

ISSN 2525-7757

NMA

07

v. 7 :: n. 1 e 2 :: ago. 2018 e 2019

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA	Juiz de Fora	v. 7	n. 1 e 2	p. 1-335	ago.	2018/19
------	--------------	------	----------	----------	------	---------

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2019
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa do PPG- ACL UFJF.



Universidade Federal de Juiz de Fora



Instituto de Artes e Design - IAD / UFJF
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Campus Universitário da UFJF
CEP 36036-330 - Juiz de Fora/MG
Telefone: (32) 2102-3362
revista.nava@ufjf.edu.br
Online - <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>

Projeto gráfico
Alexandre Amino Mauler

Diagramação:
Hamilton Ferpa

Imagem da capa:
Artistas: Caju Galon, Kelvin Koubik e Teresa Poester.
Série Boîte à Dessin. Grafite sobre papel. 150 x 360 cm. 2016.
Imagem da exposição Boîte à Dessin, Espace Culturel Anis Gras,
Arcueil, França, 2016. Foto: Caju Galon.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura
e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. --
v. 7, n. 1 e 2 (ago. 2018/2019)- .-- Juiz de Fora :
Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design,
2018 - 2019

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Esta revista obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-reitora: Girlene Alves da Silva



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profa. Dra. Eliana Bettocchi Godinho

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenadora: Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio Vice-coordenador: Prof. Dr. Felipe Muanis

Comitê Editorial

Profa. Dra. Marta Castello Branco e Profa. Dra. Rosane Preciosa

Organização do número e dos dossiês O Desenho em Perspectiva e A Fala da Música

Profa. Dra. Maria Lucia Bueno, Profa. Dra. Renata Oliveira Caetano e Profa. Dra. Marta Castello Branco

Equipe Editorial

Hamilton Ferpa (diagramação)

Thamara Venancio de Almeida (assistente editorial)

Clecius Campos Correa (revisor)

Henrique Grimaldi Figueiredo (revisor)

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Profa. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Profa. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Profa. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. María Isabel Baldasarre (Universidade de Buenos Aires)

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Profa. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

Este número foi organizado pelas professoras: Maria Lucia Bueno, Renata de Oliveira Caetano e Marta Castello Branco



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário

Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330

Telefone: (32) 2102-3362

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

09

Apresentação: Narrativas e reflexões: Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno, Renata de Oliveira Caetano e Marta Castello Branco

Dossiê#1 O Desenho em Perspectiva

Org. Renata Oliveira Caetano e Maria Lúcia Bueno

19

Do Disegno ao Desenho

Jacqueline Lichtenstein (Universidade de Paris IV - Paris-Sorbonne)
Tradução: Renata Oliveira Caetano
Revisão: Isadora Araújo Pontes e Leonardo Felipe de Mattos

28

Ensino do Desenho e da arte no Brasil

Ana Mae Barbosa (USP/ Anhembi Morumbi)

52

Rascunhos e Correspondência: Topografia do autorretrato rabiscado

Claire Bustarret (Centre Maurice Halbwachs/ CNRS/ EHESS/ ENS)
Tradução: Renata Oliveira Caetano
Revisão: Isadora Araújo Pontes e Leonardo Felipe de Mattos

73

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

André L. Tavares Pereira (UNIFESP)

93

Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'? o caso dos 503 cadernos de A. Artaud

Ana Kiefer (PUC/RJ)

104

Desenho de Desenho - Waltercio Caldas

Gilton Monteiro Jr (UERJ)

114

Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:
entre o objeto artístico

Rui Gonçalves (PUC/RJ)

135

Uma coleção entre desenhos:
Mário de Andrade e a organização de vestígios

Renata Oliveira Caetano (UFJF)

Dossiê#2 **A fala da música**

155

Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams

Clovis Salgado Gontijo (FAJE)

174

A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio (UFOP)

Virgínia Albuquerque de Castro Buarque (UFOP)

201

Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
“A corte na roça” e “forrobodó” apontam o caminho

Maristela Rocha (UFJF)

224

“Sonho Brasileiro”: Emicida e o Novo Lugar Social do Rap

Daniela Vieira dos Santos (UNICAMP)

Artigos

238

Personagens grotescos: paralelos entre
James Ensor e Edgar Allan Poe

Martinho Alves da Costa Junior (UFJF)

Luisa Pereira Vianna (UFJF)

255

Futuro e passado no Museu do Amanhã

Nathalia de Paula Bernardo Vianna (UFRRJ)
Sabrina Parracho Sant'Anna (UFRJ)

Escritos de artista

280

O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo

Andréia Cristina Dulianel (PUC Campinas)

Desenho: performance e vídeo

305

A Boîte à dessin do Atelier D43

Tereza Poester (UFRGS)

Apresentação

**Narrativas e reflexões: Da fala
da música aos meandros
do desenho**

Narrativas e reflexões: Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno¹
Renata Oliveira Caetano²
Marta Castello Branco³

A presente edição da revista Nava, em versão dupla, reunindo dois números, dois dossiês, além dos escritos de artista e artigos avulsos, tem um caráter comemorativo porque assinala a primeira publicação do nosso periódico na plataforma SER, ampliando o escopo de difusão, que até então esteve restrito ao site do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da UFJF. O primeiro dossiê, O desenho em perspectiva, foi organizado por Renata Oliveira Caetano e Maria Lucia Bueno. O segundo, A fala da música, tem a assinatura de Marta Castello Branco, que também é a editora desta revista, juntamente com Rosane Preciosa Siqueira. A capa do número é uma imagem de Teresa Poester, extraída do ensaio da artista, A Boîte à dessin do Atelier D43, que também está publicado neste volume.

O dossiê O desenho em perspectiva teve como norte e inspiração o ensaio Du Disegno au Dessin escrito em 2004 pela filósofa e historiadora da arte francesa Jacqueline Lichtenstein (1947-2019), no qual enfatiza o sentido expandido do desenho desde as suas origens mais remotas. No ensaio - cuja tradução encontra-se publicada na abertura deste volume da revista Nava - a autora inicia a reflexão destacando algumas significações que a palavra "desenho" carrega em si com a finalidade de realçar o caráter polissêmico do termo. Outro aspecto destacado é de como as relações ancestrais do desenho com a pintura foram responsáveis por concepções restritas do desenho, que fundamentaram muitas das interpretações correntes.

1

Maria Lucia Bueno é doutora em Ciências Sociais e professora associada do Instituto de Artes e Design e dos Programas de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens PPG-ACL e em Ciências Sociais PPG-CSO da Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, MG.

2

Renata Oliveira Caetano é doutora em História da Arte e professora do Colégio de Aplicação João XXIII (UFJF) e do Programa de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, MG.

3

Marta Castello Branco é doutora em Música e professora adjunta do Instituto de Artes e Design, do Bacharelado em Música e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens PPG-ACL, da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG.



Narrativas e reflexões:
Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno
Renata Oliveira Caetano
Marta Castello Branco

Seguindo a etimologia da palavra italiana disegno, percebe-se que seu sentido inicial era bem mais amplo do que aquele que circula atualmente, a saber, desenho como linha, traçado ou contorno. Uma referência a parte mecânica do desenho, mas que não corresponde ao sentido maior do conceito original de disegno, ou seja, de uma representação mental reveladora do espírito ou da imaginação do artista.

