

A escultura de si nas cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga e Henriqueta Lisboa

Marilda Ionta*

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão [...].
(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

Há cartas que não guardam apenas recados, doenças do fígado, frases bem feitas, há cartas que captam instantes fugidios, fases específicas, mudanças de rota, experiências, pontos de conversão da alma, seu gênero narrativo possibilita fixar as forças do devir de uma existência. Existem *cartas de pijama*, para usar uma expressão de Mário Andrade, onde as vidas se vivem e a escrita talha o papel com tinta e sangue de projetos, idéias, interesses, sensações e sentimentos, eis o caso das missivas da artista plástica paulista Anita Malfatti (1889-1964), da musicóloga e folclorista Oneyda Alvarenga (1911-1984) e da poetisa mineira Henriqueta Lisboa (1904-1985) endereçadas ao escritor Mário de Andrade (1893-1945) nos idos dos anos 1920 até meados da década de 1940.

Essas missivas guardam em primeira mão a imediatez das sensações e as circunstâncias em que se enredaram as amizades tecidas entre o escritor

* Professora da Universidade Federal de Viçosa.

paulista e essas três mulheres. São objetos-lembrança, na fórmula cunhada por Orest Ranum (1997, p. 211), e fazem parte de um repertório documental usualmente classificado como correspondência pessoal privada e íntima. Por essas razões, essas cartas permitem análises interessantes, dentre elas as estratégias que Anita, Oneyda e Henriqueta lançaram mão para traçar retratos singulares de si mesmas, para construir-se e reinventar-se para si e para seu destinatário.

Acompanhando o movimento e a tensão da escrita epistolar dessas missivistas é possível invadir os labirintos da constituição dessas subjetividades e identidades femininas elaboradas no espaço intersubjetivo da amizade e da escrita epistolar. Ademais, suas cartas revelam, de forma lapidar, o caráter ético e estético dessa escritura autógrafa que faz dessas mulheres arquitetas de si mesmas.

Anita Malfatti, em sua escrita, parece oferecer ao leitor o esboço de um eu “nômade”, de um “judeu errante”, conforme escreve a seu amigo Mário de Andrade. Já Oneyda Alvarenga envia a seu destinatário a imagem de uma moça bem comportada, esculpe-se como uma mulher bela e fiel. Por sua vez, a poetisa Henriqueta Lisboa adota como forma estética para si, o modelo de uma mulher “prisioneira da noite”, que espera a libertação de um cavaleiro errante. Eis as “malhas do feitiço” encontradas nas correspondências dessas três mulheres que, de certa maneira, expressam o desejo do indivíduo moderno de criar para si uma identidade dotada de continuidade e estabilidade.¹

Essas cartas, portanto, não elidem a fragmentação, a incoerência e a incompletude que acompanham homens e mulheres da sociedade moderna. Assim, a tentativa das protagonistas dessas correspondências de fixar uma imagem de si em sua escrita íntima pode ser suspensa e recomposta, pois como nos faz crer Béatrice Didier (1989, p. 24), “*la correspondance tout autant que le lieu d’unde recherche de l’identité, est celui de l’eclatement, de la dispersion de cette identité.*”

1 A expressão é emprestada da historiadora Angela de Castro Gomes, mais especificamente, de seu texto *Nas malhas do feitiço: o historiador e os arquivos privados* (1998). Esse, entre outros estudos, indica que as correspondências privadas talhadas por uma escrita de si nem sempre se constituem em documentos “verdadeiros do íntimo”, elas obedecem a estratégias sociais e às próprias do gênero narrativo. Ver sobre a questão da verdade/sinceridade na escrita epistolar: Bourdieu (1996), Perrot (1991), Gomes (1998), Moraes (2000).

A partir das cesuras da escrita epistolar das missivistas, o texto a seguir aponta as diversas linhas de forças que fraturam as imagens que elas buscam elaborar de si mesmas, explora a fragmentação e a dispersão de suas identidades, revelando que “elas vão sempre mudando”. A “artista nômade”, “a bela infiel” e a “prisioneira da noite” tomam agora a dianteira da cena.

A artista nômade

No discurso que torneou a história literária brasileira, a artista plástica paulista Anita Malfatti aparece inserida numa trama narrativa monumental, torneada de portais de ouro que a aprisiona e que a fixa em uma identidade, isto é, a da grande modernista exaltada, subitamente revelada em sua exposição de 1917 em São Paulo. Essa imagem consagrada pela historiografia contrapõe-se aos esboços de si encontrados em suas cartas endereçadas ao seu amigo Mário de Andrade.

Como testemunha a troca epistolar dos dois artistas, ao longo dos anos 1920 e 1930 eles teceram laços de amizade intensos e duradouros. Anita conheceu Mário aos 28 anos de idade, na época um jovem poeta de 24 anos, estreante no campo artístico, e os dois mantiveram um relacionamento que durou aproximadamente vinte anos, evidentemente com várias modulações. Em 1923, agraciada com uma bolsa de estudo do Pensionato Artístico de São Paulo, Anita foi para Paris. A partir de então, o exercício da amizade deixou de ser os encontros no ateliê da artista, nos salões e os passeios pela “paulicéia”, ou seja, não era mais da ordem da convivência; a relação passou a apoiar-se em outra prática: a da escrita epistolar.

Embora a correspondência entre eles tenha se iniciado em 1921 e terminado em 1939, a parte substancial dessa troca epistolar data do período em que a artista esteve na “Cidade Luz”, entre 1923 e 1928, e a amizade é a palavra-chave de todo conjunto de cartas trocadas entre eles. As considerações sobre os vínculos que os unem iniciam as correspondências e tornam-se o eixo principal em torno do qual giram outras temáticas.

O deslocamento na forma de exercer a amizade implica modificações substanciais na relação consigo e com o outro, pois a escrita da carta

pressupõe movimentar “máquinas óticas”, como aponta Michel Foucault em seu famoso texto *A escrita de si* (1992). Como escreve o filósofo, a correspondência – um texto por definição destinado ao outro – ajuda o indivíduo a aperfeiçoar-se, estimulando, tanto o destinatário quanto o remetente, a avaliarem cuidadosamente os fenômenos que acontecem em suas vidas cotidianas, e também auxilia na avaliação do que se passa na alma e no corpo do sujeito que escreve e daquele que lê.

Essa escritura requer atenção em relação a si mesmo e em relação ao outro e instaura-se no campo do testemunho, na medida em que produz objetos-lembrança da relação consigo e com o amigo. E qual é a imagem de si registrada por Anita nesse arquivo de caráter privado?

