

REGINA LÚCIA GONÇALVES PEREIRA SILVESTRINI

Da paixão ao abandono: uma leitura das Cartas Portuguesas e das litografias  
de Henri Matisse

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Estudos Literários).

Orientador(a) Dr<sup>a</sup>. Clarice Zamonaro Cortez.

**MARINGÁ**  
**2008**

REGINA LÚCIA GONÇALVES PEREIRA SILVESTRINI

Da paixão ao abandono: uma leitura das Cartas Portuguesas e das litografias  
de Henri Matisse

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título Mestre em Letras (Área de concentração: Estudos Literários).

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

---

Profa.. Dr<sup>a</sup>..Clarice Zamonaro Cortez  
Universidade Estadual de Maringá

---

Profa. Dr<sup>a</sup>..Marisa Corrêa Silva  
Universidade Estadual de Maringá

---

Profa. Dr<sup>a</sup>..Nelyse Aparecida Melro Salzedas  
UNESP/Bauru

Dedico este trabalho a Deus, ao meu marido Carlos, aos meus filhos Adriane e Jônathas pelo amor e paciência que tiveram durante este período; à minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Clarice Zamonaro Cortez, que tanto me incentivou com seu carisma e a dedicação à literatura que tanto me contagiou.

## AGRADECIMENTOS

Há muitas pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para realização deste trabalho. A todas elas, minha gratidão, em especial:

ao Sr. Leonel Borrela, pesquisador português que muito contribuiu com suas pesquisas, atenção e amizade dispensadas durante a visita ao Museu Regional de Beja, Portugal, cedendo-nos livros e artigos, além da entrevista que definiu o tema da dissertação;

aos meus colegas de trabalho que foram muito perseverantes e pacientes durante este período;

à minha mãe e irmãs Carmem e Paula;

aos meus amigos Eliud Jr e Lucelena, Edvaldo e Sandra e Amanda que durante os momentos mais difíceis desta jornada estiveram sempre presentes; minha eterna gratidão;

à banca examinadora composta pelas doutoras Marisa Corrêa Silva e Nelyse Aparecida Melro Salzedas pelas preciosas observações e contribuições;

às minhas amigas mestrandas que sempre fiéis me apoiaram e incentivaram, Maria do Carmo, Vera Bertol e Adriana Paula.

“Grave o meu nome no seu coração e no anel que está no seu dedo. O **amor** é tão poderoso como a morte; e a paixão é tão forte como a sepultura. O **amor** e a paixão explodem em chamas e queimam como fogo furioso”. (Ct. 8:6, Bíblia Sagrada na Linguagem de Hoje)

## RESUMO

Na Literatura Portuguesa, a temática das paixões como o desengano do amor, a melancolia do ideal inatingível, a angústia da perda da esperança, a dor do tempo, entre outros temas desvendaram estados de alma de Sórora Mariana Alcoforado, nas *Cartas Portuguesas*. Escritas por um *eu* que se confessa freira e dirigidas a um militar francês, Chevalier de Chamilly, as cinco cartas desvendam um sentido desengano e uma profunda dor da ausência do ser amado, essência de um drama passionai já encontrado, anteriormente, nas cantigas de amigo. Henri Matisse (1869-1954), pintor, escultor, artista gráfico e projetista francês também foi leitor das *Cartas Portuguesas*. No ano de 1945, aos 73 anos, lê as *Cartas* enquanto se recupera de uma delicada cirurgia. Entusiasmado, no ano seguinte, propõe à Editora Tériade, em Paris, uma edição ilustrada das *Cartas*. A edição de 2004 é composta de retratos imaginários de Mariana, somando-se quinze litografias que acompanham o texto e sintetizam os diversos estados de alma da religiosa, da pureza à paixão e da desilusão à amargura. Além das litografias, Matisse ilustra as páginas com vinhetas de flores, frutos e plantas dos países do sul que confirmam a paixão e o desejo expressos no texto. A dissertação objetiva apresentar uma leitura das *Cartas Portuguesas* considerando-as um documento humano, literário e de confissão, partindo-se da recepção de leitura de Henri Matisse nas litografias e vinhetas da edição especial de 2004. A recepção de leitura, segundo Wolfgang Iser, constitui-se o apoio teórico à leitura e interpretação do texto das *Cartas*. Os conceitos teóricos de Praz (1982), Souriau (1983), Ferrara (1986), Joly (1996), entre outros, foram essenciais para a interpretação das imagens. Em pesquisa aos bancos de dados, os trabalhos já existentes não contemplam a leitura do não verbal das *Cartas*, daí a contribuição do presente trabalho à extensa fortuna crítica das *Cartas Portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Barroco; *Cartas Portuguesas*; litografias; recepção de leitura.

## ABSTRACT

In the Portuguese Literature, the passion theme as the love disillusion, the unachievable melancholy, the loss of hope narrowness, the pain of the time, among other themes, have revealed soul states of Sórora Mariana Alcoforado, in the *Cartas Portuguesas*. Written by a *self* that confess itself as nun and driven by a French soldier, Chevalier de Chamilly, the five letters reveal a disillusion sense and a deep pain caused by the loved being absence, passion drama essence that was already found before in the friend odes. Henri Matisse (1869-1954), painter, sculptor, graphic artist and French projector also was a reader of the *Cartas Portuguesas*. In the year 1945, 73 years old, reads the *Cartas* while recovers him of a delicate surgery. Enraptured, in the next year, proposes to the Tériade Editor, in Paris, an illustrated edition of the *Cartas*. The 2004 edition is composed by imaginary pictures of Mariana, plus fifteen lithographies that follow the text and synthesize the several states of the religious soul, from purity to passion and from disillusion to bitterness. Yonder the lithographies, Matisse illustrates the pages with flowers vignettes, fruit and plants from the south countries that confirm the passion and the desire expressed in the text. The objective dissertation presents a reading of the *Cartas Portuguesas* considering them as a human, literary and confession document, from the reading reception of Henri Matisse in the lithographies and vignettes of the special edition of 2004. The reading reception, as per Wolfgang Iser, constitutes a theoretical support to the reading and text interpretation of the *Cartas*. The theoretical concepts of Praz (1982), Souriau (1983), Ferrara (1986), Joly (1996), among others, were essential to the interpretation of the images. Researching the data base, the existing works do not contemplate the reading of the non verbal of the *Cartas*, and this is the reason why the present work contributes to the extensive critical fortune of the *Cartas Portuguesas*, of Sórora Mariana Alcoforado.

KEY WORDS: Baroque; *Cartas Portuguesas*; lithographies; reading reception.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	<b>AS RELAÇÕES DA LITERATURA COM OUTRAS ARTES. O LEITOR E A LEITURA DOS TEXTOS VERBAL E NÃO VERBAL.....</b>	
2.1	RELAÇÕES DA PINTURA COM OUTRAS ARTE.....	15
2.1.1	<b>A leitura do texto não verbal.....</b>	21
2.1.2	<b>Considerações sobre leitura da imagem.....</b>	25
2.2	O PAPEL DO LEITOR E A LEITURA DOS TEXTOS VERBAL E NÃO VERBAL.....	31
2.2.1	<b>Ler e experienciar: questão de efeito.....</b>	32
2.2.2	<b>O leitor e seu papel.....</b>	34
2.2.3	<b>A interação entre o texto e o leitor.....</b>	36
3	<b>O BARROCO NAS ARTES E NA LITERATURA</b>	39
3.1	A EPISTOLOGRAFIA COMO MODALIDADE LITERÁRIA NO BARROCO PORTUGUÊS.....	45
3.2	AS CARTAS PORTUGUESAS E AS LITOGRAFIAS: DO TEXTO A IMAGEM.....	47
3.3	AS CARTAS PORTUGUESAS: DA ORIGEM À CRÍTICA .....	47
3.3.1	<b>Sóror Mariana Alcoforado e o Convento de Beja.....</b>	51
4.1	<b>HENRI MATISSE: LEITOR E ILUSTRADOR DAS CARTAS.....</b>	58
4.1.1	AS LITOGRAFIAS HENRI MATISSE- LISBOA: FUNDAÇÃO ARPAD SZENES, 2004.....	61
4.3	DA PAIXÃO AO ABANDONO – AS CARTAS E AS LITOGRAFIAS: DO TEXTO À IMAGEM.....	64
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	88
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	92
	<b>ANEXOS.....</b>	96



## 1. INTRODUÇÃO

O Barroco inicia-se em Portugal em 1580, data marcada por dois acontecimentos de grande importância histórica: a morte de Luís Vaz de Camões e a perda da autonomia política de Portugal que nas seis décadas seguintes fica sob o domínio espanhol. Historicamente é o período da Contra-Reforma, movimento da Igreja Católica que reagiu contra a Reforma Protestante empreendida por Lutero e Calvino. Em linhas gerais, a Reforma foi um movimento que consistiu no aparecimento de novas filosofias religiosas, que questionavam e divergiam de alguns conceitos da religião católica, causando a divisão dos fiéis e o surgimento de diferentes doutrinas e doutrinadores como Lutero, Calvino, João Huss, entre outros.

No início do século XVI, o homem desafiou os mares e redescobriu-se como centro da própria existência. Em Portugal, todo heroísmo que havia tomado conta de seu povo como resultado das grandes navegações abalou-se com a morte de Camões e o desaparecimento de D. Sebastião em Alcácer-Quibir, na África, resultando na tomada do trono português pela Espanha. Os reis espanhóis, católicos extremados, combateram rigorosamente a Contra-Reforma.

Portugal e o restante da Europa assistem ao choque entre o Antropocentrismo vigente e o Teocentrismo, que volta a ganhar espaço na cultura da época. A dúvida, o dilema, a indefinição, o conflito entre as questões divinas e humanas, entre o espiritual e o material estão refletidos e expressos na arte e na literatura produzida no período denominado Barroco.

Segundo Moisés (1986) o movimento Barroco é de complicado contorno, pois corresponde a uma profunda transformação cultural cujas raízes constituem objeto de discussão e divergência. Uma das principais direções refere-se à conciliação do espírito medieval (teocêntrico) e o espírito renascentista antropocêntrico, terreno e pagão. Nesta fusão tão oposta e, à primeira vista, repulsiva, observa-se uma inevitável troca de posições, configurada na espiritualização da carne e na correspondente carnalização do espírito, podendo-se ampliar em pecado e perdão, religiosidade medieval e paganismo renascentista, nunca se descartando as oposições entre o material e o espiritual.

O homem do século XVII viveu uma situação dilemática, quando foi solicitado a regressar à fé, abalada com o triunfo do racionalismo clássico. Considerado a medida de todas as coisas, ele resistiu à abdicação de um mundo de direitos que o humanismo renascentista lhe dera. Assim, o temário da literatura seiscentista é um atestado da influência religiosa da Contra-Reforma, 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.

A prosa seiscentista atingiu sua maturidade, especialmente no plano formal. Com seus variados recursos expressivos, graças ao Cultismo e Conceptismo<sup>1</sup>, a prosa barroca ganhou nova plasticidade e elegância, na produção de seus autores. Destaca-se a epistolografia<sup>2</sup> ocupando um lugar de relevo como intercomunicação estético-cultural dos escritores entre si ou com os seus mecenas. Segundo Rocha (1965, p. 25) “a carta não obedece, a maior parte das vezes, à unidade ideal de estrutura que preside à obra de criação premeditada. O autor vai, vem e entremeia considerações anódinas e rasgos inspirados ao sabor da pena”, no que se refere ao texto epistolar. As cartas são inteiramente verdadeiras e ainda reveladoras de seus conteúdos, constituindo-se testemunhas incontestáveis do pensamento vigente na época de quando escritas.

Sórora Mariana Alcoforado marcou sua presença na epistolografia portuguesa do século XVII, ao publicar as *Cartas Portuguesas*. Traduzidas do francês por Filinto Elísio, em 1810, provocaram numerosas polémicas, sobretudo, em torno de sua autoria. Admitindo-se serem escritas por uma freira da pequena cidade de Beja, em Portugal, há dúvidas sobre a primeira versão em francês e uma possível alteração do tradutor, além do número exato das cartas: se foram cinco apenas e em que ordem elas surgiram. Aceitando-se, porém, a seqüência de sua publicação, observa-se uma gradação, cujo ponto culminante reside na terceira, onde se registra a tensão dolorosa entre o sentimento e a razão, momento em que o sofrimento atinge seu limite máximo, revelado por uma linguagem precisa, concisa e plástica.

---

<sup>1</sup> Cultismo ou gongorismo (do nome do poeta espanhol Luís de Gôngora) e Conceptismo, distinguindo-se ambas as correntes por uma maior incidência formalista na primeira (jogos de palavras e de construções) e uma maior tendência para a agudeza (jogos de imagens e conceitos)

<sup>2</sup> Gênero literário autônomo, trata-se da carta viva, em prosa, com função específica de informar sobre a vida pessoal ou alheia, fazer comentários, a modo de crônica ou reportagem da vida cotidiana.

Escritas primeiramente sob a emoção de um amor imenso, cedo estimulado e magoado pela ausência, sob a vaga esperança de um reencontro, depois sob a certeza pungente e definitiva da completa separação, as *Cartas* despem a alma de uma mulher que fez do amor a razão única de sua existência. A princípio percebe-se que são escritas para melhor compreender o sentimento novo e estranho que desordenava o viver de uma freira, e também para libertar a dor e o sofrimento da separação. Rocha (1965, p. 196) conclui com a seguinte afirmação:

Com efeito, mesmo admitindo que as *Lettres Portugaises* devam o seu substrato a autênticas cartas duma freira portuguesa enamorada – Mariana Alcoforado ou outra -, o aproveitamento que delas fez o redactor francês constitui tão evidente sobreposição literária, que as faz cair na alçada do romance epistolar mais que no domínio da epistolografia propriamente dita, quando mais não fosse por lhes ter tirado as credenciais de lugar, data, destinatário e assinatura tão características do gênero.

Henri Matisse (1869-1954), pintor, escultor, artista gráfico e projetista francês também foi leitor das *Cartas Portuguesas*. No ano de 1945, aos 73 anos, ele lê as cartas enquanto se recupera de uma delicada cirurgia. Entusiasmado, no ano seguinte, propõe à Editora Tériade, em Paris, uma edição ilustrada das *Cartas*. A edição composta de retratos imaginários de Mariana e somando-se vinte e quatro litografias que acompanham o texto, procuram sintetizar os diversos estados de alma da religiosa, da pureza à paixão, da desilusão à amargura. Além das litografias, Matisse ilustra as páginas com vinhetas de flores, frutos e plantas dos países do sul que corroboram a paixão e o desejo expressos nas cartas. A edição que constitui o *corpus* da dissertação é a de 2004 .

Muitas pesquisas foram realizadas sobre as *Cartas Portuguesas*, tanto no Brasil como em Portugal. Todavia, não foi encontrada nenhuma com a presente abordagem, o que torna original a pesquisa. Dentre os temas encontrados, destacam-se:

PAIVA, Ana Rosa Frazão; Pinto, Priscila Maini. *Uma visão feminina do amor: em Mariana Alcoforado e Florbela Espanca* .

KLOBUCKA, Anna. "Mariana Alcoforado, the Portuguese Nun," pp. 349-53. Rector, Monica (ed. and introd.) and Clark, Fred M. (ed. and introd.). Portuguese Writers. Detroit, MI: Thomson Gale, 2004. xxii, 455 pp. English

FERREIRA, Carlos Aparecido. *A mulher na literatura portuguesa :sua imagem e seus questionamentos através do gênero epistolar..*Dissertação de mestrado FFLCH em 01/05/2002- USP.

IANNACE, Regina Marino. "*Mariana Alcoforado: 'Cartas Portuguesas'*", dançadas (uma adaptação brasileira). dissertação de mestrado FFLCH em 01/11/2000

Justifica-se, assim, leitura proposta das *Cartas* e das litografias de Henri Matisse. Aguiar e Silva (1990, p. 214), esclarece que

[...] qualquer texto se constrói como mosaico de citações, qualquer texto é a absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade, e a linguagem poética é lida, pelo menos, como dupla.

Quanto ao apoio teórico, o leitor produz uma imagem provocada pelo texto no ato da leitura do texto literário. A recepção é inteiramente condicionada pelo leitor, que no ato da leitura dá vida à obra, contribuindo com suas experiências vividas anteriormente e com horizontes trazidos pela leitura do texto. O leitor, efetivando a sua concretização da obra ou dos seus sentidos, reconstrói uma atualização por meio de sua consciência imaginativa e efetiva.

Na Teoria da Recepção o leitor, quando lê um texto literário, cria suposições para desenvolver possíveis problemas, dúvidas em relação ao texto lido e, na continuidade do ato da leitura, novos problemas são-lhe oferecidos num ciclo atraente que o faz conhecer fatos anteriormente não conhecidos. Contudo, tal exercício dificilmente é percebido pelo leitor.

Iser (1996) atribui ao leitor a tarefa de combinar os elementos ditos e os não ditos no texto, pois a ausência significa presença e é justamente o leitor quem vai preencher os espaços vazios do texto. Esses vazios são para o leitor e para o próprio texto uma possibilidade de interpretação e de constituição do significado. Não há uma única maneira de interpretar corretamente uma obra e esgotar o seu potencial semântico, uma vez que “a obra não oferece uma mensagem dela separável; o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa” (ISER, 1996, p.29).

O texto literário não é fechado e possuidor de todas as informações que o leitor busca. É um espaço, uma possibilidade de comunicação e de construção dessa busca do leitor que será mais ou menos construída, dependendo da sua eficiência na realização da leitura. O texto fornece índices para que o leitor possa desenvolver bem o seu papel, mas não apresenta nenhuma resposta pronta. É o leitor quem deve atribuir sentido ao que lê.

Joly (1996) afirma que ao interpretarmos uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo. De fato, são necessários, limites e pontos de referência para uma análise.

A imagem, instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo, é uma "produção humana que visa estabelecer uma relação com o mundo" (JOLY, 1996, p.59). Assim, é um documento que serve para ver o mundo e interpretá-lo, pois é um instrumento de conhecimento e história ao fornecer informações sobre os objetos, os lugares ou as pessoas, em formas visuais tão diversas, e preservá-los no tempo.

Ler uma imagem é olhar, escolher, apreender. Não se trata da reprodução de uma experiência visual, mas da reconstrução de uma estrutura modelo. Portanto, a função do conhecimento relaciona-se à função estética da imagem, pois proporciona ao espectador sensações específicas. A relação entre a representação visual e o campo artístico atribui um peso e um valor particular entre os diferentes instrumentos de expressão e de comunicação. Sendo os próprios instrumentos das artes plásticas, os instrumentos plásticos de qualquer imagem a tornam um meio de comunicação que solicita o prazer estético e o tipo de recepção a ele vinculado. O que significa que se comunicar pela imagem - mais do que pela linguagem - estimula por parte de quem recebe a mensagem, um tipo de expectativa específica e diferente da que uma mensagem verbal estimula (JOLY, 1996, p.60).

No que se refere à litografia, exemplo de leitura e ilustração das *Cartas Portuguesas*, destaca-se Bohórquez (2004, p. 51) que assim a define:

A litografia é uma modalidade de gravura baseada na possibilidade de se obter a impressão de uma imagem a partir de matriz executada em um tipo especial de pedra. A técnica consiste na gravação em plano, executada sobre pedra calcária, chamada pedra litográfica, granida, trabalhada com materiais graxos e gravada quimicamente. A impressão é baseada no fenômeno de repulsão entre as substâncias graxas e água, usadas na tiragem, que impede que a tinta de impressão adira às partes que absorvem a umidade por não terem sido inicialmente cobertas pelo desenho, feito também com tinta oleosa. O processo litográfico é realizado em quatro etapas: a granitagem ou preparação da superfície da pedra através de polimento com grãos abrasivos, o desenho realizado diretamente sobre a pedra, a gravação feita com o uso de solução de goma arábica e ácido nítrico e a impressão em preto especial, manual ou

mecânico. Descoberta e desenvolvida por Aloïs Senelfeder em 1796 na Alemanha, a técnica foi rapidamente incorporada aos processos gráficos, por sua versatilidade e pela alta qualidade de seus resultados na reprodução de imagens.

A entrevista no Museu com um dos maiores pesquisadores atuais sobre o assunto, Sr. Leonel Borrela, conhecer o seu acervo de cerca de quinhentas obras sobre as *Cartas*, dentre elas a edição de 1669, suas publicações, as valiosas explicações e revelações inestimáveis sobre a história da família Alcoforado, efetivamente, além do exemplo de pesquisador, direcionaram as leituras e concretizaram o gosto e o amor à pesquisa de um dos temas mais polêmicos da Literatura Portuguesa.

Quanto à organização do trabalho, a divisão em sessões apresenta-se:

- Na seção 2, As relações da literatura com as outras artes., segundo Souriau, Praz, Lessing e Joly e as principais idéias defendidas por Iser(1996) sobre o papel do leitor e a leitura do texto verbal.
- Na seção 3, O Barroco na Europa e em Portugal: breves considerações um relato histórico-literário, as principais modalidades literárias, autores, noções sobre epistolografia e o registro das *Cartas Portuguesas* de Sórora Mariana Alcoforado.
- Na seção 4 Da paixão ao abandono: nas *Cartas* de Sórora Mariana Alcoforado e nas litografias de Henri Matisse, uma leitura das *Cartas* e das litografias e vinhetas relacionadas, focalizando as correspondências entre o texto e as imagens.

## 2. AS RELAÇÕES DA LITERATURA COM AS OUTRAS ARTES. O LEITOR E A LEITURA DOS TEXTOS VERBAL E NÃO VERBAL

### 2.1. RELAÇÕES DA LITERATURA COM OUTRAS ARTES

Aristóteles, por mais de uma vez, compara a arte do poeta e do pintor, afirmando, por exemplo, que as tragédias dos poetas modernos não possuem caracteres, à semelhança do que acontece na pintura de Zêuxis. Aristóteles atenta para as afinidades existentes entre as duas artes no respeitante aos objetos da imitação, mas chama igualmente a atenção para as diferenças no que se refere aos meios de imitação utilizados: a pintura faz uso das cores e as formas; a poesia usa a linguagem, o ritmo e a harmonia.

A expressão *ut pictura poesis* não possui, na *Arte Poética* de Horácio, um sentido de ordem ontológica, como se estabelecesse uma comparação estrutural entre as duas artes, mais se limita a explicar que alguns poemas são lidos com agrado muitas vezes, tal como acontece com obras de pintura e que alguns poemas devem ser lidos e apreciados nas suas minúcias, embora outros ganhem na leitura e apreciação do seu significado global, tal como acontece com obras de pintura.

*A priori* o que nos interessa numa obra de arte é o seu carácter único; um possível paralelo entre poema e uma pintura não é o que possam ter em comum, mas antes o que os diferencia e faz cada um deles uma realidade à parte. A idéia das artes irmãs está concatenada na mente humana desde a Antiguidade e que nela deve haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixonava e que se recusa ser negligenciado.

Praz (1982, p. 03) assim justifica essa idéia:

A expressão *ut pictura poesis*, da *Ars poetica*, que foi interpretada como um preceito, embora o poeta intentasse apenas dizer que como certas pinturas, alguns poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame crítico minucioso; e um comentário, atribuído por Plutarco e Simonides de Cós, no sentido de ser a pintura a poesia muda e a poesia uma pintura falante.

Aguiar e Silva (1990) complementa-a, afirmando que a analogia entre a poesia e a pintura foi formulada por vários autores ao longo da Idade Média, mas foi desde o Renascimento até meados do século XVIII que a semelhança horaciana e o aforismo de

Simónides de Céos adquiriram uma importância de primeiro plano, tanto no domínio da teoria como no domínio da prática artística, tendo passado a ser abusivamente interpretados como significado a existência de semelhanças estruturais entre a poesia e a pintura. Aguiar e Silva (1990) reitera que a *mimese* era considerada como matriz comum das duas artes irmãs e, por conseguinte, segundo as palavras de Leonardo da Vinci, “a pintura é uma poesia que é vista e não ouvida e a poesia é uma pintura que é ouvida , mas não vista”. Semelhantemente, Camões refere-se à poesia como a pintura que fala (cf. *Os Lusíada*, canto VIII, est. 41) e à pintura como a muda poesia (cf. *Os Lusíadas*, canto VII, est, 76)..

Étienne Souriau (1983) em seu livro *Correspondência das artes* propõe uma discussão das possíveis correspondências entre as artes sob a perspectiva da estética comparada. Tendo em vista os inúmeros trabalhos que se referem apenas a superfície deste campo de pesquisa, estabelece que o estudo seja útil e profundo, admitindo apenas analogias estruturais observáveis e que possam ser anotadas, escritas e expressas em linguagem rigorosa. Comenta que quando pintores, músicos, poetas e escultores se encontram, geralmente discutem acerca das técnicas, não apenas para compreenderem processos, mas também objetivando encontrar motivos de inspiração, quer para obter efeitos novos com transposições ainda não tentadas, ou quer para subtrair algum belo segredo técnico, ignorado pelo seus iguais. Souriau (1983) explica que:

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que sem dúvida profunda, misteriosamente, se comunicam ou comungam [...] algumas destinam-se ao olhar, outras a audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umam trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais. (Souriau, 1983, p.16)

Praz (1982) acrescenta que comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta constitui-se uma prática feita várias vezes. Mas congregar as belezas comuns da poesia, da pintura e da música; mostrar-lhes as analogias, explicar como o poeta, o pintor e o músico representam a mesma imagem, surpreender os emblemas fugitivos de sua expressão e



examinar a não ocorrência de alguma similitude entre esses emblemas, entre outras, ainda resta fazer.

As estreitas relações estabelecidas entre a poesia e a pintura explicam a assiduidade com que os pintores, desde o Renascimento até a atualidade escolheram para tema dos seus quadros, figuras e cenas extraídas de obras poéticas e a moda, uso atual de que usufruiu, sobretudo no Barroco, a poesia efrásica, que descreve, recria, comenta, exalta uma obra de arte. Quer num caso, quer no outro, trata-se de um fenômeno de transposição intersemiótica: o texto poético é construído com signos e com uma gramática que depende de um sistema semiótico diferente daquele de que dependem os signos e a gramática do texto pictórico, de acordo com Praz (1982).

Em 1776, Gotthold Efraim Lessing publicou a sua famosa obra intitulada *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (Loacoonte: ou sobre os limites da pintura e da poesia)*, na qual defende a existência de profundas diferenças entre as duas artes: os símbolos usados pela pintura são as figuras e cores existentes no espaço, ao passo que os símbolos usados pela poesia são articulados no tempo; os símbolos da pintura são naturais, enquanto os usados pela poesia são arbitrários. A pintura pode representar objetos que existem simultaneamente no espaço, ao passo que a poesia pode representar objetos que se sucedem no tempo e a pintura, em contraste com a poesia, é incapaz de contar histórias e de articular e exprimir idéias universais. Para Lessing a pintura é uma arte do espaço, da ação imobilizada, da *statis*; já a poesia é uma arte do tempo, do movimento e da ação.

Souriau (1983) comenta que não se deve confundir a literatura com a estética comparada, por isso, na seqüência, apresenta a distinção entre ambas. A primeira consiste, essencialmente, em confrontar obras literárias escritas em línguas diferentes e, por conseguinte, referentes a grupos nacionais, étnicos ou sociais diversos, a civilização e mesmo a épocas diferentes. A segunda, por sua vez, confronta os gestos, estilos, funções artísticas entre os diferentes povos, diversas épocas históricas, ou em grupos sociais distintos.

A estética comparada possibilita estudos que podem servir de introdução à estética geral por via de indução, a partir da variedade dos dados históricos agrupados por nações, épocas e níveis sociais. Desta forma, enquanto na literatura a comparação fundamenta-se na diversidade lingüística, nas outras artes, as diferenças étnicas ou nacionais não são tão

profundas estilisticamente, seja quanto ao conjunto de idéias, de crenças expressas ou aos modelos apresentados.

A estimativa da estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor de obra de arte e a do interprete, segundo Mario Praz (1982). Aquilo a que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela própria personalidade. Isso é evidente numa execução musical, e não menos evidente em qualquer forma de imitação. Para os contemporâneos, e este é o ponto principal.

Todavia se pensarmos as artes como línguas diferentes, entre as quais a imitação exige tradução, ou seja, pensar num material expressivo totalmente distinto, as diferenças étnicas, culturais ou temporais representam bem pouco: “As diferentes artes são como línguas diferentes, entre as quais a imitação exige a tradução, o pensar num material expressivo totalmente diferente, a invenção de efeitos artísticos paralelos de preferência aos literalmente” (Souriau, 1983, p.24). Logo, a primeira e fundamental definição é que a estética comparada como confronto das obras diferentes nas mais variadas artes, a correspondência está aberta apenas pelo sentimento de uma fraternidade que une os diferentes grupos de artistas.

Se estudarmos mais profundamente este objeto, entretanto, exige-se a construção de todo um sistema de investigação cuja finalidade é revelar “similitudes secretas”, atos de uma interioridade, e de uma intimidade da arte que acabam tornando-a inacessível. Por isso, empregam-se, por meio da estética comparada, estudos que evidenciam essas estruturas, tais como a transposição rigorosa e o alargamento legítimo e metódico de uma terminologia; o não contentamento com um primeiro fato observado sem avaliar com exatidão sua extensão, alcance, situação arquitetônica; instrumentos forjados, vocabulários, métodos e experiências que permitam sua organização sistemática e sua penetração cada vez mais íntima nesse sistema de investigação.

Praz (1982) explica que a transmutação de uma pintura ou de qualquer outra arte visual numa composição literária implica o registro das emoções do autor diante dessa obra de arte: tal abordagem foi introduzida por Diderot<sup>3</sup> e alcançou seu ápice em *O Crítico*

---

<sup>3</sup> Filósofo e hábil escritor e enciclopedista francês nascido em Langres, na região francesa da Champagne, um dos símbolos do Iluminismo e um dos ideólogos da revolução francesa. Filho de um mestre de cutelaria de

*Como Artista*<sup>4</sup>, de Oscar Wilde. Um exemplo famoso é a passagem de Walter Pater acerca de *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, interpretando essa figura em termos de mulher fatal dos românticos.

Souriau (1983, p. 23) explica que:

O essencial é que, em todos os casos, o empréstimo textual ou a imitação artística são sempre possíveis. Se quiséssemos encontrar a verdadeira analogia das imitações entre uma contraliteratura, seria necessário pesquisar a partir dos empréstimos de uma arte a outra.

Reitera, assim, que a arte não é apenas o pensamento de algum modo particular e pessoal do artista, mas também um conjunto de necessidades exigentes que se lhe impõem, que lhe servem de norma e de apoio, ao mesmo tempo em que adquire experiência em seu trabalho, sem que tal experiência se inscreva de outro modo a não ser a própria obra.

Aguiar e Silva (1990) acrescenta que as relações entre a literatura e as artes plásticas, em geral, e a pintura em particular, tornaram-se ainda mais íntimas e relevantes com o Modernismo e, sobretudo, com as chamadas Vanguardas históricas (Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Expressionismo):

“O texto poético, graças ao aproveitamento visual da materialidade dos seus grafemas e à disposição tipográfica dos seus significantes no espaço da página, espacializa-se, adquire características estruturais que o fazem funcionar semioticamente de modo semelhante ao texto pictórico” (Aguiar e Silva, 1990, p. 169).

As inter-relações tornam-se mais complexas, problemáticas e controversas quando se procura alcançar um nível de semelhanças, analogias ou isomorfias<sup>5</sup> de ordem estrutural e técnico-formal, ou seja, quando se ultrapassa o plano estritamente semântico, atingindo o do domínio das equivalências, correspondências e analogias entre os signos, as convenções e as regras sintáticas que permitem combinar os signos, os padrões macroestruturais, etc, complementa Aguiar e Silva (1990).

As distinções estabelecidas por Lessing entre artes do tempo e artes do espaço são demasiado rígidas, pois que, por um lado, a percepção visual de um quadro não é fenômeno

---

boa posição, estudou com os jesuítas, iniciou a carreira eclesiástica e chegou a receber a tonsura em 1726. Estudou em Paris (1729-1732) onde se graduou em artes.

<sup>4</sup> Artigo que foi reunido com outros o qual em 1891 e publicado em forma de livro debaixo do título de "Intenções"

<sup>5</sup> Correspondência biunívoca entre os elementos de um mesmo grupo

instantâneo, mas um processo que congloba percepções temporalmente sucessivas, e que, por outra parte, o conhecimento de um texto poético culmina, no espírito do leitor, numa síntese final em que os seus elementos constitutivos de certo modo coexistem simultaneamente.

A leitura de um texto literário processa-se obrigatoriamente em conformidade com determinadas regras: o texto tem um princípio e um fim topográfico e temporalmente demarcados, devendo o leitor iniciar a leitura na primeira linha e acabar na última, da esquerda para direita e de cima para baixo. O processo desta leitura pode ser temporalmente muito dilatado, como acontece com a leitura de um romance, de um poema épico, etc. a leitura de um texto pictórico, embora possa ser orientada espacial e temporalmente por convenções que impõem uma hierarquia entre os elementos representados, exime-se a um processamento pré-determinado, visto que, em rigor, o texto pictórico, embora topograficamente delimitado, não tem princípio nem fim: o olhar do espectador move-se com uma liberdade muito grande e quase do tipo idiossincrático<sup>6</sup>.

O texto literário, graças aos recursos da semiose literária, tanto pode descrever estados de coisas como narrar eventos na sua sequencialidade, causalidade e no seu circunstancialismo. O espectador, se conhecer a história da qual está representado um episódio, pode reconstituir os eventos anteriores e os eventos posteriores, mas o texto pictórico não lhe oferece a leitura em toda história.

Numa retrospectiva histórica a poesia medieval trovadoresca era indissociável da música e, muitas vezes da dança. Como as próprias palavras indicam, a cantiga de amigo, a cantiga de amor e a *cansó* provençal eram composições musicalizadas e acompanhadas de músicos e dançarinos.

A semelhança entre a poesia e a pintura começou a ser debatida e abertamente contestada por diversos autores, ao longo da segunda metade do século XVIII. Aguiar e Silva (1990, *apud* Edmund Burke) registra que:

O sublime é uma categoria estética não apenas distinta da beleza, mas contrária a esta, tal como o preto se contrapõe ao branco e o sofrimento ao

---

<sup>6</sup> O adjectivo *idiossincrático* tem o significado de (i) "relativo ao modo de ser, de sentir próprio de cada pessoa" (ex.: *o perfil do leitor é alguém que, pelas suas características idiossincráticas, pretende uma revista informal*) ou (ii) "relativo à disposição particular de um indivíduo para reagir a determinados agentes exteriores" (ex.: *este medicamento pode ter efeitos secundários idiossincráticos*),

prazer. O sublime não é conciliável com clareza das idéias, com sofrimento a ‘representação clara’ da natureza: o sublime exige obscuridade, o terror, o sofrimento, a grandeza.

Depreende-se que a linguagem verbal, a poesia e a eloquência podem gerar a experiência sublime, porque só elas podem despertar e agitar poderosamente as paixões. A pintura é admirada e amada com frieza, em contraste com o calor e a força arrebatadora das paixões que a poesia desencadeia.

Aguiar Silva (1990) explica que Lessing defende a diferença entre a poesia e a pintura através dos símbolos usados pela pintura, figuras existentes no espaço, e os símbolos usados pela poesia como sons articulados no tempo. Os símbolos da pintura são naturais, enquanto os utilizados pela poesia são arbitrários. Sendo assim, a pintura pode representar objetos que existem simultaneamente no espaço, ao passo que a poesia pode representar objetos que se sucedem no tempo. A pintura, em contraste com a poesia, é incapaz de contar histórias e de articular e exprimir idéias universais. Resumindo, a poesia é uma arte do tempo, do movimento e da ação, e a pintura é uma arte do espaço, da ação imobilizada, da *statis*.

