 1980, configurando-se numa produção que pretende ser uma reação ao moderno. “Contemporâneo”, neste trabalho, equivale à obra do nosso tempo, isto é, àquela escrita a partir do final do século XX até os dias de hoje.

O termo “pós-modernidade” e “pós-modernismo” gera, de acordo com o próprio Compagnon, um paradoxo de ordem lógica:

Se o moderno é o atual e o presente, o que significa o prefixo *pós-*? Não seria ele contraditório? O que seria esse depois da modernidade, designado pelo prefixo, se a modernidade é a inovação constante, o próprio movimento do tempo? Como é possível falar de um tempo depois do tempo? Como pode um presente negar a sua qualidade de presente? (COMPAGNON, 2010, p. 107).

Na verdade, desde os anos 1950, o epíteto “*pós-moderno*” vem gerando uma série de debates quanto à sua colocação dentro do âmbito das artes. Fato é que diante de uma sociedade marcadamente progressista, cujos valores são constantemente colocados em “xeque”, os escritores buscam refúgio na literatura, numa tentativa de compreensão de si diante do mundo e do mundo de si. O autor, então, mediante uma linguagem que, por vezes, o aproxima dos românticos, busca, na interlocução com a tradição literária, seja do século XVII, XVIII, XIX ou XX, a sua própria modernidade.

Dessa forma, a narrativa de Osmar Pereira Oliva ratifica a tendência contemporânea de romper as barreiras dos gêneros a qual encontra similitude na convivência social. Diante de um mundo complexo, visivelmente globalizado e desordenado, o escritor tem demonstrado, em sua escrita, uma feição fragmentária, compósita, em que os limites textuais, tanto os relativos ao gênero quanto às formas de escrever, são continuamente quebrados.

Essa liberdade estética proposta no início do século XX, com os Modernistas, continua imperante nas produções do início do século XXI. De certa forma, essa autonomia literária ampliou-se para novas experimentações.

O lúdico modernista agora pode ser compreendido, segundo Proença Filho, como *arquiludismo*. Tanto a forma quanto o conteúdo ultrapassam quaisquer limites existentes. O que não havia exsurge; o que era velho ganha novas roupagens. Por isso a presença recorrente, na literatura desse período, de intertextos, os quais auxiliam na construção do novo. Por se tratar de um experimento artístico, a reflexão sobre o próprio fazer literário é uma tônica desse momento; assim a metalinguagem ganha destaque tanto na prosa quanto na poesia.

Discorrendo sobre os tipos de narradores, Silviano Santiago, em *Nas malhas da letra*, observa o posicionamento de Walter Benjamim, o qual caracteriza três estágios do processo narrativo.

O narrador clássico seria o primeiro, o qual oportuniza a seu ouvinte um intercâmbio de experiência; por ter um “senso prático”, sua narrativa pretende ter uma “dimensão utilitária”. O segundo é o narrador do romance que passou a ter a função de não mais poder falar exemplarmente ao seu leitor. Por fim, o terceiro é o narrador-jornalista, o qual transmite a informação, o que não narra sua experiência, mas aquilo que aconteceu com alguém, em algum lugar, em determinada hora, “espetacularizando o fato”. Este último é desvalorizado por Benjamim, já que, para o crítico, “a narrativa é narrativa ‘porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele’” (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Já Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro*, observa que há “dois elementos que definem aspectos da narrativa contemporânea: uma presença marcante da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado” (KLINGER, 2007, p. 12). São, pois, personagens reprimidas afetivamente ou socialmente pela história, ou que possuem dificuldades de se situarem no mundo ou até mesmo “governarem” suas vidas e determinar o seu destino. Este é o narrador que se encontrará em *Cartas para Mariana*, assinalado por conflitos que se corresponderão com o “outro”, marcadamente em primeira pessoa.

Para Jaime Ginzburg, em *O narrador na literatura contemporânea*, a “literatura, em busca de uma poética dos restos, ganha potência expressiva e permite empatia com

aqueles que viveram o Brasil como espaço de repressão ou trauma” (GINZBURG, 2012, p. 204). Esse lado estigmatizado da realidade hodierna é terreno para a produção literária contemporânea.

Ante um mundo marcado por holofotes, o escritor deve ser capaz de buscar, nesse antro escuro, a matéria para sua produção. Para Giorgio Agamben, em *O que é contemporâneo?*, o autor

contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 64).

De forma geral, a produção contemporânea brasileira centra-se, principalmente, nos grandes centros urbanos, tendo como momento do enunciado a própria enunciação, ou seja, o tempo presente. Para Cíntia Schwantes, em seu artigo *A escrita de mulheres no Brasil contemporâneo*, “isso reflete, por um lado, a crescente urbanização do país, e por outro, uma preocupação com o que se passa nesse momento histórico. Parece haver um consenso de que vivemos tempos extraordinários” (SCHWANTES, 2011, p. 48).

A sociedade hodierna é marcada por uma frustração diante do mundo, sobretudo no que tange a valores morais que, aos poucos, vão sendo desacreditados. O consumismo se torna uma necessidade voraz à qual todos se sujeitam. Objetos passam a ser personificados ao ponto de as pessoas preferirem a convivência com esses “seres”: televisão, computadores, celulares, carros.

Portanto, a experiência do autor no mundo, em contato com a sociedade marcada por experiências traumáticas, isto é, violência, abandono, estresse; permite um entrelaçar de encontros e desencontros. Sendo um ser do meio, sua vivência atrela-se a outras vidas, as quais se projetam, ou melhor, tomam relevo na escrita do autor. O fermento para as narrativas da contemporaneidade está no *locus* do dia a dia. O escritor capta as vozes do “outro” para inserir a sua, já que também não tem como fugir das marcas de seu tempo. Para Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética*, o “objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais

deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz, fora do qual são imperceptíveis, “não ressoam” os seus matizes de prosa artística” (BAKHTIN, 1998, p. 88).

Não só o autor-narrador se encontra em seus personagens, mas também estes em seus cenários de convivência. Para Sérgio Vicente Motta, em *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica*, “o personagem não afastado, mas aproximado ou capturado pelas armadilhas do cotidiano, vivencia, no espelho do “eu” e do “outro”, um jogo de luz incidindo sobre o círculo da rotina para se projetar a sombra da vida e da tragédia das pessoas” (MOTTA, 2006, p. 272).

Esse tipo de foco narrativo é produto das gerações pós-década de 1960, em que o período ditatorial marcou profundamente a concepção de vida da sociedade brasileira. Escritores como Raduan Nassar e Rubem Fonseca trazem textos nessa linha em que narram vidas conflituosas, cujas personagens se encontraram desconexas do padrão dito “normal” para uma convivência social.

Escritas femininas ecoam seus sentimentos, por séculos reprimidos, como na imperante criticidade de Lygia Fagundes Telles ou nas confissões de uma vida humilde em Carolina Maria de Jesus (1914-1977), triplamente marcada pelo preconceito: negra, mulher e pobre. Na opinião de Ginzburg, sobre essa produção narrativa pós-moderna,

contrariando o campo patriarcal, algumas obras redefinem as relações entre espaço público e vida privada, desmistificando concepções tradicionais. Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social (GINZBURG, 2012, p. 205).

Deparamo-nos, com frequência, na Literatura, com um homem que se sente deslocado, destacado do mundo em que vive por desejar que a moral seja outra, ou por desejar que esta seja preservada, mas que nada pode fazer para mudá-la, excetuando-se suas ações egocêntricas que geram consequências para si e para os outros.

Octavio Ianni, discorrendo sobre os *Enigmas da Modernidade-Mundo*, afirma que

muito do que realiza, em termos de modernidade e pós-modernidade, ou desencantamento do mundo, diz respeito ao indivíduo. No limite, é sempre ele que está em causa, lutando, sublimando ou exorcizando: realidade e ilusões, desesperos e emancipações, certezas e equívocos, utopias e nostalgias ou demônios e encantamentos (IANNI, 2003, p. 194).

Em *Cartas para Mariana*, logo nos primeiros textos, deparamo-nos com um narrador marcado por um conflito amoroso, o qual nos pretende convencer tratar-se de um homem vivendo um drama existencial no século XVII.

Contudo, vemos marcas de um fingimento autoral, o qual é comprovado no próprio Prólogo do livro, e que compõe o pacto ficcional engendrado pelo autor, desde o início. Tal processo narrativo de olhar o passado do “outro” para se encontrar no presente do “eu” ou, num processo inverso, olhar o passado do “eu” para enxergar-se no presente do “outro” é uma realidade presente na ficção atual.

Segundo Santiago, “ele delega a um outro, jovem hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa” (SANTIAGO, 2002, p. 56). Aludindo a Octavio Paz, Santiago ainda observa que tal processo

é uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade geracional com uma continuidade palavrosa e racional de homem mais experiente. A ficção pós-moderna, passando pela experiência do narrador que se vê – e não se vê – a si ontem no jovem de hoje, é primado do “agora” (SANTIAGO, 2002, p. 56).

Nos textos “Carta para Maria”, “Carta para Isaac” e “Carta para as filhas de Eva”, o leitor se depara, inicialmente, com confissões. Um “eu” que se dirige a seus familiares em busca de compreensão de sua gênese. Textos de cunho psicológico, marcados por lacunas que pretendem lançar mais angústias que apaziguamentos. Escritas fragmentadas que, ao mesmo tempo em que sugerem interligações entre si, insinuam um desejo de independência. Uma escrita que procura resgatar a história familiar de seus diversos narradores que vão se convergindo.

Vê-se um narrador memorialista que, apesar de presente em outros momentos da historiografia literária, está muito presente na produção pós-moderna, “visto que o

texto de memórias tornou-se importantíssimo com o retorno dos exilados políticos” (SANTIAGO, 2002, p. 55) no contexto da Ditadura Militar.

Especificamente, nessas três “cartas”, Oliva se aproxima da obra *As parceiras* (1980), de Lygia Fagundes Telles, cujo trecho a seguir, citado por Santiago, destaca a confissão da narradora/personagem: “É isso que conheço da história das minhas raízes. Uma família de mulheres” (SANTIAGO, 2002, p. 42). No último período de “Carta para as filhas de Eva”, o narrador/personagem, semelhantemente, afirma: “Essa é a minha triste história de minha família” (OLIVA, 2011, p. 39).

Mais reflexões sobre família e sobre si aparecem em “Carta para meus filhos”, “Carta sobre a casa de minh’alma”, “Carta para Ravenna” e “Carta sobre relíquias da antiga casa”.

Em “Carta sobre o medo”, uma mulher de meia idade, sufocada pela paixão e presa por ciúmes e por relações sexuais sadomasoquistas, é levada a um ato de extrema violência. Uma crise e angústia de vida que também vai aparecer no conto “Carta para Rubem Fonseca”, em que a sugestão do travestir-se em um “outro”, inclusive do sexo oposto, configura o paradoxo da família moderna, socialmente feliz e intimamente desestruturada. Nesses dois textos, Oliva tematiza a violência e o sexo, dois eixos presentes nas produções contemporâneas. A moralidade desestruturada de uma sociedade, outrora pautada em paradigmas, é guia atualmente de muitas vidas que, perdidamente, não conseguem se encontrar.

A experiência homoerótica aparece relatada por um narrador em terceira pessoa em “Carta para um desconhecido”; mas é em “Carta sobre o manuscrito de Assis” que essa temática ganha expoente, por se tratar de um conto polifônico. Três vozes masculinas, cada qual com suas idiossincrasias, falam de suas experiências em contato com um Seminário. Relatos que giram em torno de conflitos pessoais que se disfarçam por trás de um misterioso manuscrito.

Em “Carta para os órfãos”, o narrador experimenta as vozes excluídas ao trazer não só a temática da orfandade, mas também da pobreza, do descaso e da desestruturação familiar. Assim, a voz dos excluídos é sentida através desse texto que se configura em forma de crônica. Do outro lado, a narrativa insólita proposta por Oliva é “Carta sobre um conto fantástico”, a qual retoma imagens dos simbolistas e surrealistas. Já em “Carta de Ash”, o tema do duplo, da busca de si no “outro” torna

esta narrativa uma das mais instigantes do livro. Num diálogo clariceano, o ato da criação coloca em choque o criador e a criatura, mediante um discurso metalinguístico.

O fazer literário também é percebido em um texto singular no livro, intitulado “Carta para os marinheiros”. Trata-se de um texto que se aproxima do drama por apresentar-se em forma de diálogos entre vários personagens. O diferencial é que a conversação simula um bate-papo de chats da internet. Logo, o leitor depara-se com diferentes personagens de diversas linguagens. Dessa maneira, Oliva faz um imbrincado linguístico em seu livro, já que nas cinco “Cartas para Mariana” a linguagem é puramente formal, enquanto que em “Carta para os marinheiros” é mais coloquial. Eis uma das habilidades do narrador contemporâneo, capaz de perpassar por vários discursos e ambientes.

Vê-se, assim, que o narrador em Oliva segue a tendência de se multiplicar em várias vozes na tentativa de experienciar esse encontro de si com o “outro”. Desestruturação familiar, violência, sexo, internet, cotidiano, busca de si e do “outro” são os insumos da escrita de *Cartas para Mariana*, que comungam com a realidade literária de uma prosa do tempo presente. Uma escrita que é precipuamente poética, sensível por se mostrar bem próxima das vivências ficcionais e reais do autor:

Eu me lembro de uns cabelos negros e fartos que desciam em caracóis, dando à cabeça um contorno clássico. Meu pai e minha mãe e meus tantos irmãos, amontoados na casinha tão humilde. Meus irmãos dormindo na mesma cama, as roupas e objetos pessoais compartilhados (OLIVA, 2011, p. 60).

Eis que surge, presente nesse fragmento de “Carta para meus filhos”, outra característica da prosa contemporânea: a experiência autobiográfica, que também se percebe neste trecho de “Carta para as filhas de Eva”:

Meu pai abandonado ao nascer, criado por Maria, minha saudosa avó, longe da convivência do pai. Pois foi assim: Duzin, como era chamado pelos seus, era um fotógrafo conceituado em nossa cidade, requisitado por todos, filho legítimo dos O. e Proença” (OLIVA, 2011, p. 38).

Nas três cartas familiares: “para Maria”, “para Isaac” e “para as filhas de Eva”, os nomes Plácido, Duzin, Isaías aparecem como integrantes de uma família. Na realidade, tais personagens são espelhados no avô de Osmar Oliva, Plácido Ferreira de Oliva (Duzin fotógrafo); e no seu pai, Isaías Pereira Oliva. A região de Boa Vista, onde viveram os pais do autor, e a Fazenda Sussuarana do seu “segundo avô” Dionor, também são referenciadas na prosa e poesia de Oliva.

Para Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, a autobiografia é a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Dessa forma, a autobiografia seria uma escrita de si. Assim, cartas, diários, memórias, correspondências estariam no mesmo plano da autobiografia, já que esses gêneros também trazem reflexos pessoais do autor. Dessa maneira, o conceito de autobiografia pode ser ampliado, saindo da convencional ideia de uma biografia de uma pessoa escrita por ela mesma.

Em se tratando da escrita do século XX, a narrativa de cunho autobiográfica já era uma realidade na produção de 1930, como se percebe em obras de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e de Graciliano Ramos (1892-1953), por exemplo.

Com as experiências vivenciadas durante o Regime Militar, esse tipo de produção ganha mais espaço ainda, sobretudo com escritores que tiveram de se afastar do Brasil. Para Santiago, “se a forma autobiográfica ganha força e toma pé com o retorno dos exilados, logo, porém extrapola os limites da simples experiência guerrilheira” (SANTIAGO, 2002, p. 38).

Os textos dos modernistas recuperavam experiências pessoais, pautadas em formações senhoriais, ou seja, ligadas ao seu clã, à sua família. Já as produções dos jovens políticos afastavam-se de suas relações familiares, devotando-se ao viés político, normalmente ligado a um grupo ou movimento do qual fazia parte. Em decorrência dessa diferenciação é que se leem narrativas modernistas mais voltadas para a recordação dos tempos da infância, enquanto as produções pós-modernistas, para experiências mais sociais. Na opinião de Santiago, “caso haja interesse em classificar, pode-se dizer que o texto modernista é memorialista (apreensão do clã, da

família), enquanto o dos jovens políticos é legitimamente mais autobiográfico (centrado no indivíduo)” (SANTIAGO, 2002, p. 38).

Klinger destaca as palavras de Ítalo Moriconi, o qual acredita que “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (KLINGER, 2007, p. 12). Portanto, discursos que se situam entre o real e o ficcional. Sendo assim, o escritor procura espelhar sua vida a partir de seus personagens. A escrita torna-se uma espécie de busca de si no “outro”.

Numa despreziosa analogia bíblica, seria o inverso do “verbo se fez carne”, ou seja, “a carne”, a pessoa, se faz “verbo”, a palavra. O criador-autor se encarna em sua criatura-personagem. É isso que lemos, por exemplo, no conto “Carta de Ash” em que a criatura (personagem-Ash) domina o seu criador (autor-senhor), num discurso cambiante, no qual ora deparamos com a voz narrativa do senhor, ora com a voz de Ash. Vejamos o início do conto:

Enfim, eu nasci. Chamo-me Ash, como poderia chamar-me Antônio, Pier, Aschimée, Álvaro, Olivier, ou outro nome qualquer, mas decidi que serei Ash mesmo, e ponto final. Duvidei sempre de escritores que diziam ser controlados por suas criações; absurdo dos absurdos. E eu dominei meu senhor, impus-lhe essa árdua tarefa de me escrever (OLIVA, 2011, p. 90).

Ao optar por um ou outro narrador, o autor filtra a sua aproximação com o relato, o qual, por sua essência expositiva marcadamente pessoal, traz marcas da enunciação. Bakhtin confirma que

o autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador (BAKHTIN, 1998, p. 119).

Dessa forma, não estamos tratando aqui de uma escrita pessoal que pretende ser verdadeira no sentido de corresponder literalmente com a vida do autor. Isto é, a escrita autobiográfica que estamos referenciando em *Cartas para Mariana* não é

propriamente a escrita biográfica, da vida do autor. O gênero autobiográfico, como dito anteriormente é amplo, pois toda produção literária requer o agente ativo da criação, bem como uma busca de percepções pessoais. Dessa forma, é muito arriscado falar em autobiografia genuína.

Na obra em questão, o autor não assume explicitamente sua identidade biográfica na sua escrita. Somente após ler a bibliografia e a biografia do autor é que essa escrita pessoal fica perceptível.

Estudando as escritas do “eu” no século XX, Ivani Calvano Gonçalves, em seu artigo *A autobiografia na história literária*, cita como exemplo Virginia Woolf, James Joyce, entre outros, “que fazem da escrita um ato confessional, uma torrente de sentidos algumas vezes indecifráveis para um leitor menos experiente” (GONÇALVES, 2011, p. 15). Isso se aplica à escrita de Osmar Pereira Oliva.

Entretanto, em 1975, Lejeune questiona a possibilidade de existir um romance com o nome do próprio autor, isto é, deixando de ser um texto autobiográfico, em seu sentido estrito, e passando a ser uma composição literária, ficcional. Dois anos depois, talvez para dar uma resposta a Lejeune, Serge Doubrovsky publica o seu livro *Fils* (1977), cunhando pela primeira vez o neologismo autoficção. O termo foi definido pelo autor dessa maneira:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977, p. 10).³

³ Tradução de Eurídice Figueiredo (2010, p. 92).

Para esse teórico, todo ato de contar é ficcionalizante. Logo, a autoficção seria um gênero híbrido, no qual se lê realidade e ficção, com um narrador cambiante, oscilando entre um autor real e ficcional. Diante disso, preferimos o conceito de autoficção para essa presença autobiográfica na literatura. Fatos que se tornam ficção ou relatos imaginários que retratam o que é real, identidade de nomes entre narrador e autor ou entre personagens e pessoas do convívio do autor, isso é autoficção.

Klinger utiliza as palavras de Doubrovsky, criador do conceito, para definir a autoficção que não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (KLINGER, 2007, p. 47).

Frente a essa realidade da narrativa contemporânea, a ideia de “morte do autor”, como discorreu Barthes e Foucault em alguns de seus textos, é substituída pelo “retorno do autor”, já que as marcas individuais do sujeito escritor se fazem presentes em seu texto de forma mais explícita. Estudando essa produção autobiográfica e autoficcional, Klinger observa que

o aspecto autobiográfico nos romances dos anos 70 e 80 não responde a uma autocontemplação narcisista, senão que a experiência pessoal relatada traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política: o testemunho autobiográfico se pretende como testemunho de uma geração [...] a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita (KLINGER, 2007, p. 24-26 *passim*).

Se refletirmos sobre essas narrativas do “eu”, encontraremos uma lista prolífera de produções em torno de memórias, biografias, autobiografias, testemunhos, confissões, entrevistas no mercado editorial.

Saindo do âmbito profissional, o que são as redes sociais se não o desejo de falar de si para o “outro”? Blogs, sites pessoais, perfis de internet e reality shows são provas dessa necessidade de se mostrar, muitas das vezes com o intuito de se encontrar. Vivemos, portanto, um período em que o narrador contemporâneo busca essa escrita de si na escrita do “outro”.

Nessa busca constante por uma interlocução, Oliva utiliza vozes narrativas diferentes em suas cartas, isto é, cada uma delas possui um eu-enunciador que transita entre a primeira e a terceira pessoa. Nesse imbricado de vozes, percebe-se um “eu” que grita surdamente, tentando manifestar-se ou se encontrar. Pode-se dizer, assim, que a escrita do livro é a escrita de si, do seu “eu” em busca do(s) seu(s) “outro(s)”.

É salutar ressaltar que, antes das “cartas”, o autor publicou cinco livros de poesias, cujo acento era fortemente subjetivo. Logo, não se pode desconsiderar que, por trás da fabulação encetada em *Cartas para Mariana*, antes de tudo, há um poeta. Assim, existe, nos textos do autor, a marca fundamental da subjetividade, bem como um inegável teor autobiográfico.

Em seu primeiro livro, *As esquinas dos homens* (2003), Oliva traz a seguinte advertência:

Tudo o que há neste livro é verdadeiro. Faz parte de mim: aquilo que eu não vivi eu imaginei. Então, esses poemas nasceram do meu sentimento ou da minha angústia. Muitas dessas memórias foram registradas, para que eu não as esquecesse de vez; outras foram fingidas, para que eu tivesse a chance de vivê-las, ainda que fosse através da linguagem. “Tudo vivido? Nada. Nada vivido? Tudo” (OLIVA, 2003, s.p.).

As confissões que se apresentaram em suas primeiras produções poéticas explicitam o jogo de criação literária, que envolve criador e criatura, realidade e ficção, num mesmo plano, tal qual descreve Fernando Pessoa nos versos: “O poeta é fingidor/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente.” Esse jogo está muito bem articulado em *Cartas para Mariana*, primeiro livro de narrativas do autor. Na confluência de tantas vozes que compõem as narrativas, leem-se, ainda, exercícios em torno do fantástico, do corpo, do gênero, do homoerotismo, da metalinguagem e da identidade.

Tomando sua escrita como uma prosa-poética, utilizemos a fala do próprio autor para caracterizar sua produção em tom dialógico: “Escrevo para encontrar interlocução... escrevo para tentar me explicar ou encontrar alguma resposta para essa vida tão estranha que tenho e que pouco entendo [...] Sou alguém que busca, na poesia, significados para minha passagem aqui” (OLIVA, 2003, p. 12).

Gilberto Mendonça Teles, em comentário sobre *Canção Oblíqua* (2004), na orelha do livro, dirá que tanto nele quanto em *As esquinas dos homens* há

uma sequência de problemas existenciais, de afirmação do homem e do seu conflito consigo mesmo, na tensão criadora e ao mesmo tempo na autocrítica de quem sabe, pensa, avalia e julga o sentido de plenitude de sua vida amorosa e social (OLIVA, 2004).

Esse mesmo conflito, essa mesma reflexão existencial perpassará pela prosa de *Cartas para Mariana*. A diferença dessa obra para as produções poéticas anteriores é que não teremos apenas um eu poético, teremos vários. Em cada carta, percebemos um narrador diferente, um sujeito, por vezes, desconexo, que procura compreender a si, sua família, o outro e a literatura. Nesse sentido, a busca da interlocução com o outro – literário – torna-se um imperativo para o narrador.

Logo, a Literatura e a Arte destes tempos anseiam pela comunicabilidade. Por essa razão, as produções desse período incorporam elementos característicos de estéticas passadas. Uma verdadeira antropofagia estilística que propicia o surgimento de uma arte inovadora. Obviamente, o intertexto torna-se cerne da criação. Não apenas em termos de discursos, mas também de composições. A junção de gêneros torna a escrita contemporânea rica em possibilidades discursivas. *Cartas para Mariana* é um livro dessa dita pós-modernidade, ou melhor, dessa contemporaneidade, cuja linguagem híbrida de seus textos curtos permeia o universo multifacetado do mundo hodierno.

Perante este mundo rápido, imediatista, os cronistas e contistas ganharam espaço, justamente pela brevidade de seus textos.⁴ Seguindo essa tendência, Oliva compõe o seu livro, *Cartas para Mariana*, com narrativas curtas. Apesar de o título fazer menção ao gênero epistolar, não leremos apenas cartas, muito menos às destinadas a Mariana. Ao todo são trinta narrativas, sendo que apenas as cinco primeiras são destinadas à Mariana.

⁴ “O conto, cuja história remonta, entre nós, à época romântica, ganhou progressiva aceitação desde o pós-guerra, chegando nos anos 60 e 70 a conhecer uma fase de singular expansão e prestígio” (MOISÉS, 2004, p. 371).

Diferentemente do que estamos acostumados a ver, as outras cartas não trarão os seus remetentes. Na verdade, poucos são os textos desse livro que se podem, de fato, enquadrar-se no gênero carta. São textos que procuram diálogos com a tradição literária, fazendo menção a escritores, pessoas comuns, situações cotidianas e até mesmo confissões. As cartas podem, assim, serem contos, poesias ou crônicas.

Há, dessa maneira, uma “flexibilização” de gêneros, o que é típico da literatura contemporânea. Como afirma Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, a respeito dessa tessitura inventiva que caracteriza a obra de Guimarães Rosa: “a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno” (BOSI, 2006, p. 430). Assim, podemos afirmar que o Oliva segue a proposta de Rosa em desvirtuar os gêneros e propor uma fusão entre eles.

1.1 Cartas-conto

O conto é um gênero literário cuja leitura se realiza “numa sentada”. A escrita breve, por vezes, pulsante, “prende” o leitor nas “agarras” narrativas, impedindo-o de se desvencilhar do enredo. Nádía Battella Gotlib, em *Teoria do conto*, citando Poe, comenta que

no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção (GOTLIB, 2006, p. 34).

Em suas primeiras manifestações, o conto como narrativa, advinda da oralidade, já possuía o seu caráter encantador. As histórias, sobretudo contadas, à noite, permearam a vida de vários povos desde tempos remotos da humanidade. Histórias essas que se transformaram em lendas, parábolas, novelas, fábulas que alcançaram a escrita e, por sua vez, as páginas dos livros. No antigo Egito, por volta do quarto milênio antes de Cristo, *Os contos mágicos* são considerados, para alguns,

as mais antigas narrativas do gênero. Destaquemos, sobretudo, *As mil e uma noites*, as quais circularam na Pérsia do século X, passando ao Egito, no século XII, e se espalhando por toda a Europa nos setecentos. Sheherazade, com sua encantadora voz e imaginação, foi capaz de prolongar sua vida, deixando aguçada a curiosidade e imaginação do rei Shariar, o qual, para evitar a traição de suas mulheres (sua primeira esposa o teria traído), desposava virgens todas as noites e, no dia seguinte, matava-as.

As primeiras leituras, na infância, são geralmente principiadas com contos. Histórias de fadas, princesas, reinos despertaram e continuam despertando olhares pueris para o mundo da literatura. Desde os *Contos de Grimm* (1812), de maneira universal, às *Reinações de Narizinho* (1931), de nosso escritor de Taubaté, a singeleza do conto é capaz de traduzir um mundo de possibilidades e grandezas possível somente com a imaginação.

Em sua estrutura, o conto centra-se em um único núcleo de ação, isto é, em um tema. As personagens são reduzidas, justamente para dar dinamismo à trama. O espaço é bem delimitado, podendo ser fechado, como uma casa, ou aberto, uma praia, por exemplo. O tempo tende a ser cronológico, nas narrativas tradicionais; e psicológico, nas modernas. O narrador, em terceira ou em primeira pessoa, conduz os acontecimentos para um clímax e conseqüente desfecho. No conto, não há espaço para digressões ou rodeios. Cada descrição, informação ou detalhe são importantes. As palavras, calculadamente medidas, trazem as significações necessárias para a compreensão do enredo, composto sequencialmente pela apresentação (situação inicial), complicação ou conflito (o enredo propriamente dito), o clímax (momento de tensão) e o desfecho (situação final). No conto, a ideia é de que nada falta e nada sobra.

Cartas para Mariana pode ser concebido como um livro de contos. Não apenas por trazer explicitamente essa informação em sua ficha catalográfica, mas pela estrutura narrativa.

Ilustremos com “Carta sobre o medo”, um dos textos que compõem a obra estudada. Nas primeiras linhas, o leitor já tem conhecimento do foco narrativo, do

tema que será desenvolvido, bem como o protagonista da história: “Cada vez mais temos medo de sair às ruas. Sempre há assaltos e perigos” (p. 40).⁵

Vê-se que o conto abordará a temática do “medo”, como sugere o próprio título da narrativa, sobretudo a violência. O narrador, em primeira pessoa, é a protagonista, uma mulher de mais de quarenta anos que possui um envolvimento amoroso com um homem jovem. Esses são os dois personagens principais do conto. Fazem-se referências a outras personagens que aparecem apenas tipificadas, sem ações significativas na trama. O tempo da narrativa é psicológico, a partir do fluxo de consciência do narrador-personagem. Apesar de mencionar o escritório e a praia, o espaço predominante é a casa da protagonista. O enredo centra-se no envolvimento amoroso entre o narrador feminino e o homem; a relação é marcada por ciúmes, brigas, desejo e sexo; e a mulher é assinalada por uma vida dependente da presença máscula desse homem violento:

Ele me toma em seus braços e me possui com ardor [...] Parecemos dois animais no cio. [...] Me proíbe de sair de casa [...] Faz ameaças, diz que irá ao meu escritório fazer um escândalo na frente dos meus clientes. Eu cedo. Ele chega com flores e vinho. Ajoelha-se aos meus pés, faz mil promessas de amor (OLIVA, 2011, p. 40).

Em suas descrições, o homem assume uma caracterização tipicamente apolínea: “Tão viril e sedutor. Ele tem o peito largo, braços fortes, uns lábios tão úmidos e vermelhos e aquele olhar de mistério e de sombras. Irresistível” (p. 41). Durante a complicação, a protagonista olha para o mundo lá fora, através de sua janela, e vê mulheres solteiras e casadas andando felizes. Como se fosse acometida por uma epifania, faz intrinsecamente uma reflexão sobre sua condição. Chega o instante do clímax. Ela retira o revólver de uma gaveta e aponta para o seu homem, deitado na cama, com seu corpo atraente. Faz vários questionamentos, colocando em “xeque” sua pretensão de tirar a vida daquele ser que tanto lhe satisfaz. E, então, o desfecho: ela atira sobre o corpo do homem, deixando que o sangue manche o seu lençol de seda.

⁵ Todas as citações da obra *Cartas para Mariana* foram extraídas de OLIVA, 2011. No corpo do texto, para maior fluência, indicaremos apenas as páginas.

Essa narrativa possui todos os elementos tradicionais do conto, além de abordar um assunto bem próximo da realidade contemporânea. A violência é uma tônica na literatura atual e que será tema de outras narrativas em *Cartas para Mariana*. Dessa forma, Oliva confirma as palavras de Proença Filho, para quem o “mundo contemporâneo vive, mais do que nunca, equilibrado pelo terror, apesar de racionalmente justificado pelo *status quo* e avalizado pelos veículos de comunicação de massa” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 39).

Os contos, a partir de 1960, ganham notoriedade expressiva, sobretudo em três linhas: a realista, a imaginária e a metalinguística. Essas três linhas podem ser percebidas nos textos de Oliva. O exemplo acima, “Carta sobre o medo” ilustra o conto realista. A narrativa “Carta sobre um conto fantástico” se encaixaria perfeitamente na linha imaginária. Por fim, quanto à metalinguagem, citemos o texto “Carta de Ash”, o qual discorre sobre o processo de criação literária; e “Carta sobre as palavras”, no qual o autor discorre sobre o próprio papel do escritor, muitas vezes incompreendido.

Tanto o romance quanto o conto da atualidade trazem amplas temáticas, desde aspectos individuais de um homem, comumente, em conflito consigo mesmo a aspectos sociais da realidade nacional. Proença Filho ressalta, nesse campo, as produções de Clarice Lispector, com suas “fábulas grotescas”; Autran Dourado com seu estilo mítico; Rubem Fonseca com seu hiper-realismo. Três grandes autores que estão muito presentes nas narrativas de *Cartas para Mariana*.

1.2 Cartas-crônica

Apesar de *Cartas para Mariana* ser, de forma editorial, um livro de contos, outros gêneros são perceptíveis em seus textos. Entre eles, a crônica, a qual surge, historicamente, associada a registros circunstanciais de um determinado espaço de tempo. Etimologicamente, seu nome associa-se ao Titã Cronos (do grego *khronos* – tempo); por isso o seu radical é usado em palavras como cronômetro e cronológico.

Na literatura brasileira, as primeiras manifestações de crônicas, consideradas didaticamente literárias, datam dos relatos escritos por escrivães, navegantes,

aventureiros e sacerdotes nos primeiros decênios da colonização. Ainda que leve o nome de “Carta”, o texto de Pero Vaz de Caminha (1450-1500), em 1500, é um exemplo dessa crônica de relatos. Nessa “certidão de nascimento do Brasil”, o leitor se depara com um texto narrativo, permeado de descrição e de dissertação. Uma das características da crônica é justamente a sua pessoalidade, a qual proporciona um lirismo reflexivo diante de um acontecimento. E, assim, as primeiras impressões da terra brasileira são registradas por Caminha em um texto que pretende não só informar, mas também refletir sobre o fato.

Com o tempo, a crônica deixa de ser esse relato mais oficial e ganha espaço nas páginas dos jornais. Assume a forma de um texto mais curto, de fluência considerável, a qual mescla o real com o literário. Segundo Afrânio Coutinho, em *A Literatura no Brasil*, a crônica deixou de ter o caráter meramente informativo como ocorria com os cronistas viajantes, a exemplo de Pero Vaz de Caminha, e passou a ser

um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas. “Crônicas” são pequenas produções em prosa, com essas características, aparecidas em jornais e revistas (COUTINHO, 2004, p. 121).

Muito usada pela imprensa, a crônica ganha notoriedade na literatura do século XX, sobretudo com a produção de João do Rio (1881-1921), considerado o introdutor da “crônica mundana” no Brasil, isto é, da crônica social moderna. Seu livro mais conhecido é *A alma encantadora das ruas* (1908), que traz uma série de “crônicas-reportagem” sobre a cidade do Rio de Janeiro, no contexto da Reforma Urbanística durante o governo do Presidente Rodrigo Alves (1902-1906). Para Coutinho, a “obra desse trepidante cronista representa a mais ousada tentativa para elevar a crônica à categoria de um gênero não apenas influente, mas também dominante” (COUTINHO, 2004, p. 128). Tradicionalmente, a crônica é, sem dúvida, a voz da cidade, é o gênero que melhor retrata o mundo tangível que nos cerca.

