



## Uma carta... um espaço entre dois<sup>1</sup>

Luciana Bertini Godoy\*

*Uma carta uma brasa através  
por dentro do texto  
nuvem cheia de minha chuva  
cruza o deserto por mim  
a montanha caminha  
o mar entre os dois  
uma sílaba um soluço  
um sim um não um ai  
sinais dizendo nós  
quando não estamos mais.*

Paulo Leminski, 1985

Este artigo é dedicado ao levantamento de questões que envolvem o estudo de cartas, particularmente, cartas de artistas. Ele é derivado de pesquisas realizadas entre 1993 e 2006 acerca do pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890), com vistas ao delineamento da autoimagem do artista presente em sua correspondência. Diante de tantos discursos construídos sobre este “artista maldito”, o que ele escreveu sobre si, sua obra, sua vida, a arte de seu tempo, a cultura que o envolvia? Conhecido como o artista louco por excelência, aquele que cortou a própria orelha e se suicidou, pintor de obras visionárias e perturbadoras, teriam as cartas de Van Gogh algo a iluminar nesse obscuro fenômeno em que se transformou, bem como na não menos controversa relação entre a arte e a loucura? E mais: seria possível, através das cartas, romper a hegemonia do discurso clínico sobre o pintor e lançar uma compreensão mais abrangente sobre o lugar da loucura na identidade do artista na arte moderna? Tais indagações orientaram o percurso dessas pesquisas que tiveram na correspondência do artista seu principal objeto.

Mas o que significa estudar cartas, o que caracteriza esse tipo de estudo, qual a sua particularidade? Privilegiamos apresentar alguns apontamentos teóricos acerca desse tema, o que será desenvolvido segundo duas abordagens: a primeira compreende a correspondência em sua singularidade como objeto de estudo,

\* Psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise da Criança do Instituto Sedes Sapientiae, mestre e doutora pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido a partir das pesquisas orientadas por João A. Frayze-Pereira, publicadas na dissertação de mestrado *Ceifar, semear: a construção de um método para estudo da autoimagem de Van Gogh em sua correspondência*, no livro *Ceifar, semear: a correspondência de Van Gogh*, e na tese de doutorado *Espiraís da criação: autoimagem do artista moderno na correspondência de Van Gogh*.





a natureza específica desse tipo de material; a segunda refere-se ao exame dos usos que têm sido feitos da correspondência de Van Gogh na proposição de interpretações de sua vida e obra, bem como os fundamentos que nos levaram a abordar essa correspondência como uma obra em si.

“A carta é um escrito que alguém envia a um ausente para lhe fazer ouvir seus pensamentos.” Esta definição de Antoine Furetière data de 1690 e foi recuperada por Grassi em *Lire l'épistolaire* (1998, p. 2). Ele próprio sugere algo parecido e bem simples: “um espaço entre dois” (p. 3). Simples, mas exata, esta parece ser uma boa definição da carta. Pois, literalmente, a carta busca o outro ausente; conceitualmente, ela se define por contrastes, é diferente do diário íntimo, diferente das notas pessoais, diferente da autobiografia. Poeticamente, Paulo Leminski a recriou.

Acompanhando o levantamento de Grassi (1998), etimologicamente, *lettre*, carta em francês, tem sua raiz latina *littera*, que significa cada uma das *letras* do alfabeto. No plural, *litterae*, designa toda espécie de escrito a um destinatário – carta, missiva, epístola ou bilhete<sup>2</sup>. Só se pode falar em *correspondência* quando uma ou várias cartas são trocadas entre duas pessoas reciprocamente: em latim, *cum respondere* significa *responder de volta, estar em resposta com alguém*. Portanto, a reciprocidade da troca está no coração da noção de correspondência.

Historicamente, no plano literário, o *gênero epistolar* foi considerado um gênero menor, estrangeiro ao universo masculino. Ligado à prática da escrita feminina no século XVII, é a expressão de uma literatura marginal. Gênero ambíguo, a carta pode portar pretensões estético-literárias ou puramente instrumentais, servindo ao seu propósito mais imediato da comunicação. Mas o autor se pergunta: como definir quão literária pode ser uma carta? Na verdade, esclarece, “entre as cartas ‘ordinárias’ e as cartas ‘literárias’, não opera uma questão de natureza, mas de grau” (p. 5), pois, cada tipo de carta, fictícia ou real, revela alguma medida de uma estética universal.

Da mesma maneira, a carta encontra-se entre a norma e a espontaneidade, ou seja, enquanto meio de se comunicar com outrem, algum código compartilhado se faz necessário, mesmo que a serviço do conteúdo mais pessoal. Diz ainda: “Toda carta é uma recriação pessoal de um espaço codificado de comunicação social” (p. 5). É ambígua porque, se revela um discurso singular, individual, carrega também os códigos de uma sociedade, de uma época, de uma categoria social. Quem escreve – um homem, uma mulher, um soldado, um artista? Que assuntos elegem, que

2 Em português, carta provém do latim *charta*, que significa papel. Cf. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <www.priberam.pt>.





linguagem utilizam? Frágil, contingente e lacunar, as cartas são, por essas qualidades, testemunhas indispensáveis na apreensão concomitante de uma individualidade, de uma época, de uma sociedade... mesmo quando se referem à escrita do íntimo.