### **.2.1.1 A leitura do texto não verbal**

De acordo com Manguel (2001), Flaubert opunha-se à idéia das imagens acompanharem as palavras. “[...] Recusou-se a admitir que qualquer ilustração acompanhasse sua obra, porque as achava pictóricas e reduziam o universal ao singular.” (p.20)

Justifica Flaubert (apud Manguel, 2001):

“Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto estiver vivo, porque a descrição literária mais bela é a devorada pelo mais rele desenho. Assim que um personagem é definido pelo lápis, perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer ‘eu já vi isto’, ou ‘deve ser assim ou assado’. Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A idéia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes. Por conseguinte, uma vez que se trata de uma questão de estética, eu formalmente rejeito todo tipo de ilustração.” (p.20)

Manguel (2001, p.21) acrescenta que para Aristóteles, contrariamente a Flaubert, todo processo de pensamento requeria imagens:

Ora no que concerne a alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto a alma nunca pensa sem uma imagem mental.

Depreende-se que as imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que se completam com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são matéria do que somos feitos.

Ferrara (1986), por sua vez, explica que o texto é uma linguagem-objeto, aparentemente natural; a leitura é uma metalinguagem, operação inferencial que manifesta o conhecimento do texto não-verbal, e para isso é metodologicamente orientada. O texto não verbal é uma linguagem; portanto, a leitura não verbal firma-se também como linguagem, na medida em que evidencia o texto através do conhecimento que é capaz de produzir a partir dele e sobre ele.

Afirma que para se realizar sua leitura é necessário tornar heterogêneos os ambientes, provocando, assim, a recepção. A partir da exposição atenta do receptor às agressões ambientais essa exposição deve estar orientada pela intenção da leitura e o controle artificial ocorre quando situações objetivas de controle são criadas. Sensações e associações despertam a memória das experiências sensíveis e culturais, individuais e coletivas de modo que toda a vivência passada e conservada na memória seja acionada. Na realidade é necessário despertar aqueles valores ou juízos perceptivos já referidos, compreender uma interação entre o passado e presente, entre as sensações de ontem e de hoje, acrescentando-se a reflexão sobre elas para compará-las e perceber-lhes os pontos de convergência e/ou divergências.

A imagem dá origem a uma história que, por sua vez, dá origem a uma imagem. “O consolo do discurso”, disse o melancólico filósofo Soren Kierkegaard (o que poderia ter acrescentado, “e de criar imagens”), é que ele traduz para o universal.

Manguel (2001) acrescenta que na Renascença com o desenvolvimento da perspectiva, os quadros se congelam em um instante único: o momento da visão tal como percebida do ponto de vista do espectador. A narrativa, por sua vez, passa então, passa a ser

transmitida por outros meios mediante “simbolismo, poses, dramáticas, alusões à literatura, títulos” – ou seja, por meio daquilo que o espectador, por outras fontes, sabia estar ocorrendo.

Ao contrário das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página. Quando lidas as imagens, de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas, atribui-se-lhes o carácter temporal da narrativa. Amplia-se o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou ódio) confere-se à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.

O texto não-verbal não tem um emissor que assume a comunicação de um sentido, é, por assim dizer, um texto sem autor. A leitura não verbal pelo seu carácter de desempenho não desorganizado, mas sem programação previamente estruturada, dirige-se à produção de um sentido espaço-ambiental, fugaz e falível, porém suficiente para permitir uma interação com o meio que envolve o homem.

Ferrara (1986, p. 27) comenta que:

É possível decifrar e decodificá-lo. Decodificar supõe situar referencialmente o objeto da leitura, identificar seu tempo e espaço, decifrar supõe encontrar um sentido menos escondido do que complexo. A distinção entre decifrar e decodificar aponta para as seguintes diferenças: a leitura verbal decifra, descobre um sentido ou sentidos ocultos no texto, dirige-se a um produto fixado e estabelecido, consolida-se como leitura de um produto pela simples razão de que a intenção de comunicação é clara, sua decisão é explícita. Aliás, própria tradição de estudos de textos, caracteristicamente verbais, como a Bíblia ou antigos textos medievais, deixa claro o sentido da leitura como hermenêutica: decifração de um sentido oculto e/ou metafórico.

Complementa a autora que todo processo de representação é ideologicamente informado, visto que é parcial e seletiva toda representação do objeto de um signo. O signo não é simplesmente expressivo, mas transmite uma impressão ou um certo modo de ver o objeto. O objetivo da leitura não-verbal vai muito além da decodificação. Se a leitura verbal tem como objetivo saber o que o texto quer dizer, para a leitura não-verbal a decodificação de um referente ambiental é o início de um processo, condição e não consequência. O receptor participa da concepção do texto e do seu significado, na medida em que ele projeta a cooperação de sua própria vivência individual e coletiva.

Manguel (2001) explica que construímos a narrativa por meio de ações de outras narrativas, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Sendo assim, nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa.

Complementa ainda o autor que a imagem de uma obra de arte existe em algum local entre as percepções: entre aquela que o pintor imaginou e a que o pintor pôs na tela; entre a que podemos nomear e a que os seus contemporâneos podiam nomear ou entre aquilo que lembramos e o que aprendemos de um o vocabulário comum, adquirido de um mundo social. Quando se propõe a ler uma pintura, ela pode parecer ‘perdida num abismo de incompreensão’ ou, em um “vasto abismo que é uma terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas”.

Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitura remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira) leitura.

Manguel (2001, p. 32-33) afirma ainda que:

Em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita de ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados, um senso moral e ético, para vivermos.

Francastel (1983) justifica essa idéia, afirmando que quando se reduz a descrição de uma obra figurativa aos elementos que ela possui em comum no espírito com a linguagem naturalmente, deles conclui-se que a arte apenas realiza transferências, expressando de outra maneira aquilo que pode ser concebido e expresso sob outras formas. O papel da arte é abrir aos homens uma possibilidade de manifestar, por meios adaptados, uma série de valores que só podem ser apreendidos e notados através de um sistema autônomo de conhecimento e de atividade.



### 2.1.2 Considerações sobre estudo da imagem

A opinião mais comum sobre as características da época atual, já repetida há mais de trinta anos, é que o homem vive numa "civilização da imagem". No entanto, quanto mais essa constatação se afirma, mais parece pesar ameaçadoramente sobre o destino humano. Quanto mais imagens são vistas, mais o risco de ser enganados se concretiza, considerando contudo, só o estado inicial de uma geração de imagens virtuais, essas 'novas' imagens que propõem mundos ilusórios e, no entanto, perceptíveis, podem deslocar o homem sem necessidade de sair de seu próprio quarto.

Joly (1996) explica que de fato, a utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias a tendência é a utilizá-las, decifrá-las e interpretá-las. Um dos motivos pelos quais podem parecer ameaçadoras é que o problema se encontra no centro de um paradoxo curioso: por um lado, as imagens são lidas de uma maneira natural e que, aparentemente, não exige qualquer aprendizado e, de outro, a impressão de que mais inconsciente do que consciente as ciências de certos iniciados conseguem "manipular", o estudioso, com imagens em códigos secretos que zombam de sua ingenuidade, segundo a autora.

Para Joly (1996, p.14), é Platão que possui uma das definições mais antigas e mais acertada da imagem: "Chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero". Imagem, portanto, no espelho, é tudo o que emprega o mesmo processo de representação; a imagem é um segundo objeto com relação a um outro representado de acordo com certas leis particulares.

Para onde que o homem se volte, há imagem, segundo Joly. Por toda parte no mundo vestígios foram deixados das faculdades imaginativas do homem sob forma de desenhos, nas pedras, no tempo mais remoto do paleolítico à época moderna. Esses desenhos destinavam-se a comunicar mensagens e, muitos deles, constituíram o que se chamou de "os precursores da escrita", utilizando processos de descrição-representação que só conservaram um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais. "Petrogramas", se desenhadas ou pintadas, "petróglifos", se gravadas ou talhadas - essas figuras representam os primeiros meios de comunicação humana. São consideradas

imagens porque imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real. Acredita-se que essas primeiras imagens também se relacionavam com a magia e religião.

Joly (1996, p.18) justifica:

No entanto, um dos sentidos de *imago* em latim, etimologia de nosso termo "imagem", se designa a máscara mortuária usada nos funerais na Antigüidade romana. Essa acepção vincula a imagem, que pode também ser o espectro ou a alma do morto, não só à morte, mas também a toda a história da arte e dos ritos funerários.

Presente na origem da escrita, das religiões, da arte e do culto dos mortos, a imagem também é um núcleo da reflexão filosófica desde a Antigüidade. Em especial Platão e Aristóteles vão defendê-la ou combatê-la pelos mesmos motivos. Imitadora, para um, ela engana e para outro, educa. Desvia a verdade ou, ao contrário, leva ao conhecimento. Para o primeiro, seduz as partes mais fracas de nossa alma, para o segundo é eficaz pelo próprio prazer que se sente com isso. A única imagem válida aos olhos de Platão é a imagem "natural" (reflexo ou sombra), a única passível de se tornar uma ferramenta filosófica.

A imagem mental corresponde à opinião de que quando, por exemplo, lê-se ou ouve-se a descrição de um lugar, quase como se estivéssemos lá. Uma representação mental é elaborada de maneira quase alucinatória, e parece tomar emprestadas suas características da visão. Vê-se, simplesmente.

Joly (1996) afirma que se trata de um modelo perceptivo de objeto, de uma estrutura formal interiorizada e associada a um objeto, que pode ser evocado por alguns traços visuais mínimos. Exemplo disso são as silhuetas de homem reduzidas a dois círculos sobrepostos e a quatro traços para os membros, como nos desenhos primitivos de comunicação de que falamos e nos desenhos de crianças a partir de certa idade, isto é, depois de terem, precisamente, interiorizado o "esquema corporal". Para os psicanalistas, a elaboração desse esquema corporal é feita por intermédio da imagem visual de seu próprio corpo, que a criança capta no espelho e que constitui um estágio fundamental de sua elaboração psíquica e da formação de sua personalidade.

Em ciências humanas, também é natural estudar a "imagem da mulher" ou "do médico" ou "da guerra" neste ou naquele cineasta, isto é, nas imagens apresentadas. Da mesma maneira, é possível usar imagens (cartazes, fotografias) para construir a "imagem"

de alguém: as campanhas eleitorais são um exemplo representativo desse tipo de procedimento. Todos compreendem que se trata de estudar ou provocar associações mentais sistemáticas (mais ou menos justificadas) que servem para identificar este ou aquele objeto, esta ou aquela pessoa, esta ou aquela profissão, atribuindo-lhes um certo número de qualidades socioculturalmente elaboradas, de acordo com a autora.

Joly (1996) justifica ainda que, na língua, a imagem é o nome comum dado à metáfora. A metáfora é a figura mais utilizada, mais conhecida e mais estudada da retórica, à qual o dicionário dá "imagem" como sinônimo. O que se sabe da metáfora verbal, ou do falar por "imagens", é que consiste em empregar uma palavra por outra, em virtude de sua relação analógica ou de comparação.

Joly (1996, p.22) complementa:

A “imagem” ou a metáfora também pode ser um procedimento de expressão extremamente rico inesperado, criativo e até cognitivo, quando a comparação de dois termos (explícito e implícito) solicita a imaginação e a descoberta de pontos comuns insuspeitados entre eles. Esse foi um dos princípios de funcionamento da “imagem surrealista” na literatura, é claro, mas também, por extensão na pintura[...]

Joly (1996) acrescenta ainda que ao recapitularmos a definição teórica da imagem segundo Peirce, constata-se que ela não corresponde a todos os tipos de ícone, e que não é apenas visual, mas que corresponde de fato à imagem visual que vai ser debatida pelos teóricos quando falarem de *signo icônico*. A imagem não constitui todo ícone, mas é, sem sombra de dúvida, um signo icônico, da mesma maneira que o diagrama e a metáfora.

O significado dessa idéia é que, para analisar uma mensagem, em primeiro lugar deve-se colocar deliberadamente do lado em que se está, ou seja, do lado da recepção, o que, evidentemente, não descarta a necessidade de estudar o histórico dessa mensagem (tanto de seu surgimento quanto de sua recepção), mas ainda é preciso evitar proibir-se de compreender, devido a critérios de avaliação mais ou menos perigosos. Segundo Joly (1996, p.47):

Devemos nos lembrar que a análise continua sendo um trabalho que exige tempo e que não pode ser feito espontaneamente. Em compensação, sua prática pode, *a posteriori*, aumentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois aguça o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações (no sentido amplo do termo) na recepção espontânea das obras.

Finalmente, uma das funções de análise da imagem pode ser a busca ou a demonstração das causas do bom ou mau funcionamento de uma mensagem visual. Essa utilização da análise é verificada principalmente no campo da publicidade ou do *marketing*.

Joly (1996) comenta ainda que a função de conhecimento associa-se naturalmente à função estética da imagem, "proporcionando a seu espectador sensações (*aisthesis*) específicas". A ligação íntima assinalada entre a representação visual e o campo artístico atribui-lhe um peso e um valor particular entre os diferentes instrumentos de expressão e de comunicação. Sendo os próprios instrumentos das "artes plásticas", os instrumentos plásticos de qualquer imagem tornam-se um meio de comunicação que solicita o prazer estético e o tipo de recepção a ele vinculado. O que significa que se comunicar pela imagem (mais do que pela linguagem) vai estimular necessariamente, por parte do espectador, um tipo de expectativa específica e diferente da que uma mensagem verbal estimula.

A noção de *expectativa* na recepção de uma mensagem é absolutamente capital e está intimamente ligada à de contexto. Ambas condicionam a interpretação da mensagem e completam as noções de instruções de leitura.

Joly (1996) explica que:

A análise textual, isto é, análise intrínseca de uma obra, no contexto do estruturalismo dos anos 1960, a examinar as diferentes unidade de significação de uma mensagem e a fazer sua síntese. Novo na época, esse tipo de análise teve o mérito de incitar o leitor crítico a se ater, em primeiro lugar, à obra, ou texto, para explicá-la isso como reação da própria obra minuciosa e regeneradora, a análise textual revelava-se incompleta por seu próprio radicalismo e precisava ser completa. Uma solução foi proposta pela análise semiopragmática, que examina o contexto institucional de produção e de recepção da obra para nela destacar as instruções de leitura que lhe são vinculadas.

Comenta ainda que a análise de alguns elementos constitutivos de um quadro vai permitir o espectador, por um lado, como a permutação torna possível a distinção dos diversos elementos e, por outro, o valor epistêmico desse jogo com os elementos e sua expectativa.

Considerando a imagem como uma mensagem visual compreendida entre expressão e comunicação, a conduta analítica deve, de fato, levar em conta a função dessa mensagem, seu horizonte de expectativa e seus diversos tipos de contexto. Desse modo, terá definido o

contexto no qual relativizar suas ferramentas intrínsecas facilitará a distinção entre si. Como a imagem, a análise assumirá lugar entre expressão e comunicação.

Segundo Joly (1996):

Desde já, portanto, constatamos que a imagem não se confunde com a analogia, que ela não é constituída apenas do signo icônico ou figurativo, mas trança diferentes materiais entre si para constituir uma mensagem visual. Para Barthes, os diferentes materiais são, em primeiro lugar, o lingüístico, em segundo, o icônico não codificado.

Joly (1996, p.74) acrescenta ainda que no que diz respeito à mensagem lingüística, Barthes distingue seus diversos suportes (o próprio anúncio, os suportes fictícios da representação, as etiquetas etc.). Também analisa sua retórica; a repetição e seu modo de articulação com a mensagem visual.

O que chama, de mensagem icônica codificada, para Barthes é constituída de diversos signos. Em certo aspectos, a abordagem ainda é confusa, e desse modo, ela reúne em um mesmo significante elementos diferentes, como os objetos e as cores.

Joly (1996, p.75) complementa que:

Dentro da *mensagem visual*, vamos distinguir os *signos figurativos ou icônicos*, que, de modo codificado, dão uma impressão de semelhança com a realidade jogando com a analogia perceptiva e com os códigos de representação herdados da tradição de representação ocidental. Finalmente, vamos designar com o termo *signos plásticos* os componentes propriamente plásticos da imagem, como a cor, as formas, a composição e a textura. Os signos icônicos e os signos plásticos são então considerados como *signos visuais*, ao mesmo tempo distintos e complementares.

A retórica da imagem embora indefinidamente retomada e até desgastada, a expressão "retórica da imagem" com freqüência ainda é utilizada indiscriminadamente e mal compreendida, quando não serve simplesmente de engodo. Joly (1996) esclarece que cabe ao espectador lembrar de certos dados e estabelecer algumas preliminares para compreender o que Barthes e seus sucessores entendem pelo próprio termo "retórica" e, em seguida, pela expressão "retórica da imagem".

Essa retórica das figuras constitui o fundamental da retórica clássica ainda bem viva até os dias de hoje. Os tratados de retórica que podem ser consultados, em sua maioria, constituem-se tratados de figuras. Mas para certos pesquisadores, "retórica" é sinônimo de

"figura de retórica", entendimento confuso e prejudicial à clareza de certos propósitos. De acordo com Joly (1996, p.81):

A nova retórica embora tardiamente conhecida na França, esse movimento originou uma renovação da teoria da literatura, que passa a considerá-la não mais como um reflexo da vida, mas como uma soma de procedimentos: "A obra de arte é uma soma de procedimentos" declara Chklovski, um dos líderes do movimento, para quem a "separação entre forma e conteúdo não tem sentido".

Nos anos de 1960, com a renovação da teoria literária, a descoberta na França do Formalismo Russo e, depois, do Estruturalismo, além dos empréstimos das diversas ciências humanas à Lingüística, permitiu que Barthes refletisse sobre o mecanismo de funcionamento da imagem em termos de retórica, comenta Joly (1996).

O postulado ainda é tímido, mas Barthes entende o termo retórica, a propósito da linguagem, em duas acepções: a primeira como modo de persuasão e argumentação (como *inventio*), e a segunda como estilo ou *elocutio*.

No que se refere à retórica como *inventio*, ou modo de persuasão, Barthes reconhece na imagem a especificidade da conotação: uma retórica da conotação, isto é, a faculdade de provocar uma segunda significação a partir de uma primeira, ou seja, de um signo pleno.

## 2.2 O PAPEL DO LEITOR E LEITURA DOS TEXTOS VERBAL E NÃO VERBAL

A teoria da Estética da Recepção teve início, de acordo com Aguiar e Silva (1994), nos últimos anos da década de sessenta do século XX, sob as influências da estética da fenomenologia, da teoria da comunicação, da semiótica e da teoria do texto. Hans Robert Jauss, um dos precursores dessa teoria, propôs uma reestruturação da história da literatura, a partir da história recepcional das obras, através dos tempos. Wolfgang Iser, por sua vez, ocupou-se da teoria do efeito, ou seja, o que o texto causa àquele que o lê. O objetivo é apresentar os aspectos principais da estética da recepção, buscando entender o modo como essa teoria concebe a literatura, a leitura e a função do leitor.

Para Iser (1999, p.7), a Estética da Recepção tem como conceitos centrais o efeito e a recepção: “o efeito e a recepção formam os princípios centrais da estética da recepção, que, em face de suas diversas metas orientadoras, operam com métodos histórico sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito). A estética da recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas duas metas diversas se interligam”.

A Estética da Recepção surgiu como necessidade de se responder às novas tentativas de interpretação do texto literário não mais como um produto acabado de seu autor ou simplesmente como objeto estético. A literatura moderna necessitava de novas perguntas, novos critérios, não mais aqueles usados antigamente, para ser revelada. Todavia, os questionamentos antigos permanecem importantes para a interpretação por seu valor histórico e mostram os caminhos pelos quais a interpretação já trilhou, mas que no presente perdem o sentido. Para que emergjam as novas perguntas, é preciso que sejam separadas daquelas convencionais e se pense a nova obra a partir de novos questionamentos. Assim, da intenção do texto, passou-se à sua recepção, ao modo como o texto reflete e faz refletir sobre o ser humano.

A modernidade é a oposição de tudo o que era considerado clássico (harmonia, equilíbrio, beleza, plenitude, grotesco, feio, desequilíbrio, fragmentário). A negatividade da literatura moderna atua sobre concepções orientadoras, sobre atitudes e a percepção cotidiana. A arte faz com que algo aconteça e ao pesquisador cabe descobrir o que acontece a quem entra em contato com o literário, questionando sobre o efeito do texto.

Iser (1999) ressalta que o primeiro efeito é aquele produzido sobre o autor e daí em diante um ciclo de efeitos se inicia, culminando com a concepção de texto como acontecimento. O mundo age sobre o autor e este escreve sobre o mundo; logo, o livro é uma referência do mundo e, quando lido, torna-se um acontecimento que traz novas perspectivas para o mundo que não estavam nele contidas. Logo, o mundo é a realidade de referência. O texto literário por sua vez, seleciona aspectos, elementos da realidade de referência e incorpora-os, dando-lhes nova significação. A seleção já é um acontecimento, porque exclui um elemento de sua relação de subordinação na realidade de referência. A seguir, os elementos selecionados passam por uma combinação, isto é, são combinados entre si e novas relações de subordinação são compostas, o que faz com que extrapolem sua determinação semântica e contextual, produzindo novos efeitos de sentido. Por isso, o texto literário é polissêmico, pois traz, além dos sentidos do senso comum, várias aberturas para a construção de novas visões. O caráter de acontecimento do texto consiste, portanto, em romper com a referência da realidade, além de selecionar e combinar os elementos, extrapolar as fronteiras semânticas das palavras.

### **2.2.1 Criar imagens e experimentar sentidos**

Iser (1999, p.15) esclarece que o texto é semelhante a “um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura”. Isso significa que o texto possui, nas palavras do teórico (1999, p. 13), uma “pregnância de sentido”, isto é, possui diversos sentidos que podem ser atualizados no momento da leitura, reunindo os efeitos produzidos pela reação do autor perante o mundo até as expectativas do leitor e as seleções de sentido que se realizam na leitura. Para isso, o texto deixa instruções a serem seguidas pelo leitor para que o seu sentido possa ser constituído.

Nesse processo de comunicação, a atenção da Estética da Recepção recai sobre o efeito estético produzido, resultado da interação entre texto e leitor. Segundo Iser (1999, p. 16), esse efeito causado no leitor é chamado de estético “porque – apesar de ser motivado pelo texto – pleiteia do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes”. Essas reações desencadeadas no leitor são resultados do contato com algo ainda inexistente no mundo, de uma nova percepção de mundo, fazendo



com que o leitor se coloque no texto e imagine sua atuação dentro daquela “reformulação de uma realidade já formulada” (ISER, 1999, p. 16).

A formação da imagem constitui-se importante estudo para a Estética de Recepção, pois o sentido não é uma idéia expressa discursivamente, por meio de uma linguagem referencial, mas tem caráter de imagem. O texto traz lugares vazios (*blanks*) que deverão ser preenchidos pelo leitor com sua imaginação, de forma que o seu sentido é apreendido como imagem, algo não expresso verbalmente, mas que concretiza aquilo que não existia. Iser (1999, p. 33) define que: “O sentido é o objeto, a que o sujeito se dirige e que tenta definir guiado por um quadro de referência”. A imagem promove o sentido e é resultado dos processos de combinação e apreensão do leitor, frente à matéria textual:

Se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor. O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação. Ao contrário, ele relaciona o texto a uma situação pela atividade nele despertada; assim estabelece as condições necessárias para que o texto seja eficaz. Se o leitor realiza os atos de apreensão exigidos, produz uma situação para o texto e sua relação com ele não pode ser mais realizada por meio da divisão discursiva entre Sujeito [leitor] e Objeto [sentido]. Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado (ISER, 1999, p. 33-34).

Depreende-se que o sentido não consegue ser explicado, apenas percebido como efeito, a partir da participação do leitor na leitura. Isso acontece porque, ao explicar o sentido de um texto, o leitor utiliza como referência a realidade e coloca no mesmo nível o que surgiu por meio do texto ficcional e a realidade extra-textual, segundo o autor.

As sínteses também acontecem em forma de imagem. Iser (1999) explica que representações são criadas no decorrer da leitura do texto ficcional, porque os signos do texto se limitam a orientar o leitor como o objeto deve ser construído. Esclarece ainda que:

a “imagem é, portanto, a categoria básica da representação. Ela se refere ao não-dado ou ausente, dando-lhe presença. Mas a imagem possibilita também a representação de inovações que se constituem quando o saber previamente estabelecido é desmentido, ou seja, quando Determinadas combinações de signos não são familiares” (p. 58-59).

Exemplifica o autor com a construção da personagem, justificando que não se pode imaginar uma personagem na sua totalidade, porque ela se constitui das várias facetas que vão sendo descobertas ao longo da leitura, modificando-as, diferentemente do cinema, onde

a personagem já surge pronta. Entretanto, essa representação que constituída não é fisicamente visível, mas ilumina a personagem como portadora de significados, por isso a decepção ao se assistir a um romance filmado – o leitor/espectador não está na presença do objeto, e sim na própria presença.

A constituição de um objeto ficcional é diferente da representação de algo da vida real, porque, além de não estar presente, não tem pré-existência no mundo real. Desse modo, o processo de construção da imagem necessita ser regulado por meio de dados outrora estabelecidos.

O texto traz esquemas de representações, que são ativados pelo leitor que conhece as referências apresentadas, ocorrendo a formação das representações. Contudo, nem todos os leitores têm acesso às referências e aos elementos que compõem o esquema, de tal forma que, para alguns, o texto não chega a alcançar seu significado pleno.

Os esquemas são empregados para estimular representações elementares, confirmando essas representações ou fazendo com que o leitor subverta a visão do senso comum e visualize os acontecimentos sob um outro ponto de vista (o excluído, por exemplo). Através do que está dito no texto é que surge o não-formulado e este pode ser representado.

A cada fase da leitura, há modificações, acréscimos, reorganização do sentido. O momento temporal é imprescindível na leitura, em que passado, presente e futuro estão sempre em contato. A cada leitura, um texto adquire novos significados; o sentido “enquanto fruto das realizações jamais poderá ser o mesmo, sendo único e não-repetível” (ISER, 1999, p.79).

### **2.2.2 O leitor e o seu papel**

Cada texto literário visa um determinado tipo de leitor, ou ainda, os leitores são diferenciados conforme os objetivos a que se prestam, explica Iser (1999). A Estética da Recepção tem por finalidade apresentar as normas de avaliação dos leitores e, a partir disso, construir uma história social do gosto do leitor. Ao se analisar o leitor contemporâneo, um determinado público, é focado sob o ponto de vista e segundo normas e atitudes desse público, revelando o código cultural que orienta seu juízo de valor.

Cada texto é escrito visando um determinado tipo de leitor - o leitor implícito ao texto, que se encontra materializado nas estruturas textuais, nas orientações, pistas deixadas no texto para outros possíveis leitores. Iser (1999, pp. 73-74) explica que são conferidos papéis a esses possíveis receptores: “o papel de leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato. Quanto à estrutura do texto, supõe-se que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo, criada por seu autor. O texto, enquanto tal, não apresenta uma mera cópia do mundo revelado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado. É no modo de constituição que se manifesta a perspectiva do autor”, além das demais perspectivas. Nenhuma dessas perspectivas, porém, concentra o sentido do texto, e sim

(...) marcam em princípio diferentes centros de orientação no texto, que devem ser relacionados, para que se concretize o quadro comum de referências. A tal ponto uma certa estrutura textual é estabelecida para o leitor que é obrigado a assumir um ponto de vista que permita produzir a integração das perspectivas textuais. O leitor, porém, não pode escolher livremente esse ponto de vista, pois ele resulta da perspectiva interna do texto. Só quando todas as perspectivas internas do texto convergem no quadro comum de referências o ponto de vista do leitor torna-se adequado (ISER, 1999, p. 74).

Pode-se dizer que, quando o leitor consegue captar todas as perspectivas presentes na estrutura do texto (autor, enredo, personagens, narrador etc.), além da sua, é que a leitura será adequada, ou ainda, o quadro de referências será o mesmo. Quando o leitor assume o ponto de vista do texto, ele possibilita a captação e a soma do quadro de referências das perspectivas textuais seja captado e somado ao “sistema de perspectividade” e o sentido de cada perspectiva pode ser inferido. A função central do leitor implícito é, portanto, possibilitar que se reconstruam as estruturas gerais do quadro de referências que contribuem para as diversas atualizações históricas e individuais do texto, com suas particularidades.

Esclarece também que não se deve confundir ficção do leitor e papel do leitor. A ficção do leitor é o meio pelo qual o autor expõe o mundo ao leitor imaginado, enquanto o papel do leitor se refere à construção do texto pelo receptor, ao seguir as estruturas textuais. Logo, o papel do leitor também é uma estrutura somente realizada no ato da leitura. Entretanto, nem perspectivas nem pontos de vista são expressos verbalmente, de forma que

o sentido de um texto possa apresentar-se apenas imaginável, pois não aparece explicitado, mas se atualizará na consciência imaginativa do leitor.

A superposição de papel do leitor, leitor implícito e leitor real não acontecem por completo, do contrário ele não traria suas experiências ao texto e não associaria o novo horizonte ao seu, de acordo com a teoria iseriana. Por isso, o seu papel se cumpre à medida que na leitura possa introduzir suas vivências e concepções, o que indica que cada atualização é única e determinada. Essa atualização está acessível ao olhar do crítico, desde que este se debruce sobre as estruturas de efeito presentes no texto, que constituem a base para a atualização.

Esse processo pode ser constatado na leitura das *Cartas* feita por Matisse que, a partir de seu “olhar de crítico” criou as litografias como “base para a atualização” do texto.

### 2.2.3 Interação texto e leitor

A seguir, cabe uma reflexão breve sobre a interação entre texto e leitor e como a comunicação acontece entre ambos. Segundo Iser (1999, p. 99), um dos fundamentos da interação é a contingência<sup>7</sup>, que nasce da própria interação entre diferentes sujeitos que estão em planos diferenciados e marcará a aceitação, a negação ou a complementação entre esses planos: “Quanto mais ela é reduzida, tanto mais a interação entre os parceiros se ritualiza; quanto mais ela aumenta, tanto menos consistente se torna a seqüência das reações, culminando no caso extremo na destruição de toda a estrutura interativa”. Isso quer significa quanto menor a diferença de planos entre texto e leitor, ou seja, quanto mais eles tiverem em comum, maior será a identificação e o processo interativo terá maiores oportunidades de acontecer; quanto maior a distância entre texto e leitor, quanto menos o leitor compreender do texto, mais comprometida estará a interação.

Diante disso, percebe-se que existe uma assimetria entre texto e leitor, pela falta de referências comuns, assim como entre dois indivíduos existe um espaço a ser preenchido, uma lacuna, pois ambos trazem planos de conduta e experiências diferenciados. Esse espaço aberto gera um grau de indeterminação que estimulará a interação, a possibilidade

---

<sup>7</sup> S.f. 1. Qualidade do que é contingente. 2. Incerteza sobre se uma coisa acontecerá ou não. 3. Com. Reserva, cota, contingente (FERREIRA, A.B.H. Dicionário Aurélio Básico de Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Fronteira, 1995).

de o leitor agir com e no texto, preenchendo esses vazios com suas projeções, a partir do que o texto apresenta. O leitor não pode ficar preso a suas próprias projeções, mas deve, na interação com o texto, modificá-las conforme se dá a leitura. Dessa forma, muitas representações são estimuladas e a assimetria entre texto e leitor vai sendo aos poucos superada para dar lugar a uma situação comum entre ambos.

A interação entre leitor e texto não é medida ou regulada, de acordo com Lima (1979). Em cada ato de interação situa-se, um vazio a ser preenchido pela interpretação – “A interpretação, portanto, cobre os vazios contidos no espaço que se forma entre a afirmação de um e a réplica do outro, entre pergunta e resposta” (p.23). Na relação entre texto e leitor, os vazios são preenchidos com as projeções do leitor. O êxito da comunicação se dará quando o leitor conseguir modificar, por meio do contato com o texto, suas representações habituais.

Para que essa comunicação aconteça de forma satisfatória, Iser (1999) afirma que a ação do leitor precisa ser regulada de alguma forma pelo texto. Lima (1979, p. 24) complementa, justificando que os complexos de controle do texto têm por função:

“tanto orientar a leitura, quanto exigir de o leitor deixar sua ‘casa’ e se prestar a uma vivência no ‘estrangeiro’; testar seu horizonte de expectativas, colocando à prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável – i.e., uma constituição de sentido – não idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação”.

Esses complexos de controle não expulsam o leitor, mas o chamam para dentro do texto.

O não-dito, de acordo com Iser (1999), é uma forma de levar o leitor para dentro do texto e imaginar o significado de algo que foi dito, mas que foi sucedido por um lugar vazio, o qual dá margem para a inferência de uma leitura por detrás das palavras. Para Iser (1999, p. 106), o jogo de “mostrar e ocultar” dá movimento e regula o processo comunicacional: “O não dito estimula [o leitor] a atos de constituição, mas ao mesmo tempo essa produtividade é controlada pelo dito e este por sua vez deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia”.

Conseqüentemente, o lugar do leitor para que realize o sistema de combinações necessárias são os lugares vazios, a serem preenchidos, com um sistema diferente do

sistema do texto. É assim que o leitor começa a constituição do texto e a interação com ele – “os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto” (ISER, 1999, p. 107).

Uma das características do texto ficcional é não apresentar o mundo real tal como é, mas simular aspectos dele, salienta Iser (1999). Essa não identificação com o mundo e nem com o leitor constitui-se na capacidade comunicativa da ficção, expressada nos lugares indeterminados (lugares vazios e negações), brechas para regular e promover a interação entre texto e leitor. Lima (1979), afirma que no texto ficcional a indeterminação chega a seu grau máximo, abrindo-o a uma infinidade de comunicações.

O lugar vazio é uma possibilidade de conexão, entre o sujeito-leitor e o texto. Para Iser (1999, p. 126) é “a possibilidade de a representação do leitor ocupar um vazio no sistema do texto. Os lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação”. Essa combinação dos esquemas do texto é feita pelo leitor e é então que o objeto imaginário é formado. Os lugares vazios possibilitam que os segmentos do texto, não explicitados por ele, sejam ligados.

À leitura do verbal (as *Cartas Portuguesas*) e do não verbal (as litografias de Matisse ) serão acrescentadas as variações realizadas durante a formação do ponto de vista do leitor: os elementos familiares, os valores e conceitos pré-determinados do mundo real, que procurarão preencher os lugares vazios e as lacunas.

### 3. O BARROCO NAS ARTES E NA LITERATURA

A palavra barroco é de etimologia controvertida., Originalmente designava um tipo de pérola irregular, ou de acordo com a filosofia escolástica, um esquema ligado a um processo mnemônico que nomeava um silogismo aristotélico com conclusão falsa.

Aguiar e Silva (2005) afirma que algumas etimologias da palavra barroco são fantasiosas e absurdas, considerando-se que a palavra barroco é proveniente do nome de Federico Barocci e a hipótese de que se origina de *barocco* ou *barrocchio*, vocábulo italiano designativo de fraude.

O Barroco, num sentido amplo, pode ser visto como uma tendência constante do espírito humano e, conseqüentemente, da cultura presente em todas as manifestações de nossa civilização, sobretudo, na História da Arte. Representa o apelo ao emocional, ou dramático, em oposição à tendência do intelecto a estabilizar e fixar autoritariamente princípios rígidos. Assim pode-se falar em barroco helenístico e barroco do período medieval tardio, que marcam momentos de libertação de formas, em oposição a estruturas artísticas anteriormente disciplinadas, comedidas, “clássicas”. Em sentido estrito, o Barroco é um fenômeno artístico e literário vinculado à Contra-Reforma, o que parece reforçado pelo fato de que seu maior desenvolvimento se observou nos países católicos (embora tivesse também acontecido em países protestantes). Uma reação ao espírito renascentista imbuído de racionalismo. Ainda que, antes da Contra Reforma, já tivessem surgidos os traços de estilo barroco, não há dúvida que a religiosidade constituísse um dos traços predominantes desse movimento, ligada a uma visão de mundo aberta, combinando misticismo e sensualidade. A designação “barroca” para a arte só lhe foi atribuída muito mais tarde e tinha, a princípio, sentido pejorativo. O Neoclassicismo do séc. XVIII rejeitava o Barroco como algo sem regras, caprichoso, carente de lógica, um estilo extravagante. Muitos chegaram mesmo a considerar o Barroco um estilo patológico, uma onda de monstruosidade e mau gosto. A revalorização ocorreu no século XIX, por via da rejeição dos cânones neoclássicos.