No conjunto das 77 cartas da artista encontra-se delineada a figura de uma mulher múltipla, vibrátil, que escapa aos contornos definidos de vítima e heroína da história.² Em suas missivas escritas durante sua temporada em Paris, sobressai um ser em processo, em gestação, talhado por diversas linhas de força que se cruzam, combinam-se e/ou se chocam. Em outras palavras, Anita constrói em sua correspondência várias imagens de “si”. Elaborava identidades múltiplas que se articulam em uma espécie de mutualismo grupal e são elas que amparam o corpo da mulher/artista e se materializam em e mediante o ato da escrita.

O que se pode ler nessa escritura de caráter autógrafa é a artista imbuída das forças modernas, defrontando-se com as forças incipientes da artista clássica; a mulher frágil disputando lugar nas páginas das cartas com o vigor da pintora dona de si; a moça que tem medo da vida, chocando-se com o esforço da mulher adulta e religiosa que não tem medo da morte; e a amiga carinhosa e dócil, pleiteando lugar com a amiga selvagem, aquela que insiste em transgredir os limites da amizade e que deseja possuir o corpo do amigo.

A despeito de Anita primar em sua escrita para criar uma identidade dotada de unidade e continuidade, isto é, de tentar fixar linhas e curvas para sua *persona*, o que se objetiva é a apresentação simultânea do processo de desconstrução da imagem da grande artista exaltada de 1917 e a gestação de uma outra identidade a ser alcançada. As cartas datadas em

2 Essas cartas ainda não foram publicadas e encontram-se no acervo do Arquivo Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB.

Paris retratam uma mulher una e múltipla ao mesmo tempo em que, em virtude dessa fragmentação, experimenta temporalidades diversas, tanto no sentido diacrônico quanto no sincrônico. Nesse momento de sua vida, ela experimenta metamorfoses constantes e sua escrita epistolar capta a transitoriedade, a fugacidade dos acontecimentos, o delicado movimento oscilatório do trabalho que ela realiza consigo mesma com o auxílio de seu destinatário. Em carta de novembro de 1925, ela se conta da seguinte forma:

Faço tudo mais leve na minha pintura de agora, há uma ausência completa do elemento dramático. Acabei com o sofrimento e com a dor. E mais calma, alegre, contente, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. Estou nas meias tintas, larguei de jogar com os grandes contrastes. (Carta a Mário de Andrade, 4/11/1925).

Essa nova direção artística apresentada por ela gera preocupação em seu interlocutor, que incide nos conflitos internos da amiga por meio de suas cartas, ou seja, ele interfere no embate que ela está travando consigo mesma. Ademais, Mário, delicadamente, opina sobre os rumos artísticos de Anita e insiste para que ela retorne aos tempos do “Homem Amarelo”, da “Estudante Russa”, obras que ele considerava expoentes da carreira da pintora. Em consequência, ele aponta como saída para os impasses da amiga o retorno às tendências expressionistas. Ela não acata suas sugestões e insiste em seguir seu caminho sozinha, mesmo sem saber ao certo aonde iria chegar.

Ao trilhar seus próprios desejos, Anita tornou-se uma herética ou “estragada” aos olhos do grupo modernista e, com isso, vai experimentar novamente o frio da “solidão”. Em carta de 18 de julho de 1924, ela revela seu isolamento social, dizendo a Mário: “Não sei mais de ninguém, só eu mesma vivo como um judeu errante”. No final desse mesmo ano, auto-representa-se como um “cão abandonado” (Carta a Mário de Andrade, 1/12/1924). Nessa forma de manifestar seu “eu”, a pintora insinua epistolarmente os feixes de forças que envolvem a mulher frágil, insegura e solitária, aquela a quem Mário ofereceu seus ombros de homem forte e orgulhoso (Carta a Anita Malfatti de janeiro de 1922 ou 1923 [não há precisão de data nesta carta]. In: Andrade, 1989, p. 55).

Imediatamente, na leitura das cartas, os papéis de gênero instauram-se; Anita adota a retórica da modéstia, do temor de aborrecer e de não estar à altura do amigo. Além disso, elabora representações negativas de

si, por exemplo, ao escrever que comprara uma louça parecidíssima com ela e essa era “cheia de florzinhas feinhas, durinhas” (Carta a Mário de Andrade, 11/03/1924).

Madrasta de si mesma, ela se constitui a partir de uma relação consigo pautada na desvalia de si, ou seja, marcada pela ideologia da domesticidade feminina, que comprometeu a opinião que as mulheres acabaram desenvolvendo a respeito de si mesmas. Em outras palavras, muitas vezes ela mede sua alma com um metro de uma sociedade patriarcal, onde a mulher é observada com desprezo e pena. Entretanto, das cesuras da escrita epistolar da artista pululam outras forças e outras questões que borram a imagem da mulher frágil e insegura, em outras palavras, quebram o feitiço de suas cartas.

Como já dito, no que se refere às interferências de Mário em sua vida e em sua obra, Anita manifesta-se com uma mulher dona de si, que não necessita de um irmão mais velho para conduzi-la, como aparece nesse desabafo íntimo em que ela diz ao amigo: “não posso forçar-me para agradar ninguém. Nisso [em matéria de arte] sou, fico e serei sempre livre” (Carta a Mário de Andrade, 23/02/1924).

Essa confissão em voz baixa pode ser interpretada como gritos de liberdade da artista e eles aparecem em diversos momentos de sua correspondência. Em fevereiro de 1925, ela escreve a Mário que o grupo [modernista] a deixava tonta e, mais do que isso, meio irritada, pois ela nunca pode se amoldar (Carta a Mário de Andrade, 2/02/1925).

Como se lê nesses instantes fugidios da narrativa epistolar, Anita apresenta-se como uma mulher dotada de vontade própria, uma artista que não sacrificou o próprio desejo pela aceitação e segurança oferecida pelo grupo de artistas. Ela não se submeteu às tendências estéticas do nacionalismo expressionista que a maioria de seus companheiros aderiram nos anos 1930. Este gesto de rebeldia lhe custaria novamente o isolamento e a incompreensão social, a mesma que perpassou sua exposição de 1917 e que se materializou no impiedoso artigo de Monteiro Lobato intitulado *Paranóia ou mistificação*.

Considerando as escolhas de Anita, pode-se dizer que não foi o grupo modernista que isolou a artista, e sim ela que o abandonou – e, ainda, que a sua solidão não se resume ao isolamento físico. Trata-se de um tipo de solidão que acompanha aqueles seres que não se amoldam, ou como disse Michel Onfray (1999), trata-se da solidão daqueles que escolhem

uma “liberdade libertária”. Esse tipo de liberdade, explica o filósofo, presuppõe administrar uma empresa existencial árdua, talhada por incertezas, inseguranças, medos e angústias, e que apenas seres dotados de muita força e vontade podem trilhar caminhos tão singulares e abandonar o calor do rebanho social, como Anita o fez em relação ao grupo modernista.