Com a finalidade de discutir esse tipo de escrita, Dufiet (2000) justapõe a carta ao diário e às notas pessoais, registros em que a intimidade do autor se revela. As relações entre esses elementos são ambíguas. Se, por um lado, ambos são expressões do si mesmo, por outro, a principal diferença, segundo Dufiet, consiste na presença do destinatário na escrita da carta, o que lhe confere uma dimensão de comunicação social. Mas a ideia de que o conteúdo do diário estaria reservado exclusivamente ao seu próprio autor é rebatida pelos casos em que este o oferece à leitura alheia, particularmente quando considera que o conhecimento de si passa pelo olhar do outro. Inversamente, esta mesma função pode ser encontrada na escrita de cartas, quando, por exemplo, ela acontece com uma alta frequência, quando não *diária* – como é justamente o caso da correspondência de Van Gogh.

Se, com relação ao diário, a correspondência guarda relações ambíguas, os limites que a diferenciam da autobiografia são bem mais nítidos. Ainda que compartilhem a existência de leitores previstos, a diferença destes em cada uma das produções será determinante da conduta do autor no momento da escrita. Em primeiro lugar, a autobiografia requer o que Philippe Lejeune (1998) denomina “pacto autobiográfico”, isto é, uma declaração de intenção autobiográfica do autor, algo que, obviamente, inexistente na correspondência privada. *A priori*, as cartas não foram escritas com o propósito de serem publicadas, enquanto a autobiografia se justifica exatamente por essa razão. Ela requer do autor uma atitude retrospectiva, de maneira a reconstituir, no presente da escrita, toda uma existência passada. A correspondência estabelece outra relação com o tempo: ela sintetiza, em cada carta, momentos de uma existência que se constrói contemporaneamente ao ato da escrita; daí a ausência de linearidade, mas o privilégio de uma atitude mais espontânea.

Michel Foucault, em “A escrita de si” (1992), vai buscar na Antiguidade as origens dos significados e as formas que adquiriram a escrita do íntimo. Ela aparece, em um sentido geral, como um “adestramento de si por si mesmo” (p. 132), um exercício constante do pensamento, um aprender a arte de viver.

Uma das formas pelas quais esse tipo de escrita se dava é a correspondência. Em seus estudos, Foucault observa que ela dá lugar ao exercício pessoal de reflexão e constituição de si mesmo,





pressupondo um interlocutor. Essa característica terá importantes consequências: “a carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe” (p. 145). Estabelece, assim, uma reciprocidade que concebe a necessidade da ajuda alheia – através de conselhos e ensinamentos – no exercício de reflexão da alma sobre si própria, na mesma medida em que colabora para a realização do mesmo exercício no correspondente. Nesta troca, a correspondência também exerce a função da preparação de si para o mundo.

A presença de outrem pressuposta no ato da escrita de uma carta implica mais uma de suas funções: além de permitir a constituição de si, possibilita também a *manifestação* de cada um a si próprio e aos outros; faz aquele que escreve presente a quem se dirige, tanto quanto a si mesmo.

O estudo da correspondência traz, ainda, outros desdobramentos: se, por um lado, o ato da escrita de si representa o exercício da subjetivação do discurso, da sua assimilação e elaboração de forma a constituir-se em um “bem próprio”, por outro, a reciprocidade que a correspondência estabelece constitui, ao mesmo tempo, a objetivação da alma; as palavras organizadas na escrita de si exteriorizam os movimentos da alma aos olhos daquele para quem se destinam, e, neste gesto, tomam uma forma própria e permanente. Mas este processo, continua Foucault (1992), não termina aí. Decorre que o trabalho que a carta opera sobre o destinatário volta-se para o escritor, pela própria carta que escreve e envia; objetivação da alma para si mesmo, incremento do processo de constituição de si que, na correspondência – portanto, através do outro –, configura um processo circular. Este trabalho “implica pois uma ‘introspecção’; mas há que entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo do que como uma abertura de si mesmo que se dá ao outro” (p. 152). O outro é peça fundamental neste constituir-se, e não é de surpreender, então, que os primeiros desenvolvimentos históricos sobre a escrita de si sejam encontrados na correspondência.

“Espaço entre dois”, não basta examinar a carta pelo lado de quem a escreve. É preciso “cruzar o deserto” e alcançar também o leitor, perfazendo o espaço intersubjetivo e então investigar os sentidos que a carta adquire em sua dimensão social.

A leitura de escritos pessoais tornados públicos distingue-se de qualquer outro tipo de material que documente uma existência. Absorvido pela autenticidade da correspondência, o leitor atra-





vessa dimensões de tempo e espaço e mergulha, com o frescor da escrita daquele momento, em um mundo ao qual não pertence e para o qual não foi convidado a entrar. Tem a sensação de perturbar uma intimidade que, a princípio, não se ofereceu ao olhar. Dado esse constrangimento inerente, o que fazer diante de uma carta? Por que ler uma correspondência? O que procurar nela?