Proença Filho reconhece a presença significativa da crônica na produção literária pós 1950. Um gênero que, segundo o autor, carece de estudos mais

aprofundados, para quem é “uma forma literária eminentemente brasileira, situada na fronteira do literário e do não-literário” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 68-69).

No mundo moderno, marcado pela velocidade, pela pressa de viver, o cronista ganha destaque pela brevidade de seu texto, o qual sempre traz uma reflexão, ora cômica, ora irônica, ora crítica, ora filosófica de um tema específico, advindo de uma observação ou vivência cotidiana. Dessa forma, esse gênero textual possui resquícios biográficos de seu autor, por ser tratar de um texto de experiência.

“Carta para os órfãos” é um exemplo de narrativa que se enquadra nesse gênero. O texto, guiado por um narrador em primeira pessoa, inicia situando o tempo, “manhã de domingo” (p. 70) e o evento desencadeador de todo o enredo: “Fui abordado por uma mulher magra, rosto sofrido, com uma voz sumida, na rua, pedindo-me para ir até a casa do ex-marido buscar os seus filhos para passarem o dia com ela” (p. 70).

No desenvolvimento, o narrador apresenta ao leitor o seu estranhamento por tal interpelação que foi por ele atendida. O que se segue é uma vasta descrição do espaço pobre onde as crianças estavam, bem como a descrição delas: “Eram quatro, com idades variando de dois a oito anos. Uma menina apenas. Cabelos negros, compridos, magra, bonitinha e meio alegre, meio triste, não pude separar que sentimento havia naqueles rostinhos” (p. 71). A separação do casal está relacionada aos maus tratos a que era submetida a esposa, espancada constantemente pelo marido desempregado, o qual tirava seu sustento com galos de briga. Morava a mulher agora em uma casa com

um velhinho e mais três crianças, todas meninas, entre dois e oito anos também, abandonadas pela mãe que fora viver com outro homem, enquanto o marido se ausentava para trabalhar em outro Estado, mandando, de tempos em tempos, algum dinheiro para a mísera sobrevivência das filhas. Eram sete órfãos, incompreensivelmente, de pais vivos... (OLIVA, 2011, p. 72)

O final da crônica traz uma reflexão sobre a família. O texto leva o leitor a pensar na família desestruturada, na pobreza, no adultério, na violência doméstica, no descaso; na relação homem e mulher, pais e filhos, amor e abandono.

O paradoxo do último período traz uma força emotiva incapaz de passar despercebida. A história sensibiliza, marca, e leva o leitor a se conder e/ou se revoltar diante de uma realidade tão triste. Tudo isso descrito com muito lirismo e sentimento. O narrador anônimo é “violentado” com essa experiência, que é partilhada com o leitor, para que este também seja “parado” por uma mulher magra pedindo que busque seus filhos.

A crônica, portanto, nasce da concretude deste mundo, guardando imagens de um momento, de um instante, para o historiador futuro. Ser cronista é atentar-se para os acontecimentos do dia a dia. E um dia pode ser plural. O dia pode ser um mês, uma década, um século, uma era. O dia se faz a partir dos olhos do cronista, deste poeta do cotidiano. As reflexões sobre os fatos, que podem ser reais ou ficcionais, são propostas em um texto leve e subjetivo, jornalístico e literário, no qual se harmoniza o autor-mundo-leitor.

1.3 Cartas-poesia e outros gêneros

O lirismo está presente em todos os textos de *Cartas para Mariana*. Entretanto, há dois nos quais o enredo é deixado em segundo plano e o teor poético impera com destaque. Trata-se dos textos: “Carta sobre um conto fantástico” e “Carta para Poe”.

O primeiro texto possui um narrador cambiante o qual se apresenta em terceira pessoa, mas que utiliza, em determinado momento, o verbo “vimos”. O texto é marcado por características simbolistas e surrealistas. “Termina o evento” (p. 78) é o primeiro período do texto. Começa com a palavra “terminar” e termina com a repetição da aporia⁶: “Não tem saída! Não tem saída! Não tem saída” (p. 78), como se dissesse, num discurso circular, que, após o término de tudo, não há saída possível, tudo está preso ou predestinado. Algumas imagens sugestivas aparecem: cortejo, música, ar, acordes melódiosos, gigante ímã, orquestra sinistra, portão verde,

⁶ “Aporia significa impasse, dificuldade resultante de raciocínio contrário, colocando o espírito no impasse quanto à ação que deve ser apreendida. [...] Aporia é um vocábulo grego que significa “o que não tem saída”, ou, “aquilo que não tem passagem”; quando se diz que a filosofia de Sócrates é aporética, isto significa que, inevitavelmente, o método filosófico desse pensador sempre termina sem uma resposta definitiva” (BRITO, Abrahão Martins. *Sócrates de Atenas (470-399 a.C.)*. Disponível em: <[http://www.educacional.com.br/ upload/ dados/ materialapoi/ 3710007/ 8200100/ S% C3%B3crates%20de%20Atenas%2001.pdf](http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoi/3710007/8200100/S%20C3%B3crates%20de%20Atenas%2001.pdf)>. Acesso: 24 jul. 2012).

palavras negras, monstro, árvore, gnomos, duendes, ninfas, estações, mundo mágico, Narciso, mãos cadavéricas, natureza, urbano. O cortejo deseja atravessar o portão... mas um “monstro surge enraivecido e rugir: ‘Aqui ninguém entra! Este é o meu domínio!’” (p. 78). Que domínio seria esse? Um texto bem ao gosto de Cruz e Sousa (1861 - 1898), cujo poema “Violões que choram” aparece como hipotexto neste fragmento do conto: “Vozes veludas, flautas e saxofones se misturam, formando uma orquestra sinistra” (p. 78).

O segundo texto, o qual fecha do livro *Cartas para Mariana*, é o mais sintético e apresenta um diálogo explícito com o escritor romântico Edgar Allan Poe (1809-1849). É um poema escrito em prosa, o qual poderia ser muito bem transformado em versos: “Lanço meu grito solitário, sem resposta. Um vazio intenso me cerca e eu me ponho à beira do abismo. Até quando pode durar minha dor de existir? O eco responde, para sempre, para sempre...” (p. 98). Tal grito encerra a composição do livro sugerindo que, apesar de procurar uma interação com suas cartas, o eu lírico continua em sua solidão, desesperadamente à beira de um fim, com sua dor perene.

Um texto, em especial, traz uma composição inusitada e completamente diferente das demais; trata-se de “Carta para os marinheiros”, o texto mais “solto e brincalhão” de todo o livro. A sua estrutura é uma imitação do discurso de internautas em salas de bate-papo (chats), dando ao texto um caráter dramático, aproximando-o do gênero teatral. O primeiro parágrafo lembra rubricas que direcionam as ações e ambientam a cena. Porém, uma voz coletiva esclarece ao leitor a prática do falseamento de identidades nessas conversas informais: “Não é fácil, nos chats, somos quase sempre mais jovens (quando temos mais de 40). Ou somos separados ou estamos casados, mas buscando aventuras para sair da rotina. Profissão? De tudo, uma para cada ‘Amigo’ da sala” (p. 85). O texto é construído a partir de diálogos diversos entre vários personagens: Estrela, Policial Militar, Alemão, Boy\$\$\$\$, Teckla comigo, Marinheiro, Advogado, entre outros. O próprio título faz referência aos navegadores, “marinheiros”, nome vulgarmente atribuído aos que utilizam a internet, como se estivessem navegando em um mar de múltiplas aventuras. Mantendo a fidelidade criativa desses navegadores, o autor vai apresentando as conversas, na maioria das vezes, com interesses afetivos, preservando a variedade linguística, típica desses diálogos.

1.4 Cartas: a escrita epistolográfica

Tirante o conto e a crônica, o gênero epistolar⁷ é o mais chamativo nas composições de Oliva, por estar explícito no título da obra. É um dos mais antigos gêneros textuais, e seu estudo revela experiências vividas por um “eu” e um “outro”, marcadas por um tempo e espaço. Assim, trata-se de um texto íntimo, o qual traz, por sua essência, uma escrita de rascunho, já que é tecido pelas palavras que “brotam do coração” e tradicionalmente manuscrito. O remetente descarrega os seus sentimentos de forma livre, já que credita confiança em seu destinatário.

É possível aferir que, desde o surgimento da escrita, seja a demótica dos antigos egípcios, passando à cuneiforme dos sumérios na Mesopotâmia, o gênero epistolar é tão velho quanto as primeiras comunicações entre os povos. Na Literatura, ele remonta aos tempos latinos, com as epístolas de Horácio, Virgílio, Plínio, Ovídio, Sêneca e Cícero. Este último, Marcus Tullius Cícero (106-43 a.C.), não se destaca apenas pela sua filosofia; além de um exímio linguista e grande orador, também é considerado o maior missivista de seu tempo. Para Antonio Castillo Gómez, em seu artigo *Como o polvo e o camaleão se transformam: modelos e práticas epistolares na Espanha moderna*⁸, Cícero é “o *homo factor* da arte epistolar” (GÓMEZ, 2002, p. 14). Este romano escreveu cartas a familiares e a amigos. Entre estes, destaca-se Titus Pomponius Atticus (c. 110-32 a.C.), renomado cavaleiro romano e Patrono das Letras. Foi o maior confidente de Cícero e autor do tratado filosófico sobre a amizade: *De Amicitia*. A correspondência entre esses dois grandes latinos pode ser lida nos dezesseis volumes das *Cartas a Ático* (*Epistulae ad Atticum*). A escrita epistolar de Cícero legou-nos o formato: saudação inicial ou exórdio, narração, argumentação e conclusão. Com sua escrita refinada, discorria sobre fatos de seu tempo como ações de políticos e guerras.

⁷ Epístola: “4. Rubrica: literatura: composição poética em verso ou prosa de temática variada, composta em feitio de carta” (Cf. HOUAISS, 2009).

⁸ Os títulos e subtítulos das referências bibliográficas aparecerão no corpo do texto em itálico.

Porém, mais conhecidas pelos leitores comuns talvez sejam as epístolas bíblicas. Considerando o Novo Testamento, dos 27 livros⁹ que compõem esta parte, 21 possuem forma de cartas, ou pelo menos trazem em seus títulos a palavra “epístola”, das quais treze são atribuídas ao Apóstolo Paulo. Depois de sua conversão, Paulo de Tarso se torna missionário, levando a “Boa nova” a todos os cantos em que passou. Suas epístolas, portanto, eram dirigidas às comunidades cristãs, muitas das quais ele iria ser o fundador; e a pessoas individualmente, como as cartas a Tito e a Timóteo. É fato, contudo, que muitos dos textos atribuídos a Paulo podem ter sido escritos por seus discípulos. Assim, teríamos a “pseudoepigrafia”, isto é, a atribuição de um texto a um autor, ainda que não tenha sido ele a redigi-lo. Era comum, naquele e em outros tempos mais recentes, essa prática na qual o autor direcionava o pensamento, e “escrivães” dariam o corpo final ao texto. Escritas entre 50 a 65 d.C., por seu caráter mediador entre o Céu e a Terra, foram textos sacramentados pela liturgia cristã.

Na Literatura, o gênero epistolográfico¹⁰ surge não só como trocas de correspondência entre escritores, mas como um tipo de texto ficcional, no qual personagens se correspondem através de cartas. A carta, então, pode ser concebida como um “ato”, não apenas no sentido de ação, isto é, momento da enunciação, mas também na concepção teatral, em que os remetentes e destinatários assumem papéis de protagonistas de uma história. A cada correspondência passiva recebida, o destinatário inverte o papel e se torna agente-autor da correspondência ativa para responder ao remetente. Esse esquema dialógico tende a se repetir sucessivamente, literalmente como numa conversa, até que por algum motivo chega ao fim.

O mensageiro é a ponte que liga os correspondentes, por isso não se deve dispensar sua importância. Na opinião de Nádya Battela Gotlib, em seu artigo *Hibridismo e o gênero epistolográfico*, a carta serve para suprimir, amortecer e amenizar “a falta da presença do outro” (GOTLIB, 2003, p. 13). Isto é, a carta é um texto que se escreve à distância de quem se deseja comunicar. Dessa forma, o texto epistolográfico não se forma apenas por quem envia e quem recebe, mas pelo “carimbo”, pelo “timbre” de quem as coloca em trânsito. A “caixinha de correio”

⁹ Tomamos como referência a edição: BÍBLIA SAGRADA, 1998.

¹⁰ Epistolografia: “2. Rubrica: literatura: texto literário em verso e mais comumente em prosa cuja forma é a epístola” (Cf. HOUAISS, 2009).

torna-se mais do que um simples local no qual é depositada a carta, mas uma metonímia de um processo muito maior.

A escrita de cartas, na segunda metade do século XX e neste século XXI, não é mais concebida como nos séculos anteriores. Com a crescente tecnologia, primeiro o telégrafo, depois o fax, mensagens de celulares, e-mails, chats entre outros recursos de comunicação, as cartas (de papel) trocadas entre duas pessoas estão se tornando cada vez mais raras. Nesse inevitável processo evolutivo, os textos manuscritos perdem espaço para a escrita virtual.

Um sentimento nostálgico avulta, pois, quando se escrevia manualmente uma carta, outros elementos, que não o conteúdo, interferiam subjetivamente tanto no remetente, quanto no destinatário. O tipo de papel escolhido, a caligrafia utilizada, a cor da “pena”, a dobra do papel, o selo (tanto o postal, quanto a chancela), o tempo de espera; tudo isso são significativos para a efetividade da correspondência. Com as correspondências virtuais, o contato físico com as palavras do “outro” é substituído por uma imagem virtual que está em um mundo abstrato. A espera pela resposta também é perdida, já que essa troca atual ocorre quase que instantaneamente. Dessa maneira, a carta deixou de ser apenas um veículo impresso e passou ao campo da virtualidade, representativa nas trocas de e-mails e de mensagens de textos de celulares, por exemplo, ganhando, assim, novos moldes e estilos. As mensagens podem ser respondidas imediatamente como numa conversa presencial; a diferença está no veículo desse diálogo. A “caixinha de correios” é substituída por provedores de internet.

As cartas podem ser entendidas como um objeto cultural que revela o universo do “outro” para um “eu”, na correspondência passiva; e o universo do “eu” para o “outro”, na correspondência ativa. No caso literário, ler as cartas trocadas por terceiros, como as dos escritores em sua intimidade, revela-nos segredos, particularidades, auxiliando na compreensão da produção literária ou da vida do escritor.

Com isso, o leitor tem em mãos uma interessante e diversificada fonte de gênese, a qual, conseqüentemente, permitirá traçar o perfil biográfico do autor. Seria como penetrar nas “coxias” da produção literária e compreender mais claramente o que está ocultado pelas palavras. Quanto a isso, um dos maiores estudiosos do gênero

no Brasil, Marcos Antonio de Moraes, em seu artigo *Epistolografia e crítica genética*,

vê o gênero epistolar como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração (MORAES, 2007, p. 30).

Moraes, poeticamente, considera o texto epistolográfico um “canteiro de obras” ou um “ateliê” no qual a crítica genética “busca descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação” (MORAES, 2007, p. 30).¹¹

Em sua essência, as cartas têm a pretensão de serem textos particulares, trocadas por pessoas, comumente, próximas. Por isso, sua escrita parece mais simples, com mesclas da oralidade e da espontaneidade de pensamentos. Por serem remetidas a um destinatário específico, há informações resguardadas e que só podem ser compreendidas pelos correspondentes. Aqueles que não compartilham do mesmo contexto em que foram escritas, terão dificuldades de compreender mensagens que podem parecer enigmáticas.

As cartas trazem vivências, emoções, cumplicidades entre o emissor e o receptor, muitas vezes, inacessíveis à percepção de um público leitor, sobretudo se este estiver situado em espaço e tempo distantes da escrita. Por isso, Aileda de Mattos Oliveira, em seu artigo *Epistolografia e Linguagem*, reconhece a “importância da epistolografia como fonte de investigação sócio-histórica”.¹²

Ao longo da história, muitos escritores usufruíram do gênero epistolográfico de forma profissional, literária e pessoal. Muito utilizadas durante o século XVI, as cartas foram fundamentais para a oficialização das descobertas marítimas empreendidas durante o Renascimento Europeu. As cartas dos cronistas do Quinhentismo relataram à Coroa portuguesa informações sobre a terra, a fauna, a flora e o homem brasileiro, exemplos da chamada literatura documental.

¹¹ Ressaltamos, porém, que as cartas da obra em análise, Cartas para Mariana, como já se percebeu, não são propriamente cartas, por isso não consideraremos fonte de análise para a crítica genética, que não é objetivo desta dissertação.

¹² OLIVEIRA, Aileda de Mattos. *Epistolografia e Linguagem* Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3\(8\)28-38.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3(8)28-38.html)>. Acesso: 7 mar. 2014.

O exemplo mais conhecido dessa produção é a *Carta do Achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, ao Rei Dom Manuel, de 1500. As cartas dos padres jesuítas, as quais fazem parte da literatura catequética, também merecem destaque na historiografia literária. Entre os autores, citamos o Padre Antônio Vieira (1608-1697) que, durante o Barroco, escreveu muitas cartas de teor não só catequético, mas social, em linguagem conceptista. Nesse século XVII, a História destaca as correspondências pessoais da francesa Marie de Rabutin-Chantal (1626-1696), conhecida como Marquesa de Sévigné. Seus textos, muitos dos quais destinados a sua filha, trazem relatos do tipo de vida dos seiscentos, bem como ensinamentos educacionais, marcados por intensa subjetividade.

Outro escritor que recebeu fama por suas escritas epistolográficas foi Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), principalmente com *Cartas Chilenas*, que circularam em Vila Rica pouco antes da Inconfidência Mineira de 1789.

No século XIX, há destaque para as correspondências de Castro Alves (1847-1871) com amigos de sua predileção, e as cartas trocadas entre José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908). Lendo-se, por exemplo, as cartas de Cruz e Sousa (1861-1898) à sua noiva Gavita e ao seu amigo Nestor Vítor, percebe-se uma linguagem que ressoaria nos versos deste poeta.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados, como as cartas trocadas entre os escritores modernistas, Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945); Clarice Lispector (1920-1977) e Guimarães Rosa (1908-1967).

Entre as correspondências que ganharam notoriedade para a investigação literária, estão as cartas escritas por Mário de Andrade, considerado um dos maiores missivistas do Brasil. Vários foram os seus destinatários: amigos, escritores, pintores, músicos. Foram centenas de cartas que, reunidas aos seus pares correspondentes (correspondências passivas e ativas), compõem um considerável acervo.

Ciente da importância de sua correspondência, o autor de *Macunaíma* (1928) deixou carta-testamento para o irmão, instruindo-o a lacrar seu epistolário que só deveria ser aberto cinquenta anos após sua morte que ocorreu em 1945. Cumprindo o seu pedido, no ano de 1995, equipe coordenada pela professora Telê Ancona Lopez fez solenemente a abertura dos envelopes que continham as correspondências. Somente em 1997, após minuciosa catalogação dos textos por uma comissão que

contou com a participação do crítico Antonio Candido e do sobrinho de Mário, Carlos Augusto de Andrade, as cartas vieram a público e ficaram disponíveis para pesquisas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP).

Entre os correspondentes de Mário de Andrade estavam Manuel Bandeira (1886-1968), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Villa-Lobos (1887-1957), Pedro Nava (1903-1984), Murilo Rubião (1916-1991), Fernando Sabino (1923-2004) e Érico Veríssimo (1905-1975).

As missivas¹³ entre Bandeira e Andrade são consideradas as mais significativas, já que compreendem 23 anos de diálogos constantes, entre 1922 e 1944. Cartas que foram estudadas pelo professor Marcos Antônio de Moraes da Universidade de São Paulo, em sua dissertação de mestrado intitulada “*Diálogo epistolar: edição da correspondência Mário de Andrade/Manuel Bandeira*”, da qual resultou na edição do livro *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, publicado em 2001 pela Edusp, recebendo o Prêmio Jabuti na categoria Ensaio e Biografia no mesmo ano. O trabalho do professor Marcos Antônio de Moraes é um dos mais significativos para o estudo da escrita epistolográfica da Literatura Brasileira. Atualmente, ele coordena vários projetos de pesquisas sobre o tema, entre eles: “A ficção epistolar brasileira: formas e estratégias”, “Epistolografia brasileira: perspectivas de exploração interdisciplinar” e “História das edições de correspondência no Brasil: perspectivas teóricas, metodológicas e críticas”.¹⁴

Para Aracy Amaral, em *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, o epistolário de Mário de Andrade é importante não só para a literatura, mas para o conhecimento da cultura brasileira:

A correspondência passiva recolhe diálogos de grande fôlego, como os que se ligam a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade ou Sérgio Milliet; espelha a recepção das ideias e a análise voltada para os jovens escritores, para os artistas plásticos e os músicos. Na ativa, composta em sua maioria por cópias de cartas, nota-se bem o desejo de Mário de documentar determinadas situações, de “fazer a história”, para

¹³ Missiva: “carta ou bilhete que se envia a alguém”. Etimologia: fr. *missive* fem.subst. a partir da expressão *lettre missive* “carta que uma pessoa envia a outra” (Cf. HOUAISS, 2009).

¹⁴ Cf. Currículo Lattes do autor. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4760620D1>>. Acesso: 15 set. 2014.

usar expressão sua. Na de terceiros, tanto está o colecionador que amalha uma carta de Donizetti e outra de Carlos Gomes, como o estudioso a quem é oferecida a correspondência de Souza Lima a Mignone ou o ofício do Bloco das Caprichosas, dispondo as alas para o desfile no Carnaval paulistano (AMARAL, 2001, p. 13).

De forma premonitória, em 1946, um ano após a morte de Mário de Andrade, Antonio Candido disse estas palavras: “A sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito” (CANDIDO, 1990, p. 69 *apud* AMARAL, 2001, p. 11). Dessa forma, as cartas de Andrade são substanciais para se compreenderem alguns de seus trabalhos literários.

A interação, a troca, o diálogo é o cerne das correspondências. Partindo desse ponto, toda escrita epistolar traz em si marcas do destinatário e do remetente, ou seja, lê-se na correspondência recebida e enviada informações que se entrecruzam. De uma forma ou de outra, lemos intertextos na escrita dos correspondentes.

É justamente isso que percebemos em *Cartas para Mariana*. As cinco primeiras cartas do livro respondem a cinco cartas escritas pela freira Mariana Alcoforado que viveu no século XVII. Obviamente trata-se de uma comunicação que não ocorreu de fato, mas que se comunica de forma ficcional. Oliva, então, retoma a escrita conflituosa e paradoxal de uma religiosa, num estado de férvido amor, para ser seu correspondente.

Em seus outros textos, o diálogo imagético com outros destinatários também ocorre. Para dizer a Clarice Lispector que sua Macabéa, personagem da obra *A hora da estrela* (1977), não é a única a ser atropelada pela vida e ter o seu instante de estrela, Oliva escreve “Carta para Clarice”. Para ampliar as possibilidades do adultério, questionado em *Dom Casmurro* (1899), o autor destina a Machado de Assis sua “Carta para Bento”. E assim se seguem outras “cartas” em *Cartas para Mariana*.

Fato é que a escrita epistolográfica de *Cartas para Mariana*, como já discorrido anteriormente, é híbrida, ou seja, não se restringe ao gênero epistolar. Suas narrativas possuem várias vozes, algumas encontram similitude na pessoa do autor, isto é, no “eu”; outras buscam sua completude em personagens ficcionais, espelhados ou não na realidade, isto é, no “outro”.

Considerando a Literatura como uma forma de interação solitária com o mundo, *Cartas para Mariana* ratifica o pensamento de Gotlib (2003), ao afirmar que a carta é a “falta da presença do outro”. O “outro” dos narradores do livro de Oliva são os escritores, são as obras literárias, são suas experiências familiares e cotidianas ante este mundo contemporâneo, globalizado que, apesar de aproximar nações, distancia o homem de sua essência, genuinamente humana.

Assim, lendo as cartas do livro, estamos lendo por trás de suas palavras, a escrita de outros autores. A correspondência ativa de Oliva nos permite vislumbrar com quem ele dialoga, não só pelas “pistas” presentes nos títulos, mas pelos intertextos (explícitos e implícitos) de seus textos. Metaforicamente, *Cartas para Mariana* é um pergaminho cuja escrita original foi raspada e sobre ela as vozes do livro se inscreveram. Eis a escrita em palimpsesto que será o tema do próximo capítulo.

Capítulo 2
UMA ESCRITA EM PALIMPSESTO:
AS LITERATURAS POR TRÁS DAS CARTAS

A interação entre humanos é o que lhes possibilita a comunicação e a perpetuação dos pensamentos formados ao longo do tempo. Essa troca de discursos faz parte da nossa essência e é um bem inalienável. Uma vez membros de uma sociedade, a palavra se constrói a partir de palavras.

Parafrazeando Bakhtin, apenas o primeiro homem, Adão, teve sua palavra ilibada do discurso alheio. Sendo viva, a língua em seu uso vai se constituindo e ganhando novas formas. Para isso, segundo José Luiz Fiorin, no artigo intitulado *O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva*, não é necessária uma interação face a face, pois há um processo de “dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro” (FIORIN, 2001, p. 128). Isso significa que o enunciador sempre toma como suporte o enunciado de outrem para a constituição do seu, seja esse processo intencional ou não.

Pode-se afirmar, então, que o discurso é inerentemente heterogêneo. Quanto a isso, Jacqueline Authier-Revuz, em seu artigo *Heterogeneidade(s) enunciativa(s)*, observa que

a heterogeneidade pode ser constitutiva ou mostrada. A primeira é aquela que não se mostra no fio do discurso; a segunda é a inscrição do outro na cadeia discursiva, alterando sua aparente unicidade. Naquela, o discurso não revela a alteridade na sua manifestação; nesta, a alteridade exhibe-se ao longo do processo discursivo. A heterogeneidade mostrada pode ser marcada, quando se circunscreve explicitamente por meio de marcas linguísticas a presença do outro (por exemplo, discurso direto, discurso indireto, negação, aspas, metadiscurso do enunciador), e não marcada quando o outro está inscrito no discurso, mas sua presença não é explicitamente demarcada (por exemplo, discurso indireto livre, imitação) (AUTHIER, 1990 *apud* FIORIN, 2001, p. 128-129).

Ao optar pelo gênero carta, Oliva deixa explícito o intento dialógico de sua escrita. Escritas e temas próximos de autores como Eça de Queirós e Machado de Assis comprovam como o escritor-leitor Osmar Oliva se constitui a partir da palavra do outro. Já nos títulos de seus contos, “Carta para Clarice”, “Carta para Rubem Fonseca”, “Carta para Poe”, o autor nos mostra sua narrativa dialógica.

Marcos Antonio Moraes, citado por Ana Lúcia Teixeira de Carvalho, na tese *Cartas marcadas pela dor de existir*, considera que, no diálogo epistolar, o outro tem uma posição de alteridade artístico-textual:

O “outro”, no diálogo epistolar, concorre muitas vezes para a realização artística, funcionando como termômetro da criação. A carta [é um] “laboratório” onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos [...] A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões se entrelaçam e os desejos afloram. A instigante aproximação da carta ao texto ficcional traz à tona a problemática da escrita epistolar, gênero fluido em seus limites e preche de possibilidades literárias e pragmáticas (MORAES, 2001, p.14 *apud* CARVALHO, 2007, p. 27).

Considerando, portanto, que a escrita de Oliva é um encontro de si com o “outro”, e que esse “outro” pode ser muito bem o próprio “eu” autoral, *Cartas para Mariana* atinge o seu propósito de missiva quando entendemos que o eu-escritor busca um diálogo com o seu eu-leitor. Nesse processo, avulta-se a temática da alteridade e do duplo, mediante uma reflexão existencial e metalinguística.

Essa busca de interlocução com o “outro” se concretizará mediante os diálogos intertextuais. Esse “outro” é múltiplo, amplo, diverso, real ou ficcional, e pode ser concebido como a referência especular com a qual o “eu” busca projetar-se. Nessa perspectiva, o escritor lança suas perguntas, não com o intuito de receber as respostas absolutas, mas para também receber questionamentos, estabelecendo assim uma troca de correspondências.

Muitas vezes, a voz desse autor-narrador se encontra com vozes de outros escritores, criando um sistema especular de ideias, temas e indagações, por meio de um verdadeiro diálogo intertextual.

Nesse aspecto, registre-se a observação de Fiorin e de Barros, em *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*, para os quais, “a intertextualidade é a incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1994, p. 30).

Ampliando o conceito de intertextualidade, Gerard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, utiliza o termo hipertextualidade, entendido por esse autor como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) e a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota” (GENETTE, 2006, p. 12). Com isso, podemos ler, por exemplo, que “Carta para Clarice”, de Osmar

Oliva, seria o hipertexto de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que seria o hipotexto; ou que “Carta para Rubem Fonseca” (hipertexto) e “Passeio noturno I” (hipotexto). Refletindo também acerca do fenômeno da intertextualidade, Benjamin Abdala Junior, em *Literatura: história e política*, afirma que

Ninguém cria do nada. Há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturativos, desde a apreensão “mais espontânea” dos pequenos “causos” populares, ditos populares, canções etc., da chamada oralitura (“literatura” oral) até os textos “mais auto-reflexivos” da literatura erudita (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 23).

A escrita de *Cartas para Mariana* segue esse pensamento de Abdala Júnior, uma vez que suas “cartas” foram escritas a partir de outras narrativas e/ou experiências de vida, histórias de família ou “causos” do cotidiano. Dessa maneira, o escritor amplia as reflexões literárias sobre os textos referenciados.

Júlia Kristeva, em seu livro *Introdução à semanálise*, afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, 1974, p.64). Isto é, um texto é literalmente uma teia, no seu sentido etimológico de têxtil, tecido, que vai se construindo, vai se tecendo a cada palavra acrescida, formando uma grande teia.

De forma impositiva, tal afirmação encontra apoio nas palavras de Tzvetan Todorov que, em *As estruturas narrativas*, afirma que a “literatura é criada a partir da literatura, não a partir da realidade, quer seja esta material ou psíquica; toda obra literária é convencional” (TODOROV, 1979, p. 14). Todorov se fundamenta em Northrop Frye que diz: “Só se pode fazer poemas a partir de outros poemas, romances a partir de outros romances” (FRYE, 1967, p. 97 *apud* TODOROV, 1979, p. 14-15).

Voltando a *Cartas para Mariana*, em um conto específico, “Carta sobre relíquias da casa antiga”, o qual já traz no título a lembrança da última organização de contos de Machado de Assis, intitulada *Relíquias da Casa Velha*, de 1906; o narrador apresenta o conceito de palimpsesto, noção com a qual definimos a escrita de Oliva:

A menina [...] escrevia sua própria história nas paredes do seu quarto. [...] o dono da casa se irritava muito, brigava, chegou a bater na menina. Pegou

sabão e esponja e lavou cada rabisco. No outro dia, outras histórias surgiam nas mesmas paredes, um palimpsesto. [...] A menina sempre inventava uma história nova que ia ficando ali, umas sobre as outras (OLIVA, 2011, p. 75, grifo nosso).

Percebemos, por meio do excerto, a escrita da escrita, num processo de criação e recriação constante. Segundo Genette, “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2006, s.p.).

Portanto, o conto supracitado, “Carta sobre relíquias da casa antiga”, sintetiza um propósito literário do autor em suas *Cartas para Mariana*. Sob suas histórias, lemos outras histórias que não são ocultadas, apenas raspadas, rasuradas, espelhadas. Quanto à metáfora do espelho, didaticamente, Affonso Romano de Sant’Anna, a associa ao exercício da paráfrase, em que os textos se confundem, não se sabendo até onde está a voz do autor parafraseado e onde começa o autor parafrasta.

Em *Paródia, Paráfrase & Cia*, de forma poética, Sant’Anna assim afirma sobre a paráfrase: “É como se o texto passasse de pai (ou mãe) para filho, como se houvesse uma mistura indiferenciada do corpo da mãe e do corpo do filho. O filho-texto olhando-se indiferentemente nos olhos da mãe” (SANT’ANNA, 1999, p. 32).

Considerando a leitura de Sant’Anna, o qual traz distinções entre “paródia”, “paráfrase” e “estilização”; percebemos que os textos de *Cartas para Mariana* se aproximam deste último processo, já que a estilização é um desvio tolerável do texto original. Segundo Sant’Anna, “esse desvio tolerável seria o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que se lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. Seria a quantidade de transformações que o texto pode tolerar mantendo-se fiel ao paradigma inicial” (SANT’ANNA, 1999, p. 39). Em outras palavras, “a diferença entre esses termos está em que a paródia *deforma*, a paráfrase *conforma* e a estilização *reforma*” (SANT’ANNA, 1999, p. 41).

As “cartas” do livro trazem inovações e novas reflexões sobre os textos ou autores dialogados. Diferentemente da paródia que desvirtua o texto original, negando-o; e da paráfrase que o confirma, sem acréscimos; a estilização amplia as possibilidades de leituras, criando novos textos, com novas visões a partir do texto original.

Tânia Carvalhal, em *Literatura comparada*, lembra-nos de que

a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muitos menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa (CARVALHAL, 2006, p. 53-54).

Segundo Carvalhal, a Literatura Comparada é uma forma de investigação literária que consiste em confrontar duas ou mais literaturas. Em seu livro mencionado, a autora discorre minuciosamente acerca da afirmação dos estudos comparados, a partir de uma leitura historiográfica, pautando-se, sobretudo, em trabalhos franceses e norte-americanos sobre o tema.

Apesar de haver defensores críticos de uma divisão entre Literatura Geral e Literatura Comparada, para o nosso estudo específico, seguiremos o pensamento do norte-americano René Wellek que defende não haver diferenças entre elas. Diferentemente dos franceses, para quem “a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países” (CARVALHAL, 2006, p. 14), os norte-americanos aceitam os estudos comparados dentro dos limites de uma mesma literatura.

Em se tratando da obra *Cartas para Mariana*, o autor traz em seus contos referências intertextuais tanto de escritores estrangeiros quanto de escritores brasileiros, como os portugueses Eça de Queirós e Mariana Alcoforado, o estadunidense Edgar Allan Poe, e os brasileiros Machado de Assis, Clarice Lispector e Rubem Fonseca.

Nos títulos de seus contos, Oliva apresenta pistas dos seus diálogos intertextuais: “Cartas para Mariana” são respostas às *Correspondências portuguesas*, de Mariana Alcoforado, publicadas pela primeira vez em 1669. “Carta para Ulisses” traz o tema da espera presente em *A Odisseia*, de Homero. “Carta para Bento” retoma o tema do adultério presente em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, autor que também aparece referenciado em “Carta sobre o manuscrito de Assis”, texto que, por sua ambientação religiosa, alude ao Santo Francisco de Assis. “Carta sobre as

singularidades de uma moça loura” lembra o conto “Singularidades de uma rapariga loura” (1902), de Eça de Queirós. “Carta para Rubem Fonseca” é uma releitura do conto “Passeio noturno I”, de Rubem Fonseca, o qual compõe a obra *Feliz ano novo* (1975). “Carta sobre relíquias da casa antiga” retoma o livro de contos *Relíquias da casa velha* (1906), de Machado de Assis. “Carta para Clarice” é uma síntese universal de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. A escrita de Clarice ainda é percebida nos contos “Carta para Ângela” e “Carta de Ash”, os quais lembram a obra póstuma da autora, *Um sopro de vida* (1978). Por fim, “Carta para Poe” faz uma referência à escrita sombria de Edgar Allan Poe.

