

A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem

Prof. Dr. André L. Tavares Pereira¹

Resumo:

Este artigo apresenta uma reflexão entre os limites e intercâmbios entre a criação literária e o desenho. Ao invés de apenas tratar da ilustração, procuramos compreender como artistas escritores e escritores que praticaram o desenho, em qualquer manifestação, utilizaram este veículo para criar obras de narrativa e de que modo a fabulação pode estar associada à criação visual e, sobretudo, ao ato de desenhar. A pesquisa nasce do estudo que desenvolvemos sobre a obra de Cornélio Penna, artista que se converte em escritor a partir do lançamento de sua novela *Fronteira*, em 1935, e que deixa um rico registro, em depoimentos ou notas pessoais, sobre sua relação com as artes visuais e sobre suas inquietações com o ambiente artístico brasileiro da primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Desenho; Literatura brasileira; Cornélio Penna.

Abstract:

This paper aims to present an analysis on the limits and exchanges between literary creation and drawing. Apart from dealing exclusively with the subject of illustration the text offers a view on how writers-artists and artists-authors made use of a wide range of drawing practices to create narratives and on what the two medias might share as far as storytelling is concerned. The present research is connected to the study we previously developed about writers-artists artist Cornélio Penna whose valuable memories of his own practice cast some light on the cultural context of early 20th century Brazil.

Keywords: Drawing; Brazilian Literature; Cornélio Penna.

1

André Tavares é professor do departamento de História da Arte da Eflch/Unifesp, doutor em História pela UNICAMP, 2006 Doutor em Artes pela UNICAMP 2009, mestre em História da Arte pela UNICAMP 2000. Participa do programa de intercâmbio com a Universidade de Durham, Reino Unido e é atualmente visiting scholar do Instituto Aurbarán para arte espanhola e latino-americana da mesma universidade.

É membro da Attingham Trust para o estudo das casas históricas e suas coleções e ex-bolsista do Getty Research Institute e do Yale Center for British Art. Atualmente, dedica-se aos estudos das relações culturais e artísticas entre o Reino Unido e o contexto luso-brasileiro, em particular entre os séculos XVIII e XIX.



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

Que ofício feliz o dos pintores, se comparado aos dos homens de letras! Á atividade feliz da mão e do olho no primeiro corresponde o suplício do cérebro no segundo; e o trabalho para um é um prazer e para o outro um castigo. Irmãos Goncourt, Diário, 1º. de maio, 1869

E Escrevendo sobre uma exposição de escritores artistas franceses do século XIX, realizada no museu Casa de Balzac, Italo Calvino dizia (2002), sem hesitar, que os homens de letras haviam começado a desenhar com o Romantismo. Sofrendo a influência dos recém-traduzidos contos fantásticos de Hoffmann e, mais particularmente, estando abertos às ideias de Novalis sobre a “obra de arte total” os homens de letras franceses não tardaram em armar-se de lápis, papéis aquarelas e mais instrumentos e, puseram-se a criar e desbravar novos continentes de fantasia.

A exposição visitada por Calvino era composta por cerca de 250 itens, incluindo de simples rabiscos a esboços e destes a desenhos e pinturas de qualidade considerável ou, mesmo, excelente, segundo seu juízo. Viam-se imagens de grande inventividade técnica e imaginativa de autoria do patrono dos literatos-artistas, Victor Hugo, poucas peças de Balzac, aquarelas de George Sand, desenhos de Merrimée, dos irmãos Goucourt, de Théophile Gauthier, Alfred de Vigny. Calvino se aborrece com autores que, cultivando o desenho, acabam por perder algo de sua graça espontânea, justamente o caso de um Merrimée ou Vigny. Deliciava-se, entretanto com as *comic stripes* de Alfred de Musset, com o humor das garatujas caricaturais de Verlaine – de quem elogia igualmente um comovente retrato de Rimbaud -, com os cadernos de viagem de Jules de Goncourt, com o diário quase *Art Brut - avant la lettre* – de Barbey d’Aureville e com a modernidade *in herba* de Baudelaire:

Baudelaire sabia não apenas desenhar, mas colocar a inteligência no lápis (ou no carvão ou no guache) e as suas autocaricaturas são dotadas de uma agudeza pungente. A época que se abre sob seu signo, ou seja, a segunda metade do século, vê poetas e escritores mais desenvoltos, menos escolásticos no traçar figuras sobre o papel. (CALVINO, 2002, p.73)