O Barroco renovou completamente a iconografia e as formas da arte sacra, mas foi também uma arte da Corte, refletindo o absolutismo dos príncipes no luxo da decoração. Ao contrário do Renascimento, o Barroco caracteriza-se pela assimetria, pela noção do

espaço infinito e do movimento contínuo, pelo desejo de tocar os sentidos e despertar emoções. Isso é obtido por meio de efeitos de luz e movimento, de formas em expansão que se manifestam: em arquitetura, pelo emprego da ordem colossal, das curvas e contracurvas, pelas súbitas interrupções, pelos esquemas formais repetidos; em escultura, pelo gosto da torção, das figuras aladas, planejamentos tumultuados e, sobretudo, pela dramaticidade; em pintura, por composições em diagonal, jogos de perspectiva e de encurtamento, pela obsessiva transmissão de sensações de movimento e instabilidade. Mas, principalmente, as diferentes artes tendem a se fundir na unidade de uma espécie de espetáculo, cujo dinamismo e colorido brilho se traduzem em exaltação.

O Barroco encontrou sua primeira expressão em Roma, entre os arquitetos encarregados de terminar a obra de Michelangelo: Maderno, depois Bernini, seguidos por Borromini; são criações de Bernini, o baldaquino da basílica de São Pedro, o *Êxtase de Santa Teresa* (considerado por muitos a expressão máxima da escultura barroca), a fonte dos Quatro Rios; Lanfranco, Pietro da Cortona e P. Pozzo cobriram os tetos de vôos celestes em *trompe-l'oeil*. Esse estilo espalhou-se pela Itália: Piemonte (Guarini, Juvarra); Nápoles (L. Giordano); Gênova, Lecce, Sicília (séc. XVIII) e Veneza (Longhena e Tiepolo). Da Itália alcançou a Boêmia, Áustria, Alemanha, Países Baixos do sul, a península Ibérica e suas colônias na América. As capitais germânicas desse estilo foram: Praga (com os Dientzenhofer); Viena (Fischer von Erlach, L von Hildebrandt); Munique (com os Asam e os Cuvilliés).

O Barroco na Europa, do século XVI, fixou-se como uma manifestação histórica, cultural e artística fundamentada na Reforma Protestante. Em linhas gerais, é um movimento que consistiu no aparecimento de novas e questionadoras filosofias religiosas, que divergiam de alguns conceitos da religião católica, causando a divisão dos católicos e o surgimento de diferentes doutrinas. Dentre os principais filósofos da Reforma Protestante destacam-se: Lutero, Calvino e João Huss.

Aguiar e Silva (2005) conclui que:

dos princípios religiosos e morais da Contra-Reforma com caracteres morfológicos e o conteúdo da arte barroca, permite concluir com segurança que o barroco se desenvolveu paralelamente com a Contra-Reforma, mas que não pode ser considerado como expressão das aspirações e dos valores essenciais da Reforma Católica, embora a igreja tenha vindo a perfilhar a magnificência e a grandiosidade monumental da arte barroca para exprimir a glória do seu triunfo. Se a Contra-Reforma



não pode, por conseguinte, ser apontada como causa determinante do barroco, deve porém ser tida em conta como um dos elementos fundamentais que estruturam a ideologia, a sensibilidade e a temática do barroco.

Em 1580 aconteceram dois fatos simultâneos que marcaram o fim de um período e o início de outro: o término da Renascença em Portugal e o início do Barroco que se expandirá pelo século XVII, atingindo os meados do século XVIII.

A partir de 1580 começa um movimento de revolta contra o domínio espanhol em Portugal denominado Guerra da Restauração Portuguesa, objetivando recuperar a independência perdida. Depois da entrada das tropas do conde de Alba em Lisboa, o trono português foi ocupado pela coroa espanhola devido à morte de D. Sebastião, que morreu sem deixar herdeiros. D. Filipe II tornou-se Filipe I de Portugal. Usou de violência para tomar o trono e não cumpriu as promessas feitas nas cortes de Tomar, em 1581. Portugal deixou de ser um país soberano e gradualmente começou a sentir as violações dos seus direitos, consequência da prepotência espanhola levada ao extremo de arrastar os portugueses na política expansionista e aventureira, praticada então na Europa e além-mar, o empobrecimento generalizado e a violência dos impostos.

Esses elementos negativos da presença espanhola em Portugal contribuíram para reforçar a consciência nacional dos portugueses e os seus profundos anseios de recuperar a independência. Era, portanto, inevitável que acabasse por eclodir uma primeira revolta contra o domínio espanhol. Foi o que ocorreu em Évora, em 1637, com a chamada revolta do Manuelinho, um importante prenúncio da revolução de 1640. Essencialmente, foi uma revolta popular contra uma tributação impiedosa.

A nobreza e o clero também demonstravam os mesmos sentimentos revolucionários. O duque de Bragança cedeu à pressão dos conjurados que preparavam a derrubada da opressão espanhola e que pretendiam eleger o novo rei de Portugal. Desencadeada em 1640, a insurreição teve por efeito imediato a liquidação da autoridade espanhola em Portugal, personificada no português Miguel de Vasconcelos, logo morto pelos conspiradores. Não foi necessário esperar pelas cortes para colocar novamente um rei português no respectivo trono. Inicia-se, assim, a dinastia de Bragança, em 15 de Dezembro do mesmo ano, em Lisboa. O Duque de Bragança foi coroado rei de Portugal, com o nome de D. João IV, com de grande pompa e euforia popular.

Num primeiro momento, foi relativamente fácil restaurar a independência nacional, mas o mesmo já não se pode dizer quanto ao assegurá-la. A reação da Espanha era esperada e inevitável, embora não tendo sido imediata e Portugal pode, assim, reorganizar o seu exército, recorrendo a especialistas militares estrangeiros e recuperando muitos homens que tinham sido incorporados nos exércitos espanhóis.

Delgado (1973) afirma que após uma sucessão de vitórias portuguesas sobre as forças invasoras espanholas (Batalhas do Montijo em 1644, das Linhas de Elvas em 1659, do Ameixial em 1663 e de Montes Claros em 1665) acabaram por convencer a Espanha a aceitar a paz em 1668 e a reconhecer a independência de Portugal. Entretanto, outra grande batalha - a diplomática - havia sido travada pelos Portugueses junto dos principais países europeus no sentido de obterem o reconhecimento internacional da sua soberania.

O movimento de libertação chefiado pelo Duque de Bragança, consegue enfim expulsar do solo português, após sessenta anos de dominação, as guarnições espanholas. Ascende a Dinastia de Avis, Dom João, é coroado como Dom João IV, o Restaurador.

No início do século XVI o homem desafiou os mares e se redescobriu como centro da própria existência. Em Portugal, todo heroísmo que havia tomado conta de seu povo como resultado das grandes navegações ficou seriamente abalado com a morte de Camões e o desaparecimento de D. Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir, na África, resultando na drástica tomada do trono português pela Espanha. Os reis espanhóis, católicos extremados, combateram rigorosamente a Reforma, aderindo as idéias da Contra-Reforma da Igreja. Conseqüentemente, Portugal e o restante da Europa assistem ao choque entre o Antropocentrismo vigente e o Teocentrismo, que volta a ganhar espaço na cultura da época. A dúvida, o dilema, a indefinição, o conflito entre as questões divinas e humanas, entre o espiritual e o material irão refletir e expressar na arte e na literatura, em especial na poesia produzida nesse período em Portugal, reunida em dois grandes cancioneiros: *A Fênix Renascida* e *O Postilhão de Apolo*, distinguindo-se poetas como Jerônimo Baía, Francisco Rodrigues Lobo, António Barbosa Bacelar e Sórora Violante do Céu.

Segundo Moisés (1986) esse movimento que teve origem na Espanha e introduzido em Portugal durante o reinado filipino é de complicado contorno, pois corresponde a uma profunda transformação cultural cujas raízes constituem objeto de discussão e divergência.

O Barroco literário sofreu algumas transformações em Portugal, ocasionadas pelo toque poético de Camões e apresentando características do movimento estético que serviram aos desígnios doutrinários e pedagógicos da Igreja na luta anti-reformista.

Sua principal característica foi a de conciliar numa síntese ideal o espírito medieval, de base teocêntrica e o espírito clássico, renascentista, de essência pagã, terrena e antropocêntrica. Nesta fusão tão oposta, configurou-se uma inevitável troca de posições, a espiritualização da carne e a correspondente carnalização do espírito (o pecado e o perdão, a religiosidade medieval e o paganismo renascentista, o material e o espiritual).

O processo descritivo implica na utilização de metáforas e imagens para todos os sentidos (sinestesia) e a poesia se exprime por meio de metáforas e uma sobrecarga de elementos ornamentais esta tendência recebe o nome de Cultismo ou Gongorismo, pois tem como representante o poeta espanhol Luís de Gôngora, e seus adeptos usam uma linguagem rebuscada e rica. Fazem, para isso, a utilização de neologismos, hipérbatos, trocadilhos, dubiedades e todas figuras de sintaxe que tornam o estilo pesado, afetado e tortuoso.

O Gongorismo é a representação da atitude sensual, da busca do mais belo e fulgurante aos olhos, ao contrário do conceptismo que apresenta uma reformulação do conceito religioso, enfatizando uma atitude intelectual. Esclarece-nos Spina (1967, p. 13) que:

a poesia deva ser a expressão de uma ‘vivência’, de uma experiência emocional, moral, profunda, é emitir um conceito tão apriorístico quanto afirmar que a poesia é por excelência um estado de alegria produzido no espírito do leitor pela palavra (Paul Claudel); que a poesia não é mais do que a expressão do sentido misterioso da existência (Mallarmé); que a poesia consiste em ‘iludir o nome cotidiano das coisas’; que a poesia é a ‘realidade absoluta’.

Na poesia notou-se o esfriamento da capacidade criadora, traduzindo o sentimento depressivo da época. O lirismo passou a ser um entretenimento, um prazer sensual ou da inteligência engenhosa, excluindo-se a preocupação social e da comoção religiosa, mas também as efusões de moções pessoais, esgotados os grandes temas humanos da estética renascentista.

A prosa seiscentista, ao contrário da poesia, atingiu a maturidade, especialmente no plano formal. Com seus variados recursos expressivos, graças ao conceptismo e ao cultismo, a prosa barroca ganhou nova plasticidade e elegância, através de seus autores geniais. Exemplifica a obra de Padre Antonio Vieira considerado a maior personalidade

humana e cultural da época. Destacou-se pela campanha em favor dos indígenas, dos escravos e por fim dos judeus. Na literatura destacou-se pela publicação *História do Futuro* (1718), *Esperanças de Portugal* (1856-1857) e *Clavis Prophetarum* (obra inédita). Nos *Sermões* o jesuíta concentrou seu melhor saber e talento.

A prática da poesia e da prosa no século XVII fundamentou-se na retórica (os “bons usos” da linguagem). O estilo deveria ser alto, ilustre, sublime ou medíocre – termos que se referem às classificações retóricas dos efeitos e não das causas psicológicas da personalidade do poeta. O público esperava e aplaudia a repetição, cujos resultados permitiam classificar os autores como engenhosos, agudos, entendidos e discretos, mas também como afetados e frios.

Segundo Moises, as *Cartas Portuguesas* de Sórora Mariana Alcoforado são “barrocas no estilo e no modo de ser graças à dualidade do ser humano que nelas se corporifica”. (MOISES 1981, p.14).

Nos próximos itens, um breve estudo sobre a epistolografia, a origem, e a crítica das *Cartas* será apresentado.

### 3.1 A EPISTOLOGRAFIA COMO MODALIDADE LITERÁRIA NO BARROCO PORTUGUÊS E AS CARTAS

O estudo realizado por André Crabbé Rocha intitulado *A Epistolografia em Portugal*, dá-nos informações sobre teóricos e praticantes de escrever cartas em Portugal desde o século XV, dentre eles Infante Dom Pedro, Gil Vicente, D. Francisco Manuel de Melo, Padre Antonio Vieira, Sórora Mariana Alcoforado, entre outros

Os primeiros registros definem que a “a carta é o meio de comunicar por escrito com um semelhante” acrescentando que “comunicar” origina-se do latim *communicare* significando pôr em comum, comungar. As cartas serviam para as pessoas não se sentirem sozinhas e depois de serem escritas, tornaram-se documentos valiosos para a história e para literatura, como revelação do pensamento e idéias vigentes dos momentos em que ocorreram.

Para o pesquisador a obra da criação para atingir o seu fim, necessita abranger o maior número possível de leitores. A carta pretende comunicar com um leitor único, e, como tal, prescinde da publicação. Pode até o seu autor desejar e especificar que a mensagem permaneça estritamente confidencial. Daí resulta que, salvo nos casos de cartas publicadas pelo próprio autor, ou com a sua autorização expressa, tenhamos de nos interrogar-nos quanto à legitimidade de examinar cartas alheias e de dar-lhes publicidade.

Segundo Rocha (1985) “a carta não obedece, a maior parte das vezes, à unidade ideal de estrutura que preside à obra de criação premeditada. O autor vai, vem, entremeia considerações anódinas e rasgos inspirados ao sabor da pena” (p.25), no que se refere ao texto epistolar. Por serem tão espontâneas, as cartas de caráter pessoal e íntimo inteiramente são verdadeiras e ainda reveladoras de seus conteúdos, constituindo-se testemunhas incontestáveis do pensamento vigente na época de quando escritas.

Embora a carta seja um documento valioso e tão importante, investigações feitas por Rocha (1985) registram o caráter frágil deste influente meio de comunicação, explicando que “é a carta um documento precívél, sujeito a todas as formas de destruição (...) cartas são papéis, diz o povo, e, em regra, papéis só tiveram uma via” (p.20) e por esta razão dispersaram-se por todos os cantos muitas missivas preciosas.

Segundo estudos, constatou-se que as *Cartas Portuguesas* originais desapareceram, portanto, não se pode afirmar em que língua foram escritas, há apenas suposições.

Sóror Mariana Alcoforado (1640-1723) marcou presença na Epistolografia portuguesa do século XVII, com as *Cartas Portuguesas*, endereçadas ao Marquês de Chamilly, oficial francês que servia o exército em Lisboa. Traduzidas do francês por Filinto Elísio, em 1810, as *Cartas* provocaram numerosas polêmicas, dentre elas a questão da autoria. Segundo Rocha (1985, p. 180) “impossível separar a linguagem sincopada e descosida das *Cartas*, onde aparece uma interrogação oratória frase sim, frase não, e abundam os períodos curtos e exclamativos - com prosa travada e enredada do autor das *Epanáforas*.”

Rocha (1985, p. 180-181) conclui com a seguinte afirmação:

“Com efeito, mesmo admitindo que as *Lettres Portugaises* devam o seu substrato a autênticas cartas duma freira portuguesa enamorada – Mariana Alcoforado ou outra -, o aproveitamento que delas fez o redactor francês constitui tão evidente sobreposição literária, que as faz cair na alçada do romance epistolar mais que no domínio da epistolografia propriamente dita, quando mais não fosse por lhes ter tirado as credenciais de lugar, data, destinatário e assinatura tão características do gênero”.

Do mesmo modo, a epistolografia também ocupou um lugar de relevo como intercomunicação estético-cultural dos escritores entre si ou com os seus mecenas.

Ribeiro (1940) comenta que as *Cartas* foram escritas primeiramente sob a emoção de um amor imenso, cedo ferido pela ausência, e sob a vaga esperança de um reencontro, e, depois sob a certeza definitiva da completa separação. As *Cartas* despem a alma de uma mulher que fez do amor a razão única de sua existência. Retrato fiel da alma feminina, permanece ou se fixa entre a razão e o sentimento, entre o ódio e o amor, sentimentos opostos, mas aproximados, expressos no melhor estilo barroco, e linguagem exaltada, que configura todos os conflitos interiores.

Quanto à questão da autoria, há dificuldades na formulação de um juízo sobre o seu conteúdo, conforme nos afirma Freire (1962, p.14).

As diferentes opiniões formuladas sobre o “enigma” junta-se ainda a de as *Cartas* pertencerem a autor ignorado, correspondendo a sua gênese a uma idéia dominante pela qual os portugueses seriam o símbolo do espírito amoroso de todos os tempos.[...] de Sóror Mariana, ou não, a verdade é que as ‘*Cartas de Amor*’ traduzem uma força de sentimento considerada na Europa do tempo como característica da alma portuguesa.

A leitura de Matisse nas imagens revelam essa característica – o sentimento da alma portuguesa. Sob tal perspectiva, a leitura apresentada nesta dissertação (o texto das Cartas e as litografias de Matisse) confere essa força de sentimento

### 3.2. AS CARTAS PORTUGUESAS E AS LITOGRAFIAS: DO TEXTO À IMAGEM

#### 3.3 AS *CARTAS PORTUGUESAS*: DA ORIGEM À CRÍTICA

As *Cartas Portuguesas* nos remetem a uma realidade causada pela dor de uma separação amorosa. Escritas em francês, os seus originais extraviaram-se, não existindo, por isso, possibilidade de informar se foram escritas em português ou francês, conforme já discutido. Supõe-se que tivessem sido escritas em português e atribuindo-lhes valor, procurando diferentes autores para que adquirissem a forma portuguesa.

Em *Cartas a d'Alembert*, Jean Jacques Rousseau<sup>8</sup> expressou sua opinião sobre as mulheres e as cartas da freira, num discurso que comprova o pensamento do homem em relação à figura feminina, divergindo dos autores anteriores: Rocha e Freire.

As mulheres em geral não prezam arte, nenhuma as prende e não têm gênio nenhum. Podem brilhar nas pequenas obras que exigem apenas leveza de espírito, graça, às vezes até alguma filosofia e raciocínio. São capazes de adquirir ciência, erudição, cultura, e tudo o que se alcança à força de aplicação. Mas este fogo celeste que aquece e abrasa a alma, este gênio que consome e devora, esta eloquência estuante, estes transportes sublimes que levam os seus encantos até o fundo dos corações, não os achareis jamais nos escritos das mulheres. Todos frios e bonitos como elas. Terão o espírito que quiserdes: alma é que nunca. Serão cem vezes mais razoáveis do que apaixonadas. As mulheres não sabem descrever nem sentir o verdadeiro amor. [...] Apostaria tudo quanto há no mundo em como as *Cartas Portuguesas* foram escritas por um homem.

A publicação das *Cartas Portuguesas* teria sido em meados de 1668, quando Chamilly já havia regressado a França.

---

<sup>8</sup>.Apud Ribeiro, Manuel. Vida e morte de Madre Mariana Alcoforado. p. 289

Em 1810 apareceu pela primeira vez no *Journal de l'Empire* o nome de Mariana Alcoforado, num artigo de Boissonade. Ferreira (1964, p. 573) cita a seguinte nota encontrada numa edição de 1669:

A religiosa que escreveu estas cartas chamava-se Mariana Alcoforado, religiosa em Beja, entre a Estremadura e a Andaluzia. O cavaleiro a quem estas cartas foram escritas era o Conde de Chamilly, chamado então Conde de Saint-Léger...Cento e quarenta anos decorridos depois que as *Cartas Portuguesas* foram escritas tornam a minha indiscrição muito desculpável. Uma velha historia não oferece já alimento à maledicência nem à malignidade.

Delgado (1973) esclarece que um dos grandes opositores da tese que as *Cartas* são de autoria de Mariana Alcoforado foi Guéret, em 1669. Isto ocorreu devido à publicação de sete cartas forjadas, no qual o próprio editor atribuiu origem diferente, motivando a dúvida legítima dos leitores no que diz respeito à autoria de todas elas.

A publicação dessas cartas marca o primeiro gesto de rebelião feminina na Literatura Portuguesa. Mesmo sendo religiosa e mulher, conheceu as limitações que lhe eram impostas pela Igreja e pela sociedade patriarcal. Escreveu as *Cartas* que bem expressam sua ousadia, paixão e coragem de uma mulher questionadora. Mariana foi além dos limites da liberdade, entregando-se à paixão de um homem.

Os editores de versão L&PM Pocket (1977, p. 5-6) afirmam que a edição de 1669 era uma tradução e que o editor francês assim apresentou o livro:

Consegui, à custa de muitos trabalhos e dificuldades, recuperar uma cópia correta da tradução de cinco cartas portuguesas que foram escritas a um nobre gentil-homem que servia em Portugal. Todos os que conhecem os sentimentos do coração humano são unânimes ou em louvá-las ou em procurá-las com tanto empenho que julguei prestar-lhes bom serviço imprimindo-as. Desconheço em absoluto o nome daquele que as traduziu: mas pareceu-me que não cairia no seu desagrado publicando-as. É difícil que não acabassem por aparecer com erros de impressão que as teriam desfigurado.

Freire (1994, p. 16), por sua vez, afirma que o êxito das *Cartas Portuguesas* fez-se devido a galanteria levada ao exagero do convencionalismo, as *Cartas* eram uma afloração perturbadora, escritas numa exaltada linguagem do coração, que pode ser entendida pelos apaixonados como desarticulada e ardente de se comunicar.

Delgado (1973, p.217) registra que longe de serem consideradas literárias, são uma expressão pura e natural de sentimentos violentos. Primeiro porque exprime a mágoa da



separação e dúvida com relação ao reatamento do amado; depois a perda desta esperança e, finalmente, o ressentimento por não ter tido em momento algum palavras tênues para amenizar a dureza do abandono.

Acrescenta Delgado (1973) que as *Cartas* são compostas de frases soltas, expressão de sentimentos que rapidamente se contradizem, em certos casos na luta tremenda entre o amor e o ressentimento. Constituem-se pintura admirável duma alma atormentada por uma paixão muito violenta, considera o autor.

O reconhecimento das *Cartas* vem em primeira mão, de Paris, a partir de uma tradução de José Maria de Sousa Botelho, em 1669. Filinto Elísio foi o primeiro tradutor das *Cartas* que aceitou sem objeção nem reserva a tradição de que eram originalmente portuguesas.

Jaime Cortesão, em seu esboço crítico da edição de 1920 das *Cartas Portuguesas*, questiona sobre um tradutor francês que curioso dos segredos amorosos das *Cartas*, preocupou-se com sua versão perfeita, deixando escapar alguns portuguesismos de forma, por incompreensão do sentido, ou pela incapacidade de reduzi-las ao gênio da própria língua. Abadade St Leger, assim responde (1920, p.11) “Não se faz tolerar não pelo fundo das idéias que pertencem ao original, abstrahindo dos innumeráveis defeitos de translação”. Morgado Matheus, tão conhecedor das duas línguas dirá por sua vez: “a construção de muitas phrases é tal que retraduzindo-as, palavra a palavra, em português, encontrar-se-hão inteiramente no gênio e no caracter desta língua”(p.20)

Acrescenta Cortesão (1920, p.20):

Nós iremos mais longe: há na tradução francesa phrases obscuras, incoherentes ou artificiosas pela clara insuficiência do traductor. Citaremos esta “...*je vous remercie dans lê fond de mon coeur, du desespoir...*” expressão inusitada no francês, mas que tenta incompreensivelmente traduzir o modismo português: *agradeço-lhe do fundo do coração...*E é tão flagrante o conjunto dessas phrases que só por si constitue uma das mais concluentes provas a favor da autenticidade das *Cartas*.

Maurice Paléologue no esboço crítico da edição de 1920 faz o seguinte comentário sobre as *Cartas*: “Uma obra de arte ou de litteratura, ainda quando muito perfeita, não passa duma cópia da vida: as *Cartas* são a própria vida”.

D'Aguiar (1924) por sua vez, comenta que Noel Bouton (Marquês de Chamilly) após retornar de Portugal ostentava a sua grande conquista amorosa realizada em Portugal, apresentando as *Cartas*, que passavam de mão em mão e, posteriormente, à França inteira. Em meados de 1668 foram impressas, tendo sua aparição ao público em 1669. Ao final deste mesmo ano haviam sido realizadas cinco reimpressões.

Devido ao sucesso das *Cartas*, os editores tiveram a idéia de publicar cartas apócrifas a fim de aumentarem as vendas. Surgiu assim a *Seconde partie dès Lettres Portugaises*, constituídas por sete cartas amorosas no mesmo gênero, todavia não havia nestas nem o encanto, nem delicadeza, e muito menos o sentimento encontrado nas originais.

Posteriormente, dois novos editores Loyson e Philippes, conforme D'Aguiar (1924), na busca de explorar o a lucratividade, publicaram as respostas de Chamilly às *Cartas*, variando a sua quantidade. Esta é uma das fortes razões para serem consideradas apócrifas.

D'Aguiar (1924, p. 124-125) cita a justificativa de Loyson que prova a publicação das respostas:

Ao leitor. – A curiosidade que tiveste de ver as cinco Cartas Portuguezas escriptas a um gentil homem de volta de Portugal a França, persuadiu-me de que não serias menos curioso de ver as respostas d'elle; cahiram-me, nas mãos, da parte de um de seus amigos que me é desconhecido; assegurou-me este que, estando em Portugal, obtivera as copias, escriptas na língua do paiz, de uma abbadessa de um mosteiro, que recebia aquellas cartas e as retinha em vez de entregar à Religiosa a quem se dirigiam. Não sei o nome de quem lh'as escreveu nem o de quem fez a traducção, mas creio não lhes ser desagradável fazendo-as publicar, pois que as outras o são já. As pessoas que apreciam este gênero de escripta não as teem desaprovado. Seja como fôr, se não tão galantes como as outras, são por igual comoventes. Asseguraram-me que o gentilhomem que as escreveu voltou para Portugal. (trad. de Luciano Cordeiro)

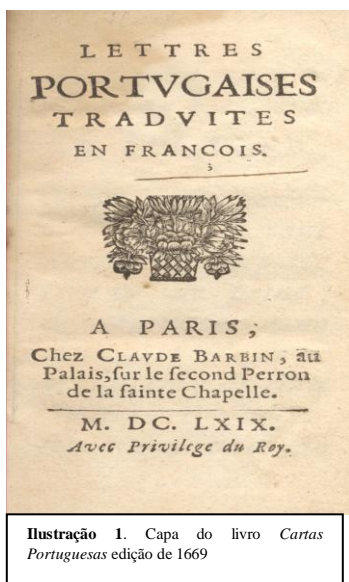
No período de 1670 a 1700 publicaram-se pelo menos 36 edições das *Cartas Portuguesas*, dezenove são de uma senhora da sociedade e das respostas de Loyson e treze das respostas de Philippes. Durante os séculos seguintes, somaram-se 155 edições até meados de 1900, sendo elas: 96 francesas, 24 inglesas, 24 portuguesas, 04 italianas, 02 espanholas, 03 alemães, 01 norueguesa e 01 holandesa. Grande parte dessas edições encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa e na Biblioteca Carvalho Monteiro, também

nas coleções particulares como a de Godofredo Ferreira e Antonio de Carvalho Monteiro, em Portugal.

Em 1980 foi realizado um filme com o título “Cartas Portuguesas”, sob a produção de Eduardo Geada, da Rádio Televisão Portuguesa (RTP), tendo como interprete de Sórora Mariana, a atriz Lia Gama, com a fotografia de Manuel Costa e Silva. No mesmo ano, no dia 22 de novembro, houve a primeira representação no teatro Flaviano, em Roma, com o título *La Monaca Portoghese*, tendo como regente Bruno Mozzali e o papel de Mariana interpretado por Rosa Di Lucia e o de Chamilly por Pero Di Jorio, de acordo com Carletti (2008).

Em 1998, surgiu, pela primeira vez em Portugal, a tradução de *Mariana*, romance publicado por Katherine Vaz, autora norte-americana de ascendência portuguesa. Em muito pouco tempo, o romance atingiu a sua 4ª edição.

Em pesquisa realizada na Biblioteca Nacional de Lisboa foram encontradas 159 edições catalogadas das *Cartas Portuguesas*, em diversos idiomas sendo 31 edições anteriores a 1900 e as demais até 2004, o que demonstra que no decorrer do tempo, a obra continua a provocar a curiosidade do leitor e o desejo de se deleitar no seu conteúdo.



Ressalta-se o trabalho de Leonel Borrela, museólogo, artista plástico, pesquisador e estudioso de Sórora Mariana Alcoforado e das *Cartas Portuguesas*. Atua no Museu Regional de Beja, mantendo uma crônica semanal ilustrada no jornal Diário do Alentejo desde 1995, onde publicou vários artigos sobre as *Cartas Portuguesas*. Em 2007 publicou o livro *Cartas: Sórora Mariana Alcoforado*, (ilustração) o qual apresenta uma abordagem polêmica em defesa da autoria das Cartas, proporcionando ao leitor publicações e edições desde o século XVII até as populares o século XX. As obras citadas em seu livro referem-se ao assunto, dentre elas a edição *princeps* de 1669, de Claude Barbin.

### 3.3.1 Sórora Mariana Alcoforado e o Convento de Beja

Em Beja, província do Baixo Alentejo, a nobre família Alcoforado, constituída até então por Francisco, sua esposa Leonor e os filhos Baltazar, Miguel, Francisco e Anna Maria aguardam o nascimento do seu quinto filho. De acordo com a decisão do pai, sendo uma menina, deveria ser freira. Nasce, em 22 de abril de 1640, uma menina e recebe o nome de Marianna Vaz Alcoforado. Foi escolhido para ser seu padrinho o ilustre Conde da Vidigueira, Dom Francisco da Gama, descendente de Dom Vasco da Gama, o descobridor do caminho marítimo para a Índia.

Aos onze anos ela é conduzida pelo pai ao Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição. Segundo Manuela Gonzaga (2003), “estava entorpecida de desgosto e espanto. A decisão pusera fim a todos os seus enevoados e poderosos sonhos, fora tão rápido, ou pelo menos, fora-lhe participada de forma tão inesperada, que a criança não teve tempo para refletir em todas as suas conseqüências”.

Relata e história que neste dia Mariana chorou muito, pois, sabia que aquela decisão era irreversível. Abatida pela saudade da mãe, a despedida da irmã quatro anos mais velha, que estava as vésperas de se casar, e do irmão Baltazar de três anos.

O pai Dom Francisco da Costa Alcoforado, poderoso chefe de família, inspirava-lhe mais temor que afeto. Fora guerreiro de muitas gerações, e “corria-lhe nas veias, um sangue nortenho de gema e inflexível nas vontades” de acordo com Gonzaga (2003). Casado com Leonor Mendes, filha de ricos negociantes, D. Francisco mal dava atenção às filhas, tinha olhos apenas para o filho varão Baltazar.

Gonzaga (2003) comenta que como já tinha casamento marcado para a filha Ana, Mariana significava um peso; pois o dote, o bragal (roupa branca) e a cerimônia seriam uma pequena fortuna que sairia de suas arcas, e iria diminuir sua fortuna.

Ela o irritava, porque parecia não prestar atenção em suas tarefas rotineiras e minuciosas que ocupavam todo o dia das mulheres de sua casa. Como Mariana era bela, muito em breve apareceria alguém para pedir-lhe a mão, então era preciso tomar algumas providências urgentes.

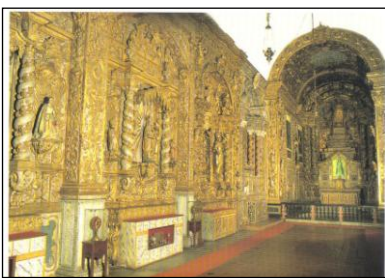
Tudo combinado antecipadamente, Mariana seria enclausurada de imediato. Levava por dote trezentos mil réis, e o rendimento de um moio<sup>9</sup> de trigo, em troca disto, o Mosteiro jamais reclamaria a sua herança, e isto fora realizado com testemunhas.

Saramago (1973) afirma que no convento eram colocadas as moças que não eram convenientes casar, pois, assim teriam quem cuidasse delas e não desonrariam a família. O Papa Leão X isentou os conventos de impostos, tornando-os um local das “eleitas do Senhor”, onde as regras foram atenuadas, a ponto de algumas freiras terem dentro da clausura do mosteiro suas residências particulares mobiliadas com todo requinte e luxo. Neste ambiente receberiam educandas a quem ministrariam ensino religioso e laico.



2. Ilustração. Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição

O Real Mosteiro da Nossa Senhora da Conceição foi fundado na segunda metade do século XV pelos Infantes D. Fernando primeiro duque de Beja, e sua mulher, D. Beatriz, pais da rainha D. Leonor e do futuro rei D. Manuel I. Construído a partir de um pequeno retiro de freiras contíguo ao palácio dos Infantes, o Convento da Conceição pertencia à ordem de Santa Clara e encontrava-se sob jurisdição franciscana. Do seu aspecto geral ainda hoje subsistem algumas influências do tardo-gótico em Portugal, nomeadamente o portal gótico flamejante da igreja, as janelas de duplo arco tipicamente *mudejar* e a platibanda rendilhada, que revelam uma importante transição para o estilo manuelino. Do espaço primitivo fazem parte a Igreja, o Claustro e a Sala do Capítulo.



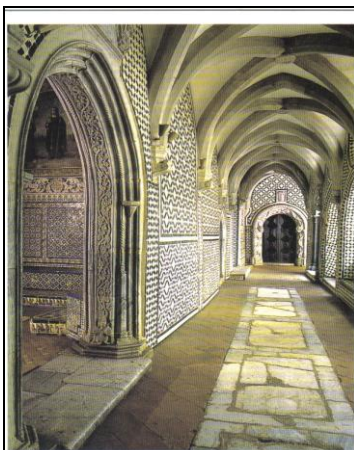
3. Ilustração. Coro Baixo

A porta de entrada é pela Igreja, iniciando-se a do Côro Baixo, no qual se salienta um pequeno túmulo, de estilo gótico-flamejante, da primeira abadessa do Convento D. Uganda.

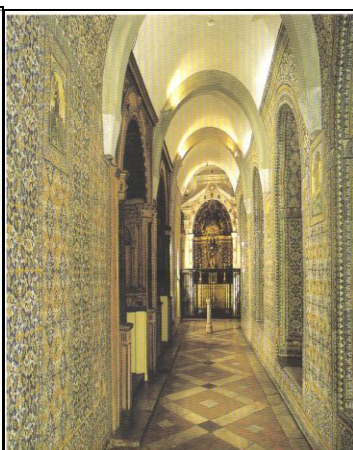
O claustro, que conserva a planta original da última metade do século XV, testemunha o cruzamento de diferentes manifestações artísticas através dos tempos. É composto por quatro galerias, onde se encontram as quadras de S. João Baptista, da Portaria, de S. João Evangelista, e a de Nossa Senhora do Rosário.

<sup>9</sup> Antiga unidade de medida, equivalente à 60 alqueires

Podem ser visualizadas nas ilustrações (4, 5, 6, 7) que se seguem:



**4. Ilustração**  
*Quadra S. João Evangelista*



**5. Ilustração**  
*Quadra S. João Batista*



**6. Ilustração**  
*Quadra Nossa Senhora do Rosário*

Borrela (2007, p.19) assim descreve o convento:



**7. Ilustração** *Sala do Capítulo*

O convento é riquíssimo pela sua arquitectura desde o período gótico flamejante, protomanuelino, até aos alvares do século XVI, como pela decoração barroca da igreja, em talha dourada, azulejaria e mármore embutidos, além dum conjunto raro de revestimento azulejar que, pela sua quantidade e estado de conservação, invadindo as galerias do claustro e da sala do capítulo, está com painéis sevilhanos do início do século XVI, só tem paralelo em Sintra e no solar da Bacalhôa.

Mariana fora recebida pela Abadessa D. Maria Mendonça, que possuía sua casa particular. Ela freqüentava o Mosteiro como aluna e conhecia grande parte das freiras e noviças. Seu pai mal a visitava, a mãe estendia-lhe os dedos entre as grades e chorava. Mais tarde, professa sua fé e torna-se madre Mariana Alcoforado, e por decisão das freiras mais velhas é designada escritã e bibliotecária do convento. Sua vida decorria em paredes cheias de livros, pergaminhos com as biografias da vida das monjas falecidas do mosteiro, livros dos santos da Igreja Católica e sempre que possível lia obras em francês.

Os momentos de paz cessaram, quando faleceu sua amiga a Abadessa Maria Mendonça e sua mãe D. Leonor.