Na apresentação de seu estudo sobre cartas, Galvão e Gotlib (2000) justificam sua publicação pela constatação da disparidade entre o volume de cartas escritas por artistas, intelectuais e personalidades históricas, e a escassez de trabalhos com e sobre a leitura de tais cartas. Apesar de não explicitarem, as autoras parecem se referir aos estudos críticos que tenham nas cartas seu objeto de investigação, portanto, mais complexos do que o “empréstimo” que se faz usualmente delas para ilustrar um fato ou outro, alguma curiosidade biográfica etc.

Na tentativa de esclarecer um pouco mais esse campo carregado de interrogações, Poyet (2000) denuncia a imperiosa necessidade de se fundar uma “pedagogia da leitura epistolar”: “Um tipo de labirinto, uma correspondência perde seu leitor bem facilmente” (p. 53). Isto se deve às características do universo contido na carta, bem como à condição do leitor perante elas. Nas reflexões do autor, o leitor estabelece com a carta relações em diferentes níveis, entre eles uma relação de “convivência desejada”, isto é, o leitor assiste à construção pessoal do autor e ele a aceita em toda a singularidade de sua atitude (p. 47). Esta aceitação, adverte Poyet, não deve, contudo, induzir a formulações apressadas a respeito de quem escreve, pois, se nela este se constrói e compõe sua identidade, este processo não ocorre linearmente. Ao contrário, equilibra-se na oscilação entre busca e reconhecimento, constante autoquestionamento, conclusões parciais e temporárias, submetidas a desconstruções e ao recomeço do processo.

Pois a verdade da carta não pertence ao leitor, e essa é a maior lição que um leitor de cartas pode ter. Ele pode lê-las trivialmente e não encontrar nelas mais que uma fonte de informação. Ou então, respeitadas suas sutilezas, elas podem se abrir como

a Obra da obra, esse lugar onde a obra se estabelece, mas sobretudo onde o homem e o escritor se desenvolveram, enriqueceram e refletiram. ... Para apreciar uma correspondência, ainda mais que para uma obra literária, é preciso aceitar penetrar um mundo com suas regras, seus princípios e seu formalismo; é preciso esquecer suas vontades e crenças, deixar-se guiar





e tomar pela mão, deixar-se conduzir até onde não se conhece, aceitando nada descobrir ou então tudo compreender. Sem meia medida ou acordo, mas na contradição e nos paradoxos. Ler bem uma correspondência é aprender a confiar. (Poyet, 2000, p. 54)

Ainda no campo dos leitores de cartas, pesquisamos três escritores brasileiros cuja correspondência foi publicada parcial ou integralmente. Os comentários que antecedem os textos das cartas propriamente levantam importantes questões acerca da relevância da publicação desse tipo de material. São leitores comentando conteúdo e significado das cartas para seus autores e respectivas obras.

Para Caetano Veloso (1992), as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino contêm as alegrias e os sofrimentos intensos vividos pelo escritor na criação de sua obra; “são uma amostra a um tempo entusiasmante e amedrontadora de como essas coisas se passam numa alma que quer ser franca consigo mesma. ... São um outro modo de nos aproximarmos do entendimento de sua trajetória” (p. 9). Em tom semelhante, Bonvicino reconhece nas cartas uma “espécie de oficina, de bastidor do poeta” (p. 12), cuja leitura revela como fazia e o que fundamentava sua poesia.

41

[As cartas] Mostram como um poeta representativo pensava sua poesia e mostram, com intensidade, que valem por si sós, adquirindo *existência textual própria*: um longo poema, escrito à distância, com um interlocutor ou, na pior das hipóteses, o gênero epistolar renovado – tocado pelo seu momento histórico e cultural. (p. 15) (grifo nosso)

Nas considerações que introduzem a publicação da correspondência íntima de Graciliano Ramos, Heloísa Ramos (1982), sua esposa, admite a distância existente entre a imagem do escritor e sua “verdadeira face”, promovida pela interdição do marido à publicação de seus escritos inéditos – e pessoais – antes de decorridos vinte anos de sua morte.

É natural que da ressonância obtida ao longo do tempo pelos seus romances, contos e volumes de memórias, de par com sua visão acerbamente crítica da realidade, tenha surgido uma imagem idílica do homem: a obra de ficção por ele criada criou, por sua vez, a figura fictícia de seu criador. (p. 9)





Justifica essa publicação pelo surgimento de alguns ensaios biográficos acerca do marido. Para tanto, solicita cópias de escritos de seu marido que amigos, escritores, críticos e editores pudessem ter – para completar a publicação. Tal atitude parece indicar sua preocupação com as futuras biografias que viessem a ser escritas sobre ele:

É tempo de deixar o próprio Graciliano revelar suas relações com o cotidiano e as pessoas com as quais mais de perto conviveu – e isto sem a fragmentação de documentos e sem interpretações passionais. Os futuros estudiosos e biógrafos passam a contar com uma fonte documental direta. (p. 10)