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

Curiosamente, Calvino ressaltaria, mesmo lidando com uma lista considerável de nomes em sua análise, que pintores que escreveram “sempre” existiram, ao passo que o inverso, escritores de vocação legítima para as artes visuais, seriam mais raros. Se pensarmos na plêiade de artistas que desde o renascimento dedicaram-se às letras de um modo ou de outro – Cellini, Michelangelo, Pontormo, por exemplo – não hesitaríamos em concordar com a afirmação. Mesmo entre os brasileiros, encontraríamos exemplos diversos, de natureza contrastante, como Pedro Américo, filósofo e romancista bissexto, ou Iberê Camargo, este último autor de impressionantes e soturnos contos, além de relatos autobiográficos de força comparável à sua pintura. Há inúmeros artistas que flertam com a palavra, com a poesia ou a prosa e a incorporam de modo mais ou menos evidente a sua obra visual. Entretanto, parece-nos hoje, vinte e cinco anos de investigações adiante do texto de Calvino, que também os escritores-artistas formam um batalhão considerável.

Selecionamos alguns destes mestres de dois mundos – como a respeito deles dizia Alexandre Eulálio - e apresentamos na sequência algumas de suas ideias sobre as relações existentes entre desenho e literatura. Demos preferência, de fato, àqueles em que as artes visuais estiveram amalgamadas à atividade de fabulação ou se relacionaram intimamente ao processo de criação literária. Assim, serão deixados à parte os “felizes”, os que separam sem mais dificuldades os campos e procuraremos dedicar nossa atenção aos indecisos e hesitantes, aos lançados pelas inquietações da opção não realizada, ou para os dedicados à fusão total e catártica dos meios. A lista é parcial, limitada, e incluirá autores-desenhistas que de algum modo revelaram ao autor do presente trabalho caminhos e soluções esclarecedoras no âmbito do que decidiu realizar.

A pergunta central para nós se pontua em quais necessidades levariam à superposição ou à eleição de meios distintos para a materialização do ato criativo: palavra ou imagem, no caso, desenho. James Agee (U.S., 1909 – 1955) aparentemente utilizava o desenho como um potencializador de seu senso de observação. O desenho, em seu entender, significava despender mais tempo observando o que outros habitualmente negligenciariam:



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

À noite, estou começando a desenhar cabeças de Alma e fazendo cópias de ruas de cidades americanas que encontro em postais. Eu nunca saberia como mesmo apenas um pouco desta prática torna o olhar mais afiado e nos dá mais compreensão e afeto por até a menor das partes de um ser humano ou uma realização arquitetônica... eu agora 'posuo' e 'conheço' o rosto de Alma e uma rua do Brooklyn em 1938 como se elas fossem parte de mim, tanto quanto minha mão. (AGEE *apud* FRIEDMAN, 2007, p.06)

Também compreendemos o sentido de posse afetiva. Ao efetuar cópias das antigas fotografias itabiranas ou da paisagem mineira, o que fazemos é, na verdade, tomar posse simbólica destes elementos. Os envolvendo na trama do desenho. Como os desenhos de Agee, que em sua maioria muitos deles foram executados a gestos rápidos, aguadas e nanquim, oferecendo ao observador a experiência do ligeiro, do livro de notas e impressões.

Para outros, o desenho era, em verdade o equivalente da linguagem escrita. Antonin Artaud chamava seus poemas "desenhos escritos" e procurou manter, ao longo de sua carreira, a conexão entre desenho e poesia:

(...) desde certo dia em outubro de 1939 eu nunca mais escrevi sem desenhar (...) agora que estou desenhando, estes não são mais temas de arte transpostos da imaginação ao papel (...) eles são gestos, uma palavra, gramática, uma aritmética, uma cabala inteira (...) nenhum desenho feito em papel é um desenho, reintegração da sensibilidade extraviada, ele é uma máquina que respira, uma busca pela palavra perdida e que nenhuma linguagem humana integra (...). (ARTAUD *apud* FRIEDMAN, 2007, p.18)

O desenho em Artaud surge integrado profundamente à escrita. Suas atormentadas pranchas a lápis em que figuras e textos se alternam,



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

presentes em museus como o Centro Georges Pompidou ou o *Musée National d'Art Moderne* persistem como testemunho de sua inquietação e de sua loucura criativa.

O terceiro e último dos escritores artistas que chamamos a deixar suas impressões neste breve exercício de análise é o inglês radicado na França John Berger (1926-2017). Algumas de suas ideias específicas e muito originais sobre a natureza do desenho e sobre os meios de expressão a ele ligados serão analisadas adiante, quando tratarmos um pouco menos de literatura e mais sobre a visualidade. Suas impressões lúcidas sobre a função do artista e sobre inúmeros aspectos da fatura artística permanecem como um dos guias deste que escreve. Assim Berger associaria desenho e apropriação do passado:

Quando desejo aproximar-me de trabalhos do passado, faço desenhos deles (assim como fiz cópias das pinturas de Ticiano). Esta é, entretanto, uma abordagem gestual, não histórica. No desenho, o que tentamos é tocar, mesmo que por um instante (...) a visão do mestre. (BERGER *apud* FRIEDMAN, 2007, p.44)