A fragilidade e a insegurança de Anita tão propaladas pela história literária – e entendidas por muitos, inclusive por Mário, como características femininas enraizadas em corpos de mulheres – se desfazem. Suas cartas exibem uma mulher dona de si e de sua obra, como exemplifica a afirmação da pintora que seus quadros não possuíam pai, eram “filhos de mãe unicamente” (Carta a Mário de Andrade, 2/02/1925). Assim, ela assume sua produção independente e nos possibilita ver nas fissuras da escrita epistolar a força e complexidade de sua *persona*.³

Como registra sua escrita íntima, ela seguiu uma vereda muito mais árdua ao ouvir seus próprios desejos e não se submeteu a regras e escolas definidas. Para tanto, digladiou-se consigo mesma, estabelecendo suas próprias regras de conduta artística e criou sua própria arte de lidar com a vida.

De modo geral, observa-se que nas cartas de Anita lateja uma simultaneidade de forças e imagens de si. O ascetismo praticado por ela – mediante a escrita epistolar e sua relação de amizade com Mário de Andrade – é a tentativa de domar essas forças (in)formes, o trabalho de esculpir-se de outra forma. Suas missivas possibilitam acompanhar um ser em devir, elas correspondem à transformação da moça encantada pelas pinturas expressionistas na mulher entusiasmada pela arte popular, e, sobretudo, na libertação da obesa imagem da modernista exaltada de 1917. É o que se pode ler em sua carta de 27 de setembro de 1938, quando Anita escreve a Mário: “Não vim para este mundo pro grandioso nem pro heróico. Vim para as coisas mansas e singelas. Não se ria, não, mas no fundo sou mesmo mansa e singela” (Carta a Mário de Andrade, 27/09/1938).

3 Certamente, a vida não deve ter sido fácil para a moça a quem o destino fez nascer com um defeito na mão direita. Simbolicamente, ela se conta nas pinturas e desenhos que faz de si mesma sempre escondendo uma das mãos. Em seus auto-retratos, os olhos grandes, a boca pequena podem ser interpretados como quem viu os absurdos do mundo e calou-se, expressando-os por meio de sua arte. Em sua obra, o público e o privado misturam-se, guardam-se sentimentos desconcertantes, intensos e contraditórios de um sujeito engendrado no feminino em que tinta e sangue se misturam.

Por essa razão, suponho que o exercício empreendido por ela sobre seu corpo e sua alma, com o auxílio de Mário, tinha como objetivo não a construção de uma artista monumental, como talvez Mário tenha desejado. O embate travado consigo mesma e que perpassa suas missivas parece que tinha como propósito encontrar uma morada para si, um lugar onde reinasse a serenidade, a liberdade e a inventividade de criação artística. Em nome dessa teleologia da alma, Anita trocou os brocados e púrpuras de uma história grandiosa por uma vida simples e uma história singela, como indicam seus dados biográficos. (Para uma biografia da artista, ver Batista, 1985).

Em sua escrita de si, a pintora realiza um ascetismo agônico, adotou a forma de não ouvir o amigo, de não segui-lo, de não ouvir seus conselhos para encontrar sua própria melodia e a serenidade desejada. Como aponta Martin Heidegger, essa é também uma forma de ouvir, porém ela não se funda na concórdia (ver Ortega, 1999). A singularidade do processo de subjetivação da artista talha a correspondência trocada entre Anita e o escritor paulista, pois esse diálogo epistolar é experimentado como uma relação agonística, e as cartas que, aparentemente, pareciam aproximar, distanciam.⁴ Trata-se de uma correspondência marcada por aproximações e distanciamento, encontros e desencontros, característica diversa da encontrada nas missivas de Mário de Andrade e de Oneyda Alvarenga.

A Bela (in)fiel

Ao contrário de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga aceitou amplamente a alma de “mestre-escola” e o protetorado intelectual de Mário de Andrade. Talvez tenha sido com a moça, nascida em Varginha, interior de Minas Gerais, que o escritor tenha exercitado ao máximo seu zelo apaixonado pela formação intelectual e artística dos mais moços. A relação entre o autor de *Amar, verbo intransitivo* e a musicóloga inicia-se em 1931 e

4 Afastar-se, criar a boa distância para evitar as fraturas, o rompimento dos elos e evitar ferimentos. Essa parece ter sido a opção dos missivistas. Mário procura guardar certa distância de Anita, a despeito de afirmar o contrário e o mesmo pode ser dito da postura de Anita. Vejam-se os trabalhos de Moraes (2000) e Ionta (2004).

permaneceu sólida até 1945, por ocasião da morte do escritor.⁵ Trata-se de um diálogo entre uma moça de 19 anos e um homem maduro, um intelectual reconhecido nacionalmente. Aos 38 anos de idade, Mário já contava com uma produção artística substancial.⁶

Como o propósito de trilhar o caminho escolhido por Oneyda Alvarenga para esculpir a si mesma mediante as teias da amizade e da escrita epistolar, permitam-me iniciar apresentando um trecho de uma de suas cartas, escrita em fevereiro de 1933, por ser um exemplo ilustre da imagem que a jovem cria de si mesma, de seu interlocutor e da forma de subjetivação que ela adotou para si para constituir-se:

Seu Mário,

Muito obrigada pela sua carta, que me trouxe grande alegria. [...] O motivo disso não lhe é desconhecido, pois que o senhor se conhece bem: parece que sua eterna energia, a sua estabilidade, tudo o que no senhor indica uma criatura dona de si, têm força comunicativa. E é por esse motivo que ainda planejo amolá-lo muito, enquanto eu tiver vida e saúde e talvez até depois de morta... Lamento que tenha arranjado uma criatura inquieta, ou melhor, desorientada e desequilibrada que o acha com cara de lhe servir de esteio, sem ter dado ao trabalho de lhe perguntar se se acha ou não com vocação de... consolador dos aflitos.

Nem por brincadeira posso discordar do que me diz a meu respeito. É a verdade. E sendo assim, não pode duvidar da imensa utilidade de suas palavras. Vou seguir seus conselhos e hei de me transformar. Creio firmemente que posso conseguir, seguindo-os, a estabilidade, a segurança que invejo no senhor. Mas não acredito

5 Além de discípula a longa distância, como muito outros jovens, Oneyda foi oficialmente aluna de Mário no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no período de 1931 a 1934 e, posteriormente, sua companheira de trabalho na Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Dessa relação subsistem as cartas trocadas quando o distanciamento físico se fez presente, isto é, por ocasião das férias escolares de Oneyda (1932-1935) e uma segunda fase desse carteamo data do período (1936-1940). Em 1938, Mário foi afastado do Departamento de Cultura e foi residir no Rio de Janeiro ensinando um novo conjunto de cartas.