A palavra e a concepção original italiana estava identificada com o conceito de ideia, compreendido como um ato puro do pensamento, tornado visível pela participação mecânica da mão. Essa divisão entre os aspectos intelectuais e os mecânicos se desenvolveu posteriormente, adquirindo diferentes nomenclaturas e teorizações ao longo dos anos. Mencionamos, entre outras, as perspectivas de Vasari, de desenho material e espiritual, e a de Zucaro, de desenho interno ou externo. A historiadora aponta que foram nessas concepções primeiras que se respaldou o principal argumento que passou a definir a pintura como a “arte do desenho”, algo que incide diretamente na hierarquia estabelecida no Renascimento em torno da linha e da cor. Assim, os teóricos da época afirmavam a superioridade do desenho, a partir de sua natureza intelectual, sendo que a proximidade da pintura com esse princípio, a vincularia à uma arte liberal e não mais mecânica.

Tal querela, vai se desdobrar na França, como a autora demonstra, a partir do uso da palavra *dessein*. Esse termo francês que, assim como o *disegno* italiano, conservaria tanto o sentido material quanto o intelectual, foi usado até a metade do século XVIII. Entretanto, França e Itália tratariam de forma diferente o embate entre desenho e cor, em contextos acadêmicos distintos. Lichtenstein destaca que ao longo do século XVII o discurso do desenho interno e externo seria diluído, reduzindo a prática à uma dimensão mecânica da pintura. Seria o que se designou uma “vitória” dos coloristas que foi responsável por transformações importantes no começo do século XVIII, como demonstra a autora. A primeira delas seria a passagem da grafia francesa de *dessein*, para *dessin*. A outra seria a transformação da forma de se pensar o desenho, que passa a ser percebido por seu valor expressivo, afastado da ideia de expressão enquanto representatividade, como se estabeleceu ao longo do século XVII. Tal mudança, teria coincidido com o interesse dos colecionadores pelos esboços, algo que seria importante para redefinir a maneira como assimilamos obras de arte.



Narrativas e reflexões:
Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno
Renata Oliveira Caetano
Marta Castello Branco

Na conclusão da argumentação, Lichtenstein assinala como se deu o ressurgimento, no século XIX, do conflito entre o desenho e a cor a partir do retorno da definição clássica de *disegno*. Contudo, os fundamentos desse conflito teriam sido fortemente questionados pelas ideias “modernas”, pois os pintores desvinculados dos ensinamentos acadêmicos vão além e suprimem a distinção entre desenho e cor, ou, da luz e da cor. Para além disso, a autora indica o movimento cíclico da História que vai fazer reaparecer a concepção de desenho (*disegno*), principalmente na arte conceitual. Trata-se de um texto fundamental para a compreensão dos usos variados do termo “desenho” ao longo da história da arte e de como essa variação entre as noções afetou o nosso olhar sobre a questão nos dias de hoje.

O ensaio de Jacqueline Lichtenstein abre o dossiê com um panorama histórico europeu. Trazendo a discussão para o contexto brasileiro, prosseguimos com um registro histórico de Ana Mae Barbosa, a principal referência intelectual na constituição do campo da arte-educação entre nós. Em *Ensino do Desenho e da Arte no Brasil* a autora traça um quadro amplo da trajetória do ensino do Desenho e da Arte no Brasil desde o século XIX até a atualidade. O texto destaca, entre outros, os fatores mais relevantes que contribuíram para o desenvolvimento desse universo, assim como, as principais ideias que nortearam suas experiências, apontando, inclusive, passagens da atuação da própria autora no campo da Arte-Educação no país.

A seguir, em *Rascunhos e correspondências: topografia do autorretrato rabiscado* a pesquisadora francesa Claire Bustarret, nos propõem uma reflexão sobre os diferentes níveis de relação entre escrita e desenho com o artigo. Trabalhando a partir da comparação entre dois tipos de *corpus* - as correspondências e os rascunhos - a autora tece uma análise sobre a presença do autorretrato na história da arte, pensado como marca no espaço gráfico, mas também enquanto “traço” comum de diversas modalidades de atividade escrita. Por meio de uma abordagem que enfatiza os aspectos descritivos, Bustarret elenca alguns exemplos, observando-os a partir de um princípio topográfico, analisando a disposição espacial da escrita e dos desenhos, apreendendo certas características comuns a essas práticas. Assim, verificamos como o rabisco não apenas ocupa a página, mas também cria uma suspensão criativa, transformando, dessa forma, os espaços no qual aparece.



Narrativas e reflexões:
Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno
Renata Oliveira Caetano
Marta Castello Branco

Em *A musa hesitante: literatos desenhistas, o desenho como companheiro da literatura e as várias interações entre texto e imagem* André Tavares discorre sobre algumas necessidades que levariam à superposição ou eleição de meios distintos para a materialização do ato criativo. Aborda especificamente o caso dos escritores que usam palavras e desenhos em seus escritos e que transformam o assunto em tema de reflexão. Seu trabalho gira em torno da compreensão das especificidades do tempo de Cornélio Pena (1896-1958), que foi simultaneamente escritor, desenhista, gravador e pintor. Tavares, investiga como escritores artistas tratavam o desenho, o quanto eram capazes de conviver com essa prática ou se sentiam que em algum momento deveriam abandoná-la. Apresenta exemplos de escritores que desenhavam, tecendo considerações a partir deles sobre o diálogo e a potência existentes entre a escrita e a desenho dos escritores, elencando, inclusive, algumas reflexões sobre a prática, elaboradas por diferentes autores.

Ana Kifer analisa a experiência escrituraria de Antonin Artaud (1896-1948) em seus cadernos asilares, revendo o “descentramento” político-subjetivo que marcou o percurso do escritor, com o objetivo de interrogar de que modo essa experiência singular nos levaria a “repensar as concepções de texto e de escrita que vigoraram e ainda vigoram do século XX aos nossos dias.” O artigo *Em torno dos cadernos, a escrita ‘desfigurada’? o caso dos 503 cadernos de A. Artaud* examina como a prática da escrita com desenhos se intensificou na obra do autor nos seus últimos cinco anos. O estudo se respaldou em uma pesquisa profunda em torno de diferentes edições da obra de Artaud, com um olhar atento para a “espessura da parte textual”, deixando entrever seu valor estético e conceitual. Conclui propondo uma nova edição do material, algo que relacione a literatura e as outras artes no mundo contemporâneo, visando o caderno como um meio e não apenas um suporte.

No ensaio *Waltercio Caldas – Desenho de Desenho*, Gilton Monteiro analisa os desenhos do artista brasileiro buscando destacar alguns aspectos aos quais ele submete suas propriedades formais. Para o autor, a partir do diálogo estabelecido com recursos modernos e contemporâneos, Caldas confere ao desenho um tratamento *singular*, algo que torna possível compreendê-lo como uma das linguagens centrais em sua poética.



Narrativas e reflexões:
Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno
Renata Oliveira Caetano
Marta Castello Branco

Em outra esfera, Rui Gonçalves, avalia a forma como a produção de têxteis das vanguardas modernistas têm chegado ao conhecimento do grande público através de exposições em museus de arte. Assim, o texto, *Os designs de têxteis das vanguardas modernistas: entre o objeto artístico e o objeto histórico* busca transpor a simplificação estética para apresentar questões esclarecedoras sobre esta produção plástica. Dar visibilidade aos artistas que atuavam também como designers, é um ponto central para compreender como suas expressões plásticas transitavam em objetos com fins utilitários entre outras questões.