Se superpusermos a ideia de Berger à abordagem afetiva de Agee talvez cheguemos ao desenho perfeito: tocamos a intimidade da obra que escolhemos copiar e a guardamos como num arquivo emocional. Sobre o tópico específico da disputa entre letras e artes plásticas, vale a pena acompanharmos o raciocínio delicado de Berger:

Para mim, a tarefa de escrever (...) é tão difícil agora quanto quando comecei. Ela não se tornou em nada mais fácil – e veja que, nos últimos cinquenta anos, eu tenho me sentado quase todos os dias para escrever ao menos algumas sentenças. Em contraste, o ato de desenhar tornou-se mais fácil – embora seja algo que eu faça com regularidade muito menor. Talvez mais fácil não seja a expressão correta, pois o desenho requer uma concentração que quase suprime a respiração. Eu



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

hoje encontro mais rapidamente aquilo para que estou olhando. Minha experiência passada com o desenho auxilia-me mais do que minha experiência passada com a escrita. Ela me ajuda a ter confiança no que está fluindo, na corrente que está carregando tudo aquilo que estou observando. E também a ter confiança no quanto pontos distantes e desconectados podem chamar um ao outro e ser ouvidos através dos vastos espaços vazios. (BERGER *apud* FRIEDMAN, 2007, p.44)

A abordagem de Berger é quase o de um desenhista de cepa Zenbudista. Seu gosto pelo registro do tempo longo ou do momento fugidioso, sua utilização dos lápis, carvão ou nanquim fazem de sua obra uma fonte constante de consultas para nós. Nem todos os escritores, entretanto, interessam-se pelo que há de diverso nos meios expressivos. Alguns estão apenas procurando as conexões, o que há de comum. Resolvendo assim o enigma do poeta-pintor e.e. cummings²: "Não nos esqueçamos que toda obra de arte autêntica é viva em si mesma e que, embora 'as artes' possam diferir entre si, sua função comum é a expressão daquele supremo senso de vida conhecida como "beleza"" (CUMMINGS *apud* FRIEDMAN, 2007, p.88).

Um enigma sucede a outro. Se a função é comunicar a beleza, de que tipo de beleza falaria o autor? Haveria, por outro lado, equivalência entre a beleza do desenho e a beleza da escrita? A romancista Carol Emshwiller (1921) entende, talvez de maneira algo ingênua, que sim:

(...) na linha... no lápis e nas linhas de tinta aparece a minha escrita como um interesse pelas estruturas e por uma espécie de claridade. Eu não escrevo de modo extravagante. Acho que um artista interessado em pintura, em oposição à linha, escreveria de modo luxuriante. (EMSHWILLER *apud* FRIEDMAN, 2007, p.122)

Uma contrapartida interessante a esse labirinto analítico poderia ser oferecida pela opinião de outro escritor, desta vez um poeta fiel à expressão escrita. Expondo sua visão cortante e criteriosa, Ezra Pound sentenciaria:

2

O uso das iniciais minúsculas foi adotado em algumas das publicações deste autor e fazem alusão ao uso livre das caixas alta e baixa em suas poesias como recurso literário. Entretanto, o uso das maiúsculas E.E. também é utilizado pelo poeta, inclusive em sua assinatura pessoal.



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

Se nós desejamos forma e cor, vamos até uma pintura. Se queremos forma sem cor e em duas dimensões, o que queremos é desenho ou gravura. Se queremos forma em três dimensões, escultura. Se queremos imagem ou uma processão de imagens, queremos poesia. Se queremos o som puro, queremos música. (POUND *apud* FRIDMAN, 2007, p.15)

A sistematização proposta por Pound é clara, mas embora identifique as pulsões e motivos por detrás de escolhas diversas, não contempla a superposição das mesmas, o prazer que alguns experimentam em mover-se de um lado a outro do esquema confundindo os quereres todos. As demarcações, diria Günther Grass, são apenas convencionalismos:

Gravuras são muitas vezes ilustrações de poemas e muitos rascunhos de poemas trabalham com tons de cinza...Veja, diz a imagem, de quão poucas palavras eu preciso. Escute, diz o poema, aquilo que vocês podem ler nas entrelinhas... Nossas demarcações das artes é recente e é ditada apenas por convenções acadêmicas. (GRASS *apud* FRIEDMAN, 2007, p.158)