Iniciemos a leitura de suas correspondências literárias. Para perceber o processo de reescrita no livro estudado desses textos e autores mencionados, passemos a leitura de cada um desses seus palimpsestos. Começemos com o hipertexto presente no título do livro, ou seja, com as cartas para Mariana.

2.1 Cartas para Mariana

“Quando este pranto cessar, tudo que em mim houver de feminino terá acabado” (Shakespeare). Esta epígrafe do dramaturgo inglês, que abre as *Cartas para Mariana*, antecipa o tema da alteridade, isto é, a correspondência de um “eu” encontrando-se num “outro”. No caso da epígrafe, o masculino no feminino, numa confluência quase bíblica¹⁵ em que o homem se junta à mulher para serem um. Já se anuncia, portanto, tratar-se de cartas de amor. Isso é que leremos em *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado. Já em *Cartas para Mariana*, leremos mais que um “derramamento” amoroso do amado para sua amada, visualizaremos um homem em profundo conflito consigo mesmo.

Após a epígrafe, temos o destinatário: “A Eça de Queirós”, o local e a data: “Paris, maio de 1867”. O remetente é Fradique Mendes que encaminha para o amigo Eça de Queirós escritos encontrados num relicário na França. Trata-se de cartas de um cavalheiro francês a uma senhora portuguesa. Seus nomes não aparecem.

¹⁵ “Por isso o homem deixa o seu pai e sua mãe para se unir à sua mulher; e já não são mais que uma só carne” (BÍBLIA SAGRADA, 1998, p. 50-51).

Segundo Fradique, são textos em péssimo estado de conservação e mal escritos. Por fazerem referências a Portugal e parecerem tratar de um “amor mal resolvido” (p. 7), talvez essas cartas sejam úteis ao escritor português, servindo-lhe de “mote para um novo romance de adultério ou de amores proibidos” (p. 7). Junto a essas cartas, Fradique envia também cartas de sua autoria.

A primeira carta do livro, portanto, é de Fradique Mendes a Eça de Queirós. Vale ressaltar a linguagem empregada nessa missiva, típica do período Realista português. O intento de Oliva é fazer um pacto com o leitor, de forma que este acredite que tal correspondência foi realmente escrita e remetida no século XIX.

Após esse texto, o seguinte é o *Prólogo*. Normalmente, é feito pelo autor do livro, o qual discorre acerca do tema de sua obra. Neste prólogo, o autor confirma que os manuscritos foram encontrados por Fradique Mendes na França e enviados a Eça de Queirós em Portugal. O autor esclarece que o escritor português, por motivos desconhecidos, “preferiu publicar somente as cartas de Fradique Mendes” (p. 9). Dos papéis esquecidos de Eça “foram resgatadas *A Ilustre Casa de Ramires, A Cidade e as Serras e As Correspondências de Fradique Mendes*” (p. 9), obras póstumas do escritor. Ao empreender uma pesquisa na Biblioteca Nacional de Lisboa, o autor teria encontrado os manuscritos e, agora, os traz a público. Julga-as interessantes por serem “confissões de um homem em conflito com a sua consciência, atormentado por uma paixão da sua mocidade que as convenções morais, religiosas e familiares parecem ter impedido de se concretizar” (p. 9). Segundo o autor, as cartas foram publicadas como ele as encontrou, advertindo ao leitor de que a “dificuldade de compreender determinadas frases ou assuntos deve-se ao estado como os papéis se acham, corroídos pelas traças e pelo mofo, quase se desfazendo” (p. 10).

Um leitor desavisado e ingênuo acreditará que, de fato, trata-se de correspondências entre apaixonados, que foram encontradas por Fradique, que as enviou a Eça; anos depois, encontradas por Oliva, que as revela ao leitor. Na verdade, Oliva está utilizando o seu eu fingidor, tal como definiu aos poetas Fernando Pessoa. Todas as cinco cartas escritas, para essa senhora anônima, foram feitas pelo próprio autor. Com o prólogo, então, ele ratifica o pacto com o leitor, levando-o a acreditar que as cartas realmente existem.

Antes de comparar as cinco *Cartas portuguesas* com as cinco *Cartas para Mariana*, cabe esclarecer quem é Fradique Mendes e quem é esta Mariana. Começemos com Fradique.

Todavia, para falar de Fradique é preciso conhecer José Maria Eça de Queirós (1845-1900), no qual, segundo Massaud Moisés, em sua obra *A literatura portuguesa*, a tradição tem reconhecido “o maior romancista da Literatura Portuguesa, chegando alguns a considerá-lo como tal para toda a língua portuguesa” (MOISES, 2005, p. 197). Eça de Queirós, cuja fotografia está estampada na capa do livro de Oliva, *Cartas para Mariana*, foi o escritor Realista português mais notório de seu tempo. O autor discorreu em sua tese de doutorado, intitulada *O corpo e a voz: inscrições do masculino em narrativas queirosianas*, sobre produções de Eça de Queirós e também de Machado de Assis, os quais são intertextualizados com frequência em sua escrita.

A preferência pelo gênero epistolar pode estar associada à simpatia que Oliva tem pela obra *Correspondências de Fradique Mendes* (1900), de Eça de Queirós, referência que aparece logo antes do prólogo. Na verdade, Fradique é um heterônimo de Eça de Queirós, a semelhança de Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa.

O escritor português traça toda uma biografia do poeta Fradique, autor de poematos publicados num folhetim sob o nome de “Lapidárias”, de influências baudelairianas, portanto, decadentistas. Trata-se de um personagem realista, descontente com a decadência lusitana, que sai em busca do seu próprio conhecimento e do conhecimento de seu país. Fradique traz polifonias em suas narrativas, mostrando-se um sujeito contraditório, justamente o que Oliva faz em suas cartas. A obra de Eça possui duas partes, a primeira é uma série de “Memórias e Notas” nas quais Eça vai traçando o perfil biográfico de Fradique e suas características; a segunda são as cartas de Fradique a pessoas fictícias e a pessoas reais do seu tempo, como Ramalho Ortigão (1836-1915), escritor português que escreveu um livro em parceria com Eça, *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870).

Falemos, agora, de Mariana. No século XVII, durante o período do Barroco português, uma freira do Convento de Nossa Senhora da Conceição, nascida em Beja, em 1640, apaixonou-se por um oficial francês que lá estivera durante as guerras de Restauração (1640-1668) entre Portugal e Espanha. Porém, ele precisou regressar

à França por ordens superiores. Era o ano corrente de 1667. Os dois enamorados teriam trocado cartas de amor. Contudo, restaram apenas as cartas escritas pela religiosa, já que as cartas do oficial francês nunca foram encontradas.

As cartas da freira vieram a público em 1669, em Paris, com o título: *Lettres Portugaises traduites em français*, sem o nome do destinatário nem do tradutor. Segundo Ana Klobucka, em *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*, as cartas se apresentavam “através de um *Avis au lecteur* introdutório, como uma tradução igualmente anónima de cinco Cartas de amor autênticas, escritas por uma freira portuguesa chamada Marianne” (KLOBUCKA, 2006 *apud* SANTOS, 2010, p. 110). Sabia-se apenas, pelo conteúdo, que se tratava de cinco cartas escritas por uma freira lusitana a um oficial do exército da França.

Numa nova edição, publicada em Colônia, Alemanha, recebeu o título *Lettres d'Amour d'une religieuse écrites au Chevalier de C., Officier Français en Portugal*. Apresentando, assim, o destinatário: o capitão da cavalaria Chevalier de Chamilly, também conhecido como Conde de Saint-Léger, cujo nome verdadeiro é Noël Bouton (1636-1715); e a remetente: Mariana, tendo sido traduzidas pelo conde francês Gabriel Guilheragues (1628-1685). Por essa razão, muitos acreditam que Guilheragues é realmente o autor dessas cartas. Logo, há muitos mistérios sobre tais cartas. Segundo Moisés,

O problema que as cinco cartas de amor levantam não parece de todo resolvido, tal o volume das conjecturas e indagações: quem realmente as escreveu? Mariana Alcoforado? Guilheragues? Aceita a autoria da freira de Beja, quantas cartas teriam sido enviadas? cinco ou mais ou menos? em que língua? se em Português, o tradutor não as teria alterado como bem lhe aprouvesse? ou, mesmo, não as teria refundido, quem sabe escrevendo algumas delas? os originais, onde param? quanto à ordem das cartas, não seria arbitrária, arranjada? (MOISÉS, 2005, p. 89).

Vê-se, portanto, que o crítico lança uma série de questionamentos sobre a veracidade de tais correspondências. Entretanto, Luiz Euclides da Silva Neves, em *Amor ou paixão? que sentimento movia Mariana*, revela-nos que, em 1810, o crítico literário francês Boissonade encontrou um exemplar antigo das Cartas com uma nota que dizia: “A religiosa que escreveu essas cartas se chama Mariana Alcoforado,

freira em Beja, entre a Estremadura e a Andaluzia. O cavaleiro a quem as cartas foram escritas era o conde de Chamilly, chamado então de Conde de Saint-Léger” (NEVES, 2003, p. 2). E averiguando sua autenticidade, confirmou-se que, no Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja, viveu, de fato, uma religiosa de nome Mariana Alcoforado, nascida em 1640 e falecida em 1723. Filha do fidalgo Francisco da Costa Alcoforado e de dona Leonor Mendes, Mariana entrou para o convento com 11 anos de idade, vindo a fazer seus votos com 15 anos.

O encontro de Mariana com o oficial francês ocorreu durante uma invasão espanhola às terras do Alentejo. A França enviou tropas para Portugal com o intuito de retomar o domínio da região. Segundo Monique Mendes, em *A figura feminina em construção na Literatura*, foi nessa ocasião que os olhos de Mariana viram, pela primeira vez, aquele que seria o seu amado:

foi no ano de 1663, época que chega o exército francês para socorrer Portugal de uma invasão espanhola e é onde surge, em 1666, Noël Bouton, que tinha os títulos de Marquês de Saint-Léger e Conde de Chamilly, que no comando da cavalaria, é deslocado para Beja. Mariana, do alto da janela do mosteiro, avistava a entrada da cidade (Mértola) e estando Chamilly no comando das tropas encanta os olhos da freira (MENDES, 2007, p. 11).

Nas cinco cartas conhecidas, lê-se uma paixão incontrolada de ímpeto carnal. Numa época assinalada pela tradição patriarcal, as mulheres deveriam se submeter às regras sociais instituídas. Uma vida de desvios morais seria prejudicial à família. Pelo teor de suas cartas, parece-nos que Mariana não estava no claustro por uma vocação cristã de total entrega à vida celibatária. Nas palavras de Moisés, havia uma “sincera, franca e escaldante confissão duma mulher que se desnuda interiormente para o amante cínico, ingrato e ausente, com fúria de fêmea abandonada, sem qualquer reboço ou pudor” (MOISÉS, 2005, p. 90). Dessa forma, a estada de Mariana no convento poderia ter sido uma imposição paterna, já que se percebe, na escrita da freira, uma preocupação em preservar a honra e o patrimônio familiar.

De acordo com Lígia Bellini, em seu artigo *Vida monástica e práticas de escrita entre mulheres em Portugal no Antigo Regime*, “o convento podia servir como uma solução para as preocupações patrimoniais das classes abastadas que,

destinando filhas à vida monástica, evitavam os elevados dotes maritais requeridos para casamentos com indivíduos de igual status” (BELLINI, 2007, p. 214).

As cartas representam a liberdade da religiosa, sua forma de se locomover. Mesmo trancafiada em um convento, Mariana consegue mobilidade através de suas palavras que representam a exteriorização de seus sentimentos. Assim, uma psicologia feminina é apresentada de forma paradoxal, característico da escola barroca, em que se configuram lado a lado a vontade de esquecer, seguindo à razão; e o desejo de reencontro, seguindo à emoção. Para Moisés,

Essa dualidade permeia todas as cartas, e quase de linha a linha a Sórora Mariana muda de atitude: “Tua injustiça e ingratidão são demais. Mas ficava desesperada se dissesse que te proviesse qualquer dano, pois antes quero que não recebas castigos, do que ver-me eu vingada. Resisto a todas as mostras que em demasia me convencem de que me não estimas já, e sinto mais vontade de entregar-me cegamente à paixão do que às razões que me dás de me lamentar do teu pouco caso” (MOISÉS, 2005, p. 90).

Tal confissão paradoxal atingirá seu ápice na terceira carta. Na verdade, as cartas eram um desabafo da religiosa que transpunha para o papel todas as suas emoções. Dominando muito bem as palavras, dedicada aos estudos e às leituras, Mariana ocupava o cargo de escritã das Quarenta Horas, registrando os acontecimentos mais significativos que ocorriam no convento. Talvez, por essa razão, lemos uma escrita bem elaborada para uma mulher do século XVII, considerando a visão do feminino para a época.

A dualidade razão *versus* religião foi um dos dilemas aos quais estava sujeito o homem do século XVII, que vivia entre a preservação da fé cristã, maciçamente imposta durante a Idade Média, e o florescer racionalista do Renascimento. Em sua dissertação de Mestrado, *Da paixão ao abandono: uma leitura das Cartas Portuguesas e das litografias de Henri Matisse*, a professora Regina Silvestrini, comenta que

o temário da Literatura seiscentista é um atestado da influência religiosa da Contra-Reforma (*sic*), que proclamava o medo da morte, a consciência do pecado, a contrição, o desengano, a oscilação de sentimentos distintos, a sensação do tempo e o conseqüente desejo de aproveitar a vida

presente. Dentre os muitos autores que exercitaram esse temário, destacamos Sórora Mariana Alcoforado (SILVESTRINI, 2008, p. 10).

A dúvida, o sagrado e o profano, o conflito espiritual e carnal, a interface entre céu e terra, os exageros descritivos e as metáforas faziam parte de Mariana. Isso é muito óbvio, já que era uma freira; e, sendo freira, não poderia amar um homem como mulher. Mas ela amava, ou melhor, era apaixonada, pois o sentimento que aparece nas cartas foge àquela noção de amor paciente e benigno que aparece em Coríntios 13. Suas epístolas trazem desespero, ciúmes, ódio, mágoa.

Para melhor visão do conteúdo das *Cartas portuguesas*, apresentemos uma síntese comentada das cinco correspondências.

A “Primeira Carta” revela uma mulher assinalada pela sagração religiosa, mas que seria capaz de ultrapassar os umbrais de seus votos em prol de uma paixão humana. Logo nas primeiras linhas, utiliza o vocativo “meu amor” para o seu destinatário. Sua dor é marcada pela privação do olhar do homem no qual via tanto amor. Agora, sem luz, restam-lhe as lágrimas em seus olhos. Assim que o viu, dedicou sua vida e a sacrificou por ele. Reconhece o seu sofrimento e mesmo que seus suspiros gritem um “basta!, infeliz Mariana” (p. 12)¹⁶, ela se consome em vão por um amante que nunca voltará. Vê-se a identificação da remetente, Mariana. Não só ela confessa o seu nome, como também revela o país onde está o seu amado, “que está na França no meio dos prazeres e nem por um momento pensa nas tuas dores” (p. 12). Seus questionamentos são constantes e também contraditórios como neste exemplo: “Como podem ter-se tornado tão cruéis as lembranças de momentos tão agradáveis?” (p. 13).

Essa “Primeira Carta”, na verdade, não parece ter sido a iniciadora de uma troca de correspondências, já que ela afirma: “Ai de mim! A tua última carta deixou-o num lamentoso estado! Tão sensíveis foram as suas palpitações que até parecia fazer esforços por se separar de mim e ir ao teu encontro!” (p. 13). Esta é, pois, uma continuação de uma série de cartas que se iniciou há algum tempo, o qual não se pode defini-lo. A freira confessa estar decidida a adorar seu amado, e apenas ele, durante toda a sua vida, e também está segura de que ele fará o mesmo, pois ainda que ele

¹⁶ Informamos que, para melhor fluência na leitura, somente as páginas das citações diretas de *Cartas portuguesas* serão indicadas no corpo do texto. Todas se encontram em ALCOFORADO, 1997.

encontre maior beleza, não encontrará amor maior. Mariana pede que ele não mais escreva para que ela se lembre dele, pois não pode esquecê-lo, como também nutre a esperança de que um dia ele venha passar algum tempo com ela. Se pudesse sair daquele “malfadado claustro”, iria ao encontro de seu amado. Mariana fala de um irmão inominável que lhe proporcionava condições para escrever ao seu amado, como se fosse uma espécie de intermediário. Seus questionamentos, típico do ser barroco do século XVII, é uma tônica constante como já mencionado, e reforçado neste trecho:

Conjuro-te a que me digas por que é que te empenhaste em me encantar como fizeste, se já sabias que me havias de abandonar? Por que é que puseste tanto empenho em me tornar feliz? Por que não me deixaste em paz no meu convento? Tinha-te feito algum mal? (p. 15).

Apesar de lançar uma aparente culpa ao seu amado, logo em seguida lhe perdoa e não lhe culpa por nada. Anseia por mais cartas, deseja que ele venha vê-la, assume-se louca por desejar que, em vez de a carta cair em suas mãos, caísse ela em seus braços. Deseja o seu amor, bem como os males que ele traz.

O desespero e o lamento continuam na “Segunda Carta”. A religiosa é insistente em suas correspondências, mesmo que o seu amado tenha ficado seis meses sem respondê-la. Ela não podia esperar que ele renunciasse a sua fortuna para ficar com ela em Portugal. As alegres lembranças lhe encham de desespero. Desejo de vê-lo novamente em seu quarto em que tantas vezes esteve. Mas, ai de si, está enganada! Ela teria um remédio para sua dor, deixar de amá-lo. Antes sofrer mais do que esquecê-lo. Vê-se que a freira abriu sua cela para irromper seus votos religiosos em prol do amor carnal. Sabe dos lânguidos prazeres que suas amantes dão a ele na França. Porém, sem ela, o que ele consegue são apenas prazeres imperfeitos. Inveja a felicidade de Manuel e de Francisco, criados de seu amado, por estarem sempre ao lado dele. Não se arrepende dessa sedução. Sua religião e sua honra consistem agora em amá-lo. E não tem receio, nem deseja esconder isso. Um oficial francês lhe fala sobre seu amado e da paz na França. Hiperbolicamente, a freira afirma que, após a partida de seu amado, seu único prazer é murmurar o seu nome mil vezes ao dia. Revela que algumas religiosas sabem de seu estado. Sai pouco de seu quarto,

preferindo olhar para o retrato¹⁷ que tem dele. E encerra com estes dizeres: “Estou desesperada! A tua pobre Mariana já não pode mais: desfalece ao acabar esta carta. Adeus, adeus! Tem compaixão de mim!” (p. 25).

A “Terceira Carta” já começa com perguntas ao seu amado em tom de desfalecimento. Esperava que ele escrevesse mais e que suas cartas fossem mais longas. Desejava que sua paixão fosse alimentada. A vida de Mariana se tornou uma enfermidade por causa desse amor. A frieza da paixão do amado, sobretudo em suas últimas despedidas. Receia de que ele nunca tenha sentido bem a fundo todos os seus prazeres. Sim! Mariana vai aos poucos concluindo que seu amado a teve como um troféu e que seu “coração nunca se deixou tocar profundamente por ela” (p. 31). A confissão de sua degeneração chega a ser lastimável: “Eu não sei nem o que sou, nem o que faço, nem o que desejo: encontro-me dilacerada por mil movimentos contrários. Poder-se-á imaginar estado tão deplorável” (p. 31). Seus ciúmes ganham ampla proporção, ciúmes de tudo que lhe dá alegria e toca-lhe o coração na França. Não deseja a compaixão de seu amado:

Enfureço-me contra mim própria quando penso em tudo quanto te sacrifiquei: perdi a minha reputação, expus-me ao furor dos meus parentes, à severidade das leis deste país contra as religiosas e à tua ingratidão, que me parece a maior de todas as desgraças (ALCOFORADO, 1997, p. 32).

Apesar de a religiosa parecer lançar ao seu amado a culpa de todo o seu sofrimento, contrariamente, ela desejaria passar por maiores perigos ainda em prol de seu amor. Contraditoriamente, pede perdão e deseja ainda ser tratada com severidade. Morreria por ele. Tal fim trágico o faria pensar nela. Bem gostaria de nunca tê-lo visto, mas gosta bem mais de ser desgraçada amando-o. Agradece pelo desespero que lhe causou, e detestou a tranquilidade com que viveu antes de conhecê-lo. Sua paixão aumenta a cada momento e muito lhe teria a dizer.

¹⁷ O retrato ao qual a narradora faz referência são pinturas, já que não se pode falar em retratos fotográficos no século XVII.

Na “Quarta Carta”, Mariana revela que recebe informações de seu amado através do seu lugar-tenente. A correspondência ativa parece ser mais intensa que a passiva, já que a freira questiona seu destinatário: “por que me não escreveste?” (p. 39). Julga-o injusto e ingrato. Ela se deixou enganar por sua maneira de proceder que fora com tantos desvelos. Ele era assíduo, complacente e fez juras. Prazeres que custaram à religiosa terríveis consequências. Ele sabia que não ficaria em Portugal. Poderia ter encontrado outra “mulher mais bela, com a qual terias tido os mesmos prazeres, já que só prazeres grosseiros procuravas” (p. 42). Sua ação foi mais de um tirano que de um amante. Ele retornou à França em um barco que estava partindo. Recebeu uma carta da família, sentia-se na obrigação de servir ao seu rei. Sua honra impunha-lhe que abandonasse a freira. Em contrapartida, Mariana sofreu perseguições de sua família e não se preocupou com sua própria honra. Família, amigos, convento, tudo lhe é insuportável. Todos perceberam a mudança radical de seu humor e suas maneiras. As religiosas lhe têm pena. Seu amor impressiona a todos. Somente o seu amado lhe é indiferente, escrevendo “senão cartas frias, cheias de banalidades: metade do papel vem em branco e parece que estás morto por acabar depressa” (p. 45).

Dona Brites é uma senhora que parece tentar distrair Mariana. Leva-a para passear na varanda de onde se avista Mértola, vila raiana do distrito de Beja, no Alentejo. Dali, Mariana viu, pela primeira vez, o seu amado passar e se convenceu de que ele a notara entre todas as que estavam com ela. Desejaria que todas as mulheres da França o achassem amável, porém não lhe amassem ou agradassem. Contentar-se-ia em vê-lo esporadicamente. Há cinco ou seis meses, ele confessou a Mariana que tinha amado uma dama na França. Se ela fosse impedimento de ele não voltar que lhe dissesse logo para que não sofra mais. Deseja o retrato dessa senhora com cartas que ela escreveu a ele, deseja saber sobre ela. Também deseja o retrato do irmão e cunhada de seu amado. Tudo que representa algo dele lhe é muito querido. Já está se completando um ano desde que Mariana se abandonou totalmente a seu amado. Ao terminar esta carta, a religiosa reclama mais uma vez da falta de fidelidade nas correspondências. Escreve mais para si que para ele. E novamente os questionamentos: “Que fiz eu para ser tão desgraçada? Por que envenenaste a minha vida? Por que não nasci eu noutro país?” (p. 52).

A “Quinta Carta” será a última. O nome do destinatário nem aparecerá na encomenda que ficará a cargo de Dona Brites. Mariana devolverá as pulseiras e o retrato. Queimará todo o resto. Na última carta que recebeu de seu amado, ele pede amizade, mas Mariana só vê delicadezas ridículas. Tem ciência de que ele recebeu todas as cartas que ela enviou e concluiu que elas não provocaram nenhuma emoção no coração dele. A sinceridade dele foi-lhe detestável. Bastaria que ele não escrevesse e a deixasse com sua paixão. De forma imperante, Mariana lhe escreve para não mais se meter em sua vida, não deseja saber do resultado desta última carta que lhe escreve. Sem dúvida, ele encontrará amante mais fiel e melhor em sua terra; mas quanto a ela? Recordar-se do perigo ao lembrar-se de seu amado entrando em seu convento. Não era vida que vivia, mas guerra. Temia a cólera dos parentes. Se ele tivesse dado provas de seu amor depois que partiu de Portugal, ela teria feito esforços para sair dali. Interroga o seu amado, já que ele foi “o primeiro a partir para a guerra? Não foi o último a voltar de lá?” (p. 64). Bastou receber uma carta do irmão para regressar imediatamente, mostrando boa disposição na viagem. Mariana sente-se obrigada a odiá-lo por isso. Chega a ameaçá-lo: “Se algum acaso o trouxer a esta terra, juro-lhe que o entregarei à vingança dos meus parentes” (p. 65). Pensa em lhe escrever outra carta para mostrar como está mais tranquila depois de algum tempo. Atribui a sua paixão à sua ingenuidade:

eu era jovem, era crédula, tinham-me encerrado neste convento desde a minha infância, só tinha visto pessoas desagradáveis, nunca ouvira as lisonjas que sem cessar me dirigia. [...] Ouvira falar bem de si, toda a gente me falava em seu favor, pela sua parte, fazia quanto era preciso para despertar o meu amor (p. 67).

Mas ela conseguiu regressar desse encantamento. Devolverá todas as cartas dele com exceção das duas últimas. Não voltará a lhe escrever, afinal ela tem alguma obrigação de lhe dar contas de seus atos?

É notório nessas cinco cartas o sentimento de entrega de Mariana e a aceitação de sua condição de mulher submissa frente à paixão que lhe acomete. A todo o momento ela lança para o seu interlocutor uma tentativa de solução para o seu problema de amor. Aceita o seu sofrimento, reclama da falta de atenção, assume para

si a condição da mulher que fora seduzida. Em contrapartida, a sua atitude de escrever e revelar seus sentimentos abertamente ao amado é uma forma de contravenção de sua situação monástica. Por esse lado, não há a mulher submissa, mas a altiva; capaz de trair seu santo casamento com Cristo, por um deleite mundano.

Passemos, agora, às “cartas-respostas” escritas em *Cartas para Mariana* às *Cartas portuguesas*. São cinco cartas que, apesar de serem equivalentes quanto ao número, não são, necessariamente, respostas das cinco cartas escritas pela freira, isto é, não se pode ler a “Primeira Carta”, de Mariana com “Carta I”, de Oliva. Há diferenças significativas quanto à linguagem, ao tratamento e aos assuntos presentes nestas correspondências em paralelo com as da freira.

Diferentemente da apóstrofe “meu amor” usado por Mariana ao seu amado, na primeira carta, que chamaremos de resposta para Mariana, o remetente utiliza o vocativo “Minha Senhora”. Enquanto a sóror opta por um tratamento carinhoso, típico dos enamorados; o autor mineiro prefere um tratamento mais cerimonioso e que indica respeito. Além disso, o pronome utilizado para a destinatária também é um pouco mais distante: “vós”; enquanto Mariana usa o “tu”, que equivaleria ao nosso atual “você” para a época. Como nas correspondências de Mariana não aparece explícito o nome de seu destinatário, o remetente destas “cartas-respostas” também não revela o seu nome, como também não revela o nome de sua destinatária, chamando-a sempre por “Minha Senhora”. Somente ao fim da última carta, leremos um “C.” como assinatura. Porém, em seus textos, a freira se apresenta explicitamente, Mariana. Dessa forma, o leitor de *Cartas portuguesas* terá somente a dúvida do destinatário, enquanto o leitor de *Cartas para Mariana* terá dúvidas do destinatário e também do remetente.

Semelhantemente ao que fizemos com as *Cartas portuguesas*, para melhor compreensão comparativa dos textos, apresentamos a síntese comentada dessas cinco cartas.

Na “Carta I”, pelas janelas de uma sala triste, o remetente, que por ora chamaremos de amado ou narrador, olha crianças brincando. É outono em sua vida. Partiu há um ano a serviço do seu rei. Mas nem o rei nem a França são mais importantes que sua Senhora a qual sacrificou honra, família, amigos, a vida por esse

amor. Mas o amado não sabe por que se amam. Pede perdão pelos seus olhos terem encontrado os de sua amada, quando esteve em Portugal, tornando-o prisioneiro desse sentimento. Seus dias são contados a partir da lembrança de sua vivência com ela. Derrama-se numa confissão amorosa intensa, pertencendo o seu coração somente a ela. É um homem que questiona: “Reclamais ter perdido vossa honra? Acusais-me de ter perdido a minha? [...] Deus não nos fez para amar? Não é Ele mesmo a mais pura expressão desse sentimento, quando decidiu enviar seu único filho para morrer em nosso lugar?” (p. 12). Diferentemente das cartas de Mariana, a referência a Deus está mais presente nas palavras do amado, o que contraria o senso, pois sendo Mariana uma freira, esperar-se-ia que a imagem de Deus aparecesse mais em seu texto. O narrador afirma que o encontro dos dois foi épico e assim deve permanecer para a posteridade. Com essa certeza, ele afirma: “Seremos revividos para toda a eternidade se aceitarmos as condições que o destino nos impôs” (p. 12). O amado, então, tenta persuadir a sua amada a aceitar esse distanciamento. Sua vida é a continuação do que viveram juntos. Sua partida não foi covardia, mas fidelidade ao amor. Separados e unidos pelo mar, cuja brisa deve adentrar nas janelas do cárcere da amada e acariciar sua alva e macia pele, percorrendo todo o corpo, estremecendo-a de prazer; e depois, regressar a esses Campos Elíseos, malino e libidinoso, com o aroma dos seios, dos cabelos guardados religiosamente sob os “hábitos negros”. Lamenta pela melancolia da raça portuguesa que espera ainda outra glória como a de Vasco da Gama. Ele precisa tomar seu “lugar na nau”. Ele precisa salvá-la de si e salvar-se de si mesmo. O amor não pode ser morto e “necessita de impedimentos e de afastamentos” (p. 14).

O amado apresenta-se como um homem livre; e o mar remete à liberdade; mas está preso ao seu amor, preso a um passado. Um amor experimentado, mas beirando o pecado, a perdição. A preocupação com a honra familiar está presente tanto em um quanto em outro texto. A sensualidade, em linguagem poética, está presente nesta primeira carta e vai ao encontro das revelações íntimas, implícitas nas palavras da freira. A referência aos hábitos negros indica a condição religiosa de sua senhora. E, ao falar eroticamente do vento entrando no cárcere da amada, existe uma similitude nas palavras de Mariana quando ela afirma que ele esteve em seu quarto várias vezes. Em determinado momento dessa carta o narrador diz: “insinuais em vossas cartas

que tenho outras amantes?” (p. 12). Tal insinuação também aparece nas *Cartas portuguesas*. Pela referência a sua partida, tal texto parece ser um dos primeiros que ele escreveu a ela. Fica explícita a sua posição, França, e o espaço em que conheceu a sua senhora, Portugal. Essa informação casa-se com as *Cartas portuguesas*, já que em ambos os textos há menções a esses países e à partida em decorrência de um chamado do rei francês. A alusão às crianças brincando resgata um passado alegre, ao mesmo tempo em que o coloca dentro de uma “cela”, pois tudo isso é visto pela janela. Há, assim, uma metáfora do aprisionamento, semelhantemente à imagem do claustro religioso. Esta primeira carta é a que mais se aproxima do intento de diálogo entre amantes, pois, como veremos, da segunda em diante, outras temáticas se avultam, fazendo com que a escrita tome um rumo diferente.

A “Carta II” se inicia com um alerta à senhora, para que não tome juízo, pois ninguém estava certo. É preciso esquecer o antes para compreender a verdade que se pôs diante deles. Desconfianças, aparências, falsidades e um sangue misterioso nas mãos de ambos. A carta assume uma voz narrativa em terceira pessoa para falar de um homem que arruma livros, próximo a uma janela que pode ou não ser a mesma janela da “Carta I”. Passeios e um filho vêm à lembrança. Tal filho, ao saber de tudo, deveria odiar o pai, ir embora para Lisboa, rasgar as cartas da mãe, queimar os álbuns de fotografias. Possui os olhos tristes da mãe e o temperamento agressivo do pai. O tempo frio da madrugada, um sentimento de derrota. Olha lá fora para ver se algum carro parava. A voz narrativa em primeira pessoa retorna para falar de “olhos amendoados, de árabe”, de “cabelos anelados, de celta” e de “mãos serenas e clássicas, pálidas, longas, finas, delicadas e fortes” (p. 17). O cheiro da noite se misturando ao bafo quente “dele” perto do narrador. Instaura-se uma ambiguidade, pois tais características são de um ser apolíneo que não se apresenta às claras. Se o narrador estivesse se referindo a sua senhora, ele usaria o pronome de segunda pessoa, como fez na “Carta I”. O homem da janela renova o seu vinho, fazendo o leitor pensar que os atributos anteriores se referem a este homem. Uma canção portuguesa “faz arfar seu peito largo, sua estatura de navegante” (p. 17). A sensação é a de um narrador memorando a si mesmo num tempo distante; mas, para isso, se coloca fora de si, ou seja, esse homem do passado seria o narrador do presente. O sangue fresco nas mãos parece dar a certeza da lembrança. Um sangue misterioso

que parece ser da senhora. Um medo de que as águas, ao lavarem as mãos, possam também lavar a memória. Era jovem quando amou a senhora, ainda possui idade para recomeçar. Surge um questionamento inusitado: “Quem tomará conta de Maria?”. Ela que “soube de tudo desde o início e fingiu não saber, porque para ela não fazia diferença. Maria é que sabe amar, sem exigir provas” (p. 18). Logo na sequência o narrador menciona “Eva” numa alusiva referência bíblica, intensificando o mistério em torno do também religioso nome Maria. O narrador dirige-se a sua senhora com uma necessidade gritante de falar. Escreve sobre o efeito do álcool. Deixa claro que esclarecerá tudo, inclusive o sangue em suas mãos e nas mãos de sua senhora. Derrama-se em lágrimas, arrastado para o abismo pelas ondas daqueles olhos negros.

Essa é a carta mais longa e que traz uma série de imagens conflituosas e enigmáticas. Há vários elementos incongruentes, considerando a linha tempo e espaço, como, por exemplo, as fotografias e o carro. Ainda que Mariana, em suas cartas, fale de retratos, ela está se referindo às pinturas de retratos, já que as primeiras fotografias surgem no século XIX.

Quanto ao carro, mesmo que no século XVII já houvesse alguns veículos movidos a vapor, o que se tornaria o predecessor do automóvel, não seria usual esse termo, muito menos comum o uso de carro, com o sentido de automóvel.

Três outros elementos são bem misteriosos, o sangue, já que não fica às claras de quem seria, nem a causa de tal sangramento; o filho que aparece solto, podendo ser tanto o fruto da relação proibida ou filho do amado com Maria, a qual é o terceiro elemento. Quem é Maria? Uma companheira? O intertexto bíblico traz a temática do perdão: Maria e Eva são nomes que veicularão no título de outras cartas do livro: “Carta para Maria” e “Carta para as filhas de Eva”. Ao final, lemos a influência machadiana ao se referir aos olhos que arrastam para o abismo, tais quais os olhos de ressaca de Capitu. O mar, cujas conotações são várias, também está em *Dom Casmurro*, sobretudo na morte de Escobar.