6 Em 1931, Mário já havia publicado *Paulicéia Desvairada*, 1922; *A escrava que não era Isaura*, 1925; *Losango Caqui*, 1926, obra dedicada a sua amiga Anita Malfatti; *Clã Jaboti*, 1927; *Macunaima*, 1928; *Remate de Males*. Além dessas obras, ele já havia conquistado os palcos do jornalismo e da crítica.

que a cura seja rápida nem muito fácil. O mal é velho e as velhas doenças um caso sério... Juro que farei tudo pra não ‘carregar um destino errado’. E continuo contando com o senhor pra me auxiliar na tarefa.

‘E é melhor ser útil, do que ser célebre, acredite’. Eu também penso assim. [...] Digo-lhe com sinceridade: se eu não o tivesse encontrado [...] me teria perdido mesmo no vazio e na inutilidade. [...] Embora minhas tolices não estejam de todo mortas, desejo dar cabo delas e começo a crer que posso ser útil. Ser célebre nunca me passou pela cabeça. Só se desejo inconscientemente. Sempre gostei de vida sossegada, de morar num canto, isolada e desconhecida. Talvez seja por pressentir isso que Clímene [outra aluna de Mário] me falou um dia, como lhe contei, que nasci para criar galinhas. Acho que está aí um destino que me convinha, fora de brincadeira.

[...] Desejo que o senhor se divirta muito agora em fevereiro⁷ como planeja.

Lamentavelmente, não posso também perder o siso por uns dias: detesto carnaval. E não seria na minha terra que iria perder o juízo... Uma moça distinta, sensata, recatada etc... , e além do mais filha do seu Orpheu, está proibida de se divertir à vontade. [...] Perdoe a amolação [...]. (Carta a Mário de Andrade, 2/02/1933. In: Andrade, 1983, p. 47-49).

Nesta carta, Oneyda cria um auto-retrato cujos contornos traçam a imagem de uma menina tímida, medrosa, recatada, uma moça distinta e sensata; é a filha de seu Orpheu, que é materializada discursivamente e a quem estava interdito o prazer e a diversão. Mais do que isso, “criar galinhas” e morar no interior “livre de pó de asfalto e cheiro de gasolina” é visto como um destino que lhe convinha.

Paradoxalmente, a imagem da moça bem comportada que ela envia a seu destinatário também é de uma criatura inquieta e desorientada que, se não tivesse encontrado Mário, teria se perdido no vazio e na inutilidade.

7 Os votos de Oneyda estão atrelados à afirmação contida na carta de Mário de que ele estava precisando de “muito riso e pouco siso” para ver se esquecia a morte na alma que a guerra civil paulista lhe tinha proporcionado. Mário refere-se à Revolução Constitucionalista de 1932.

Em sua escrita, a jovem reativa uma versão intimista do romantismo que reaviva o ser atormentado pelas perturbações da alma. Nesse sentido, a sedução pela forma de vida simples do interior mistura-se, nas cartas de 1932 a 1935, com o desejo de independência e com a vontade de usufruir as oportunidades que a cidade grande poderia lhe oferecer e, especialmente, seu professor.

De acordo com sua escrita, seu interesse na relação é conquistar a segurança, a sabedoria e a arte de pertencer a si mesma. De acordo com a imagem que ela constrói de Mário, esses atributos eram virtudes invejáveis nele. Assim, nas cartas de Oneyda, sua timidez opõe-se à desenvoltura do mestre, seu medo à coragem e fortaleza de seu preceptor, pois tudo em Mário indicava que ele era “uma criatura dona de si”. Sua escrita tem o mágico e o saboroso poder de monumentalizar o escritor.⁸

Por sua vez, ela olha para si mesma como uma mulher perturbada, desequilibrada, um ser caracterizado por estado de fraqueza e de doença, contudo acredita em sua “cura”. Toda uma linguagem médica é empregada para elaboração de um diagnóstico sobre si mesma, estabelecendo uma relação consigo de enfermidade. Ao proceder dessa maneira, a jovem expõe seu estado de necessidade e a importância de receber socorros, e ela acredita ainda que o professor detém os remédios para a cura de seu mal.

Vale dizer que não há nenhum “pecado original” em reconhecer-se como frágil e em solicitar formação intelectual e cuidado; o que parece problemático é que junto com esse diagnóstico, Oneyda atrela uma outra convicção: a de que, seguindo firmemente os conselhos de Mário, poderia alcançar o estado de “saúde”, metaforicamente, entendida como a obtenção de conhecimento, de estabilidade e de segurança.

Nesse sentido, ela adota o caminho da obediência para realizar sua mudança, sua conversão. Diz ela: “Vou seguir seus conselhos e hei de me transformar”. Mais do que isso, afirma que “nem por brincadeira” poderia discordar do que Mário dizia a seu respeito. Como ela nos faz crer, o que o escritor falava sobre ela, freqüentemente, era aceito como “a verdade”. Portanto, o discurso verdadeiro sobre si mesma não é oriundo apenas de sua interioridade, mas se elabora junto com Mário mediante a troca

8 Em notas de seu livro *Cartas: Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga* (Andrade, 1983, p. 49), ela narra que a “estabilidade não era tanta assim, apenas assim aparecia aos alunos e aos simples conhecidos”.

epistolar. Em suas cartas, ela escava os recônditos de sua alma e os dá a ver a Mário, e a verdade sobre si mesma completa-se, inverte-se, modifica-se naquele que lê e recolhe sua escrita, ou seja, seu professor.

O diálogo epistolar criado entre eles descortina o caráter ficcional da construção da subjetividade de Oneyda. Por ficcional, entende-se não apenas os elementos fictícios da escrita epistolar, mas em um sentido amplo, da raiz *fingere*, os elementos formadores, modelares e construtivos: a elaboração de uma narrativa sobre si mesma. Trata-se de uma elaboração de si que se realiza no espaço do entre, no espaço intersubjetivo da amizade. Todavia, o poder de nomear, de dizer a verdade encontra-se nas mãos daquele que ouve. Logo, nessa relação, Mário exerce com esplendor o poder de conduzir os exercícios ascéticos de Oneyda, suas meditações e seus pensamentos.