Um autor igualmente marcado pelo tradicionalismo do sul dos Estados Unidos e suas peculiaridades aristocráticas e escravagistas, pela dramaticidade e o caráter trágico da vida no campo, pela herança afro-americana, um escritor desenhista de sensibilidade rara foi William Faulkner. Seus desenhos em preto e branco dos anos 1920 traem o gosto do dia, com melindrosas, *jazz bands*, janotas e todo o elenco que não faria feio em revistas brasileiras como Fon-Fon ou A Cigarra. São trabalhos que poderiam estar ao lado dos de Cornélio Penna e Roberto Rodrigues como descendentes da mesma matriz formal. Entretanto, à frivolidade do desenho – e em contraste absoluto com a dúvida de Emshwiller que analisamos há pouco – Faulkner opunha uma visão quase sagrada e assumidamente transcendente para a obra artística:



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

Para mim, a prova da imortalidade do homem, de que sua concepção de que pode haver um Deus, de que a ideia de Deus é válida, reside no fato de que ele escreve livros e compõe músicas e pinta quadros. Eles estão no firmamento da humanidade. (FAULKNER *apud* FRIEDMAN, 2007, p.124)

Em *Paris Review* (1956), ele aprofundaria sua visão:

O objetivo de todo artista é capturar o movimento que é a vida por meios artificiais e prendê-lo de maneira fixa, para que, 100 anos depois, quando um estranho olhá-la, ela possa mover-se de novo, uma vez que é vida. (FAULKNER *apud* FRIEDMAN, 2007, p.124)

A publicação era acompanhada por um autorretrato de Faulkner a bico-de-pena. O autor capturara-se, pelas marcas de tinta sobre o papel, a si próprio.

A lista de casos é infinda. Procuramos mencionar escritores desenhistas ativos na primeira metade o século XX, para compreender as especificidades do tempo que foi o de Cornélio Penna, autor cuja produção é nosso objeto de pesquisa contínua, mas poderíamos encontrar exemplos de grande significado em William Blake, Burne-Jones, William Morris, Joseph Conrad, Nicolai Gogol, Fiodor Dostoiévski, nos franceses mencionado Calvino e muitos outros. O elenco do século XX é igualmente respeitável e poderia incluir Dario Fo, Franz Kafka, José Régio, Sá-Carneiro, Garcia Lorca, Lafcadio Hearn, Alfred Kubin, Bruno Schulz, ou outro nosso predileto, o italiano Dino Buzzati. O que nos interessa de perto é como todos estes tratam o desenho, o quanto são capazes de conviver com ele ou sentem que devem abandoná-lo em algum momento, em favor de um dos meios, em particular a escrita, como foi o caso de Cornélio Penna.

Que se debata e se produza ao redor do contraste entre os meios de expressão na tentativa de entender esta lógica de aproximação e recusa. Em contextos em que especializações não são tão radicais ou definitivas,



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

talvez ainda se viva uma autonomia e uma variedade enriquecedora de experiências, seja em desenho ou em literatura. Pensamos, sobretudo, na categoria dos artistas literatos que, herdados da tradição chinesa, prosperaram também no Japão com o nome de *bunjinga* ou *nanga*. São artistas divididos entre dois ofícios, desenhando, sobretudo, com materiais e recursos que são próprios da escrita – o nanquim, o pincel para caligrafia, o papel translúcido, etc. – e que cultivavam gêneros específicos como a paisagem. Sua produção era, igualmente, apreciada justamente por apoiar-se entre dois universos, diferindo da produção artística em sentido estrito.

Retornando, na conclusão da análise destes exemplos, ao texto de Italo Calvino, sublinhamos o que nos pareceu ser uma de suas conclusões mais interessantes e instigantes:

(...) a pretensão de estabelecer uma relação entre o estilo [literário] de um determinado escritor e aquele dos seus desenhos deve, no mais das vezes, render-se frente ao fato de que, para os desenhos, é a ausência de estilo que salta aos olhos, seja ela determinada por uma mão muito rústica ou a uma habilidade demasiadamente impessoal. Assim, creio que seja impossível estabelecer porque muitos escritores desenhavam e muitos outros, por mais ricos que sejam suas páginas em sugestões visuais, não o fazem de fato. (É uma lista importante também aquela os não-desenhadores, que compreende Chateaubriand, Madame de Staël, Flaubert, Zola). (CALVINO, 2002, p.70)

Calvino, como se vê, opta por não cogitar de razões para as necessidades múltiplas e a inquietação dos escritores que não se contentam com a palavra como meio expressivo. Recorre ao mistério e abandona a dúvida. Sublinharíamos, de seu texto, a mencionada “impessoalidade” do estilo dos escritores, traço que, por vezes, pode ser associada à arte de C. Penna, particularmente as ilustrações em preto e branco a bico de pena. Embora dotados de caráter altamente pessoal e reconhecível, o recurso a fórmulas e estilizações marcadas, derivações do estilo de Beardsley e do



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

Art Nouveau, faz com que estes desenhos percam em urgência expressiva. São desenhos de um "ourives" de um artista seduzido pelas contorções das linhas e pelas filigranas, teias e fios que se estendem sobre figuras de um gótico contorcido. A beleza e o deleite vêm do nervosismo decadentista do traço e das inúmeras subdivisões das linhas. Com Calvino, igualmente, vejo nessa "fórmula", não o congelamento de pulsões ou a ausência da verve, mas a condição mesma do autor. Seu desenho não é livre, é comprometido, como diriam os Goncourt, com os tormentos do cérebro, com as funções e programas que Penna imagina cumprir. Seu desenho trai a formação literária anterior, não a disfarça e, ainda que artificiosa, detém a atenção do observador e a projeta para os mundos fantasmagóricos que conjuram.