A “Carta III” quebra o derramamento sentimental, levando o amado à realidade. Volta ao trabalho, mas não a si mesmo, pensa em morrer. O seu ofício ou profissão não são revelados. Maria está sempre presente, é o seu “porto mais seguro” (p. 20) e abrigo. Vive tentando apagar os vestígios do passado para ter uma vida que não é dele. Após a morte de Isaac, está sempre “à beira desse precipício” (p. 20).

Após a separação definitiva, o narrador vai passar uns dias “na casa da praça da Igreja de Sant’Ana, só” (p. 20). Nas tardes tristes, vêm as lembranças. O vento frio de junho traz a necessidade do recolhimento. Parece estar ainda ao lado dela, caminhando até a casa do penhasco. Seu “silêncio de mil anos”. A paixão dela fascinava e ele se perdeu no poço de seus olhos para nunca se afastar, “até a morte, que ainda não limpou essas impressões” (p. 21) da memória. “Restam as fotografias” que não foram encontradas. “Somente as fotografias dele poderiam esclarecer” o mistério. Que mistério? Não fica esclarecido no texto.

Com essa carta, vê-se que Maria é alguém bem próximo ao remetente. O amor de Maria, como é caracterizado na “Carta II”, é diferente da paixão entre amantes. Assim, não se pode afirmar com exatidão se Maria é uma amante do narrador ou até mesmo esposa, podendo ser simplesmente uma companheira ou parenta, até mesmo mãe. O filho que aparece na carta anterior pode, sim, ser este Isaac, que aqui já está falecido. A idade dele não é mencionada, mas se for o mesmo da “Carta II”, ele, certamente, morreu adulto. Ressalta-se que também há uma “Carta para Isaac” na obra *Cartas para Mariana*. Além do ensimesmamento do narrador, sua melancolia e nostalgia, o mistério torna-se fundamental nas cartas. Eis que surge uma ambiguidade interessante: as fotografias dele, que podem ser muito bem as fotografias de Isaac. Fotografias tiradas por Isaac ou fotografias da pessoa de Isaac?, ou fotografias de outra pessoa que não é revelada? O fato é que tais fotografias revelariam o mistério que os parentes silenciam. Há outra ambiguidade: Isaac seria filho de Maria ou da Senhora (Mariana)?

Um dado inverossímil da carta é a referência climática: “vento frio de junho”. Na Europa, junho é verão; no Brasil é que é um mês frio. Essas pistas é que vão guiando o leitor para a revelação de que essas cartas não podem ter sido escritas pelo correspondente de Mariana Alcoforado no século XVII. Dessa forma, o pacto ficcional, exigido no Prólogo, vai, aos poucos, se quebrando, ou melhor, instigando o leitor a tentar encontrar uma coerência dialógica entre as correspondências que parece não haver.

Na “Carta IV”, a senhora finalmente chega, após longa espera. A imagem dela nunca fugiu à memória do seu amado. Ela foi “um demônio” em sua vida que o “possuiu uma única vez, para sempre” (p. 22). Nos encontros, há uma entrega de

corpo e alma, seguido de um conseqüente arrependimento. Os olhos dela levam-no para o “mais profundo dos infernos” (p. 22). É em vão fingir que a senhora nunca existiu. Mãos e corpo se tocam novamente. Hoje, a senhora duvida da entrega. Falam sobre o filho que não puderam ver crescer, sobre família, sobre suas “viagens independentes pelo mundo” (p. 23). Jamais foram felizes. Os olhos dela jamais fitaram os dele depois daquele dia. Porém, sempre se encontram a “sós ou em meio a tanta gente, como agora” (p. 23). Nunca entenderá “essa passagem” de suas vidas. Passado doloroso, palavras que a amada disse a certo “ele”. Esse “ele” aparece como uma espécie de marceneiro, nomeado pela inicial “D.”, o qual revelou ser o amor do amado um “engano”, jamais conseguiriam viver juntos. O amado tem crises, recaídas, não deve viver muito tempo, deve “estar enlouquecendo” (p. 23). Surge-lhe um “sinal oblíquo, dissimulado” (novamente a referência a *Dom Casmurro*) sem “coragem de pedir comprovação” (p. 23). Vê a alma que poderia lhe dar a mão para prosseguirem juntos, mas não lhe olha como ele a olha. No espelho, não vê o seu rosto. “As rugas vão se sobrepondo, como o musgo que sobe nas pedras da praia” (p. 23). A senhora ainda o ouve? O narrador está “sempre em busca de um sentido para” sua “existência” (p. 24). Deseja ardentemente ser o “outro”. Mas está sempre sozinho, de visão esfumada, voz inaudível. “É hora de voltar”, não pode “ficar tanto tempo longe do palco onde” representa “essa farsa que” o “atormenta tanto” (p. 25). É difícil conciliar suas partidas. Perderá o juízo, flagrado “olhando insistentemente” para o seu fim.

Nessa penúltima carta, a memória se funde à realidade e os amados parecem reviver o amor. Outros temas também se avultam como o da crise de identidade e alteridade, além do existencialismo. Olhar-se no espelho e não enxergar o rosto sugere a perda do eu, num processo de anulação. Tratando-se de um narrador que vive preso ao passado, também não há como não reportá-lo a Bento Santiago que tentara

atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo (ASSIS, 2007, p. 15).

Na sua ânsia de se encontrar, o sujeito da carta deseja ser o “outro”, criando, dessa forma, um *alter ego*. Sua confissão é explícita: “Ah, se eu pudesse ser o outro, para me olhar como eu desejo ser olhado, para me tocar como eu desejo ser tocado, para me amar como eu desejo ser amado. Se eu fosse o outro, cuidaria de cada centímetro desse corpo jovem” (p. 25). Fica aqui, novamente, um impasse: estaria o sujeito tentando voltar a ser o “outro”, o seu outro passado, jovem; ou estaria querendo ser ele um “outro” distinto de si. Parafraseando a *Enciclopédia Larousse Cultural* (1998), a alteridade é a relação de oposição entre o “eu” e o “não eu”, no qual o primeiro é o sujeito pensante; e o segundo, o objeto pensado. Numa perspectiva homoerótica, podemos aplicar a categoria narcisista que consiste em o “eu” desejar ser o “outro”.

Surge, ainda nessa carta, um personagem enigmático, nomeado apenas pela letra “D.” o qual revela ao autor que seu amor pela senhora nunca daria certo, era um engano. Nas *Cartas portuguesas*, há um personagem que intermedeia as trocas de informações entre Mariana e seu amado. Todavia, como já reiteramos, não há relações verossímeis entre as correspondências. Passemos à última carta à Mariana.

A “Última carta” inicia falando do dia chuvoso e cinzento da partida, fazendo o narrador se trancar no quarto na clausura dos livros e de suas fantasias. Chega a duvidar do que viveu há 40 anos, e a lembrança o desmorona. Não sabe quantas vidas tem, nem quantas terá. No espelho, sua “alma em mil e um fragmentos...” (p. 26). Esforça-se para não falar da infância, teme uma denúncia.

Diferentemente de Bentinho, ele não escreve “para atar as duas pontas” de sua vida, não busca se compreender, pois sabe “a impossibilidade da escrita em tentar representar o vivido” (p. 26). O que “vai ficando, vai cumprindo o seu destino do não dizer, apenas” se “escrevendo, como corpo em falta, alma diáfana e espírito em abismos” (p. 26). A escrita é uma necessidade, desde a infância. Nessas páginas, será lido um corpo escrito¹⁸, impressões do mundo de muita falta, inclusive dele mesmo. O rosto da amada sumiu, e ele parte, deixando-a “à beira do caminho, só”. Resta-se apenas, incompleto com a dor certa da separação. Mas continuará amando-a em cada

¹⁸ No segundo capítulo de sua tese de doutorado, Osmar Oliva traz o título: “Homoerotismo – o corpo inscrito”. Oliva também organizou um livro de ensaios literários intitulado: *Escritas do corpo, da terra e do imaginário*, publicado em Montes Claros – MG, pela Editora da Unimontes em 2003.

instante, no canto das gaiotas, no barulho das ondas, bem no fundo de si. Maria ainda o espera. À tarde, procura sentido para sua “confusa existência”, entrando em seu “corpo e alma verdadeiros”, tomando posse de sua “identidade sem nome e sem reconhecimentos” (p. 27). Volta a ser “de novo aquele outro que já” conhece bem, que nas trilhas do bosque, pega a sua alma solta no ar, ao olhar para o lago. Vestirá sua vida real. Um ser “multifacetado como o poliedro”, vago, impreciso, que ouve as vozes mudas que falam dentro de si, revelando o que não conhece. Procura “definir o que é indefinível, limitar o ilimitável”. A necessidade de um encontro metafísico. Torna-se irreconhecível, “tudo são sombras” e “a espera é angustiante”. Sua existência paradoxal se reforça em seus questionamentos: “Por onde andamos, o que fizemos? Como nos conhecemos?” (p. 29). A eternidade abraça rápido, e o rosto dela “desconhecido amanhecerá em sombras” ao lado do seu, “para depois recomeçar”. “Amor é falta”. “Amor é busca de algo, indecifrável” (p. 29). Retorna para casa “tão outro como nunca” imaginou. Veste suas máscaras e continua o “mesmo farsante de sempre. O teatro começa...” (p. 29).

C., Paris, 1669.

Essa última carta é dotada de beleza poética e enigma. O sujeito-amante da primeira, todo paixão, vai-se desfragmentando do seu amor e de si. Num descarregamento de mágoas, as cartas ultrapassam o seu destinatário, que seria uma mulher, e atingem o próprio eu-remetente.

A temática narcisista aparece no trecho: “Entro e sigo as trilhas do bosque, que me levam ao sítio de árvores mais densas e mais altas, lá me encontrarei olhando o lago, pegando minha alma solta no ar, silencioso. Lá vestirei minha vida real” (p. 27). O bosque testemunha a violenta união estranha.

No mito de Narciso, temos Eco que se apaixona pelo belo rapaz. Ela, que era muito falante, fora castigada por Hera a repetir somente a última palavra que ouvisse. Como Narciso, orgulhoso, não lhe correspondera ao amor, Eco entregou-se à solidão das cavernas. Narciso, por sua vez, viveria muitos anos desde que não se conhecesse. Mas para vingar o fim de Eco, Nêmesis proporcionou a Narciso ver sua imagem em um lago. Admirou-se tanto de si que foi ao encontro de seu fim. Tal mito nos traz não só a conhecida reflexão do amar-se a si mesmo, mas a condenação por conhecer-

se a si mesmo, indo de encontro à busca da verdade socrática do “conhece-te a ti mesmo”.

Retomando a “Carta IV”, em que lemos nitidamente o desejo do narrador em ser o “outro”, comparemos este momento com a obra *Correspondência de Fradique Mendes*, na qual o narrador se mostra “apaixonado” pelo seu personagem, numa perspectiva homoerótica. Segundo o escritor Osmar Oliva,

Essa relação entre dois homens pode ser colocada no plano narcísico, no sentido de que, talvez, a admiração do corpo e das expressões e vida de Fradique Mendes seja uma forma de dizer aquilo que há no “outro” e que não há naquele que profere o discurso. O “outro” representaria uma espécie de imagem refletida daquilo que o enunciador da fala gostaria de ser ou de ter e que só encontra no objeto mirado (OLIVA, 2002, p. 49).

Não se pode perder de vista a semelhança deste narrador-remetente-amado com Bento Santiago de *Dom Casmurro*. O diálogo aparece constantemente. Destaquemos, aqui, um comentário do próprio autor sobre esse personagem machadiano: “O corpo e alma de Bentinho é uma casa vazia. Sua alma somente se manifesta na presença de Capitu e Escobar; é, portanto, um sujeito dependente dos outros” (OLIVA, 2002, p. 34). Assim como Bentinho, o sujeito das cartas é vazio, esperando ser preenchido pela sua amada ou pelo seu próprio passado, ou ainda por sua escrita, como vemos na passagem: “Escrever para mim é esvaziar-me de mim mesmo” (p. 26).

Dessa forma, ainda que haja a referência à Senhora, o desregramento amoroso presente nas *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, aqui, nas “Cartas para Mariana”, ganham outro viés. As cartas se apresentam num crescente para culminar na crise existencial do próprio “eu”.

Comparando-se as obras, a pretensa resposta que o autor contemporâneo pretendia dar às cartas da freira não se realiza em sua verossimilhança. Não só o tema do amor se destoa, mas a linguagem empregada. Destaquemos, por exemplo, o emprego de verbos no gerúndio, o que não é comum no português lusitano, nem seria para a escrita do século XVII. Os diálogos intertextuais com Machado de Assis, autor do século XIX, contribuem para a tensão contemporânea entre escrita de si e do “outro”.

Como se lê em *Cartas portuguesas*, Mariana escreve mais para si que para o seu amado, já que este não é fiel na manutenção das correspondências. A escrita é a forma que a sóror encontra para ser a “outra”, liberta de seus votos religiosos. Sua existência é marcada pela angústia e crise “identitária”, como se percebe neste trecho: “Eu não sei nem o que sou, nem o que faço, nem o que desejo: encontro-me dilacerada por mil movimentos contrários. Poder-se-á imaginar estado tão deplorável” (ALCOFORADO, 1997, p. 31). Tal qual a freira, o narrador das cinco “Cartas para Mariana” também se encontra nesse dilema existencial.

Vemos, na última carta, a confissão perturbada de um homem de 40 anos. Essa idade é muito representativa em todo o livro, já que aparece, explicitamente, em mais outros cinco textos: “Carta sobre o medo”, “Carta para Ulisses”, “Carta sobre o manuscrito de Assis”, “Carta sobre o defeito do homem solteiro de mais de 30” e “Carta para os marinheiros”. Considerando a escrita de Oliva em seu teor biográfico, esses 40 anos estão diretamente ligados à idade do autor.

As metáforas, as hipérboles e os paradoxos presentes na escrita de Alcoforado também estão presentes em Oliva. Tais recursos estilísticos aproximam o texto do autor mineiro do estilo barroco, período histórico em que as *Cartas portuguesas* estão inseridas. Mas o sentimentalismo exagerado, passional, sobretudo o da “Carta I”, traz à tona o Romantismo do século XIX. Contudo, a reflexão existencial, a busca e o desencontro, o desejo furtivo de um fim, a metafísica coloca a escrita num campo simbolista e também dentro dos questionamentos do homem moderno. Logo, temos uma escrita híbrida, típica da literatura pós-moderna.

Ainda que pelo estilo da linguagem e pela temática, sejam as cartas um nítido texto contemporâneo, o autor termina a última carta com uma assinatura, um local e uma data: “C., Paris, 1669”. Cumprindo um pacto ficcional racionalmente traçado, Osmar Oliva recupera a data da primeira publicação das *Cartas Portuguesas* em Paris. O “C.” que aparece no final seria a inicial do remetente, Chamilly, o cavaleiro francês apaixonado por Mariana. Mas, coincidentemente, ou não, o primeiro nome de Fradique é Carlos.

Instaura-se aí a questão do falseamento, pois o “C.” poderia ser muito bem o Carlos Fradique Mendes, já que tais cartas foram enviadas por ele a Eça. Tudo isso não passa de uma “brincadeira” do autor para gerar mais mistérios ainda em seu

texto. Se pensarmos que, na obra *Correspondências de Fradique Mendes*, o autor, Eça de Queirós, revela um olhar admirado por Fradique, estas cartas poderiam ser uma resposta de Fradique às “correspondências” do amigo, a partir de um delirante jogo metafórico, alegórico e mascarado, criado pelo autor.

Porém, se lermos com profundidade, as cartas falam mais do próprio sujeito que da amada propriamente dita, como já mencionamos anteriormente. Ela é uma escrita de encontro e desencontro de si mesmo. Esse “C.” pode ser, na verdade, uma das máscaras que o autor coloca para se questionar e questionar a sua própria existência.

Por fim, “Cartas para Mariana” são textos que procuram, num diálogo intertextual com *Cartas portuguesas*, externar a conflituosa vida de um sujeito que vive atormentado por recordações amorosas e familiares que lhe trouxeram marcas indelévels na alma. Mediante uma escrita obscura, o correspondente se entrega à palavra, como forma de se esvaziar e se encontrar, ainda que tal encontro ocorra dentro dele mesmo, em que o “eu” se espelha no “outro”.

2.2 Carta sobre o medo

Este conto é um palimpsesto do conto “Le Peur” (O medo), de Lise Gagnon, publicado no volume 51 da Revista Quebec, *Arcade: L’écriture qu féminin*, de 2001.

Osmar Oliva, em *Cartas para Mariana*, retoma o mesmo tema da violência física e psíquica contra a mulher.

No conto francês, a protagonista é masoquista, está presa a uma relação de gozo e dor, da qual não consegue escapar. A entrega é bem erótica, e a dependência sexual torna-se a guia de sua vida. Apesar de constantemente ameaçada, ela não consegue se desvencilhar desse homem. A sua vida é comparada a uma prostituição. Uma mulher sem voz que deve se submeter aos desejos do homem. Uma vida marcada pelo medo, por agressões e por taras sexuais. Deseja o câncer, uma das doenças mais temerárias, porque é a única forma de ela sair da prisão amorosa. Saída

fortuita, porque, por sua vontade, a protagonista não consegue desatar aqueles nós. Na verdade, sua verdadeira doença é o amor.

Em “Carta sobre o medo”, inicialmente, uma voz coletiva fala dos perigos de sair às ruas. Na sequência, a voz feminina em primeira pessoa se mostra com medo, diante de um mundo marcado pela violência, que nos obriga a ficar dentro de casa. Esse reduto se torna uma espécie de redoma de sexo sadomasoquista. Um homem ciumento de atributos apolíneos preenche sua vida amorosa, cuja relação é semelhante a dois animais no cio: “Me arranha as costas, morde minhas orelhas, meus seios e coxas com uma violência desesperadora” (p. 40). A narradora é uma mulher com mais de 40 anos e, apesar de não amá-lo, sente-se desejada e, ainda com as brigas, retorna sempre a seus braços. Ele é belo e viril: “Arrasta-me para a cama, arrebenta os botões de minha blusa, puxa com violência meu sutiã, rasga minha calcinha branca de rendas finas e me possui ardorosamente, soltando gemidos e urros como um lobo voraz e faminto” (p. 41). Ela tem medo de, nessa idade, não encontrar um homem tão belo quanto ele. Na relação não há muito diálogo, somente sexo. Contudo, um dia, ao olhar para o mar, a narradora vê casais passeando felizes e apaixonados, e também mulheres sozinhas e alegres. Ela, então, retira uma arma da gaveta, aprecia pela última vez a beleza apolínea e a masculinidade daquele homem e lhe dá um tiro no peito, manchando de vermelho seus lençóis brancos.

Uma diferença entre o conto de Oliva e Gagnon é a idade de suas protagonistas. Em “Le Peur”, a narradora feminina é jovem, e o homem, mais velho: “Je suis sa petite, Sa petite Za. Un homme plus vieux. Se sentir belle, jeune, désirable” (GAGNON, 2001, p. 26). Contudo, a relação amorosa marcada pelo instinto é semelhante: “Ses mains sur mes hanches. Je me balance au-dessus de lui. My god que tu bouges bien. Et il gémit de plaisir” (GAGNON, 2001, p. 26). A vida norteadada pelo sexo e com pouco amor também é a mesma: “Des journées à me faire engueuler, supplier, supplicier. Pour finir à cinq heures dans son lit. Le sexe, toujours le sexe. Que nous avons fait l’amour. Mais là je ne l’aime plus, je ne l’aime pas, je me dégoûte de coucher avec lui” (GAGNON, 2001, p. 26).

Em “Le Peur”, a agressão à mulher é mais intensa e a sua subserviência também. Paradoxalmente, a mulher não consegue se livrar dessa relação. Deseja ficar doente, ter câncer, para tentar dar um fim a essa vida de privações e humilhações.

Incompreensivelmente, a narradora nos revela que tudo por que ela passa não é forçado, já que gosta dessa relação. A doença, então, se torna uma espécie de metáfora para o seu “gosto” pela subserviência e pela humilhação. Deseja, pois, o câncer, que é a mais temível das doenças contemporâneas, e não possui condições de, por um ato de vontade, superar o aprisionamento que é aquele amor. Sua maior e verdadeira doença era aquela história de amor/sexo.

Em “Carta sobre o medo”, lemos a confissão de uma mulher de meia idade com uma vida assinalada pela privação e pelo medo. Diferentemente de “Le Peur”, a protagonista dá uma resposta corajosa a sua vida. Ainda que gostasse do sexo agressivo, percebe, com um olhar para o universo do outro, que a vida não se resumia a isso. Ousadamente, ela teve coragem para cessar o seu medo, enfrentando-se e também enfrentando os ditames sociais e machistas. O assassinato cometido foi a força de libertação encontrada pela protagonista. A imagem do lençol branco se manchando de vermelho simboliza uma vida límpida, agora maculada. Há, dessa forma, um ato de vontade, um desejo de se libertar. A protagonista opera, portanto, uma transferência: passa do vermelho da vida (cor de Eros) para o lençol branco (cor da Paz). Ela se liberta e se limpa, deixando a mácula no pano.

Em ambos os textos, destaquem-se também as descrições do corpo. A mulher estava presa a seu homem através do corpo. Apesar de toda a violência da vida mundana, a qual a fazia ficar presa em casa; sua vida era mais violenta que a do mundo externo. Uma verdadeira cativa doméstica que restringia sua vida ao sexo.

É muito significativo o seu gesto de olhar o mundo lá fora e ver que não há só “assaltos e perigos”. É, sim, possível ter uma vida melhor que aquela que estava tendo. Agora ela pode enfrentar a vida sem medo. Nos dois textos, o corpo é o invólucro do medo.

Considerando-se os estudos sobre a violência contra mulheres, tanto o conto de Gagnon, quanto o de Oliva comprovam a corrente teórica *relacional* que, segundo Cecília MacDowell Santos, em seu artigo *Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos Feministas no Brasil*, “relativiza as noções de dominação masculina e vitimização feminina, concebendo violência como uma

forma de comunicação e um jogo do qual a mulher não é ‘vítima’ senão ‘cúmplice’” (SANTOS, 2015)¹⁹.

Isso ocorre, justamente, pelas atitudes femininas que percebemos nos dois contos lidos. No âmbito social, as queixas e denúncias contra a violência não são praticadas como deveriam. As condições do masculino e feminino nas relações sociais e afetivas ainda são matérias de estudos, dentro das ciências humanas. Ainda há muitos tabus para serem quebrados e/ou modificados. Enquanto isso, a literatura vai recriando a realidade e lhe propondo saídas, muitas vezes ousadas, para vidas marcadas pelo medo.

2.3 Carta para Ulisses

Ulisses ou Odisseu (em grego) é o protagonista da obra *Odisseia*, epopeia grega atribuída a Homero (séc. VIII a.C.). Foi um dos guerreiros mais obstinados da Guerra de Troia, o qual lutou ao lado dos troianos. A batalha durou cerca de dez anos. Após a vitória dos gregos, Ulisses inicia a sua viagem de volta ao seu reino na ilha de Ítaca, a qual duraria outros dez anos.

Na estória de Ulisses, destaca-se a fidelidade de sua esposa, Penélope que, mesmo distante do marido por vinte anos, recusou todos os pretendentes. Por insistência de seu pai, Penélope aceitaria se casar em segundas núpcias, somente depois de terminar de tecer um sudário para Laerte, pai de Odisseu. Durante o dia, ela tecia à frente de todos, mas à noite, ela desmanchava o seu trabalho. Com isso, ela pretendia adiar ao máximo possível o matrimônio indesejado, esperançosa de que seu Ulisses retornasse.

Já no título do conto de Oliva, lemos o intertexto com Ulisses. E no corpo do texto, leremos também referência à Penélope: “Deixemos essas Penélopes tropicais em suas solidões, com suas dúvidas, que são demais” (p. 44). Logo, teremos a temática da espera.

¹⁹ Disponível em: <http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=358&Itemid=188>. Acesso: 18 fev. 2015

O narrador se dirige ao leitor para contar uma história verdadeira, de um homem que conheceu há 40 anos. Em frente a um enorme prédio está o narrador e outras pessoas. Soa uma sirene e aparecem “homens magros, encaveirados, rotos, grisalhos” (p. 44). Um homem com uma tatuagem de uma serpente enroscada numa cruz negra, na qual abaixo da cauda, em forma de um pequenino coração, se lê a palavra ódio, aproxima-se do narrador, encara-o e parte. Em seguida, vem um homem cabisbaixo com uma cicatriz no rosto, esbarra-se no narrador, e eles se olham. Sem nenhuma palavra, seguem juntos para viverem os últimos dias que ainda restavam a eles.

A imagem que temos desse conto é a de uma saída da prisão ou de um lugar de reclusão pelas características dadas ao prédio, repleto de grades. O narrador assume o posto de Penélope, enquanto o homem preso o posto de Ulisses. É curioso que o encontro não é marcado por saudações nem alegrias. O tratamento é frio como o tempo que os distanciou.

O narrador, talvez buscando cumplicidade para recepcionar o “amigo” liberto, invoca o leitor para participar desse momento: “e você, leitor amigo, respire fundo para que tenhamos uma palavra para dizer a ele, ainda que seja um “Oi!” (p. 44).

Lemos, nesse ponto, implicitamente, uma reflexão deixada pelo narrador: como deve ser a recepção daqueles que estiveram por tempos privados da companhia dos seus? Penélope resistiu às investidas de seus pretendentes, mantendo-se fiel a Ulisses, tecendo o sudário de Laerte, retardando ao máximo seu término, confiante no retorno do seu esposo. O ato de tecer, que se configura como metáfora da própria escrita, é um ato de resistência e de obstinação. Tecer é juntar pontos, unir partes. Essa habilidade, tipicamente feminina, falta ao personagem masculino do texto.

Dessa forma, diferentemente da epopeia grega, em que Ulisses encontra-se com sua amada Penélope para darem continuidade a suas vidas juntas, o final que lemos no texto “Carta para Ulisses” não é feliz. O verbo usado pelo autor, “restar”, denota sobra. A mensagem que se passa é que o narrador e esse estranho preencherão suas vidas com o que sobrar delas. Vê-se, assim, o tema da perda de si e do outro.

2.4 Carta para Bento

O destinatário no título deste conto retoma o protagonista da obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899), Bento Santiago. Na trama do escritor carioca, lemos um personagem que, após anos, tenta se encontrar, através de suas lembranças.

Ao traçar o perfil de seus familiares e amigos, percebemos um Bentinho frágil, dependente de sua genitora, cujas decisões sempre perpassam por ações dos outros. Bentinho é um típico personagem machadiano angustiado por problemas existenciais marcados desde sua infância até sua vida adulta. Segundo Alba Olmi, em *A Linguagem Metafórica como Recurso Conceitual, Poético e Narratológico em Dom Casmurro*, a narrativa de Bento Santiago tem “por base uma série de ‘incongruências’ e uma longa teoria de ‘substituições’, algumas criadas pelas circunstâncias, outras urdidadas pelos próprios personagens” (OLMI, 1999, p. 133-140 *passim*).

Some-se a isso a temática do ciúme tão representativa no romance, a ponto de ser essa obra a referência brasileira para todas as literaturas que abordam esse tema. Quanto a isso, o crítico John Gledson afirma: “*Dom Casmurro* ainda é um retrato do ciúme” (GLEDSON, 1991, p. 78).

No conto de Oliva, o protagonista é bem diferente de Bentinho, quando à fragilidade, mas padecendo do mesmo dilema da traição. No tempo em que ele perdeu a menina que lhe enchia o coração, uma mulher, chamada por ele de “a outra”, entra em sua vida bem devagar e foi “ficando, ajeitando-se, cobra-serpente” (p. 46). Foi envenenado e já não podia mais se desenlaçar, depois de 20 anos já tinham três filhos quase adultos. Desconfiava do passado dela, mas de nada sabia. Foi quando o “outro” se interpôs entre eles. “A branca presença dos dois se misturando em neblina do passado, eu-cor-estranha no corpo e na alma, estranho nesse reencontrado de que não fazia parte nem era projeto” (p. 46). O homem que “enredou cantorias, risos e lábias, olhares molhados para ela” “arrumou sua viola” e saiu. Ela, “a traidora, a injusta”, “ingênua, ou certa, deixou” os filhos nos braços do pai, “saiu pela porta segunda, à frente dele, em busca do lá fora para tudo tramar” (p. 47).

O narrador se apresenta como um homem já de idade, que assume um relacionamento com uma mulher, depois de perder a sua primeira companheira. A metáfora da serpente traz a leitura de um homem que foi envenenado pelos encantos dessa mulher, nomeada simplesmente de “a outra”. Tal nominativo já configura a imagem de uma pessoa sem uma identidade confiável. A presença do terceiro elemento, aqui identificado apenas por “ele”, “envelhecido, matreiro, atraído, assenhorado” desestruturou a relação familiar. A mulher esquece os filhos, os amores, os presentes, tudo para seguir esse desconhecido. O local onde ele aparece é muito simbólico: “Branco vulto se interpôs na Igreja, entre o altar, ela e eu” (p. 46). Parece ser um sacerdote que é chamado pelo narrador de “maldito”. Logo após a partida, o homem traído se sente um “morto-vivo”, ficando num estado de inferno.

Tal qual o personagem de Machado de Assis, o protagonista se sente um ser desconexo, “incompreendido, até os dias de hoje, já velho e incerto, duvidoso” (p. 47). Lança a pergunta ao leitor, seguida de sua resposta: “Se me traíram? O senhor sabe. Que sim” (p. 47). Apesar dessa afirmação, a dúvida ainda é a sua única certeza: “Só de ter saído de perto de mim e dos meninos para falar com ele, eu tudo vendo, tudo sabendo. Se não, então, por quê?” (p. 47).

A porta pela qual a personagem sai é a “segunda”, uma subversão ao clichê “saiu pela primeira porta”, que também remete à ideia de história de segunda mão, pois era o segundo amor da mulher, e o narrador usa de entremeios com outras histórias que conhece. A palavra “trama”, ambígua, refere-se ao arдил, à traição, mas também traz o sentido de enredar, tecer, que fazem parte do campo semântico do texto, como se esse outro “Bento” estivesse tramando outra história de ciúmes imponderáveis. Assim, percebe-se, mais uma vez, a linha do palimpsesto, que nos permite ler narrativas sobre narrativas.

2.5 Carta sobre o manuscrito de Assis

Seguindo a linha de reflexão apresentada desde o início, que toma a escrita do livro como um palimpsesto, a primeira relação intertextual que vem à mente, ao ler o título desse texto, é com o escritor Machado de Assis.

Ao se iniciar a leitura do conto, porém, já se terá outra referência, São Francisco de Assis, tendo em vista que os relatos giram em torno de um misterioso manuscrito, assinado por Assis, e que está em um Seminário Premonstratense.

Na verdade, são quatro textos narrados por personagens diferentes. Todos têm em comum a relação com o Seminário Premonstratense, onde estaria um mistério manuscrito, assinado por Assis.

O primeiro é narrado por Teófilo, homem de 48 anos, e responsável pela biblioteca do Seminário premonstratense. Seu pai, vendo-lhe a “mansidão de um pastor de ovelhas”, desejou fazê-lo padre. Outros jovens eram colocados no seminário sem vocação, apenas por ordem paterna. Os religiosos tinham os cuidados das senhoras, “olhares oblíquos das moças” (*referência a Dom Casmurro*) e doações.

“Os primeiros religiosos chegaram em 1884” neste “rincão mineiro”, como o Monsenhor Júlio, para evangelizar os fazendeiros, seus filhos, escravos e índios. Teófilo recebe a visita do professor Oliveira, o qual quis saber mais sobre a fundação da Ordem. O narrador ficou admirado pela voz suave, o olhar penetrante e a simpatia daquele homem. Teófilo viu nele um santo e uma tentação. Oliveira queria saber sobre um manuscrito assinado por Assis. Teófilo mostra-lhe outros documentos, parecendo ocultar o manuscrito. Oliveira promete uma rica doação e vai embora, “deixando no ar o seu perfume proibido” (p. 50).

O segundo texto é narrado pelo professor de Humanidades do Colégio Imaculada Conceição, Agostinho Oliveira, de 40 anos. Queria muito encontrar o livro, mas os padres estavam dificultando. Oliveira ficou encantado por Teófilo: “Tão bonito!”. “As mulheres devem ir à missa da capela somente para vê-lo” (p. 51). O olhar de Teófilo era perscrutador como se quisesse adivinhar os planos de Oliveira.

O terceiro texto é narrado por Álvaro Montes, o barítono, o qual saiu do seminário há quase trinta anos. Foi procurado pelo professor Oliveira. Entrou no seminário obrigado pelo pai. Não acreditava no Deus do crucifixo que o deixou ir com Padre Toninho para a fazenda, onde dormiu por dois dias seguidos. Ele era o preferido de Pe. Antônio (Toninho) que lhe pousava as mãos em suas pernas enquanto ensinava coisas divinas, as quais não lhe interessavam. Esse padre prometia passeios à fazenda, sempre com as mãos nos ombros do rapaz de 17 anos.

Álvaro ajudava na biblioteca. O seu irmão mais novo viu os manuscritos de Assis. Depois de deixar o seminário, Álvaro casou, teve um filho, e há dez anos é separado da mulher. Tem pesadelos: o “padre em cima de mim, me beijando o corpo inteiro, lambendo minhas intimidades como uma besta fera, me possuindo inconsciente. Outras vezes sou eu em cima dele” (p. 54). Jamais soube o que se passou nos dois dias em que ficou doente, dormindo. A música foi a forma que encontrou de aliviar a alma “deturpada pela religião inoperante e fingida, pregada por sacerdotes hipócritas” (p. 54). Padre Antônio roubou-lhe a existência, quando abusou dele na fazenda. Nunca pôde esquecer. A música é o que o leva a Deus; e o silêncio, ao inferno.

O quarto texto, por fim, é narrado por Marcus Túlio, irmão de Álvaro Montes. Sentiu-se fascinado pelo professor Oliveira, disposto a ajudá-lo a encontrar os manuscritos de Assis. Túlio diz que padre Toninho era bondoso e cuidou do irmão doente por dois dias.

O irmão não tinha vocação para o sacerdócio. Separou-se da esposa, porque era muito difícil, gostava de festas e mulheres. Mas o irmão arranja sempre a desculpa de que foi abusado sexualmente. Túlio não acredita, embora, quando visitou o irmão no seminário, Padre Francisco se aproximava e o olhava de tal forma que sentia “umas sensações que nunca” descobrira o que significavam. Interessava-se pela literatura que o professor contava, cheia de “mistérios e simplificações”. “Professor de literatura vem a serviço de Deus ou do Diabo? Acho que do Demo, por isso vou guardar mais o manuscrito do Seminário Premonstratense. Deus não quer que seus mistérios sejam matéria de romance. Amém!!!” (p. 56).

Nesses quatro relatos, o que fica claro é a relação homoerótica. No terceiro, Oliva vai mais a fundo, denunciando os abusos sexuais e a concupiscência dos clérigos que celebram missas de manhã e, à noite, se transformam em “vampiros gigantes, com suas asas negras e terríveis, pousando sobre os corpos virginais” (p. 53).

