

Textos e telas em diálogo intersemiótico

Maria Theresa Abelha Alves*

Resumo

Uma prática desenvolvida em algumas obras de Mário Cláudio consiste no diálogo entre a literatura e as artes plásticas. Partindo de um breve passeio por tais obras, estuda-se a narrativa “O rosto e a casa”, em que a trajetória da mulher portuguesa, ao longo dos tempos, e as circunstâncias histórico-culturais que a condicionaram se contam através do perfil de cinco mulheres ligadas às letras, na interface com telas da pintora barroca Josefa de Óbidos.

Palavras-chave: Correlações intersemióticas; Narrativa contemporânea; Literatura e artes plásticas; Mulher e literatura.

A mais moderna das memórias é a que parte de vestígios, desenganada de um discurso que nunca se enforma, pela claríssima impossibilidade de mobilar os dólmenes. [...] E nem sequer nos perturba muito saber que objectos assim só por milagre duram para além das águas de inverno ou dos incêndios de estio, pequena lição de história sem compêndio, impressão digital na poeira das culturas. [...] Contentemo-nos com pouco: um resíduo de presenças, um fulgor de destinos, uma dimensão à nossa dimensão cronológica. (CLÁUDIO, 1982)

No panorama das letras portuguesas, Mário Cláudio é um dos mais fecundos cultores de ekfrasis, fazendo dialogar a literatura com as artes plásticas, em muitas de suas obras que se configuram como verdadeiro exercício de partilha estética, de jogo intersemiótico. Reconhecendo que a mais moderna memória é a que parte de vestígios, de restos, tem procurado desvelar um tempo histórico, para além dos compêndios de História, uma cidade ou um país, o homem ou o povo,

* Universidade Estadual de Feira de Santana.

os passados e os presentes, a partir daqueles objetos que pelo milagre da arte permanecem, a despeito de dilúvios ou de incêndios. Por isso persegue, em sua ficção, uma alquímica correspondência entre as artes, ao mesmo tempo em que, privilegiando obras e artistas e demonstrando ser um investigador de estilos e formas, encaminha-se para o virtuosismo, quer como tema, posto que não é inocente a eleição de artistas e do trabalho artístico como matéria da escrita, quer como estilo, já que é utilizada uma forma discursiva primorosa, em que se convoca o aparato cultista, o gosto pelo precioso e raro na seleção vocabular, na imagística, e na sintaxe. Assim o artista da palavra encontra espelhos em que sua arte se reflete, questiona-se, fragmenta-se.

Em **Amadeo** (CLÁUDIO, 1984), o renomado ficcionista propõe a contaminação entre a pena e o pincel, numa solução verbal em que o dizer se consuma na órbita do pintar. Esse romance, que consiste numa psicobiografia do pintor modernista português, Amadeo de Souza-Cardoso, reproduz, analisa, recompõe e resgata os quadros do pintor de Amarante. As inúmeras fases por que este passara, ao adotar os estilos pictóricos que a modernidade por ele vivida lhe forneceu, são reproduzidas pelo artista da palavra que transforma em letras os matizes do pintor. Se nos quadros do amarantino o espaço vai evoluindo no sentido de perda da clareza tridimensional e a tela se manifesta como um plano coberto de cores, a narrativa que reinventa o pintor vai desfazendo a fidedignidade ao referente em nome da montagem ficcional como forma de captar a realidade. Se o artista Amadeo reiterara o caráter ilusório da arte através da repetição dos motivos, a narrativa que o vai reviver inaugura-se personagem de si mesma, de modo que a montagem do objeto estético corra paralela à discussão desse objeto, de suas técnicas e procedimentos.

Em **Olga e Cláudio** (CLÁUDIO, 1984), o escritor, juntamente com a artista plástica Maria Antónia Pestana, objetiva discursar sobre amor, arte, cidade e história mediante uma encantadora fábula que tem um gato e uma gata e um poeta e um pintor como principais personagens. Os felinos se harmonizam como amorosos pandêmicos, os artistas, como amorosos urânicos, num cenário plástico que recupera a Lisboa pombalina e a Veneza setecentista bem como suas histórias e figuras emblemáticas, através do diálogo com importantes obras do século XVIII: o painel de azulejos, “Vista de Lisboa”, pertencente ao Museu Nacional do Azulejo e quadros do pintor veneziano Francesco Guardi, pertencentes ao acervo Calouste Gulbenkian. Como num jogo de caixas chinesas, a atração intradiegetica entre palavra e paleta, que une o poeta ao pintor, manifesta-se extradiegeticamente na harmonia com que o escritor e a artista plástica, desde a capa do livro, promovem o encontro perfeito do vocábulo com a imagem para festejar a canção do gozo e emocionar o espaço no desenho da urbe.

Em **A fuga para o Egito**, Mário Cláudio (1987), como observador estudioso do quadro homônimo de Giambattista Tiepolo, empreende a viagem da tela ao tex-

to, com inteligência e sensibilidade, pois todo apreciante de uma obra de arte conjuga a percepção e a idéia, fazendo interagirem a sensualidade e o intelecto. A novela que estuda o quadro põe em ação, conjuntamente, a visão e o pensamento, enquanto experimenta a verdadeira emoção estética, aquela que não se restringe a uma recepção passiva e que, ao contrário, envolve plena interação da obra, do artista e do fruidor. Observando o quadro, a matéria-língua é manipulada pelo escritor contemporâneo como o pintor setecentista manipulava a matéria-cor. No trabalho manual da camada da tinta, inscrevem-se a fúria criadora de Tiepolo, tão bem representada no “Monólogo do pintor”, e a inspiração imaginante do novelista. A escrita renova a consciência da língua como veículo estético da ocularidade, inserindo padrões visuais (geometrismos, paralelismos, simetrias) no pensamento expresso por palavras, de modo que a tela observada empresta ao texto o seu colorido e o texto rouba da tela os ornatos barrocos e o luminismo que a divide em massas de luz e sombra. A estética barroca é convidada ao texto para possibilitar uma discussão metapoética sobre a arte, ao mesmo tempo em que, mediante o referencial bíblico que o tema convoca, faz-se uma leitura da humanidade judaico-cristã: sua queda, sua culpa, seu sonho de redenção.