O artigo *Uma coleção entre desenhos: Mário de Andrade e a organização de vestígios*, de Renata Oliveira Caetano, encerra o conjunto de textos agrupados em torno do desenho. O objeto de estudo da autora é a Coleção de Artes Visuais do escritor brasileiro Mário de Andrade. A seu ver esta coleção pode ser entendida como uma espécie de narrativa que corrobora com sua postura profissional em diversas frentes. Para tanto, a autora destaca a forma como o desenho atravessa o campo de compreensão do escritor em diferentes perspectivas. Entre ver e organizar há o princípio intelectual que se expande para além do conjunto de objetos. O artigo nos faz refletir sobre alguns aspectos da presença do desenho na Coleção Mário de Andrade, de forma a revisar o olhar lançado para determinados objetos e sua importância no grupo do qual fazem parte.

No segundo dossiê desta publicação - *A Fala da Música* - as reflexões se desenvolvem em torno do universo musical. Assim como na seção anterior, que os textos foram reunidos tendo como inspiração um ensaio de Jacqueline Lichtenstein, este segundo conjunto de artigos também possui uma matriz intelectual, que é o pensamento de Vilém Flusser.

Em 1963, Vilém Flusser publica seu primeiro livro, *Língua e Realidade*. Tendo vivido no Brasil por pouco mais de vinte anos, o judeu nascido em Praga, dá voz à experiência de aprender não apenas um novo idioma, mas de encontrar sua própria expressão através dele, o que inclui todo um ajuste de experiências que não se referem apenas às palavras, mas à forma como elas soam e assim tratam de co-construir o que compreendemos como 'real'. Flusser encontra o Brasil como alternativa à ocupação de seu país natal pelos nazistas, e em seu primeiro livro, o filósofo expressa a experiência 'migrante' (como ele se referia a si mesmo) de um senso de realidade que



Narrativas e reflexões:
Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno
Renata Oliveira Caetano
Marta Castello Branco

não diz respeito exclusivamente ao exilado, mas que partilhamos, todos, ao migrarmos pelas diversas dimensões do falar.

Em *Língua e Realidade*, Flusser apresenta formas de nossa fala, que naturalmente não são exclusivamente verbais, mas que são, sobretudo, experiências da realidade. Assim, uma língua sensu lato não envolve apenas 'palavras', mas diversos outros símbolos, através dos quais também 'falamos'. Estes são representados em um gráfico (reproduzido abaixo, na figura 1) pelo horizonte das artes plásticas (à esquerda) e pela música (à direita) — mas note-se de antemão, que na representação de um globo, estas esferas se encontram e mantém-se conectadas. Sua localização vertical pervade todo o eixo da língua, de um silêncio inautêntico na parte baixa do gráfico a um silêncio autêntico bem no alto, passando assim do balbuciar à poesia, entre outras dimensões da língua.



FIG.1: Gráfico das Línguas. Flusser, 2007, p. 222

O extremo oriente do gráfico, a música, aponta para as sensações concedidas pela língua, à sua dimensão estética e à centralidade de uma expressão sonora na forma de exclamações, interrogações e acentuações

Narrativas e reflexões:
Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno
Renata Oliveira Caetano
Marta Castello Branco

— todas presentes na fala das línguas flexionais. Flusser associa este aspecto musical da língua a um senso de realidade ao qual a fala parece nos remeter, e que interpretamos através de nossa própria voz ou na de outrem, quando os ouvimos falar. Estas diferentes pronúncias e inflexões comprazem entendimentos e percepções distintos do que chamamos 'realidade'. "Pois a melodia da língua portuguesa é diferente da alemã e por isso, tratam-se de dois mundos diferentes por princípio", esclarece Flusser (2017, p. 126). É justamente a multiplicidade de relações possíveis entre 'princípios' e a criação de 'senso de realidade', que gera a vastidão da dimensão sonora na vida humana.

Neste sentido, apresentamos aqui uma 'fala da música', que desafia o risco de uma suposta universalidade estética, historicamente associada à dita "linguagem universal" da música. Uma dimensão sonora que perfaz todo o eixo da língua e que toma voz tanto em forma de conversa fiada quanto de oração, necessariamente se configura de forma plural, em diferentes vozes. Ela desafia qualquer inclinação imperialista que subjaz no ideal de universalidade, e justamente se deixa traduzir pelos diferentes "sotaques" de nossas músicas.

A criação de um 'senso de realidade', se relaciona diretamente à relação que estabelecemos com nosso entorno presente e imediato. O mundo e suas 'coisas' espelham o humano, ao mesmo tempo em que denunciam uma sensibilidade à beleza, como se lê em *Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em O zoológico de vidro de Tennessee Williams*. O trabalho de Clovis Salgado Gontijo apresenta a relação cotidiana entre o ser humano e suas 'coisas', assim como os desdobramentos de tal relação. A imagem de um 'zoológico de vidro' tematiza a transparência de um 'senso de realidade' onde coisas falam por seus portadores e assim tocam a disciplina estética, como a investigação flusseriana de uma fala da música que perfaz toda a integridade do eixo da língua. Tanto na reflexão de Clovis Salgado Gontijo, quanto na peça de Tennessee Williams, que é descrita como uma "peça de lembrança", a música desempenha um papel relevante, na medida em que possui uma relação com o ato de recordar e com a atmosfera da recordação.

Esta mesma fala da música que se expressa através da disciplina estética, permite em seu amplo escopo que transformações sociais, políticas



Narrativas e reflexões:
Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno
Renata Oliveira Caetano
Marta Castello Branco

e econômicas se façam ouvir, e vice-versa: o que acontece em um ciclo de mudança mútua. Música de resistência, música de convivência, reações diferentes de indivíduos também diferentes que, no entanto, permitem-nos ouvir os ecos de momentos históricos, paradigmas, ideais... O trabalho de Cesar Buscacio e Virgínia Buarque, *A música de Claudio Santoro e o giro cultural, epistemológico e político de 1968*, apresenta a estreita relação entre expressão musical e sua recepção, a exemplo da música eletroacústica de Santoro, que não necessariamente agradava ao público geral da época ou aos políticos de então, mas que traz à tona as consequências diretas das articulações entre música e sociedade e toca os temas da modernidade, da música urbana, da democratização da música, e da cultura em geral.

A fala da música também pode ser ouvida através da obra da compositora, maestrina e pianista carioca, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), que dialoga com movimentos políticos, culturais e sociais, como revela o estudo de seu teatro musicado apresentado por Maristela Rocha em *Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado: "A Corte na roça" e "Forrobodó" apontam o caminho*. Seu trabalho esclarece como a compositora se utilizou do teatro musicado para revelar diferentes aspectos da sociedade carioca.

A fala da música dá voz a processos de legitimidade e ascensão social apresentados por Daniela Vieira dos Santos em *"Sonho Brasileiro": Emicida e o Novo Lugar Social do Rap*. A autora provê uma análise do comercial "Sonho Brasileiro" (2011), onde o rapper paulistano, Emicida, questiona a ideia do Brasil como um "país do futuro", em um diálogo que não deixa de revelar ambivalências de um novo lugar social e simbólico do rap no Brasil da Era Lula, expressado em suas canções.

Para além dos dossiês, o número ainda apresenta dois artigos. Em *Personagens grotescos: paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe* Martinho Alves da Costa Junior e Luisa Pereira Vianna constroem uma reflexão em torno de duas obras de James Ensor (1860-1949): *Rei Peste* e *Hop-Frog*. Ambas as obras foram criadas a partir de textos do escritor Edgar Allan Poe (1809-1849), que também serviram de fonte de inspiração para outros inúmeros artistas. Trata-se de uma análise aprofundada da construção da imagem nessas obras de Ensor, que se desenvolve estabelecendo



Narrativas e reflexões:
Da fala da música aos meandros do desenho

Maria Lucia Bueno
Renata Oliveira Caetano
Marta Castello Branco

aproximações críticas com os trabalhos de outros artistas que ilustraram textos de Poe, destacando nesta contraposição as distinções entre os tratamentos e as perspectivas dos diferentes ilustradores.