Com o auxílio do professor e da escrita epistolar Oneyda realizou uma série de exercícios sobre si mesma, com o objetivo de se purificar do mundo da ignorância. Ela, por exemplo, não evita mostrar sua direção intelectual com o intuito de livrar-se do espírito “iluminado à lamparina” (Carta a Mário de Andrade, 19/06/1932. In: Andrade, 1983, p. 21). Aceita a obrigação de dizer o que se passa em seu corpo e sua alma e de contar o que está fazendo. Assim, mesmo no período de suas férias escolares ela aceitara escrever semanalmente cartas/relatórios sobre suas atividades.

Ao contrário de Anita, que optou por uma relação de embate consigo mesma e com seu destinatário, Oneyda, para realizar sua mudança, escolheu o caminho da renúncia de si, do reconhecimento da autoridade de Mário e da obediência, como sugere a carta transcrita anteriormente. Como afirmou Michel Foucault, a obediência é correlata da *Humilitas*, exercício de humildade, e ela engendra outra atitude igualmente dócil, qual seja, a *submitio*, isto é, uma forma de submissão marcada pela suavidade.⁹ Essas noções são significativas para problematizar a escrita de si de Oneyda Alvarenga.

Nas cartas tanto da jovem aluna (1932-1935) quanto da mulher adulta, ou seja, da diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1935-1940), Oneyda adota uma postura narrativa humilde e temperada

9 Vejam-se as obras: Foucault (1985); Foucault. (1997); Prado (1998).

com fortes doses de desvalorização de si. O resultado dessa retórica é a criação de um modelo de “eu” feminino que não incomoda o público leitor e, por conseguinte, não desestabiliza as imagens femininas oriundas das relações de gênero predominantes na sociedade patriarcal. Certamente, por isso, todas as vezes que lemos as cartas de Oneyda Alvarenga enviadas a Mário, temos sempre a impressão da existência de uma mulher disciplinada, trabalhadora, bem vestida, comportada e obediente.¹⁰ Enfim, ela endereça ao escritor uma moça bela e fiel que desejava ser conduzida por ele. Essa ordem societária do poder do pai que parece tingir a relação de amizade e o epistolário dos missivistas é frequentemente ameaçada pelo desejo de “incesto”. Todo um mundo de repressão, latência e poder pode ser extraído dessa correspondência.

Por ora, interessa trilhar uma outra direção, isto é, a de uma escrita sorrateira, que aparece em lances e golpes no interior da ordem discursiva das cartas de Oneyda. Essa escritura silenciosa subverte a imagem idealizada de mulher, ou melhor, estilhaça a imagem da bela fiel elaborada por ela e insinua novos esboços que não possuem o poder fixar um lugar, ou seja, constituir uma identidade.

Em suas missivas é visível a aplicação que a jovem faz sobre seu corpo e sua alma de uma série de exercícios, visando sua transformação. Ler, escrever, estudar, pesquisar música popular, fazer exercícios poéticos e musicais são atividades que preenchem as linhas de suas cartas e pode-se dizer que essas atividades se constituem em pontos de inflexão irreversíveis no processo de transformação da menina tímida em mulher-intelectual.

Ao lado do refrão do desânimo e dos choramingos de aluna, da postura humilde de sua narrativa epistolar emerge uma moça dotada de determinação, coragem e vontade de transgredir o mundo para o qual havia sido destinada. Enfim, sobressai uma jovem rebelde convicta de sair do lugar onde estava fixada, de não se encalhar na identidade da “filha de seu Orpheu”, a quem – por ser jovem e mulher – estava interdito, entre

10 Se a Oneyda enviada por ela a Mário vai sempre bem vestida e comportada, não se pode dizer a mesma coisa sobre o sujeito da enunciação, isto é, aquela que escreve. Como reconhece Gilles Deleuze (1977), as cartas, em virtude de seu gênero, conservam a dualidade de dois sujeitos: um sujeito de enunciação, como forma de expressão que escreve a carta, um sujeito de enunciado, como forma de conteúdo do qual a carta fala.

outras coisas, o mundo do conhecimento e a opção do campo artístico como profissão. Nas cesuras de sua escrita brota o desejo transgressor para uma mocinha do interior de Minas Gerais, de sair do espaço de privação e invadir o mundo público.

O conjunto de suas cartas deixa pegadas de sua formação intelectual e revela que as leituras realizadas por ela diferenciaram-se muito do estilo literário consumido por uma parcela considerável de mulheres da classe média brasileira na década de trinta. Suas leituras distanciavam-se dos romances românticos destinados às moças, que, em sua grande maioria, veiculavam uma educação moral, doméstica e matrimonial.¹¹ Além disso, elas guardam os convites para concertos de piano, solicitações de colaboração em jornais com artigos sobre música e também com poesia. Portanto, sua correspondência descortina um modo de vida, gestos e atitudes que não podem ser generalizados para as moças de sua época e, principalmente, não coadunam com a figura de mulher idealizada oriunda do imaginário patriarcal que ela oferece a seus leitores.

O diálogo epistolar mantido com Mário atesta, entre outras coisas, o processo de conversão de Oneyda, em especial o momento em que ela oscilava entre uma identidade a ser recusada – a da “menina boba”¹² – e outra a ser conquistada – a da “mulher inteligente”, que nasceu sob o signo da música e do folclore.

Ao longo da relação, Oneyda tornou-se uma musicóloga. De acordo com suas memórias, por dever de ofício, em fins dos anos 1930, estava atualizadíssima em matéria de música (Alvarenga, 1983, p. 17). Tanto que, em carta de 9 de fevereiro de 1939, o escritor avaliou a palestra da discípula, intitulada *Música Instrumental no Século XVIII*, e concluiu que os comentários estético-sociais estavam ótimos, ou melhor, excelentes.

A conferência estava tão boa que Mário teve dúvidas sobre até que ponto as idéias apresentadas eram mesmo da moça, ou seja, estavam expostas com palavras exclusivamente dela. Dito de outra forma, ele levanta a suspeita de plágio, problematizando a fidelidade de Oneyda em relação às suas fontes de pesquisa e, especialmente, a ele, seu preceptor.

11 Sobre a educação feminina no período ver, entre outras obras, Besse (1999).

12 A expressão é título de batismo de Mário a um dos poemas de Oneyda Alvarenga.

Essa carta instaura uma querela na relação entre eles que lembra o adágio das “Belas Infiéis”, apresentado pelo retórico francês Ménage, no século XVII. Sutilmente, Ménage sugere que “uma mulher – ou tradução – fiel só pode ser feia, e portanto, seu contraponto afirma que toda mulher – ou tradução – infiel será bela” (Dépêche, 2000, p.165). A moral da história é simples: a fidelidade do tradutor ao texto original o aprisiona, não permite que ele se torne um novo criador, em contrapartida, a infidelidade o liberta, pois as traduções infiéis adquirem singularidade, beleza e historicidade.