Anunciada a Guerra, que já era temida e aguardada na planície alentejana. Dom Francisco, agora viúvo, manda construir uma casa com todo luxo e bom gosto para Sórora Mariana, filha do homem mais rico de Beja. Sua filha Peregrina, ainda criança assustada



com a morte da mãe, fica sob os cuidados de Mariana que, agora, podia receber em sua casa seu irmão e seus amigos.

A Guerra da Restauração era um fato, Portugal e Espanha lutavam em todas as frentes, e em ambos opositores havia evidências de fraqueza e exaustão. Portugal limitava-se aos conflitos da guerra à guerrilha de fronteira. Os cofres do tesouro, foram esvaziados e todas as forças da nação.

Gonzaga (2002) explica a situação dos países:

Mas a Espanha não estava em melhores condições. A Guerra dos Trinta anos, a Questão de Catalunha, a rebelião do duque de Medina Sidónia, levavam a tropa as espanholas para longe da fronteira portuguesa. Montijo, Linhas de Elvas, Castelo Rodrigo, Ameixal, traziam os ecos das vitórias dos portugueses. Mas o resultado final era impossível de prever, porque vitórias e derrotas eram notícias pendulares, que pareciam bafejar indistintamente ambos os contentores”.

Nesse sentido enquanto Portugal lutava pela sua sobrevivência como nação, a Espanha exauria-se no esforço de muitas batalhas. Foi então que, cessada a guerra que mantinham com a França, os espanhóis resolveram concentrar todas as suas forças num ataque a Portugal, para resolver a situação de uma vez por todas. O Alentejo seria o cenário de batalha final.

Em 1660, chega Schomberg a Portugal para auxiliar na luta contra a Espanha, e Beja era o centro do movimento militar. Em 1663, Chamilly, é destacado para ser capitão do regimento de Briquemault.

Conforme Guimarães (1960) do convento podiam se ver as planícies onde ficavam os soldados de Chamilly. Foi dali que Mariana provavelmente da varanda, tenha visto pela

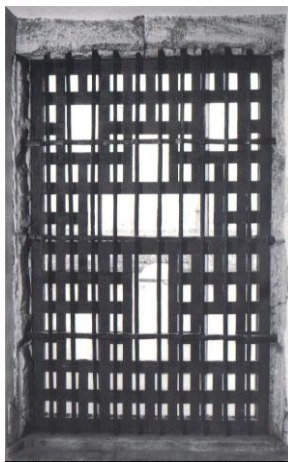


Ilustração 8. Janela Gradeada de Mértola Convento de N. Sra. da Conceição

primeira vez o seu amado; de acordo com a descrição do autor, à pagina 107:

“seu coração palpitou, docemente perturbado, e ela baixou logo o olhar, modestamente, como deveria ser. Os cílios tocaram como uma carícia à face branca, que ainda mais branca se tornara. As narinas aflaram levemente. Foi tudo muito rápido. Lá embaixo ondulavam as fileiras de soldados. E tudo ficaria nisso mesmo, não fosse o capitão conceber pela doce enclausurada o que se chamava *um caprice de garnison* .”

Borrela (2007, p. 19) acrescenta que ‘ a janela gradeada de Mértola, ou de Sórora Mariana Alcoforado, traz a memória as

Cartas Portuguesas, consideradas no seu todo pelos estudiosos, como obra prima da literatura mundial'. (Ilustração 8)

De acordo com a narrativa de Guimarães (1960, p.107), no dia seguinte Mariana, pode vê-lo de perto durante a missa. Chamilly era um homem experiente, galante, bem falante, não iria deixar de se interessar por uma moça jovem e bonita como Mariana. Não demorou muito para que ele conseguisse adentrar na sua cela. Chamilly dizia-lhe palavras fortes, poderosas. Elogiava a sua beleza, afirmando que se entrasse em qualquer dos salões que freqüentava em Portugal ou em França, na própria corte do Rei, nenhuma dama se lhe compararia. Elogiava-lhe os olhos preciosos, o tom da pele, os gestos e a graciosidade incomparável das suas mãos.

Guimarães (1960) acrescenta que é provável que Chamilly tenha tido acesso ao Convento por passagem subterrânea e foi assim que Mariana cedeu aos impetuosos desejos de ambos. Por um brevíssimo espaço de tempo eles criam que seu segredo estava imune e protegido por Deus.

O Conde de Schomberg, governador das armas do Alentejo, sabedor do que se passava e convocou Chamilly a comparecer ao Castelo de Estremoz onde instalara o seu quartel general, intimando-o a contar a verdade. Deu-lhe ordens para que voltasse à França e que arrumasse uma desculpa que abrandasse o sofrimento de Mariana.

No dia seguinte ele lhe envia uma carta despedindo-se. De acordo com a biografia, de Mariana, após a leitura, ela desmaia por várias horas, tendo sido encontrada por algumas freiras que a socorreram. Quando volta a si, a abadessa do convento está a sua cabeceira e Mariana conta-lhe toda a verdade.

Por algum tempo obtém notícias de Chamilly através de seu capitão. Começa escrever cartas e obtém apenas respostas curtas e sem sentimento. O sofrimento de Mariana intensifica-se a ponto de rebaixar suas funções, chegando a ser porteira do convento para distrair-se.

Em 1703 o Oficial Chamilly foi promovido a Marechal da França. E em 1709, Mariana é eleita abadessa do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, com direito a ser chamada Madre Mariana Alcoforado, devido a sua condição aristocrática.

Delgado (1973) encerra o estudo sobre Mariana afirmando que ela faleceu no dia 28 de Julho de 1723. O termo do seu óbito, assinado pela escritã Dona Antónia Sofia Baptista



de Almeida, dá conta de que «*durante 30 anos fez ásperas penitências; padeceu grandes enfermidades e com muita conformidade desejando ter mais a padecer; e conhecendo que era chegada a sua última hora pediu os sacramentos os quais recebeu em seu juízo perfeito dando muitas graças a Deus pelos haver recebido; e assim acabou com sinais de predestinada falando até a última hora*»\*

Freire (1962) assim define as *Cartas Portuguesas*:

As Cartas de Mariana Alcoforado são como pássaro solitário a voar de céu em céu, cada vez mais longe a mostrar por onde passam um reflexo de paixão, e que no próprio mistério dão margem a todas as sugestões do amor.

Segundo sua biografia numa noite, Rui Melo, marido da irmã Ana Maria, trouxe ao Palácio da Rua do Touro, ao seu cunhado Dom Baltazar um pequeno embrulho, havia nele um livrinho francês anônimo que lhe haviam feito chegar às mãos. Rui Melo achava que por trás daquilo havia pessoas tentando manchar a honra da família Alcoforado. O livro intitulava-se *Cartas Portuguesas*. Descobriu que seu pai degredara a sua amada irmã para fazer dele seu único herdeiro, considerava-se um réu daquela história, e que fora ele próprio que apresentara Chamilly a Mariana.

#### 4. 1 HENRI MATISSE – LEITOR E ILUSTRADOR DAS CARTAS

Henri-Émile-Benoît Matisse nasceu em Le Cateau, Picardia, em 31 de dezembro de 1869. Filho dos donos de uma loja de cereais e tintas, Matisse foi a Paris em 1887 estudar Direito. Dois anos depois, foi trabalhar como escriturário em uma empresa de advocacia, em Saint-Quentin. Nessa cidade, vizinha a Le Cateau-Cambrésis, ele havia recebido o primeiro prêmio em um concurso de desenho, quando freqüentava o liceu local. Entre 1892-94 e estudou na *École des Arts Décoratifs* e no ateliê de Gustave Moreau.

Matisse foi um dos artistas mais originais do século XX, um mestre da cor e da linha, cujos quadros encantadores ainda hoje influenciam artistas em todo o mundo. Ele teve um papel central na revolução da arte moderna que aconteceu no começo do século passado, e ficou famoso por suas pinturas, esculturas, gravuras, desenhos e ilustrações de livros e pela criação de figurinos e cenários. Guichard-Meili (1983) comenta que após uma crise de apendicite aguda, doença que obrigou o jovem advogado a ficar cerca de um ano de cama, fez aflorar a verdadeira vocação do futuro artista. Usando uma caixa de tintas que sua mãe lhe dera, Matisse copiava, no leito, paisagens de um manual de pintura. Foi nesse período que fez sua primeira obra: *Natureza-morta com livros*. Recuperado, passou a freqüentar aulas de desenho na escola local de *design* têxtil. O artista Henri Matisse agora estava pronto e chegou a afirmar: "Quando comecei a pintar, me senti transportado para uma espécie de paraíso".

Guichard-Meili (1983) acrescenta que aos 21 anos, Matisse mudou-se novamente para Paris, dessa vez para estudar arte. Jude Welton assinala que os temas iniciais do artista geralmente eram cenas tranqüilas de interiores e paisagens, mas, no fim da década de 1890, ele rejeitou as técnicas de pintura tradicionais: "Seus quadros começaram a mudar, tornando-se mais audaciosos e coloridos". É, no entanto, no Salão de Outono de Paris, em 1905, que a força criadora de Matisse ganha repercussão. Nessa mostra, junto com outros artistas inovadores, Henri expõe a famosa tela *A senhora Matisse (A risca verde)*, na qual retrata Amélie sobre retalhos de cores violeta, laranja e verde-turquesa, e a linha nítida em verde que passa pelo nariz da mulher e quase divide o rosto ao meio. "Embora seja um retrato reconhecível de Amélie, Matisse estava menos preocupado com a semelhança do que com a relação entre as áreas de cor na tela", diz Jude Welton. A exposição chocou o

público. Um crítico comparou os artistas a *fauves*, feras selvagens, em francês, de onde se originou a denominação *fauvistas*. A repercussão escandalosa da mostra resultou, pela primeira vez na trajetória da arte moderna, em sucesso comercial para os artistas. As marcas das "feras selvagens", segundo Jude Welton, foram vistas no Expressionismo e no Abstracionismo, dois dos grandes movimentos artísticos do século XX.

O fauvismo foi o primeiro encontro de um pequeno número de artistas completamente opostos à afetação, aos requintes, ao simbolismo literário do agrado de muitos dos seus contemporâneos e levados, pelo contrário, pelo seu temperamento e pelo exemplo dos seus grandes predecessores a exaltar as sensações, afirma Guichard-Meili (1983).

Os fauvistas estavam todos de acordo em delegar plenos poderes na cor, no termo de uma evolução trabalhada já de longa data. Matisse deu sua própria definição ao fauvismo, de acordo com Guichard-Meili (1983, p.55):

Procura de intensidade na cor, sendo matéria indiferente. Reacção contra a difusão do tom local. A luz não é suprimida, mas vê-se exprimida por uma combinação das superfícies intensamente coloridas.

Em 1909 abriu-se uma exposição sua em Moscou e, em 1910, uma retrospectiva em Paris. As viagens que fez ao Marrocos e a Tânger, entre 1910 e 1912, influenciaram sua obra. Em 1913 expôs no Armory Show, em Nova York, e em 1920 colaborou com a companhia russa de balé de Diaghilev. Em sua primeira fase, Matisse se mostrava como descendente direto de Cézanne, em busca do equilíbrio das massas, mas outras influências, como as de Gauguin, Van Gogh e Signac, levaram-no a tratar a cor como elemento de composição. Em 1904-1905, "Luxo, calma e volúpia" ainda revelava a influência dos pós-impressionistas, mas já demonstrava grande simplificação da cor, do traço e dos volumes. Em 1908, a euforia decorativa de "O aparador, harmonia vermelha" atestava que Matisse já tinha estilo próprio. Dos pintores fauvistas, que exploraram o sensualismo das cores fortes, ele foi o único a evoluir para o equilíbrio entre a cor e o traço em composições planas, sem profundidade.

Ao explorar ora o ritmo das curvas, como em "A música" (1909) e "A dança" (1933), ora o contraste entre linhas e chapadas, como em "Grande natureza morta com

berinjelas" (1911-1912), Matisse procurou uma composição livre, sem outra ligação que não o senso de harmonia plástica. Sua cor não se dissolvia em matizes, mas era delimitada pelo traço. Já liberto do fauvismo, o pintor mostrou, às vezes, tendência a reduzir as linhas à essência, como em "A lição de piano" (1916), mas não se interessou pela pura abstração. O amor pela exuberância decorativa aparece em "Blusa romena" e na série "Odaliscas", de 1918. Pode-se dizer que cor e forma foram os elementos de composição mais caros a Matisse. As reproduções de *Figura decorativa sobre fundo ornamental*, de 1925, o mural *A dança*, de 1932-33, *Nu cor-de-rosa*, de 1935, e *Música*, de 1939, contidas no livro *Henri Matisse*, mostram bem o êxito do artista na realização de suas propostas. Em 1940, o pintor desistiu de vir ao Brasil em virtude da invasão alemã à França, durante a Segunda Guerra Mundial. Diagnosticado com câncer, e em razão das dificuldades advindas da doença, começa a trabalhar com papéis cortados coloridos com guache. A obra *O caracol* é representativa dessa fase artística.

Em sua fase final, Matisse voltou-se para a esquematização das figuras, exemplos de decoração mural *A dança*, para a Barnes Foundation, em Merion, nos Estados Unidos, e os *papiers collés ou gouaches découpées* (técnica que chamou de "desenho com tesoura") que ilustram *Jazz* (1947), livro com suas impressões sobre a arte e a vida. Foi também escultor e ilustrador. Matisse submeteu-se com grande respeito não só ao caráter específico da obra literária – condição necessária para o êxito de um livro – mas, também, à técnica gráfica (tipografia, formato, modos diferentes de gravura), Guichard-Meili (1983) acrescenta seguinte declaração de Matisse :

não faço diferença entre a construção de um livro e a de um quadro e vou sempre do simples para o composto, mas também estou sempre pronto para conceber de novo no simples. Componho primeiro com dois elementos, acrescento um terceiro, se for necessário para reunir os dois precedentes enriquecendo a harmonia, digamos 'musical'.(p.170).

Em 1944, como desenhista, ilustrou as *Fleurs du Mal* (Flores do mal), de Baudelaire, e, como litógrafo, as *Lettres Portugaises* (1946; *Cartas Portuguesas*), atribuídas a Sórora Mariana Alcoforado, e *Les Amours*, de Pierre Ronsard. Matisse escolheu ilustrá-las com litografia, pois permite uma grande leveza de traço, transmite a doçura e o aveludado do lápis, veículo de uma sensualidade ou de uma emoção perfeitamente de

acordo com as canções dos poetas, semelhantes aos suspiros apaixonados de Mariana Alcoforado.

Entre 1948 e 1951 dedicou-se à concepção arquitetônica e à decoração interior da capela do Rosário em Saint-Paul, perto de Vence, no sul da França. O autor considerava essa sua melhor obra, e nela concebeu todos os detalhes, dos vitrais ao mobiliário, voltado para uma concepção mais ascética das formas, embora nos arabescos florais predomine uma linha sinuosa.

Sobre a reforma realizada na capela Guichard-Meili (1983) refere-se à declaração de Matisse:

O que realizei na capela –especificou o autor- é a criação de um espaço religioso.[...]Quero que aqueles que lá entrem se sintam purificados e libertos dos seus fardos.

Fiz esta capela com o único sentimento de me exprimir *a fundo*. Tive aqui ocasião de me exprimir na totalidade da forma e cor. Este trabalho foi para mim um ensinamento. Nele fiz jogar o jogo das equivalências. Fiz com que se equilibrassem materiais vulgares com materiais preciosos. As coisas aproximaram-se e cantaram pela lei dos contrastes. A multiplicação dos planos tornou-se unidade do plano.

Henri Matisse morreu em Nice, França, em 3 de novembro de 1954. Ainda hoje, é celebrado como nome fundamental das artes, tendo sido reverenciado por nomes do porte de Pablo Picasso e influenciador de artistas brasileiros, como Flávio de Carvalho, Carlos Scliar e Tide Hellmeister.

#### **4.1.1 As litografias Henri Matisse- Lisboa: Fundação Arpad Szenes, 2004.**

Para realizar uma litografia é necessário o uso de uma pedra, uma substância impermeável, água tinta, para trasladar a um papel o desenho executado sobre a pedra. As pedras utilizadas em litografias provêm, em sua maior parte das pedreiras de Solenhofen, junto a Munique, na Alemanha. Uma vez extraídas, formam-se placas retangulares de 8 a 10 cm de espessura, os formatos são de acordo com os trabalhos a serem realizados.

As pedras são constituídas por pedras calcárias, muito finas que têm de 94 a 98% de carbonato de cal, que se alteram muito facilmente sob a ação dos ácidos graxos, possuem um grão natural que retêm os corpos graxos e absorvem a água da mesma forma que uma

esponja. Apresentam qualidades distintas, pois, ao serem mais porosas, retêm a água de diferentes maneiras, podendo ser mais ou menos porosas ou duras, respondendo de forma diferente quando é polida a sua superfície. Suas cores são amarela ou cinza azulada, segundo a qualidade. As pedras cinza-azuladas são as mais utilizadas, por serem mais resistentes e mais compactas pela espessura, porosidade e absorção pela matéria utilizada com melhor uniformidade.

Loche (1975) comenta que a litografia, pela riqueza de sua técnica, oferece ao artista recursos múltiplos e numerosas variantes. Com a ajuda de lápis, pluma, pincel, rascador, ponta seca ou qualquer outro instrumento que extrai, permite traduzir diretamente seu ensaio artístico sobre a pedra em uma invenção livre de qualquer restrição, e ainda pode modificar sem limites a sua composição. Devido a isto, a litografia tem cativado rapidamente os pintores, valendo ressaltar os pioneiros desta arte na atualidade: Matisse, Braque, Picasso, Miró e Chagall (que declarou o seguinte sobre a pedra litográfica: “*es como si tocara um talismán*”) (p.19).

A idéia básica da litografia é extremamente simples: o artista desenha/pinta na pedra com uma substância oleosa - por exemplo, um lápis de litografia é oleoso/maleável. Também há tintas e grafites de litografia. A pedra capta essa substância oleosa e a retém; a pedra é umedecida com água - as partes da pedra não protegidas pela tinta oleosa e absorvem a água. A tinta a óleo é espalhada na pedra - as partes oleosas da pedra captam a tinta, enquanto as partes úmidas não; um pedaço de papel é pressionado contra a pedra - depois a tinta é transferida da pedra para o papel.

Loche (1975) comenta que a litografia foi inventada em 1798 por Aloysius Senefelder, quando ele procurava uma maneira de fazer a impressão de seus textos e partituras e se deparava com o desinteresse dos editores. A litografia se tornou muito popular como meio de impressão, por volta de 1830. As pessoas usavam essa técnica para criar artes coloridas para livros, bem como para coisas mais corriqueiras como etiquetas, panfletos e pôsteres.

Nas próximas paginas será apresentada a leitura das *Cartas Portuguesas* ilustradas por Matisse. Foram selecionadas quatorze litografias de retratos imaginários de Sóror

Mariana e cinco vinhetas<sup>10</sup> que compõem o catálogo da Exposição da Fundação Arpad Szemes realizada em 2004 em Lisboa, comprovando-se que a leitura de Matisse foi vinculada aos textos das *Cartas Portuguesas* de Sórora Mariana Alcoforado.

---

<sup>10</sup> Pequeno ornamento tipográfico que ilustra um texto, um livro. V. alegórica Graf. Bibl.: desenho ou símbolo, cuja imagem se relaciona diretamente com o texto. Ornamento do início e do alto das páginas de um livro ou capítulo. Definição segundo: HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. Dicionário Houaiss da língua Portuguesa. RJ: Objetiva, 2001, p. 2864.

## 4.2 DA PAIXÃO AO ABANDONO – AS CARTAS E AS LITOGRAFIAS: DO TEXTO À IMAGEM

A leitura é uma atividade especificamente humana, consciente e intencional, que se constitui numa tarefa complexa e difícil, visto que, há num texto muitas possibilidades de leituras. Nesse sentido, a Teoria da Recepção, que valoriza o papel do leitor como parte do processo de produção da obra, vem contribuir para um melhor entendimento do que seja leitura, especialmente a leitura do texto literário.

Para Iser (1996) no ato da leitura do texto literário, o leitor deve levar em consideração o efeito provocado pelo texto, entretanto, a recepção é inteiramente condicionada pelo leitor que, no ato da leitura, dá vida à obra e contribui com suas experiências vividas anteriormente. O sentido do texto é construído pela consciência imaginativa do leitor que pode atualizá-lo.

No que se refere à leitura das *Cartas*, iniciamos com a definição da palavra paixão. A Psicologia define a palavra paixão (do latim *passione*, sofrimento) como um sentimento humano excessivo; amor ardente; afeto violento; entusiasmo, cólera, grande mágoa; vício dominador; alucinação; sofrimento intenso e prolongado e como parcialidade. Também se refere ao martírio de Cristo ou dos Santos martirizados, parte do Evangelho em que se narra a paixão de Cristo. Portanto, um sentimento colorido, uma expressão viva. Em literatura cada uma das emoções como admiração, amor, ódio, dor, pena, medo, alegria ou todas juntas podem ser entendidas como objeto de forte desejo ou de carinho profundo.

A Psicologia acrescenta também que a palavra paixão é de origem grega derivada de *paschein*, significando padecer uma determinada ação ou efeito de algum evento. É algo que acontece à pessoa independente de sua vontade ou mesmo contra ela. De *paschein* deriva *pathos* e patologia. *Pathos* designa tanto emoção como sofrimento e doença. As paixões, entendidas como emoções, mobilizam a pessoa impondo-se à sua vontade e à sua razão.

Abbagnano (1998) registra que paixão é o mesmo que emoção, segundo a Filosofia. Acepção empregada quase que universalmente até o século XVIII, o significado que possui hoje é o de ação e controle sobre toda personalidade de um indivíduo humano. A expressão francesa *amour-passion* indica uma forma de emoção amorosa que domina a personalidade



e é capaz de transpor obstáculos morais e sociais. Este conceito surgiu a partir dos moralistas dos séculos XVII e XVIII, os quais evidenciaram a tendência que as emoções têm de penetrar na personalidade e dominá-la.

Podemos observar essa característica nas *Cartas Portuguesas*, principalmente na terceira carta, quando o Mariana revela os seus sentimentos e tudo o quanto enfrentara por ele.

Contra mim própria me indigno quando penso em tudo o que te sacrifiquei: perdi a reputação, expus-me à cólera de minha família, à severidade das leis deste país para com as freiras, e à tua ingratidão, que me parece o maior de todos os males. (Anexo C)<sup>11</sup>

Abbagnano (1998) define primeiramente o *amor* como uma palavra que designa uma relação intersexual, quando esta relação é seletiva ou eletiva, sendo, por isso acompanhada por amizade e por afetos positivos. A relação intersexual só pode ser chamada de amor quando é de base eletiva e implica o compromisso recíproco, não podendo chamar de amor uma relação que é ocasional ou anônima. O amor indica um compromisso moral, capaz de fixar limites e condições à atividade do indivíduo. Paixão e amor são, portanto, palavras-chave na leitura e interpretação das *Cartas*.

Henri Matisse, durante o período de convalescença pós-operatória em 1941, fez a leitura das *Cartas Portuguesas* e a partir de sua interpretação coube-lhe completar a obra lida, concretizando-a, ao preencher os vazios ou pontos de indeterminação que ela apresenta. Matisse ilustrou sua leitura com 105 litografias originais, sendo 20 (vinte) em página completa, impressa por Mouriot em tons de vermelho em papel Arches<sup>12</sup>. Cada litografia encontra-se acompanhada de frases (*Première Lettre, Seconde Lettre*, etc) segundo a edição de 1669, e de fragmentos das cartas, que são iniciados por uma letra maiúscula “bordada”, assemelhando-se às iluminuras da Idade Média. As litografias do rosto da freira contêm frases retiradas das *Cartas*, que podem ser consideradas como ponto de entrada da leitura da imagem.

---

<sup>11</sup> Foi utilizada a edição: ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Tradução Eugênio de Andrade. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

<sup>12</sup> Arches (Arcos) ou aguarela é um papel livre de ácidos e cloro, feito de fibras 100% algodão, que confere resistência e estabilidade. Disponível em três texturas: a frio pressionado ou não, quente pressionado (Satine) e rugoso (torchon). É excelente para água colorida, guache, caneta e tinta, acrílico e caligrafia.

A obra de arte é comunicativa, por isso mesmo é que depende do leitor para que seu sentido seja constituído. Na verdade, a presença do leitor é exigida pelo próprio texto literário ou ficcional. O texto literário é comunicação e a leitura que se faz dele apresenta-se como uma relação dialógica. Iser (1996, p. 123) esclarece que

[...] os textos ficcionais não explicam suas próprias decisões seletivas, de modo que o leitor precisa motivar as decisões seletivas do texto ao transcodificar os valores que conhece. Nesse processo se realiza a comunicação do texto, em que se cumpre a mediação entre leitor e uma realidade que não lhe é mais dada sob condições conhecidas.

Como leitor das *Cartas*, na elaboração das litografias, Matisse utilizou lápis de diferentes cores. Para as vinhetas com flores, empregou a cor lilás que expressa a espiritualização da alma, reportando à paixão de Cristo. Para o rosto de Mariana, usou lápis marrom, a cor da ordem religiosa Clarissa Franciscana, também a cor da terra, da maturidade e da responsabilidade, conforme Borrela (2007).



Matisse, ao apresentar inicialmente cada sessão de litografias referentes às *Cartas*, desenha uma folha com números indefinidos de pétalas, espécie de barroquismo sensual, orgânico e voluptuoso. Pode referir-se à multiplicidade das questões do amor e às dúvidas e polêmicas sobre o número de cartas escritas, ou ainda, aos períodos ou frases que o artista pretendeu destacar na sua leitura. Constatam-se tais hipóteses nos anexos: G, H, I, L, O, R e Y.

Contra todas as proibições históricas que o amor de Mariana por Chamilly se desenvolveu, considerando o seu comportamento transgressivo, a religiosa não teve percepção da perda amorosa, ao colocar em jogo a sua reputação de freira e ao enfrentar a família e as leis conventuais. Há o registro de uma coragem pessoal, cuja crença era na manutenção de sua felicidade erótica, considerando a dor como um dos principais componentes diante do abandono, que não era esperado ou previsto, segundo suas próprias palavras:

Fiquei tão prostrada de comoção que durante três horas todos os meus sentidos me abandonaram; recusava uma vida que tenho de perder por ti, já que para ti, já que para ti não posso guardar. (ANEXO A).

Desde que partiste nunca mais tive saúde, e todo o meu prazer consiste em repetir o teu nome mil vezes ao dia. (ANEXO B)

Conforme Caruso (1984) a satisfação da libido é fracassada, graças à ausência do amante, concluindo-se que chegará a uma espécie de “amor sem conteúdo” e também a um “desespero sem conteúdo”. A partir daí verifica-se como foram sintomáticas a agressão, a decepção, o ciúme, a preocupação e a dor configuradas na imagem desbotada da religiosa do que na figura do parceiro ausente.

Se me fosse possível sair deste malfadado convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e amar-te em toda parte. Não me atrevo a acreditar que isso possa acontecer; tal esperança por certo me daria algum consolo, mas não quero alimentá-la, pois só à minha dor me devo entregar. (ANEXO A)

A crueldade da tua ausência, talvez eterna, em nada diminui a exaltação do meu amor. Quero que toda gente o saiba, não faço disso nenhum segredo; estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências. E já que comecei, a minha honra e a minha religião hão-de consistir só em amar-te perdidamente por toda vida. (ANEXO B)

Para melhor compreensão dessa entrega intensa e desmedida de Mariana, alguns trechos de suas cartas exemplificam: “*Adeus. Ama-me sempre e faz-me sofrer ainda mais*”. (ANEXO A) Ainda nessa mesma carta: *Mal te vi a minha vida foi tua, e chego a ter prazer em sacrificar-te* “(ANEXO A) e na segunda carta, um adeus definitivo e sofrido: *Estou desesperada, a tua pobre Mariana já não pode mais: desfalece ao terminar esta carta. Adeus, adeus, tem pena de mim!*” (ANEXO B)

Fica claro como o prazer da dor apoderou-se dessa infeliz mulher. Evidencia-se o que se pode denominar de fantasia ou de um pensamento que se desvincula da idéia original recalcada e que permaneceu subordinado ao princípio do prazer. Dessa forma, Mariana agarra-se à fantasia como a única maneira de operacionalizar os desejos amorosos e a sintomatiza pela insatisfação que esse sentimento provoca em sua vida.

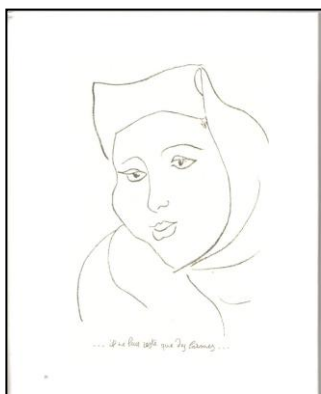
Há a hipótese de que as *Cartas* foram escritas, primeiramente, sob a emoção de um amor imenso e a ausência de Chamilly provocou a vaga esperança de um reencontro, acompanhado de ciúme e do sentimento de abandono. Na certeza definitiva da completa

separação, o conteúdo das *Cartas* despe a alma dessa mulher que elegeu o amor como sua única razão de viver.

Na leitura das *Cartas*, a princípio, percebe-se que ela escreve para melhor compreender o sentimento novo e estranho que lhe desordenava a vida, e também para libertar-se. Nota-se, porém, a gradativa espiritualização do sentimento e a imposição do orgulho ferido, à medida que a leitura avança. Contraditoriamente, razão e sentimento, ódio e amor aproximam-se e expressam numa linguagem exaltada no melhor estilo barroco todos os conflitos interiores. Rocha (1965, p. 196) corrobora com a seguinte afirmação:

Com efeito, mesmo admitindo que as *Lettres Portugaises* devam o seu substrato a autênticas cartas duma freira portuguesa enamorada – Mariana Alcoforado ou outra -, o aproveitamento que delas fez o redactor francês constitui tão evidente sobreposição literária, que as faz cair na alçada do romance epistolar mais que no domínio da epistolografia propriamente dita, quando mais não fosse por lhes ter tirado as credenciais de lugar, data, destinatário e assinatura tão características do gênero.

Na primeira carta, Mariana lamenta a negligência e as falsas promessas do amado, sentindo profundamente o abandono e o vazio da separação. Com a paixão ainda latente e sob forte emoção (*Considera, meu amor*), não consegue sentir desprezo e recusa-se a esquecer o seu amado Chamilly. Reconhece, porém, que se sente torturada pelas lembranças dos bons momentos vividos e reitera o seu amor incondicional, chegando a expressar o sonho de abandonar o convento para seguir os seus impulsos. Na impossibilidade de realizá-lo, louva o amor que uniu os corações “para toda a vida”, despede-se, revelando a comoção sentida, a perda dos sentidos, o choro que consome os seus dias e o desejo de morrer de amor.



Inicialmente no anexo J, as palavras *Il ne leur reste que des larmes*<sup>13</sup> indiciam a leitura da primeira litografia do rosto que representa Mariana. O pintor delineia o contorno da face, cujos traços delicados, como o nariz e a boca se complementam com a expressão do olhar triste e saudoso, ressaltando seu abatimento pelas lágrimas derramadas. Ao declarar que lhe

<sup>13</sup> Segundo a tradução de Eugênio de Andrade, *só lágrimas lhes restam*.

restam apenas lágrimas, o leitor entende que nada restou a não ser a saudade daquele que tanto amou:

Ai! Os meus (olhos) estão privados da única luz que os alumia, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles, desde que soube que havias decidido a um afastamento tão insuportável que me matará em pouco tempo. (ANEXO A)

Num relacionamento amoroso, ser desejado pelo outro é fundamental, mas, contraditoriamente, esse desejo implica em sentimento de vulnerabilidade, de estar à mercê do outro e sujeito aos seus caprichos e desejos. Desta forma, surge a ambivalência ligada aos sentimentos de amor, ódio, ciúme, inveja, desejo e rejeição, sempre presentes nas relações amorosas. O destino desses sentimentos dependerá de como o par consegue administrá-los. Se prevalecerem os sentimentos positivos, sobressairá a tolerância e não a frustração; a energia poderá ser empregada construtivamente no relacionamento.

Esses sentimentos opostos estão explícitos na primeira Carta:

Uma paixão de que esperaste tanto **prazer** não é agora mais que um **desespero** mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa. (ANEXO A, p.89).<sup>14</sup>

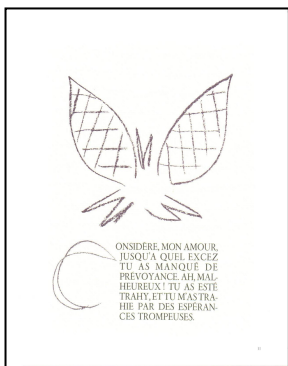
Os sentimentos de Mariana, declaradamente, não deixam dúvidas quanto à decepção sofrida. Uma declaração de amor é algo profundo que poderá atingir o desejo de morrer, quando não correspondido surge o ódio, sentimento contrário. Na primeira carta, a expressão “vai ser muito desgraçado” revela esses sentimentos de desejo e rejeição:

Mal te vi a minha vida foi tua, e chego a ter prazer em sacrificar-ta. Mil vezes ao dia os meus suspiros vão ao teu encontro, procuram-te por toda a parte e, em troca de tanto desassossego, só me trazem sinais da minha má fortuna, que cruelmente não me consente qualquer engano e me diz a todo o momento: Cessa, pobre Mariana, cessa de te mortificar em vão, e de procurar um amante que não voltarás a ver.(ANEXO A, p.89)

No fragmento acima, Mariana deseja ardentemente estar com seu amado. Os seus pensamentos estão ligados à sua figura, e a sua vida está vinculada a alguém que não responde as suas cartas, causando-lhe profundo desgosto e a certeza da rejeição.

---

<sup>14</sup> Grifo nosso



Na vinheta que também ilustra a primeira Carta, Anexo K, Matisse criou uma ilustração peculiar, estilizada e de difícil interpretação. De acordo com Borrela (2007) a figura se assemelha a uma pinha com folhas aguçadas. Lurker (1997) explica que o fruto da pinha, formado em escamas, simboliza a fertilidade e a vida.

O narrador, ansiava que esse amor que fosse eterno, mas a traição do mais puro sentimento e de seus sonhos despertou o sentimento de frustração e de desistência da vida.

Essa vinheta permite ao leitor outras leituras, dentre elas a possibilidade de referir-se a uma mariposa, ou a uma borboleta. De acordo com a narrativa mitológica, a mariposa (negra e noturna) significa para a civilização asteca o sopro vital que saía da boca do morto. Esse simbolismo está relacionado à sua metamorfose que, metaforicamente, expressa a saída do túmulo (casulo) para o renascimento – passagem do mundo dos mortos para o dos vivos. Diferentemente, as borboletas, coloridas e diurnas, prenunciam acontecimentos alegres. No imaginário humano, ambas estão relacionadas à alma.

A borboleta significa transparência e transformação que leva à consciência e compreensão dos sonhos, inspiração para a transformação dos momentos difíceis em momentos de crescimento e evolução. Evocada para contribuir no desenvolvimento espiritual, na busca da transcendência, a borboleta, segundo a mitologia, é considerada o símbolo da libertinagem sexual, de acordo com Lurker (1997). Os sentimentos paixão e ciúme são frutos da rejeição sofrida por Mariana e estão expressos pelo narrador também na primeira carta:

[...] cessa de te mortificar em vão, e de procurar um amante que não voltarás a ver, que atravessou mares para te fugir, que está em França rodeado de prazeres, que não pensa um só instante nas tuas mágoas, que dispensa todo este arrebatamento e nem sequer sabe agradecer-to. (ANEXO A)

Talvez encontrasses mais beleza (houve um tempo, no entanto, em que me dizias que eu era muito bonita), mas não encontrarias nunca tanto amor, e tudo o mais não é nada. (ANEXO A)

Nessas palavras, o narrador refere-se não só à paixão desmedida que castigava Mariana, bem como aos momentos que, possivelmente, Chamilly tenha elogiado a sua

beleza, também registrada historicamente pelos estudiosos e críticos das *Cartas*. Segundo Iser (1996), o sentido do texto é construído pela consciência imaginativa do leitor. Deste modo, os elementos da vinheta podem simbolizar tanto a vida e a fertilidade interrompidas pelo sofrimento, quanto a inspiração para uma transformação dos períodos extremamente difíceis em momentos de crescimento espiritual.