Em “Futuro e passado no Museu do Amanhã”, Nathalia de Paula Bernardo Vianna e Sabrina Parracho Sant’Anna fazem uma análise do Museu do Amanhã no Rio de Janeiro, a partir de dois pontos de vista: aquele apresentado no discurso dos atores envolvidos no projeto e o expresso na exposição permanente da instituição. As narrativas sobre uma ausência da memória em detrimento de um discurso sustentável fundamentaram as reflexões críticas das autoras que apontam como, de forma indireta e por meio de conceitos de passado e futuro, a memória está presente no local.

Na seção Escritos de artista trazemos duas incursões em torno do desenho. Em *O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo* Andréa Dulianel parte do entrecruzamento entre a sua produção artística e a abordagem teórica, para apresentar algumas reflexões que extraídas de sua pesquisa de doutorado. O texto se estrutura a partir de dois eixos explorados no processo de criação em desenho: a materialidade e a efemeridade. Além de questões referentes às intenções artísticas e às descrições do processo, Dulianel também fornece visibilidade a algumas técnicas na construção e desconstrução da imagem.

Encerrando o número, o ensaio *Desenho: performance e vídeo. A Boîte à dessin do Atelier D43*, da artista gaúcha Tereza Poester, traz os resultados de uma experiência de pesquisa em torno dos diálogos do desenho com as novas tecnologias e as linguagens artísticas contemporâneas, realizada no Atelier D43, do espaço cultural Anis Gras, na França, em 2016. Para Poester o desenho sobrevive “por ser capaz de registrar o corpo em movimento”. Sendo assim, “o ato de desenhar se converte numa atividade necessária num mundo automatizado”. Trata-se de uma investigação que visa ampliar a percepção das possibilidades do desenho dentro e fora da Universidade.

Referências

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Na Música*. São Paulo: Annablume, 2017.



Dossiê#1

O Desenho em Perspectiva

Do *disegno*¹ ao desenho²

Jacqueline Lichtenstein³

Tradução: Renata Oliveira Caetano

Revisão da Tradução: Isadora Araújo Pontes
e Leonardo Felipe de Mattos

Este ensaio de Jacqueline Lichtenstein, ainda inédito no Brasil, foi apresentado em um colóquio belga e, posteriormente, foi publicado nos anais do evento, organizados por Mark Streker, em 2004. Localizei o texto em 2015, durante uma pesquisa na Bibliothèqe Saint-Geneviève, em Paris. Em 2017 entrei em contato com a autora que autorizou a presente tradução e a publicação na revista Nava. Lichtenstein já é bastante conhecida pela obra *A Pintura*, que na edição brasileira foi dividida em 14 volumes. Identificamos em alguns deles um interesse particular pelo tema do desenho. Como, por exemplo, no volume 07, que compila textos sobre “O paralelo das artes” e no volume 09 que trata sobre a querela que se desdobrou durante séculos em torno da questão sobre “O desenho e a cor”. Contudo, na tradução que aqui apresentamos, ela retoma a problemática, refletindo sobre as transformações da concepção de desenho ao longo dos séculos.

Renata de Oliveira Caetano

Eu gostaria, em um primeiro momento, de me deter sobre as várias significações que podem ter a palavra “desenho”, segundo os critérios que podemos utilizar para defini-lo. Cada critério inscreve, com efeito, esse termo em um sistema diferente de oposições que determina, todas as vezes, seu sentido e modifica seu campo de aplicação.

1

Optamos por manter a palavra em italiano, como no original. Segundo o dicionário Le Robert Online, “Disegno é um dos maiores conceitos da teoria de arte do Renascimento; ele significa ao mesmo tempo desenho e projeto, traçado do contorno e intenção, a ideia no sentido especulativo e ideia no sentido de ser invenção. Ele designa, portanto, uma atividade eminentemente intelectual. Se a palavra francesa *dessein*, francesa tal qual ela é utilizada pelos teóricos de arte do século XVII, traduz de forma bem adequada isso que os italianos do século precedente entendiam por *disegno* do qual ele conserva o duplo sentido, por outro lado, a distinção entre *dessin* e *dessein*, que se estabelece por volta de 1750, introduz uma ruptura fundamental com a tradição italiana. No século XVIII, os versos escritos por Racine – « le *dessein* en est pris, je pars cher *Théramène* » –, continuam, mas a Academia real de pintura e escultura, mais à l’Académie royale de peinture et de sculpture, ensinava *dessein* [dessin] e não mais *projetos* [dessein]. Os dois campos semânticos que estavam reunidos no *disegno* são agora desmembrados em francês, assim como em inglês e em alemão (tradução livre)”. O original segue disponível em: <http://robert.bvdep.com/public/vvp/Pages_HTML/DISEGNO.HTM> Acesso em: 14 abr. 2017.

2

Lichtenstein, Jacqueline. Du *Disegno* au *Dessin*. In: STREKER, Mark (Org.). *Du *dessein* au *Dessin**. Colloque organisé par les Instituts Saint-Luc de Bruxelles au Studio du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 19 novembre 2004. Bruxelles : La Lettre Volée. p. 15-24.

3

Foi filósofa francesa, historiadora da arte e professora de estética e filosofia da arte na Universidade de Paris IV - Paris-Sorbonne.



Um desenho é, antes de tudo, uma obra sobre papel. É nesse sentido que nos referimos a ele, quando falamos de uma exposição ou de uma coleção de desenhos. O “desenho” é aqui definido por seu suporte material e é em função desse critério que o distinguimos de obras executadas sobre outros tipos de suporte, como uma pintura ou um afresco.

Mas a palavra “desenho” não se aplica somente às obras sobre papel; um desenho pode ser executado sobre uma tela – temos numerosos exemplos na arte contemporânea – ou sobre uma parede, como no caso de desenhos preparatórios de um afresco. É necessário, então, intervir com outro critério, além desse do suporte para definir o desenho, a saber, a ferramenta. Se a natureza do suporte (papel) permite distinguir o desenho da pintura, a ferramenta – e assim, o meio – é, no entanto, um critério para caracterizar o desenho em comparação com a pintura. As ferramentas do desenho são o lápis, a caneta, o carvão vegetal, e não o pincel, a broxa ou a espátula; desenhamos, em geral, à lápis, à tinta, à carvão ou à giz; pintamos à óleo. Mas, os pintores podem, às vezes, desenhar com o pincel, como mostram os magníficos desenhos preparatórios à óleo (*bozetti*)¹ de Rubens.

O desenho pode ser também definido pela cor, ou melhor, pela ausência de cor. Geralmente – mas não necessariamente, como vimos – a palavra “desenho” designa uma obra em preto e branco. Nesse sentido, o desenho se opõe à cor ou ao colorido.

O desenho retoma, enfim, à ideia de traço ou ainda de contorno. Conhecemos a história, contada por Plínio, da filha do artesão Dibutades, que traçou sob o sol o contorno da sombra de seu amante que se distanciava, a fim de conservar a sua imagem. Essa narrativa pode ser considerada como um dos mitos de origem da pintura. É interessante perceber, a esse respeito, que entre as obras que ornamentam uma das salas da *Casa Vasari*, em Arezzo, dentre as quais o artista representou várias histórias relativas à pintura, que encontramos em Plínio, essa da filha de Dibutades foi ligeiramente transformada: Vasari representou um homem traçando um desenho sobre a parede.