Jurandir Freire Costa, em *A inocência e o vício*, define homoerotismo como a

possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico. Em outras palavras, o homem homoeroticamente inclinado não é, como facilmente acreditamos, alguém

que possui um traço ou conjunto de traços psíquicos que determinariam a inevitável e necessária expressão da sexualidade homoerótica em quem quer que os possuísse (COSTA, 1992, p. 22).

Essa temática que aparece também em outros textos do autor fica bem visível aos leitores no primeiro relato, partindo de Teófilo para Oliveira; no segundo, partindo de Oliveira para Teófilo; de Padre Antônio para Álvaro; e no quarto, de Túlio para Oliveira, e de Padre Francisco para Túlio.

Segundo Osmar Oliva, em sua tese de doutoramento, as relações homoeróticas podem ser abordadas quanto às seguintes categorias: “amizade/fraternidade; amizade/paternidade; amizade/narcisismo (desejo de ser o outro); amizade/erotismo (desejo do corpo do outro)” (OLIVA, 2002, p. 18). Vários são os trechos em que o homoerotismo fica explícito como neste em que Teófilo iguala Oliveira ao diabo tentador: “Eu me deixo ficar ao pé da romanzeira, preso a essa imagem de santo que me fala na alma como a serpente seduziu Adão” (p. 50). Chegando a se persignar para ter uma “visão pura desse santo homem” (p. 50).

Contudo, o desencadeador desses quatro relatos é o manuscrito de Assis. Sem dúvida, há um grande mistério que gira em torno de tal documento. Teófilo se pergunta: “Que quer esse homem na biblioteca do Senhor? Tornar público o infame escrito?” (p. 50). Parece que o escrito teria algo que pudesse manchar a Santa Igreja. Ampliando as possibilidades de leitura, a narrativa faz lembrar o tão conhecido *Em nome da Rosa* (1980), do italiano Umberto Eco; romance que também traz a busca por documentos secretos no interior de um mosteiro, por um frade franciscano.

Como a busca pelo documento ocorre na biblioteca de um seminário, somos levados a acreditar que o manuscrito fosse de autoria de São Francisco de Assis, exemplo ideal da castidade, humildade e pobreza. Qualidades que parecem não serem seguidas a finco pelos personagens do referido conto.

Entretanto, não fica explícita a autoria do santo, podendo ser um documento de autoria de qualquer “Assis”. Há um conto de Machado de Assis, chamado *Manuscrito de um sacristão* (1884), no qual há um personagem de nome Teófilo, sacerdote.

Diferentemente de “Carta sobre o manuscrito de Assis”, no qual há o homoerotismo; em Machado, lemos um padre que disfarçava uma atração pela prima Eulália. De qualquer forma, tanto no escritor realista quanto no contemporâneo, a concupiscência clerical se faz presente. A referência ao professor de Literatura, Agostinho Oliveira, também é emblemática, já que Oliveira é derivado de Oliva, sobrenome do autor.

2.6 Carta sobre as singularidades de uma moça loura

O título já traz um intertexto com *A singularidade de uma Rapariga loura* (1874), de Eça de Queirós, considerado, por Fialho de Almeida, a primeira obra portuguesa realista.

Na trama de Eça, Macário conta sua história ao narrador numa estalagem. Logo a história é construída em analepse ou *flashback*. Quando jovem, apaixonou-se por uma moça loura, bela, de nome Luísa Vilaça, a qual viu numa janela. Há, ao longo da narrativa, alguns furtos. Macário resolve se casar com essa moça de olhos azuis. Ele passa por instantes oscilantes de pobreza e riqueza. E quando foi comprar o anel de noivado, surpreendeu-se com a futura noiva cleptomaníaca. Ele paga o anel furtado e, em seguida, dispensa a moça ali mesmo na rua; não se casaria com uma ladra.

Já no conto em análise, temos o relato de um narrador no aeroporto de Curitiba. Ele reconhece uma modelo, de traços angelicais, sentada com seu notebook e fone de ouvido. Seus lábios finos e inconfundível nariz o fizeram lembrar *uma linda mulher*²⁰. Ela usava roupas comuns e correspondeu ao olhar. Somente o narrador percebeu “sua singular presença”.

Um rapaz alto dirigiu-se a ela dizendo: “Oi, Kátia, eu não te falei para você não sair por aí?” Em seguida, veio uma mulher morena. Os três se levantaram. A loura olhou para o narrador e sorriu. Então, ele teve certeza de que era ela. A morena sumiu. Kátia e o seu suposto guarda-costas foram a uma lanchonete. O narrador a seguiu. Ela percebeu, e ele pareceu ouvi-la dizer: “É ele de novo. Não tem mais jeito,

²⁰ Comédia romântica americana, filmada em 1990, sob a direção de Garry Marshall, tendo no elenco Julia Roberts e Richard Gere.

ele me reconheceu” (p. 59). O narrador sorri mais uma vez e volta para sua humilde realidade na sala de embarque.

Aparentemente não parece haver semelhanças entre o conto de Osmar Oliva e Eça de Queirós, a não ser pelo título. Contudo, podemos refletir em alguns pontos. Enquanto no conto do escritor lusitano, Macário conta uma história passada a um companheiro de quarto; no conto do escritor brasileiro, o narrador conta ao leitor uma história vivida por ele numa “noite de sexta-feira fria de inverno na sala de espera do aeroporto de Curitiba” (p. 57).

A menção à capital do Paraná proporciona verossimilhança ao texto. Em ambos, há um encantamento do “eu” pelo “outro”. Nos dois, os homens admiraram a aparência feminina e não a essência. Estamos diante da tensão: parecer *versus* ser. Nos dois, as mulheres aparecem com ar de aparência angelical, mas encobrem o arquétipo de mulher fatal.

Na narrativa eciana, isso fica revelado, porque Macário se aproximou da loura; no conto-carta de *Cartas para Mariana*, isso não ocorre. Diferentemente de Luísa, Kátia não tinha os olhos “azul celeste – eram escuros como minhas dúvidas” (p 58). O narrador mantém a ideia de que ela é uma modelo das passarelas.²¹ Isso fica evidente no trecho: “era a Angel mais sinuosa que já imaginei; era ela?” (p. 58). Considerando o nome “Angel”, é possível associar essa personagem feminina a uma das modelos da *Victoria’s Secret*, marca de lingerie e produtos de beleza norte-americana. Voltando ao enredo do conto, as ações das personagens são muito suspeitas, a mulher morena que some de repente, o fato de Kátia não poder “sair por aí”. Não vemos explicitamente nenhum caso de furto como ocorre em Eça; exceto se o leitor imaginar ser a “sacola”, que a moça recolheu, a mesma que estava com o narrador, da qual retirou o *Pequena História da Música* para ler. Considerando-se a personagem como uma modelo famosa, é justificável o seu disfarce.

Outro intertexto está no início do conto, agora com *Missa do Galo*, conto de Machado de Assis, publicado em 1893, cujo início é: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos” (ASSIS, 2011, p. 21).

²¹ Em palestra com estudantes de um Colégio Privado em Montes Claros, ao comentar sobre este conto, o autor revelou que seu texto foi motivado por uma situação concreta, na qual ele, num aeroporto, viu a modelo Gisele Bündchen.

O conto de *Cartas para Mariana* inicia-se assim: “Eu nunca pude compreender o que aconteceu aquela noite de sexta-feira fria de inverno na sala de espera do aeroporto de Curitiba” (p. 57). Nos dois contos, ou melhor, nos três, em Machado de Assis, em Eça de Queirós e em Osmar Oliva, temos um narrador que relata o encantamento por uma mulher e a sedução que advém desse encantamento, nos três casos, a narrativa é perpassada por uma aura de mistério.

2.7 Carta para Rubem Fonseca

A leitura deste texto evoca o conto “Passeio Noturno I”, de Rubem Fonseca, publicado no livro *Feliz Ano Novo* (1975). O diálogo intertextual com Fonseca, aliás, já aparece nítido no título do referido conto que procura com o nome “carta” corresponder-se literariamente com a escrita do ficcionista de Juiz de Fora.

Em “Passeio Noturno I”, o narrador, em primeira pessoa, chega à sua casa e encontra a esposa tomando uísque e jogando paciência. A filha treina imposição de voz, e se ouve a música quadrifônica do filho, cada qual no seu quarto. A esposa convida o marido (ou seja, o narrador) para relaxar, mas ele prefere ir à biblioteca da casa e ficar sozinho. O protagonista não consegue ver as letras nem os números do livro de pesquisa que abriu. A esposa reclama do trabalho dele, comparando-o aos outros sócios, os quais deveriam ganhar o mesmo e trabalhar menos. A copeira serve o jantar à francesa. Os filhos crescidos pedem dinheiro: o filho, na hora do cafezinho; a filha, na hora do licor. A esposa nada pede, pois ambos tinham conta bancária conjunta. Ele convida a esposa para dar uma volta de carro, já sabendo que ela recusaria a proposta por ser a hora da novela. O narrador irrita-se, pois tem de tirar os carros dos filhos para retirar o seu e depois devolvê-los à garagem. Entretanto, sentiu-se eufórico ao ver os para-choques salientes de seu carro de motor poderoso e capô aerodinâmico. Saiu em direção a uma rua deserta, mal iluminada, à procura de sua vítima que poderia ser masculina ou feminina. Viu, então, uma mulher com embrulho nas mãos, de saia e blusa, andando depressa. Apagou as luzes do carro e acelerou. Atropelou-a acima dos joelhos, entre as duas pernas. Golpe perfeito. O corpo ensanguentado com ossos quebrados foi parar em cima de um muro, “desses

baixinhos de casa de subúrbio”.²² Nos para-choques nenhuma marca. Sua habilidade era inigualável. Voltou a sua casa. “A família estava vendo televisão”. A esposa pergunta ao marido se ele está mais calmo, sem olhar diretamente em seus olhos. Ele precisava dormir, pois teria um dia terrível no trabalho, na manhã seguinte.

Sobre o conto “Carta para Rubem Fonseca”, é o primeiro do livro narrado em terceira pessoa. O leitor se depara com um executivo de vida monótona que chega à sua casa no mesmo horário de sempre, após enfrentar um trânsito lento e barulhento. Sua mulher está “assistindo suas imperdíveis novelas”,²³ tomando seu uísque, sossegada. Um filho lhe pede mais dinheiro, pois a mesada não durou quinze dias; outro filho “solicita o conserto do carro que amassou durante um ‘pega’ com os amigos da faculdade”; a filha reclama por ele não comparecer às reuniões da escola. Para espalhar, ele tinha o hábito de dar umas voltinhas à noite num “local bem distante do bairro onde morava, ninguém desconfiaria de nada, jamais, por isso escolhia ruas com pouco movimento, onde seria mais fácil realizar suas artimanhas”. A mulher, no sofá, vê a notícia de um rapaz que “dera 06 tiros de 38 em um travesti, conhecido como Diana Moreno”.²⁴ Os repórteres focalizam a roupa ensanguentada do criminoso, enquanto a polícia o leva. De repente, o telefone toca; e uma voz feminina pergunta se é da residência do senhor João Pedro Camaleon, homem português, filho de um espanhol com uma árabe. A esposa pensa ser uma amante do marido. Afinal, ele era jovem, bonito e bem-sucedido. Mas não, tratava-se de uma funcionária do Hospital das Clínicas, solicitando um acompanhante para o senhor João Pedro Camaleon. A esposa foi imediatamente, porém o crime que vira na televisão não saía de sua cabeça. Ao chegar ao hospital, ouviu o “médico dizer a uma de suas assistentes, ao sair do bloco cirúrgico, que seu cliente não resistira, nem deu tempo de esperar a parente que estava chegando, que Diana Moreno acabara de dar o último suspiro”.

Em ambos os textos – “Passeio Noturno I” e “Carta para Rubem Fonseca” – temos a representação de uma família tradicional, presa na mesmice de suas vidas.

²² Todas as citações diretas do conto “Passeio Noturno I” estão em FONSECA, 1994, p. 396-397. Para não ser redundante não citaremos a fonte, tendo em vista que será sempre a mesma.

²³ Todas as citações diretas do conto “Carta para Rubem Fonseca” estão em OLIVA, 2011, p. 64-65. Para não ser redundante não citaremos a fonte, tendo em vista que será sempre a mesma.

²⁴ Rubem Fonseca possui um conto chamado “Diana” da obra *Ela e outras mulheres*. Nesse conto, Diana é uma mulher que sai pela madrugada à procura de um homem para ter com ela um orgasmo. Uma das características desse autor é a linguagem pornográfica e violenta.

Em “Carta para Rubem Fonseca”, a esposa está na sala, “assistindo a suas imperdíveis novelas [...] deitada no sofá, tomando uísque, sossegada” em “Passeio Noturno I”, lê-se que “[...] era hora da novela. [...] A família estava vendo televisão [...] minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo”.

No conto dialógico, “Carta para Rubem Fonseca”, o narrador nos diz que “enquanto não sai, um filho lhe pede mais dinheiro”; e em “Passeio Noturno I”, a ação espelhada é “Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor.”

Até o início do conto “Carta para Rubem Fonseca”, “Chegou em casa no mesmo horário de sempre; o expediente na empresa termina tarde para o executivo”, é semelhante ao “Passeio Noturno I”, onde se lê: “Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos.” Assim, desde o início, o leitor percebe que a correspondência entre as duas narrativas dá-se além do estabelecido pela sugestão contida no título “carta”, no texto de Oliva. Entre elas se processa um imbricado de ações e palavras, num processo de escrita em palimpsesto, que se desenvolve, como rasura ou ferida, a partir da escrita alheia.

Quanto ao espaço das narrativas, é prática de Rubem Fonseca situar suas histórias no Rio de Janeiro; o narrador, inclusive, faz menção ao movimento da Av. Brasil, um dos principais logradouros da Cidade Maravilhosa. Já o conto de Osmar Oliva não deixa claro o espaço. Menciona-se o endereço do Hospital das Clínicas: rua Dr. Fonseca Mattos. Contudo, é uma referência ficcional, já que, se se tratasse do Hospital das Clínicas carioca, o endereço seria o da Rua La Salle, em Niterói. O nome do logradouro público no conto de “Carta para Rubem Fonseca” mais parece uma alusão ao escritor Rubem Fonseca e a suas narrativas de mortes.

Salienta-se que o autor de *Cartas para Mariana* escreveu sua dissertação de Mestrado sobre o romance *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca. Na trama, há um personagem chamado Alberto Mattos²⁵, comissário de polícia responsável por investigar um assassinato.

Curiosamente, na história de “Carta para Rubem Fonseca”, também existe um assassinato. Porém, o foco do crime não recai no assassino, mas na vítima, pois ao

²⁵ O sobrenome da personagem é o mesmo do endereço do Hospital das Clínicas, respectivamente: Aberto Mattos, Fonseca Mattos.

fim do enredo, sugere-se que João Pedro Camaleon, o marido, é o travesti Diana Moreno.

No conto “Passeio Noturno I”, o próprio protagonista, homem socialmente distinto e de classe alta, relata-nos a sua aventura, mantendo o foco narrativo em primeira pessoa. Em “Carta para Rubem Fonseca”, o foco narrativo é em terceira pessoa; o que direciona o raciocínio do leitor a crer que, de fato, o protagonista, João Pedro Camaleon, – o executivo, também de classe abastada – seja o travesti Diana Moreno, baleado e vindo a óbito no fim do conto.

O próprio nome, “Camaleon”, simboliza essa mutação de personalidade, pois nomina um personagem que, durante o dia, é o homem que convive com sua moralidade de provedor e pai de família, e, à noite, tal como um camaleão de gêneros, transforma-se, assumindo outra identidade.

No conto de Fonseca, temos ideia similar – a de um executivo, pai de família, de dia; que, à noite, transforma-se em um assassino. Ambos possuem, por tempo, essa vida de personalidade dupla, conforme demonstram os fragmentos: “Saiu apressado; era preciso fazer a ronda noturna a que se acostumara há anos”; e “Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas”. Durante o dia, sob a luz e no momento de clareza, eles assumiam a função de homens trabalhadores; mas, durante à noite, no momento de obscuridade e imprecisão, assumiam outra identidade.

O que se percebe, nos dois casos, é uma espécie de relação de alteridade, vivida entre um sujeito que se desdobra em outro, espelho e oposto de si mesmo. Segundo Suely Rolnik, em *Subjetividade e história*, a alteridade é

o plano das forças e das relações, onde se dá o inelutável encontro dos seres, encontro no qual cada um afeta e é afetado, o que tem por efeito uma instabilização da forma que constitui cada um destes seres, produzindo transformações irreversíveis. Em outras palavras, a existência inelutável do plano da alteridade define a natureza do ser como heterogenética (ROLNIK, 1992, p. 1).

Essa perspectiva da dupla identidade, na qual há um homem aparentemente bom colocado em confronto a seu lado obscuro, secreto, aparentemente mau, é muito explorada na literatura, como nos lembram a já clássica novela *William Wilson*

(1839), de Edgar Allan Poe e o romance de Oscar Wilde (1854-1900), *O retrato de Dorian Gray* (1890).

O exemplo, talvez, mais consistente dessa alteridade do sujeito, encontraremos no famoso livro *O médico e o monstro* (1885), de Robert Louis Stevenson (1850-1894), romance baseado na dupla vida de um escocês, chamado William Brodie (1741-1788), que de dia era marceneiro, e à noite era ladrão. Na trama de Stevenson, o Dr. Jekyll acredita que o homem é dotado de duas naturezas opostas, equilibradas de acordo com sua saúde mental. A partir de experimentos, ele consegue encontrar o seu lado negativo, surgindo, assim, Mr. Hyde. Para Ianni,

Em *O médico e o monstro* convivem o bem e o mal, o espírito público e o egoísmo, a tolerância e a agressividade, a generosidade e a brutalidade. [...] O médico e o monstro podem ser dois tipos ideais, dentre os muitos que se elaboram na trama das relações sociais, no jogo das forças que movimentam a sociedade em todos os níveis. Dizem respeito a valores ou ideias, ilusões ou aflições, prevaletentes em muitas formas de sociabilidade, como o racional e o irracional, o normal e o patológico, o consciente e o inconsciente, o que parece e o que não é (IANNI, 2003, p. 199).

De acordo com as observações de Ianni, estamos diante de personagens formados por diferentes naturezas, as quais não apresentam correspondência ou coerência em seus atos. São seres que se escondem por traz de uma máscara social para, nos momentos de encontro consigo mesmos, assumirem o seu verdadeiro lado.

O passeio noturno e o conseqüente afloramento do “outro” em cada um dos personagens, nos contos de Fonseca e Oliva, simboliza a tentativa de extravasar, de sair do isolamento de si, da monotonia familiar, desgarrar-se deste plano e assumir outra perspectiva de ser.

A dramaticidade narrativa, nos dois contos, evidencia um rebaixamento da condição humana, assumindo a identidade de tipos marginalizados e discriminados na sociedade. A diferença entre o conto “Carta para Rubem Fonseca” e “Passeio Noturno I” consiste no sentido de aniquilamento vivido por cada personagem. Camaleon, isto é, Diana Moreno, é vítima de sua ousadia, de seu “travestimento”. E sua esposa, sem consciência, acaba por ver o destino do marido na televisão.

Já no conto de Fonseca, o narrador continua vivo e, sem dúvida, dará continuidade a seus atos, como se atesta no “Passeio Noturno II”. No entanto o protagonista, assim como o travesti Diana Moreno, é um ser marginal na sociedade; ao assumir a identidade de assassino, tenta desgarrar-se de um destino que o comprime e aniquila, cotidianamente.

Como na clássica história de Stevenson, somente sob a pele do monstro é que o personagem pode dar vazão a sua vontade e a seus impulsos primitivos. Dessa forma, se a morte de Diana Moreno efetiva-se no plano carnal, corpóreo; a morte do personagem de “Passeio Noturno I” dá-se no plano simbólico, pois matar o outro é apenas um alívio momentâneo à sua condição de prisioneiro das convenções e dos papéis sociais que assume. Sem reagir contra a indiferença dos filhos e da mulher, incapaz de inscrever-se em outro sistema de valores e de libertar-se, ele violenta o “outro”, assassinando-o, posto que esse outro figure como signo da sociedade que diariamente o subjuga.

No livro, *Agosto: a ficção conta a história*, Osmar Oliva afirma que o autor Rubem Fonseca “escreve sobre a crise do sujeito, vítima dos sistemas e das ideologias dessa dita ‘pós-modernidade’” (OLIVA, 2006, p. 13). Em sua narrativa ficcional, o personagem de dupla identidade é símbolo desse sujeito em crise, para quem a violência, a morte, a transgressão e a dor são atos desesperados de libertação ou sublimação, conforme analisa o professor Oliva, quando se dedica ao estudo da literatura fonsequiana:

o instinto sexual “desnortado” se transforma em violência contra o próprio eu e contra o outro; a agressão e o sexo como espetáculo ou jogo funcionam como forma de sublimação, para as mesmas tensões que desnortavam esses indivíduos em crise de fim de milênio (OLIVA, 2006, p. 30).

É salutar ressaltar o clima policialesco da narrativa, característica típica de Fonseca, o qual já foi delegado de polícia no Rio de Janeiro. A imprevisibilidade da narrativa, característica desse escritor, também aparece no texto de Oliva. Entretanto, diferentemente das narrativas policiais em que se tem a vítima e, só no final, se descobre o criminoso e sua verdadeira identidade; aqui ocorre o inverso, o criminoso

já foi preso. A vítima é um travesti, portanto, possui outra identidade que só é sugerida ao final do conto.

Outro elemento diferencial ao conto de Fonseca é que, no conto de Oliva, o protagonista, que veio de Portugal para o Brasil, possui um nome definido e uma identidade mestiça, filho pai espanhol com mãe árabe. Sua origem, portanto, já remete à pluralidade. O nome “Camaleon” lembra o animal camaleão, o qual é capaz de se travestir, de mudar de cor de acordo com o meio e a situação em que se encontra. Tal característica é perfeitamente pertinente na vida do protagonista de “Carta para Rubem Fonseca”. Paralelamente, o protagonista de “Passeio Noturno I” é anônimo, sendo, portanto, uma metonímia, representante de uma classe entediada, que encontra alívio em gestos violentos.

A transgressão do caráter leva os dois personagens a ações que ferem a moralidade de suas condições sociais. De uma forma ou de outra, o narrador de “Passeio Noturno I” sente o prazer em matar, em decidir se o “outro” (vítima) vive ou morre, o que não deixa de conotar o desejo pelo corpo do “outro”. Trata-se de um ato extremo que gera prazer. Em “Passeio Noturno II”, outro conto que parece dar continuidade, conforme sugere o título, ao “Passeio Noturno I”, o narrador encontrará uma mulher promíscua. Apesar de ter por ela desejo sexual, sua satisfação e êxtase ocorrerão no momento em que passar o seu jaguar por cima da mulher.

José Ariovaldo Vidal, em *Roteiro para um Narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*, comentando as narrativas do autor, afirma que

o desejo de transgressão nasce quase sempre do apelo sexual, criando na obra a presença de duplos. Às vezes, o conto deixa claro que esse intelectual está, por assim dizer, travestido de marginal, mal escondendo sua superioridade sobre os verdadeiros marginais (VIDAL, 2000, p. 17).

Os protagonistas dos contos em análise encerram essa dupla identidade; são intelectuais que se transmutam em marginais: assassino e travesti. A sexualidade que, no conto de Fonseca, aparece encoberta, apenas sugerida; na ficção de Oliva é explícita.

Na narrativa fonsequiana, observa-se que o princípio moral do bem se atrela ao mal, intrincados em um único ser; na narrativa oliviana, há a transgressão do gênero:

homem e mulher. O nome Diana Moreno sugere essa visão andrógina, já que Diana é substantivo feminino, e moreno é adjetivo masculino.

Os dois contos retratam, pois, o sentimento de danação e perda do homem contemporâneo. Seus personagens são seres cindidos, fragmentados; assimilam uma identidade dúbia, flutuante, que não é sequer mais que o registro do seu não-lugar no mundo. Seu cotidiano descreve as famílias que se sustentam nas futilidades e prazeres, como se lê na representatividade da mulher alcoólatra, dos filhos avarentos e “playboys”, da alienação e sensacionalismo televisivo, do egocentrismo e do consumismo, conforme se percebe no trecho: “os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois.”

Além disso, sublinhe-se a força do verbo “bloqueavam”, subtraída do exemplo acima, do qual se depreende que não somente os carros, mas a vida, a rotina, as convenções sociais, bloqueiam a vida do sujeito.

Cada detalhe da descrição é posta ao leitor com critério, como a montar uma cena na qual tudo significa e parece remeter ao duplo sentido das ações. Ao salientar a frieza dos sentimentos humanos em prol da naturalização do artificial, como no fragmento “ao ver os para-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado”, o narrador também desperta os sentidos de quem lê, pois a dureza do aço é imediatamente posta em confronto com o signo coração, e sua pretensa vulnerabilidade.

Há, pois, no conto, além de uma dupla identidade de personagem, uma dupla proposta de leitura que se vai, sob detalhes aparentemente inócuos, sendo apresentada no texto. A duplicidade, assim, ocorre não somente no nível da trama, mas no nível da linguagem.

Outro elemento que se destaca nos contos estudados é a brutalidade, a qual convive paralelamente ao mundo aparentemente organizado da esfera familiar. A esse respeito, convoca-se a análise de Bosi, sobre o conto contemporâneo:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca. (BOSI, 1997, p.17).

O passeio noturno de Oliva, em sua “Carta para Rubem Fonseca”, também evoca a duplicidade do homem moderno, que, mesmo tendo boa condição financeira e familiar, opta pela transgressão de seus valores para encontrar seu outro eu, distinto daquele com que se apresenta moralmente à sociedade.

Na mesma direção, o passeio noturno de Fonseca sustenta a dicotomia pai de família *versus* assassino impune. Trata-se de um ser que não consegue exercer sua paternidade – exemplo de pai zeloso que dialoga com sua família – nem sua justiça, pois não há sugestão no conto de que seus assassinatos irão lhe trazer consequências. Na verdade, esse personagem simboliza, exemplarmente, o modelo patriarcal falido, pois seu poder só é exercido nos interstícios da sociedade, no anonimato da noite. Suas vítimas sempre morrem e não há punição para seus crimes. Tal fato também faz alusão à justiça falha, à incapacidade das instituições darem respostas aos desacertos sociais.

Na noite, no instante em que o silêncio parece imperar, saem os homens, para se desvencilharem de seus “eus” diurnos. E, nesse estado de isolamento, ou de afastamento de si mesmos, encarnam aquele que de fato desejam ser. Esse “outro” é, afinal, aquele que os alivia da dor de existir.

2.8 Carta para Clarice, Carta para Ângela e Carta de Ash

Como essas três cartas possuem intertextualidades com as obras e a escrita de Clarice Lispector, optamos por fazer uma única análise que englobasse os três textos e suas obras dialogadas, *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978).

Apesar de ser um dos menores contos do livro, “Carta para Clarice” traz uma reflexão profunda com sua obra dialógica, *A hora da estrela*. Eis o conto na íntegra:

Maria levantou-se às 6 horas da manhã. Lavou seus longos cabelos negros, perfumou-se, saiu para o jardim, colheu uma linda flor vermelha e prendeu-a atrás da orelha, acariciou as rosas úmidas do orvalho matutino, e saiu para a rua. Um loteação atropelou-a violentamente. Seu corpo jaz sobre a calçada, ensanguentado. Luzes coroam-lhe o rosto pálido, outrora tão bonito. Pareceu-lhe ouvir tropel de cascos vindo em sua direção. Um manto azul iluminado estendeu-se sobre seu corpo dilacerado (OLIVA, 2011, p. 94).

O primeiro período de *A hora da estrela* remete ao gênese e ao apocalipse bíblico: “Tudo começou com um sim e terminou com um sim” (p. 11).²⁶ Anunciando, desde já, que a obra trata do nascimento e da morte. A palavra “sim” aparece no início e no fim do livro.

O conto de Osmar Oliva inicia-se com um ato, “levantou-se”; no princípio do dia, “manhã”. O espaço e o tempo da narrativa de Lispector leva o leitor a uma reflexão de um todo, de uma via a traçar, chamada vida. Essa vida se sintetiza em Oliva no intervalo de horas, talvez minutos, os quais representam toda uma jornada existencial. Apesar de não fazer referências ao clima, a manhã traz em si o tom de claridade, a aurora, a estrela maior exsurge, prenúncio de “uma hora”. A criação acontece, Maria acontece.

O narrador-autor ou pseudoautor ou metanarrador ou simplesmente Rodrigo S.M., em *A hora da estrela*, empreende, a partir da história de Macabéa, uma busca pela identidade. Seus questionamentos perpassam desde a sua existência quanto ser humano à sua atuação quanto escritor-autor: “Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, [...] Sou eu? Espanto-me com o meu encontro” (p. 36).

Rodrigo S.M. vai adiando o início da sua história, acompanhado por um rufar de tambores, para tentar se encontrar e encontrar as razões pelas quais o levam a historiar sua personagem. A crise inicia-se logo aí. Com o desenrolar da narrativa, ele vai descobrindo a sua personagem e se identificando, a tal ponto, numa mistura de ódio e amor, que junto com ela abraça a morte.

Enquanto Macabéa sai da sua vida (ficcional) para entrar na morte, Rodrigo morre para a literatura. Uma crise de identidade se instala em Rodrigo: “Desculpa-me, mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco, pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (p. 15).

No processo ascendente, Clarice Lispector cria Rodrigo S.M. o qual, perde seu caráter criador, para assumir o de criatura. Segundo Berta Waldman, em *Armadilha para o real: uma leitura de A hora da estrela, de Clarice Lispector*, “o desdobramento do escritor internalizado na obra marca um processo de inversão que

²⁶ Todas as citações diretas de *A hora da estrela* foram retiradas de LISPECTOR, 1998.

sugere que se o personagem pode ser autor, este pode também ser sua personagem” (WALDMAN, 1979, p. 66).

Em “Carta para Clarice”, o narrador está em terceira pessoa. Nesse aspecto, o conto de Osmar Oliva se distancia do romance de Lispector. Porém, em “Carta de Ash”, o autor trata do nascimento de um “eu”:

Enfim, eu nasci. Chamo-me Ash, como poderia chamar-me Antônio Pier, Aschimée, Álvaro, Olivier, ou outro nome qualquer, mas decidi que serei Ash mesmo, e ponto final. Duvidei sempre de escritores que diziam ser controlados por suas criações; absurdo dos absurdos. E eu dominei meu senhor, impus-lhe essa árdua tarefa de me escrever (OLIVA, 2011, p. 90).

Nesse texto, além da metalinguagem, o autor retoma o tema da alteridade e/ou do duplo. Dostoiévski, em sua obra *O duplo*, traz uma reflexão sobre o “eu” dividido, a partir de seu personagem Goliádkin, o qual possuía dupla personalidade, uma heroica, outra amedrontada. Para ser plenamente completo, o “eu” busca os seus outros “eus”, construindo-se em vários para chegar a sua identidade plena.

Segundo Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, “psicanaliticamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude” (HALL, 2005, p. 39).

Dessa forma, para discorrer sobre essa possibilidade de extravasamento do “eu”, projetando-se num “outro”, é precípua os estudos freudianos. Na verdade, segundo Clarissa Venzon, em *O duplo: o conhecido e o desconhecido na clínica*,

A primeira referência ao conceito de ‘duplo’ foi feita por Otto Rank, citado por Freud no texto “O estranho” (1919), em alemão *Das Unheimliche*. Freud destaca que Rank (1914) abordou de forma muito completa o tema do ‘duplo’. Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com reflexos em espelhos, com sombras, com espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte (VENZON, 2012):

Freud associou o “duplo” ao estranho e ao familiar, isto é, na oposição entre o desconhecido e o conhecido:

Freud refere que o “duplo” (...) é marcado pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre que é o seu eu (self) ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self) (VENZON, 2012).

Nessa duplicação, vemos então, em “Carta de Ash”, um escritor que deixa o seu “outro” (*alter ego*) assumir a sua condição de ser e guiá-lo. Na relação de superioridade e alteridade, normalmente, o “eu” assume o domínio sobre o “outro”. Se pensarmos em termos culturais, virá à mente a questão etnocêntrica, na qual o conquistador (eu) impõe-se sobre o conquistado (outro). No texto, ocorre o inverso, percebemos que o “outro”, Ash, possui domínio sobre o seu senhor. Esse “outro”, lançado numa linguagem literária, que pode ser um personagem, um pseudônimo ou um heterônimo, acaba invertendo os papéis. É como se pensássemos que a criatura tomou conta do criador.

Ao associar a escrita do autor a sua vida e suas produções, este Ash exsurge, de fato, como o “outro” do escritor Oliva. No texto, quando Ash diz que o seu senhor escreve “poeminhas tolos” (p. 90), é muito sugestivo, já que o autor escreveu cinco livros de poemas anteriormente, sendo este, *Cartas para Mariana*, o primeiro em prosa. Ash, portanto, seria este lado do escritor que convive com o seu criador por tempos e que, agora, forçou sua autonomia, tal qual a protagonista em *A hora da estrela*.

Através de um pseudomonólogo em tom confessional, percebemos que o texto é narrado por Ash, em primeira pessoa. Porém, em alguns momentos, ele é apresentando por uma terceira pessoa: “Ash arrebenta a porta do sótão e escapa em cada linha que meu senhor traça” (p. 91). Em outros momentos parece ser o senhor quem fala: “Ash é todo um ser que pulsa intensamente em mim, vibrante, cálido, corajoso” (p. 92). Vemos nesse processo uma convergência, em que o “eu” e o “outro” se confundem. Logo, temos mais de uma voz narrativa nesse conto.

Na perspectiva freudiana, Ash seria o estranho, o desconhecido, aquele avesso; enquanto o seu senhor seria o familiar, o conhecido. É assim que

a linguagem tem o poder de nomear e atribuir valores, capazes de produzir sujeitos e subjetividade causados de uma relação ou estranheza e alteridade entre o “eu” e o “outro”, onde o primeiro representa tudo o que é certo, [...] deixando conseqüentemente relegado ao outro o desconfortável lugar de diferente, de exótico (QUERINO, 2012).²⁷

Percebemos na fala de Ash que ele é a rebeldia, enquanto o seu senhor é a moralidade. Entretanto, apesar de Ash se mostrar muito liberto de paradigmas e padrões, ele possui medo “do mar e de seus mistérios” (p. 91).

O mar traz a conotação do sem limites, do estranho, do abismal. O mar é salgado, cuja imensidão traz o sem rumo. O seu contrário é o rio, doce, margeado. Vê-se, com essa alegoria, que o rio é a segurança, enquanto o mar, a perdição. E é no mar que os escritores se lançam. No conto, ele é o tentador, aquele que atrai com suas ondas.

Juntamente com o mar, a escuridão da noite se apresenta como um convite, e a claridade do dia já não é mais desejada: “Por que existe dia? O dia tem inveja da lua, por isso irradia. O frescor de uma manhã jamais se compara ao frescor de uma noite; é sentir na pele o roçar da brisa noturna e adentrar a madrugada, embriagado de vida e de desejos” (p. 92-93). E esse lado escuro é o “outro”, é o *alter ego*, como lemos no fim do texto: “eu sou o ser que se esconde no corpo que me envolve, um duplo que deseja e ama, diferentemente do outro que vive o lado de fora da existência, que tem família, tem emprego e se mostra socialmente” (p. 93).