Caruso (1984) analisa a separação como um fenômeno intimamente ligado à idéia de morte. Para ele a separação é uma vivência da morte na consciência daquele que se separa e a perda do objeto de amor - elemento importante de identificação – que leva a uma mutilação do ego. Quando se perde o outro que era tudo, o que fica é o nada, o vazio, uma ausência muito profunda, que só se equipara à morte:

Fiquei tão prostrada de comoção que durante três horas todos os meus sentidos me abandonaram; recusava uma vida que tenho de perder por ti, já que para ti, já que para ti não posso guardar. Enfim, voltei, contra vontade, a ver a luz: agradava-me sentir que morreria de amor, e, além do mais, era um alívio não voltar a ser posta em frente do meu coração despedaçado pela dor da tua ausência. (ANEXO A)

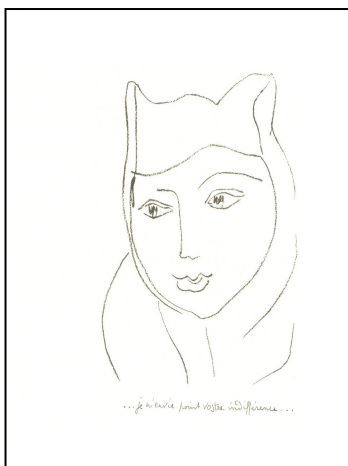
O sentimento de paixão faz com que no momento de intensa dor pela separação busque a morte como solução, acreditando que não conseguirá viver sem a presença do amado. Quando a paixão não é correspondida, pode realmente ocasionar um final trágico. Todavia isso não acontece nas *Cartas Portuguesas*, embora, em algumas passagens, o narrador expresse o desejo de morrer em virtude da profunda tristeza e do sentimento de abandono.

Ai! Os meus estão privados da única luz que os alumia, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles, desde que soube que havia decidido a um afastamento tão insuportável que me matará em pouco tempo. (ANEXO A)

Depreende-se que a paixão é causadora de um sentimento excessivo, uma grande e profunda mágoa, um sofrimento intenso e prolongado. Comprovadamente, as *Cartas Portuguesas* expressam tais idéias quando o narrador afirma que enfrentaria a família e as leis para preservar o amor que nutria por Chamilly.

Na segunda carta, o narrador inicia revelando que a exposição de seus sentimentos significa uma verdadeira afronta ao seu coração, contrariamente, à primeira carta. Expõe a falta de confiança, em virtude do silêncio da parte do amado, que significa o mais vil

esquecimento (... *um esquecimento que me desvaira e chega a ser uma vergonha para ti*). Acusa-o de traidor pela falta de notícias há seis meses, reconhecendo a sua inocência (e ilusão) de ter acreditado que renunciaria sua carreira militar para permanecer em Portugal. Contraditoriamente, reitera o desejo de continuar sofrendo, a esquecer-lo. Desvenda o fato de ter sido nomeada porteira do convento por apresentar um desvio de comportamento e confirma o não arrependimento de “adorar” o amado e o prazer de ter sido seduzida (*Ainda bem que me seduziste (...) estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências*). Termina a carta confirmando sua paixão (... *amo mil vezes mais que a minha vida*), o desejo de perdoá-lo e a reclusão no quarto com a única companhia do seu retrato.

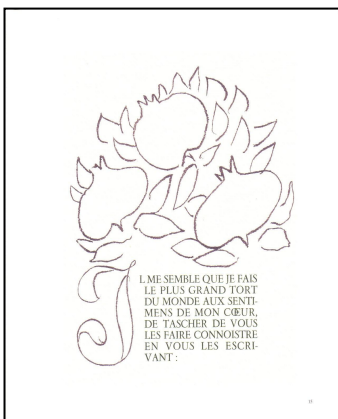


Ao ler a segunda carta, Matisse reitera no rosto bem delineado a questão da indiferença. Os sentimentos desilusão e indignação pela ausência do amado são igualmente desenhados nos traços bem definidos do artista, no ANEXO M, complementando a idéia com a frase: *je n'envisage point votre indifférence*<sup>15</sup>. Destaca-se o olhar indefinido, longínquo e questionador, o nariz e a boca bem delineados, ressaltando decepção e amargura provocadas pelo ciúme, ao constatar que Chamilly não a amava com a mesma intensidade que ela. A expressão *Ai, que ilusão a minha!* comprova o sentimento expresso nas palavras: “Como me enganei!”.

Cumming (1996) define esse olhar longínquo como se os olhos estivessem recolhidos em seu mundo interior e perdidos em seus pensamentos. Acrescenta a informação que Leonardo da Vinci também descreveu os olhos como a “janela do corpo humano” e, através dela, o homem espelha seu caminho e traz para seu desfrute a beleza do mundo, para contentamento da alma, presa no corpo humano (p.26).

<sup>15</sup> Tradução de Eugênio de Andrade: *Em nada invejo a tua indiferença*.





Matisse, ao ler as *Cartas*, provavelmente, interpretou-as sob a perspectiva da existência dessa incontável paixão de Sórora Mariana Alcoforado e Chamilly. Na vinheta que compõe a segunda carta desenhou três romãs, frutas que simbolizam paixão e fecundidade. Sua árvore foi consagrada à deusa Afrodite, na crença de seus poderes afrodisíacos, segundo a narrativa mitológica.

Na Bíblia, no livro Cantares de Salomão<sup>16</sup>, capítulo 4, versículo 3, a romã refere-se à beleza da amada: *Os teus lábios são como um fio de escarlata, e tua boca é formosa; as tuas faces, como romã partida, brilham através do véu.*<sup>17</sup>

Completa a vinheta as palavras: *Il me semble que je fais le plus grand tort du monde aux sentiments de mon coeur, de tascher de vous les faire connoître en vous les écrivant*<sup>18</sup>. Matisse enfatiza nessa vinheta o “ardor” de um sentimento que se consolida no texto das *Cartas*, quando o narrador assim declara: *não voltarei a ver-te no meu quarto com o ardor e arrebatamento que me mostravas?*

Nesta terceira carta, o narrador questiona a vida, o amor e a sorte de quem se entrega à paixão. Inicia a carta reclamando da ausência do amado e a falta de notícias (*Esperava que me escrevesse de toda a parte por onde passares e que as tuas cartas fossem longas, que alimentassem a minha paixão com a esperança de voltar a ver-te*). Revela a saúde já debilitada pelo sofrimento, que gera sentimentos de autocomiseração (*Ai!, como sou digna de piedade por não compartilhar contigo as minhas mágoas*) e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da falsidade e do arrebatamento do amado.

O sofrimento extremo da dor do abandono provoca no narrador uma confusão de identidade (*Não sei o que sou, nem o que faço, nem o que quero*), uma contrariedade de idéias culminando com a confissão de sua precariedade física e espiritual, apesar de reiterar inúmeras vezes o seu amor e ciúme (... *confesso ter ciúmes de tudo o que em França te dá gosto e alegria e impressiona o teu coração*).

<sup>16</sup> Pode encontrar-se também como Cântico dos Cânticos.

<sup>17</sup> **Bíblia Sagrada**. Revista e Atualizada. 2ª edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 602.

<sup>18</sup> *Creio que faço ao meu coração a maior das afrontas ao procurar dar-te conta, por escrito, dos meus sentimentos*. Tradução de Eugenio de Andrade.

Há também a revelação das perdas sofridas: a reputação, o descrédito da família, a punição pelas leis portuguesas com as freiras e, principalmente, a ingratidão da parte de Chamilly. Ao mesmo tempo, repete a paixão que ainda consome os seus dias, confessando o “prazer fatal” que a levou arriscar tudo em nome desse amor. Antecipa a visão romântica do século XIX (recuperada das cantigas trovadorescas), ao desejar a morte por amor. Despede-se várias vezes (*Adeus... adeus*), reafirma o seu amor e aceita a tragicidade do destino.



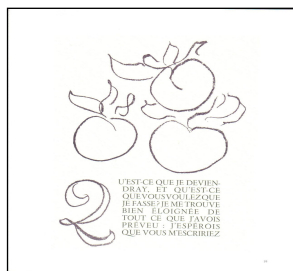
Na litografia que ilustra a carta, observa-se a tristeza, o desalento e a desilusão no rosto da freira. É notório que, ao delinear os olhos, o artista teve a intenção de mostrá-los tristes e inchados de chorar. É evidente que o formato do rosto e a expressão desoladora representam a saúde abalada e a dor ocasionada pela falta de notícias do amado. Fragmentos extraídos da carta completam a leitura pictórica:

Esperava que me escrevesse de toda parte por onde passares e que tuas cartas fossem longas; que alimentasses a minha paixão com a esperança de voltar a ver-te e[...]

Tinha fé formado uns vagos projectos de fazer todos os esforços que pudesse para me curar, se tivesse a certeza de me haveres esquecido por completo. A tua ausência, alguns impulsos de devoção, o receio de arruinar inteiramente o que me resta de saúde com tanta vigília a tanta aflição[...]

Esta idéia mata-me, e morro de temor ao pensar que nunca te houvesse entregado completamente aos nossos prazeres.

Abaixo da imagem da freira, a expressão *vous m'avez trahie*<sup>19</sup>, completa o quadro e justifica a tristeza expressa na imagem. Evidencia-se o afastamento de Chamilly, a falta de notícias e o desinteresse da parte dele.



Na vinheta que completa a ilustração da terceira carta, anexo Q, Matisse representou com as três maçãs o pecado original, o amor proibido. Zierer (2008) explica que a maçã é proveniente de uma árvore (a macieira), elemento simbólico em

<sup>19</sup> Tradução segundo Eugênio de Andrade: Atraícoavas-me.

várias culturas. Devido ao fato de suas raízes mergulharem no solo e seus galhos voltarem-se ao céu, é considerada representante das relações entre a terra (microcosmo) e o céu (macrocosmo). A raiz está ligada à fragilidade dos sentimentos humanos (amor e pecado) dos amantes e os galhos direcionados ao céu simbolizam o compromisso de Mariana assumido com Deus ao professar sua fé, rompido quando pecou ao amar Chamilly. Essa idéia revela-se no texto:

Não sei por que te escrevo: terás, quando muito, piedade de mim, e eu não quero a tua piedade. Contra mim própria me indigno quando penso que em tudo o que te sacrifiquei: perdi a reputação, expus-me a cólera de minha família, à severidade das leis deste país para com as freiras, e a tua ingratidão, me parece maior que todos os males.

Ordena-me que morra por amor a ti! Suplico-te que me ajudes a vencer a fraqueza própria de uma mulher, e que toda a minha indecisão acabe em puro desespero. Um fim trágico obrigar-te-ia, sem dúvida, a pensar mais em mim; talvez fosses sensível a uma morte extraordinária, e a minha memória seria amada. Não é isso preferível ao estado que me reduzistes?

No livro de Cantares de Salomão, capítulo 2, versículo 5 há uma referência à maçã: *“Sustentai-me com passas, confortai-me com maçãs, pois desfaleço de amor”*(p.607). Para os germânicos, a maçã também significa a imortalidade, representada pela deusa Idun (a rejuvenescedora). A maçã era guardada numa taça para que os deuses, ao envelhecerem, pudessem mordê-la para reencontrar a juventude. Evidencia-se que na carta em questão, a maçã é o símbolo das revelações do amor, da juventude, da fertilidade, longevidade e imortalidade e, acima de tudo, da tentação.

Não sei o que sou, nem o que faço, nem o que quero; estou despedaçada por mil sentimentos contrários. Pode imaginar o estado deplorável que me encontro? Amo-te de tal maneira que nem ousar sequer desejar [...]

Vivo – que tanta infelicidade! – faço tanto por conservar a vida como por perdê-la!

Na vinheta em questão, encontra-se um excerto da terceira carta: *Qu'est-ce que je deviendray, et qu'est-ce que vous voulez que je fasse? Je me trouve bien éloignée de tout ce que j'avois prévu: j'espérois que vous m'écrieriez*<sup>20</sup>. Quando Matisse criou a vinheta, a partir deste fragmento, buscou enfatizar, além da idéia de tentação, o sentimento de

<sup>20</sup> Tradução segundo Eugenio de Andrade; *Que há de ser de mim? Que queres tu que eu te faça? Estou longe de tudo quanto imaginei! Esperava que me escrevesses*

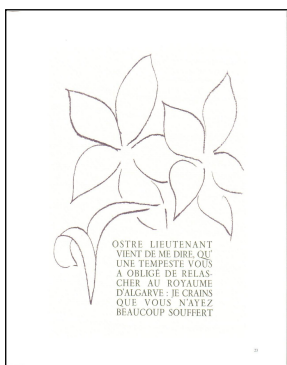
abandono e desolação (*Que há de ser de mim?*) resultante do amor proibido que vivera Mariana.

O narrador inicia a quarta carta manifestando grande preocupação com a segurança de Chamilly que, provavelmente, estava a serviço no mar, notícia recebida por intermédio de um tenente. Prossegue reclamando da falta de notícias (... *por que não me tens escrito?*), como nas demais cartas. Pressente que o amor já não mais existe da parte dele, mas reitera sua paixão desmedida. Revela que apesar de ter confiado nas promessas dele e ter vivido alegrias, o que restou foram suspiros e lágrimas e uma triste previsão de morte. Ao longo da carta, questiona o procedimento do amado e as razões do abandono, ao declarar sua desonra e prejuízo moral por ter vivido o relacionamento. Desvenda o seu amor incondicional (*Bem sei que te amo perdidamente*), apesar da mágoa e da aversão a tudo o que a cerca: o convento, a família e os amigos. Expõe que todos perceberam sua mudança de caráter e que sentem pena de seu sofrimento amoroso, menos ele, que lhe envia cartas insignificantes.

Cita, a seguir, a presença e a companhia de Dona Brites, o passeio realizado até o balcão de onde se avista Mértola (provavelmente a janela de Mértola), mas as lembranças provocaram-lhe imensas lágrimas, fazendo-a a voltar para o quarto e a cama, sem esperanças. A janela traz lembranças vivas e a presença do amado fica ainda mais evidente. Revela a existência de outra mulher na vida dele e pede que lhe envie uma foto dela, do irmão e da cunhada. Finalmente, declara que a paixão e a entrega já duram um ano, despede-se, repetindo várias vezes, como nas demais cartas, a palavra “adeus” e a expressão “como eu te amo”.



A litografia que ilustra essa carta, anexo S, apresenta o estado de alma de Mariana, enfatizando o seu olhar triste. Os olhos permanecem inchados de chorar, conforme revelação no texto: *o que de feliz começo não são mais que suspiros, lágrimas e uma tristíssima morte que julgo sem remédio*. O rosto está apoiado na mão, expressando uma atitude estática e sugere reflexão e desalento.



A vinheta que completa a ilustração, anexo T, Matisse litografou a imagem de uma planta conhecida como borragem. Segundo Borrela (2007) os efeitos medicinais da planta tornam as pessoas felizes, estimulam as atitudes de coragem e combatem os estados depressivos. Suas flores em forma de estrelas possuem tonalidades coloridas do púrpura ao azul e em Portugal simbolizam a felicidade.

Na Idade Média, acreditava-se que a borragem tinha poderes mágicos e, por esse motivo, a planta era utilizada em pequenas porções para recuperar a alegria e o amor ou para fazer misturas cujo efeito era surpreendente, as pessoas falavam a verdade. Essa simbologia da borragem identifica-se com as declarações verdadeiras de Mariana quanto aos seus sentimentos de paixão e abandono, é um grito que lhe sai da alma:

... bem desgraçada sou[...]; não sei de maior ingratidão[...] tu não estavas cego como eu, porque me deixaste então chegar ao estado a que cheguei?.

Se não conseguir vencer a tua ingratidão à força de amor e renúncia, como haveria de consegui-lo com cartas e queixumes? Estou mais que convencida do meu infortúnio; a injustiça do teu procedimento não me deixa duvida, e de tudo devo recear, já que me abandonaste.

Completa a vinheta, o fragmento: *Vostre lieutenant vient de me dire, qu'une tempeste vous a obligé de relascher au royaume d'Algarve: je crains que vous n'ayez beaucoup souffert*<sup>21</sup>, expressando a preocupação de Mariana com o bem estar de Chamilly, apesar da rejeição e abandono de sua parte.

Uma segunda leitura da vinheta poderá ser feita, considerando que a planta desenhada por Matisse pode ser o lírio que, segundo Lurker (1997), é o símbolo da luz, da pureza e da virgindade. De acordo com a simbologia, há uma interpretação ambígua sobre a flor: identifica-se com a piedade e inocência de Cristo, mas, ao mesmo tempo, associa-se com a fecundidade e o amor erótico. O pistilo é um símbolo fálico, bem como o seu

<sup>21</sup> Tradução segundo Eugenio de Andrade: O teu tenente acaba de me contar que um temporal te obrigou arribar ao reino do Algarve. Receio que tenhas sofrido muito no mar[...]

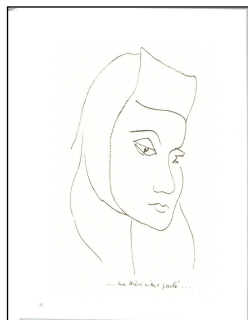
envolvente perfume. Na arte cristã, o lírio é branco e associado à Virgem Maria, mostrado num vaso nas ilustrações da Anunciação.

Na Bíblia, o lírio também é mencionado em várias passagens no livro de Cantares de Salomão:

- *Qual o lírio entre os espinhos, tal é a minha querida entre as donzelas; O meu amado é meu, e eu sou dele; ele apascenta o seu rebanho entre os lírios.* Capítulo 2, versículos 2 e 16;
- *Os teus dois seios são como duas crias, gêmeas de uma gazela, que se apascentam entre os lírios.* Capítulo 4, versículo 5;
- *As suas faces são como um canteiro de bálsamo, como colinas de ervas aromáticas; os seus lábios são lírios que gotejam mirra preciosa.* Capítulo 5, versículo 13;
- *O meu amado desceu ao seu jardim, aos canteiros de bálsamo, para pastorear nos jardins e para colher os lírios.* Capítulo 6, versículo 2; entre outras passagens.

Nesses versículos bíblicos, bem como no texto da carta em questão, evidenciam-se a beleza da amada comparada aos lírios, bem como a paixão entre duas pessoas.

Exemplifica o excerto da carta:



Atormentaste-me com tua insistência, transtornaste-me com o teu ardor, encantaste-me com a tua delicadeza, confiei nas tuas juras, seduziu-me a minha inclinação violenta, e o que se seguiu tão agradável e feliz começo não são mais que suspiros, lágrimas e uma tristíssima morte que julgo sem remédio.

Na litografia seguinte, anexo U, manifesta-se o desalento de Mariana ao recordar as palavras ditas pela sua mãe: *ma Mère m'em a parlé*,<sup>22</sup> sobre os momentos de exortação ao amor representado pela mãe e a resignação em receber suas palavras. A expressão de dor, desolação e tristeza transparece no formato alongado do rosto, nas sobrancelhas arqueadas e olhos baixos, nos lábios comprimidos, ao lembrar que outras pessoas haviam-lhe alertado (“abrir-lhe os olhos”) sobre a gravidade da situação:

Toda gente se apercebeu da completa mudança do meu carácter, dos meus modos, do meu ser. Minha mãe falou-me nisto, primeiro com azedume, depois com brandura. Nem sei que lhe respondi, parece-me que lhe confessei tudo.

<sup>22</sup> Tradução segundo Eugenio de Andrade: *Minha mãe falou-me.*

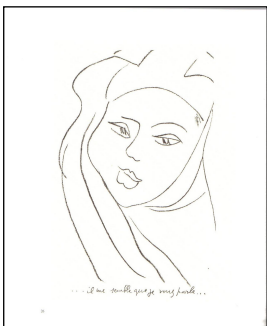
A litografia, além da desilusão e da amargura, reitera a comoção relatada na carta das pessoas que lhe eram caras, incluindo-se as freiras do convento:

Todos se comovem com meu amor, só tu ficas profundamente indiferente, escrevendo-me apenas cartas frias, cheias de repetições, metade do papel em branco, dando grosseiramente a entender que estavas morto por acabá-las.



No anexo V, Matisse apresenta, um outro rosto mais arredondado e menos sofrido, com traços mais leves, conservando, porém, a tristeza no olhar. Refere-se ao momento do apoio recebido por Dona Brites (*Dona Brites me perscruta*), que a convence sair de seu confinamento e a leva à janela: “Dona Brites insistiu, nestes últimos dias, para que saísse do meu quarto, julgando distrair-me, levou-me a passear até o balcão de onde se avista Mértola”. Na

narrativa da carta, a visita à janela e o seu estado de fraqueza trazem-lhe lembranças vivas de Chamilly, uma vez nesse balcão avistara o seu amado pela primeira vez.



Na litografia W, Matisse surpreende o espectador ao desenhar um rosto retorcido, disforme e envolto no véu. Os olhos revelam um profundo sofrimento que, segundo a carta, agrava-se e reflete na sua saúde fragilizada. Transmite uma intensa dor vem do mais íntimo do coração de Mariana, provocada pela ira e decepção sofrida.

Nesse sentido, Costa (2007, p.5-6) esclarece que:

A linguagem popular pode apoderar-se do fato de que a ira é algo diferente de nós, não inerente ao ser humano normal, fazendo nos perder a capacidade de controle e uso da razão, com o objetivo de criar expressões e ditos muitas vezes jocosos. Por ter componentes irracionais, a ira não deve ser confundida com o ódio, que pode atingir seus objetivos destrutivos somente pela racionalidade. O homem conseguiu controlar sua agressividade através da razão, ou seja, utiliza a racionalização como um mecanismo de defesa, mas quando tomado por uma forte emoção nem sempre esses mecanismos atuam. A agressividade gerada pela ira demonstra a incapacidade de racionalizar quando se deixa dominar pela emoção. A ira é uma explosão forte de um sentimento ruim, proveniente de uma contrariedade, de uma desilusão, de um acontecimento inesperado e ruim, de uma inconformidade ou de uma culpa.

Segundo São Tomás de Aquino, o pecado da ira pode transformar-se em ações: “ora, acontece freqüentemente que, pelo fim da ira, isto é, por tomar vingança, se comentam muitas ações fora da ordem moral”<sup>23</sup>. Na carta, Mariana revela:

Mas antes de te enleares numa grande paixão, reflecte bem no horror do meu sofrimento, na incerteza dos meus planos, na contradição dos meus impulsos, na extravagância das minhas cartas, na minha confiança, e aflição, e desejos, e ciúmes. Ah, serás um desgraçado!

Este desejo é inconcebível e ridículo; sei por experiência que és incapaz de fidelidade e não precisas de ajuda para me esqueceres, nem a isso seres levado por nova paixão. Desejaria eu que tivesses um motivo razoável? Seria mais desgraçada, é certo, mas não serias tão culpado.

Completa a litografia a frase: “*il me semble que je vous parle*”<sup>24</sup>, na qual podemos inferir que Mariana escrevia as cartas ao seu amado para sentir-se mais próxima de Chamilly, uma conversa íntima, num diálogo que se assemelha ao real:

Quanta inquietação me terias poupado se, quando nos conhecemos, o teu procedimento fosse tão descuidado como o é agora! Mas quem, como eu, se não deixaria enganar por tantos cuidados, e a quem não pareceriam verdadeiros? Que difícil resolvermo-nos a duvidar da lealdade de quem amamos.

Tu não estavas cego como eu, porque me deixaste então chegar ao estado a que cheguei? Que querias dum desvario que não podia senão importunar-te? Se sabias que não ficavas em Portugal, porque me escolheste a mim para tornares tão desgraçada?

O teu procedimento é mais de um tirano empenhado em perseguir, que de um amante preocupado apenas em agradar. Ai!, por que tratas tão mal um coração que é teu?

Quero-te mil vezes mais que a minha vida e mil vezes mais do que imagino. Ah, como eu te amo, e como tu és cruel! [...] e o oficial partirá. Se partir, que importa? Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio. O tamanho desta carta vai assustar-te: não a lerás. Que fiz eu para ser tão desgraçada? Porque envenenaste a minha vida? Porque não nasci noutra país. Adeus. Perdoa-me. Já não ousa pedir-te que me queiras. Vê ao que me reduziu.

<sup>23</sup> Cf. AQUINO, Santo Tomás de. *Sobre o ensino - Os sete pecados capitais*. Tradução e estudos introdutórios de Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes 2001. *De malo*, questão 12, artigo 5.

<sup>24</sup> Tradução segundo Eugenio de Andrade: *Quando te escrevo é como se falasse contigo*.





Na litografia do anexo X permanece a deformidade nos traços. A expressão do olhar mais aliviada, uma vez que está concluindo a quarta carta e o desabafo. Mesmo expressando todos os seus dissabores, revelando do mais profundo da alma todo seu sofrimento, ainda não se encontra conformada com sua situação de abandono e rejeição, o amor fala mais alto. Atestam as palavras que acompanham a figura da religiosa: *que vous m'estes dur!*<sup>25</sup>.

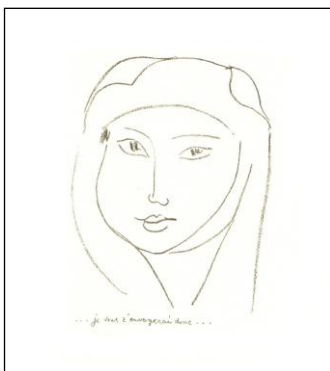
*Ah, como eu te amo, e como tu és cruel! Nunca me escreves; não consigo deixar de te dizer ainda isto. Recomeço, e o oficial partirá. [...]O tamanho desta carta vai assustar-te: não a lerás. Que fiz eu para ser tão desgraçada? Porque envenenaste a minha vida? Porque não nasci noutra país. Adeus!*

Mariana procura encontrar as razões desse sofrimento que a consome e não se conforma de não ter sido correspondida. A dor ainda corrói seu coração e é expressa na litografia de Matisse: os traços do rosto, o olhar questionador e a expressão dos lábios corroboram esse questionamento: “Não esperava ser tratada assim por ninguém: devias lembrar-te do teu pudor, da minha confusão, da minha vergonha, mas tu não te lembras de nada que possa levar-te contra vontade a amar-me”. Sua decepção com o abandono e a indiferença de Chamilly, tema principal da narrativa das cartas, está refletida nos traços, linhas e contornos das litografias que ilustram essa edição das *Cartas Portuguesas*.

Na quinta e última carta, o narrador, pela última vez declara o fim do seu relacionamento com Chamilly, convencida de que tudo foi um grande engano. Devolve, por intermédio de Dona Brites, o retrato e as pulseiras recebidas de presente, depois de imensas lágrimas e hesitações, revelando, finalmente, que havia tentado de todas as maneiras curar-se da paixão, mas não livrara-se dela. Contraditoriamente, suplica que permaneça em silêncio, único meio de esquecer-lo. Num tom fortemente magoado pede que Chamilly não mais interfira no seu destino (*Não se meta pois no meu caminho*), chegando a pensar que poderia ter conhecido outro “amante melhor e mais fiel”, provocando-lhe inúmeros questionamentos sobre a experiência vivida. Essa idéia provoca-lhe, mais uma vez, a autocomiseração (*é tal a pena que sinto por mim*), sentimento negativo que a leva ao desespero final. Assume toda a culpa da paixão e da desgraça que foi abatida, reiterando as razões para odiá-lo e expressa o desejo de entregá-lo à vingança da família. Nesta última

<sup>25</sup> Tradução segundo Eugênio de Andrade *Como eu te amo!* E tradução de Jaime Cortesão *Quanto me és caro!*

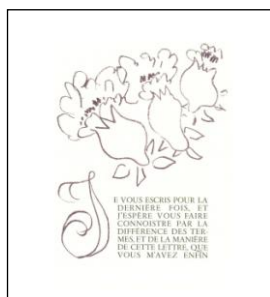
carta, os seus sentimentos são exacerbados: deseja livrar-se da “cruel perturbação” e da paixão que a fez perder a razão, quando jovem e ingênua. Confessa-se livre do “encantamento” e, no último parágrafo, revela que apenas duas cartas ficariam guardadas para leituras contínuas, até atingir um estado de alma mais tranqüilo. Não tomaria mais resoluções extremadas que poderiam causar-lhe ainda mais desgosto: “De si nada mais quero. Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa.” Sente-se, finalmente, livre para afirmar que não mais lhe escreveria e que não mais estaria obrigada a revelar os seus sentimentos.



Na leitura de Matisse, anexo Z, o rosto apresentado os traços encontram-se mais bem delineados e firmes. Configura-se a expressão de coragem revelada na última carta, tanto no olhar mais sereno, apesar da visível tristeza, quanto no contorno do rosto e dos lábios demonstrando a força da decisão em romper definitivamente com Chamilly: “Quero escrever-lhe ainda outra carta para lhe mostrar que, daqui a algum tempo, talvez já tenha mais serenidade”.

A expressão ‘*je vous z’envoyeraí done...*’<sup>26</sup>, expressa a triste decisão de devolver as cartas, desistindo em definitivo da reconciliação:

Ao devolver-lhe as suas cartas, guardei, cuidadosamente, as duas últimas que me escreveu; hei de lê-las ainda mais do que li as primeiras, para não voltas a cair nas minhas fraquezas.



Mandar-lhe-ei, pelo primeiro meio, o que me resta ainda de si. Não receie que lhe volte a escrever, pois nem sequer porei o seu nome na encomenda. De tudo isso eu encarreguei D. Brites, que habituara as confidências bem diferentes. Os seus cuidados não me serão tão suspeitos quanto os meus.

A vinheta que acompanha a última carta, como as demais, suscita uma dupla leitura. Primeiramente, a imagem sugere as flores da romã, às paixões e à fecundidade. Os gregos consideravam essas flores como o símbolo do amor. De acordo com a narrativa mitológica, eles consagraram a romãzeira à deusa Afrodite, acreditando em seus poderes afrodisíacos. Já para os judeus, a romã e sua flor são símbolos religiosos de profundo significado no ritual do ano novo e prenunciam um ano

<sup>26</sup> Tradução segundo Eugênio de Andrade: *Mandar-lhe-ei...*

melhor. Na interpretação de Matisse, as flores da romã sinalizam o desabrochar de uma nova fase de Mariana, ao celebrar o seu rompimento com Chamilly. As palavras que acompanham a vinheta configuram essa leitura: *Je vous écris pour la dernière fois, et j'espère vous faire connoître par la différence des termes, et de la manière de cette lettre, que vous m'avez enfin*<sup>27</sup>. Complementam a leitura os excertos abaixo:

Escrevo-lhe pela última vez e espero fazer-lhe sentir, na diferença de termos e modos desta carta, que finalmente acabou por me convencer de que já me não ama e que devo, portanto, deixar de o amar.

[D. Brites] tomará as precauções necessárias para que eu fique com a certeza de que recebeu o retrato e as pulseiras que me deu. Quero, porém, dizer-lhe que me encontro, há alguns dias, na disposição de me desfazer e queimar essas lembranças do seu amor, que tão preciosas me foram. Mas tanta fraqueza lhe tenho mostrado que nunca acreditaria que eu fosse capaz de chegar a tal extremo. Quero sentir até ao fim a pena que tenho em separar-me delas, e causar-lhe ao menos algum despeito.

Uma segunda leitura da vinheta é possível, segundo Borrela (2007). As flores em questão lembram cravos que, nos esponsais eram colocados na bebida do casal de noivos. Expressam amor, fascinação e distinção, por isso, a flor é usada na lapela. Pela forma dos seus frutos, que lembram pequenos pregos, o cravo tornou-se símbolo da paixão de Cristo. Representa o amor puro e inocente daquele que nasceu para ajudar o próximo. Ligado também à política e à religião, representa uma pessoa que luta pela igualdade social, capaz de colocar os interesses da sociedade, do grupo e da família à frente das suas aspirações particulares.

Pickles (1992) em *Linguagem das Flores* explica que a simbologia do cravo muda de acordo com sua cor:

Os atenienses reverenciavam os cravos, chamando-os Dianthos, flor de Júpiter, e com eles faziam coroas e grinaldas, durante os festivais, dando origem à palavra “coroação”. Devido ao aroma semelhante a do cravo-da-índia, em inglês são, muitas vezes, chamados de *gillyflowers*, apelido originário da palavra francesa “*giroflier*” e também dado aos goivos. Às vezes, os cravos eram adicionados ao vinho e à cerveja para dar-lhes sabor. Mesmo hoje em dia, ainda são conhecidas na zona rural inglesa como flores embebidas no vinho. (p.19)

---

<sup>27</sup> Tradução segundo Eugênio de Andrade: *Escrevo-lhe pela última vez e espero fazer-lhe sentir, na diferença de termos e modos desta carta, que finalmente acabou.*

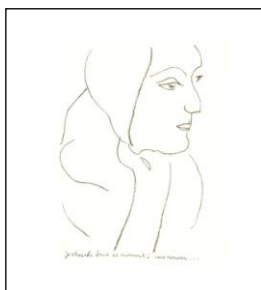
Na litografia seguinte, Matisse apresenta mais um rosto de Mariana. Apoiando-se na mão espalmada, expressa uma imensa tristeza nos olhos baixos e cismadores como os de quem procura um caminho, uma luz, ou uma explicação. A dor e as lembranças ainda persistem em seu coração e, muitas vezes, transformam-se em revolta pelo comportamento detestável de Chamilly. O texto da carta configura a grande preocupação de Mariana:



Detesto a tua franqueza. Pedi-lhe eu para me dizer pura e simplesmente a verdade? Porque me não deixou com a minha paixão? Bastava não me ter escrito: eu não procurava ser esclarecida. Não me chegava a desgraça de não ter conseguido de si o cuidado de me iludir? Era preciso não lhe poder perdoar? Saiba que acabei por ver quanto é indigno dos meus sentimentos; conheço agora todas as suas detestáveis qualidades.

Não se meta, pois, no meu caminho; destruiria, sem dúvida, todos os meus projectos, fosse qual fosse a maneira por que se intrometesse. Não me interessa saber o resultado desta carta; não perturbe o estado para que me estou preparando. Parece-me que pode estar satisfeito com o mal que me causa, qualquer que fosse a sua intenção de me desgraçar.

A imagem se completa com o trecho da carta: *Je vous promets en ne vous point layer*<sup>28</sup>, no qual Mariana procura esclarecer que mesmo depois de ter “destruído” sua vida, ela não conseguiria odiá-lo.



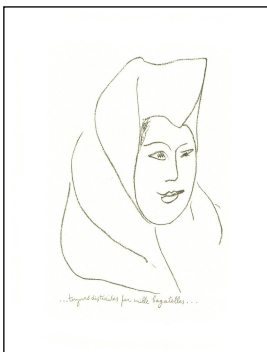
Essa decisão inspira Matisse a construir outra face que completa a visão do sofrimento da imagem anterior. Enfatiza a dificuldade para tomar a decisão, agora definitiva. Fato que desfigura o seu rosto, mais magro, o nariz adunco e os lábios cerrados, destacando-se os olhos perdidos e vidrados. Reflete um estado de espírito abatido e mortificado pelas lágrimas e sofrimento até aqui revelados. Deveria

transpor esse período pleno de dúvidas, questionamentos e rancor para compreender (e aceitar) o comportamento de seu amado. Mesmo diante de tudo o que ainda questiona, as palavras são de perdão: *Je cherches dans ce moment's vous excuser*<sup>29</sup>, ela o desculpa. O perdão é um ato sublime e, em nome desse amor, ele supera o desejo de vingança:

Procuro neste momento desculpá-lo, e sei que uma freira raramente inspira amor; (...) forçoso me é confessar que tenho razões para o odiar mortalmente (...) reconheço que me preocupo ainda muito com as minhas queixas e a sua infidelidade, mas lembre-se que a mim própria prometi um estado mais tranqüilo, que espero atingir (...)