Em **Uma coroa de navios** (CLÁUDIO, 1992), livro que reuniu crônicas escritas entre 1985 e 1992 sobre a cidade do Porto, o escritor, na crônica “Três livros”, transforma o universo citadino em textos dados à decifração e sublinha uma concepção urbana, que as demais crônicas do volume ilustram, qual seja a de que a cidade se faz de signos, sistema que é de circuitos de informação e comunicação. Para o cronista, três são os livros em que se pode ler o Porto: seus artistas, seus monumentos e as outras cidades. O primeiro “livro” concerne, pois, aos pintores que iluminaram os vários aspectos da cidade, tais como Abel Salazar que soube captar a paisagem humana da Ribeira, pintando-as em tons terrosos, e António Cruz que soube fixar a brumosa atmosfera que caracteriza a nortenha urbe, mediante a preferência por “etéreas anilinas” (CLÁUDIO, 1992, p. 9). Assim é o traçado pictural da cidade que a escrita mário-claudiana privilegia, pois “os produtos artísticos são os que qualificam a cidade enquanto tal” (CONTARDI, 1992, p. 3).

Em **Itinerários** (CLÁUDIO, 1993), foram reunidos contos do escritor, alguns dos quais apresentam um diálogo entre pintura e literatura, fazendo o visível contaminar o legível, compartilhando manualidade e sensualismo. É o que ocorre no conto “Alexandre ou Palas Ateneia”, em que a história e a mitologia clássica se revisitam em sintonia com a obra homônima de Rembrandt. De igual modo, o conto “Frans Snyders, soberania da noite” recompõe os hábitos burgueses da Flandres, através do quadro de Van Dyck, intitulado “Frans Inydero”. Já em “E Kay? Ou a descida da cruz”, efetiva-se a experiência do interseccionismo entre o volume plástico – a tábua maneirista de Jacopo da Pontormo, intitulada “Descida da cruz”, que está na Igreja

de Santa Felicità, em Florença – e o volume escrito que dá conta de Kay, um personagem encontrado num verão já passado, apelidado de Anjo de Pontorno e cuja história era duvidosa. Os três contos que partem da observação de obras de arte para estabelecerem uma criação outra parecem referendar o fato de que “É psicologicamente falso supor que nada é visto além daquilo que estimula a retina” (ARNHEIM, 1989, p. 7). As obras estimulam tanto a retina quanto a imaginação criadora do observador que busca adivinhar o possível existente sob o vigor da tinta, transformando a impressão pictórica em metodologia de conhecimento aberta ao ficcional.

Mário Cláudio, que também é crítico de arte [considerem-se seus textos para catálogos de exposição e seu ensaio **Emerenciano ou o teor das atas** (CLÁUDIO, 1989)], tem demonstrado que o ato de admirar (não somente no sentido vulgar de olhar com deleite ou com espanto mas, sobretudo, no sentido etimológico de olhar com, olhar junto) faz do observador-fruidor um cúmplice do artista, pois o informa e o capacita a transformar. Considerando que o artístico é, em si mesmo, gozo, ao percurso da fascinação do olhar corresponde um discurso de conhecimento e prazer feito por meio de vinculações, espelhamentos, aproximações. É o que ocorre no texto “O rosto e a casa” (CLÁUDIO, 1995), em que mulheres portuguesas ligadas à arte são surpreendidas na interface com as pinturas de Josefa de Óbidos, de modo que se possa desvelar o mosaico histórico-cultural da nação. Esta narrativa, sobre que me deterei, foi escrita para o Primeiro Seminário Camões/Letras, cujo tema era “A mulher e a palavra: vozes portuguesas e brasileiras”.

O título da obra une dois signos: rosto e casa que, no universo diegético, se correspondem pela relação conteúdo-contidente. O primeiro signo remete à noção de retrato, enquanto composição pictórica, e, simultaneamente, à questão da biografia (ou psicobiografia) tão cara ao autor. O segundo signo pode ser decodificado como metonímia de Portugal, numa relação em que a parte se toma pelo todo. Os perfis femininos que a escrita vai pintando dizem da situação da mulher no espaço português, sua inscrição no espaço doméstico e sua circunscrição a ele efetivadas por uma sociedade marialva.

Percorreram a terra, a mondar o trigo e a apanhar a lenha. Erigiram o torso, a varejar a oliveira e a carregar a uva. Moeram o milho, amassaram o bolo, extraíram o pão. E viram o próprio rosto, pela primeira vez, no olhar do desejo do homem que as escolheu. Cortaram a envide do menino roxo, adormeceram contra as manchas da parede. Apertaram o bico das mamas, para que o leite saísse, comprimiram o pano, em redor do inocente. E viram o próprio rosto, pela segunda vez, nas águas do regato que lhes lavava os trapos. Acenaram o adeus do soldado e do emigrante, ao fim da tarde, gritando sem tréguas, na estação e no cais, de mãos amarradas, como as avós, à cabeça desgrenhada. E depenaram a galinha, antes de a chamuscar, e enfiaram o sapo, no panarício do dedo, e deixaram a dúzia de ovos, aos pés do altar de São Bento. E não viram o próprio rosto, pela terceira vez quando lhes chegou a comadre, aos lábios murchos, o espelhinho redondo, que haviam ocultado. (CLÁUDIO, 1995, p. 219)

Este é o primeiro parágrafo de “O rosto e a casa” que funciona como uma síntese da trajetória da mulher portuguesa. Só nos trabalhos do campo ou nos da cozinha, só no desejo do outro, só na maternidade, só na saudade dos homens ausentes, só nas superstições e na religiosidade popular o rosto feminino se reconhece e se vê. Esse retrato, que se faz com a memória de pinturas que surpreenderam cenas camponesas e cenas domésticas, ou até com aquelas que fixaram a imagem da Madona a alimentar seu filho, fixa a imagem de mulher que é sancionada pela sociedade.