Gostaríamos de encerrar essa breve apresentação de autores-artistas análise com outro caso predileto. Um dos bons e raros exemplos, em contexto brasileiro, de crítica literária debruçada especificamente sobre a produção artística conjugada à escrita é o ensaio de José Paulo Paes (1985) sobre os desenhos de Raul Pompéia para seu romance *O Ateneu* (1888). No texto, Paes, comenta os componentes caricaturais presentes já no texto e começa por destacar as possibilidades imagéticas da própria narrativa de Pompéia. Tendo sua prosa sempre associada pela crítica à *écriture artistique* dos Irmãos Goncourt, é lícito imaginarmos que também o interesse dos autores franceses pela gravura e pela produção de desenhos tenha seduzido o autor d'*O Ateneu*.

José Paulo Paes nos lembra que, produzidos em 1888, os desenhos de Pompéia, realizados a bico de pena, não foram publicados juntamente com a primeira edição do romance, mas depois, à maneira de vinhetas, na segunda edição, datada de 1904. Paes destaca a delicadeza e a qualidade dos 44 desenhos, mas os identifica como, friamente "acadêmicos" "discretos" em relação ao texto escrito. O crítico, entretanto, aponta caminhos instigantes para um método de análise desse gênero de produção. O autor destaca:

(...) a necessidade de, no exame das ilustrações d'*O Ateneu*, em si mesmas e na sua relação com o texto, precavermo-nos do hábito mental, inculcado pela história em quadrinhos, de colocar a palavra em pé de



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

igualdade, quando não a reboque, da figura. As vinhetas do romance de Pompéia não 'contam' nada que já não esteja dito no texto. Nem por isso são redundantes ou supérfluas. Se por mais não fosse, teriam servido ao autor para focalizar a atenção do leitor em certos personagens ou incidentes mais marcantes do texto, funcionando assim como uma espécie de *spotlight* de teatro. (...) Com isso, as vinhetas passam a funcionar como verdadeiras setas de orientação de leitura, entendida essa especificamente, como o esforço de interpretar, de decifrar, de buscar, para além do sentido óbvio ou imediato, um sentido subjacente ou virtual mais profundo. (PAES, 1985,p.54)

A citação põe às claras o que imaginamos ocorra também com o processo de Cornélio Penna em *Fronteira*. As cinco ilustrações, contando com a imagem da capa, não acrescentam nada extra nem se desprendem do texto, mas produzem essa espécie de concentração a que José Paulo Paes aludia, comparando seu efeito ao da iluminação dramática em cena. As imagens de Penna não foram, como no caso d'O Ateneu, introduzidas como vinhetas interpoladas no próprio texto, mas separadas dele, em pranchas introduzidas no corpo do livro. Era o procedimento de diagramação que praticara, também, nas ilustrações para a revista *Terra do Sol* em 1924.

Entretanto sublinharíamos, em concordância com o raciocínio de José Paulo Paes, que o efeito de "seta indicadora" ganha em significado e importância quando o autor da narrativa é também o autor das imagens que a acompanham. Embora ilustradores possam sem dúvida produzir o mesmo tipo de ênfase e artistas comprometidos com a ilustração possam - legitimamente e com muito proveito - acrescentar camadas extras de sentido ou até modificar a percepção que se tem de uma obra literária, o autor-ilustrador eleva esse procedimento ao nível da criação literária mesma. Ele inventa, através do texto, a imagem mental para, a seguir, intensificar partes daquele discurso através de imagens efetivas. Pouco importa se o contrário se passa, ou seja: se o desenho antecede o texto como formulação, o lampejo mantém sua força dramática. Agindo assim, o autor-artista deixamos entrever os trechos ou temas que seu espírito selecionou, aqueles



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

que elegeu como efetivamente os mais marcantes. O desenho retirado da narração cria, inevitavelmente, uma hierarquia entre os episódios ou cenas, fazendo a narrativa girar ao redor dele, que se transforma também em síntese do que o texto nos conta ou apresenta.