Numerosas são as publicações das cartas de Mário de Andrade a diversos correspondentes, bem como a variedade de comentários suscitados por elas, entre os quais suas características pessoais e a possibilidade de uma melhor compreensão da obra. No entanto, a relevância atribuída às cartas de Mário de Andrade por seus correspondentes e organizadores deve-se, principalmente, ao fato de considerarem-na elucidativa e, ao mesmo tempo, *parte integrante* do próprio desenvolvimento do Modernismo brasileiro. Para muitos deles, as cartas não só *revelam* um contexto social, político e cultural, como estão efetivamente *inseridas* nesse movimento. É o que comenta Annateresa Fabris (1995):

O conjunto encontrado [de cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari] é bastante significativo não apenas de uma amizade, mas também e sobretudo de um momento da cultura brasileira, marcado pela presença de uma produção e de uma reflexão, que têm seu eixo central na questão nacional. (p. 9)

Assim, graças à “desobediência” de muitos interlocutores quanto ao pedido de Mário para que seus escritos pessoais não fossem publicados, como testemunham Yedda Braga Miranda (1981, p. 5) e Manuel Bandeira<sup>3</sup>, as cartas representam a superposição do homem e do escritor-artista e permitem não só a compreensão de sua vida e obra, mas, através delas, constituem o próprio movimento cultural que foi o Modernismo brasileiro.

Esta brevíssima incursão pelo universo da literatura permite salientar aspectos importantes da correspondência, acentuados,

<sup>3</sup> Bandeira escreve: “Tudo o que acabo de dizer será também para me absolver de não ter obedecido a vontade do amigo, que mais de uma vez me recomendou a não divulgação desta correspondência” (Cf. Andrade, s.d., p. 14).





respectivamente, nos três extratos apresentados: 1) sua qualidade de espelhamento do processo criativo do artista, juntamente com o fato de constituir uma fonte primária e espontânea das informações acerca de sua vida (um documento biográfico); 2) trazer à luz a complexa discussão acerca das relações entre vida e obra do artista, ou criador e criação, remetendo às necessárias precauções na realização de tais articulações; 3) a possibilidade de a correspondência ser compreendida não só como o testemunho de um momento/movimento cultural importante, mas como um dos seus elementos formadores, pilares que, acrescidos às próprias obras, fundam tal movimento.

No entanto, os relatos apresentados nos três segmentos foram escritos com o intuito de introduzir os leitores às cartas, legando-lhes a tarefa solitária de extrair seus possíveis sentidos, interpretações, relações e funções. Esses textos, portanto, não são o resultado de qualquer processo de análise das cartas, mas da apreciação sensível, na maior parte dos casos, daqueles que de perto participaram de sua produção. Daí ser possível reconhecer neles a força e a vivacidade dos depoimentos característicos dos que tiveram uma experiência pessoal com a obra em questão.

A dimensão social da correspondência já havia sido mencionada por Dufiet (2000) e reaparece em seu papel constituinte de um movimento artístico cultural. A esse respeito, Melançon (1998) assinala a importância de se atentar para o “imaginário epistolar” ali presente. Apesar de muitas vezes considerada uma forma de escrita estritamente privada ou íntima que une apenas duas pessoas, a correspondência implica uma atitude mais complexa, que o autor denomina “meditação epistolar”. Ele explica: “Espaços, estruturas ou figuras intermediárias que tornam possível a representação da sociedade na carta, a inserção desta nas trocas sociais, a criação de comunidades epistolares e a produção de um discurso que, por sua vez, modifica as relações e representações sociais” (pp. 7-8). Ou seja, a carta traz a atualidade do momento histórico em que é escrita, ainda que este não seja o tema diretamente abordado. Nas palavras de Madeleine Ambrière (1996), a leitura de cartas torna-se verdadeira celebração:

E então, que discurso maravilhoso sobre a arte! ...  
Sim, as cartas dizem de “outra maneira” e às vezes  
melhor que as obras... Elas podem, em suas innume-  
ráveis ramificações, constituir na dispersão, mas tam-  
bém em uma forte coerência um verdadeiro tratado







de estética [...] Compreende-se, na leitura das mais belas cartas, que se encontre em plena atualidade o debate apaixonado sobre esta questão: *podem as correspondências ser consideradas obras à parte inteiras?* Elas constituem um gênero literário? O debate permanece aberto, mas obras talvez, ou mesmo obras de arte, as correspondências dão-se seguramente a ler. (p. 12) (grifo nosso)

Os estudiosos de cartas as abordam de maneiras diferentes, porém repetem-se em dois aspectos: denunciam a necessidade de mais estudos que possam instrumentalizar a pesquisa sobre cartas, e reivindicam unanimemente o estatuto de obra para correspondências cujo valor histórico, artístico ou literário é praticamente um consenso.