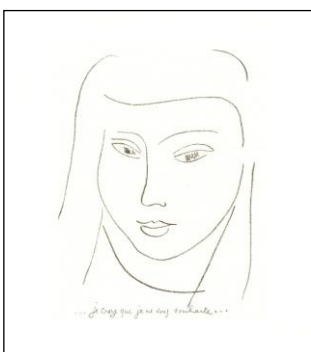
<sup>28</sup> Tradução segundo Eugênio de Andrade: *Prometo-lhe não o ficar a odiar.*

<sup>29</sup> Tradução segundo Eugênio de Andrade: *Procuro neste momento desculpá-lo.*



A litografia seguinte, anexo AD, apresenta Mariana envolta em sua vestimenta de freira, configurando o que declara na última carta sobre a decisão de retomar a sua vida religiosa, livre do “encantamento”. A expressão do rosto é mais serena, embora a tristeza permaneça em seu olhar. Na carta, ela relembra a sua trajetória no convento: “Eu era nova, ingênua; haviam-me encerrado neste convento desde pequena; não tinha visto senão gente desagradável; nunca ouvira as belas coisas que constantemente me dizia (...)”. A expressão *Toujours distraites for mille bagatelles...*<sup>30</sup> enfatiza esse momento e remete à dificuldade que Chamilly terá em suportar outras mulheres e suas futilidades:

Creio que não deve ser muito agradável ver aquelas a quem amamos sempre distraídas com futilidades; e é preciso ter bem pouca delicadeza para suportar, sem desespero, ouvi-las só falar de reuniões, atavios e passeios. Continuamente se está exposto a novos ciúmes, pois elas são obrigadas a certas atenções, certas condescendências, certas conversas. Quem pode garantir que em tais ocasiões se não divirtam, e que suportem os maridos somente com extremo desgosto, e sem qualquer aprovação? Como elas devem desconfiar de um amante que lhes não peça contas rigorosas de tudo isso, que acredite facilmente e sem inquietação no que lhe dizem, e as veja, confiante e tranqüilo, sujeitas a todas essas obrigações!



Na penúltima litografia, (anexo AE), Matisse desenha Mariana com traços bem definidos, aparentando certa tranqüilidade. O olhar incerto tenta desvendar o pensamento preso ainda no passado, procurando antever o futuro que a esperava, depois do rompimento definitivo. No texto, Mariana revela seus anseios se Chamilly tivesse acenado com a possibilidade de um reencontro:

Se me tivesse dado alguma prova de amor, depois de ter saído de Portugal, teria feito todos os esforços para sair daqui; ter-me-ia disfarçado para ir ter consigo. Ai, que teria sido de mim se não importasse comigo, depois de estar em França!?! Que horror! Que loucura! Que vergonha tão grande para minha família, a quem quero tanto, depois que deixei de amar!

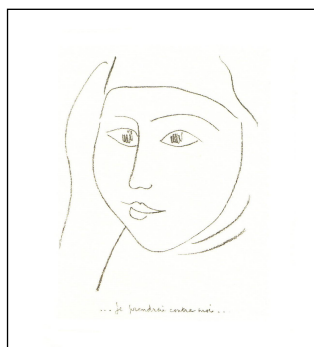
<sup>30</sup> Idem: *Sempre distraídas com futilidades*

Diante desses questionamentos, sente pena de si mesma: “... como vê, reconheço que podia ser ainda mais digna de piedade do que sou”. Mas a decisão está tomada: “Mas não quero sabê-lo! Já lhe pedi, e volto a suplicar-lho, para não me escrever mais”.

Completa a imagem a frase: *Je crois que je ne vous souhaite*<sup>31</sup>, reportando ao sofrimento, os momentos de amor e ira, o arrependimento e, finalmente, o perdão.

Muito tempo vivi num abandono e numa idolatria que me horrorizam, e o remorso perseguem-me com uma crueldade insuportável. Sinto uma vergonha enorme dos crimes que me levou a cometer; já não tenho, pobre de mim!, a paixão que me impedia de conhecer-lhes a monstruosidade. Quando deixará o meu coração de ser dilacerado? Quando é que me livrarei deste cruel perturbação? Apesar de tudo, creio que não lhe desejo nenhum mal, e talvez me não importasse que fosse feliz.

A última litografia que ilustra a quinta carta, anexo AF, representa essa mulher decidida e pura de coração. Na leitura de Matisse é o momento de desenhar um rosto mais cheio, expressando tranqüilidade. Essa Mariana de rosto bem delineado possui olhos mais confiantes e lábios que expressam firmeza pela decisão tomada. A frase *Je prendai contre moi...*<sup>32</sup> corrobora a confiança e o reconhecimento do erro cometido, mas que resultou na força de uma decisão: “prometi um estado mais tranqüilo, que espero atingir”.



Reconheço que me preocupo ainda muito com as minha queixas e a sua infidelidade, mas lembre-se que a mim própria prometi um estado mais tranqüilo, que espero atingir, ou então tomarei uma resolução extrema, que virá a conhecer sem grande desgosto. De si nada mais quero. Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa. É preciso deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos?

De acordo com Iser (1999) o não-dito é uma forma conduzir o leitor para dentro do texto e imaginar o significado de algo que já foi dito, mas que foi sucedido por um lugar vazio, o qual dá margem para a inferência de uma leitura por detrás das palavras. Matisse, leitor das cartas, criou rostos e vinhetas que se identificaram com os aspectos de uma experiência vivida por uma mulher apaixonada, numa perfeita interação entre texto e leitor.

A arte, segundo Iser (1999), se apresenta com graus de complexidade, dificultando a interpretação e representação do leitor. Este, por sua vez, sente-se impulsionado a

<sup>31</sup> Tradução segundo Eugênio de Andrade: *creio que não lhe desejo nenhum mal*

<sup>32</sup> Idem: *a mim própria*

preencher os vazios, agindo sobre eles e trazendo o seu repertório. A leitura das *Cartas Portuguesas* e das litografias de Henri Matisse constituiu-se nessa experiência, as palavras refletiram-se nas imagens e as imagens representaram as palavras num ato de interação.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado, publicadas em 1669, em Paris, sob o título *Lettres Portugaises Traduites en Français*, representam o Barroco português no estilo e no modo de ser graças à dualidade do ser humano que nelas se corporifica. Num sentido amplo, concebem uma tendência constante do espírito humano e da cultura presente em todas as manifestações da civilização ocidental.

A gênese do Barroco remonta a meados do século XVI, quando ocorreu a crise espiritual e moral desencadeada pela decomposição dos valores da Renascença e o surgimento de uma nova visão da existência. A consciência do “desconcerto do mundo”, da instabilidade das coisas surgidas no Maneirismo concretizou-se, no ressurgimento do teocentrismo medieval. A pressão de forças contrárias, como a dicotomia carne/espírito, traduziu-se na consciência e no espírito do homem seiscentista através de uma linguagem culta, repleta de antíteses, paradoxos, oxímoros, espécie de fusão que objetivava superar os extremos: carnalizar o espírito e espiritualizar a carne representando o mais humano dos sentidos.

As *Cartas* representam o apelo ao emocional, uma vez que revelam o sofrimento dramático de uma freira, numa linguagem preciosa tipicamente barroca. Considerando que o Barroco é um fenômeno artístico e literário vinculado à Contra-Reforma, o conteúdo das *Cartas* representa a construção do espírito humano e uma reação ao espírito renascentista imbuído de racionalismo.

Da primeira à quinta carta, na ordem em que se encontram, foi observada uma gradação, cujo ponto culminante se fixa na terceira, pela tensão dolorosa entre o sentimento e a razão. Primeiramente, o leitor acompanha a trajetória da forte emoção de um amor desmedido de uma freira por um oficial francês que servia em Lisboa. Teve uma curta duração e foi penalizado pela ausência de um dos amantes. A esperança de um reencontro é vaga e quase impossível, caminhando para a separação definitiva, num apelo emocional e dramático do narrador. Pode-se afirmar que a narrativa das cinco cartas ficou marcada pelo sofrimento de uma paixão incomensurável, levando a protagonista à perda do racional, recuperando-se nas duas últimas cartas os seus brios feridos e a força para decidir uma volta à espiritualização.



Escritas numa linguagem exaltada, bem ao gosto do Barroco, os conflitos interiores debateram-se entre o ódio e o amor, entre o espiritual e o carnal. As palavras retrataram fielmente a alma de uma mulher que elegeu o amor como única razão de sua vida. Concluiu-se que Mariana escreveu as *Cartas*, a princípio, para melhor compreender o sentimento novo e estranho que tumultuava a sua vida pacata e tranqüila de religiosa e depois, gradativamente, para libertar-se.

Ficaram marcadas na leitura as inúmeras declarações de amor encontradas nas cartas, as lágrimas derramadas, a mortificação pelo pecado cometido e o desejo imenso de um reencontro com o amado. Todo esse sofrimento acaba, porém, provocando na protagonista uma confusão de identidade: “Não sei o que sou, nem o que faço, nem o que quero; estou despedaçada por mil sentimentos contrários”. Em vários trechos das *Cartas*, essas súplicas amorosas remetem às donzelas das cantigas trovadorescas que, também por abandono do amigo, declaram sua *coita* (*Ay, eu coitada*), a dor sentida pelo desprezo e pela separação do amigo, muitas vezes, forçada. Além o desejo de morrer de vergonha e de amor: “Morro de vergonha!”; “Ordena-me que morra por amor de ti!”.

Na leitura das imagens, a partir das Cartas Portuguesas, Henri Matisse criou as litografias baseando-se solidamente no desgosto de Mariana acima relatado. Ao preparar a edição de 2004, Matisse criou diferentes retratos da freira, cujo foco principal foi o sofrimento, utilizando a técnica da litografia e lápis de diferentes cores. O artista retirou excertos das cartas, considerados pontos de entrada para a leitura, lembrando a técnica dos monges ilustradores medievais, ao criar em cada início de citação uma letra gótica, que se assemelha às iluminuras.

Completam os retratos as vinhetas de flores, folhas, frutos (maçã, romã, cravo ou flor de romã, lírio ou flor da borragem) que simbolizam a sexualidade, a fertilidade, ou a voluptuosidade do amor pecaminoso de Mariana, condenado pela sua condição de freira. Os frutos e flores que ornamentam as vinhetas são característicos do Alentejo, região de rica flora e contribuíram na interpretação do simbolismo que cerca o texto literário e o texto pictórico. Matisse procurou realizar, a partir de sua leitura das *Cartas*, um antigo sonho de fazer um livro com iluminuras medievais, objetivando renovar a tradição dos manuscritos iluminados.

De acordo com Ribeiro (2004) Matisse expressou seu desejo a Louis Aragon, explicando que “Agora sei o que é um J, ele confessou-me orgulhosamente; e um A, é difícil um A, um A...bem ver-se-á”, acrescentando ainda que passava as noites a desenhar as suas letras, as suas folhas, as suas iluminuras.(p.5). Nas litografias procurou retratar os desejos de corpo e alma de Mariana, configurando a profundidade da leitura e a perfeita criatividade das ilustrações.

Quanto à experiência de leitura, os pressupostos de Iser (1999) contribuíram na tarefa de combinar os elementos ditos e os não ditos no texto, considerando que a ausência significa presença. Os espaços vazios do texto constituíram-se a possibilidade real de interpretação e de constituição do significado tanto do conteúdo das *Cartas* quanto da leitura das litografias e das vinhetas de Matisse. Confirmou-se o que Iser (1996) ressalta que não há uma única maneira de interpretar corretamente uma obra e esgotar o seu potencial semântico, uma vez que “a obra não oferece uma mensagem dela separável; o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa”. (p.29)

A noção de expectativa na recepção de uma mensagem foi absolutamente capital, concretizando-se na ligação com o contexto. Ambos condicionaram a interpretação da mensagem e completaram as noções de instruções de leitura.

Na leitura das imagens, a noção de que uma mensagem visual deve ser compreendida entre expressão e comunicação, de acordo com Joly (1996), conduziu a leitura analítica em função da mensagem, de seu horizonte de expectativa e dos diversos tipos de contexto encontrados nas ilustrações selecionadas.

Concluiu-se que o texto literário não é um objeto fechado às informações que o leitor busca. Ele é um espaço, uma possibilidade de comunicação e de construção dessa busca do leitor que será mais ou menos construída, dependendo da eficiência do leitor na realização de seu trabalho de leitura. Os textos em questão, as *Cartas* e as ilustrações de Matisse forneceram índices que puderam ser desenvolvidos, mas não apresentaram nenhuma resposta pronta. O sentido foi atribuído depois de inúmeras leituras e reflexões, seguidas de intensas pesquisas.

Resta acrescentar que a viagem a Portugal realizada em setembro de 2007 e a visita à Beja foram primordiais para o desenvolvimento desta dissertação. A experiência obtida

na viagem definiu o tema e o gosto pela pesquisa, após a visita à cidade de Beja e ao Convento de Nossa Senhora da Conceição, hoje Museu Regional.

A sensação de “estar ao pé” da janela de Mértola, local onde Mariana viu pela primeira vez o Marquês de Chamilly, de visitar a igreja em que ela foi batizada, caminhar pelo corredor, onde possivelmente esteja enterrada e certificar-se de toda a riqueza do convento, foram experiências que revelaram um conhecimento que não se encontra nos livros.

## REFERÊNCIAS:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.
- ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Tradução Eugênio de Andrade. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998
- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990. p. 214-218.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Cartas Portuguesas: um espelho da problemática feminina. *Boletim/CESP*, [s.l.] v.13, n. 16, p. 43-51. Jul/dez. 1993.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- Barnett, Richard-Laurent. Excising the text: narrative ablation in Guilleragues' 'Lettres Portugaises'. *The Romanic Review*, May 1997 v. 88, n.3, p.364-84.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Circulo do livro, São Paulo, 1974.
- BOHORQUEZ, Karen. Pedras que contam história. *Ciência hoje*. V.35 n.209 p. 50-51, 2004.
- CARUSO, Igor. *A separação dos Amantes*. São Paulo: Diadorim: Cortez, 1984.
- COELHO, Nelly Novaes. O corpo-da-escrita no romance feminino português. *IV Congresso Abralic*, São Paulo: p. 817-823.
- COELHO, Nelly Novaes. A crítica e a literatura feminina. *Atas dos congressos literários de Campina Grande – 1994*, Editora Universitária Campina Grande, 1996. p. 279-289.
- CARUSO, Igor. *A separação dos Amantes*. São Paulo: Diadorim, Cortez, 1984.
- COSTA, Marcos Roberto Nunes; SILVA, Leila Rúbia da Costa. Os “Sete Pecados Capitais”, segundo Tomás de Aquino. *Ágora Filosófica*. Recife, Ano 1 • n. 1 • jul./dez. 2007

- COUTINHO, B. Xavier. Um escritor a menos na Literatura Portuguesa: Sórora Mariana Alcoforado. *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*: Classe de Letras. Lisboa, tomo XXI, p. 215-234, 1980.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Ed. Ática: São Paulo, 1996.
- D'AGUIAR, Asdrubal. *Soror Marianna*: estudo sobre a religiosa portuguesa. Lisboa: Em Casa de Correia, 1924.
- DELGADO, Humberto. *O infeliz amor de Sórora Mariana*: a freira de Beja. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 45-69.
- DELGADO, Manuel Joaquim. *Ensaio Monográfico* (histórico, biográfico, lingüístico e crítico) acerca de Beja e dos benjenses mais ilustres. Beja: Editorial Império, 1973. p. 197-227.
- As dimensões da imagem*: abordagens teóricas e metodológicas. Maringá: Eduem, 2005.
- FERRARA, Lucrecia D. *Leitura sem palavras*. 3ª. Ed., São Paulo: Ática, 1993.
- FERREIRA, Carlos Aparecido. *A mulher na Literatura Portuguesa*: sua imagem e seus questionamentos através do Gênero Epistolar. São Paulo, FFLCH: 2002.p. 48-60.
- FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa* – elementos estruturais de sociologia da arte. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado*: Cartas. Rio de Janeiro: Agir, 1962.
- GOLDSTEIN, Claire. Love letters, discourses of gender and writing in the criticism of the Lettres Portugaises. *The Romanic Review*, v. 88, n. 4, p. 571(20), Nov. 1997.
- GOMES, Alvaro Cardoso. Paixão medida. *Boletim Informativo*. Centro de Estudos Portugueses de São Paulo, v.11, n. 01, p.07-10, 1985.
- GONÇALVES, José Aguinaldo. 1995. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, (EDUSP), 1994.
- GONZAGA, Manuela. A Freira Portuguesa-Soror Mariana Alcoforado. *Revista Storm-artes*. [S.l.]:2002. Disponível em :<[http://storm-magazine.com/arquivo/Artigos\\_Fev\\_Mar2002\\_1e.htm](http://storm-magazine.com/arquivo/Artigos_Fev_Mar2002_1e.htm)>. Acesso em 30/10/2005.
- GUIMARÃES, Ruth. *Mulheres Célebres*. São Paulo: Cultrix, 1960. p.103-132.
- GULLO, Carla; PEREIRA, Cilene. Paixão é doença. *Revista Isto É*. São Paulo, n.1595, p.07-11, 26/04/2000. Entrevista

HANSON, Carl . *Economia e Sociedade no Portugal Barroco*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

HIGHNAM, David E. Lettres Portugaises: Passion in search of survival. *Modern Language Quaterly*. V.33, p. 370-81, 1972.

ISER, W. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. 1ed. v.1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas –SP: Papyrus, 1996.

KIEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: Masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1966. p. 89-95.

KRISTEVA, Julia. *No princípio era o amor*. Brasiliense: São Paulo, 1987.

LIMA, L.C. O leitor demanda (d) a literatura. In: *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Hans Robert Jauss...et al.; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

*Lettres portugaises de Mariana Alcoforado Cartas portuguesas de Mariana Alcoforado/* dir. José Sommer Ribeiro, [org.]Fundação Arpad Szemes – Vieira da Silva, trad. Paula Mascarenhas, litografias Henri Matisse.- Lisboa: Fundação Arpad Szenes, 2004.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MCALPIN, Mary. Poststruturalist feminism and the imaginary woman writer: the Letters Portugaises. *The Romanic Review*, v.90, n.1, p. 27-44, Jan. 1999.

MANGEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELO, Francisco Manuel. *A carta de guia de casados*. Lisboa: Presença, 1965.

MENESES, Antonio Maria Vasco de Mello César e. Prefácio. In: ALCOFORADO, Mariana. *Cartas de amor*. Salvador: Progresso, 1956. p. 5-55.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1986.

NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 2002.

PICKLES, Sheila. *A linguagem das flores*. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 168-170.
- RIBEIRO, Eunice. *Ver. Escrever. José Régio: o texto iluminado*. Braga: Universidade do Minho, 2000.
- RIBEIRO, Manuel. *Vida e morte de madre Mariana Alcoforado (1640-1723)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1940.
- ROCHA, André Crabbé. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1965.
- ROCHA, Nelly Cecília Paiva Barreto da. *Madre Mariana Alcoforado: o hábito da solidão*. Belém: Imprensa Oficial, 1995.
- RODRIGUES, Antonio Gonçalves. *Mariana Alcoforado: história e crítica de uma fraude literária*. Coimbra: 1943.
- RUFACH, J. *et alii. Método para interpretação de obras de arte*. Trad. Fernanda Soares. Lisboa: Planeta, 1990.
- SANTAELLA, Lucia; NOTH. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SANTOS, Matildes Demétrio. *Mariana Alcoforado e suas cartas de amor. Flores Verbais*. Rio de Janeiro: [s.d], p. 395-403.
- SARAMAGO, Alfredo. *Convento de Sórora Mariana Alcoforado: Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição*. Sintra-Portugal: Colares, 1973. p. 91-137.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. *Literatura Barroca: Literatura Portuguesa*. São Paulo: Global, 1987.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria C. Queiroz e Maria H. R. da Cunha. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1983.
- VALENÇA, Ana Maria Macedo. O amor, a posse, a perda: Um estudo sobre a experiência da dor amorosa. *Letras & Letras*. Uberlândia-MG, v. 13, n.1, p. 03-14, jan/jul. 1997.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70: 2002.

## ***ANEXOS***



## ANEXO A

### Primeira carta<sup>33</sup>

Considera, meu amor, a que ponto chegou a tua imprevidência. Desgraçado! Foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças. Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que um desespero mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa. Há-de então este afastamento, para o qual a minha dor, por mais subtil que seja, não encontrou nome bastante lamentável, privar-me para sempre de me debruçar nuns olhos onde vi tanto amor, que despertavam em mim emoções que me enchem de alegria, que bastavam para meu contentamento e valiam, enfim, tudo quanto há? Ai! Os meus estão privados da única luz que os alumia, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles, desde que soube que havias decidido a um afastamento tão insuportável que me matará em pouco tempo.

Parece-me, no entanto, que até ao sofrimento, de que és a única causa, já vou tendo afeição. Mal te vi a minha vida foi tua, e chego a ter prazer em sacrificar-ta. Mil vezes ao dia os meus suspiros vão ao teu encontro, procuram-te por toda a parte e, em troca de tanto desassossego, só me trazem sinais da minha má fortuna, que cruelmente não me consente qualquer engano e me diz a todo momento: Cessa, pobre Mariana, cessa de te mortificar em vão, e de procurar um amante que não voltarás a ver, que atravessou mares para te fugir, que está em França rodeado de prazeres, que não pensa um só instante nas tuas mágoas, que dispensa todo este arrebatamento e nem sequer sabe agradecer-to. Mas não, não me resolvo a pensar tão mal de ti e estou por de mais empenhada em te justificar. Nem quero imaginar que me esqueceste. Não sou já bem desgraçada sem o tormento de falsas suspeitas? E porque hei-de eu procurar esquecer todo o desvelo com que me manifestavas o teu amor? Tão deslumbrada fiquei com os teus cuidados, que bem ingrata seria se não te quisesse com desvario igual ao que me levava a minha paixão, quando me davas provas da tua.

Como é possível que a lembrança de momentos tão belos se tenha tornado tão cruel? E que, contra a natureza, sirva agora só para me torturar o coração? Ai! A tua última carta reduziu-o a um estado bem singular: bateu de tal forma que parecia querer fugir-me

---

<sup>33</sup> ALCOFORADO, Mariana Sóror. Cartas Portuguesas. Trad. de Eugénio de Andrade. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

para te ir procurar. Fiquei tão prostrada de comoção que durante três horas todos os meus sentidos me abandonaram; recusava uma vida que tenho de perder por ti, já que para ti, já que para ti não posso guardar. Enfim, voltei, contra vontade, a ver a luz: agradava-me sentir que morreria de amor, e, além do mais, era um alívio não voltar a ser posta em frente do meu coração despedaçado pela dor da tua ausência.

Depois deste acidente tenho padecido muito, mas como poderei deixar de sofrer enquanto não te vir? Suporto contudo o meu mal sem me queixar, porque me vem de ti. É então isto que me dás em troca de tanto amor? Mas não importa, estou resolvida a adorar-te toda vida e a não ver seja quem for, e asseguro-te que seria melhor para ti não amares mais ninguém. Poderias contentar-te com uma paixão menos ardente que a minha? Talvez encontrasses mais beleza (houve um tempo, no entanto, em que me dizias que eu era muito bonita), mas não encontrarias nunca tanto amor, e tudo o mais não é nada.

Não enchas as tuas cartas de coisa inúteis, nem me voltes a pedir que me lembre de ti. Eu não te posso esquecer, e não esqueço também a esperança que me deste de vires passar algum tempo comigo. Ai!, porque não queres passar a vida inteira ao pé de mim? Se me fosse possível sair deste malfadado convento, não esperaria em Portugal pelo cumprimento da tua promessa: iria eu, sem guardar nenhuma conveniência, procurar-te, e seguir-te, e amar-te em toda parte. Não me atrevo a acreditar que isso possa acontecer; tal esperança por certo me daria algum consolo, mas não quero alimentá-la, pois só à minha dor me devo entregar. Porém, quando meu irmão me permitiu que te escrevesse, confesso que surpreendi em mim num alvoroço de alegria, que suspendeu por momentos o desespero em que vivo. Suplico-te que me digas porque teimaste em me desvairar assim, sabendo, como sabias, que terminavas por me abandonar? Porque te empenhaste tanto em me desgraçar? Porque não me deixaste em sossego no meu convento? Em que é que te ofendi? Mas perdoa-me; não te culpo de nada. Não me encontro em estado de pensar em vingança, e acuso somente o rigor do meu destino. Ao separar-nos, julgo que nos fez o mais temível dos males, embora não possa afastar o meu coração do teu; o amor, bem mais forte, uniu-os para toda a vida. E tu, se tens algum interesse por mim, escreve-me amiúde. Bem mereço o cuidado de me falares do teu coração e da tua vida; e sobretudo vem ver-me.

Adeus. Não posso separar-me deste papel que irá ter às tuas mãos. Quem me dera a mesma sorte! Ai, que loucura a minha! Sei bem que isso não é possível! Adeus; não posso mais. Adeus. Ama-me sempre, e faz-me sofrer mais ainda.

## ANEXO B

### Segunda carta

Creio que faço ao meu coração a maior das afrontas ao procurar dar-te conta, por escrito, dos meus sentimentos. Seria tão feliz se os pudesse avaliar pela violência dos teus! Mas não posso confiar em ti, nem posso deixar de te dizer, embora sem a força com que o sinto, que não devias maltratar-me assim, com um esquecimento que me desvaira e chega a ser uma vergonha para ti. É justo que suportes, ao menos, as queixas de desgraças que previ ao ver-te decidido a deixar-me. Reconheço que me enganei, ao pensar que procederias com mais lealdade do que é costume: o excesso do meu amor parece que devia pôr-me acima de quaisquer suspeitas e merecer uma fidelidade que não é vulgar encontrar-se. Mas a tua disposição para me atraiçoar triunfou, afinal, sobre a justiça que devias a tudo quanto fiz por ti. Não deixaria de ser infeliz se soubesse que só ao meu amor ganharias amor, pois tudo quisera dever unicamente à tua inclinação por mim; mas estou longe de tal estado que já lá vão seis meses sem receber uma única carta tua. Só à cegueira com que me abandonei a ti posso atribuir tanta desgraça: não tinha obrigação de prever que as minhas alegrias acabariam antes do meu amor? Como poderia esperar que ficasses para sempre em Portugal, renunciasses à tua carreira e ao teu país para não pensares senão em mim? Nenhum alívio há para o meu mal, e se me lembro das minhas alegrias maior é ainda o meu desespero. Terá sido então inútil todo o meu desejo, e não voltarei a ver-te no meu quarto com o ardor e arrebatamento que me mostravas? Ai, que ilusão minha! Demasiado sei eu que todas as emoções, que em mim se apoderavam da cabeça e do coração, eram em ti despertadas unicamente por certos prazeres e, como eles, depressa se extinguíam. Precisava, nesses deliciosos instantes, chamar a razão em meu auxílio para moderar o funesto excesso da minha felicidade e me levar a pressentir tudo quanto sofro presentemente. Mas de tal modo me entregava a ti, que era impossível pensar no que pudesse vir envenenar a minha alegria e impedir de me abandonar inteiramente às provas ardentes da tua paixão. Ao teu lado era demasiado feliz para por imaginar que um dia te encontrarias longe de mim. E, contudo, lembro-me de te haver dito algumas vezes que farias de mim uma desgraçada; mas tais temores depressa se desvaneciam, e com alegria tos sacrificava para me entregar ao encanto, e à falsidade!, dos teus juramentos. Sei bem

qual é o remédio para o meu mal, e depressa me livraria dele se deixasse de te amar. Ai, mas que remédio... Não; prefiro sofrer ainda mais do que esquecer-te. E depende isso de mim? Não posso censurar-me ter desejado um só instante deixar de te querer. És tu mais digno de piedade do que eu, pois vale mais sofrer como sofro do que ter os fáceis prazeres que te hão-de dar em França as tuas amantes. Em nada invejo a tua indiferença: fazes-me pena. Desafio-te a que me esqueças completamente. Orgulho-me de te haver posto em estado de já não teres, sem mim, senão prazeres imperfeitos; e sou mais feliz que tu, porque tenho mais em que me ocupar.

Nomearam-me há pouco tempo porteira deste convento. Todos os que falam comigo crêem que estou doida, não sei que lhes respondo, e é preciso que as freiras sejam tão insensatas como eu para me julgarem capaz seja do que for. Ah, como eu invejo a sorte do Manuel e do Francisco<sup>34</sup>! Porque não estou eu sempre ao pé de ti, como eles? Teria ido contigo e servir-te-ia certamente com mais dedicação.

Nada desejo no mundo senão ver-te. Lembra-te ao menos de mim. Bastar-me-ia que me lembrasses, mas eu nem disso tenho certeza. Quando te via todos os dias não cingia as minhas esperanças à tua lembrança, mas tens-me ensinado a submeter-me a tudo quanto te apetece. Apesar disso, não estou arrependida de te haver adorado. Ainda bem que me seduziste. A crueldade da tua ausência, talvez eterna, em nada diminui a exaltação do meu amor. Quero que toda gente o saiba, não faço disso nenhum segredo; estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências. E já que comecei, a minha honra e a minha religião hão-de consistir só em amar-te perdidamente por toda vida.

Não te digo estas coisas para te obrigar a escrever-me. Ah, nada faças contrafeito! De ti só quero o que vier do coração, e recuso todas as provas de amor que tu próprio te possas dispensar. Com prazer te desculparei, se te for agradável não te dares ao trabalho de me escrever; sinto uma profunda disposição para te perdoar seja o que for.

Um oficial francês, caridosamente, falou-me de ti esta manhã durante mais de três horas. Disse-me que em França fora feita paz. Se assim é, não poderias vir ver-me e levar-me para França contigo? Mas não o mereço. Faz o que quiseres: o meu amor já não depende da maneira como tu me tratares.

---

<sup>34</sup> Dois criaditos portugueses (*nota da edição original*).

Desde que partiste nunca mais tive saúde, e todo o meu prazer consiste em repetir o teu nome mil vezes ao dia. Algumas freiras, que conhecem o estado deplorável a que me reduziste, falam-me de ti com frequência. Saio o menos possível deste quarto onde vieste tanta vez, e passo o tempo a olhar o teu retrato, que amo mil vezes mais que a minha vida. Sinto prazer em olhá-lo, mas também me faz sofrer, sobretudo quando penso que talvez nunca mais te veja. Por que fatalidade não hei-de voltar a ver-te? Ter-me-ás deixado para sempre? Estou desesperada, atua pobre Mariana já não pode mais: desfalece ao terminar esta carta. Adeus, adeus, tem pena de mim!

## ANEXO C

### Terceira carta

Que há-de ser de mim? Que queres tu que eu faça? Estou tão longe de tudo quanto imaginei! Esperava que me escrevesse de toda a parte por onde passares e que as tuas cartas fossem longas; que alimentasses a minha paixão com a esperança de voltar a ver-te; que uma inteira confiança na tua fidelidade me desse algum sossego, e ficasse, apesar de tudo, num estado suportável, sem excessivo sofrimento. Tinha fé formado uns vagos projectos de fazer todos os esforços que pudesse para me curar, se tivesse a certeza de me haveres esquecido por completo. A tua ausência, alguns impulsos de devoção, o receio de arruinar inteiramente o que me resta de saúde com tanta vigília e tanta aflição, as poucas possibilidades do teu regresso, a frieza dos teus sentimentos e da tua despedida, atua partida justificada com falsos pretextos, e tantas outras razões, tão boas como inúteis, prometiam ser-me ajuda suficiente, se viesse a precisar dela. Não sendo, afinal, senão eu própria o meu inimigo, não podia suspeitar de toda a minha fraqueza, nem prever todo o sofrimento de agora.

Ai, como sou digna de piedade por não partilhar contigo as minhas mágoas, e ser só minha a desventura! Esta idéia mata-me, e morro de terror ao pensar que nunca te houvesse entregado completamente aos nossos prazeres. Sim, reconheço agora a falsidade do teu arrebatamento. Enganaste-me sempre que falaste do encantamento que sentias quando estavas a sós comigo. Unicamente à minha insistência devo os teus cuidados e a tua ternura. Intentaste desvairar-me a sangue-frio; nunca olhaste a minha paixão senão como um troféu, o teu coração não foi verdadeiramente atingido por ela. Serás tão infeliz, e terás tão pouca delicadeza, que só para isso te servisse o meu ardor? E como é possível que, com tanto amor, não te houvesse feito inteiramente feliz? Tenha pena, por amor de ti apenas, dos infinitos prazeres que perdeste. Será possível que não te tenham interessado? Ah, se os conhecesses, perceberias, sem duvida, que são mais delicados do que o de me haveres seduzido, e terias compreendido que é bem mais comovente, e bem melhor, amar violentamente que ser amado.

Não sei o que sou, nem o que faço, nem o que quero; estou despedaçada por mil sentimentos contrários. Pode imaginar-se estado mais deplorável? Amo-te de tal maneira

que nem ousou sequer desejar que venhas a ser perturbado por igual arrebatamento. Matar-me-ia ou, se o não fizesse, morreria desesperada, se viesse a ter a certeza que nunca mais tinhas descanso, que tudo te era odioso, e a tua vida não era mais que perturbação, desespero e pranto. Se não consigo já suportar o meu próprio mal, como poderia ainda com o teu, a que sou mil vezes mais sensível? Contudo, não me resolvo a desejar que não penses em mim; e confesso ter ciúmes terríveis de tudo o que em França te dá gosto e alegria, e impressiona o teu coração.

Não sei porque te escrevo: terás, quando muito, piedade de mim, e eu não quero a tua piedade. Contra mim própria me indigno quando penso em tudo o que te sacrifiquei: perdi a reputação, expus-me à cólera de minha família, à severidade das leis deste país para com as freiras, e à tua ingratidão, que me parece o maior de todos os males. Apesar disso creio que os meus remorsos não são verdadeiros; do fundo do meu coração queria ter corrido ainda perigo maiores pelo teu amor, e sinto um prazer fatal por ter arriscado a vida e a honra a ti. Não deveria oferecer-te o que tenho de mais precioso? E não devo sentir-me satisfeita por ter feito o que fiz? O que não me satisfaz, pelo menos assim me parece, é o sofrimento e o desvario deste amor, embora não possa, pobre de mim! Iludir-me a ponto de estar contente contigo. Vivo - que infelicidade!- e faço tanto por conservar a vida como por perdê-la! Morro de vergonha! Então o meu desespero está só nas minhas cartas? Se te amasse tanto como já mil vezes te disse, não teria morrido há muito tempo? Enganei-te, és tu que deves queixar-te de mim. Ah, porque não te queixas? Vi-te partir, não tenho esperança de te ver regressar e no entanto respiro. Atraiçoei-te; peço-te perdão. Mas não, não me perdoes! Trata-me com dureza. Que a violência dos meus sentimentos te não baste! Sê mais exigente! Ordena-me que morra por amor de ti! Suplico-te que me ajudes a vencer a fraqueza própria de uma mulher, e que toda a minha indecisão acabe em puro desespero. Um fim trágico obrigar-te-ia, sem duvida, a pensar mais em mim; talvez fosses sensível a uma morte extraordinária, e a minha memória seria amada. Não é isso preferível ao estado que me reduziste?

Adeus. Era melhor nunca te ter visto. Ah, sinto até ao fundo a mentira deste pensamento e reconheço, no momento em que escrevo, que prefiro ser desgraçada amando-te do que nunca te haver conhecido. Aceito, assim, sem uma queixa, a minha má fortuna, pois não a quiseste tornar melhor. Adeus: promete-me que terás saudades minhas se vier a



morrer de tristeza; e oxalá o desvario desta paixão consiga afastar-te de tudo. Tal consolação me bastará, e se é forçoso abandonar-te para sempre, queria ao menos não te deixar a nenhuma outra. E serias tão cruel que te servisses do meu desespero para te tornares mais sedutor, e te gabares de ter despertado a maior paixão do mundo? Adeus, mais uma vez. Escrevo-te cartas toa longas! Não tenho cuidado contigo! Peço-te que me perdoes, e espero que terás ainda alguma indulgência com uma pobre insensata, que o não era, como sabes, antes de te amar. Adeus; parece-me que te falo de mais do estado insuportável em que me encontro; mas agradeço-te, com toda a minha alma, o antes de te conhecer. Adeus. O meu amor aumenta a cada momento. Ah, quanto me fica ainda por dizer...

## ANEXO D

### Quarta carta

O teu tenente acaba de me contar que um temporal te obrigou arribar ao reino do Algarve. Receio que tenhas sofrido muito no mar, a este temor de tal modo se apoderou de mim, que nem tenho pensado nas minhas mágoas. Estás convencido de que o teu tenente se preocupa mais com o que te acontece do que eu? Porque está então mais bem informado e, enfim, porque não me tens escrito?