A conexão – e as contradições - entre apreensão da realidade e desenho é dos vínculos mais seminais na história das artes. As vulgarizações da compreensão desta propriedade do desenho – a eficácia na evocação ou representação do real - e mesmo uma desqualificação que tem sofrido o desenho de observação no contexto brasileiro tem operado como um supressor de uma de suas virtudes simbólicas mais notáveis. O caráter enérgico da vitalidade da notação, a percepção do gesto do artista e de sua pulsação sobre o papel, suas nervosas hesitações e marcas decididas parecem gozar de privilégio quando se trata de produzir o instantâneo do mundo objetivo. Daí resulta que, mesmo quando lidando com a imaginação pura, a criação extraída da imagem exclusivamente mental, certo tipo de desenho, aquele que põe a nu os cálculos do artista e o seu processo de construção da imagem, continua a oferecer a mágica impressão de que os elementos representados no suporte são mesmo dotados de concretude.

Sobre esse jogo de simulações, ancoramos nosso desenho. Contornos mais precisos sobre estas questões nos foram oferecidas por John Berger, que do tema trata em alguns de seus textos mais sensíveis. O primeiro deles é “Naquele exato momento”. Neste texto, Berger nos fala comovido do retrato mortuário que elaborou de seu pai recém falecido e nos diz, quase em surdina, que o desenho dos que morrem, a quem vemos pela última vez, requer mais urgência e apreensão. Esse desenho na hora extrema é também como a preservação do nosso olhar e gesto, de nossa análise sobre a figura que se despede da vida:

A história triunfa sobre o esquecimento. (...) o desenho contesta o desaparecimento. Qual é, entretanto, a natureza desta contestação? Mesmo um fóssil contesta o desaparecimento, mas sua contestação é irrelevante. Uma fotografia contesta o desaparecimento, mas sua contestação é diversa daquela do fóssil ou do desenho. O fóssil é resultado de uma probabilidade casual. A imagem fotografada foi selecionada com a finalidade



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

de ser guardada. A imagem desenhada contém a experiência do olhar. Uma fotografia é a prova do encontro entre o evento e o fotógrafo. Um desenho coloca lentamente em dúvida a aparência de um evento e, ao fazê-lo, lembra a nós que as aparências são sempre uma construção com história. (BERGER, 2007, p.84-90)³

A reflexão de Berger segue o caminho lembrando-nos que o desenho é uma “isca” para ativar a memória enquanto a fotografia congela o tempo, o desenho ou a pintura teriam o condão de proporcionar uma busca do tempo que passa. E, lembra-nos o autor, pouco importa se o desenho que observamos é feito por nós ou por mãos alheias: a impressão de análise, de escavação e de demora persiste ainda assim. Preserva-se a virtude do desenho e não há imobilidade, pois, em suas palavras, “o desenho de uma árvore não mostra uma árvore, mas uma árvore observada”. O desenho é contraposto por Berger também ao cinema e à televisão.

Lembra-nos o autor que, após o advento destas artes “dinâmicas” – às quais poderíamos incorporar a lista crescente de novos meios que saúdam a aceleração e a exploração ao excesso dos sentidos – o desenho, a gravura ou a pintura passaram a ser observadas como artes imóveis, artes do fixo. Entendemos, a partir disso, que o desenho oferece uma percepção diversa do tempo. Uma percepção que é mais longa e que se mostra perfeita para a ideia da evocação do desaparecido. Realizados os *sketches* últimos do pai, John Berger escolhe o que lhe parece o definitivo, o emoldura e o expõe na parede de seu quarto, como um objeto de meditação. Acompanhem suas notas sobre essa imagem, pois elas apresentam uma esclarecedora visão sobre a persistência da vida naqueles traços:

O desenho tornou-se o espaço imediato de minhas lembranças de meu pai. Não era mais deserto, porém habitado. Por todas as formas, entre os traços a lápis e o papel branco sobre o qual estavam marcados, havia sido aberta uma porta através da qual os momentos da vida podiam passar. O desenho, em vez de tornar-se simplesmente o objeto de percepção de um rosto, havia se movido adiante, tornando-se bifronte e funcionava como um filtro: na parte de trás jogava fora minhas lembranças, enquanto que na parte da frente projetava



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

uma imagem que, imutável, estava se tornando cada vez mais familiar. (BERGER, 2007, p.86-87)⁴

Que intensa percepção do desenho como objeto de memória e que apurada visão do processo de construção do desenho como essa espécie de encasulamento dos eventos passados. Seguramente seria possível uma igual e poderosa arte do desenho como registro da aparência fugaz e da sucessão infinita e rápida do mutável. A nós, porém, serve de maneira perfeita a compreensão de que o desenho é algo que vem a ser habitado pelo que expirou. Imaginamos que as imagens produzidas por nós para Fronteira possam vir a operar como a “porta” de Berger, deixando passar pela trama sobre o papel a vitalidade de gentes e eras desaparecidas.