“O rosto e a casa” apresenta uma introdução (o fragmento reproduzido acima) e um epílogo. Neste retomam-se algumas coordenadas daquela, alterando-lhes, no entanto, o sentido, para sugerir as mudanças que se verificaram no comportamento da mulher ao longo dos séculos. Tanto a introdução quanto o epílogo apresentam um narrador extradiegético que, em pequenos fragmentos, mediante sua imaginação sonhadora e por conta do eterno presente da arte, espreita a pintora do século XVII, Josefa de Ayala, no seu fazer artístico, quando visualiza as telas a ela atribuídas. Cada um desses fragmentos introduz a biografia de uma mulher portuguesa, narrada por um outro foco narrativo, assim o escritor contemporâneo observa, e dá a observar, a evolução-revolução da questão feminina, do século XVI ao século XX.

Não é inocente a escolha das telas da pintora de Óbidos para costurar as diversas biografias. Josefa de Ayala, que viveu no século XVII, século mais que outro marcado pela opressão e censura, pelo clausura e confinamento da mulher entre as quatro paredes da casa, foi uma pintora que se emancipou sem ter casado,¹ que geria seus negócios como verdadeira financista,² e que pela arte de suas telas pôde extrapolar os muros de sua casa e representar toda uma cidade. Ela foi, por conseguinte, a primeira mulher portuguesa a provar que tinha vida e querer próprios, a demonstrar que podia construir um caminho luminoso, independente da subordinação quer ao pai, quer ao marido, quer aos mentores da arte de seu tempo.³

Portugal, como se sabe, desde os albores de sua História, fora um país de homens aventureiros: os homens se fizeram aos mouros, os homens se fizeram ao mar, os ho-

¹ Os manuscritos inéditos que dão conta da biografia de Josefa de Ayala foram pesquisados por Vitor SERRÃO. Entre eles figura um, datado de 1647, que assim apresenta Josefa: “Mulher emancipada de seus pais” (*apud* SERRÃO, 1993, p. 20).

² Vários documentos inéditos pesquisados por Vitor SERRÃO demonstram que Josefa era uma mulher de negócios, desde seus trinta e dois anos arrendava alqueires de trigo de foro anual, de suas terras de Bombarral, de S. Gregório, de Serra do Bouro, da Dagorda, de Óbidos, da Foz do Arelho, da Quinta da Mota, da Fandia, o que evidencia suas posses em terras. Em outros documentos, a pintora se descobre apossando-se de terras de finados proprietários, à razão de juros. Em outros manuscritos, Josefa é a compradora de terras e forais de trigo. Toda essa atividade de financista ela a executa sem ajuda masculina, o que é invulgar no seu tempo (SERRÃO, 1993, p. 21-23).

³ É comum associar-se a pintura de Josefa de Ayala à dos portugueses Baltazar Gomes Figueira (seu pai) e André Reinoso, à dos espanhóis do *siglo d'oro*, Zurbarán e Francisco Varela, e à do flamengo Juan van der Hamen, além das gravuras executadas em Antuérpia por Cornelis Cort. Porém, do ponto de vista iconográfico, a pintura de Josefa ganha originalidade por conta do decorativismo floral, da abundância de rendilhados e laços de fita que denunciam um traço feminino.

mens se fizeram às colônias, os homens se fizeram às guerras, os homens se fizeram à emigração. Nessa cultura de “varões assinalados” para uma demanda sempre alhures, cultura de viajores, a mulher sempre constituiu a grande ausência, o rosto apagado. Enquanto ao homem competia a partida, a busca, à mulher sempre coube o espaço da terra e do lar, sempre coube a espera. Josefa de Ayala, na absoluta certeza de suas cores e na singeleza de seus temas, efetuou uma subversão aos limites impostos à mulher no século XVII. Convém lembrar que este foi o século das cartas didático-filosóficas destinadas à educação dos jovens. Aos homens tais “cartas” ensinavam a gerir com mando e prepotência a relação com a mulher, às jovens, ensinavam a obedecer com subserviência aos maridos. A **Carta de guia de casados**, de Dom Francisco Manuel de Melo, documenta o conservadorismo português na distribuição dos papéis masculinos e femininos: o marido é considerado “em tudo à mulher superior”, motivo por que toda vantagem se deva a ele conceder.⁴ Assim se escurecia o rosto feminino, e, uma vez que sua luz própria era apagada, a mulher se transformava em um satélite do homem,⁵ prisioneira da domesticidade, mergulhava nas “curiosidades femeais”: o ponto do doce, o desenho do bordado,⁶ enquanto o marido deveria estar ocupando a praça, seu lugar de direito,⁷ pois o saber livresco era à mulher vedado.⁸ Objeto doméstico de uso e de trabalho, nem uma breve discussão dever-se-ia a ela conceder, pois, além de fisicamente inferior ao homem,⁹ perdera o direito à voz quando entregara o corpo e a vontade ao marido.¹⁰ Esse modelo ancestral, continuamente retomado, ratificava as formas de opressão impostas às mulheres, mediante o estereótipo redutor. Assim diminuídas social, física e culturalmente, às mulheres competia a passividade, donas que eram de um rosto comum, definitivamente, emoldurado pela casa.