Essa lista de significados não pretende, evidentemente, ser exaustiva, mas ela ilustra suficientemente a extrema polissemia do termo “desenho”. Sem prosseguir nessa investigação, gostaria de me deter

4

Optamos por deixar no original entre parênteses os termos que apresentam dois substantivos e apenas um em português para que possa ser feita a distinção ortográfica e semântica. Isso auxilia os leitores na diferenciação sobre os usos desses pela autora, no original em francês.



Do *disegno* ao desenho
Jacqueline Lichtenstein

em um aspecto dessa polissemia, fundamental ao meu propósito; algo que diz respeito ao desenho, não considerado como coisa independente (como, por exemplo, quando falamos do desenho de Rafael), mas em sua relação com a pintura. O desenho pode, efetivamente, designar tanto uma parte da pintura (o desenho em oposição ao colorido), um aspecto da atividade pictural (como quando dizemos que tal figura pintada por Rafael é perfeitamente desenhada) quanto o fundamento mesmo dessa atividade, o que a constitui como atividade artística: é assim que a pintura é definida, por Vasari, como uma arte do desenho.

Uma definição similar dá à palavra “desenho” um significado bem mais amplo que aquele que usamos de forma corrente nos dias de hoje. Ele está no centro da reflexão sobre arte, tal como se desenvolveu a partir do Renascimento até o fim do que convencionou-se chamar Idade Clássica, como testemunham não somente textos teóricos, mas também a etimologia e o uso do termo até o século XVIII.

A palavra francesa para desenho é derivada do italiano “*disegno*”. Do modo como foi empregada pelos artistas e teóricos da arte do Renascimento, “*disegno*” tem muitos significados. Há, inicialmente, o sentido corrente de desenho: em seu “*Discorso sopra l’arte del disegno*”⁵, Benvenuto Cellini distingue, assim, entre os vários tipos *disegni*, correspondendo à um modo *di disegnare*. Mas, assim como “*disegnare*”, que significa ao mesmo tempo desenhar e projetar um plano, “*disegno*” inscreve o desenho em uma configuração particular constituída de uma dupla rede de significados que se entrecruzam. Para tratar o desenho como linha, traçado, contorno, os teóricos se utilizam de outros termos, e especialmente o termo “*circonscrizione*” que encontramos, por exemplo, em *Della pittura d’Alberti*⁶. O “*disegno*” não é a *circonscrizione* nem a *linea*; ele não é um desenho, no sentido que damos a esse termo e que corresponde, por exemplo, ao termo inglês “*drawing*”. Se ele designa o desenho, é enquanto expressão de uma representação mental, de forma a apresentar o espírito ou a imaginação do artista. É assim que o define Vasari: “Ele é como a forma (*forma*) ou ideia (*idea*) de todos os objetos da natureza, sempre original em suas medidas. Que ele trate de corpos humanos ou de animais, de plantas ou de prédios, de escultura ou de pintura, compreendemos a relação do todo com as partes, das partes entre elas e com o todo. Dessa compreensão se

5

BENVENUTO CELLINI, *Discorso sopra l’arte del disegno* (1568) in PAOLA BAROCCHI (s.l.d.), *Scritti d’arte del Cinquecento*, Milan-Naples, Ricciardi, 1971-1977, vol. 2 (Nota do texto originalmente).

6

LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura* (1435) / *Della pittura* (1436), bilingüe latin-italien, Cecil Grayson (s.l.d.), Rome- Bari, Laterza, 1975 (Nota do texto originalmente).



Do *disegno* ao *desenho*
Jacqueline Lichtenstein

forma um conceito (*concetto*), uma razão, originada na mente pelo objeto, cuja expressão manual se nomeia *disegno*. Essa é, portanto, a expressão sensível, a formulação explícita de uma noção interior na mente ou mentalmente imaginada por outros e elaborada em uma ideia⁷.”

Disegno é, então, novamente atrelado à “*forma*”, à “*concetto*” e, sobretudo, à “*idea*”. Mas o *disegno* não é somente a *idea*, ele é, também, como diz Vasari, a expressão sensível da *idea*. A dificuldade que podemos ter para compreender a problemática do *disegno* em toda a sua complexidade se deve ao fato de que esse é, ao mesmo tempo, um ato puro do pensamento e seu resultado visível, no qual tem-se a participação do trabalho manual também. Enquanto ato da mente do pintor, o *disegno* corresponde à invenção, no sentido retórico do termo, ou seja, na escolha do tema. Enquanto ato manual, ele supõe uma aprendizagem técnica. “O *disegno*, escreve Vasari, quando extraiu do pensamento a invenção de uma coisa, precisa que a mão, treinada por anos de estudo, possa fazer exatamente o que a natureza criou, com a pluma ou o lápis, o carvão, a pedra ou outros meios⁸”. O *disegno* material, esse que chamamos de desenho, é sempre, então, a realização de um *disegno* mental.

Dessa forma, algumas décadas mais tarde, Zuccaro distinguirá o “*disegno interno*” do “*disegno externo*”. Para ele, o conceito de *disegno interno* iria muito além do campo da arte, “é o conceito ou a ideia, que, forma quem quer que esteja prestes a conhecer e agir⁹”. Assim, ele permite que se estabeleça uma analogia entre a criação artística e a criação divina: “[...] para agir externamente [Deus] observa e contempla, necessariamente, o *disegno interior*, no qual conhece todas as coisas que ele criou, que cria e que criará ou que poderá criar apenas com um olhar [...]”¹⁰. Ao formar seu *disegno interior*, o pintor assemelha-se, então, a Deus. A operação pela qual ele concebe em sua mente um ato puro, uma faísca da divindade em si, que faz do *disegno*, escreve Zuccaro, um verdadeiro “*segno de dio*”¹¹. Quanto ao *disegno externo*, ele “nada mais é do que o *desenho* delimitado por sua forma, desprovido de toda substância corporal: simples traço, delimitação, medida e figura de qualquer coisa imaginada ou real”¹².

Daí a importância de definir a pintura como uma “*arte del disegno*”, ou ainda por “*il primato del disegno*”, como dirá Vasari. É esse sentido agudo de *disegno* que permite compreender as questões da distinção

7

GIOGIO VASARI, Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (1568), trad. André Chastel (s.l.d.), Paris, Berger-levrault, 1981-1989, t. 1, p. 149 (Nota do texto originalmente).

8

Id. (Nota do texto originalmente).

9

ZUCCARO, Federico. Ideia dos pintores, escultores e arquitetos (1607). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A Pintura – Vol. 3: A Ideia e as partes da pintura. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 41.

10

Ibidem, p. 45.

11

“Sinal de Deus” (tradução livre).

12

Ibidem, p. 47-48.



Do *disegno* ao desenho
Jacqueline Lichtenstein

hierárquica estabelecida no Renascimento entre o desenho e a cor. Para os teóricos do *disegno*, a superioridade do desenho (*dessin*) sobre a cor reside no fato de que o *disegno*, no sentido de desenho, quer dizer, de traçado, corresponde sempre a uma ideia, uma intenção, um projeto, ou seja, a um *disegno* no sentido usado em francês como um *dessein*¹³. Ao contrário do desenho, cuja qualidade não testemunha somente a habilidade do pintor, mas a beleza da ideia que o anima e que dirige a suas mãos, a cor, dizem eles, deve seu brilho apenas às matérias que a compõem.