### **Sobre as cartas de Van Gogh**

No que diz respeito aos comedores de batata, é preciso separá-lo do resto emoldurando-o com qualquer coisa em um tom dourado ou de cobre. Pense nisso, por favor, se quiser vê-lo como deve ser visto. Esta proximidade com um tom dourado, ao mesmo tempo, ilumina certas manchas em lugares que você não imaginaria, e suprime o aspecto marmóreo que ele teria caso fosse colocado, por infelicidade, sobre um fundo baço ou preto. As sombras foram pintadas com azul e uma cor dourada produz efeito sobre isso. ... Apliquei-me conscientemente em dar a ideia de que estas pessoas que, sob o candeeiro, comem suas batatas com as mãos, que lavam o prato, também lavaram a terra, e que meu quadro exalta portanto o trabalho manual e o alimento que eles próprios ganharam tão honestamente. [...] A pintura da vida dos camponeses é coisa séria e, no que me diz respeito, eu me censuraria se não tentasse fazer quadros de tal forma que provoquem sérias reflexões nas pessoas que pensam seriamente na arte e na vida. (Van Gogh, 1986, carta 404 a Théo)

A correspondência de Van Gogh constitui um meio privilegiado, através do qual se pode ter acesso às principais questões envolvidas em sua vida e na produção de sua obra, assim como





elucidar questões da arte de seu tempo. Resta, contudo, indagar acerca da contribuição da prática da correspondência na criação da obra plástica de Van Gogh.

Primeiramente, é preciso considerar que o desenvolvimento artístico de Van Gogh ocorreu no seu quase absoluto isolamento físico e geográfico do *milieu d'artiste* – exceção feita aos dois anos em que viveu em Paris e aos dois meses durante os quais compartilhou a residência-ateliê com Gauguin em Arles. Foi através da intensa troca de correspondência estabelecida com Théo, e os demais interlocutores, que o artista recebeu e transmitiu importantes informações que lhe permitiram manter-se na atividade artística, entre as quais os livros que lia, as gravuras, estampas e reproduções que encomendava, bem como o dinheiro que o mantinha, enviados por Théo, além dos verdadeiros “debates” travados com o irmão e os colegas pintores sobre os rumos tomados pela arte, os croquis desenhados em muitas de suas cartas, em suma, trocas que, mais do que colaborar, efetivamente permitiram a criação da sua obra, suas transformações rumo a uma linguagem absolutamente própria e original, impensáveis sem as condições possibilitadas pela constante prática da correspondência.

Neste sentido, não seria um exagero considerar que, em alguma medida, ela poderia constituir também um material pertencente ao próprio movimento modernista, nos termos atribuídos à correspondência andradiana, ou seja, que, ao lado das obras plásticas de Van Gogh, o conjunto de suas cartas possa representar outra obra e, como tal, motivo de interesse e investigação para melhor compreender as bases do próprio movimento modernista, no qual o artista está inserido.

Sobre esta questão, a edição das *Pinturas completas de Van Gogh*, organizada por Walther e Metzger (1993), contém um capítulo dedicado à discussão do significado da correspondência na produção artística do pintor. Esse capítulo é sugestivamente denominado “A outra arte de Van Gogh: as cartas”. Para os autores, “a pintura de Van Gogh e a escrita das cartas são dois lados da mesma moeda. São formas paralelas de uma paixão quase incontida por autoexpressão” (p. 25). Eles remontam à antiga associação entre pintura e escrita, presente, por exemplo, em Delacroix, autor de vários outros tipos de textos, além da correspondência, que incluem diários, artigos de jornais e livros. Mas não seria suficiente inscrever Van Gogh nessa tradição pelo fato de ter escrito cartas, por mais volumosa que tenha sido essa produção. O que, para estes autores, faz da correspondência do





artista a sua “outra arte” – ou, sua outra *obra* – é o fato de estar intimamente ligada à sua criação plástica, e esta relação se daria através de dois elementos.

O primeiro deles está relacionado com o estilo da escrita, que é reconhecido como o resultado do esforço do artista em aproximar a própria escrita das premissas impressionistas de “flexibilidade e imediatismo” (p. 25). Elas seriam expressas, por exemplo, quando a descrição de uma tela na carta poderia ser facilmente confundida com a de uma cena real.

Essa pretensão do artista tem levado alguns autores a inclusive reconhecer na correspondência um valor literário, inserindo-a, assim, em outra linguagem artística – a literatura.

Para Walther e Metzger (1993), o segundo elemento responsável pela articulação das duas obras de Van Gogh é, do ponto de vista da obra plástica, seu principal espectador, do da obra escrita, seu mais importante interlocutor, Théo. O caráter absolutamente fundamental da estreita relação estabelecida entre os irmãos na constituição da arte de Van Gogh é um consenso na literatura existente sobre o artista, graças às próprias declarações do pintor acerca da participação de Théo na produção de suas telas. Os autores recordam que

foi a Théo que ele escreveu a maioria de suas cartas, incluindo aquelas nas quais ele se critica mais severamente e se abre mais profundamente. E foi também a Théo que as pinturas de Vincent foram endereçadas. ... Foi somente em suas atividades paralelas de escrever e pintar, ambas endereçadas a uma única pessoa, Théo, que Vincent van Gogh via significado na sua própria existência. Só nisso ele se via ativo, útil e produtor de coisas de valor. (p. 26)

O irmão era, portanto, o ponto de convergência das atividades de Van Gogh, que, por sua vez, representavam “os meios de expressão que articulavam a personalidade inteira do artista” (p. 30).