Não há como não pensar em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, que também é lembrado em “Carta para Ângela”. Nesse conto de *Cartas para Mariana*, o narrador, em primeira pessoa, inicia o seu texto a *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Eu morri à meia-noite do dia 24 de novembro de 1810” (p. 95). Ele fora envenenado pela sua amante por amor ao marido dela, Hipócrates. Lamenta muito por essa traição, pois poderia ter vivido feliz ao lado da esposa e dos filhos até a velhice. Mesmo tendo iniciado a mulher na literatura, ela lhe oferece o cálice de vinho envenenado.

A morte em “Carta para Ângela” é alegórica. O narrador é um escritor, por isso, essa mulher assassina pode ser muito bem uma personagem. Há uma tríade:

²⁷ Disponível em: <<http://www.faced.ufu.br/columbe06/anais/arquivos/408ShyrlaineCostaQuerino.pdf>> Acesso. 30 jul. 2012.

narrador-mulher-Hipócrates (o marido traído) que se entrelaça em torno de um mistério que se confirma no “nome do rótulo, o lacre vermelho, a estampilha do demo em alto relevo, a minha morte, tudo resumido em palavras e símbolos que só nós três entenderíamos” (p. 95).

Pensando na relação entre criador e criatura, tal como ocorre em “Carta de Ash”, pode-se associar “Carta para Ângela” a *Um sopro de vida*, já que, neste livro de fim de vida, Clarice nos apresenta um narrador-autor que cria sua personagem Ângela Pralini para entender a sua “falta de definição da vida” (LISPECTOR, 1999, p. 19). Na obra, Ângela é uma escritora tal qual no texto de Oliva. O narrador-autor do livro de Clarice também possui esposa e filhos. Há explicitamente a temática do duplo, na qual Ângela e o Autor se confundem.

Assim também ocorre em “Carta de Ash” que encontra correspondência em *Um sopro de vida*, no qual o autor cria o seu “outro” num processo de busca de identidade: “Ângela é um espelho” (LISPECTOR, 1999, p. 28); “Ângela é a minha tentativa de ser dois” (LISPECTOR, 1999, p. 36). Em trecho de Clarice, o autor se questiona se quem está falando é ele ou Ângela. Tais características são apresentadas em Oliva. Numa leitura de gênero, há em Lispector um homem que se vê no corpo feminino, numa tentativa de ser totalmente o “outro”.

Esta carta não apresenta o destinatário, mas o remetente, “Carta de Ash”. É o “outro” falando para o “eu”. É aquele lado que todos nós ocultamos, como em *O médico e o monstro*, aquele duplo que grita dentro de nós, que nos incomoda, que nos mostra o nosso lado mais sombrio, que, por vezes, tentamos matar: “Ash é o meu lado escuro, sombrio, verdadeiro, minha essência desconhecida. Eu o mato todos os dias e todos os dias ele ressuscita, para me mostrar o que não devia” (p. 93).

Tal tensão “identitária” é um dois eixos principais de *A hora da estrela*, Clarice-Rodrigo-Macabéa, em que lemos: Clarice criadora de Rodrigo, criatura de Clarice; Rodrigo criador de Macabéa, criatura de Rodrigo. Entretanto, Macabéa é uma mulher que lida com as palavras, é uma datilógrafa, apesar de não ter perícia. Além disso, o ofício de cerzideira, aprendido quando mais nova, lhe atribui, metaforicamente, a condição de criadora de “textos”. Destaca-se também que a protagonista possuía o sonho de ser artista de cinema, logo criadora de personagens. Dessa forma, temos a inversão: Macabéa-Rodrigo-Clarice, em que lemos: Macabéa é

o agente impulsor da criação de Rodrigo, o qual emite sua angústia escritural à autora Clarice. E, configura-se, assim, um espelhamento constante, como se colocasse um espelho na frente do outro, e as imagens se multiplicassem.

Em “Carta para Clarice”, o narrador não apresenta essa tensão, mas ao propor uma “carta para Clarice”, o autor busca nessa autora um espelhamento. Diferentemente de Rodrigo S.M. que se mescla à experiência vital de sua personagem; o narrador de Oliva apenas observa sua Maria caminhar para o seu momento de estrela. Maria situa-se no reflexo especular, numa posição de fato inversa à de Macabéa, justamente para confirmar que “todos nós somos um” (p. 12). Para Hélène Cixous, em *A hora de Clarice Lispector*, independentemente da condição social, dos atributos físicos e psíquicos, “[...] na última hora todo mundo é igualmente pobre e igualmente rico, igualmente submetido à estrela” (CIXOUS, 1999, p. 209).

Salienta-se que tanto Clarice Lispector, quanto Rodrigo e também Macabéa, seus personagens, são datilógrafos, portanto seres que lidam com a palavra. E que buscam através da palavra respostas para seus questionamentos e para a descoberta de si mesmos. Em Clarice Lispector e na sua criatura Rodrigo, esse processo é evidente, pois ambos são escritores.

Em Macabéa, é importante lembrar que ela tem medo das palavras e também encantamento por elas. Seus diálogos com Olímpico se configuram em torno de perguntas, das quais Olímpico procura não responder, por achar que elas não têm sentido. Nesse desencontro, em vez de encontrar as respostas, depara-se com mais perguntas. Entretanto, Macabéa, que não tinha consciência de sua existência, descrita como uma nordestina feia e sonsa, que parece estar fora do mundo, ligando-se a ele por meio dos outros personagens: a tia, Olímpico, Glória e o narrador; no instante de sua morte, agarra-se a “um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou” (p. 84).

Maria, em “Carta para Clarice”, é a única personagem. Seus atos permitem concluir que se trata de uma mulher repleta de vida e de beleza. Ela é sua própria conexão com o mundo. Uma mulher que possui consciência do seu ser feminino. Seus longos cabelos negros lembram a descrição romantizada da personagem Iracema, de José de Alencar. Maria é uma mulher perfumada, diferente de Macabéa,

a qual “Tinha um cheiro esquisito. Porque não se lavava muito, com certeza” (p. 63). O atropelamento de Maria foi tão violento que não teve tempo de pronunciar nenhuma palavra; morre, silenciosamente, sem se dar conta de seu fim.

A obra *A hora da estrela* nos leva a um estado de purgação. A própria autora cria Macabéa para se purificar, quiçá de suas memórias. Clarice passou não só a infância no nordeste como também tinha consciência do sofrimento judaico. Para Nádia Battella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*, o nome hebraico Macabéa lembra “a luta dos macabeus, que resistiram defendendo o templo no Monte Sião contra a força dos gregos e recusando-se a desobedecer às leis judaicas” (GOTLIB, 1995, p. 465).

Yudith Rosembaum ainda comenta que “a história dos macabeus conta como eles resistiram e não cederam à cultura dos deuses olímpicos do paganismo grego, continuando fiéis à Lei de Moisés, garantindo a liberdade religiosa e a não-assimilação pela nova sociedade que se impunha” (ROSEMBAUM, 2002, p. 61). Coincidentemente ou não, a personagem Macabéa se apaixona por Olímpico, nome que se associa à morada dos deuses, configurando um choque de pensamentos e visões de mundo. Diferentemente dos macabeus, Macabéa não é uma guerreira ativa, pelo contrário assume sua condição de passividade diante do mundo.

Já em “Carta para Clarice”, a protagonista recebe um nome bíblicamente forte: Maria. Esse nome já mostra uma relação antitética com o nome Macabéa. O nome Maria, que em hebraico significa “senhora”, é tradicionalmente associado à mãe de Jesus Cristo, espelho de Deus na Terra, portanto, a mãe do Criador. Maria simboliza a ponte entre a terra e o céu, e entre o céu e a terra; por isso encontra lugar especial dentro do Rito Católico. Temos, assim, uma personagem que assume a identidade, no evangelho de Lucas, de “a serva do Senhor” (Lc. 1,38). Logo, possui consciência de si e de seu Criador.

Avesso de Maria está Macabéa, a qual não tinha consciência de seu Criador: “Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação” (p. 33). Macabéa, órfã de pais, criada por uma tia beata, aprendeu orações; rezava, mas sem ter consciência de seu ato, nem da força desse ato: “Rezava mas sem Deus, ela não sabia quem era Ele e portanto Ele não existia” (p. 34). Porém, a morte aproxima Macabéa da Bem-aventurada: “Macabéa, Ave

Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nóbis, e eu me uso como forma de conhecimento” (p. 82).

Macabéa aparece para o narrador numa espécie de epifania. Ao vê-la na cidade carioca, imediatamente, vem-lhe uma “explosão”,²⁸ e o eu nordestino o impulsiona ao processo escritural. A ingenuidade de Macabéa é comovente: moça magra, pobre, de cheiro morrinhento, alagoana de 19 anos, datilógrafa, gosta de cachorro-quente e Coca-cola, sua única paixão é goiabada com queijo, admiradora de Marilyn Monroe e de Greta Garbo, ouvinte da Rádio Relógio, virgem que tem desejos sexuais, e que não gosta de banhos. Toda essa caracterização, que parece repulsiva, gera amor em Rodrigo S.M.: “Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém” (p. 68). Ao contrário da imagem feminina, associada à flor, Macabéa “era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (p. 31).

Maria, entretanto, transparece para o leitor a imagem de uma mulher asseada, “Lavou seus longos cabelos negros, perfumou-se”. Possuía, portanto, higiene, uma preocupação com sua estética e com a sua apresentação social.

A linda flor vermelha, colhida no jardim e presa atrás da orelha, associa-se à sua pessoa, de rosto tão bonito. Maria ainda acaricia as rosas úmidas do orvalho matutino. A iconografia mística cristã sempre apreciou a rosa pela sua beleza e seu perfume. “Rosa Mística” é uma das denominações de Maria, Nossa Senhora. A sua cor é preponderantemente vermelha. Dessa forma, não seria errôneo pensar que a flor colhida pela personagem Maria, no jardim, era uma rosa vermelha.

Ela, uma moça bela, enfeita-se com uma flor comumente bela, harmonizando-se a imagem de mulher e flor. O vermelho, em sua simbologia, atinge extremos: o ódio e o amor. É a cor da riqueza e do poder, é a cor que representa o fogo revigorante do Espírito Santo e do sacrifício de Cristo que derrama seu sangue para a expiação dos pecados. Por consequência, é a cor da penitência. Mas como dito, o vermelho é a cor de opostos. De acordo com Heinz-Mohr, “o vermelho torna-se a cor do príncipe do inferno (Mefistófeles) e da grande prostituta Babilônia (Ap. 17, 1ss), enquanto, por outro lado, os cardeais se vestem de vermelho como príncipes da Igreja” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 338).

²⁸ Esta palavra aparece aproximadamente vinte vezes em *A hora da estrela* para indicar as epifanias.

Vermelha é também a cor do sangue que Maria deixará sobre a calçada. O sangue que se derrama para uma ascensão, como o sangue que Macabéa deixará escorrer de sua cabeça como um fio “inesperadamente vermelho e rico” (p. 80). Macabéa que não tinha vigor em seu rosto amarelado não gostava de ver sangue, pois sentia vontade de vomitar.

Rodrigo S.M. comenta que Macabéa não conseguia ver sangue, “talvez porque sangue é a coisa secreta de cada um, a tragédia vivificante.” (p. 80). É esse sangue que Macabéa vomitará ao ser atropelada, “vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória!” (p. 85). Se havia sangue em seu corpo, havia vida, e, agora, no instante singular da morte, reconhece-se viva.

Retomando a imagem de Maria como flor e de Macabéa como capim, vemos uma dicotomia quanto à essência dessas personagens. Embora, Maria não tenha sido analisada profundamente no conto sintético de Osmar Oliva, percebemos a seu estado de floração. Ela era tal qual a flor do jardim.

Sem dúvida, Maria possuía representação em sua sociedade, ainda que não explicitamente de destaque. Macabéa, já esmiuçada em sua intimidade pelo narrador, era sem viço, sem atrativos.

Cristiane Amorim, em seu artigo *A hora da estrela: a face onipresente da morte*, entretanto, vê um duplo sentido na símile do capim:

se por um lado sua imagem rasteira, associada a Macabéa, caracteriza seu lugar no mundo – aquela que não tem valor, que é pisoteada por todos –, por outro, sua capacidade de brotar e de se propagar sob condições precárias revela a resistência da raça anã que a nordestina integra (AMORIM, 2008, p. 4).

Mesmo diante de uma sociedade toda feita contra ela, Macabéa sobrevive como pode. Maria, não diferente, também vive em uma sociedade que, independentemente se contra ou se a favor, a atropela, tendo a mesma sina da nordestina. Ironicamente, Macabéa que era considerada “capim” pelo narrador será chamada por dona Carlota de “minha florzinha” (p. 72).

Macabéa possuía ovários murchos, incapazes de reproduzir. Todavia, após sair da Cartomante, ela estava grávida de futuro, queria a vida, mergulhar nos bons

presságios que lhe tinham sido anunciados. Entretanto, a morte já lhe estava acompanhando. O atropelamento só antecipou o que era iminente. O próprio Rodrigo S.M. já insinuara como seria o seu fim: “na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela” (p. 29).

O seu fim é o momento em que o Amor vence a Morte, pois morrer foi o seu nascimento, seu momento de brilho, sua hora de estrela. Ali no chão, ela incorpora o papel da vida humana. Possui sua própria plateia e seu instante de glória: “Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (p. 80).

Eis o momento da última epifania, o “gran finale”, na qual a morte de Macabéa instaura a morte do seu autor: “Macabéa me matou. Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça” (p. 86).

Rodrigo S.M. termina a sua história. A criatura que não tinha consciência de seu criador, no instante de seu fim, promove o “Silêncio”. A palavra cessa, restando, apenas, a contemplação de si, pois “a morte é um encontro consigo” (p. 86). Porém, a busca insistente por uma identidade, por algo que nos explique neste mundo não chega ao fim, pois “morrer não é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso” (p. 86).

Macabéa sai da casa da Cartomante grávida de futuro. Encontra-se com sua hora de estrela já prenunciada ao longo do enredo. Macabéa sai “da casa do destino” já sabendo que sua vida vai se transformar completamente. Em “Carta para Clarice”, Maria sai de sua casa cheia de vida para ir à rua, naturalmente, como todos nós saímos à rua. Ela sai, apenas, sem ouvir nenhum presságio, sem ter o seu destino traçado ou antecipado. A narrativa curta de Oliva sintetiza todo o acontecimento em poucas linhas, verdadeiramente como um “soco no estômago” do leitor. Não temos tempo de simpatizar ou não com a Maria, como que ocorre em *A hora da estrela*.

Tanto Maria quanto Macabéa agem, possuem uma escolha; e isso determina a sua existência. Maria e Macabéa morrem para existirem. E sua morte nos faz pensar em nossa própria existência.

A Mercedes que atropela Macabéa traz em sua marca o símbolo da estrela. Essa estrela que, metaforicamente, brilhou nos olhos de Macabéa ao ouvir seu destino pela boca da Cartomante, foi a sua guia para o encontro de si.

Maria é atropelada por um loteação. Logo, enquanto Macabéa é atropelada por um único condutor, que inclusive pode ser o rico alemão Hans, Maria é atropelada por um coletivo, ou seja, por um veículo próprio para várias pessoas. Isso traz uma reflexão acerca do agente causador da morte no conto de Oliva. Maria é, simbolicamente, atropelada por todos nós, indiferentes ao “outro”.

“Carta para Clarice”, como *A hora da estrela*, convida o leitor a sair “de si para ver como é às vezes o outro” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Rodrigo S.M. assume isso e passa a sentir por sua criatura: “É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela.” (p. 29). E assim, é impossível não pensar no mistério inexaurível da morte a qual todos, Macabéas ou Marias²⁹, estamos sujeitos.

Ironicamente, no instante em que Macabéa é atropelada, “em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho” (p. 79). Como resposta? Resposta a quê? Ao futuro de Macabéa? ou melhor, ao futuro que ela esperava, assim que saiu da casa da Cartomante? à pergunta lançada por Clarice em seu livro? Para uma vida como a de Macabéa e para uma morte como a dela, irrisão. Mais irônico ainda é o fato de que Macabéa, “deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto” (p. 86).

Em “Carta para Clarice”, Maria parece “ouvir um tropel de cascos vindo em sua direção”. Seria a gargalhada desdenhosa do cavalo em *A hora da estrela*? Nota-se que o autor usou “tropel de cascos”; portanto podem ser tanto pessoas indo em sua direção ou animais. E sobre o corpo dilacerado de Maria, um manto azul iluminado é estendido, e “luzes coroam-lhe o rosto pálido, outrora tão bonito”. É a hora da estrela em “Carta para Clarice”. A morte de Maria a perpetuou, é o seu instante maior, pois “na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um” (p. 29).

Assim, Macabéa e Maria são oferendas ao sacrifício para a redenção de seus criadores. Mortas suas personagens, os narradores cessam. O sino badala, mas o silêncio impera. As “filhas” são entregues à morte. Em Macabéa, isso representa o

²⁹ Lembramos que em *A hora da estrela*, as companheiras de quarto de Macabéa são todas Marias: “Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas” (LISPECTOR, 1998, p. 31).

direito ao grito de uma personagem que encarna em si toda uma sociedade marginalizada, tendo seu sentido ampliado em Maria.

Maria morre na rua pela manhã, Macabéa no beco escurecido pelo crepúsculo. O ciclo se fecha. Para nós, ainda há morangos, ainda há vida. Macabéa e Maria encontraram o “eu”? o “outro”? Deus?

Se Deus foi encontrado ou não, não sabemos; mas o que sabemos é que sempre temos de continuar procurando, pois ao encontrar com o criador, estamos nos encontrando com nós mesmos, criaturas, e finalmente teremos certeza de nossa identidade. Sim!

O escritor Osmar Oliva, de quem é impossível despregar-se totalmente, posto que, em sua escrita porejem tensões e encontros inegavelmente biográficos, responde, com seu conto, a Clarice Lispector. Uma resposta que não é absoluta, nem mesmo possui a pretensão de ser a esperada, resposta que, talvez, seja provocadora de outras perguntas.

Correspondendo-se com ela, Oliva diz a Clarice que como sua Macabéa há também Maria e tantas outras pessoas, mulheres e homens, que caminham pela estrada de suas vidas, sem se darem conta de que estão caminhando para o seu momento de estrela. Osmar Oliva, também nessa escrita, escreve sobre as marcas de suas leituras, raspando o escrito alheio e deixando sobre este a sua letra de palimpsesto.

2.9 Carta para Poe

A última carta encerra o livro lançando um grito solitário. O vazio, o abismo e a resposta do eco para duração da dor de existir: “para sempre, para sempre”. Edgar Allan Poe é o autor do famoso poema *The Raven* (O Corvo), publicado em 1845. Nesse poema, lemos o sofrimento do sujeito poético ante a perda de sua amada Lenore. O ambiente é soturno, uma meia-noite agreste. Uma visita bate nos umbrais: o corvo, mensageiro do além, ave agourenta, traz a imagem da morte. No poema, a dor de existir sem a amada é constante, assim como nesta última carta do livro *Cartas para Mariana*.

Colocar-se à beira do abismo é estar, para o universo espírita, às portas da “região espiritual de padecimentos inenarráveis, destinada a Espíritos que tenham cometido os mais graves crimes contra as leis Divinas” (BAPTISTA, 2012, p. 150). No poema de Poe, também há referência a uma região espírita: o umbral, “região espiritual que começa na crosta terrestre na qual se concentra tudo o que não tenha finalidade para a vida superior. É a região para esgotamento de resíduos mentais; uma zona purgatorial” (BAPTISTA, 2012, p. 151). Logo, temos a sensação do pesar eterno que se abateu sobre a alma, tanto no sujeito-poético de *The Raven* quanto para o narrador desta última carta.

“Carta para Poe” pode ser considerada um miniconto: “Lanço meu grito solitário, sem resposta. Um vazio imenso me cerca e eu me ponho à beira do abismo. Até quando pode durar minha dor de existir? O eco responde, para sempre, para sempre” (p. 98).

Mais que dialogar com Edgar Allan Poe, a carta-conto de Osmar Oliva está intertextualizando a sua própria literatura. Nos livros anteriores do autor mineiro, essas temáticas do vazio, do abismo, da dor estão presentes, sobretudo em seus livros *Poemas do abismo & alguns ecos de Minas* (2008), e *Livro sem destino* (2010). No título do primeiro, já há alusão ao “abismo” de sua alma literária presente neste último conto de *Cartas para Mariana*.

Na verdade, muitos dos seus textos em prosa encontram correspondência em sua poesia. Conhecendo-se a obra completa do autor, o leitor atento perceberá que, ao ler o livro de contos, as poesias aparecerão por trás, reafirmando a ideia de (re)aproveitamento de um texto em outro.

Cartas para Mariana, segundo esse ponto de análise, pode ser visto como uma narrativa plástica, na qual o autor deixa entrever, através de pentimentos, as imagens poéticas primeiras. Isso ocorre, principalmente, em suas correspondências familiares. E este será o tema do próximo capítulo.

Capítulo 3
UMA ESCRITA EM PENTIMENTO:
AS POESIAS POR TRÁS DA PROSA

Além de escritor, Osmar Oliva também é pintor. A sua última obra, intitulada *Livro de Gênese* (2014), traz uma interação entre palavra e artes plásticas. O branco e o preto se cruzam em linhas geométricas antitéticas, convidando o leitor a um mergulho na origem poética da criação. Nesse seu trabalho, o intento dialógico é representativo, agora não só com a palavra, mas também com a imagem. No livro, mediante a dubiedade entre o branco e o preto, o autor vai construindo sua gênese. Através de uma pintura geométrica, lemos, metaforicamente, um “eu” (branco) que vai se colidindo e se harmonizando com o “outro” (preto), os quais assumem várias possibilidades de leituras, que, no momento, eximimo-nos de apresentá-las.

Pensando em tendências ou escolas artísticas, vemos que Osmar Oliva se aproxima da pintura abstrata. Segundo Ernst Hans Gombrich, em *A história da arte*, o pintor abstrato, com dois quadrados, por exemplo, “pode mudá-los de um lado para o outro na tela, tentar uma infinidade de possibilidades e nunca saber quando e onde parar” (GOMBRICH, 2012, p. 583).

A partir dessas reflexões, percebemos os arranjos que podem ser feitos com as imagens abstratas. As possibilidades de leituras são várias. Dessa maneira, a arte abstrata se distancia da arte figurativa, construindo um novo conceito de arte, representada pelo *Neoplasticismo*, que definia a abordagem do grupo holandês *De Stijl*, de 1917, composto, entre outros artistas por Theo Van Doesburg (1883-1931) e por Piet Mondrian (1872-1944), “segundo a qual a coloração estava limitada às três cores primárias acrescidas de preto, branco e cinza, e os elementos composicionais se limitavam a linhas horizontais e verticais, bem como superfícies retangulares” (FARTHING, 2011, p. 406).

O holandês Piet Mondrian construía seus quadros utilizando linhas retas e cores puras. Seu objetivo era demonstrar com simplicidade e clareza uma disciplina que refletisse as leis objetivas do universo. De acordo com Gombrich, ele “tinha algo de místico e queria que sua arte revelasse as realidades imutáveis subjacentes nas formas em permanente mudança da aparência subjetiva” (GOMBRICH, 2012, p. 582).

Na região norte-mineira, um dos adeptos desse tipo de arte foi o grão-molgolense Ray Colares (1944-1986) que também produziu trabalhos com influências do *Construtivismo* e da *Pop Art*.

O poeta montes-clarense Aroldo Pereira, em comentário sobre *Livro de Gênesis*, de Osmar Oliva, percebeu semelhanças com telas desse artista plástico:

Com o *Livro de Gênesis*, o poeta Osmar Oliva busca o que ficou escondido em sua escrita anterior. Inquieto, debatendo e rebuscando, vai atrás do cinema da palavra, do que não se evidenciou e pode fazer sentido na vida. E aproveita para dialogar com um dos maiores artistas do Norte de Minas Gerais: Raimundo Felicíssimo Colares (OLIVA, 2014).

Mas a apreciação de Osmar Oliva pelas artes plásticas não se iniciou neste seu último trabalho. *Monumentos de palavras* (2010) foi o primeiro livro do autor no qual imagem e palavra figuraram lado a lado.

O projeto do livro consistiu em descrever esculturas lusitanas através da poesia. O diálogo com as artes fica evidente, deixando transparecer sobre suas letras outras letras, como as de Eça de Queirós;³⁰ e imagens, como a escultura de Ricardo Velosa.³¹

No artigo “A decepção literária e a climatização poética: uma leitura de *Monumentos de palavras*”, de Osmar Pereira Oliva, Leonardo Palhares destaca a presença da literatura de Eça de Queirós na escrita de Osmar Oliva. Segundo ele,

a primeira parte de *Monumentos de Palavras* tem, como objetivo primário, estabelecer um paralelo da realidade do romance de ficção *A Cidade e As Serras* com a realidade do cenário português moderno o qual, um século antes, serviu de inspiração para compor a obra (PALHARES, 2013, p. 11).

Esses são exemplos que destacam que a literatura de Oliva é carregada de plasticidade, tanto em sua poesia, quanto na prosa, analisada nesta dissertação, uma vez que as imagens poéticas em seus textos conferem a eles um imbricado interessante de formas textuais.

³⁰ No poema “A casa do Eça” (OLIVA, 2010, p. 11), o autor traz imagens da obra *A cidade e as serras*.

³¹ O autor escreveu o poema “Encontro” (OLIVA, 2010, p. 33), tendo como embasamento o “Monumento à autonomia”, concebida em 1987 junto ao Aeroporto Internacional da Ilha de Madeira (Portugal), e posteriormente transferida para a Rotunda da Autonomia, em 1990; esculpida pelo madeirense Ricardo Velosa.

Muitas das cenas descritas, conforme discutido nesta dissertação, são transposições de um eu interior que ainda se busca nas lembranças do passado. Sua literatura é, pois, uma grande tela que está sempre sendo retocada por sua pena. Dessa forma, ao ler *Cartas para Mariana*, o leitor se depara com reflexões que já apareceram em sua lírica. Assim, o autor dialoga com sua própria obra, num processo intratextual.

Ainda que a forma seja diferente, prosa *versus* poema, muitos excertos da narrativa de Oliva, como a conflituosa relação familiar, a problemática do corpo e a busca de identidade, já figuraram em seus livros de poesia: *As esquinas dos homens* (2003), *Canção Oblíqua* (2004), *Poemas do abismo & Alguns ecos de Minas* (2008) e *Livro sem destino* (2010).

O escritor norte-mineiro, agora, recria suas poesias, não no poema – texto estruturado em versos – mas em prosa.

Cabe salientar que a prosa do autor é bem particular. Diferentemente da estrutura prosaica normal, dividida em parágrafos, o autor opta por construir um único parágrafo longo, dando ao texto uma metáfora de unidade indissociável. Como se sua escrita fosse uma única estrofe poética ou como se dela (da escrita) fosse impossível desprender-se. Daí a necessidade de vir ao leitor num fôlego só, aos borbotões, como uma confissão atropelada.

Lemos em *Cartas para Mariana*, essa apropriação temática, espécie de reelaboração da voz alheia e da própria voz. Portanto, pode-se pensar sua escrita não apenas pelo viés da rasura do palimpsesto, mas também por uma espécie de “autofagia”, uma vez que por trás de seus textos lemos imagens de seus outros textos.

Dessa forma, além dos conceitos de intertextualidade e palimpsesto, podemos ler a obra de Oliva como um pentimento, posto que apresenta um inegável caráter plástico, que muito a aproxima da pintura ou da fotografia.

Lillian Hellman, na epígrafe de seu livro *Pentimento*, traz o conceito do termo:

A medida que o tempo passa, a tinta velha em uma tela muitas vezes se torna transparente. Quando isso acontece, é possível ver, em alguns quadros, as linhas originais: através de um vestido de mulher surge uma árvore, uma criança dá lugar a um cachorro e um grande barco não está mais em mar aberto. Isso se chama pentimento, porque o pintor se

arrependeu, mudou de ideia. Talvez se pudesse dizer que a antiga concepção, substituída por uma imagem ulterior, é uma forma de ver, e ver de novo, mais tarde (HELLMAN, 1980, s.p.).

Em seu sentido etimológico, a palavra “pentimento”, em italiano, consiste em um “arrependimento; mudança feita pelo pintor em seu quadro que se traduz em um retoque, em uma modificação ou num refazimento” (HOUAISS, 2007, p. 2180). É uma palavra do século passado para, então, referir-se aos vestígios de uma composição anterior, a partir de alterações feitas em um quadro, normalmente, em pinturas a óleo.

Na discussão ora proposta, optamos pelo sentido de retoque – mais forte na obra de Oliva que o sentido de arrependimento, propriamente. O que fora subentendido ou delineado na poética do autor, por exemplo, aparece de forma mais explícita em *Cartas para Mariana*. Nesse sentido, a própria “con-fusão” de gêneros textuais corrobora essa tese; escrever por meio de cartas força uma intimidade e uma aproximação com o outro, o que, naturalmente, favorece o clima propício da confissão.

Em sua tese de doutorado, *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*, Ellen Mariany da Silva Dias reconhece que esse autor constrói uma obra polifônica, na medida em que as vozes/consciências de seus textos vão se manifestando num intrínseco diálogo intratextual, constituindo um autor-criador multiforme.

Assim, Dias lê, em Caio Fernando Abreu,

[a presença do] pentimento como um efeito produzido a partir dos processos auto e antropofágico de CFA, que envolvem a apropriação das vozes das personae de escritor anteriormente constituídas nos demais textos/discursos, bem como das vozes de outros autores-criadores (DIAS, 2010, p. 23).

Dias observa que a apropriação e a reelaboração da própria voz fundamentam a escrita de outros textos/discursos. Dessa forma, a doutora percebe que as *personae* de escritor de Caio Fernando Abreu se relacionam uma com as outras de maneira

autoelucidativa e ininterrupta, compondo uma obra em *mise-en-abyme*.

Em nota de rodapé de sua dissertação, Dias esclarece esse termo, *mise-em-abyme*, usado pela primeira vez por André Gide, em 1893, na organização de sua própria obra: “esta organização se caracteriza pela inclusão de um quadro narrativo dentro do outro, uma história dentro da outra, tal como uma superposição de espelhos, de modo que cada imagem reflita, em menor escala, a imagem que lhe originou” (DIAS, 2010, p. 23, *in nota de rodapé*).

Apropriando-nos das palavras de Hellman, do sentido denotativo do termo presente no Dicionário, e da referência autofágica na leitura de Dias, propomos a seguinte conceituação do termo para o livro *Cartas para Mariana*: uma escrita em pentimento, a poesia por trás da prosa, o eu lírico do autor em seus livros de poemas deixando-se entrever nas “cartas” do narrador-autor em *Cartas para Mariana*.

Considerando a intertextualidade/palimpsesto um conceito-chave em *Cartas para Mariana*, a palavra pentimento também nos parece adequada no processo de composição da obra de Osmar Oliva. Se o termo “palimpsesto” atende à noção de papel rasurado, sobre o qual se estabelece uma escrita; o termo “pentimento” o amplia, deixando entrever retoques recorrentes sobre um mesmo tema (ou mesmos temas), numa busca constante da palavra ideal e do leitor ideal.

Diferentemente de Dias, a qual considera o pentimento uma apropriação da própria voz e da voz alheia, preferimos o uso do termo para nos referir à reelaboração da própria voz, já que o termo palimpsesto nos serviu na leitura intertextual entre Oliva e outros escritores.

Na feitura do livro *Cartas para Mariana*, há a retomada de lembranças, situações, temas e personagens presentes em seus textos anteriores. O autor não só faz exsurgir o que já foi dito, como (re)significa o passado.

Considerando o sentido etimológico da palavra, o reavivamento das temáticas pretéritas se configurariam, metaforicamente, como um “arrependimento” relativo do que foi dito, traçando, por cima, pinceladas para um novo dizer.

Não enxergamos, porém, um arrependimento na estética/forma, isto é, em usar o poema e agora a prosa, mas, sim, uma maneira de já dizer o dito sob outras tonalidades e com novos efeitos.

Na poesia, o eu lírico autobiográfico é mais subjetivo. A relação da poesia com a vida pessoal do autor se mostra mais visível, em tom de confissão. Conhecendo a biografia do autor, enxergar-se-á em suas poesias o reflexo do homem no poeta. Na prosa, essa relação aparece trabalhada de forma mais dialógica, de forma que o leitor só conseguirá enxergar esses pentimentos se tiver conhecimento de sua lírica produzida antes de 2011.

No próprio título de alguns contos, há rasuras deixadas pelo autor de pinceladas passadas. Lemos por trás das cinco “Cartas para Mariana” essa imagem anterior. O autor inicia suas cartas com o intuito de responder às correspondências de sóror Alcoforado, mas no transcorrer da escrita, ele lança outras cores por cima de suas palavras, proporcionando a criação de uma nova tela, na qual o leitor atento perceberá tratar-se de uma correspondência pessoal entre o próprio autor e seu passado.

Sem o intento de aprofundar na teoria genética do texto, apenas para esclarecer pontos bibliográficos, antes de publicar *Cartas para Mariana*, que se configura em uma coletânea de contos, o autor organizou as cinco “Cartas para Mariana” em um único livro em 2006.

O livro chegou a ir para o prelo e se consubstanciaria nessas cinco cartas. Entretanto, preferiu escrever mais 25 contos e reuni-los em um livro que trouxesse o título da obra de 2006: *Cartas para Mariana*, publicando-o em 2011. Parte desses contos comporia o livro *O diário das coisas*, o qual seria editado em 2008. Para harmonizar com a ideia epistolográfica, Oliva alterou os títulos originais, acrescentando a palavra carta em todos eles. Por exemplo, o conto “Palavras na contramão” teve o título alterado para “Carta sobre as palavras”; o conto “Rondas noturnas” recebeu o nome de “Carta para Rubem Fonseca”.

Assim, vemos o quanto o autor, semelhantemente a um pintor, foi alterando seus textos, deixando mais explícitos os seus pentimentos/palimpsestos.

3.1 As correspondências da família

Voltando a *Cartas para Mariana*, ao ler os contos sequenciais, presentes na obra, o leitor se deparará com estes três textos: “Carta para Maria”, “Carta para Isaac” e “Carta para as filhas de Eva”. Ainda que sejam textos independentes, não há como deixar de associá-los entre si, já que os nomes de personagens se repetem sequencialmente nos enredos. Esses três contos trazem a convivência de seus narradores com parentes.

Após ler esses três textos, o leitor lembrar-se-á de que os nomes “Maria”, “Isaac” e “Eva” apareceram nas “Cartas para Mariana”. Além disso, há menção a fotografias, as quais também são referenciadas na “Carta III”. Logo, é plausível inferir que a tensão existencial pela qual passa o narrador das cinco primeiras cartas para Mariana encontra correspondência nos narradores dessas três cartas, para Maria, Isaac e Eva.