Ao definir a pintura como uma "*arte del disegno*", os teóricos italianos não se contentam em afirmar a superioridade do desenho sobre a cor. Eles proclamam a natureza intelectual da atividade pictural que elevam, dessa forma, à nobreza e à dignidade de uma arte liberal. É justamente o *disegno* que faz da pintura "*una cosa mentale*" para retomar a expressão de Leonardo. Somente assim podemos compreender por que a principal crítica endereçada àqueles que defendem a superioridade do colorido consistiu em repreendê-los por questionarem a dignidade liberal novamente conquistada pela pintura, quer dizer, rebaixá-la ao posto de arte mecânica.

No tocante à língua francesa, o termo conservaria seu sentido duplo, material e intelectual, do traço ao projeto, como atesta sua ortografia. Até a metade do século XVIII, a palavra era sempre escrita "*dessein*", o que sugere que para os artistas e autores franceses da época, isso que chamamos atualmente de desenho (*dessin*) significava também ser, ao mesmo tempo, um projeto, uma intenção. Esse duplo sentido se manifesta na definição da palavra "*dessein*" que encontramos no dicionário de Furetière (1690): "Projeto, empreitada, intenção [...] É também a ideia que se tem ao se imaginar a ordem, a distribuição e a construção de um quadro, de um poema, de um livro, de um prédio [...] Se diz também em pintura de imagens ou quadros que não tem cor."

Essa concepção do desenho (*dessin*) como *intenção*, quer dizer, como um *projeto*, será expressa justamente no discurso sobre aquilo que chamamos, a partir de então, de Maneirismo. Essa expressão caracteriza, no século XVII, uma certa maneira de desenhar, cuja grandeza reside no fato de que ela é a expressão de uma forte intenção (*dessein*), como diz Michel Anguier, na conferência pronunciada em 2 de outubro de 1677, na Academia Real de pintura e escultura, "Sobre o forte gosto da intenção":

13

Segundo o Dictionnaire de Français Larousse, "*dessein*" corresponde ao projeto para fazer qualquer coisa, intenção, objetivo a que nos propomos (tradução livre). Podemos relacioná-lo também ao conceito de design nos dias de hoje. O original segue disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dessein/24635#VqejG0msYWJOT7r4.99>>. Acesso em: 12 abr. 2017.



Do *disegno* ao *desenho*
Jacqueline Lichtenstein

“A forte intenção é um fogo que ilumina a compreensão, aquece a vontade, fortifica a memória, purifica as mentes, para penetrar na imaginação. Seria necessário ser Prometeu para roubar o fogo do céu a fim de nos iluminar com essa bela inteligência¹⁴”.

Se o *dessein* francês conserva o conjunto de propriedades do *disegno* italiano, a querela entre os apoiadores do desenho e aqueles que apoiavam o colorido, assume contornos muito mais polêmicos e, sobretudo, políticos, na França, na medida em que se inscreve no quadro de uma instituição, à saber, a Academia. É assim que em sua conferência de 9 de janeiro de 1672, Le Brun retoma a distinção feita por Zuccaro entre *disegno interno* e *disegno esterno* para responder aos rubenistas que atacavam o privilégio concedido ao desenho e, por meio dele, à imagem Poussin como pintor ideal: “devemos saber que há duas formas de desenho [*dessein*]: um que é intelectual ou teórica, e outro prática. Que o primeiro depende puramente da imaginação [...]. Que o desenho (*dessein*) prático é produzido pelo intelectual e depende, conseqüentemente, da imaginação e da mão. É esse último que, com o lápis, dá a forma e a proporção, e que imita todas as coisas visíveis até exprimir as paixões¹⁵”.

Porém, é precisamente essa distinção que envolve a doutrina colorista tal como achamos exposta pelo teórico, Roger de Piles. Derrubando uma hierarquia que acreditávamos solidamente estabelecida pela tradição, o autor reduziu, com efeito, o desenho à sua dimensão puramente prática. Para ele, o desenho constitui a parte “mecânica” da pintura; ele salienta uma aprendizagem baseada na imitação do antigo, o estudo da perspectiva e da anatomia, todos conhecimentos indispensáveis, diz ele, para adquirir “a precisão dos olhos e a facilidade da mão¹⁶”. Necessária à prática dos pintores, essa parte lhe parecia totalmente insuficiente para definir a especificidade de sua arte. Submetido às regras da precisão das proporções e de correção de contornos, o desenho não é mais, segundo Piles, a expressão de uma intenção intelectual, mas somente uma habilidade manual que repousa sobre um saber de ordem técnica, ou seja, em que a teoria é inteiramente finalizada pela prática. Todas as características que davam ao *disegno* sua definição intelectual e metafísica, ou teológica – o gênio, fogo, invenção, ideia, forma – são assim afastadas do desenho para serem atribuídas ao colorido.

14

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (s.l.d.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2007, t. 1, vol. 1, p. 635 (Nota do texto originalmente).

15

Ibid., t. 1, vol. 2, p. 450 (Nota do texto originalmente).

16

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, “Tel”, 1989, p. 194. (Nota do texto originalmente).



Não há mais, a partir de então, nenhuma razão para escrever *dessin* com um e, pois o desenho (*dessin*) deixa de ser pensado como um projeto, uma intenção (*dessein*). Com a vitória das ideias coloristas no alvorecer do século XVIII, uma mutação profunda se produz no campo da teoria da arte, cuja linguagem encenará, algumas décadas depois, distinguindo a ortografia das palavras “*dessin*” (desenho) e “*dessein*” (intenção).

No entanto, aparece, ao mesmo tempo, uma nova maneira de conceber o desenho (*dessin*). Dessa mutação nasceu, com efeito, isso que podemos chamar de uma concepção “colorista” do desenho, que de alguma forma arruína os fundamentos da oposição tradicional desenho/colorido, esvaziando completamente seu sentido. Para se convencer, basta ver como o Conde de Caylus caracteriza o desenho em uma conferência que pronuncia na Academia, em 4 de novembro de 1747: “Você desenha um pensamento, você o joga sobre o papel na desordem de uma primeira ideia, seja para não esquecer-la, seja pela necessidade que você tem de compor. Esse traço simples, negro, fino, fluido ou pronunciado, indica, contudo, a cor e, frequentemente, a harmonia, cujo autor é capaz; ao menos, esse preconceito é pouco enganoso¹⁷”.

O desenho é aqui definido por seu valor expressivo: ele exprime o fogo, o gênio do pintor, ele é uma tradução imediata, gestual daquilo que Caylus chama seu “pensamento”. Essa nova maneira de conceber o desenho testemunha uma completa redefinição dos conceitos implementados, desde o Renascimento, no campo da teoria de arte e especialmente no que diz respeito à expressão, cujo papel sempre foi central na análise de obras. No vocabulário artístico do século XVII, o termo para expressão é, com efeito, quase sinônimo daquele para representação. Em sua célebre análise da expressão, Le Brun faz distinção entre a expressão geral, que concerne à representação do sujeito, e a expressão particular que retoma a maneira cujo pintor representa as paixões dos personagens: dor, alegria ou tristeza¹⁸. No século XVIII, a expressão é entendida em um sentido diferente: aquele da expressividade. Esse novo sentido permite apreciar um desenho por seu valor puramente expressivo, independentemente de seu valor representativo, ou seja, de suas qualidades miméticas.

Porém, essa transformação de critérios de avaliação do desenho coincide historicamente com o novo interesse que os colecionadores

17

Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit., volume à paraître. (Nota do texto originalmente).