A literatura contemporânea se volta contra essa domesticidade imposta à mulher por aquilo a que Derrida denominou falocentrismo, e é isto que nos aponta Mário Cláudio, em “O rosto e a casa”, mediante a correlação intersemiótica que aí se

⁴ “Uma das coisas que mais assegurar podem a futura felicidade dos casados, é a proporção do casamento. [...]. Deve ser esta vantagem [...] sempre da parte do marido, em tudo à mulher superior” (MELO, [19--], p. 23).

⁵ “O marido tenha as vezes de sol, em sua casa, a mulher as de lua. Alumie com a luz que ele lhe der” (MELO, [19--], p. 25).

⁶ “[...] parece conveniente deixar cevar [...] as mulheres nestas suas curiosidades femeais: serem prezadas de melhor marmelada, [...], consoadas pontuais, labores esquisitos, pano delgado e coisas semelhantes; que verdadeiramente as que se enfrascam nestes negócios caseiros, não lhes lembram outros e este é louvável” (MELO, [19--], p. 62).

⁷ “Do homem a praça, da mulher a casa” (MELO, [19--], p. 58).

⁸ “Ainda fico com escrúpulo sobre a lição em que muitas se ocupam. O melhor livro é a almofada e o bastidor” (MELO, [19--], p. 76).

⁹ “Criou-as Deus fracas, sejam fracas; oxalá façam o que são obrigadas, não lhes quero pedir mais que sua obrigação” (MELO, [19--], p. 70).

¹⁰ “Convém que [às mulheres] se lhes aperte o freio [...]. O marido barca, a mulher arca. [...]: traga o marido e guarde a mulher. [...] Não venho em que com a mulher se litigue, que é conceder-lhe uma igualdade de juízo e império, coisa [de] que devemos fugir.[...] Mostre-se-lhe às vezes que, havendo quando se casou, entregado sua vontade ao marido, comete agora delito em querer usar daquilo que já não é seu” (MELO, [19--], p. 34-37).

efetiva. Na “introdução”, objetiva-se desenhar o rosto da mulher portuguesa que fora afastada do conhecimento e que se voltara para as crendices e superstições do mundo arcaico. Rosto congelado no passado, pois a cada novo dia tem ritualizado as velhas tarefas, sem intervalo, sem descanso. Observe-se que Mário Cláudio usa, para pintar esse rosto, a terceira pessoa do plural, pessoa que indetermina o sujeito. Assim o perfil atribuído a uma mulher é atribuído a todas as mulheres, sujeitos que a sociedade insiste em indeterminar.

Cinco mulheres se descobrem na travessia pictórico-literária. São elas: a Infanta Dona Maria, irmã de D. João III, Sórora Mariana Alcoforado, a freira de Beja, suposta autora de cartas amorosas a um oficial francês, Ana Plácido, a mulher por quem Camilo Castelo Branco nutriu grande e fatal paixão, mulher acusada de adultério, Guilhermina Suggia, a violoncelista que encantou Portugal e o mundo com o inigualável som de seu violoncelo e que escandalizou o país por seu comportamento alheio a convenções e Florbela Espanca, a poetisa portuguesa que ousou apresentar um comportamento e um pensamento à frente de seu tempo. A costurar cada um desses retratos ou perfis de mulher, tem-se a descrição de um quadro da grande pintora barroca portuguesa. Ao lado dessas cinco mini-biografias, ergue-se a figura de Josefa de Ayala. Posto que sejam diferentes os tempo em que viveram e atuaram, a arte e a condição feminina aproximam os seis rostos desenhados pelo escritor contemporâneo.

Surpreendamos, então, pelos olhos do narrador, Josefa, em sua casa, a pintar e, através de seus quadros, passemos pelo universo feminino e acompanhemos a demanda paciente, efetuada pela mulher em busca de um rosto verdadeiro.



Quadro I: “Natureza morta: cesto com bolos e toalhas”.

Quadro I: trata-se do óleo sobre tela, intitulado “Natureza morta: cesto com bolos e toalhas”, pintado, possivelmente em 1660, assinado “Óbidos”, representa um cesto de vime com bolos, pães, folares e flores, parcialmente coberto por uma toalha branca, em cuja borda sobressai uma requintada renda. Tal motivo se recorta de um fundo tenebrista, posto que “A fina representação de ‘confituras frias’ está embrenhada de uma penumbra compacta de sombras, que realça melhor os contornos dos objetos e a magia dos brancos e das rendinhas” (SERRÃO, 1993, p. 130):

Em sua câmara alvíssima, inicia Josefa de Ayala, defronte da janela donde Óbidos se avista, um cesto de bolos e de toalhas. Escolheu o amarelo-ovo e o branco espesso, para as confituras frias, e esmerou-se no debrum da frioleira. E, cem anos antes, falava da Infanta Dona Maria, sua irmã, Dom João III de Portugal (CLÁUDIO, 1995, p. 219)

O quadro da Infanta Dona Maria tem, pois, como narrador o Rei, seu irmão. É ele que a faz significar sem, no entanto, compreendê-la. Dom João III não entende a tristeza que enuvia o semblante de sua irmã, nem o silencioso amor que ela nutre por um poeta, amor impossível porque ela deveria aguardar o noivo que ele, seu irmão e seu rei, dar-lhe-ia, talvez num futuro próximo, segundo os interesses do Reino. A princesa Maria só fala no texto por duas vezes. Em sua primeira fala, dirige-se a seu irmão para estranhar o fato de ter sido considerada “a princesa mais rica da Cristandade”, observando que se “mostra irônica, comparadas todas as coisas, uma expressão assim” (CLÁUDIO, 1995, p. 221). Na segunda, profere um discurso que, métrica e tematicamente, reproduz vilancetes bernardinianos ou os noológicos conflitos das redondilhas camonianas:

Nem descanso, nem repouso, meu mal cada vez sobeja, o que a minha alma deseja não posso dizer nem ousar, assi vivo descontente, de assaz dor entristecida, ando perdida entre a gente, nem mouro, nem tenho vida. (CLÁUDIO, 1995, p. 221-222)

Num tempo em que a mulher não tem vez nem voz, a paixão secreta da Infanta e seu sofrimento só em poesia poderiam ser expostos. Maria é uma natureza morta, metonímia das mulheres de seu tempo que não tinham domínio sobre sua própria vontade, sobre seu desejo, sobre seu corpo. Por isso o quadro de Josefa de Óbidos que a introduziu foi uma natureza morta.