Ao que parece, Oneyda, como tradutora de suas fontes, das quais Mário era uma peça-chave, tornou-se infiel e, portanto, bela. Tão bela que ele foi incapaz de reconhecê-la nos comentários estético-sociais das últimas páginas de sua conferência, uma vez que ela se tornou uma criadora, levando-o à hipótese de plágio inconsciente.

Não é necessário narrar o quanto o episódio machucou a discípula, mas vale dizer que, embora Oneyda não consiga se libertar completamente da ideologia da domesticidade feminina e recorra constantemente a autoridade do pai para elaborar uma escrita autógrafa, em 1983 ela mesma publica seu diálogo epistolar com o escritor. Com esse gesto, ela parece tomar para si a tarefa de traçar os contornos da menina sabida, da mulher intelectual e da poetisa gorada. Dessa forma, é ela quem constrói e perpetua os retratos de si desejados.

A teatralização da existência presente nessa troca epistolar é encontrada também na obra pública e privada produzida pela poetisa Henriqueta Lisboa. Mediante sua produção poética e sua escrita epistolar, ela ficcionaliza a si própria como uma mulher prisioneira da noite e conquista um lugar não apenas no mundo das artes e da cultura, mas na memória coletiva.

A prisioneira da noite

As disponibilidades pessoais, subjetivas e temporais que regem a troca epistolar de Henriqueta Lisboa com o escritor Mario de Andrade são bem diferentes das que deram tonalidades à relação de Mário e Anita e do escritor com a jovem Oneyda Alvarenga. Em 1939, ano do encontro entre a poetisa mineira e o modernista paulista, ela contava com 38 anos de idade

e com uma série de publicações. Aos 24 anos, em 1925, Henriqueta publicou *Fogo Fátuo*, livro de poesia que foi seguido de outros como o *Enternecimento*, de 1929 e *Velário*, de 1936.¹³

Os diferentes interesses, tempos subjetivos e a idiossincrasia de Henriqueta permitem à poetisa mineira caminhar elegantemente de salto alto e vestida de véu pelas linhas de suas missivas. Por sua vez, o poeta paulista peregrina sobre si mesmo descalço e esfarrapado, isto é, estilhaça-se em confissões íntimas, elaborando uma narrativa de si em que a dor preenche a maior parte das páginas de suas cartas, pois esse diálogo se estabelece nos últimos seis anos da vida atormentada de Mário, ou seja, de 1939 a 1945.

No diálogo epistolar da poetisa com o escritor as missivas florescem em suas múltiplas formas e usos, ou seja, como espaço de crítica literária, experimentação artística e como *locus* privilegiado de conhecimento de si. Nas missivas do escritor nota-se a busca das mãos de uma mulher perdoadeira, alguém para apresentar suas feridas do corpo e da alma. Assim, do lado Mário, a correspondência enfatiza mais o núcleo confessional que a carta engendra; pois ele faz de Henriqueta Lisboa sua espectadora e confessor. Do lado da poetisa, o campo de experimentação estética é mais valorizado, e essa troca epistolar adota as cores de uma correspondência literária. Contudo, os missivistas ajustam-se, na medida em que ambos atendem a demanda um do outro, oferecem-se prazeres e gozos mútuos.

Evidentemente, essa troca epistolar não se resume a uma lógica contratual vulgar. Há nessa correspondência o que o filósofo Michel Onfray denomina “utilitarismo hedonista”, isto é, a idéia de “que não existe volúpia possível sem consideração do outro”, pois o gozo que proporciono encontra em seu caminho o gozo que me proporcionam (Onfray, 1995, p. 144). Nesse diálogo existe simetria e a ausência de egocentrismo, pois o escritor lê os poemas de sua destinatária com alegria, e Henriqueta ouve Mário com recato e encanto. Ademais, ela aceita a identidade de mulher idealizada que ele constrói a seu respeito, ou seja, ajusta-se à imagem da mulher-santificada, portanto, dessexualizada, como

13 Além de sua produção poética, ela se destacou também como ensaísta, publicou *Alphonsus de Guimarães* (1945), *Vigília Poética* (1968) e *Convívio Poético* (1955). Soma-se a essa produção algumas dezenas de artigos que se encontram dispersos na imprensa e a preocupação com uma educação estética para as crianças e a intenção de expressar poeticamente sua mineiridade.

sugerem os esboços de si mesma que ela elabora em suas missivas. Em carta de 30 de dezembro de 1942, Henriqueta conta-se da seguinte forma:

Sinto que recebi qualquer coisa, não sei se do sangue ou do espírito – que neste caso teria vindo pelo exemplo. Minha mãe é a encarnação exaltada das três virtudes teologais: fé, esperança e caridade. Meu pai é o culto silencioso das quatro cardeais: prudência, justiça, temperança e fortaleza. O que eu deveria ser! Esquisito e incômodo é, para mim, percebê-los tão diferentes dentro em meu ser, pensar como papai e sentir como mamãe. Não virá daí minha determinação de equilíbrio poético? (Carta a Mário de Andrade, 30/12/1942).

Da fusão que ela elabora entre pai e mãe, nasce um idiossincrático mito andrógino. Essa imagem da androgenia atrela-se a uma outra igualmente instigante para compreensão do auto-retrato desenhado pela escritora em suas cartas, isto é, a da anacoreta. Diz ela a Mário, a propósito de explicitar sua opção poética: “Em verdade pertença mais à categoria dos anacoretas do que à dos apóstolos” (Carta a Mário de Andrade, 28/04/1940). Ela se esculpe literariamente como uma figura que pode ser associada à solidão, ao celibato, à virgindade, enfim ao indivíduo que renunciou à vida social e mundana.

Como se sabe, no imaginário antigo, o deserto era o lugar de habitação das forças demoníacas, onde os desejos do corpo e os perigos da sexualidade podiam ser enfrentados pelos anacoretas. Assim, Henriqueta Lisboa apresenta-se como uma mulher que parece estar aprisionada no seio da grande noite, debate-se na escuridão da noite, vive em solos difusos, com contornos indefinidos, como expressa também seu famoso poema intitulado *Prisioneira da noite*. Essas características e a linguagem religiosa perpassam não apenas sua obra privada como também sua obra pública e, em suas cartas, ela enreda-se no drama da mulher-intelectual, burguesa e cristã, problematizando questões espinhosas entre arte, vida e política. De acordo com a poetisa:

A capacidade de sofrimento – ainda bem! É o maior fator da capacidade artística. Pelo menos para a mulher. Entretanto, paradoxalmente, é esta mesma capacidade de sofrimento que mata

a intelectualidade feminina. A mulher não sente tanto a desesperação da verdade como a necessidade da harmonia. Deverei confessar-me? Não sou bastante rebelde para sentir-me uma verdadeira intelectual (para isso teria que superar muita coisa, sacrificar muita coisa). Nem sou bastante simples para viver a vida burguesamente como as outras mulheres. Não sou bastante generosa para renunciar à minha própria personalidade. Nem egoísta bastante para pensar unicamente em mim. Poderei ser feliz... Contudo, não devo queixar-me se a arte tem sido a minha paixão, com a sua coroa de espinho, também tem sido meu bálsamo, com as suas vozes celestiais... E si eu tivesse de recomeçar, escolheria certamente este mesmo caminho. (Carta a Mário de Andrade, 16/08/1940).