Um raciocínio muito similar, igualmente balizado pelo enfrentamento da morte paterna, seria desenvolvido por C. Calligaris (2007) em um artigo delicado sobre a arte de Morandi. Tendo visitado o Museu Morandi em Bologna, Calligaris chamava a atenção para a força dos objetos que, antes manuseados pelo artista, anos a fio a arranjar suas garrafas, caixas e mais badulaques sobre a mesa de trabalho, guardavam algo do magnetismo de seu dono. Assim como Berger, Calligaris concentra-se no poder evocador do objeto de arte, mecanismo que revela a natureza íntima e simbólica dos seres e coisas que toma como assunto:

As naturezas-mortas de Morandi são ideais para entender o ensaio de M. Heidegger (1889 – 1976), ‘A origem da obra de Arte’. O filósofo alemão, comentando um quadro de Van Gogh que representa um par de sapatos, descobria a função da obra de arte na sua capacidade de nos revelar a presença dos objetos que além (ou aquém) de seu uso, que os torna, de alguma forma, invisíveis. (CALLIGARIS, 2007, p.245)

A imagem que Calligaris constrói através de seu texto - e o exemplo esclarecedor que ela incorpora - é significativa e muito potente: às garrafas de Morandi o autor contrapõe os objetos de barbear de seu próprio pai, mais especificamente a visão que deles tivera pela primeira vez após a



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

morte do mesmo. O trecho é escrito com grande lirismo e nos dá a exata dimensão dos fenômenos de que se fala aqui:

(...) depois do enterro de meu pai, fui para sua casa, deserta. No banheiro, ao lado da pia, estavam, lado a lado, um barbeador, uma taça de zinco com um fundo de sabão sólido e um pincel, dilatado pelo uso. Eram objetos quaisquer, invisíveis até então, mas naquele momento, sua presença se tornou avassaladora: a suspensão definitiva de seu uso fazia com que, para mim, eles estivessem presentes no mundo com uma densidade de história e de significação tão insondável quanto minha própria lembrança. (CALLIGARIS, 2007, p.244)

Desenhos são lembrança feita materialidade. Às vezes, recordações que desejamos purgar, de certo modo. É o argumento central do segundo texto de John Berger que vamos analisar aqui e, com certeza, o fundamento de um modo de pensar que é também o nosso. Em "Desenhar sobre o papel", assim escreveria Berger ao analisar parte da produção de Goya, contrastando desenho de observação e desenho de memória:

E há, ainda, os desenhos feitos de memória. (...) Todavia, os desenhos mais importantes desta categoria são feitos para exorcizar uma lembrança que atormenta, para que se extirpe da mente de uma vez por todas uma imagem colocando-a sobre o papel. A imagem insuportável pode ser doce, triste, amedrontadora, atraente, cruel. Todas têm o seu próprio modo de serem insuportáveis. (BERGER, 2007, p.65)⁵

A citação prossegue, concentrando-se na observação das obras de Goya, fazendo-nos pensar em seus cadernos de Sanlúcar e nas séries dos Desastres e Caprichos. Vale a pena seguirmos seu pensamento:

O artista em cuja obra esse modo de desenhar é mais



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

evidente é Goya. Fazia um desenho após o outro com o espírito de um exorcista. Às vezes o assunto era um prisioneiro (ou uma prisioneira) submetido à tortura da Inquisição para exorcizar os seus pecados; um dúplice, terrível exorcismo. Vejo um desenho seu, executado em *sfumatto* a aquarela vermelha e sanguínea, de uma mulher aprisionada. Está acorrentada à parede (...). Tem os sapatos esburacados. Está caída a um lado. A saia está levantada até os joelhos. Tem os braços colocados sobre o rosto e os olhos para não ser coagida a ver onde se encontra. A página desenhada é como uma mancha sobre o pavimento em que jaz. E é indelével. Aqui não se acrescenta nada (...). Nem se interroga o visível. O desenho limita-se a declarar: *eu o vi*. Passado próximo. (BERGER, 2007, p.66)⁶

O texto de Berger é um elogio aos três gêneros de desenho: os de observação direta, os estudos preparatórios para outras obras e o desenho de memória. A cada um deles o autor atribui um valor temporal distinto: presente, futuro, passado. A reelaboração pela memória conjuga a visão, o testemunho e a eventuais distorções provocadas pelas nossas impressões agindo sobre eventos e objetos. Adotamos aqui essa reconstrução marcada pela parcialidade e a interferência das lembranças como nosso veículo de expressão.