Quadro 2: “Natureza morta: caixa com potes”.

Quadro 2: trata-se do óleo sobre tela “Natureza morta: caixa com potes”, também pintado por volta de 1660, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, e no qual a pintora esmerou-se no jogo barroco de claro-escuro. Esse quadro, embora da fase precoce de Josefa, apresenta-se “precioso na execução e no domínio técnico do bodegón [e] deixamos perplexos pelo rigor do desenho

e o íntimo recolhimento místico que a composição nos sugere, na sua quietude grandiosa” (SERRÃO, 1993, p. 132):

Elegeu Josefa de Ayala, como tema, um bodegón que lhe permitisse, sobretudo, equacionar a luz e a treva. Fez contrastar, por isso, com os planos de sua oficina, duas caixas e um pote de mel, outras vasilhas, sobre um tampo de castanho. Não longe dali, certa monja clarissa vivia ainda, nos revérberos da memória de uma odisséia de amor, como no-la relata Peregrina Maria, sua Irmã. (CLÁUDIO, 1995, p. 223)

O segundo rosto que se expõe é o de Mariana Alcoforado cuja saga amorosa é narrada por uma outra irmã do mesmo Convento de Beja. No resgate memorialista de Peregrina Maria, Mariana definha de amor, enquanto as demais freiras a assistem com alimentos e guloseimas que ela recusa, pois lhe “repugnava qualquer doçura que, o Senhor me perdoe, não fosse a dos beijos do oficial francês” (CLÁUDIO, 1995, p. 224). O que a sustinha era a imaginação, o sonho de que se aproximavam as passadas varonis de seu estrangeiro amor. Após um mês de sofrimento, Mariana recobra o ânimo por conta de um cesto de laranjas que lhe oferecem e que ela julga ser um presente que seu amor lhe ofertara. Por conta disso, sorve o sumo das laranjas “como se estivera em êxtase” (CLÁUDIO, 1995, p. 225) e profere, em agradecimento a Deus, uma prece que mais que hierática era herética admitindo o duplo sentido profano-carnal e místico-sagrado, “ao divino”, como era corrente nos barrocos tempos:¹¹

Eis que recebemos, meu Deus, por Tua infinita misericórdia [...] o sustento desta carne nossa, que quiseste livre, o amparo deste nosso espírito, e conosco rejubilam Adão e Eva, reconhecidos pela natureza da falta sublime, em que, por Tua ilimitada vontade, meu Senhor e meu Deus, admitiste que caíssem. (CLÁUDIO, 1995, p. 225)

Feita a oração, a freira do Convento da Conceição de Beja, cheia de vida, dirige-se à sala conventual onde se acolhiam as visitas ilustres. Mariana dirigia-se para o derradeiro encontro com seu transgressor desejo: “Entreouviu Mariana o tinido de umas esporas de prata, e afagou-lhe a face um hálito caloroso, e não sentia ela, já, que consentia, porque era no mais elevado dos Céus que, para todos os efeitos, naquela hora, se achava” (CLÁUDIO, 1995, p. 225).

Mariana Alcoforado foi a freira rebelde que rompera a lei da clausura conventual duplamente: por sucumbir à paixão e por ousar alardear em cinco cartas de amor o gozo dessa paixão. Foi também aquela que, abandonada, traduziu para sempre a mulher vitimizada pelo amor em desassossego. Porque, de um lado, representava a liberdade e, de outro, a prisão a um homem que de seu coração se apossara sem lhe corresponder o amor, Mariana foi introduzida pelo quadro de Josefa de Ayala cujo tema é um bodegón equacionado em luz e trevas, pois a freira de Beja, na dia-

¹¹ Dámaso ALONSO, em *Poesia espanhola*, estudou, nas obras de San Juan de la Cruz e de Santa Teresa, o estilo “ao divino” de certas obras barrocas espanholas que convertem o profano em religioso, através da divinização temática. Posteriormente, Ana HATHERLY, em seus ensaios, estendeu a produção “ao divino” a obras portuguesas, notadamente aquelas produzidas nos conventos de freiras, no período Barroco”.

lética claustro e cama, mais que qualquer outra, representava a vida barroca em claro-escuro.

Quadro 3: trata-se do óleo sobre tela, intitulado “Cordeiro Pascal”, possivelmente pintado em 1680, e assinado “Josepha em Óbidos”. O tema foi pintado por Josefa em cinco variações,¹² porém com o mesmo sentido decorativo e simbólico que “empres-ta à composição um íntimo e feminino sentido ornamental da alegoria sagrada” (SERRÃO, 1993, p. 142), onde o anho sacrificial se recorta de um fundo tenebrista, em meio a uma corola de flores de intenso colorido:



Quadro 3: “Cordeiro Pascal”.