18

Charles le Brun, conférences des 7 avril, 6 octobre et 10 novembre 1668 in Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit., t.1., vol. 1, p. 233-238 et 260-283 (Nota do texto originalmente).



Do *disegno* ao desenho
Jacqueline Lichtenstein

direcionam aos esboços (*esquisse*). No século XVII, o esboço é percebido como uma expressão ainda incompleta, inacabada, do pensamento do pintor, como testemunha a definição que Fréart de Chambray dá para esse termo, próximo do ano de 1650, no momento no qual ele entra na língua francesa como uma tradução do italiano “*schizo*”: “*Esquisse*: esse termo é ainda bem italiano, muito embora, seja bastante inteligível em francês. É como um primeiro traço de um lápis ou um leve rascunho (*ébauche*) de alguma obra sobre a qual ainda meditamos¹⁹”. Encontramos essa mesma definição em Félibien que distingue os esboços: “desenhos que são as primeiras produções da mente, ainda disformes e não fixadas, tão somente realizadas de forma grosseira com a caneta ou o lápis”, “desenhos em traço finalizados”, ou seja, “cujos contornos estão acabados”, e que são por si só verdadeiramente dignos de interesse²⁰. Um amador do século XVIII como Caylus prefere, ao contrário, os esboços aos estudos ou “academias” / escolas, quer dizer, as “figuras desenhadas para um motivo”: “Qual charme de fato, escreve ele, saboreamos ao ver o fogo de uma primeira ideia lançado sobre o papel ou impresso em um modelo, produção de um instante no qual tudo é pensamento e onde a manobra não é à toa.²¹”.

Essa valorização do esboço, que corresponde à uma nova maneira de apreender o desenho é, sem dúvidas, um dos testemunhos mais impressionantes das transformações que afetam, no século XVIII, a maneira como assimilamos as obras de arte.

Para concluir, eu gostaria de evocar brevemente as mudanças que aconteceram no século XIX. O retorno à uma definição clássica do desenho como *disegno* fará renascer o conflito entre os partidários do desenho e os defensores do colorido, que poderíamos ter acreditado definitivamente extinto. A oposição entre Ingres e Delacroix prolonga, com efeito, sob novas formas, aquela que os dos italianos do Renascimento instauraram entre Rafael e Ticiano e, os franceses do século XVII, entre Poussin e Rubens. Se esse conflito se perpetua no campo institucional na segunda metade do século XIX, seus fundamentos são radicalmente questionados pelo desenvolvimento de ideias “modernas” e pela estética da “modernidade”. As novas orientações da pintura culminam pouco a pouco na supressão da oposição tradicional entre o desenho e a cor, esvaziando seu sentido, como já havia ocorrido no século precedente, mas de uma maneira

19

Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture* (1662) (Nota do texto originalmente).

20

André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la peinture et de la sculpture* (1676) édition de 1690, p. 402 (Nota do texto originalmente).

21

Anne Claude Philippe Caylus, *l'Étude du dessin*, in Henri Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1883, p. 369-378. (Ces dernières citations de Fréart, de Félibien et de Caylus sont empruntées à Christian Michel, « Le Goût pour le dessin en France aux XVII et XVIII siècles : de l'utilisation à l'étude désintéressées », *La Revues de l'art*, no. 143, 2004, p. 27-34 (Nota do texto originalmente).



completamente diferente. O movimento que se desenvolveu no século XVIII, lembramos, consistia em transferir ao desenho as qualidades e propriedades tradicionalmente atreladas à cor: expressividade, rapidez, materialidade, efeito sobre a sensibilidade, ou seja, aplicar ao desenho os critérios da estética colorista tal qual ela havia sido elaborada pelos rubenistas do século XVII. Demandava-se ao desenho produzir efeitos do colorido. As duas “partes” da pintura, desenho e colorido, permaneciam, bem distintas, mas não se opunham mais. Os pintores modernos vão mais longe, em relação ao sentido, por suprimirem a distinção entre o desenho e a cor, da mesma maneira que suprimem a diferença sempre feita entre a luz e a cor. Eles desenhavam com a cor e desenhavam a cor. Foi assim que Monet censurou Turner por não ter “desenhado suficientemente a cor”.

Mas, como sabemos, a história não para aí. A antiga concepção de desenho, no sentido de *disegno*, retornará fortemente no século XX, especialmente na arte conceitual que se reconecta igualmente à antiga ideia de arte como *cosa mentale*.

Ensino do desenho e da arte no Brasil¹

Ana Mae Barbosa²

Resumo

O presente artigo traça uma trajetória ampla do ensino do desenho e da arte no Brasil desde o século XIX até a atualidade. Apresentamos importantes fatores que contribuíram para o seu desenvolvimento e as principais ideias que nortearam suas experiências, tratando da importância da Missão Francesa (1816) no papel primevo em institucionalizar sistematicamente o ensino de arte no país. A seguir, passamos pelas discussões do caráter elitista propagado pela Academia Imperial de Belas-Artes (1826) que foi questionado pelos liberais a partir de 1870 e da adoção de um modelo que unisse criação e técnica, conforme visão do norte-americano Walter Smith. Adiante, durante o período de redemocratização do país em 1948, posterior ao Estado Novo, apontamos o surgimento de uma série de experiências escolares experimentais, prática que é interrompida durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1984), em que foram perseguidos professores e desmontadas escolas experimentais. Por fim, sinalizamos importantes eventos e iniciativas que contribuíram para o desenvolvimento do ensino da arte no Brasil em contraponto com as ações do governo, principalmente quando da criação da Abordagem Triangular e da introdução em programa de pós-graduação da primeira linha de pesquisa em Arte-Educação nos anos 1980, ambas ações com protagonismo da autora deste artigo.

Palavras-chave: Ensino; Desenho; Arte; Brasil; Abordagem Triangular.

Abstract

This article traces a broad trajectory in the teaching of drawing and art in Brazil from the 19th century to the present. We present important factors that contributed to its development and the main ideas that guided its experiences, dealing with the importance of the Missão Francesa [French Mission] (1816) in its primary role in systematically institutionalizing art education in the country. Next, we go through the discussions of the elitist character propagated by the Academia Imperial de Belas Artes [Imperial Academy of Fine Arts] (1826), which was questioned by the liberals from 1870 onwards and the adoption of a model that united creation and technique, according to the vision of the American Walter Smith. Ahead, during the country's re-democratization period in 1948, after the Estado Novo, we pointed out the emergence of a series of experimental school experiences, a practice that is interrupted during the Civil-Military Dictatorship (1964-1984), in which teachers and dismantled experimental schools. Finally, we point out important events and initiatives that contributed to the development of art education in Brazil in contrast to the government's actions, especially when the Triangular Approach was created and the first line of research in Art-Education was introduced in the graduate program in the 1980s, both of which were the protagonists of the author of this article.

Keywords: Teaching; Drawing; Art; Brazil; Triangular Approach.

1

O presente artigo é fruto de pesquisas anteriores. Alguns trechos se constituem de uma síntese de outros estudos já publicados.

2

Possui graduação em Direito - Universidade Federal de Pernambuco (1960), mestrado em Art Education - Southern Connecticut State College (1974) e doutorado em Humanistic Education - Boston University (1978). Atualmente é professora titular aposentada da Universidade de São Paulo e professora da Universidade Anhembi Morumbi. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte/Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino da Arte e contextos metodológicos, História do Ensino da Arte e do Desenho, Ensino do Design, Administração de Arte, Interculturalidade, Pedagogia Visual, Estudos de Museus de Arte, Mediação Cultural e Estudos Visuais.