A utilização das matérias essenciais, dos meios íntima e tradicionalmente associados ao desenho – papel, grafite, nanquim, principalmente – estão empregados, como no caso dos *bunjinga*, de modo a possibilitar a materialização de um certo gênero humilde para os desenhos, ou seja, produzir a beleza ou a maravilha, a surpresa a partir de materiais essenciais, por vezes, corriqueiros. A ideia é, uma vez mais, tomada em empréstimo à Literatura. Assim podemos ler em Davi Arrigucci Jr., que escreve sobre o chamado Gênero Humilde em Manuel Bandeira:

Sua linguagem se liberta assim do estilo elevado da herança parnasiano-simbolista dos anos de formação, do poeta penumbrista dos primeiros livros, para se



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

fazer um discurso mesclado, um estilo humilde, à sua maneira, de forma que a emoção alta e sublime, o mistério poético, se ilumine num relance, em meio às palavras de todo dia. (ARRIGUCCI, 2001, p.12)

O desenho possibilita-nos uma reprodução metafórica do que é rústico e esgarçado, próximo ao solo, telúrico e quotidiano:

Situado perto do chão (afinal, humilde, *humilis*, procede de húmus), ele abandona a posição de destaque do primeiro plano, contendo a função emotiva da sua linguagem: abandona o gosto cabotino pela tristeza (...) para se generalizar na forma poética, evadindo-se para o mundo e a vida, cuja poesia capta nos raros momentos em que ela, poesia, quer se mostrar. (ARRIGUCCI, 2001,p.12)

A notação é imediata, a observação, a presteza na resposta do gesto e as inúmeras marcas possíveis fazem do desenho um veículo complementar à escrita, iluminando-a, como no dizer de José Paulo Paes ou dos artistas da Idade Média. Ele é escrita e imagem, hieróglifo e textualidade corrente, meio utilizado por poetas e romancistas ou por artistas que compartilhavam com o universo das palavras as inquietações do processo criativo. Desenho é verbo e substantivo, campo comum da imaginação criadora em qualquer tempo e lugar.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. (Catálogo da exposição). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de [Carta a Cornélio Penna]. *Uma folha manuscrita A.M.L.B.* Acervo Cornélio Penna. Transcrição André Tavares. Rio de Janeiro, 2006.



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

_____. *Brasil Terra e Alma*: Minas Gerais. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1967.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de Passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

BERGER, John. *Sul disegnare*. Milão: Libri Schweiwiller, 2007.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Ed. UNICAMP, EdUSP, 2006.

CALLIGARIS, Contardo. *Quinta Coluna*. São Paulo: Publifolha, 2007.

CALVINO, Italo. *Collezione di sabbia*. Milão: Mondadori, 2002.

CASTELNUOVO, Elias. *Um pintor gorkiano in Terra do Sol*. no. 6. Rio de Janeiro, 1924.

COUTINHO, Afrânio. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global, 2001.

DAIBERT, Arlindo. *Depoimento*. Belo Horizonte: Ed. c / Arte, 2000.

_____. *Macunaíma de Andrade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000.

_____. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte, Juiz de Fora: Editora UFMG, Editora UFJF, 1998.

DANTAS, Francisco J. C. *Coivara da memória*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

EULÁLIO, Alexandre. Os dois Mundos de Cornélio Penna. *Revista Discurso*, São Paulo: FFLCH / USP, 1981. pp.29-48

_____. "Cornélio de Volta". *Jornal da República*, São Paulo, 21 set. 1979.

_____. "Uma Temática Macabra". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 24 nov. 1979.



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

FRIEDMAN, Donald. *The writer's brush: paintings, drawings and sculpture by writers*. Minneapolis: Mid-List Press, 2007.

HASKELL, Francis. *History and its images*. Yale: Yale Univ. Press, 1993.

MACHADO, Aníbal. *Goeldi in A arte de viver e outras artes*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994. pp.190-197

MOING, Monique Le. *A Solidão Povoada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MUBARAC, Cláudio (et al). *O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005. (Catálogo de exposição). Pinacoteca do Estado de São Paulo, 9 jul. 2005 / 28 ago. 2005.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIXÃO, Fernando (org.). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

PENNA, Cornélio. *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1958.

_____. [Motivos brasileiros em pintura]. *Conferência*. Doc. manuscrito. 16p. Transcrição André L. Tavares. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.

REDON, Odilon. *A soi-même: journal (1867 – 1915)*. Paris: Jose Corti, 2000.

REIS JÚNIOR, José Maria. *Goeldi*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

RIBEIRO, Noemi Silva; LAKS, Sérgio. *Goeldi: um auto-retrato*. (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 26 jul. 1995 / 1 out. 1995.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e português*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.



A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem
Prof. Dr. André L. Tavares Pereira

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VICENTE, Gil. *Desenhos*. (Catálogo de Exposição). Recife: Museu de arte Moderna Aloísio Magalhães, 2000.