Escolheu um Cordeiro Pascal Josefa de Ayala, onde se concentrasse a ternura de muita luz declinada. Possui um velo dourado, o Agnus Dei, coroa-o e suspeita de uma auréola, rodeiam-no tulipas e malmequeres, miosótis, violetas e glícínias. Duzentos anos mais tarde, falaria de suas mágoas, e de seus arrependimentos, Ana Augusta Plácido, no Minho profundo. (CLÁUDIO, 1995, p. 225)

O terceiro rosto é, pois, o de Ana Plácido. Esta narra-se a partir do ponto de vista homodiegético. Relata suas leituras de juventude, sua vida com Camilo Castelo Branco e a ajuda que prestara ao trabalho de seu homem, as pesquisas e leituras que para ele teria feito, e o desvelo com que o aceitara na desventura, quando o escritor ficara cego. Confessa sua desdita: os dois filhos que tivera com Camilo, um demente e outro exageradamente aventureiro, jogador, arruaceiro e beberrão. Relembra as injúrias de que fora vítima, quando iniciara seu romance com o autor de “Amor de perdição”, considerando-as prenúncios dos trabalhos e infortúnios de sua vida por conta dos filhos e por conta da indiferença de Camilo, mergulhado nas trevas íntimas de sua cegueira física:

Será esta, meu Jesus, a descendência de Ana Augusta Plácido e de Camilo Castelo Branco, para que contemple o Mundo, à vista dela, a sanção que desce, sem apelo, sobre os que prevaricam? [...] Bem certas se revelariam, Ana Augusta, as profecias de quantos te voltaram as costas, ao avistarem-te, já, há quarenta longuíssimos anos, perpetuamente encarcerada e sem remissão. (CLÁUDIO, 1995, p. 228)

¹² As obras de Josefa de Ayala sobre o tema do “Cordeiro Pascal” se encontram em Évora, Estoril, Braga, Guimarães e Baltimore. O quadro aqui focalizado está na Igreja dos Congregados, Irmandade de Nossa Senhora das Dores, em Braga.

Ana Plácido representa um avanço na galeria das mulheres portuguesas. Soube enfrentar a sociedade em nome de seu amor. Era dona de sua própria palavra. Sua voz é sua referência. Pesa-lhe, ainda, na figura dos dois filhos e na indiferença do marido, a idéia de castigo pelo crime da paixão. Embora pintada com cores mais claras que as das anteriores heroínas do amor fatal, Ana Plácido também possui sua carga de trevas. Não é aleatoriamente que o quadro que a tenha introduzido na letra de Mário Cláudio apresente “a ternura de muita luz declinada” a iluminar as trevas. Não é casualmente que o quadro de Josefa escolhido para introduzir a personagem tenha sido o Cordeiro Pascal, Agnus Dei, símbolo da Páscoa, símbolo da passagem, símbolo da mudança, que a artista de Óbidos foi buscar num padrão já explorado por Zurbarán, ao gosto conventual que dominava o horizonte da cultura seiscentista ibérica.



Quadro 4: “Natureza morta: frutos e flores”.

Quadro 4: trata-se do óleo sobre tela “Natureza morta: frutos e flores”, cuja data de execução se presume situar entre 1660 e 1670. Constitui uma de suas obras de bodegonista em fase madura, onde o naturalismo se expõe no melão aberto e nas frutas pintadas em cores quentes, símbolos da concupiscência, e que contrastam com as flores alvas e as

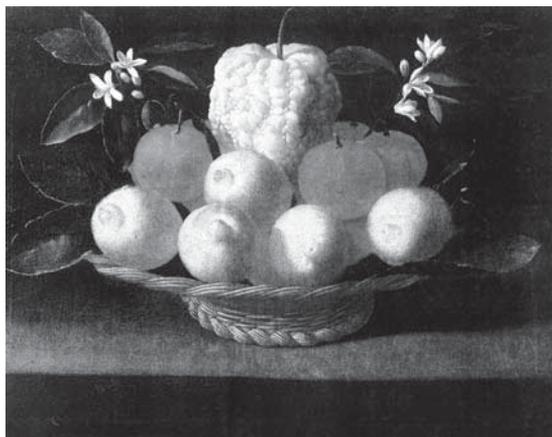
uvas eucarísticas, símbolos das virtudes capitais. A riqueza do pormenor e a firmeza de traço se descobrem na decoração da tigela de porcelana:

Trabalha Josefa de Ayala, agora, num prato de porcelana, com melões e peras e uvas, e numa salva, com limões e maçãs. Conhece o ofício, já como ninguém, e decorou a vista de Óbidos, através do postigo entreaberto. E, trezentos anos depois, no Porto, Guilhermina Suggia, violoncelista de quem a história se escreveu, irá morrer, percorrido meio mundo. (CLÁUDIO, 1995, p. 229)

O quarto rosto é o de Guilhermina Suggia. Sua história é narrada por um ponto de vista extradiegético, porquanto a extraordinária violoncelista é figura pública, de quem muito se falou. O narrador a surpreende exercendo o seu “dispositivo cortesanesco” (CLÁUDIO, 1995, p. 229), entre um namorado e outro, entre um concerto e outro, entre um automóvel e outro. Assim marca o sucesso da violoncelista no mundo pessoal e no mundo artístico. Nenhum mortal está tão sujeito à roda da fortuna como o artista: depois do sucesso, a decadência. O narrador surpreende, então, já no fim da carreira da musicista, as vozes que lhe apregoaram os insucessos, tanto artísticos, pois “dera em arranhar o toque” (CLÁUDIO, 1995, p. 229), quanto familiares: “Iam-lhe, em torno, tombando as árvores, o pai, já se disse, a mãe, pouco de-

pois, a irmã, que expira hoje em sua Rive Gauche” (CLÁUDIO, 1995, p. 230), quanto físicos: “E nada acerta com nada, no ciclo assim de fastios e enjôos, pruridos, dispnéias. É o doutor quem a auxilia na jornada sem pousio, sua faz a condição da que a morte designou” (CLÁUDIO, 1995, p. 230). Guilhermina representa, na galeria desses rostos, a liberdade da mulher que escapou à casa. É, portanto, como ave, arara colorida, que o narrador a vê, ave que voou nas asas da paixão, nas asas da música que foi a sua. Mas ave definitivamente presa à máscara de mundana, de cortesã, de *pompador* dos salões, máscara com que desafiou a sociedade burguesa de Portugal, por isso o quadro de Josefa que a introduziu foi uma natureza morta: um prato de porcelana, repleto de símbolos eróticos, precioso sim, mas vulnerável.