Bem desgraçada sou, se depois da tua partida ainda não tiveste ocasião de o fazer; e mais ainda, se tiveste e não me escreveste. Não sei de maior ingratidão e injustiça; mas ficaria aflitíssima se, por causa disso, te viesse a acontecer qualquer desgraça, pois prefiro não ser vingada a que sejas punido. Resisto a tudo o que parece mostrar-me que já me amas, e com mais facilidade me entrego cegamente à minha paixão do que razões que tenho para lamentar o teu abandono.

Quanta inquietação me terias poupado se, quando nos conhecemos, o teu procedimento fosse tão descuidado como o é agora! Mas quem, como eu, se não deixaria enganar por tantos cuidados, e a quem não pareceriam verdadeiros? Que difícil resolvermos a duvidar da lealdade de quem amamos! Sei muito bem que te serves de qualquer desculpa, mas, mesmo sem pensares em dar-ma, o meu amor é tão fiel que só consente em culpar-te para ser maior o prazer em te justificar.

Atormentaste-me com atua insistência, transtornaste-me com o teu ardor, encantaste-me com a tua delicadeza, confiei nas tuas juras, seduziu-me a minha inclinação violenta, e o que se seguiu e tão agradável e feliz começo não são mais que suspiros, lágrimas e uma tristíssima morte que julgo sem remédio. É certo que tive, ao amar-te, alegrias surpreendentes, mas custam-me agora os maiores tormentos: são extremas todas as emoções que me causas. Se tivesse resistido com afinco ao teu amor, se te houvesse dado motivos de desgosto ou de ciúme para mais te prender, se tivesses notado em mim qualquer intencional reserva, se enfim, tivesses tentado opor(embora, sem dúvida, fossem inúteis esforços) a razão à natural inclinação que tenho por ti, e que cedo me fizeste notar, poderias então puni-me severamente e servires-te do teu domínio sobre mim; porém antes de dizeres

que me querias já eu te julgava digno de amor, manifestaste-me a tua paixão, fiquei deslumbrada, e, abandonei-me a ti perdidamente.

Tu não estavas cego como eu, porque me deixaste então chegar ao estado a que cheguei? Que querias dum desvario que não podia senão importunar-te? Se sabias que não ficavas em Portugal, porque me escolheste a mim para tornares tão desgraçada? Terias, certamente, encontrado neste país uma mulher mais bonita com quem tivesses os mesmos prazeres, pois só os de natureza grosseira procuravas; que te amasse fielmente enquanto aqui estivesses; que se resignasse, com o tempo, à tua ausência, e a quem poderias abandonar sem perfídia e crueldade. O teu procedimento é mais de um tirano empenhado em perseguir, que de um amante preocupado apenas em agradar. Ai!, porque me tratas tão mal um coração que é teu?

Bem sei que é tão fácil para ti desprenderes-te de mim como para mim o foi prender-me a ti. Eu teria resistido a razões bem mais poderosas do que as que te levaram a partir, sem precisar de invocar o meu amor por ti, nem me passar pela cabeça que fazia fosse o que fosse de extraordinário: todas elas pareceriam insignificantes e nunca nenhuma poderia arrancar-me de ao pé de ti. Mas tu quiseste aproveitar os pretextos que encontraste para regressar a França. Um navio partia – porque não o deixaste partir? Tua família havia-te escrito – não sabias quanto a minha me tem perseguido? Razões de honra levavam-te a abandonar-me – fiz eu algum caso da minha? Tinha obrigação de servir o teu rei – mas, se é verdade o que dizem dele, não necessitava dos teus serviços e ter-te-ia dispensado.

Que felicidade a minha, se tivéssemos passado a vida juntos! Mas, se era forçoso que uma cruel ausência nos separasse, creio que devo estar satisfeita por não ter sido infiel, e por nada do mundo queria ter cometido acção tão indigna. Como pudeste, conhecendo o meu coração e a minha ternura até o fundo, decidir-te a deixar-me para sempre, e a expor-me ao tormento de que só devas a lembrar-te de mim quando me sacrificas a nova paixão?

Bem sei que te amo perdidamente; no entanto, não lamento a violência dos impulsos do meu coração; habituei-me à sua tirania, e já poderia viver sem este prazer que vou descobrindo: amar-te entre tanta mágoa. O que me desgosta e atormenta é o ódio e a aversão que ganhei de tudo. A família, os amigos e este convento são-me insuportáveis. Tudo o que seja obrigada a ver, tudo o que inadiavelmente tenha de fazer, me é odioso. Tão ciosa sou da minha paixão que julgo dizerem-te respeito as minhas acções e todas as

minhas obrigações. Sim, tenho escrúpulo de não serem para ti todos os momentos da minha vida. Ai!, que seria de mim sem tanto ódio e tanto amor a encher-me o coração? Conseguiria eu sobreviver ao que obsessivamente me preocupa, para levar uma existência tranqüila e sem cuidados? Tal vazio e tal insensibilidade não me convêm.

Toda gente se apercebeu da completa mudança do meu carácter, dos meus modos, do meu ser. Minha mãe falou-me nisto, primeiro com azedume, depois com brandura. Nem sei que lhe respondi; parece-me que lhe confessei tudo. Até as freiras mais austeras têm dó do estado em que me encontro, que lhes merece alguma simpatia, e até cuidado. Todos se comovem com o meu amor, só tu ficas profundamente indiferente, escrevendo-me apenas frias cartas, cheias de repetições, metade do papel em branco, dando grosseiramente a entender que estavas morto por acabá-las.

Dona Brites insistiu, nestes últimos dias, para que saísse do meu quarto; julgando distrair-me, levou-me a passear até o balcão de onde se avista Mértola. Segui-a, mas fui logo ferida por tão atroz lembrança que passei o resto do dia lavada em lágrimas. Trouxe-me outra vez para o meu quarto, atirei-me para cima da cama, e ali fiquei a reflectir na pouca esperança que tenho de vir um dia a curar-me. Tudo o que fazem para me confortar agrava o meu sofrimento, e nos próprios remédios encontro novas razões de aflicção. Muitas vezes dali te vi passar com um ar que me deslumbrava, estava naquele balcão no dia fatal em que senti os primeiros sinais da minha desgraçada paixão. Pareceu-me que pretendias agradar-me, embora não me conhecesses; convenci-me de que me havias distinguido entre todas aquelas que estavam comigo; quando paravas imaginava que o fazias intencionalmente para que melhor te visse, e admirasse o garbo e a destreza com que dominavas o cavalo; dava comigo assustada, quando o levavas por sítios perigosos; enfim, interessava-me secretamente por todas as tuas acções, sentia já que me não eras de modo nenhum indiferente, e reclamava para mim tudo quanto fazias. Conheces de sobra o que se seguiu a tal começo; e, embora não tenha obrigação de te poupar, não devo falar-te nisso, com receio de te tornar ainda mais culpado, se possível, do que já és, e ter de me acusar por tantos e inúteis esforços que te obrigassem a ser-me fiel. Nunca o serás! Se não conseguir vencer a tua ingratidão à força de amor e renuncia, como haveria de consegui-lo com cartas e queixumes? Estou mais que convencida do meu infortúnio; a injustiça do teu procedimento não me deixa a menor dúvida, e tudo devo recear, já que me abandonaste.

Serei só eu a sentir o teu encanto? nenhuns outros olhos darão por ele? Creio que me seria desagradável se, de algum modo, os sentimentos de outras justificassem os meus, e gostaria que todas as mulheres de França te achassem encantador, mas que nenhuma te amasse e nenhuma te agradasse. Este desejo é inconcebível e ridículo; sei por experiência que és incapaz de fidelidade e não precisas de ajuda para me esqueceres, nem a isso seres levado por nova paixão. Desejaria eu que tivesses um motivo razoável? Seria mais desgraçada, é certo, mas não serias tão culpado.

Vejo que ficaras em França sem grande prazer, e com inteira liberdade. Será a fadiga de tão longa viagem, qualquer pequena conveniência, ou o receio de não corresponderes à minha exaltação que aí te retêm? De mim, nada receies! Basta-me-ia verte de vez em quando e saber apenas que estávamos no mesmo lugar. E talvez me iluda; sei lá se não serás mais sensível à crueldade e à frieza de outra mulher do que foste à minha generosidade. Será possível que gostes de quem te faça mal? Mas antes de te enleares numa grande paixão, reflecte bem no horror do meu sofrimento, na incerteza dos meus planos, na contradição dos meus impulsos, na extravagância das minhas cartas, na minha confiança, e aflição, e desejos, e ciúmes. Ah, serás um desgraçado! Suplico-te que tires ao menos proveito do estado em que me encontro, e que assim o meu sofrimento não seja inútil.

Haverá cinco ou seis meses, fizeste-me uma confidência bem desagradável: confessaste-me, com a maior franqueza, teres amado uma mulher na tua terra; se é ela que te impede de regressar, manda-mo dizer sem rodeios, para que eu deixe de me consumir. Um resto de esperança tem-me ainda de pé, mas se a não puder sustentar, prefiro perdê-la por completo e perder-me também. Envia-me o retrato dela e alguma de suas cartas, e conta-me tudo quanto te diz. Talvez encontre nisso razões para me consolar, ou afligir ainda mais. Neste estado é que não posso permanecer, e qualquer mudança me será favorável. Gostaria também de ter o retrato do teu irmão e da tua cunhada. Tudo o que te diz respeito me entenece, a minha dedicação ao que te pertence é completa; só o que a mim se refere não me preocupa. Às vezes parece-me que até me sujeitaria a servir aquela que amas. O tormento que me causas e o teu desprezo abalaram-me de tal modo, que nem sequer ousar pensar que pudesse vir a ter ciúmes de ti, com receio de te desagradar; e creio ter feito o pior que podia fazer ao atrever-me a censurar-te. Também estou convencida de

que não devia impor-te desvairadamente como faço, por vezes, um sentimento que não aprovas.

Há já muito tempo que um oficial espera esta carta. Tencionava escrevê-la de forma a não te aborrecer, mas é tão incoerente que será melhor acabá-la. Ai, não está em mim poder fazê-lo! Quando te escrevo é como se falasse contigo e estivesses, de algum modo, mais perto de mim. A próxima não será tão longa nem tão importuna; podes abri-la e lê-la, confiado na minha promessa. Na verdade não devo falar-te de uma paixão que te desagrada, e não voltarei a falar nela.

Vai fazer um ano, faltam só alguns dias, que me entreguei inteiramente a ti. A tua paixão parecia-me tão sincera e ardente, que não poderia imaginar sequer que a minha te viesse a aborrecer, a ponto de te obrigar a fazer quinhentas léguas, e a expores-te a naufrágios, para te afastares de mim. Não esperava ser tratada assim por ninguém: devias lembrar-te do teu pudor, da minha confusão, da minha vergonha, mas tu não te lembras de nada que possa levar-te contra vontade a amar-me.

O oficial que há-de levar esta carta previne-me, pela quarta vez, que quer partir. Como ele tem pressa! Abandona, com certeza, alguma desgraçada neste país. Adeus. Custa-me mais acabar esta carta do que te custou a ti deixar-me, talvez para sempre. Adeus. Não me atrevo sequer a chamar-te meu amor, nem a abandonar-me completamente a tudo o que sinto. Quero-te mil vezes mais que à minha vida e mil vezes mais do que imagino. Ah, como eu te amo, e como tu és cruel! Nunca me escreves; não consigo deixar de te dizer ainda isto. Recomeço, e o oficial partirá. Se partir, que importa? Escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio. O tamanho desta carta vai assustar-te: não a lerás. Que fiz eu para ser tão desgraçada? Porque envenenaste a minha vida? Porque não nasci noutra país. Adeus. Perdoa-me. Já não ousa pedir-te que me queiras. Vê ao que me reduziu o meu destino. Adeus.

## ANEXO E

### Quinta carta

Escrevo-lhe pela ultima vez e espero fazer-lhe sentir, na diferença de termos e modos desta carta, que finalmente acabou por me convencer de que já me não ama e que devo, portanto, deixar de o amar.

Mandar-lhe-ei, pelo primeiro meio, o que me resta ainda de si. Não receie que lhe volte a escrever, pois nem sequer porei o seu nome na encomenda. De tudo isso encarreguei D. Brites, que eu habituara a confidencias bem diferentes. Os seus cuidados não me serão tão suspeitos quanto os meus. Ela tomará as precauções necessárias para que eu fique com a certeza de que recebeu o retrato e as pulseiras que me deu. Quero porém dizer-lhe que me encontro, há alguns dias, na disposição de me desfazer e queimar essas lembranças do seu amor, que tão preciosas me foram. Mas tanta fraqueza lhe tenho mostrado que nunca acreditaria que eu fosse capaz de chegar a tal extremo. Quero sentir até ao fim a pena que tenho em separar-me delas, e causar-lhe ao menos algum despeito.

Confesso-lhe, para vergonha minha e sua, que me encontrei mais presa do que quero dizer-lhe a estas futilidades, e senti outra vez necessidade de toda a minha reflexão para me separar de cada uma em particular, e isto quando já me gabava de me ter desprendido de si. Mas, com tantos motivos, consegue-se sempre o que se deseja. Pus tudo nas mãos de D. Brites. Quantas lágrimas me não custou esta resolução! Depois de mil impulsos e mil hesitações, que nem pode imaginar, e de que certamente não lhe darei conta, roguei-lhe para me não voltar a falar nelas, nem mas restituir ainda que lhas pedisse só para as ver uma vez mais e, por fim, remeter-lhas sem me prevenir.

Não conheci o desvario do meu amor senão quando me esforcei de todas as maneiras para me curar dele, e receio que nem ousasse tentá-lo se pudesse prever tanta dificuldade e tanta violência. Creio que me teria sido menos doloroso continuar a amá-lo, apesar da sua ingratidão, do que deixá-lo para sempre. Descobri que lhe queria menos que à minha paixão, e sofri penosamente em combatê-la, depois que o seu indigno procedimento me tornou odioso todo o seu ser.

O orgulho tão próprio das mulheres não me ajudou a tomar qualquer decisão contra si. Ai, suportei o seu desprezo, e teria suportado o ódio e o ciúme que me provocasse a sua

inclinação por outra! Ao menos, teria qualquer paixão a combater. Mas a sua indiferença é intolerável. Os impertinentes protestos de amizade e a ridícula correcção da sua última carta provaram-me ter recebido todas as que lhe escrevi e que, apesar de as ter lido, não perturbaram o seu coração. Ingrato! E a minha loucura é tanta ainda, que desespero por já não poder iludir-me com a idéia de não chegarem aí, ou de não lhe terem sido entregues.

Detesto a tua franqueza. Pedi-lhe eu para me dizer pura e simplesmente a verdade? Porque me não deixou com a minha paixão? Bastava não me ter escrito: eu não procurava ser esclarecida. Não me chegava a desgraça de não ter conseguido de si o cuidado de me iludir? Era preciso não lhe poder perdoar? Saiba que acabei por ver quanto é indigno dos meus sentimentos; conheço agora todas as suas detestáveis qualidades. Mas se tudo quanto fiz por si pode merecer-lhe qualquer pequena atenção para algum favor que lhe peça, suplico-lhe que não me escreva mais e me ajude a esquecê-lo completamente. Se me mostrasse, ao de leve que fosse, ter sentido algum desgosto ao ler esta carta, talvez eu acreditasse; talvez a sua confissão e o seu arrependimento me enchessem de cólera e de despeito; e tudo isso poderia de novo incendiar-me.

Não se meta pois no meu caminho; destruiria, sem duvida, todos os meus projectos, fosse qual fosse a maneira por que se intromettesse. Não me interessa saber o resultado desta carta; não perturbe o estado para que me estou preparando. Parece-me que pode estar satisfeito com o mal que me causa, qualquer que fosse a sua intenção de me desgraçar. Não me tire desta incerteza; com o tempo espero fazer dela qualquer coisa parecida com a tranqüilidade. Prometo-lhe não o ficar a odiar: por de mais desconfio de sentimentos exaltados para me permitir intenta-lo.

Estou convencida de que talvez encontrasse aqui um amante melhor e mais fiel; mas, ai!, quem me poderá tanto amor? Conseguirá a paixão de outro homem absorver-me? Que poder teve a minha sobre si? Não sei eu por experiência que um coração enternecido nunca mais esquece quem lhe revelou prazeres que não conhecia, e de que era susceptível?, que todos os seus impulsos estão ligados ao ídolo que criou?, que os seus primeiros pensamentos e as primeiras feridas não podem curar-se nem apagar-se?, que todas as paixões que se oferecem como auxilio, e se esforçam por o encher e apaziguar, lhe prometem em vão um sentimento que não voltará a encontrar?, que todas as distrações que procura, sem nenhuma vontade de as encontrar, apenas sevem para o convencer que nada



ama tanto como a lembrança do seu sofrimento? Porque me deu a conhecer a imperfeição e o desencanto de uma afeição que não deve durar eternamente, e a amargura que acompanha um amor violento, quando não é correspondido? E por que razão, uma cega inclinação e um cruel destino, persistem quase sempre em prender-nos àqueles que só a outros são sensíveis?

Mesmo que esperasse distrair-se com nova afeição, e deparasse com alguém capaz de lealdade, é tal a pena que sinto por mim que teria muitos escrúpulos em arrastar o último dos homens ao estado a que me reduziu. E embora me não mereça já nenhum respeito, não poderia decidir-me a tão cruel vingança, mesmo se, por uma mudança que não vislumbro, isso viesse a depender de mim.

Procuro neste momento desculpá-lo, e sei bem que uma freira raramente inspira amor; no entanto, parece-me que, se a razão fosse usada na escolha, deveriam preferir-se às outras mulheres: nada as impede de pensar constantemente na sua paixão, nem são desviadas por mil coisas com que as outras se distraem e ocupam. Creio que não deve ser muito agradável ver aquelas a quem amamos sempre distraídas com futilidades; e é preciso ter bem pouca delicadeza para suportar, sem desespero, ouvi-las só falar de reuniões, atavios e passeios. Continuamente se está exposto a novos ciúmes, pois elas são obrigadas a certas atenções, certas condescendências, certas conversas. Quem pode garantir que em tais ocasiões se não divirtam, e que suportem os maridos somente com extremo desgosto, e sem qualquer aprovação? Como elas devem desconfiar de um amante que lhes não peça contas rigorosas de tudo isso, que acredite facilmente e sem inquietação no que lhe dizem, e as veja, confiante e tranqüilo, sujeitas a todas essas obrigações!

Mas não pretendo provar-lhe com boas razões que me devia amar. Fracos meios seriam estes, e eu outros sei bem melhores sem nenhum resultado. Conheço de sobra o meu destino para tentar mudá-lo. Hei-de ser toda vida uma desgraçada! Não o era já quando o via todos os dias? Morria de medo que me não fosse fiel; queria vê-lo a cada momento e isso não era possível; inquietava-me com o perigo que corria ao entrar neste convento; não vivia quando estava em campanha; desesperava-me por não ser mais bonita e mais digna de si; lamentava a mediocridade da minha condição; pensava nos prejuízos que lhe podia acarretar a afeição que parecia ter por mim; imaginava que não o amava bastante; receava,

por si, a cólera de minha família; enfim, encontrava-me num estado tão lamentável como aquele em que estou agora.

Se me tivesse dado alguma prova de amor, depois de ter saído de Portugal, teria feito todos os esforços para sair daqui; ter-me-ia disfarçado para ir ter consigo. Ai, que teria sido de mim se não importasse comigo, depois de estar em França!? Que horror! Que loucura! Que vergonha tão grande para minha família, a quem quero tanto, depois que deixei de amar!

A sangue-frio, como vê, reconheço que podia ser ainda mais digna de piedade do que sou. Ao menos uma vez na vida falo-lhe ponderadamente. Quanto lhe agradará a minha moderação, e como ficará satisfeito comigo! Mas não quero sabê-lo! Já lhe pedi, e volto a suplicar-lho, para não me escrever mais.

Nunca reflectiu na maneira como me tens tratado? Nunca pensou que me deve mais obrigações do que a qualquer outra pessoa? Amei-o como uma louca, tudo desprezei! O seu procedimento não é de um homem de bem. É preciso que tivesse por mim uma aversão natural para me não ter amado apaixonadamente. Deixei-me fascinar por qualidades bem medíocres. Que fez para me agradar? Que sacrifícios fez por mim? Não procurou tantos outros prazeres? Renunciou ao jogo e à caça? Não foi o primeiro a partir para a campanha? Não foi o ultimo a regressar? Expôs-se loucamente, apesar de tanto lhe haver pedido que se poupasse por amor de mim. Nunca procurou um meio de se fixar em Portugal, onde era estimado. Uma carta de seu irmão bastou para o fazer abalar, sem a menor hesitação. E não vim eu a saber que, durante a viagem, a sua disposição era a melhor do mundo?

Forçoso me é confessar que tenho razões para o odiar mortalmente. Ah, eu própria atraí sobre mim tanta desgraça! Acostumei-o desde o inicio, ingenuamente, a uma grande paixão, e é necessário algum artifício para nos fazermos amar. Devem procurar-se com habilidade os meios de agradar: o amor por si só não suscita amor. Como pretendia que eu o amasse, e como havia formado tal desígnio, não houve nada que não tivesse feito para atingir; ter-se-ia mesmo decidido a amar-me, se tal fosse preciso. Mas percebeu que o amor não era necessário para o êxito do seu empreendimento, nem dele precisava para nada. Que perfídia! Pensa poder enganar-me impunemente? Se por acaso voltar a este país, declaro-lhe que o entregarei à vingança da minha família.

Muito tempo vivi num abandono e numa idolatria que me horrorizam, e o remorso perseguem-me com uma crueldade insuportável. Sinto uma vergonha enorme dos crimes que me levou a cometer; já não tenho, pobre de mim!, a paixão que me impedia de conhecer-lhes a monstruosidade. Quando deixará o meu coração de ser dilacerado? Quando é que me livrarei deste cruel perturbação? Apesar de tudo, creio que não lhe desejo nenhum mal, e talvez me não importasse que fosse feliz. Mas como poderá sê-lo se tiver coração?

Quero escrever-lhe ainda outra carta para lhe mostrar que, daqui a algum tempo, talvez já tenha mais serenidade. Com que satisfação lhe censurarei então o seu injusto procedimento, quando este já não me importunar; lhe farei sentir que o desprezo; que falo da sua traição com a maior indiferença; que esqueci alegrias e penas; e só me lembro de si quando me quero lembrar!

Concordo que tem sobre mim muitas vantagens, e que me inspirou uma paixão que me fez perder a razão; mas não deve envaidecer-se com isso. Eu era nova, ingénua; haviam-me encerrado neste convento desde pequena; não tinha visto senão gente desagradável; nunca ouvira as belas coisas que constantemente me dizia; parecia-me que só a si devia encanto e a beleza que descobrira em mim, e na qual me fez reparar; só ouvia dizer bem de si; toda a gente me dispunha a seu favor; e ainda fazia tudo para despertar o meu amor... Mas, por fim, librei-me do encantamento. Grande foi a ajuda que me deu, e de que tinha, confesso, extrema necessidade.

Ao devolver-lhe as suas cartas, guardei, cuidadosamente, as duas últimas que me escreveu; hei-de lê-las ainda mais do que li as primeiras, para não voltar a cair nas minhas fraquezas. Ah, quanto me custam, e como teria sido feliz se tivesse consentido que o amasse sempre! Reconheço que me preocupo ainda muito com as minha queixas e a sua infidelidade, mas lembre-se que a mim própria prometi um estado mais tranqüilo, que espero atingir, ou então tomarei uma resolução extrema, que virá a conhecer sem grande desgosto. De si nada mais quero. Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa. É preciso deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos?