Nessa confissão temerosa, a ex-aluna do Colégio Sion enfatiza que não se sente rebelde o suficiente para identificar-se como uma intelectual e, tampouco, é conformada com a identidade de mulher burguesa, com um mundo que lhe foi destinado por sua classe social e seu sexo. Como ela se conta, não era egoísta o bastante para pensar unicamente em si e nem suficientemente generosa para renunciar à sua personalidade, ou seja, não se enquadra totalmente nem nas virtudes cristãs nem encarna o culto burguês do eu.

A poetisa problematiza-se com lentes cristãs no interior de uma sociedade moderna, em que o individualismo caminha a passos largos. Ela apresenta a Mário a tensão entre os fluxos de forças da mulher/poeta – ocupada com as questões do ser – com as poderosas forças oriundas da mulher/religiosa – atenta aos desejos da carne. Com essa problematização de si, ela parece reativar a imagem da anacoreta em um mundo moderno, e essa especificidade leva Henriqueta a adotar procedimentos ascéticos cristãos rigorosos que podem ser trilhados nos questionamentos apresentados em suas missivas. Além disso, ela se auto representa como uma mulher teimosa, persistente na busca de seus ideais e, para conquistá-los, ou melhor, para ser fiel a seus desejos, ela não bate mais o pé como fazia quando era menina, na medida em que, a Henriqueta-mulher parece ter adotado como arte de lidar com a vida a “poética do sigilo”.¹⁴

14 A expressão é emprestada da crítica literária que Fábio Lucas elabora a propósito da obra poética de Henriqueta Lisboa.

Essa poética – que pode ser associada à arte de calar-se e que sugere uma conduta pautada na prudência, escuta e silêncio –, a meu ver, singulariza sua correspondência e sua amizade com Mário de Andrade. A relação entre eles aproxima-se do modelo retórico “orelha-boca”, no qual ela fala pouco e ouve muito.¹⁵ Como sugerem estas palavras de Henriqueta: “Seria tão bom se pudéssemos conversar pessoalmente, de vez em quando, de tudo o que nos interessa e preocupa, sem determinação ou escolha, eu falando pouco e ouvindo muito [...]”. (Carta a Mário de Andrade, 10/12/1944).

Enquanto Anita Malfatti se constitui agonicamente e Oneyda Alvarenga adota o caminho da obediência, a fabricação de si de Henriqueta nas teias da amizade mediante a escrita epistolar parece dar-se pela escuta, silêncio e reflexão. Eis o que expressa sua carta de setembro de 1942, onde ela diz a Mário que sabia muito bem o que fazia quando concordava com as críticas do escritor a ela e a sua obra. (Carta a Mário de Andrade, 7/9/1942).

Cotejando alguns poemas manuscritos enviados a Mário com os que foram publicados, é possível notar que em diversas situações ela acatou as sugestões do amigo e em tantas outras ignorou e manteve sua própria versão. Essa atitude fixada por sua escrita íntima exhibe sua face autônoma, reflexiva e independente e, sobretudo, revela que a poética do sigilo adotada por ela não se reduz a um reflexo simples de sujeição, mas possivelmente estava atrelada à arte da sobrevivência feminina no espaço público.

Como registra a história literária, a poetisa movimentou-se no espaço público com grande habilidade, foi uma intelectual ativa e a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Mineira de Letras, em 1963. Portanto, a poética do sigilo que marca sua correspondência pode ser lida como uma forma de proteção de si da saturação do olhar público. Sua correspondência exhibe um ser impuro, misturado, em processo, que vibra e não permite enquadramento. Como indicam seus dados biográficos, ela não se tornou uma monja ou uma freira e também não se entregou ao destino da grande maioria das mulheres de sua classe social, frequentemente fadadas a serem boas mães de família e a formarem os cidadãos da pátria. À sua maneira, ela escapou das identidades sociais ligadas ao Estado e à Igreja.

15 Sobre a amizade entre Mário e suas missivistas, ver Ionta (2004).

Nas missivas de Henriqueta encontram-se problematizações instigantes sobre a condição feminina e a produção literária realizada por mulheres. De modo geral, o conjunto de suas cartas paradoxalmente reativa um modelo de mulher cristã que fratura a identidade da passividade feminina. A esse respeito, vale a pena recuperar a crítica contundente que ela elabora em sua correspondência aos críticos literários brasileiros.

Nos anos 1940, ela foi acusada pela crítica de fazer uma poesia intimista desvinculada dos problemas sociopolíticos de seu tempo, pois seu lirismo conciso e sofisticado estava distante da poesia social adotada pelos poetas da geração de 1940. Na condição de escritora, inserida em um meio intelectual esmagadoramente dominado por homens, Henriqueta adotou uma posição firme e audaciosa diante de seu trabalho, e respondia de forma lúcida às críticas a sua poesia. Como se lê na carta de 16 de agosto de 1944, endereçada a Mário de Andrade, cujo teor é o seguinte:

Os que emprestam à arte um sentido revolucionário de classe devem saber que uma revolução não se faz de fora para dentro, mas sim de dentro para fora, pela base, partindo de um ponto de apoio que é, no caso, a consciência humana [...]. Enquanto não nos definirmos ou não determinarmos a nós mesmos, não estaremos aptos para avançar no terreno social.

Você tem razão: não me sinto chamada à poesia social. Penso mesmo que a mulher só é acessível o tom menor (como diz Antonio Candido). Mas é possível que exista uma terceira modalidade poética, em que o tom menor aprisiona motivos que interessam mais diretamente à coletividade [...]. Quero superar-me sobretudo no terreno essencial, no sentido de charitas. (Carta a Mário de Andrade, 16/08/1944).

Nesse desabafo epistolar, Henriqueta elabora uma problematização bastante sugestiva. Ao dialogar com os literatos arvorados de serem os porta-vozes de mudanças sociopolíticas, com perspicácia, ela pergunta se esses homens, supostamente comprometidos com seu tempo, pararam para indagar se eles se sentiam seres humanos dignos da transformação que propunham.