Quadro 5: trata-se do óleo sobre tela que se encontra no Museu Regional de Évora, intitulado “Natureza morta: cesta com frutos e flores”, onde as qualidades do pincel se juntam à singeleza da composição, os amarelos e vermelhos das frutas sobressaem de um fundo castanho, e as alvas flores de laranjeira, simetricamente pintadas, ajudam a firmar o simbolismo erótico-nupcial que se depreende da cesta de vime, trabalhada



Quadro 5: “Natureza morta: cesta com frutos e flores”

por um traço “realista” firme e seguro. Motivo semelhante foi reproduzido em outro óleo sobre tela da pintora que pertence ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga e se encontra depositado no Palácio Nacional de Queluz:

Emprega-se numa natureza morta com frutos e flores, Josefa de Ayala, onde exemplificará a sua mestria. Apurará o jogo de cores, exercitará a alternância das penumbras, deporá os pincéis e as tintas, contente do efeito da tarefa. E, trezentos anos à sua frente, no cemitério de Matosinhos, exumam-se os ossos de Florbela Espanca, que vão retornar à planície rasa. (CLÁUDIO, 1995, p. 231)

O último quadro dessa exposição de rostos femininos é o retrato de Florbela, ou melhor, de seus ossos, surpreendidos quando foram exumados. O narrador, adquirindo a face detetivesca do foco narrativo contemporâneo, vasculha o material fotográfico onde se fixou a exumação dos restos e das relíquias da poetisa: um pedaço do brocado de sua mortalha, um pedaço da madeira de seu caixão. Ele se encontrava na casa de Leça da Palmeira que já fora o “‘Hotel Estefânia’ de nobriana memória” (CLÁUDIO, 1995, p. 231), e a ele compete “operar o decalque de uma imagem sobre as ossadas enegrecidas de uma rapariga, apaixonada e sofrida, meditativa e doidivanas, que houvera levantado com não pouco melindre as contas do colar” (CLÁUDIO,

1995, p. 231). Observando os ossos exumados, a imagem que a eles superpõe é a do famoso retrato de Florbela. Observando os ossos exumados, a imagem superposta é a do conflito de uma alma concebida em rebeldia, paixão, e sofrimento. O retrato físico e psicológico de Florbela é memória que se aciona num espaço marcado por Antônio Nobre, poeta do norte de quem a poetisa do sul herdara o tom confidencial, o pressentimento da morte, a insistência na saudade. Isso porque “De uma outra forma de compreender e conjugar a beleza se curava, porém, na tal sala de óbvios serões familiares” (CLÁUDIO, 1995, p. 232). Essa outra forma de compreender a beleza da poetisa é a leitura de sua obra. A imagem de Florbela se conjuga com um prelúdio de Chopin, associação sugerida pelos apaixonados e sofridos sonetos daquela que ousara dizer com verdade e despudor: “Dentro de ti, em ti igual a Deus”. Em sua obra, talvez seus verdadeiros ossos, é que sua imagem se guardou, sua obra é que precisa ser exumada, olhada com lupa, pesquisada, estudada. Só assim o “rosto agora de algas e marés” (CLÁUDIO, 1995, p. 232) finalmente se desenharia por completo.

Florbela é imagem de mulher apaixonada e sofrida como as outras que foram selecionadas para compor “O rosto e a casa”, porém rebelde e erótica. Mulher verdadeiramente dona de seu destino, dona de sua vida e de sua morte. Mulher que não deixou o tempo aniquilar seu potencial de rebeldia. O quadro de Josefa de Ayala que a introduziu, ainda é uma natureza morta, porém perfeitamente acabada, pois acabada fora a era de mulheres como naturezas mortas.

Sabe-se que o primeiro sentido atribuído à natureza morta é o de “coisas que ficaram paradas num instante” (CALABRESE, 1997, p. 25), é nesse sentido que se escolheram as naturezas mortas de Josefa de Óbidos para com elas serem resgatadas as imagens femininas paradas no tempo histórico em que viveram. A natureza morta, ao eleger um instante, bloqueia a temporalidade, mudando a ordem da representação tanto de profundidade quanto de superfície, e mudando o espaço do observador que fomenta a deslocação do interesse, pois na natureza morta o tema do quadro deixa de ser a ação para ser a inação. Suas estruturas já não são semiótico-narrativas mas categorias topológicas e cromáticas puras no que concerne, respectivamente, à composição e à cor. A opção pela natureza morta exprime, portanto, a eliminação que a cultura operou das histórias individuais, quando congelou uma imagem feminina através dos tempos, aquela mesma imagem consagrada que a introdução de “O rosto e a casa” captou. Há uma relação entre a natureza morta e o retrato, não só porque aquela é mero retrato de objetos, mas também porque o retrato tende a perpetuar um instante. O diálogo intersistêmico operado por Mário Cláudio, por um lado expõe como a cultura marialva pretendeu desenhar o rosto feminino como uma natureza morta definitivamente fixada num instante e, por outro, resgata as histórias que subjazem a tais rostos, desenvolvendo as narrativas que permitem situar as mulheres retratadas numa cadeia histórica evolutiva e revolucionária.