Conhecendo-se um pouco da biografia do escritor, notar-se-á que muitos nomes que aparecem nas narrativas são correlatos a parentes vivos ou já falecidos do autor; confirmando, assim, a sua escrita de traços autobiográficos. Outra informação que vai ao encontro da biografia do escritor presente na “Carta III” está neste excerto: “Logo que nos separamos definitivamente, fui passar uns dias na casa da praça da Igreja de Sant’Ana, só” (p. 20). Essa mesma igreja aparece no poema “Uma tia”, da obra *Livro sem destino*, publicado em 2010:

Lembro-me de tua voz macia perdia no tempo
 Teus pequeninos pés acompanhando meus passos
 Nas ruas de pedra até a praça da Igreja de Sant’Ana
 (OLIVA, 2010, p. 28).

Trata-se de um poema em que o eu lírico se recorda de sua tia Zefa com muito carinho, mulher de porte pequeno e de grande sentimento.

Em Brasília de Minas, Minas Gerais, cidade natal do autor, há uma Igreja dedicada à mãe de Maria, a Matriz de Santana, a qual é ladeada por uma belíssima praça. Coincidentemente, essa igreja foi construída, por volta de 1832, nas terras cedidas por Mariana de Almeida, uma das primeiras moradoras da Freguesia de

Santana de Contendas, que se tornaria, em 1901, Vila Brasília, elevada a condição de cidade em 1925 com o nome de Brasília, que seria acrescida da locução “de Minas” por lei estadual de 1962, em decorrência da construção da capital brasílica de Juscelino Kubitschek.

Ainda sobre os topônimos, em “Carta para Maria”, o narrador faz menção à “Fazenda Sussuarana” (p. 30), que também aparece em “Carta para Isaac” (p. 35), e à “Boa Vista” (p. 35).

O distrito de Boa Vista também é citado em “Carta sobre a casa de minha alma” neste fragmento: “Painéis de ferro, exalando o cheiro do feijão gostoso como aquele que minha avó preparava na Boa Vista?” (p. 68). Essa mesma imagem aparece no poema “Identidade”, do livro *Poemas do abismo & Alguns ecos de minas* (2008):

Minha avó socando arroz no pilão do terreiro
 Ou temperando inesquecível e saboroso feijão
 Em panela de ferro, feito em fogão a lenha...
 Alegres descansos do riacho
 Que vinha da Boa Vista
 (OLIVA, 2008, p. 94)

Nessa estrofe, não só a referência geográfica é retomada, como também a recordação da avó, do feijão, do fogão de lenha, das panelas de ferro, isto é, a lembrança saudosa daqueles tempos de roça que formam sua “identidade” e a “casa de sua alma”.

Essa rememoração é cerne de “Carta sobre a casa de minha alma”, cujas imagens sinestésicas se aproximam dos poemas simbolistas. O diálogo intertextual com Alphonsus de Guimaraens é explícito no primeiro e último período do conto que são respectivamente o primeiro e último verso do poema “O Lago”: “Não sei que vento mau turvou de todo o lago” e “Não sei que vento mau turvou de toda a minha alma”. Deixando-se penetrar de encantamentos, o narrador vai revelando-se num processo de encontro consigo mesmo.

A memória e a infância são tônicas de seu livro *Poemas do abismo & Alguns ecos de Minas*, no qual Maria do Socorro Mendes, em seu artigo *O ressoar dos ecos do norte de Minas nas memórias de Osmar Oliva*, percebeu que “o uso da

imaginação faz a tarefa da recuperação da vida pela memória, o autobiográfico ganha um colorido ficcional – o eu do passado ressurge sublime trazendo de mãos dadas consigo o social coletivo” (MENDES, 2009, p. 2).

Voltando-se ao poema “Identidade”, este se configura, de fato, como uma busca de si, através de um resgate genealógico um pouco conturbado da família. Um trecho significativo é este:

Minha velha avó tão boa e tão querida...
 que eu não soube abraçar mais como devia,
 E repetir sempre como eu a amava!
Meus três avôs pais do meu único pai:
 Meu pai sem pai –
 Vazios do existir que trouxeram eterna dor –
 Sentida e repartida entre nós,
 Seus nove filhos.

Meu pai e nenhum irmão,
Meu pai e suas meio-irmãs...

Meu querido não-voovô Cassiano,
 minha defesa constante,
 Sem eu nunca saber por quê.
 Eu, seu não-neto preferido:
 Vingança de minha avó?
 Eu, birrento menino,
 Mendigando carinho.

Meu não-voovô Dionor,
Solitário fazendeiro da Sussuarana,
 À espera de meu irmão mais velho
 Para cuidar de seu gado,
 Guardar suas terras,
 Receber seu amor de pai sem filhos.
Meu avô de fato, plácido NÃO-VOVÔ,
 Fantasma mudo que me inquieta e nada me diz,
 Todo feito de mistérios e de sombras,
 Aureolado de silêncios que me ensurdecem
 Sem nada me dizer,
 Numerosa família de artesãos diversos,
 Mortos infantes,
 Orgulhosa gente
Que não soube nos reconhecer!
 (OLIVA, 2008, p. 95-96, grifos nossos).

Os versos sublinhados, com destaque para os nomes próprios, podem ser entrevistados nas três cartas mencionadas acima, principalmente em “Carta para Maria”. Enquanto na lírica de *Poemas de abismos & Alguns ecos de minas*, o eu lírico assume a condição de neto, no texto em prosa, o narrador apresenta-se como filho. Este narrador garoto, numa relação analógica seria, portanto, o pai do eu lírico do poema “Identidade”.

Sintetizando o enredo da primeira carta, “Carta para Maria”, um “jovem remetente”, atravessando sua adolescência, escreve para sua mãe, Maria. Vive com o Pai Dionor e com Tia Rita, irmã de Maria. Pai Dionor faz brincueos de madeira e trata-o como filho amado, numa referência quase bíblica. Será o herdeiro de tudo na Fazenda Sussuarana. Mas o seu desejo é ser verdadeiramente filho de Maria e de seu Pai. Não entende porque vive longe deles. Suas recordações do Pai são falhas, mas há fotografias tiradas com os dois.

Na fazenda, tem aprendido a tocar violão e acordeom, sozinho. É um rapaz inteligente que está despertando a atenção das moças. Joaquim, Davi e Jaime são seus grandes amigos-irmãos de brincadeiras. Já absorveu a vida campesina. Esteve alguns dias na casa de sua mãe e relata sua impressão sobre Pai Cassiano, homem calado, mas que não o maltratou. Homem com quem Maria vive há tantos anos e o trata por desgraçado. Isso intriga o jovem remetente que não compreende tal tratamento, se ela teve com ele suas meio-irmãs. Há duas histórias de sua vida que não compreende. Mas não as revela, mortes que o atormentam.

Finalmente passa algum tempo com o seu pai verdadeiro, Plácido. A família do pai nutre ódio por Maria. Passa parte de sua vida com os tios Júlio e Luiza (que parecem ser por parte do pai). O pai também é calado, procura encontrar no filho traços seus. Mas se na fisionomia são diferentes, parecem-se na alma. O filho quer senti-lo, compreendê-lo, um pai triste e melancólico que traz consigo um grande crucifixo no peito, por temor ao diabo. O Pai traz nos olhos o medo de amar e viver, o ódio por Maria que é a vida bendita em cada detalhe do corpo e da alma. O Pai é o paradoxo da Mãe. O Pai que tenta apagar a mãe, metaforicamente com a arma escondida abaixo do travesseiro. Plácido é a lua, a madrugada; Maria, o sol, a manhã. O filho termina sua carta numa ânsia de desespero, desejando a morte da Mãe, ao mesmo tempo em que clama por ela, por estar sozinho, de novo...

Os trechos grifados no parágrafo acima representam as imagens rasuradas do poema “Identidade”, também em destaque. A mudança do eu lírico de neto para filho traz maior proximidade com os pais. Tal mudança nos leva a compreender que o narrador-autor assume as dores e crises de identidade do pai para, então, externá-las. Vê-se um conflito em torno da paternidade e uma busca por explicações do narrador para sua própria existência e relação com sua família. Tal drama se estenderá também nas outras duas cartas seguintes, sobretudo na terceira.

Na segunda carta, “Carta para Isaac”, o narrador assume uma voz feminina, de uma moça que morava em Boa Vista, perto da fazenda Sussuarana. Ela se dirige a um leitor anônimo, identificado apenas por “senhor” para fazer sua triste narração. Conheceu Isaac numa festa, rapaz alto, magro, moreno claro com seu jeito rude de segurar o violão ou o acordeom. Nesse momento, ligando essa informação à carta anterior, percebemos que, provavelmente, o filho de Maria é este Isaac, homem bonito e triste e “meio estranho”. A imagem reiterada do violão e acordeom contribui para essa relação.

Na terceira carta, “Carta para as filhas de Eva”, o narrador retoma a voz masculina. Fala do seu pai solitário, filho único, que possuía quatro irmãs, filhas do segundo marido da avó. Não havia relação fraternal entre elas e ele. Dos seus meios-primos, o mais próximo era Nazareno, filho da mais velha das filhas de Maria, a tia mais afetuosa, “vítima de uma união matrimonial insegura”. “Quatro mulheres, essas filhas de Eva, também sofredoras” (p. 36). O nome Eva aparece aqui no seu sentido genérico de mulher, reportando-se, biblicamente, a Maria, mãe dessas “filhas de Eva”. O narrador vai discorrendo sobre as outras tias. A segunda perdeu o marido amado num acidente e teve uma única filha, Mirian. O seu segundo marido era ciumento e via nos sobrinhos, possíveis adúlteros. A terceira tia “morena-índia” casou-se com um homem possessivo, teve dois filhos. A tia caçula não teve menos sorte.

O narrador questiona o destino das mulheres da família, mal casadas, pecadoras. Suas irmãs e sobrinhas rejeitam os conselhos masculinos. “Muitas dessas filhas de ancestral Eva, netas de Maria, nos agridem com sua luxúria incontrolável, com sua libido insaciável” (p. 38). É pontual destacar que o narrador, ao falar das

tias, sobrinhas e irmãs, acaba por estender a todas as mulheres o caráter perversivo, sobretudo, ao associá-las a Eva, “matriarca” do pecado.

Continuando, o narrador assume uma voz coletiva, passando a utilizar o pronome “nós”. Fala da sua descendência portuguesa: “os Batista de O. e os Ferreira de O., casados com duas irmãs Proença, D. Benedita e D. Amália” (p. 38), bisavós paternas. Seu avô foi o fotógrafo mais ilustre da cidade. O narrador, de quarenta anos, é dos mais novos dos nove filhos de Isaías. Este, seu pai, “não vive mais, morto tão jovem, vítima do álcool, vítima do abandono do pai e dos tios, vítima do orgulho e da religião dessa tradicional família O.” (p. 38). Seu pai foi “abandonado ao nascer, criado pela sua avó Maria, longe da convivência do pai”. Seu avô era conhecido por Duzin, “quarentão solitário, zeloso pela igreja, orgulhoso de exhibir grande crucifixo de nosso Senhor Jesus Cristo em seu peito, relíquia guardada hoje por D. Ana Brandão, esposa de um tio-avô” (p. 38).

Dialogando com o leitor, o narrador, fala da paixão entre o avô Duzin e Maria, moça bela de treze ou quatorze anos. Viveram poucos meses juntos. Houve a separação, ameaças, ciúmes, rancores, posterior reconciliação e o nascimento de uma criança, “filho nascido da dúvida e da incompreensão”, “Isaías, o filho da dor, o pequeno rejeitado”. “O menino que encontrou na música o consolo para sua solidão”. “Exímio artista relicário” (p. 39), fabricava objetos de madeira, consertava relógios, sanfona e violões, mesmo deficiente de olhos e de ouvidos.

A triste história da família do narrador se liga às cartas anteriores. Fazendo-se uma leitura comparativa das cartas, percebemos as seguintes ligações: o narrador da última carta deixa explícito que sua avó paterna chama-se Maria e seu avô Duzin, os quais tiveram o filho Isaías, seu pai, de alguma maneira, filho único, ainda que tivesse quatro irmãs, filhas do segundo marido de sua avó. O narrador da primeira carta, isto é, “Carta para Maria”, diz que sua mãe teve com Pai Cassiano suas “meio-irmãs”. O narrador de “Carta para Maria” diz que seu pai “ficou muito feliz, do jeito dele que só ele entende, lá com as suas fotografias” (p. 32). O pai procurava se reconhecer no filho, atitude típica dos que têm dúvida quanto à filiação. O narrador ainda comenta: “Meu pai duvida de muita coisa”, “em companhia de outras pessoas não deixa sombras de que somos da mesma árvore” (p. 32). Na última carta, “Carta para as filhas de Eva”, o narrador diz que seu avô e sua avó brigavam e tiveram um

filho nascido da dúvida e da incompreensão, seu pai, Isaías. Além disso, Plácido possuía um “imenso crucifixo de madeira que ele traz sobre suas brancas camisas” (p. 33), assim como Duzin que exibia orgulhoso um “grande crucifixo de nosso Senhor Jesus Cristo em seu peito” (p. 38). Dessa forma, é bem provável que Duzin seja o Plácido de “Carta para Maria”, além de ambos serem fotógrafos.

Se tal relação for possível, também será provável que, pelo fato de Isaac tocar acordeom e violão, e o narrador da primeira também dominar tais instrumentos, Isaac e o narrador de “Cartas para Maria” sejam a mesma pessoa, filho de Maria e Plácido (Duzin) que também são os pais de Isaías.

Misteriosamente, a dúvida paterna também gira em torno de Isaías. Há, porém, outra correspondência mais precisa: Isaías consertava “relógios, sanfonas e violões”; sendo assim, numa reflexão direta, pelas semelhanças, Isaac e Isaías se convergem em uma só pessoa. Seria, portanto, o pai do narrador da última carta, neto de Maria e de Plácido e de seus outros dois avôs, Cassiano e Dionor.

Um aparte interessante, além da intertextualidade bíblica no nome das personagens, Maria, Eva, Isaías e Isaac, também não se pode deixar escapar traços machadianos, no que tange ao ciúme, a dúvida quanto à paternidade de Isaías, filho rejeitado, tal como Ezequiel em *Dom Casmurro*.

Os sobrenomes “Batista de O. e os Ferreira de O.” estariam, provavelmente, encobertando o sobrenome do autor, Oliva. Como já mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, biograficamente, o avô de Osmar Oliva é Plácido Ferreira de Oliva, conhecido por Duzin fotógrafo, e o pai é Isaías Pereira Oliva. Ao variar o nome Isaías com Isaac, o autor amplia os mistérios do texto, levando o leitor a dúvidas quanto às relações de semelhanças e diferenças entre essas três cartas.

Retornando ao poema “Identidade” que, de fato, deixa em evidência traços autobiográficos do autor, a sanfona, mencionada nas três cartas, também está presente: “Meu pai sanfoneiro e folião” (OLIVA, 2008, p. 93).

Em outra lírica de *Poemas do abismo & Alguns ecos de Minas*, intitulado “Balada das cinco mulheres do azeite de Oliva”, lê-se:

Que eu, apenas eu, cante essa balada
E conte a história dessas mulheres,
Para eternizar seus nomes:
Luzia, Maria, Marlene, Marly, Marley:

Cleópatras ou Helenas?

São amigas, são amantes, são adversárias,
São santas, são desavergonhadas
As cinco mulheres do azeite de Oliva?
(OLIVA, 2008, p. 141).

Pelo explícito “Oliva”, essas mulheres, sem dúvida, fazem parte do universo familiar do poeta, cujo sobrenome faz um trocadilho com o azeite. Em “Cartas para as filhas de Eva”, novamente as mulheres se destacam. Entretanto, seus nomes não são revelados. Não se pode afirmar que as mulheres do poema acima sejam as mesmas do conto. Entretanto, no texto em prosa, o autor permite esse pentimento, como se tivesse “arrependido” de ter explicitado nomes e sobrenomes de mulheres do seu laço familiar. Na carta, só aparece o nome Maria e o “O.”, no qual lemos, analogicamente, o sobrenome “Oliva”.

O crucifixo do avô também já apareceu em uma poesia de *Poemas do abismo & Alguns ecos de Minas*, intitulado “A relíquia”. Trata-se de um poema em que o eu lírico assume-se um incansável perscrutador da história da família. Vejamos um trecho:

Minha avó enterrada no mato,
Meu avô em um cemitério decente.
Ela, com seus enigmas, quase indigente,
Ele, com seus estranhamentos, quase demente.

Meu pai sem pai,
Sem irmãos,
Sem família,
Sem história,
Um abandonado inocente.

Estamos quase lá, meu pai...
Hoje, dois fatos revelaram parte de nós.
Conheci seu túmulo, meu avô,
Onde jazem restos de seus ancestrais,
Temos, agora, um ponto certo
Onde indicar “ali reside o pai de meu pai”.

Outra coisa fascinante:
A relíquia que era seu encanto,

Para os outros, escárnio,
 O crucifixo que você carregava
 para proteger-se dos pecados
 E que, talvez, tenha te levado para longe do Amor.
 (OLIVA, 2008, p. 131-132).

Lê-se, nesse poema, a angústia do eu lírico em busca de conhecimento de sua genealogia, avocando para si também as dores do pai por não ter tido a compreensão do seu pai e da família. O crucifixo que aparece em “Carta para Maria” e também em “Carta para as filhas de Eva” se harmoniza com a poesia, possibilitando a associação com Plácido, Duzin fotógrafo.

A imagem do avô e do pai aparecerem no primeiro livro de poemas publicado pelo autor, *As esquinas dos homens* (2003). Duas líricas são significativas e que poderiam versar no livro *Cartas para Mariana*, por causa de seus títulos, o poema “Carta a meu pai” e “Carta a meu avô”. Vê-se que a preferência pela escrita epistolográfica já estava na verve do autor desde suas primeiras inscrições literárias. Esse diálogo com o “outro”, seja literário, familiar, social ou pessoal é um dos fios que perpassam a escrita de Oliva.

Ao discorrer sobre as temáticas de *As esquinas dos homens*, Ida Ferreira Alves, na apresentação do livro, afirma:

[que] o leitor pode aproximar-se do homem nos seus espaços fundamentais: “as memórias”, “o corpo” e “a voz”, *esquinas* que organizam o livro e direcionam o sujeito poético na busca de sentido da vida e da escrita. Criam-se histórias que o leitor pode compartilhar, reconhecendo-se especularmente na escrita do outro, conquistada a interlocução e partilha verbal. Nessa direção, é exemplar e belo o poema “Carta a meu pai”, no qual um EU nomeia seu passado, caminhando pelo biográfico, mas generoso o suficiente para abrir a porta do poema a outros filhos e outros pais (OLIVA, 2003, p. 13).

O título do poema “Carta a meu pai” traz à mente o famoso texto de Franz Kafka (1883-1924), escrito em 1919, “Carta ao Pai”. No texto do escritor tcheco, o eu se dirige ao pai através de um sentimento conflituoso, em decorrência de um noivado assumido pelo filho, e desaprovado pelo seu progenitor. Um texto pungente,

no qual o remetente derrama sua mágoa ante um destinatário autoritário. Apesar de Hermann Kafka, pai de Kafka, estar vivo à época em que a carta foi escrita, esta jamais foi enviada a ele.

Já na “Carta a meu pai”, de Osmar Oliva, o eu se dirige ao pai ausente, não para reclamar ou questionar a decisão paterna diante de alguma atitude do filho, mas para memorá-lo saudosistamente. Assim como ocorreu com a carta de Kafka, essa correspondência-lírica não chegou ao seu destinatário, pois fora escrita após o passamento do pai, num gesto magistralmente sentimental de reconhecimento e saudade. Pela beleza e importância desse texto na configuração da escrita em pentimento, segue o poema na íntegra:

Escrevo esta carta para meu pai.
 Sinto tanta falta dele.
 Não gostaria de vê-lo sofrer como naqueles dias,
 bêbado, humilhado,
 sem tantos confortos que gostaria que ele tivesse.
 Mas eu o queria mesmo assim.
 Ele era muitos, como eu sou.
 Eu o queria, podia ser como um dos fracos que ele
 era.
 Aquele manso que chegava em casa sem barulho
 e se sentava ao lado de minha mãe para contar as
 histórias
 que só ele sabia contar e somente ela sabia ouvir.
 Ele ria umas gargalhadas tão saudosas,
 de uma felicidade que somente hoje eu compreendo
 e sinto bem.
 Esse meu pai,
 que ria de coisas insignificantes
 e que minha mãe considerava grandiosas, sinto falta.
 Queria tê-lo novamente.
 E ele nos amava,
 de uma maneira bem ao jeito dele,
 que muitas vezes nos fazia sofrer,
 mas era assim que nos amava e era muito.
 Às vezes, chorava orgulhoso
 de mim e de qualquer um dos outros filhos.
 Dos muitos pais que ele foi,
 queria o de pernas trôpegas, magrinho,
 que se sentava e queria saber onde estavam seus
 filhos.
 Queria aquele que pegava a acordeom e tocava
 cantigas tão belas para ele,
 e para mim, hoje.
 Queria, meu pai,
 dar continuidade às nossas conversas interrompidas

não sei por quê.
Escrevo esta carta para dizer que sinto tua falta em
qualquer canto,
mas saber que existia para mim,
longe de mim, apesar.
Queria ter a certeza de que poderia sair um dia e te
ver,
te abraçar,
te ver assim,
meio bobamente,
ouvindo histórias que eu também tenho pra te contar.
Mas o meu pai não pôde esperar.
Pelo menos pôde pôr no colo um rebento de Oliva,
depois se foi...
Sei que nós nos encontramos de novo para pedir
perdão.
Sabe bem de que estou falando, não é?
Meus pesadelos terminaram,
meu medo se foi;
meu pai é outro que passou a existir para mim
quando já existia antes
e eu não sabia, não compreendia.
Como fico feliz quando sonho com ele, tão lindo,
tão outro como quase sempre não foi.
Estamos bem agora, apesar...
Meu pai, já sei parte da tua história que não sabia.
Tenho fotografias de teus familiares que tu não
conhecias,
conheço-os bem,
tão longe de mim,
tão longe de ti.
No entanto, sei o que não sabias.
Sinto tua dor quase quarenta anos depois
e é a mesma triste dor.
A dor do abandono,
a dor de não saber como nem por quê.
A dor de não saber quem foi e de quem foi.
Maria morreu e levou consigo o segredo de tua vida
e da nossa, junto.
Quantas vezes perguntava por teu pai
e ela me repreendia,
escondendo ou tentando não lembrar da dor que
deve ter sentido também,
pela loucura dele.
Como é estranho isso!
Para ela, meu avô foi um mal,
um homem que devia ser esquecido.
Mas guardava as fotografias dele
e não dava para ninguém.
Ódio e rancor.
Ódio e amor.
Ódio e dor.
Que sentimentos ela enterrou consigo!

Hoje, que não a tenho mais,
 perguntaria a Maria como era ele,
 como a amava,
 de que maneira a sentia.
 Não sei como,
 mas perguntaria como tu foste gerado,
 quando e se da primeira ou se da segunda separação,
 ou se o filho seria de um outro,
 como insinuou aquela prima má que me fez chorar.
 Tua história, meu pai, é tão estranha e tão difícil de
 contar quanto a minha. Compreendo porque eras tão triste e solitário,
 porque sofrias daquela maneira.
 Tu também não compreendias teu pai.
 Tu também não sabias por que ficaste longe dele,
 para sempre.
 E aquele teu pai,
 eu compreendo porque era assim.
 Eu hoje compreendo
 porque teve que ser assim...
 (OLIVA, 2003, p. 33)

Nesse longo poema, o eu lírico confessa ao pai, já falecido, o seu amor e seu medo. O teor saudosista se mescla com o questionador, por não compreender claramente a história de sua família.

Discorrendo sobre *A escrita memorialística e autobiográfica em As esquinas dos homens*, Jônatas Gonçalves Rego, comenta que “para o melancólico, o passado não volta da forma como ele foi, volta como continuidade transcendente, ou seja, ele se apropria das ruínas, dos objetos do passado para continuar ou começar (recomeçar) a obra” (REGO, 2007, p. 261). É justamente isso que o eu lírico transparece em seus versos. Após a partida do pai, dirige-se a ele com o intuito de confessar o sentimento que ficou represado. A simpatia do eu poético com o pai se converge para a sua própria existência, numa busca de confluência.

Muitas imagens desse pai se harmonizam com o personagem Isaías de “Cartas para as filhas de Eva”, como o álcool, o abandono, a dúvida, a música (acordeom), as fotografias. Logo, essa escrita que busca um reconhecer-se no pai, presente na lírica do autor, aparece “raspada” em sua prosa com o mesmo teor, mudando apenas o gênero.

Também a imagem do feminino se repete. O nome “Maria” aparece explicitamente no poema, o que permite aproximar essa personagem à mesma Maria

que aparece em *Cartas para Mariana*. Uma mulher que é descrita tanto na lírica, quanto na prosa como uma pessoa de sentimentos dúbios em suas relações amorosas, mescla de amor e ódio; sobretudo no que tange ao personagem Duzin – Plácido – que se esconde no poema “Carta ao meu pai” sob o tratamento “avô”.

Esse avô também recebe um poema especial em *As esquinas dos homens*. Logo após o poema-carta destinado ao pai, o autor escreve “Carta a meu avô”. Como fizemos com a poesia anterior, apresentamos abaixo o poema integral:

Gostaria de voltar no tempo e encontrá-lo,
 como no Campo de Sonhos, e chamá-lo de vovô.
 Que homem interessante ele não foi,
 mesmo com todos os seus defeitos.
 Era belo também.
 Devia ter sido gentil em qualquer época, antes de ser
 louco.
 Meu vovô!
 Que vontade de te ver naquele jardim, à sombra das
 árvores;
 meus olhos encontrariam os teus,
 naquele olhar tão distante,
 para o nada ou para mim.
 Eu sentiria o teu cheiro,
 ouviria tua respiração,
 acompanharia teus gestos comportados,
 tuas pernas se movendo.
 Aquelas pernas cruzadas com elegância,
 as roupas bem arrumadas,
 um tipo sério e, ao mesmo tempo, sereno.
 Sereno? E a loucura?
 Talvez ainda não se tivesse manifestado.
 Talvez a loucura dele somente eu compreenderia.
 Ou meu pai. Mais ninguém.
 Ele só era louco para esses tolos
 que não sabem e não têm interesse em entender a
 alma.
 A alma dele,
 a alma de meu pai,
 a minha.
 Nossos gênios.
 Eu contemplaria seus lábios finos, sua pele clara, sua
 estátua clássica, polida.
 Eu sentiria seus beijos mimados de avô carinhoso e
 estranho, tão estranho.
 Eu passaria a mão em seus cabelos penteados de
 lado, lisos, soltos.
 Eu correria pela grama e puxaria sua mão para que
 rolasse na grama
 e sujasse suas roupas comportadas e sérias.

Sujaria seus sapatos lustrosos,
 amarrotaria suas calças bem passadas, vincadas,
 como as minhas, de hoje;
 desataria o nó de sua gravata e daria um jeito de ver
 você sorrir, meu vovô.
 Por quê? Por quê?
 Sei que sou parte sua, nos gestos, no olhar, talvez na
 voz,
 que nunca ouvi, de que ninguém me fala,
 nos modos, no pensar, no ser.
 O que deixou em seu filho que ficou em mim?
 Muito pouco eu sei.
 O que foi isso, meu velho?
 Um sinal seu?
 Ah, que criança eu ainda sou...
 Fiquei sozinho aqui, na esquina do tempo,
 a espreitar os cacos das memórias
 de nossa partida família,
 sem vínculo, sem natais,
 sem sentido,
 até que o pulso pare,
 para sempre.
 (OLIVA, 2003, p. 35-37).

Semelhantemente ao poema “Carta ao meu pai”, o eu lírico dos versos acima se dirige a um avô distante, também falecido. Vê-se, nitidamente, um desejo de conhecimento, de interação que não ocorreu.

O questionamento de uma vida passada sem permanecer também se avulta no emblemático “por quê?”. A aceitação de sua paternidade está em chamar esse homem de “vovô”, palavra de carinho e que somente os netos mais devotos pronunciam. A serenidade e a loucura, expressões de um ser incompreendido pelos seus, se harmonizam em uma dor existencial. Um desvario que somente o pai e o eu entenderiam.

Assim, mesmo sem ter tido o contato com esse avô, o eu se encontra no seu ascendente através de sua alma, única entre os três: avô, pai e filho. Seria um neto que se entregaria às lúdicas brincadeiras, para se deleitar e levar deleite também ao avô. Três gerações que se entrecruzam numa relação conflituosa, que se converge para uma busca de identidade.

A esquina do tempo, os cacos da memória que aparecem nesse poema são estendidos até a prosa. A imagem de um avô semelhante, de família partida, está em “Carta para Maria” e também em “Carta para as filhas de Eva”.

Antiteticamente, no livro *As esquinas dos homens*, os dois poemas que trazem em seu título a palavra “carta” são destinadas ao pai e ao avô, isto é, aos homens da família. Já em *Cartas para Mariana*, as destinatárias femininas é que ganham destaque, no caso, “Maria” e “Eva”, que, metaforicamente, representam mãe e avó dos homens. O conflito familiar, portanto, que aparece nesses contos, já foi traçado anteriormente nas poesias.

Tirante a relação com a família paterna, o autor também traz reflexos da sua própria família na poesia que encontra correlação na prosa.

Em “Carta para meus filhos”, o narrador introduz sua narrativa intertextualizando o poema “Retrato”³² de Cecília Meireles: “Eu não tinha esse rosto que tenho agora, macilento, tão cansado” (p. 60). Nesse texto, o narrador se apresenta como um pai de família que faz uma incursão memorialística e se lembra do seu pai já falecido, da mãe que vive só numa cidade pequena. Lembra-se dos irmãos dormindo juntos amontoados numa casinha pequena. Quando o narrador se casou, perdeu a autonomia, a identidade, esqueceu-se de si. Agora possui responsabilidades com esposa e filhos: trabalho, comida, escola particular. Os filhos precisam dividir o quarto, o que gera discussões. Tenta explicar a eles que sua vida foi muito mais difícil, mas eles não se importam, é obrigação paterna zelar e atender às necessidades dos filhos. Percebe, então, que seus filhos estão crescendo, e a ele restará o mesmo “destino solitário” de sua mãe e de “todos os pais de todo mundo, por instinto, por amor...” (p. 61). É um conto que retrata a realidade familiar e as relações entre pais e filhos ao longo do tempo. Todo pai, por ter sido filho, saberá o que lhe restará. E mesmo diante de todas as previsões de “solidão” futura, os pais se dedicam aos filhos, por instinto, por amor. É esse o retrato que carregamos. E chegará um tempo em que perceberemos que muito mudou e só nos daremos conta quando, de fato, tivermos coragem de olhar no espelho.

³² Poema “Retrato”, de Cecília Meireles: “Eu não tinha este rosto de hoje,/ assim calmo, assim triste, assim magro,/ nem estes olhos tão vazios, nem o lábio amargo” (trecho). Outro intertexto de Cecília Meireles está no texto “Carta sobre as palavras”. Discorrendo sobre a metalinguagem, o autor cita o trecho “Ai palavras, ai palavras, que estranha potência sois a vossa”, do livro *Romanceiro da Inconfidência* (1953).

Em “Poema doloroso”, do livro *Poemas do abismo & Alguns ecos de Minas*, o eu lírico apresenta-se como um ser dividido, incompleto, mesmo com sua família:

Tenho uma casa, mulher e filhos,
 Tenho uma cachorra fila,
 Tenho plantas e vasos e flores,
 Tenho uma laranjeira doce...

Mas eu nunca estive completamente neste mundo,
 Por isso minha alma escapa e foge!
 (OLIVA, 2008, p. 47).

Destaquemos primeiro a “cachorra fila”. No conto “Carta para Ravenna”, o narrador, funcionário público, começa a chegar atrasado a sua repartição porque tinha de cuidar de sua cachorra, Ravenna, “mestiça de pastor alemão com fila” (p. 83).

Em outro conto, “Carta sobre relíquias da antiga casa”, o narrador discorre sobre um casal humilde com “três filhos e uma cachorra mestiça de fila com pastor alemão”. Vê-se, então, que a raça fila, presente no poema, também aparece nesses textos. Confessadamente, o autor Osmar Oliva, lamentou a morte de sua cachorra em rede social (Facebook) neste texto:

Amar um cão... Quem pode amar um cão? Quem pode sentir afeição, carinho, tristeza por um cão? Quem pode ser tão louco a ponto de chorar por um cão? Pois é, eles chegam de mansinho e se deitam aos nossos pés, aguardando a mão que os acaricia; eles se aproximam de nossas camas e se deitam a nossa cabeceira, como anjos da guarda ou como filhinhos desprotegidos; eles nos olham com um olhar cheio de ternura e de mistérios, e eu te pergunto, como se pode amar um cão? Ravenna, minha cadela mestiça de pastor alemão e fila morreu hoje, domingo, depois de dois dias de agonia, aos 15 anos. 15 anos, amado leitor, de carinho, de afetos, de olhares, de guarda, de companheirismo, de amor... eu não posso dizer mais nada, pois voltei a chorar.... (OLIVA, 22 fev. 2015, Facebook, grifo nosso)

Essa confissão deixa em evidência o traço autobiográfico de sua escrita, tanto na poesia, quanto na prosa, como já comentamos anteriormente. O nome da cachorra,

Ravenna, esclarece a seus leitores que a sua “Carta para Ravenna” foi, de fato, escrita num momento de enfermidade de seu animal de estimação.

Com relação à morte, em um texto específico, “Carta para Waldhett”, o narrador traz uma reflexão sobre o nosso fim, tendo como ponto de partida o momento íntimo do velório, instante em que as pessoas vêm prestar suas últimas homenagens ao falecido. O narrador questiona a “pretensa intimidade que as pessoas procuram demonstrar”.³³ E, apesar das palavras de conforto, “nada fica, a não ser o vazio ricocheteando dentro de nós”. A morte pode ter várias faces e fases, pois “também morremos quando a morte chega para o nosso ser amado”. Porque o que amamos não é o corpo, mas “o encantamento do seu sorriso”, a voz, o hálito, a sensibilidade. Um texto de extrema beleza, filosófico e lírico.

Outro texto em que o tema da morte está presente é “Carta para Rita”. Esse conto tematiza “a morte que chegou três vezes para Rita” (p. 79). Num lago, o marido e seus dois filhos dão voltas de barco com um amigo. Numa dessas pescarias, o barco vira e “sumiram-se o marido e os filhos de Rita”. O narrador lembra-se das vezes que caminhava a beira do lago, pensando em mergulhar na região mais abismal e não voltar, mas lhe faltava coragem. Seu anjo da guarda lhe tinha um “futuro promissor, bem diferente deste momento em que” pensa “em morrer”. Uma “força estranha” o salvava para a vida.

Nesse texto, há um paradoxo entre o desejo de morrer, por parte do narrador, e a força mística de viver. Aqueles que anseiam morrer não encontram a morte, enquanto aqueles que não pensam nela acabam sendo abraçados.

Retornando aos versos do “Poema doloroso”; a casa, mulher e filhos, que aparecem em “Carta sobre relíquias da antiga casa”, encontram similitude na biografia do autor, casado com Lucinha, com quem teve três filhos: Micael, Ana Luiza e Gabriel. Isso pode inclusive justificar as reiteradas temáticas de sua literatura. Sendo um escritor muito envolvido com a busca de si em sua família, no passado e presente, percebemos outro tema que se avulta na prosa, que aparece recorrente na poesia: a escrita do “eu” e a escrita do “outro”.