**ANEXO F**

**LETTRES PORTUGAISES**

DE MARIANA ALCOFORADO

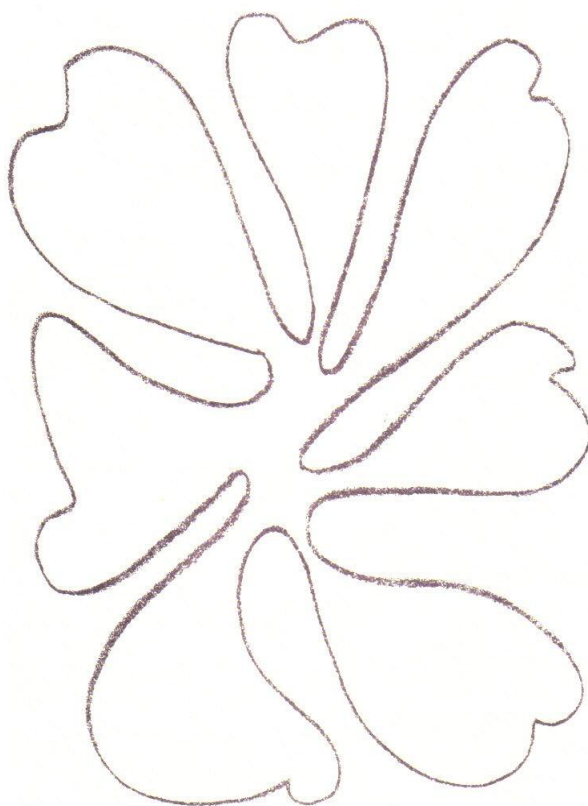


LITOGRAFIAS DE

**HENRI MATISSE**

**ANEXO G**

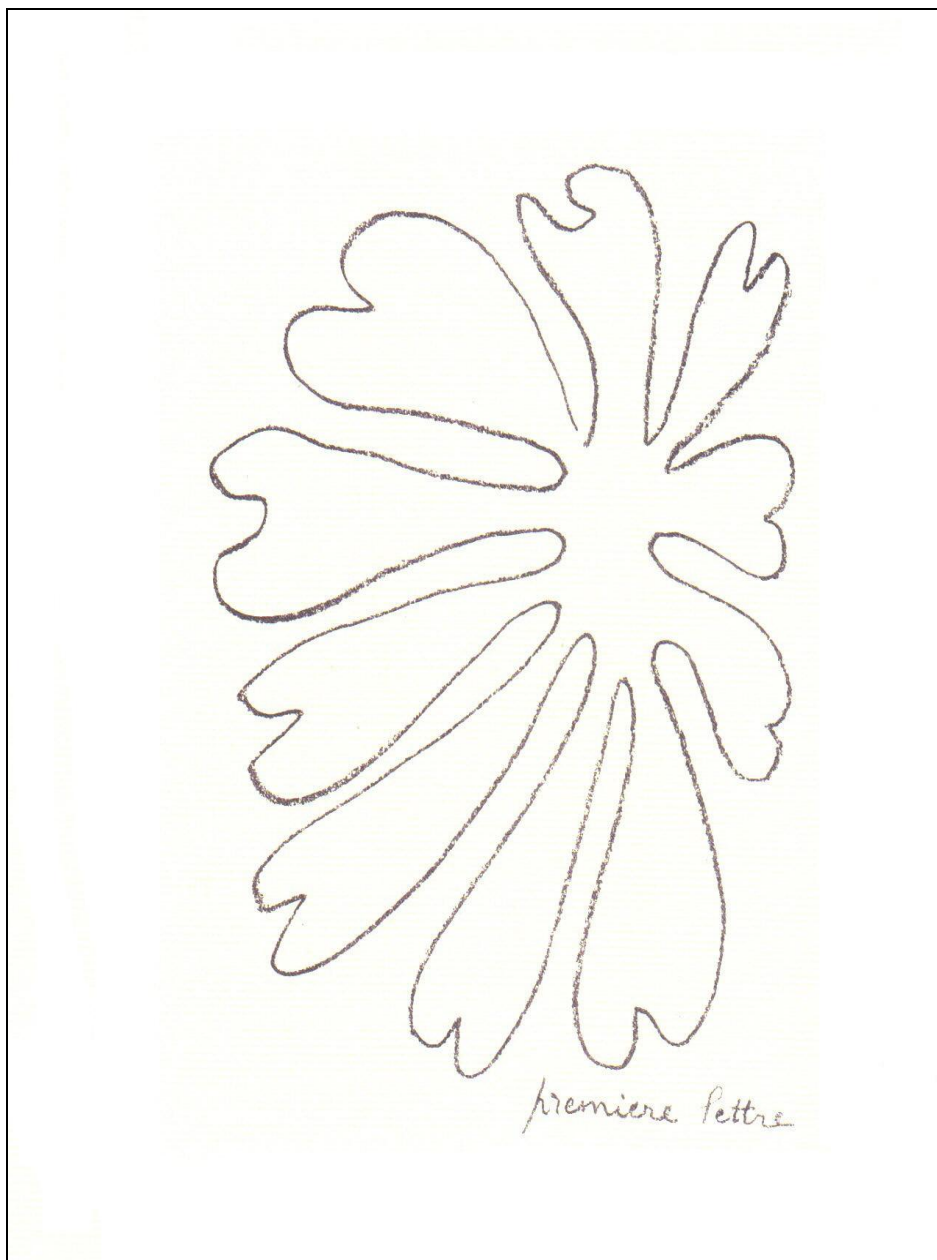
**LETTRES PORTUGAISES**  
DE MARIANA ALCOFORADO



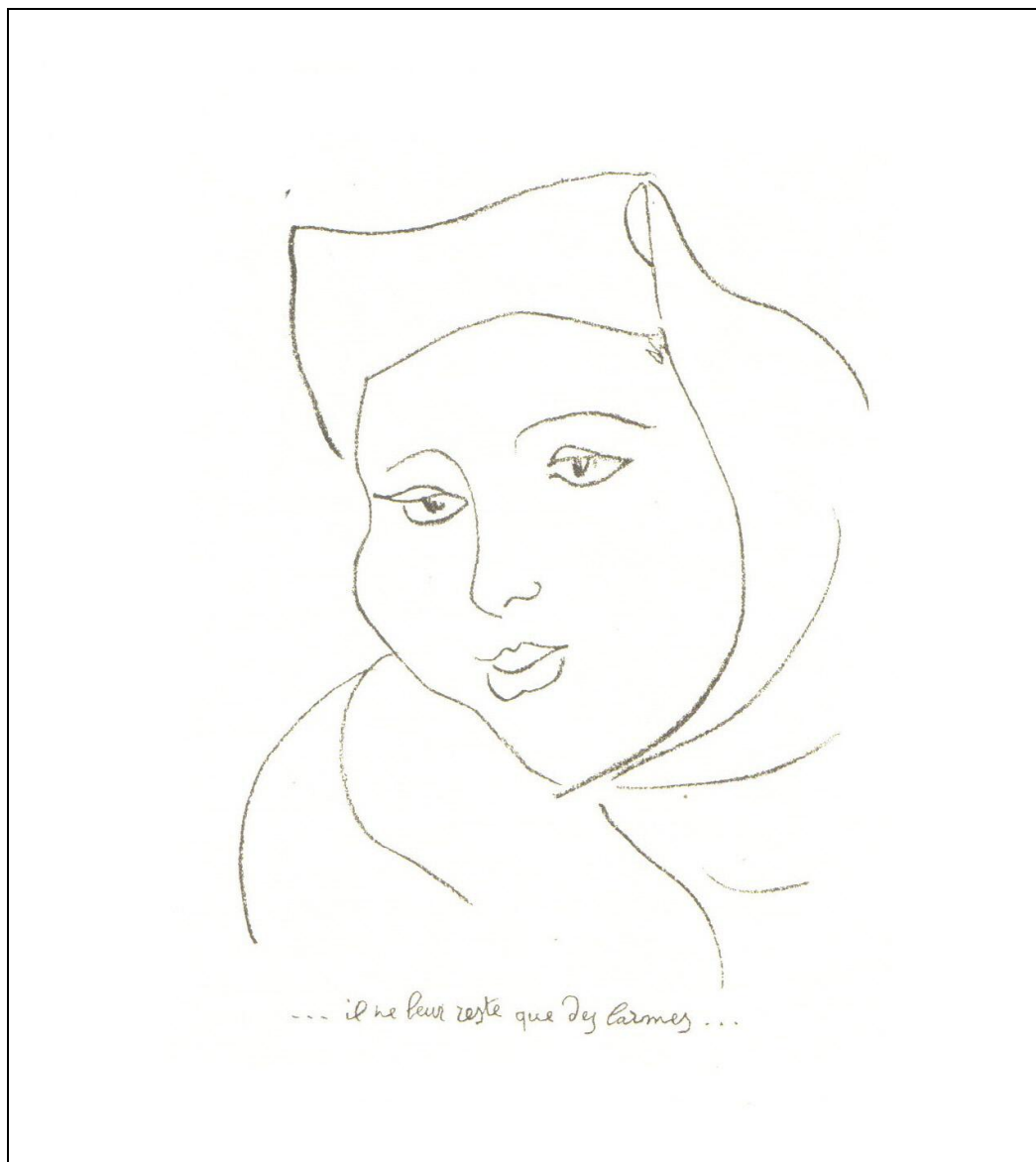
LITOGRAFIAS DE  
**HENRI MATISSE**

**ANEXO H**

**ANEXO I**



## ANEXO J



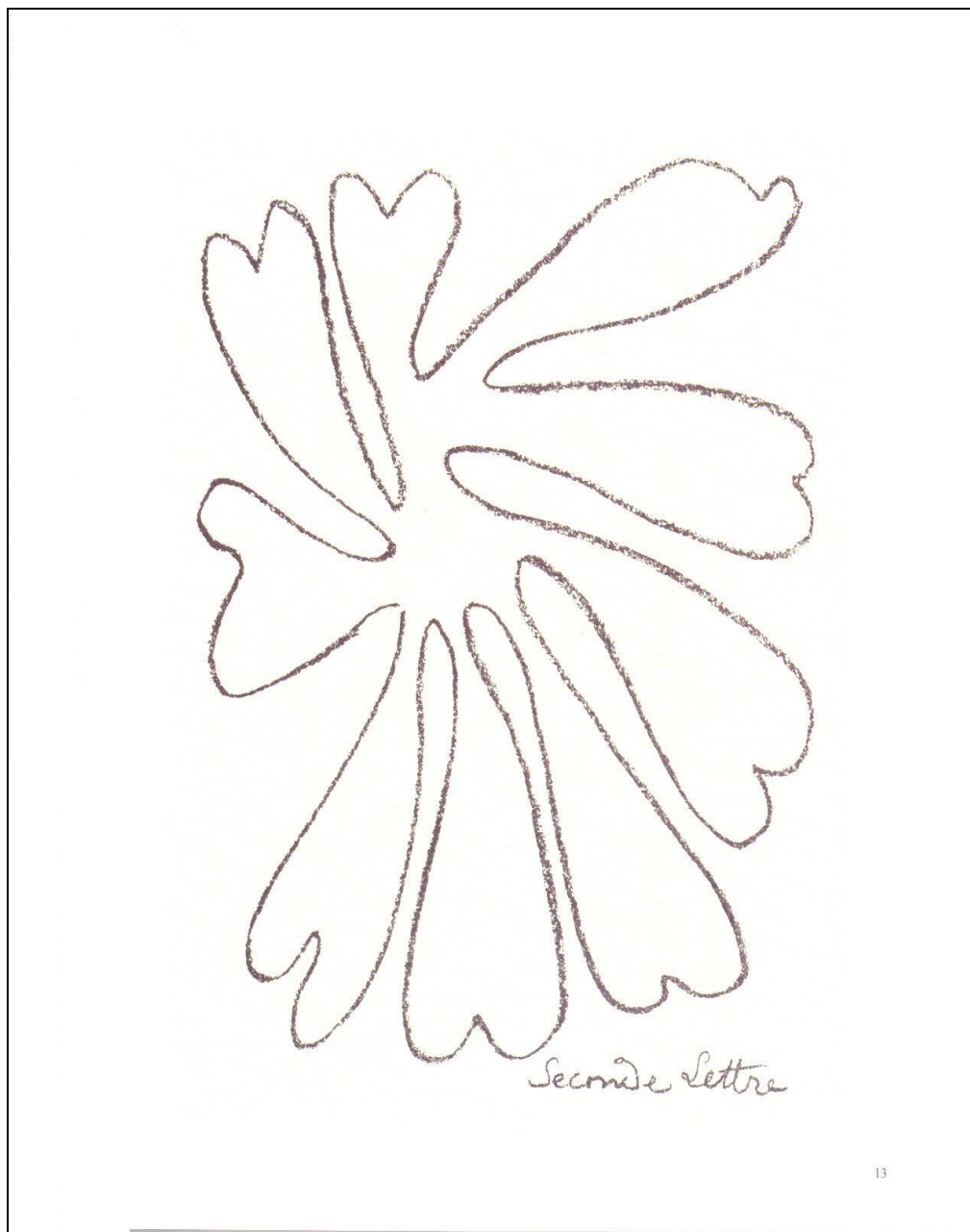


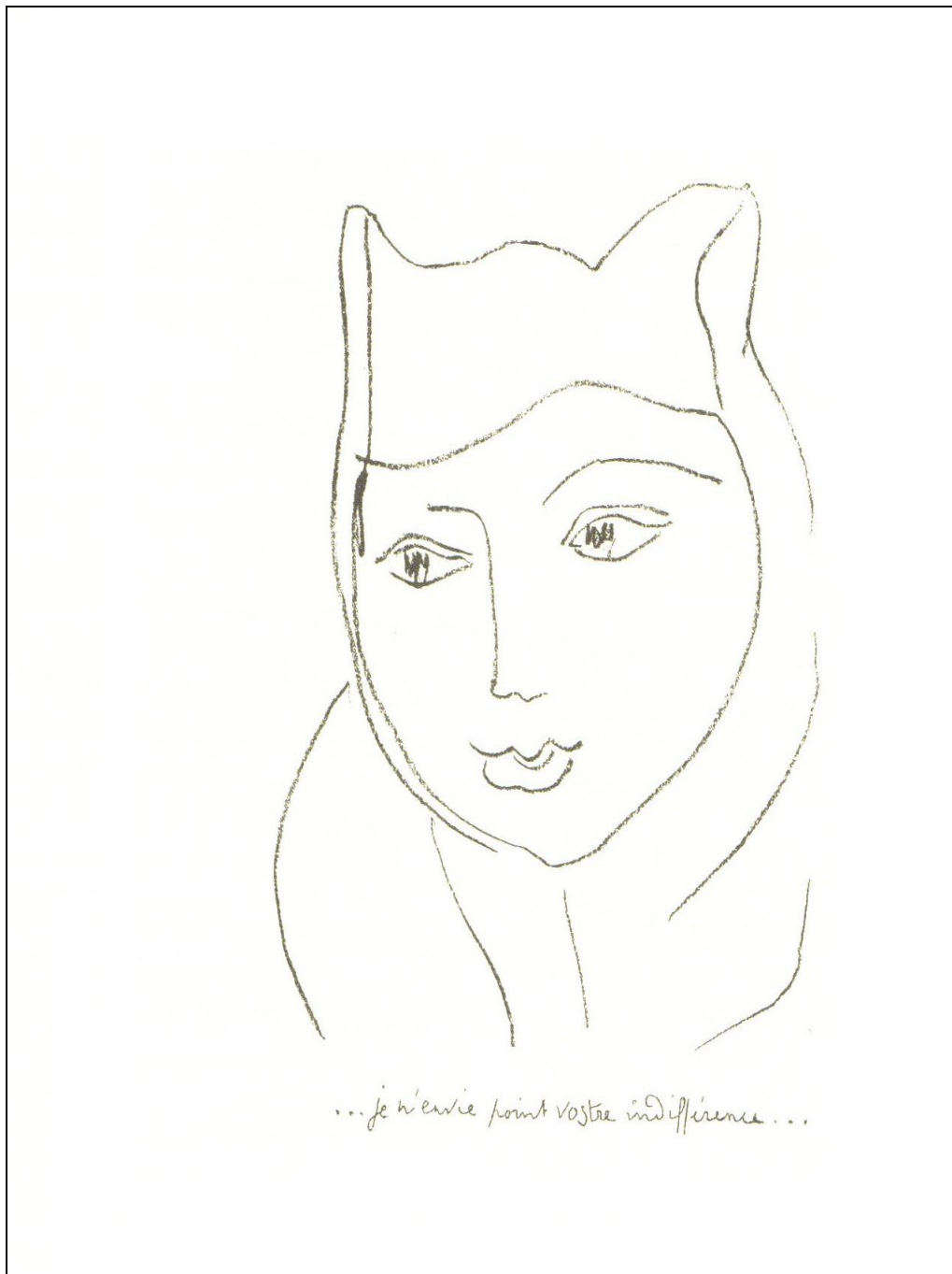
## ANEXO K



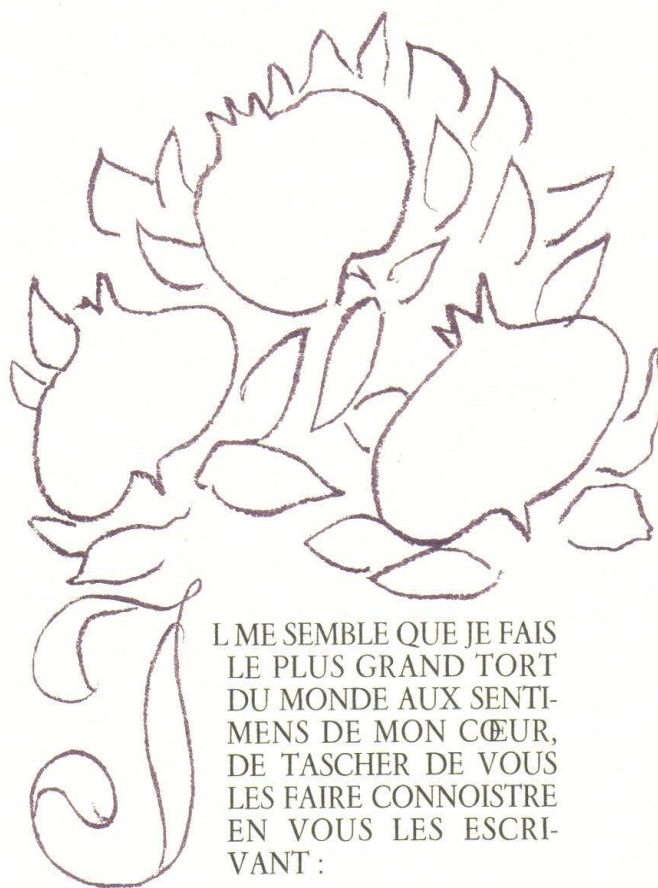
CONSIDÈRE, MON AMOUR,  
JUSQU'A QUEL EXCEZ  
TU AS MANQUÉ DE  
PRÉVOYANCE. AH, MAL-  
HEUREUX ! TU AS ESTÉ  
TRAHY, ET TU M'AS TRA-  
HIE PAR DES ESPÉRAN-  
CES TROMPEUSES.

# ANEXO L



**ANEXO M**

## ANEXO N



# ANEXO O



*troisiesme lettre*

# ANEXO P



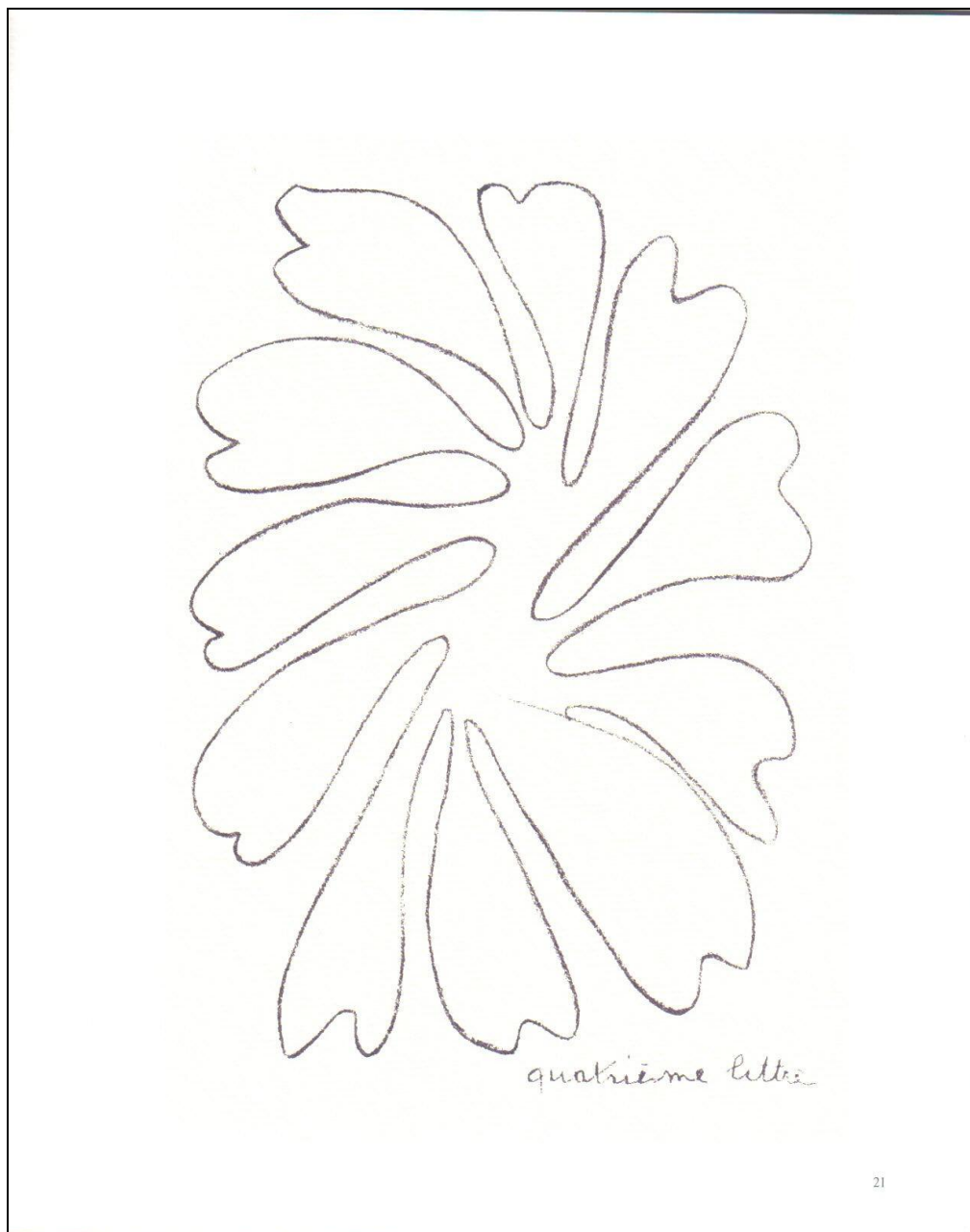
## ANEXO Q



Q

U'EST-CE QUE JE DEVIEN-  
DRAY, ET QU'EST-CE  
QUE VOUS VOULEZ QUE  
JE FASSE? JE ME TROUVE  
BIEN ÉLOIGNÉE DE  
TOUT CE QUE J'AVOIS  
PRÉVEU : J'ESPÉROIS  
QUE VOUS M'ESCRIRIEZ

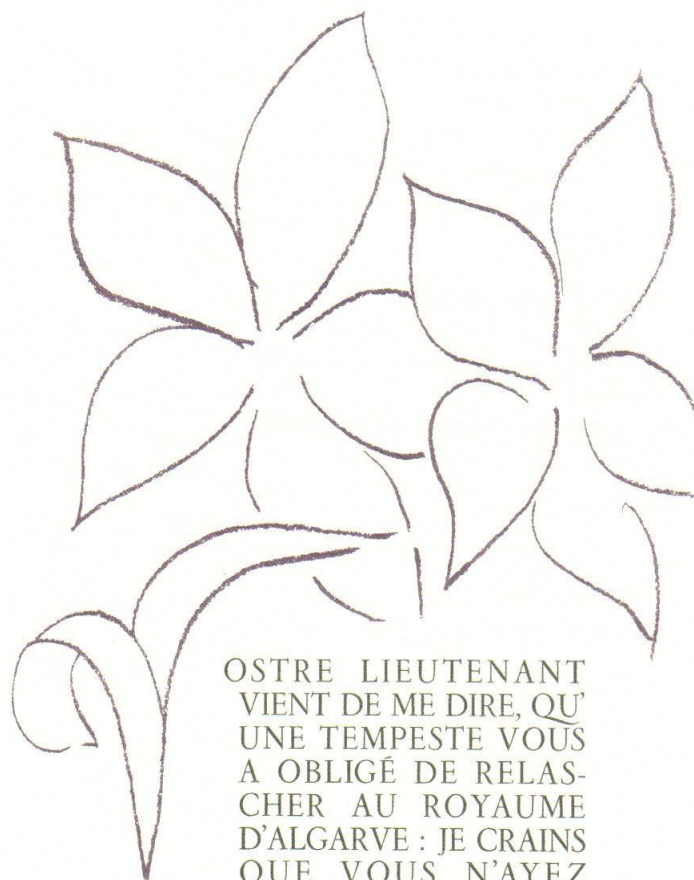
# ANEXO R





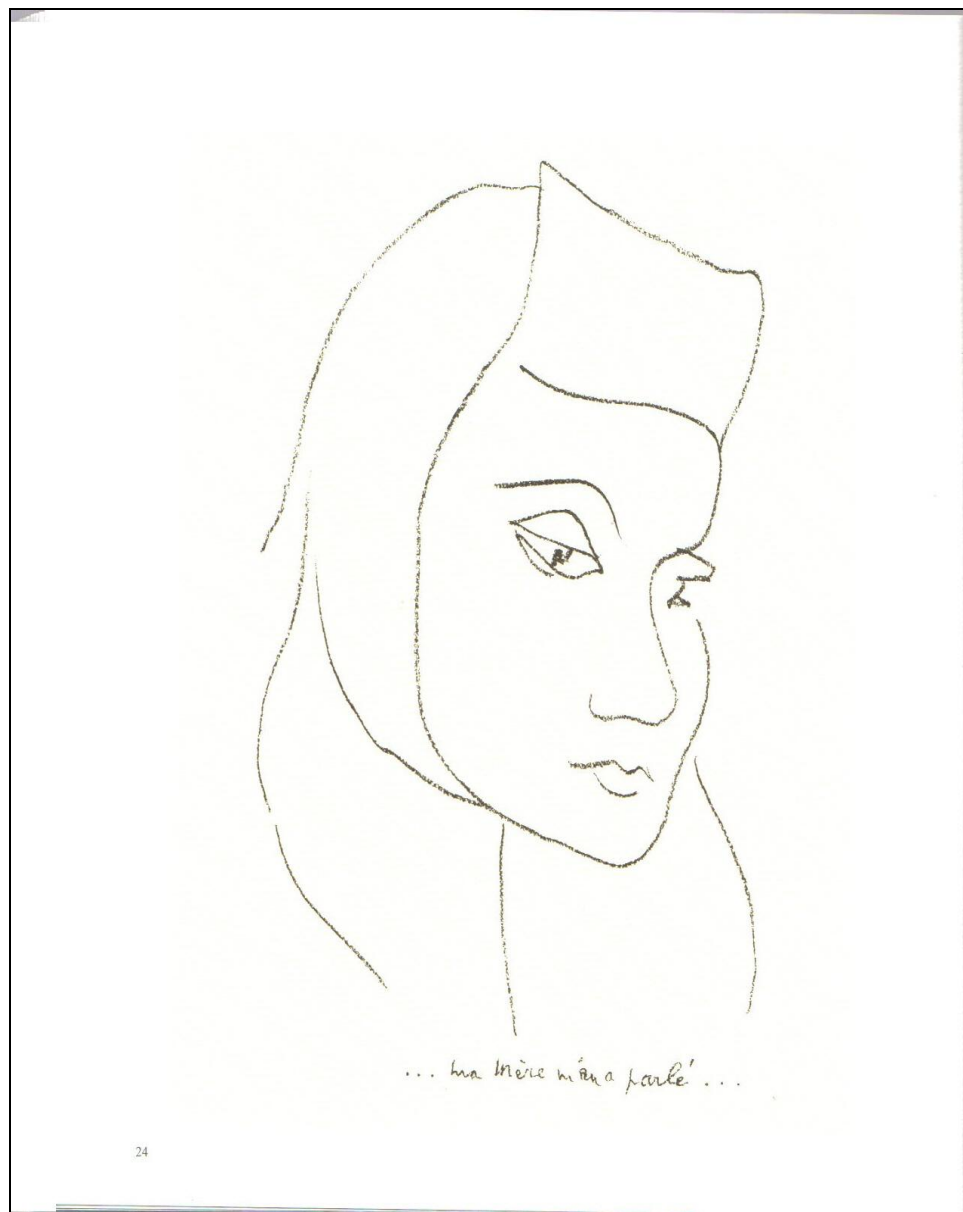
# ANEXO S



**ANEXO T**

OSTRE LIEUTENANT  
VIENT DE ME DIRE, QU'  
UNE TEMPESTE VOUS  
A OBLIGÉ DE RELAS-  
CHER AU ROYAUME  
D'ALGARVE : JE CRAINS  
QUE VOUS N'AYEZ  
BEAUCOUP SOUFFERT

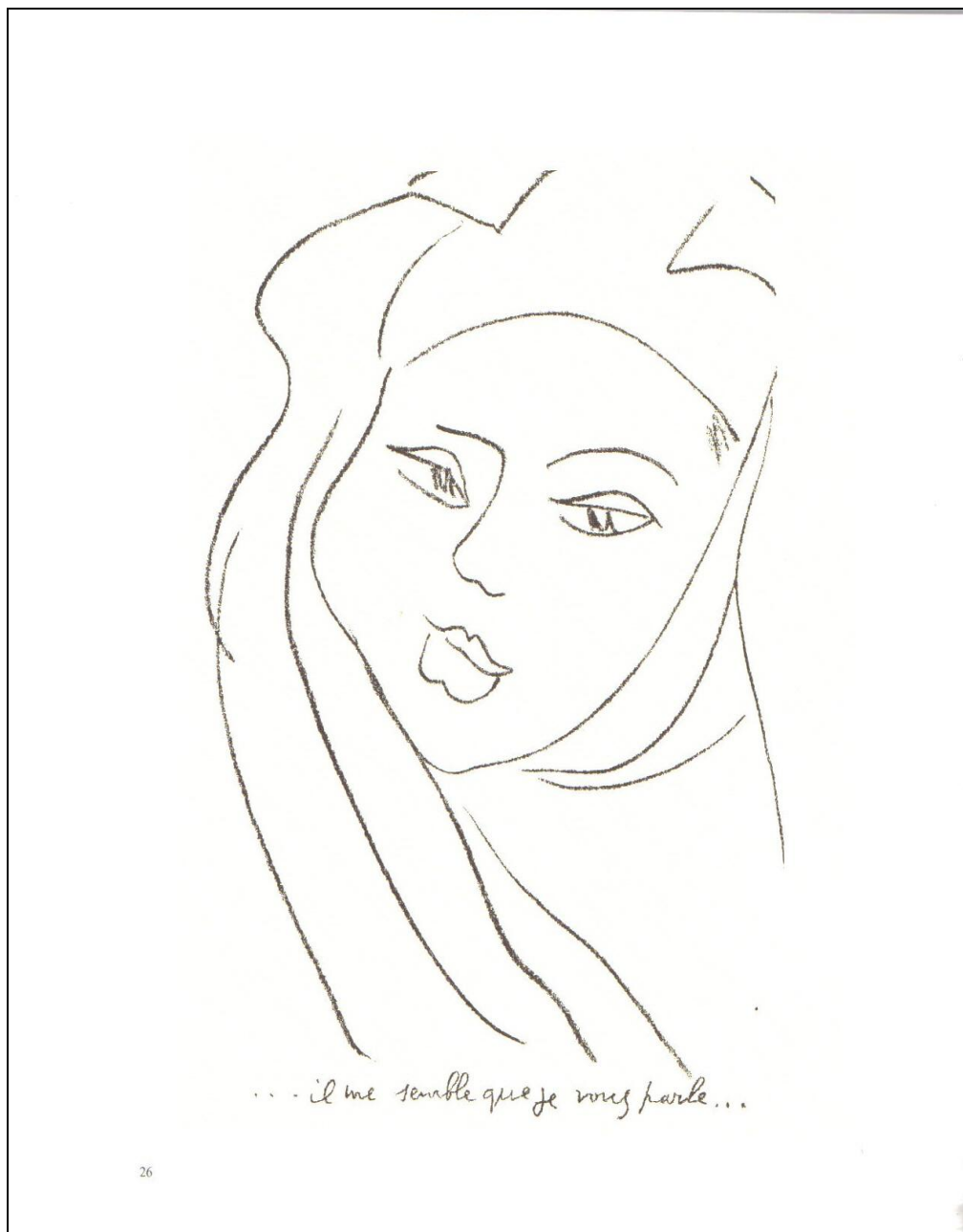
# ANEXO U



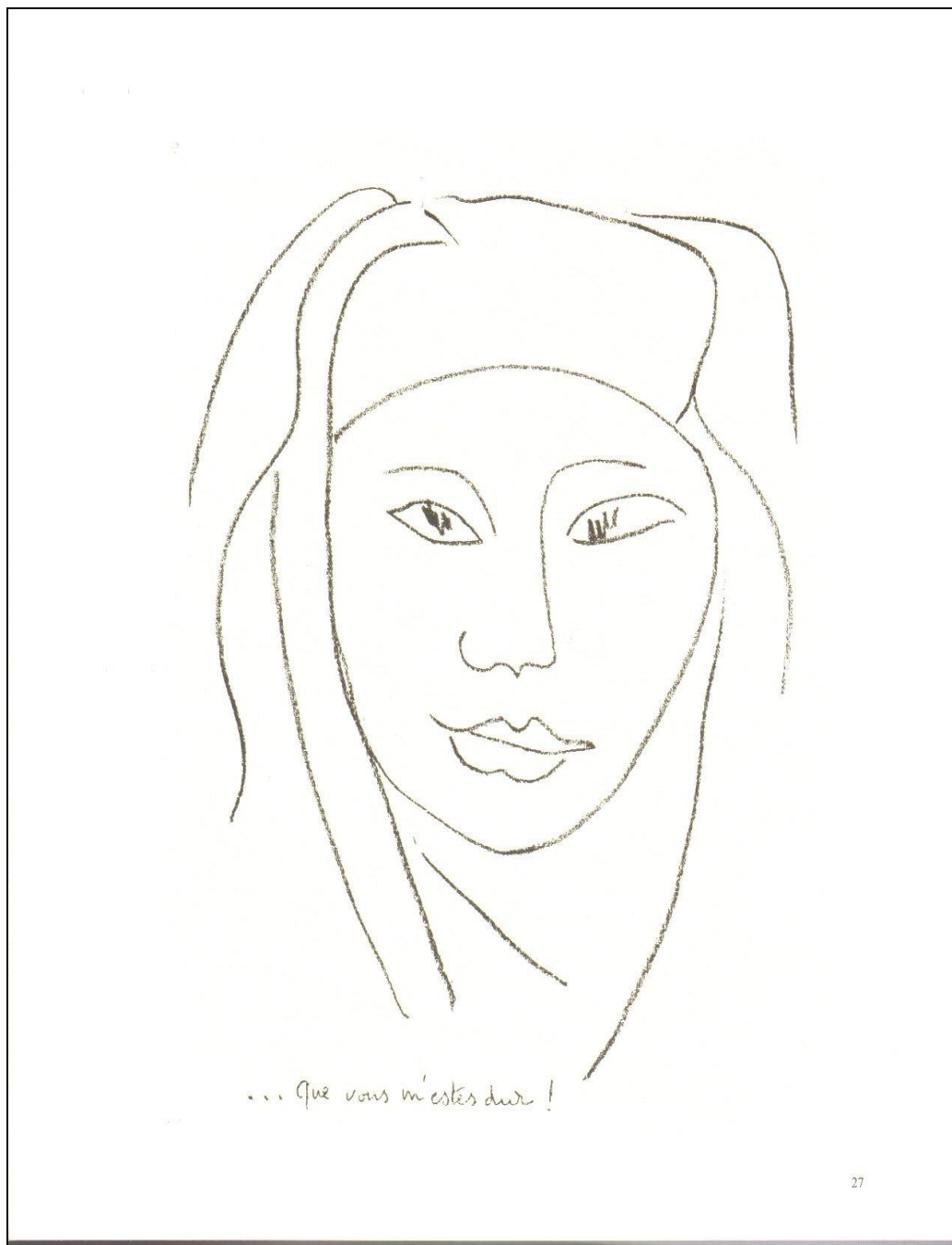
**ANEXO V**



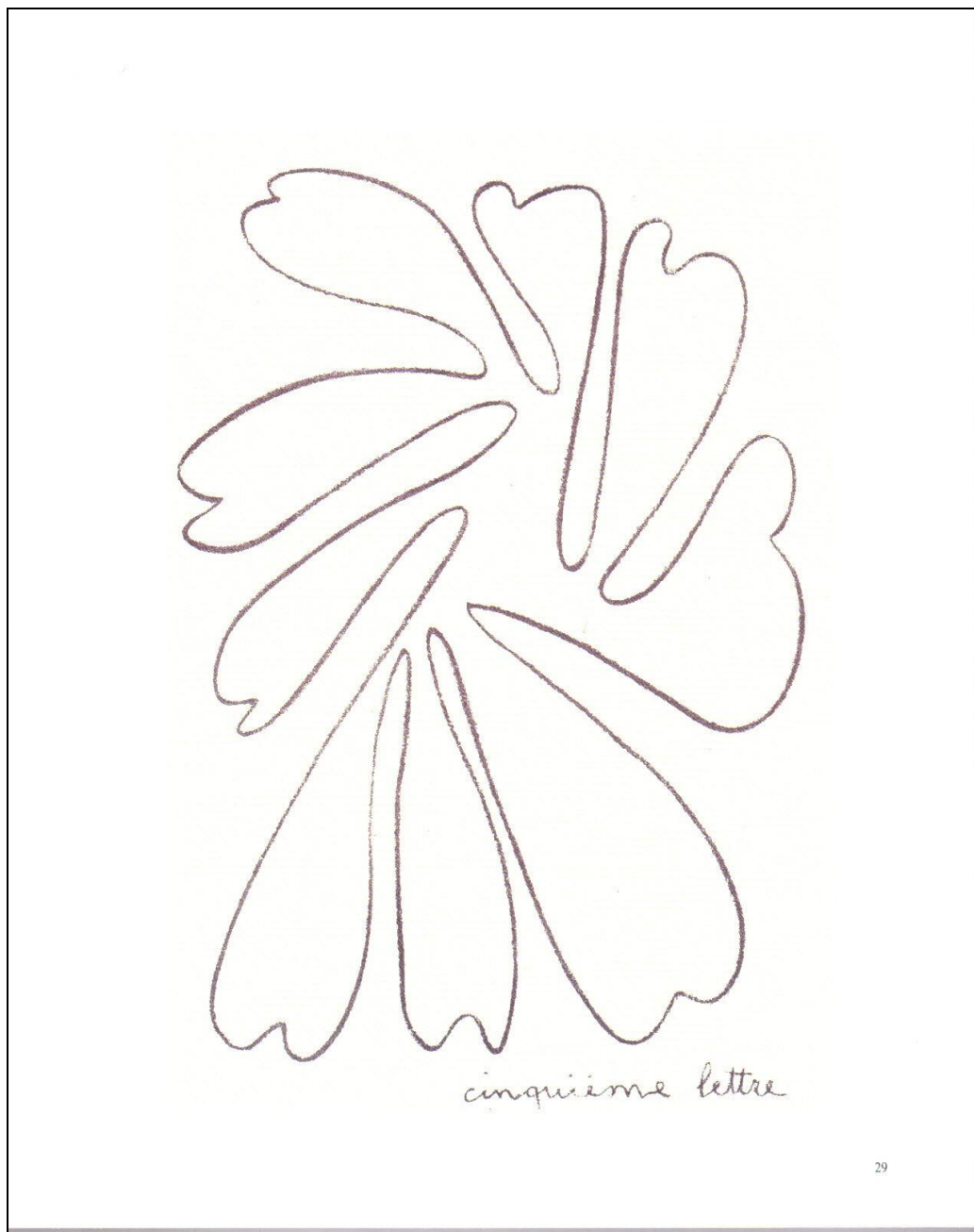
## ANEXO W



# ANEXO X



**ANEXO Y**



# ANEXO Z





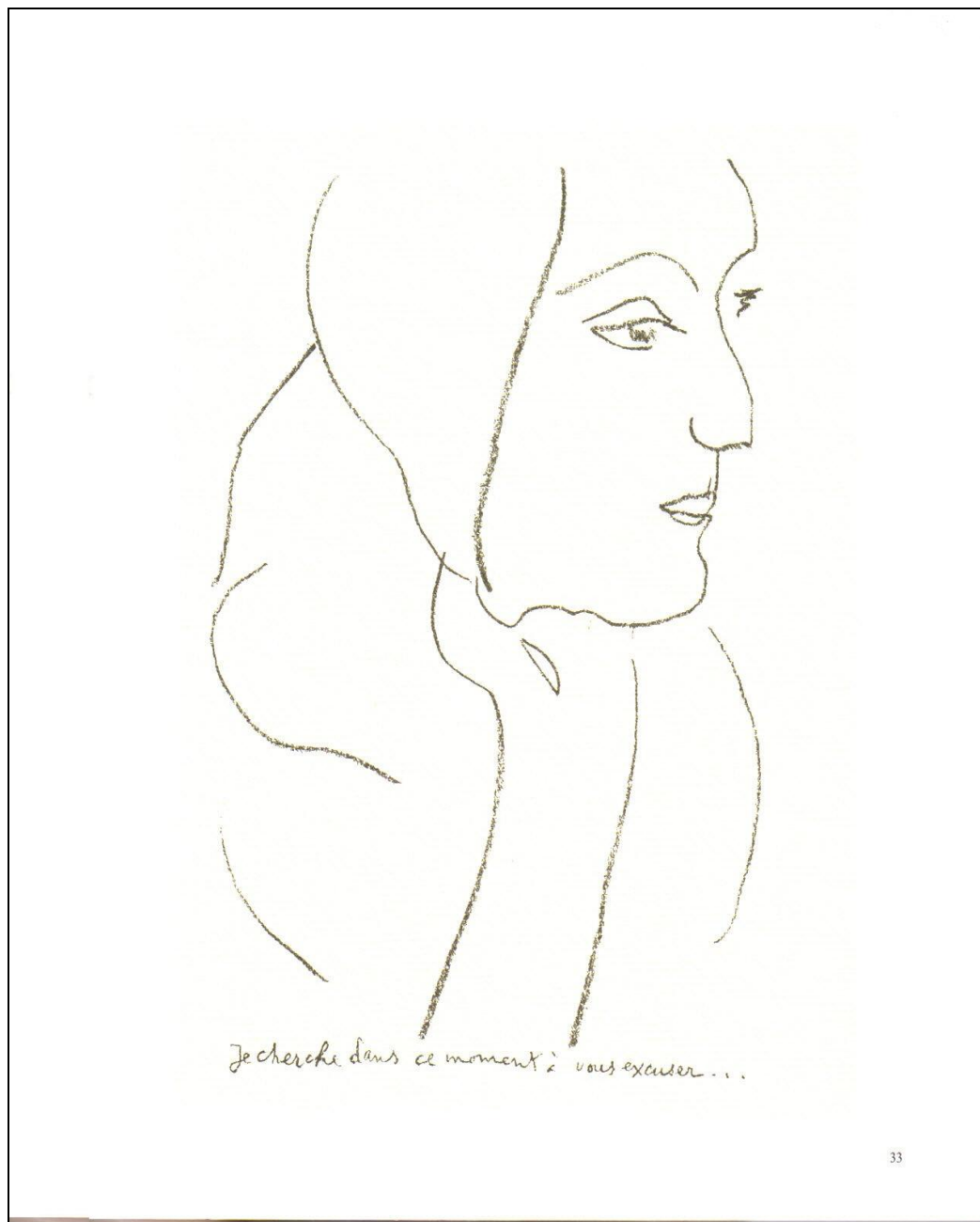
## ANEXO AA



E VOUS ESCRIS POUR LA  
DERNIÈRE FOIS, ET  
J'ESPÈRE VOUS FAIRE  
CONNOISTRE PAR LA  
DIFFÉRENCE DES TER-  
MES, ET DE LA MANIÈRE  
DE CETTE LETTRE, QUE  
VOUS M'AVEZ ENFIN

**ANEXO AB**

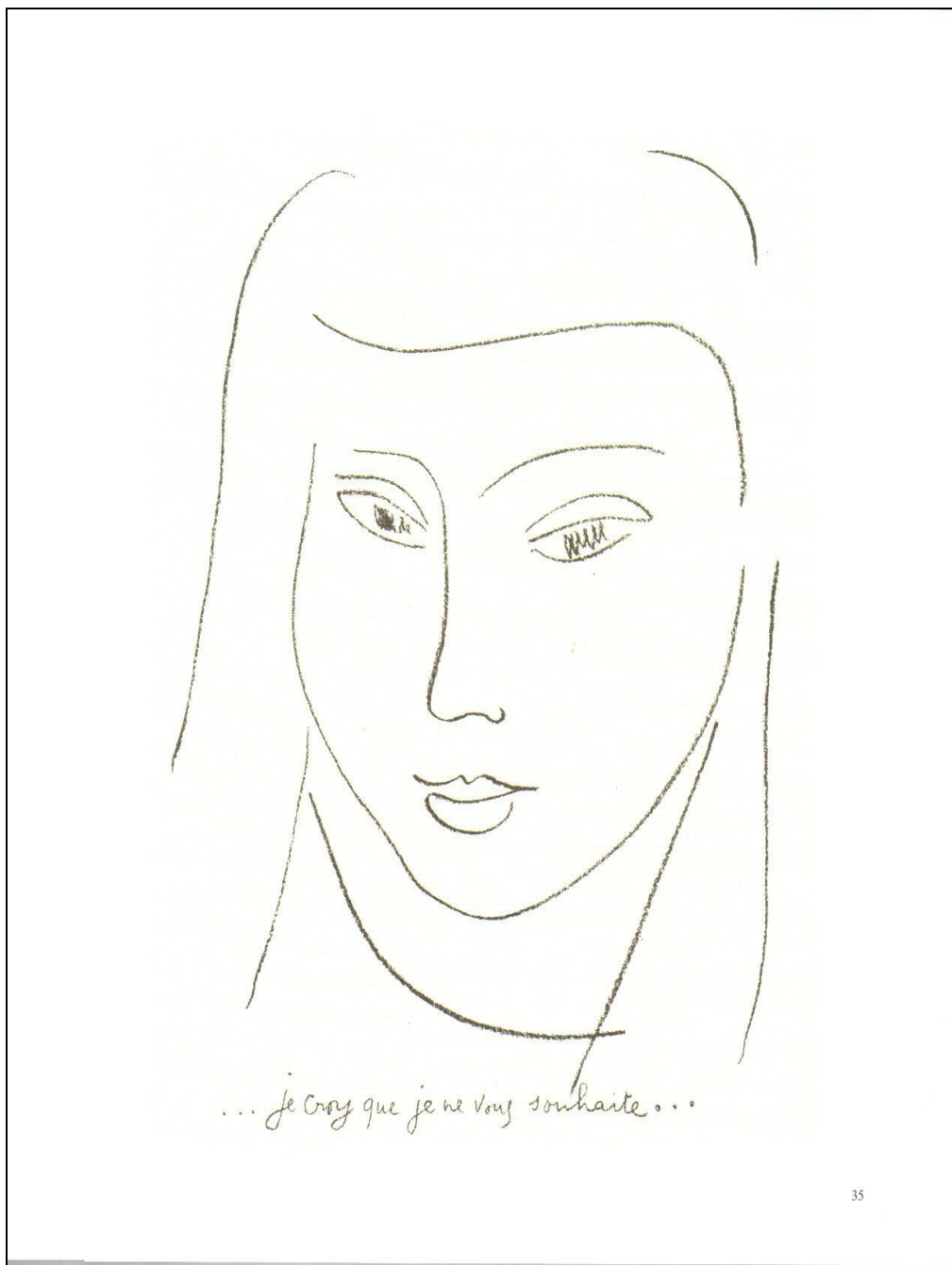
# ANEXO AC



**ANEXO AD**

*... toujours distraites par mille bagatelles ...*

## ANEXO AE



## ANEXO AF