Muito se escreveu acerca de Van Gogh neste mais de um século que se passou desde a sua morte, em 1890. No entanto, não encontramos nenhuma pesquisa específica sobre o conjunto de suas cartas<sup>4</sup>. É verdade que muitos estudos as citam, mas as palavras do artista prestam-se frequentemente à confirmação dos argumentos de dado autor, ou a esclarecimentos de fatos biográficos controversos.

4 Na realidade, o único estudo encontrado especificamente sobre a correspondência de Van Gogh até o momento pertence a Jean-Louis Bonnat (1994), porém em uma tentativa de articulação entre a obra escrita e a obra plástica do artista, com ênfase especial nos aspectos gráficos e plásticos dessas produções, e não visando à apreensão dos sentidos que a correspondência possa suscitar.





Neste contexto, o artigo “A criação trágica: Van Gogh” (Frayze-Pereira, 1994; 2006) analisa as limitações de duas formas contrárias, mas paradigmáticas, através das quais duas obras do artista foram interpretadas. Frayze-Pereira apresenta, de um lado, uma leitura exclusivamente subjetivista e, de outro, uma interpretação que considera apenas a observação objetiva da realidade pelo pintor. Estas duas visões da obra de Van Gogh respaldam-se em suas cartas, o que as torna exemplos privilegiados de como a riqueza do conteúdo da correspondência pode suscitar interpretações muitas vezes opostas, tanto das motivações do pintor, quanto de sua obra.

O autor comenta, primeiramente, as múltiplas tentativas de “explicação” do fenômeno Van Gogh, refletidas nos mais de setecentos estudos publicados sobre ele desde a sua morte até somente 1942. Estes números representam, por um lado, o enorme interesse no artista e, por outro, a irresistível tentação de lançar luzes sobre “um suposto segredo de Van Gogh” (1994, p. 232), prática esta que visa reduzir a complexidade do fenômeno a explicações simplificadas, transformando-o, dessa maneira, em uma “superfície lisa, sem rugas, sem sombras”, enfim, decretando a sua morte (1994, p. 233).

Condicionando o estudo desse tipo de questão à necessidade de adotar uma postura aberta e reflexiva, o autor faz alguns apontamentos sobre os riscos de efetuar leituras e sugerir interpretações enviesadas acerca de um dado fenômeno. No específico caso de Van Gogh, os riscos se dão ao se considerar, por um lado, determinações exclusivamente subjetivas na compreensão de sua obra, incorrendo, assim, em um psicologismo; por outro lado, ao buscar e validar os elementos constituintes de sua arte somente nos fatos objetivos que a determinaram, caindo em extremos como o historicismo, o sociologismo ou o formalismo. Para fundamentar sua crítica, o autor fornece um exemplo de leitura subjetivista da obra de Van Gogh, através das considerações feitas por Meyer Schapiro em um trabalho de 1950 sobre a tela *Trigal com corvos* (1890), e um de leitura objetivista, através de um estudo de 1990 realizado por Albert Boime sobre a tela *A noite estrelada* (1889).

Acerca do estudo sobre *Trigal com corvos*, Frayze-Pereira observa que Schapiro reduz os aspectos formais revelados pela sua leitura de crítico e historiador de arte às necessidades psicológicas do artista, que o teriam levado a pintar essa tela da maneira como o fez. Neste ponto, é importante ressaltar que as conclusões sobre a existência dessas supostas necessidades





psicológicas advêm, logicamente, da leitura das cartas. E foi nelas que Schapiro procurou embasar a sua própria leitura da obra de Van Gogh.

Como homem angustiado que era, Van Gogh conta e enumera, agarrando-se com firmeza às coisas, combatendo uma terrível compulsão. Van Gogh, no extremo de sua angústia, cria uma ordem aritmética que resistiu à desintegração. Faz um enorme esforço para controlar, para organizar. (Schapiro apud Frayze-Pereira, 1994, p. 236)

Afora o fato de relacionar supostos sentimentos do artista à realização desta obra, a interpretação de Schapiro contradiz o que Van Gogh mesmo escreveu a Théo sobre a tela. Frayze-Pereira recorda uma carta de julho de 1889, em que Van Gogh expressa sua profunda tristeza e solidariedade pelas dificuldades financeiras e principalmente de saúde por que passa o irmão em Paris. Em seguida, comenta as telas que acabara de pintar, uma série de trigais:

São vastas regiões de trigos sob céus inquietos. Eu não preciso sair de meu percurso para expressar tristeza e extrema solidão. Espero que você possa vê-las logo – espero levá-las a Paris o mais cedo possível, pois penso que essas telas exprimem o que eu não posso dizer com palavras, isto é, a saúde e as forças restauradoras que percebo no campo. (Van Gogh apud Frayze-Pereira, 1994, p. 237)

A partir desta contraposição, resta uma questão: por que, apesar de tão contundentes os depoimentos do artista, ainda assim não é possível escutá-los, ao contrário, suas palavras são destituídas do valor expressivo que possuem e, em seu lugar, são criados outros que, como vimos, muitas vezes as contradizem tão explicitamente?