³³ Todos os trechos entre aspas desse parágrafo foram extraídos de OLIVA, 2011, p. 96-97.

3.2 As correspondências do eu

Os textos emotivos, em que o eu procura se encontrar em sua essência, perdida dentro de si, ou refletida no outro, são recorrentes na escrita de Osmar Oliva. Em seu livro de 2004, *Canção oblíqua*, o poema “De tempos e de sombras” traz o tema da alteridade e/ou do duplo, numa constante busca de si:

Já lhe disse, leitor,
Faz inverno em minha alma...
E todos os anos gastos até aqui,
Todos os dias na esperança de um só dia:
Encontra-me – meu sonho eterno.
[...]

Mas eu, sempre sombra é que sou,
Sem mais, sem menos.
Espreito os cacos de minha memória
E me vejo em mosaico – fragmentos...
[...]

O Outro me espera,
Mas seu rosto sério
(E seu silêncio tão calado)
É mais agudo que punhal.

Sua lâmina, que me fere e só,
Mas não se revela, que tormento!
Fica essa outra face dividida, e só!
(OLIVA, 2004, p. 13-14).

Esse “outro” aparece como um ser detentor de poder e força, porém se oculta, atraindo o “eu” a uma busca incessante e que parece jamais se findar. Esse desejo de ser o “outro” é transmitido sempre por um “eu” em conflito consigo mesmo, com seu corpo, com sua alma. Já no primeiro livro *As esquinas dos homens*, essa temática se mostrou presente no poema “Exílio”, perceptível neste trecho:

Não sei quando me vou encontrar...
Enquanto estiver nesse corpo horrendo,
que não é meu,
cárcere de minh'alma,
vou querer, sempre ser, o outro,
que me perdeu

em uma dessas esquinas.
(OLIVA, 2003, p. 54).

No último verso, lemos a justificativa do título do primeiro livro. A negação do corpo em prol de outro pode ser estendida para outra vida.

No conto “Carta de Ash” – já analisado no Capítulo 2 – essa tensão é o principal tema. O personagem Ash encarna o ser ousado, o lado obscuro, sombrio, a verdadeira essência escondida. O poema “Revelação”, o qual abre *Livro sem destino* já trouxe versos que antecipariam a presença desse personagem, como se lê neste excerto:

É da escuridão que saio sempre
E quanto mais a luz sobre mim incide
Mais me apago
Um corpo morto avulta e vai diminuindo
Até sumir de todo.
(OLIVA, 2010, p. 13).

Tal imagem também aparece em *Poemas do abismo & Alguns ecos de Minas*, sobretudo, nestes fragmentos do poema “Diário”:

Eu queria renascer,
Ter outra cor em meus olhos,
Outra voz e outro corpo.
[...]

Eu queria ser o outro,
Valente e corajoso,
Para saber o que é a liberdade,
Que nunca tive
[...]

Eu queria tanto e somente
Encontrar a imagem minha
Perdida no tempo.
(OLIVA, 2008, p. 25).

Vê-se que, no conto “Carta de Ash”, o autor parece ter dado “vida” a esse outro que tão reiteradamente apareceu em seus livros de poemas. Excetuando-se *Monumentos de palavras*, a imagem do “eu” e do “outro” está presente em todos os livros. Em *Livro sem destino*, há vários poemas em que é possível perceber essa temática, como “Vivendo perdendo a razão”, cujo trecho abaixo é bem exemplar:

Longe de mim
Eu sou outro
Com um tão bom sentimento
[...]

Um corpo com uma alma outra
Dois homens sem parentesco algum
Que outros homens saberão esse ser trocado e errado?
(OLIVA, 2010, p. 48).

No poema “Procuro o vazio profundo”, também de *Livro sem destino*, alma e corpo se coligem nestes versos:

Em vão procuro o outro homem
Que eu não sou

Alma trocada em corpo estranho
Em vão, em vão
Esse ser disforme que me encorpa
Não me engana
E eu não sei onde encontrar
O homem outro que há dentro de mim.
(OLIVA, 2010, p. 53-54).

Já no poema “Outro”, do mesmo livro, o eu lírico se encontra perdido dentro de si. Para assumir esse outro lado, deixa a barba e os cabelos crescerem. Mas o homem que é não está nessa mudança aparente. Nem mesmo o silêncio é capaz de proporcionar esse encontro.

Os últimos versos desse poema são reveladores: “Há um homem escondido dentro de mim/ Encarcerado em um corpo errado” (OLIVA, 2010, p. 55). Esse duplo encontra personificação no figura de Ash de *Cartas para Mariana*.

No conto “Carta para um desconhecido”, um narrador, em terceira pessoa, descreve um homem elegante que deixa o estacionamento de um shopping em direção ao supermercado para fazer suas compras. Um outro o observa insistentemente. Ambos são jovens, estão sozinhos e possuem boa aparência. Um fitava mais o outro, observa os gestos, o corpo, as roupas; pensando qual seria a profissão e as razões pelas quais ele estaria fazendo compras sozinho. “Seus olhares não se cruzaram em nenhum momento” (p. 76). Este homem jovem olha para os lados para ver se alguém está percebendo que ele olha para o outro. Procura câmeras no teto e desvia o olhar. Estava de camiseta, short e tênis, diferente do seu observado que trajava roupa social. A encarregada da limpeza se aproxima daquele homem simpático para convidá-lo para o aniversário da filha. O observador, “ao sair do supermercado, olhou em todas as direções, como era costume fazer. Ele sabe que um dia o que ele espera ainda vai acontecer, e aí, será a sua ruína” (p. 77).

Excetuando-se outras possíveis interpretações, foquemos a leitura desse conto como uma apreciação do “eu” diante do “outro”. Diferentemente de “Carta para Ash” ou “Carta para Rubem Fonseca”, em que o duplo de si exsurge de dentro; aqui, o duplo está fora.

O contraste pode ser percebido nas vestimentas, o que possibilita várias interpretações, inclusive de teor social. Porém, o mais instigante é a preocupação do observador em ser descoberto. O fim do conto é muito emblemático, o que ele tanto espera? E por que o acontecimento seria sua ruína? Provavelmente este encontro, entre o “eu” e o “outro”, seria a espera.

Essa negação do “eu” em favor do “outro” configura-se em grande tema da literatura oliviana. Até mesmo em seu último trabalho *Livro de Gênesis*, percebemos o antagonismo entre o branco e o preto, as duas únicas cores usadas na composição dos poemas-telas. Numa análoga associação, podemos ler este branco como o “eu” e este preto como o “outro”. O título, remetendo ao discurso bíblico da criação, já pronuncia a busca pela essência, pelo ser, pela sua origem.

Além disso, *Livro de Gênesis* traz em evidência o diálogo bíblico presente em livros anteriores, sobretudo em *Poemas do abismo & Alguns ecos de Minas*. A busca pela sua essência ou por esse “outro”, que se configura dubiamente em um “eu-

outro” e um “eu-passado”, não se resolve na ciência psicanalítica, nem na ficção literária, necessita atingir um mistério maior.

Em seu artigo *Poesia e discurso religioso: apontamentos na poética de Osmar Oliva*, Jônatas Gonçalves Rego demonstra que, na lírica de reflexões religiosas do autor,

há uma tensão que põe em contraste o corpo e o espírito do eu lírico, cujos poemas se tratam de uma escrita do vazio, da angústia que gira em torno de incertezas, ruínas e abismos que aparecem como suportes para adequar a linguagem ao estado de gozo, e não de prazer [...] poemas [...] por meio dos quais, o poeta procura pelo uso de metáforas, uma “identidade” que se perdeu no tempo (REGO, 2009, p. 1).

Essa busca de identidade que conflita o “eu” e o “outro”, ou o “homem” e o “menino”, ou o “corpo” e o “espírito” é um traçado contínuo na produção literária de Osmar Oliva. Alegoricamente, seria a sua primeira tinta lançada no papel que com o tempo vai adquirindo novos moldes, sem perder de vista a primeira pincelada.

Essa produção marcada pela melancolia faz com que enxerguemos, nas letras de Oliva, uma representação expressionista. Como o pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944), em sua tela *O grito* (1893), Oliva expressa as emoções humanas de seus narradores e eu líricos, externando suas angústias, numa busca por correspondência. Essa busca de si, que em sua poesia e em sua prosa, liga-se diretamente à compreensão de sua origem familiar, culmina em sua plasticidade no *Livro de gênese*. Tal como um dos principais pintores do Suprematismo, o russo Kasimir Malevich (1879-1935), Oliva, em suas formas geométricas e monocromáticas, busca a “supremacia do sentimento ou da percepção puros na arte criativa” (FARTHING, 2011, p. 400).

Mergulhando em si para buscar lá dentro a poesia e externá-la na forma poética ou prosaica, o “eu” pretende assumir sua verdadeira essência ou se tornar o “outro”.

Mas isso exige um caminhar doloroso e, muitas vezes, incompreendido pelas pessoas comuns. O que não deixa de lembrar a alegoria da caverna de Platão, em que a busca pela verdade exige quebrar os grilhões: “quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo

inteligível, não iludirás [...] já que é teu desejo conhecê-la” (PLATÃO, 2009, p. 212).
 Todavia, na lírica oliviana, não é o Sol que predomina, mas a escuridão.

O poema “Sem memória”, de *Poemas do abismo & Alguns Ecos de Minas*, traz o sentimento de um eu triste e fatigado, que só vê sombras em sua frente, num vazio invasor:

Sinto-me à beira do abismo,
 Há tanto tempo,
 E um passo apenas me separa
 Desse último espaço, infinito...

Os meus caminhos
 Não têm ponto de chegada,
 Apenas desvios.
 E essa escuridão que me ronda,
 Mas não me esconde;
 E esse fio de luz que me persegue,
 Mas não me revela.

Sou feito de ribeiros e de sombras,
 Águas que seguem, ininterruptas,
 Para o mar...
 Projeções de um corpo profano
 Que se esconde, sempre,
 Nessa existência diminuta.

Sou assim,
 Opaco e sem formas,
 Alma errante,
 Duplo em tudo,
 Desencontrado de mim!
 (OLIVA, 2008, p. 27-28).

Aparentemente, num caminho inverso, o “eu” oliviano está continuamente imergindo na escuridão, na qual realmente se encontraria verdadeiramente. Todos esses “eus” que não se reconhecem e se buscam nas sombras, nesse “outro” ou nesse “duplo”, como já afirmamos, encontram correspondência na personagem “Ash”. Destarte, é para ele que se convergem toda essa correspondência do “eu” e do “outro”, como se sua tela tivesse sido completada.

Curiosamente, o pintor norueguês Edvard Munch, precursor do expressionismo alemão, possui uma tela intitulada “Ash” (cinza em inglês). Nela vemos um homem

num canto com a cabeça baixa, rosto virado para si, escondendo sua face, de roupas pretas. Quase ao centro da tela, uma mulher de vestido branco e cabelos vermelhos com as duas mãos sobre a cabeça, num gesto de desespero. O cenário é uma floresta soturna. Uma das leituras para o quadro é justamente a impossibilidade de concretização do amor, ou seu rompimento, caracterizando a efemeridade, que arrasta tudo para as cinzas. Um “eu” (homem) que não vive em seu “outro” (mulher). Em trecho de Oliva, lemos que o senhor varre tudo para o seu porão: Ash. Numa leitura analógica ao quadro de Munch, o varrido pode ser a cinza que seria lançada toda em Ash.

Terminando a leitura desses pentimentos, destacamos a recorrência da idade de quarenta anos que aparece em pelo menos três poemas de *Livro sem destino*. Neste trecho do poema “Solidão”: “Depois dos 40 a vida vai ficando difícil, meu Deus!” (OLIVA, 2010, p. 27); nestes versos de “Depois da tempestade”: “Meu único lamento nesta vida/ É já ter vivido 40 anos/ E não ter me encontrado, meu Deus!” (OLIVA, 2010, p. 29); e no poema “Niilismo” abaixo:

Por que me olha assim, com desinteresse
 Se me olha mais de uma vez?
 Essa suspensão me provoca uma dor
 Que me rasga as entranhas
 Queria gritar em sua direção
 E tudo dizer, sem medo
 São 40 anos, meu Deus
 A vida passa
 Eu passo
 E nada vivo!
 (OLIVA, 2010, p. 39).

Coincidentemente ou não, em todos os trechos, a idade aparece de forma negativa, sempre evocando a Deus, numa tentativa frustrada de segurar o tempo que se esvai. Os anos passam, eis a efemeridade da vida, tema tão quisto pelos poetas barrocos e árcades. Na poesia de Oliva, o tempo não dá trégua e, a cada ano, a busca de si torna-se mais intensa e mais distante de ser encontrada.

Em *Cartas para Mariana*, essa idade aparece em vários contos e em várias situações. Os narradores de “Cartas para as filhas de Eva” e “Carta sobre o medo” possuem quarenta anos. Em “Carta sobre o defeito do homem solteiro de mais de 30”

e em “Carta sobre o manuscrito de Assis”, o leitor se depara com personagens que possuem quarenta anos. Em “Carta para a Ulisses”, o narrador se reencontra com um homem que conheceu há quarenta anos. Na última carta para Mariana, o narrador rememora uma vida de quarenta anos atrás.

Sem estender a discussão sobre essa referência, a incidência dessa idade pode estar associada ao teor autobiográfico da escrita de Osmar Oliva, pois, em 2009, completou quarenta anos de idade.

Assim, mesmo passados oito anos desde a publicação de seu primeiro livro, *As esquinas dos homens* (2003), até *Cartas para Mariana* (2011), Osmar Oliva reaproveita suas “pinturas” iniciais, dando-lhes outros contornos, ocultando detalhes, ressaltando outros, de forma a permitir que o leitor enxergue o esboço de sua literatura. Esse rearranjo de gêneros amplia sua escrita, possibilitando novos significados.

A apropriação e a reelaboração da voz alheia (palimpsestos) e da sua própria voz (pentimentos) sintetizam a produção literária de Osmar Oliva em *Cartas para Mariana*. Nesse seu livro de prosa, o autor mescla suas leituras, quanto professor-leitor, e suas poesias, quanto autor-criador, e também suas intimidades, quanto autor-pessoa.

Em nossa leitura, determinamos, então, o palimpsesto do autor através de um processo antropofágico, e o pentimento mediante um processo autofágico, que se constitui de textos e vozes de eu líricos e narradores anteriores, tanto em sua escrita, quanto na escrita alheia. Dessa maneira, Osmar Oliva não deixa suas verves “morrerem”, sendo sempre restauradas a cada escrita; como uma pintura que sempre é retocada, “uma forma de ver, e ver de novo mais tarde” (HELLMAN, 1980, p. vii) suas reflexões de poeta, de leitor e de ser humano.

Como um pintor geométrico, Oliva reestrutura suas retas e cores para moldar sempre uma nova imagem em sua escrita. Reaproveita seus traçados passados, reorganiza suas palavras, para transmitir sua poesia. E, ao fazer isso, um olhar melancólico se apodera de sua pena. Segundo Contardo Calligaris, “somos perigosamente nostálgicos de escolhas passadas alternativas, que teriam nos levado a um presente diferente. Se essas escolhas não existiram, somos capazes de inventá-las e de vivê-las como pentimentos” (CALLIGARIS, 2011, s.p.).

Os caminhos não traçados pelo escritor no passado faz com que ele os experimente no presente através de seus pentimentos. Como se desejasse que o caminho fosse outro, diferente daquele cujos passos o guiaram. Assim, a escrita se veste de novas roupagens, sem descartar a roupa anterior. Os pentimentos são como guarda-roupas: a cada abrir de portas para escolher uma roupa, depara-se com uma peça antiga, sempre a “gritar”: me vista!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma sequência de cinco livros de poesias, Osmar Pereira Oliva publica em 2011 o seu primeiro livro de prosa, *Cartas para Mariana*.

Suas narrativas curtas compostas por um único parágrafo, comungando com a tendência contemporânea de “flexibilização” dos gêneros, proporcionam ao leitor uma troca de correspondências literárias, através de uma teia intertextual muito bem engendrada. Mediante uma multiplicidade de vozes, o autor trilha caminhos verossímeis e surreais, temporais e atemporais numa busca constante por interlocução.

A presença da palavra “carta” em todos os títulos confirma o intento dialógico de seus textos. Contudo, não se trata de correspondências epistolares tradicionais, mas de narrativas – predominantemente contos – em que um “eu” busca sua completude num “outro”. Para a realização dessa correspondência, Oliva retoma temáticas e discursos de autores da literatura universal e brasileira de sua predileção, numa escrita em palimpsesto; além de buscar interação com sua própria escrita, num traçado em pentimento.

Como escritor do século XXI, Oliva se situa dentro da chamada Literatura Contemporânea, termo que preferimos em detrimento de Literatura Pós-moderna, comungando com o pensamento de Compagnon (2010), o qual considera moderno o atual, o presente, encontrando contradição no uso do prefixo “pós”.

Oliva segue bem as tendências da literatura que vêm sendo desenvolvidas a partir dos anos 1960, como a preferência pelo uso da primeira pessoa e o olhar sobre o “outro”, conforme atesta Klinger (2007); as relações de conflito do indivíduo com a sociedade fragmentada, ocasionando medos e taras – principalmente associadas ao sexo e à violência – tal como percebe Ginzurb (2012), Motta (2006) e Ianni (2003); e a experiência autobiográfica, consoante à percepção de Lejeune (2008) e a de Klinger (2007). Esta autora percebe uma propensão da literatura atual em conter a presença real do autor empírico em textos ficcionais; o que é confirmado por Oliva em seu primeiro livro de poesias.

Quanto à composição, a variabilidade da linguagem, cuja conquista se deu com os primeiros modernistas, está presente em *Cartas para Mariana*, demonstrando a

flexibilidade que o autor possui em lidar com as palavras. Tanto a língua normativa, quanto à língua oral se amalgamam numa relação harmoniosa dentro do todo da obra.

Não só a linguagem, mas também os gêneros se multiplicam, juntamente com os focos narrativos. Seus textos de curta extensão possuem, predominantemente, as características de contos presentes na leitura de Gotlib (2006). Porém, em alguns momentos, seguindo as orientações de Coutinho (2004), percebemos que o autor cronista se revela mais nitidamente. Segundo Proença Filho (1988), a crônica é um gênero que ainda carece de mais estudos, situando-o na fronteira do literário e não literário, cujo teor lírico o aproxima da própria poesia.

Todavia, pelo título *Cartas para Mariana*, o gênero epistolar deveria ser o propósito da obra. Diferentemente, do apóstolo Paulo em suas cartas bíblicas, Oliva opta pela composição de “cartas” narrativas que fogem à formatação tradicional. Essa hibridização do gênero é percebida por Gotlib (2003). Assim, Oliva segue o movimento ondulante da Literatura Contemporânea, contribuindo para as reflexões do tempo presente. Essas percepções, apresentamo-las no Primeiro Capítulo desta Dissertação.

Ao se deparar com o livro *Cartas para Mariana*, o leitor logo perceberá no título uma alusão às *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado. Ao iniciar a leitura, essa referência será confirmada desde o Prólogo. Porém, ao adentrar na narrativa das cinco cartas, aquela escrita, que pretendia ser a resposta às cartas da amada, vai se transformando numa confissão de um homem em conflito consigo, em busca de sua identidade. Um leitor da literatura de Osmar Oliva enxergará, por trás da prosa, traços da poesia do autor, os quais estarão mais visíveis nas próximas “cartas”.

Praticamente todos os contos (hipertextos) trarão de forma implícita ou explícita o autor ou a literatura (hipotexto) com quem o autor pretende dialogar, deixando entrever resquícios do autor-leitor em sua escrita.

Ao todo, *Cartas para Mariana* apresenta dezessete destinatários: Mariana, Maria, Isaac, Filhas de Eva, Ulisses, Bento, Meus filhos, Rubem Fonseca, Órfãos, Desconhecido, Rita, Ravenna, Marinheiros, Clarice, Ângela, Waldhett, Poe. E apenas um remetente: Ash. Entre os destinatários, há os anônimos como o Desconhecido, os Órfãos, passando pelo animal, a cachorra Ravenna, encontrando-se com pessoas

aparentemente comuns, Rita e Waldhett, dialogando com escritores e suas temáticas como Clarice e Rubem Fonseca, até os transcendentais, Maria e Eva (no sentido religioso).

É salutar, portanto, frisar que há uma pluralidade de narradores; logo, textos escritos por “remetentes” diferentes os quais possuem, logicamente, questionamentos, reflexões e visões diferentes.

Há um predomínio de um “eu” que busca uma correspondência num “outro”, com exceção de “Carta de Ash”, na qual Ash parece ser o heterônimo de um escritor que está do lado de lá, no lugar do “outro” que fala ao “eu”, lançando-nos para o grande mistério que há por trás de nós mesmos. Assim, a literatura de Rubem Fonseca, de Machado de Assis, de Clarice Lispector, de Eça de Queirós, entre outros autores, se revela numa escrita palimpsêstica.

As rasuras da escrita alheia são sobrescritas com as palavras de Oliva. Quando não indicam os destinatários, as “cartas” trazem nos títulos os assuntos quem irão tratar, como “o manuscrito de Assis”, “as singularidades de uma moça loura”, “o defeito do homem solteiro de mais de 30”, “a casa de minh’alma”, “reliquias da casa antiga”, “o fantástico”, “as palavras”, “os marinheiros (internet)”. Uma possível leitura desses palimpsestos foi proposta no Segundo Capítulo, que contou com a fundamentação teórica, entre outros autores, de Fiorin (1994), Genette (2006), Abdala Junior (1989) e Kristeva (1974).

No Terceiro Capítulo, direcionamos nosso olhar para o caráter plástico da escrita de Oliva. As imagens sugeridas pelas suas palavras já haviam sido traçadas em suas poesias. Considerando as leituras de Dias (2010) sobre a escrita autofágica e o conceito de pentimento, proposto por Hellman (1980), propusemos um diálogo intratextual entre seus livros de poesias e *Cartas para Mariana*.

Nessa leitura, percebemos que as temáticas associadas à família e ao “eu” são predominantes. Com isso, Oliva traça um projeto literário, cuja escrita vai se entrelaçando mediante uma produção textual em seu sentido primário de tecido, uma teia que se tece continuamente.

A literatura de Osmar Oliva vem ganhando destaque no cenário norte-mineiro. *Cartas para Mariana* tornou-se um livro notoriamente conhecido, não só pelo público acadêmico, mas também por leitores comuns, sobretudo estudantes de ensino

médio, já que a obra foi indicada como leitura obrigatória para o Processo Seletivo (Tradicional e Paes 3ª Etapa) da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, para o segundo semestre de 2012 e primeiro semestre de 2013.

Foi nessa ocasião que tivemos acesso à obra e elaboramos um pequeno ensaio intitulado *As múltiplas vozes de uma correspondência: uma leitura de Cartas para Mariana, de Osmar Pereira Oliva*. Para auxiliar a leitura dos estudantes na compreensão da obra, esse ensaio foi publicado no livro *Estudo Sólido de Literatura: análise das obras literárias indicadas para o processo seletivo da Unimontes 1/2013 e 2/2013*, em edição própria, em 2012. Com a leitura de *Cartas para Mariana*, percebemos a riqueza hipertextual feita pelo autor, além de reflexões muito bem construídas acerca do homem e seus conflitos mais íntimos e sociais.

Quanto poeta, o autor já possui uma fortuna crítica iniciada, sobretudo por acadêmicos da própria Universidade de Montes Claros, cujas referências estão em Mendes (2009), Ferreira, Andrade e Jesus (2006), Rego (2007) e (2009), Palhares (2013). Desde 2010, a biografia de Osmar Oliva também se encontra em verbete no *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*, organizado por Constância Lima Duarte (DUARTE, 2010, p. 302).

Dessa forma, destacamos a relevância em estudar um livro que integra a literatura do norte de Minas Gerais, bem como a importância em estudar as vozes narrativas que compõem a obra, de forma a ressaltar as influências recebidas pelo autor e os muitos diálogos estabelecidos pelos narradores com a tradição literária. Assim, intentamos trazer aos Estudos Literários uma discussão acerca da hibridização dos gêneros, dos palimpsestos e dos pentimentos presentes na obra do autor. Importante também destacar a necessidade da crítica literária em se voltar para as produções de autores vivos, dando-lhes o *feedback* de suas publicações.

Por fim, Osmar Pereira Oliva é um daqueles escritores-leitores, que procura sempre trazer o leitor para dentro dos textos e soltá-lo nos meandros de sua escrita. *Cartas para Mariana* é, sem dúvida, uma produção singular, de uma sensibilidade humana e lírica que encontra correspondência em nós.

REFERÊNCIAS

Referências do autor

- OLIVA, Osmar Pereira. *Livro de Gênesis*. Montes Claros: Unimontes, 2014.
- OLIVA, Osmar Pereira. *Cartas para Mariana*. Montes Claros: Unimontes, 2011.
- OLIVA, Osmar Pereira. *Livro sem destino*. Montes Claros: Unimontes, 2010a.
- OLIVA, Osmar Pereira. *Monumentos de palavras*. Montes Claros: Unimontes, 2010b.
- OLIVA, Osmar Pereira. *Poemas do abismo & Alguns ecos de Minas*. Montes Claros: Unimontes, 2008.
- OLIVA, Osmar Pereira. *Agosto: a ficção conta a história*. Montes Claros: Unimontes, 2006.
- OLIVA, Osmar Pereira. *Canção Oblíqua*. Montes Claros: Unimontes, 2004.
- OLIVA, Osmar Pereira. *As esquinas dos homens*. Montes Claros: Unimontes, 2003.
- OLIVA, Osmar Pereira. *O corpo e a voz: inscrições do masculino em narrativas queirosianas*. Tese. (Doutorado em Letras). Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002.

Referências sobre o autor

- DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*. Colaboradores: Ana Caroline Barreto, Bruno da Costa e Silva, Juliana Cristina de Carvalho *et al.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- FERREIRA, Flávio Barbosa; ANDRADE, Joanita Leodina Pereira; JESUS, Rosângela Cardoso de. “Mitologia e Melancolia: os mitos da infância na poesia moderna”. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Balaio de Gatos: ensaios de Literatura Comparada*. Montes Claros, MG: Ed. Unimontes, 2006.
- MENDES, Maria do Socorro. “O ressoar dos ecos do norte de Minas nas memórias de Osmar Oliva”. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.) *Anais do III Seminário de Literatura Brasileira: os Nortes e os Sertões Literários do Brasil, de 16 a 18 de junho de 2009*. Montes Claros: Unimontes, 2009.
- MORAES, Márcio Adriano Silva. *Estudo Sólido de Literatura: análise das obras literárias indicadas para o Processo Seletivo da Unimontes 1/2013 e 2/2013*. 2.ed. rev. ampl. Montes Claros: M.A.S. Moraes, 2013.

OLIVA, Osmar Pereira. *Currículo lattes*. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4705620U3>>. Acesso: 21 abr. 2015.

PALHARES, Leonardo Tadeu Nogueira. “A decepção literária e a climatização poética: uma leitura de Monumentos de palavras, de Osmar Pereira Oliva”. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Anais do VII Seminário Internacional de Literatura Brasileira: Literatura, Vazio e Danação*. 12 a 14 de junho de 2013. Montes Claros: Unimontes, 2013.

REGO, Jônatas Gonçalves. “A escrita memorialística e autobiográfica em *As esquinas dos homens*”. In: OLIVA, Osmar (Org.). *Escritores mineiros e contemplações de Minas*. Montes Claros: Unimontes, 2007.

REGO, Jônatas Gonçalves. “Poesia e discurso religioso: apontamentos na poética de Osmar Oliva”. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Anais do III Seminário de Literatura Brasileira: os nortes e os sertões literários do Brasil*, de 16 a 18 de junho de 2009. Montes Claros: Unimontes, 2009.

Referência geral

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura: história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honeskoj. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

AMARAL, Aracy. (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.

AMORIM, Cristiane. “A hora da estrela: a face onipresente da morte”. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Intenções, Convergências*. USP - São Paulo, Brasil. 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/CRISTIANE_AMORIM.pdf>. Acesso: 22 nov. 2013.

ASSIS, Machado. *Contos escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AUTHIER-REVUZ, J. “Heterogeneidade(s) enunciativa(s)”. In: *Cadernos linguísticos*. Campinas: Unicamp. v. 19, p. 25-45, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Debates; 24 / dirigida por J. Guinsburg).

BAPTISTA, Paulo. *Umbanda e Espiritismo*. São Paulo: Clube de Autores, 2012.

BELLINI, Lígia. *Vida monástica e práticas de escrita entre mulheres em Portugal no Antigo Regime*. Campus Social - Revista Lusófona de Ciências Sociais. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Lisboa, n 3/4, p. 209-218, 2006/2007. Disponível em:

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/campusocial/article/viewFile/233/142>>. Acesso em 26/06/2010.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 115. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. “Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo”. In: BOSI, Alfredo. *O conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRITO, Abrahão Martins. *Sócrates de Atenas (470-399 a.C.)*. Disponível em: <<http://www.educacional.com.br/upload/dados/materialapoio/3710007/8200100/S%20C3%B3crates%20de%20Atenas%2001.pdf>>. Acesso: 24 jul. 2012

CANDIDO, Antonio. *Mário de Andrade*. Revista do Arquivo Municipal, n.º 106, ed. fac-similar n.º 198, São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, 1990. *apud* AMARAL, Aracy. (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006. (Princípio; 58).

CARVALHO, Ana Lúcia Teixeira. *Cartas marcadas pela dor de existir*. Tese. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2007.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A Literatura no Brasil*. Vol. VI. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

DIAS, Ellen Mariany da Silva. *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*. Tese. (Doutorado em Letras). São José do Rio Preto: UNESP, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Trad. Paulo Polzonoff Jr. et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. In: Revista Criação & Crítica, n. 4, abr/2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551>>. Acesso 26 maio 2015.

FIORIN, José Luiz. “O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva”. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Beth Brait... et al. 3.ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.

FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GAGNON, Lise. “La Peur”. In : *Arcade : L’écriture qu féminin*. Vol. 51. Conseil des lettres et des arts du Québec: Québec, 2001.

CALLIGARIS, Contardo. *Pentimento*. Artigo. Folha de São Paulo: Ilustrada. Versão on-line. São Paulo, 8 dez. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/13562-pentimentos.shtml>>. Acesso: 20 jul. 2015.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. Edição Francesa: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982. (Points Essais).

GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. In: *Tintas: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*. vol. 2, 2012. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>>. Acesso 19 jun. 2014.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GÓMEZ, Antonio Castillo. “Como o polvo e o camaleão se transformam: modelos e práticas epistolares na Espanha moderna”. In: BASTOS, Maria Helena; CUNHA, Maria Teresa; MIGNOT, Ana Chrystina (Org). *Destinos das Letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002. *apud* CARVALHO, Ana

Lúcia Teixeira. *Cartas marcadas pela dor de existir*. Tese. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2007.

GONÇALVES, Ivani Calvano. *A autobiografia na história literária*. In: IX Seminário Internacional de História da Literatura, 2011, Porto Alegre/RS. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/42.pdf>>. Acesso: 25 maio 2015.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo Ática, 2006.

GOTLIB, Nádía Battella. “Hibridismo e o gênero epistolográfico”. In: MACÊDO, Tania; CHAVES, Rita (Org.). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

HELLMAN, Lillian. *Pentimento: um álbum de retratos*. Trad.: Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

HOUAISS ELETRÔNICO. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Software Versão Monousuário 1.0. Instituto Antônio Houaiss. Editora Objetiva Ltda. 2009.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2.^a reimpressão com alterações. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KLINGER, Diana. *Escrita de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KLOBUCKA, Anna. *Mariana Alcoforado: formação de um mito cultural*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2006.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAROUSSE CULTURAL. *Enciclopédia*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de J. M. G. Noronha; Tradução de M. I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MENDES, Monique Cordeiro Figueiredo. *A figura feminina em construção na Literatura: repensando a ficção em Capitães de Abril*. Niterói: UFF, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2007. Disponível em: <http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2009-07-28T110212Z-2144/Publico/dissertacao_monique.pdf>. Acesso em 29/06/2010.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol. III: Modernismo (1922 – Atualidade). São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Marcos Antonio. *Epistolografia e crítica genética*. In: *Ciência e Cultura. On-line version*. Cienc. Cult. vol. 59, n.º 1, São Paulo Jan./Mar. 2007.

MORAES, Marcos A. de (Org.). “Introdução” In: ANDRADE, Mário e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001 *apud* CARVALHO, Ana Lúcia Teixeira. *Cartas marcadas pela dor de existir*. Tese. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2007.

MATOS, Junot Cornélio. *Críticas nietzschianas à modernidade*. In: *Revista Impulso*. n. 28. Outubro de 2003. Disponível em: <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp28art12.pdf>. Acesso: 19 abr. 2014.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NEVES, Luiz Euclides da Silva. “Amor ou paixão? que sentimento movia Mariana?”. In: *Lato & Sensu*. vol. 4, n.1, Belém, out./2003.

OLIVEIRA, Aileda de Mattos. *Epistolografia e Linguagem*. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3\(8\)28-38.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3(8)28-38.html)>. Acesso: 7 mar. 2014.

OLMI, Alba. *A Linguagem Metafórica como Recurso Conceitual, Poético e Narratológico em Dom Casmurro*. *Contato* (Brasília), Brasília, n.5, p. 133-140, 1999. Disponível em: <<http://www.cesargiusti.com/Centralit/Textos/esti1.htm>>. Acesso 18 fev. 2015

PLATÃO. *A república*. Trad. Pietro Nasseti. 7.ª reimpr. São Paulo: Martin Claret, 2009.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

QUERINO, Shyrlaine Costa. *O Eu e Outro: identidade e alteridade na literatura dos viajantes*. Disponível em: <<http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/408ShyrlaineCostaQuerino.pdf>> Acesso. 30 jul. 2012.

- ROLNIK, Suely. *Subjetividade e história*. Trabalho apresentado no Curso de Psicanálise promovido pelo Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo, 1992.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha explica).
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios).
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, Cecília MacDowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. *Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil*. Disponível em: <http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=358&Itemid=188>. Acesso: 18 fev. 2015.
- SANTOS, Michelle Leite dos. “Escrever e inscrever-se na história por meio da escrita: as Cartas Portuguesas, de Sórora Mariana Alcoforado”. In: *Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*. Patos de Minas: UNIPAM, 2010.
- SCHWANTES, Cíntia. “A escrita de mulheres no Brasil contemporâneo”. In: OLIVA, Osmar Pereira. (Org.) *Vozes do gênero: autoria e representações*. Montes Claros: Unimontes, 2011.
- SILVESTRINI, Regina Lúcia Gonçalves Pereira. *Da paixão ao abandono: uma leitura das Cartas Portuguesas e das litografias de Henri Matisse*. Maringá: UEM, 2008. Dissertação. (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2008. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/rlgpsilvestrini.pdf>> Acesso em 29/06/2010.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- VENZON, Clarissa, et. al. *O duplo: o conhecido e o desconhecido na clínica*. Disponível em: <http://www.uces.edu.ar/institutos/iaepcis/8_jornada_desvalimiento/silvia-katz.pdf>. Acesso: 25 jul. 2012.
- VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um Narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- WALDMAN, Berta. *Armadilha para o real: uma leitura de A hora da estrela, de Clarice Lispector*. In: Vários autores. *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1979.