Com esse discurso, ela levanta questões debatidas atualmente por vários intelectuais e, em especial, pelas teóricas feministas, que enfaticamente

afirmam que qualquer espécie de revolução não pode mais ser dissociada de uma revolução da alma. Portanto, a poetisa ressalta a necessidade de (re)conhecermos a nós.

Dentro de seus limites históricos, isto é, aprisionada pela noção de sujeito essencialista, pela idéia de consciência como interioridade, enfim, pelas filosofias modernas do sujeito e da consciência, e se movimentando em um ambiente cristão no interior de uma sociedade dessacralizada, ela põe em pauta as questões da subjetividade. Como desdobramento dessa problemática, traz à tona a propalada questão da escrita poética feminina, positivando decididamente o denominado “tom menor”, e, mais do que isso, reivindica a necessidade de ampliação da discussão sobre o tema.

Para retirar a pecha de intimista e egóica de sua poética, Henriqueta afirma que deseja superar-se no sentido de *caritas*. E novamente, a propósito de esclarecer sua obra, ela revela a si mesma, expondo sua teleologia de vida, isto, a vontade de superar-se na direção do amor *caritas*. Esse desejo da poetisa tem implicações significativas para pensar a singularidade da relação de amizade que os escritores construíram no espaço dialógico das cartas. Isso porque, o sentido de *caritas* não elimina apenas a pecha do intimismo de sua poética, mas também retira o caráter suspeito da amizade privada e íntima que eles estabeleceram mediante a troca epistolar, ou melhor, da amizade entre um homem e uma mulher. A noção de *caritas* busca suprimir o afeto na amizade e, ao mesmo tempo, dessexualiza o amor (ver Costa, 1999). Dessa forma, o amor *caritas* pressupõe eliminar o desejo do corpo do outro, e também retira o sentido privado e individualizado das relações intersubjetivas. Presumo que, ao se movimentar no interior desse imaginário, a poetisa mineira pôde amar Mário com tranqüilidade.

Como Anita Malfatti e Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa apresenta-se igualmente como uma escultora, seu instrumento é a escrita epistolar e sua matéria-prima é seu corpo e sua alma. Essas três mulheres, mediante sua escritura, buscam como os escultores extrair da matéria bruta a forma desejada, ou seja, traçam os contornos que elas julgaram belo para sua existência.

Semelhante à arte da escultura é a arte de escrever-se: ambas revelam um gesto emblemático que traduz o desejo de reter o tempo, captar o instante para nutrir-se dele. Com sua pena, Anita, Oneyda e Henriqueta produziram uma literatura tão transgressiva quanto aquela que visa transpor

os limites da linguagem, pois, no caso específico da literatura de si que as cartas engendram, trata-se de reinventar a si mesmo, de transpor o limite do que somos com objetivo de escrever nas linhas tortas da vida uma bela poesia.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Cartas Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga*. Edição preparada por Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *Querida Henriqueta*. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Edição preparada por Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- _____. *Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)*. Edição preparada por Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985.
- BESSE, Susan. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M M.; AMADO, J. (org.). *Usos e Abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudo sobre amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DÉPECHE, Marie France. “A tradução feminista. Teorias e práticas subversivas”. *Feminismos: teorias e perspectiva*. *Revista de Pós-Graduação em História da UNB*, vol. 8, n 1– 2, pp. 157-189, 2000.
- DIDIER, Beatrice. *La correspondance de Flaubert et George Sand: Les amis de Georg Sand*. Paris: 1989.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, Passagens, 1992.
- _____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *Resumo dos cursos do collège de France (1970-1982)*. Trad. por Andrea Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- GOMES, Angela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os arquivos privados. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.
- _____. (org.). *Escrita de si escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- IONTA, Marilda. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. SP: Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2004. Tese de doutorado.

- MORAES, Marcos Antonio de. *O orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade e seu projeto pedagógico*. São Paulo: Dep. de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, 2002. Tese de Doutorado.
- ONFRAY, Michel. *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. *A política do rebelde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- PRADO FILHO, Kleber. Trajetórias para leitura de uma história crítica da subjetividade na produção intelectual de Michel Foucault. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, 1998. Tese de Doutorado.
- RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. (Orgs.). *História da vida privada*. Da Renascença ao século das Luzes. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Fontes manuscritas

Arquivo Mário de Andrade – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB) – USP

Série correspondência passiva:

Cartas de Oneyda Alvarenga.

Cartas de Henriqueta Lisboa.

Cartas de Anita Malfatti.

Série documentos originais de diversos autores:

Poemas de Oneyda Alvarenga;

Poemas de Henriqueta Lisboa;

Caderno de poemas de Henriqueta Lisboa.

Resumo: As teorias de base pós-estruturalistas deixaram evidente a possibilidade de o indivíduo produzir a si mesmo a partir de práticas simples cotidianas que ele dirige sobre si mesmo. A correspondência pode ser lida como uma dessas práticas que possibilitam ao indivíduo criar uma literatura de si e esculpir-se de forma singular, de acordo com cada destinatário. Assim, a escrita epistolar – um texto por definição destinado ao outro – é um *locus* privilegiado para refletir sobre os processos de construção de subjetividade. Nas cartas trocadas com o escritor modernista Mário de Andrade, a artista plástica paulista Anita Malfatti, a musicóloga Oneyda Alvarenga e a poeta Mineira Henriqueta Lisboa, em e mediante o ato privado de escrever, construíram retratos singulares de si mesmas. Os esboços de si, contidos em suas missivas, permitem trilhar os diferentes modos de subjetivação dessas intelectuais/artistas e, em especial, apontar o caráter ético e estético da fabricação de um “eu” feminino que se constitui enquanto forma, acontecimento, no espaço intersubjetivo de suas correspondências.

Palavras-chave: gênero; subjetividade; correspondência.

The Sculpture of Self in the Letters of Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga and Henriqueta Lisboa

Abstract: The theories based on post-structuralism evidenced the individual's possibility for self-formation from simple daily practices toward himself. Correspondence can be read as one of these practices that make it possible the individual to create a literature of the self and self-description in a singular way, according to each addressee. Therefore, epistolary writing - a text by definition destined to the other - is a privileged locus to reflect on processes of subjectivity construction. In letters exchanged between the modernist writer Mário de Andrade and painter Anita Malfatti, musician Oneyda Alvarenga and poet Henriqueta Lisboa, in and before the private act of writing, they construct singular self-images. The self-sketches contained in their missives allow to trace the different forms of subjectiveness of these intellectuals/artists, and especially to point out the ethical and aesthetic character of a feminine-self formation that is constituted as form, occurrence, in the inter-subjective space of their correspondences.

Keywords: Gender; subjectivity; correspondence.