Frayze-Pereira (1994) continua sua análise, apresentando uma linha de argumentação radicalmente oposta, também fundamentada nas cartas, que tenta explicar a obra de Van Gogh segundo determinações objetivistas. É representada pelo estudo de Boime sobre a tela *A noite estrelada*. Este autor pesquisa as cartas escritas na época em que a tela foi pintada, bem como a literatura com a qual Van Gogh manteve contato, e encon-





tra as fontes do seu pensamento na cultura de seu tempo, em ideias como a de uma reintegração cósmica e a imortalidade resultante do desdobramento de nossas vidas no cosmos. Ao mesmo tempo, astrônomos contemporâneos reconstituíam em laboratório o céu de acordo com informações obtidas através das cartas, sobre a data e o local em que a tela havia sido pintada. No confronto entre o céu reconstituído e o céu pintado por Van Gogh, os astrônomos confirmaram a colocação exata das estrelas e a posição da lua na tela, revelando a objetividade da observação de Van Gogh com relação à natureza. Neste caso, as cartas foram usadas como documentos que fundamentam a busca de uma realidade objetiva, e, enquanto tal, supostamente inquestionável. Aquela que foi considerada a mais visionária de suas pinturas, transforma-se, agora, em uma representação realista da natureza.

As conclusões do estudo de Frayze-Pereira apontam o aspecto *trágico* da obra de Van Gogh, que se soma ao trágico de sua vida. Compreendidas em sua concretude histórica, as pinturas desse artista expressam os conflitos de uma realidade contraditória, personalizados na figura do pintor – como indica De Micheli (1991) – e transformados em obra através de sua sensibilidade. Dessa forma, uma leitura que se engaje na polaridade de qualquer uma das interpretações será insuficiente, pois deixará de incluir os aspectos ambíguos e muitas vezes contraditórios da obra de Van Gogh, justamente aqueles que encerram seu maior valor.

Em meio a essa querela de proposições, é importante resgatar também os depoimentos que indicam o cuidado necessário quando da utilização da correspondência para fundamentar formulações acerca do artista, por exemplo, aquelas que articulam a obra e a personalidade do pintor. Um deles é apresentado por Ronald de Leeuw (1996), organizador de uma seleção de cartas de Van Gogh. Ele comenta que, em 1913, quando Johanna van Gogh-Bonger, viúva de Théo, deu os retoques finais à primeira edição completa das cartas de Van Gogh ao irmão, ela o fez com alguma hesitação. Já na Introdução dessa edição, ela expressava o desejo de que as cartas fossem lidas “com consideração”. Isto significava que ela esperava que a vida dramática do artista não obscurecesse a percepção de sua obra. Temia que a mitologia criada sobre o artista se tornasse um impedimento ao acesso direto ao trabalho criativo de Van Gogh. Como se pode observar, o seu temor não impediu que o trabalho de criação, como ela coloca, se transformasse, na visão de alguns, em um trabalho de sintoma<sup>5</sup>.

5 Esta mesma preocupação – quanto às especulações sobre a personalidade do artista e sua relação com a obra criada – já foi identificada em Heloísa Ramos, por ocasião da publicação das cartas do marido Graciliano Ramos.





Com a apresentação dos principais aspectos que caracterizam a correspondência, a indicação da importância de seu estudo na investigação da vida e obra de artistas, bem como o levantamento de alguns exemplos de usos da correspondência de Van Gogh, esperamos ter colaborado para o reconhecimento da relevância de estudos que tenham em cartas seu principal objeto. No caso da correspondência de Van Gogh, esta abordagem permitiu uma aproximação que considera legítimos todos os caminhos e descaminhos tomados pelo artista, sem a necessidade de imputar-lhes causas, explicações, dissecações que o transformariam em algo diferente do que ele foi – ao menos para si mesmo. A diferença da abordagem aqui sugerida consiste em tomar o conjunto das cartas como um material que tem seus próprios sentidos e significados; percorrer um caminho inverso ao que tem sido habitualmente tomado, salvo algumas exceções, ou seja, partindo das cartas, lançar algumas luzes sobre o fenômeno Van Gogh, tentando evitar a sua utilização como forma de iluminar mais uma teoria construída sobre ele.



#### referências

- Ambrière, M. (1996). Avant-propos. In M. Ambrière & L. Chotard (Orgs.), *Nouvelles approches de l'épistolaire: lettres d'artistes, archives et correspondances*. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne les 3 et 4 décembre, 1993. Paris: Honoré Champion.
- Andrade, M. de. (s.d.). *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- Bandeira, M. (s.d.). Prefácio. In M. de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira* (pp. 13-15). Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- Boime, A. (1990). *La nuit étoilée*. Paris: Adam Biro.
- Bonnat, J.-L. (1981). Van Gogh peintre et écrivain: “Le semeur” de juin de 1888. *Imprévue*, 2, Montpellier, Université Paul Valéry.
- Bonnat, J.-L. (1994). *Van Gogh: écriture de l'œuvre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bonvicino, R. (1992). Introdução. In P. Leminski, *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino, 1976-1981* (pp. 11-18). São Paulo: Iluminuras.
- De Micheli, M. (1991). *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes.