Quadro 6: trata-se de um dos muitos óleos sobre tela com que Josefa se dedicara a pintar o Redentor, possivelmente elaborado em 1680. Denomina-se o quadro “Menino Jesus Salvador do Mundo” e faz parte do acervo do Museu Nacional de Soares dos Reis. A displicência no acabamento e a simplificação dos ornamentos e dos adereços com que se compõe a figura deste Menino Jesus, se confrontado com os demais qua-



Quadro 6: “O menino Jesus Salvador do Mundo”.

dros da série, apontam para a maturidade pinturesca de Josefa:

É para o filho que não tem, Menino Jesus, Salvador do Mundo, que dirige Josefa de Ayala, por fim, a sua atenção. Estamos em mil seiscentos e oitenta, e eis que terá soado a hora da mulher portuguesa, nos relógios todos do Império. (CLÁUDIO, 1995, p. 232)

Enquanto se fixavam os perfis dessas mulheres que, direta ou indiretamente, participaram da história artístico-literária portuguesa, do século XVI ao século XX, pintava-se a evolução/revolução feminina. Para “além das águas de inverno ou dos incêndios de estio”, Mário Cláudio fornece em “O rosto e a casa” uma “pequena lição de história sem compêndio, impressão digital na poeira das culturas” e o faz trazendo à cena de sua escritura “um resíduo de presenças, um fulgor de destinos, uma dimensão à nossa dimensão cronológica”. A intermediar tais presenças, um novo rosto surge iluminado como destino-fulgor: o de Josefa de Ayala, barroca portuguesa que pintava o que fazia parte de seu universo de mulher: flores, frutos, louças, santos. Sua temática girava em torno daquilo a que D. Francisco Manuel de Melo, seu contemporâneo, designara por “curiosidades femeais”. No entanto, sua arte a fez soberana e ela, que pintava em sua alvíssima casa, olhando o exterior por uma janela aberta, passou a dominar toda a aldeia. Pela arte, ela saiu do espaço doméstico, foi à praça, iluminou-se com sua própria luz e tornou-se a referência da própria vila que via pela janela: deixou de ser Josefa de Ayala para ser Josefa de Óbidos, a marcar a hora e a vez da mulher.

A pintora, que só é surpreendida no seu ofício de fazer a cor significar, torna-se metonímia de todas as mulheres que, ao longo do tempo, com aracnídea paciência, teceram, com a única linguagem que lhes permitiram, a própria liberdade, fiaram, em arte e arditosamente, seu destino, e saíram da casa para dominarem o mundo, rosto já não mais de sombra feito, rosto definitivamente solar, a ocupar toda a ca-

sa, já agora metáfora de toda a cidade, de todo o país, de todo o universo, rosto de quem, finalmente, se sabe e se conhece, como se lê no epílogo:

Tosquiaram as ovelhas, para fiar a lã e tecer a manta. Macularam as unhas, a tingir a saia e a caiar a parede. Acarretaram o barro, modelaram a infusa, calafetaram o forno. E souberam, pela primeira vez, o contorno do rosto. Entoaram a cantilena, diante do verde da seara estendida. Fixaram o horizonte, com os olhos de nevoeiro, e sonharam os países para onde os homens partiam. E souberam, pela segunda vez, as feições do rosto. Entrançaram o vime, de maneira a que ficasse inteiro o cabaz, pronto a conter as primícias do chão e os afetos da dádiva. E alumiararam a candeia, e esqueceram a carta, e rezaram à Senhora, no fascínio das estrelas de ouro, que lhe pontuavam a túnica. E não souberam, enfim, a sombra do rosto, porque pela casa toda é que ela se estampava, por quantos mares e continentes se desenham, no desdobrado mapa deste Mundo. (CLÁUDIO, 1995, p. 232)

Résumé

Dans quelques uns de ses livres Mário Cláudio développe un dialogue entre la littérature et les arts plastiques. À la suite d'une lecture de ces oeuvres on étudie "O rosto e a casa". C'est une oeuvre qui présente la trajectoire de la femme portugaise le long des temps par rapport aux circonstances historiques et culturelles à travers l'histoire de cinq femmes liée aux lettres dans l'interface avec les toiles de Josefa de Óbidos, peintre baroque.

Mots-clé: Correlations intersémiotiques; Récit contemporain; Littérature et les arts plastiques; Femme et littérature.

Referências

- ALONSO, Dámaso. Poeta ao divino. In: **Poesia espanhola**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 165-200.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CALABRESE, Omar. Natureza morta. In: **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1997. p. 21-33.
- CLÁUDIO, Mário. **Vestígios da Raça**. Texto para catálogo da Exposição de Rui Aguiar. Galeria JN, fev. 1982.
- CLÁUDIO, Mário. **Amadeo**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- CLÁUDIO, Mário. **Olga e Cláudio**. Porto: Edições Afrontamento, 1984.
- CLÁUDIO, Mário. **A fuga para o Egipto**. Lisboa: Quetzal Editores, 1987.
- CLÁUDIO, Mário. Três livros. In: **Uma coroa de navios**. Porto: Editorial Inova, 1992. p. 9-11.

CLÁUDIO, Mário. Alexandre ou Palas Ateneia. In: **Itinerários**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993. p. 47-53.

CLÁUDIO, Mário. Frans Snyders, soberania da noite. In: **Itinerários**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993. p. 61-65.

CLÁUDIO, Mário. E Kay? Ou a descida da cruz. In: **Itinerários**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993. p. 137-147.

CLÁUDIO, Mário. **Emerenciano ou o teor das actas**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.

CLÁUDIO, Mário. O rosto e a casa. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, n. 12, p. 219-232, 1995.

CONTARDI, Bruno. Prefácio. In: ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 1-9.

MELO, Dom Francisco Manuel de. **Carta de guia de casados**. Porto: Editorial Domingos Barreira, 19--.

SERRÃO, Vítor (Coord.). **Catálogo da exposição Josefa de Óbidos e o tempo barroco**. Lisboa: Printer Portuguesa, 1993.