- Dufiet, P. J. (2000). *Les écritures de l'intime: la correspondance et le journal*. Actes du Colloque de Brest, 23-25 oct. 1997. Paris: Honoré Champion.
- Fabris, A. (Org.). (1995). *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras; Autores Associados – Projeto Portinari.
- Foucault, M. (1992). A escrita de si. In M. Foucault, *O que é um autor?* (p. 129 – 160). Lisboa: Vega; Passagens.
- Frayze-Pereira, J. A. (1994). A criação Trágica: Van Gogh. In E. S. de Alencar, & A. Virgolim (Orgs.), *Criatividade, expressão e desenvolvimento* (pp. 231-251). Petrópolis: Vozes.
- Frayze-Pereira, J. A. (2006). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Galvão, W. N. & Gotlib, N. B. (2000). *Prezado senhor, prezada senhora – estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Godoy, L. B. (2002). *Ceifar, semear: a correspondência de Van Gogh*. São Paulo: Annablume; FAPESP.
- Godoy, L. B. (2000). *Ceifar e semear: a construção de um método para estudo da autoimagem de Van Gogh em sua correspondência*. Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Godoy, L. B. (2006). *Espirais da criação: autoimagem do artista moderno na correspondência de Van Gogh*. Tese de doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Grassi, M. C. (1998). *Lire l'épistolaire*. Paris: Dunod.
- Leeuw, R. de. (Org.). (1996). *The letters of Vincent van Gogh*. London: The Penguin Press.
- Lejeune, P. (1998). *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Leminski, P. (1992). *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino, 1976-1981*. São Paulo: Iluminuras.
- Leminski, P. (1985). *Caprichos e relaxos*. (3a ed.). São Paulo: Brasiliense.
- Lucas, F. (Org.). (1993). *Cartas a Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.





- Melançon, B. (1998). *Penser par lettre*. Actes du Colloque d'Azay-le-Ferron, mai 1997. Québec: Fides.
- Miranda, Y. B. (1981). Lembranças. In M. de Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda* (pp. 5-6). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Poyet, T. (2000). Sincérité, contradictions et composition d'identité dans la correspondance de Flaubert. In P. J. Dufiet, *Les écritures de l'intime – la correspondance et le journal*. Actes du Colloque de Brest, 23-24-25 oct. 1997. Paris: Honoré Champion.
- Ramos, H. (1982). Nota de Heloísa Ramos. In G. Ramos, *Cartas* (pp. 9-10). Rio de Janeiro: Record.
- Schapiro, M. (1950). *Vincent van Gogh*. New York: H. N. Abrams.
- Schapiro, M. (1996). *A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. São Paulo: Edusp.
- Van Gogh, V. (1986). *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM.
- Van Gogh-Bonger, J. Introduction. In V. van Gogh, *Correspondance complète de Vincent van Gogh* (M. Beerblock & L. Roëdlandt, trad., Vols. 1-3). Paris: Gallimard-Grasset, 1960.
- Veloso, C. (1992). Apresentação. In P. Leminski, *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino, 1976-1981* (p. 9). São Paulo: Iluminuras.
- Walther, I. F. & Metzger, R. (1993). *Van Gogh: The complete paintings* (Vols. 1-2). Köln: Benedict Taschen Verlag.

resumo | summary

**Uma carta... um espaço entre dois** Este artigo é dedicado ao levantamento de questões que envolvem o estudo de cartas, em especial, cartas de artistas. Ele é derivado de pesquisas realizadas entre 1993 e 2006 acerca do pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890), com vistas ao delineamento de sua autoimagem presente em sua correspondência. Tendo em vista a compreensão desta correspondência como uma obra em si, faremos alguns apontamentos teóricos em duas abordagens: a investigação da natureza específica da carta como material de pesquisa e a singularidade deste tipo de estudo, e o exame dos usos que têm sido feitos da correspondência de Van Gogh na proposição de interpretações de sua vida e obra. | *A letter... a space between two* This article is dedicated to the rising of subjects that involve the study of letters, especially artists' letters. It is derived from



*researches accomplished between 1993 and 2006 concerning the Dutch painter Vincent van Gogh (1853-1890), searching the delineation of the artist's self-image in his correspondence. Considering the understanding of this correspondence as a oeuvre in itself, we will make some theoretical notes in two approaches: the investigation of the specific nature of the letter as a research object and the singularity of this kind of study; and the exam of the uses that have been done of Van Gogh's correspondence to suggest interpretations of his life and work.*

Correspondência. Arte moderna. Van Gogh. | *Correspondence, Modern art. Van Gogh.*

palavras-chave | keywords

53

---

**LUCIANA BERTINI GODOY**

Rua Antonio Bicudo, 327/21  
05418-010 – São Paulo – SP  
lb-godoy@uol.com.br

recebido 10.04.2010  
aceito 30.04.2010