O início do ensino do desenho e da arte no Brasil está marcado pela dependência cultural. O primeiro produto cultural brasileiro de origem erudita foi o Barroco. Trazido de Portugal, recebeu através da criação popular características que podem ser consideradas de cunho nacional. Os artistas e artesãos brasileiros criaram um barroco com distinções formais em relação ao Barroco europeu. O ensino da arte barroca tinha lugar nas oficinas através do fazer sob a orientação do mestre. A atividade de Manoel Dias de Oliveira (1764-1837), como professor da aula régia de desenho e figura em 1800, já introduzindo ao código neoclássico aprendido por ele na Europa, não chegou a interferir, nem de longe a abalar a corrente barroco-rococó dominante nas oficinas da Bahia, de Minas Gerais e do Pernambuco.

Essas oficinas eram a única educação popular na época. A primeira institucionalização sistemática do ensino de arte foi a Missão Francesa e um dos poucos modelos com atualidade no país de origem no momento de sua importação para o Brasil. Quase sempre os modelos estrangeiros foram tomados de empréstimo numa forma já enfraquecida e desgastada.

Atualidade da Missão Francesa

Os integrantes da Missão Francesa que aqui chegaram em 1816 eram membros do Instituto de França que havia sido aberto em 1795 para substituir as velhas academias de arte suprimidas pela Revolução Francesa. Sob a supervisão e a influência de David (1748-1825), o mestre do Neoclássico, o Instituto de França logo alcançou reputação superior à *École des Beaux-Arts*. Influenciou as escolas de toda a Europa por ser metodologicamente a instituição mais moderna de seu tempo.

Por outro lado, o neoclássico, através do qual se expressavam os artistas da Missão Francesa quando para cá vieram organizar a nossa primeira escola de arte, era o estilo de vanguarda naquele tempo na Europa.

Todavia, os planos apresentados por Le Breton (1760-1819), chefe da Missão Francesa, para a Escola de Ciências, Artes e Ofícios, criada por decreto de D. João VI em 1816, eram de cunho mais popular que a orientação seguida no Instituto de França, onde ele ensinava e apontavam para a formação em desenho industrial: a primeira designação do que



se transformou depois em ensino da arte e do design nas escolas, principalmente na Inglaterra.

O projeto repetia os mais atuais modelos de ensino de atividades artísticas ligadas a ofícios mecânicos empregados na França por Bachelier em sua *École Royale Gratuite de Dessin*, que existe até hoje com o nome de *École Nationale des Arts Décoratifs*.

Bachelier, que era mestre de decoração em porcelana da fábrica de Sèvres, conseguiu combinar e conciliar em sua escola (1767) métodos e objetivos de ensino de arte comuns às corporações e às academias. Ele contornou a tradicional luta entre artistas e artífices, conseguindo apoio das academias para o seu trabalho pedagógico, exigindo, por exemplo, que os mestres de desenho de sua escola tivessem obtido prêmios da academia.

A experiência de Bachelier, muito comentada e aplaudida na Europa, levou países como a Alemanha e a Áustria a introduzirem o desenho criativo no treinamento das escolas para trabalhadores manuais e as escolas de Belas Artes a considerarem importante o ensino da geometria.

Era esse casamento feliz entre as Belas Artes e as indústrias que Le Breton pretendia repetir no Brasil. Pelos planos de Le Breton, nossa escola de arte seria uma entidade que não perderia de vista o equilíbrio entre educação popular e educação da burguesia.

Entretanto, quando aquela escola começou a funcionar em 1826 sob o nome de Academia Imperial das Belas-Artes, não só o nome havia sido trocado, mas principalmente sua perspectiva de atuação educacional, tornando-se o lugar de convergência de uma elite cultural que se formava no país para movimentar a corte, dificultando, assim, o acesso das camadas populares à produção artística. A Academia Imperial das Belas-Artes inaugurou a ambiguidade na qual até hoje se debate a educação brasileira – isto é, o dilema entre educação de elite e educação popular. Na área específica de educação artística, incorporou o dilema já instaurado na Europa entre arte como criação e técnica.

Em 1855, Araújo Porto Alegre (1806-79), baseado no ideário romântico, pretendeu revigorar a educação elitista que vinha tendo lugar na Academia Imperial das Belas-Artes através do contato com o povo. Pretendia sua reforma conjugar no mesmo estabelecimento escolar duas



classes de alunos, o artífice e o artista, frequentando juntos as mesmas disciplinas básicas. A formação do artista era alargada com outras disciplinas de caráter teórico, especializando-se o artífice nas aplicações do desenho e na prática mecânica.

A permanência dos velhos métodos e de uma linguagem sofisticada fez com que a procura popular por esses cursos fosse quase nula, assim como foi quase nula também a matrícula nos cursos noturnos para a formação de artífices criados em 1860 na academia. Nestes últimos, a simplificação curricular era quase pejorativa. Em ambos os casos, a inclusão da formação do artífice naquela instituição era uma espécie de concessão da elite à classe obreira e por isso destinada ao fracasso.

Já o Liceu de Artes e Ofícios de Bethencourt da Silva (1831-1928), criado em 1856 no Rio de Janeiro, mereceu de pronto um alto grau de confiança das classes menos favorecidas, como atestou o grande número de matrículas já no primeiro ano de funcionamento. Coube aos liceus de artes e ofícios, criados na maioria dos Estados, com pequenas variáveis do modelo do Liceu de Bethencourt da Silva, a tarefa de formar não só o artífice, mas os artistas que provinham das classes operárias.

Até 1870, pouco se contestou o modelo de ensino da arte da Academia Imperial de Belas-Artes, que foi em parte utilizado pela escola secundária. Nas escolas secundárias particulares para meninos e meninas, imperava a cópia de retratos de pessoas importantes, santos e a cópia de estampas, em geral europeias, representando paisagens desconhecidas aos nossos olhos acostumados ao meio ambiente tropical. Estas paisagens levavam os alunos a valorar esteticamente a natureza europeia e depreciar a nossa pela rudeza contrastante.

É interessante notar que no século XIX poucos países do Novo Mundo instituíram o ensino da arte para meninos nas escolas de elite. O mais comum é que a arte tivesse lugar apenas nas escolas de meninas de alta classe. No Brasil isto ocorreu porque no período colonial a elite brasileira esteve mais ligada aos modelos aristocráticos do que aos modelos burgueses como nos outros países americanos. Segundo o modelo aristocrático, arte era indispensável na formação dos príncipes. D. João VI deu o exemplo quando contratou Pallière (1823-87) para ensinar desenho aos príncipes.



Seguindo este padrão, a arte foi incluída em 1811 no currículo do colégio do padre Felisberto Antônio Figueiredo de Moura, uma escola para rapazes no Rio de Janeiro que determinou o modelo de educação para meninos de alta classe na época. O conteúdo e a função da arte nestas escolas foram sugeridos por Raul Pompéia no seu livro *O Ateneu*.

A apresentação da exposição anual era o objetivo das aulas de arte e se constituía em uma espécie de símbolo de distinção para a escola. Raul Pompéia, que foi desenhista e romancista, nos comunica através de sua linguagem sensível o clima de uma exposição escolar no século XIX, numa escola de meninos de classe alta:

Para a exposição dos desenhos foram retiradas as carteiras da sala de estudo, forradas de metim escuro as paredes e os grandes armários. Sobre este fundo, alfinetaram-se as folhas de Carson, manchadas a lápis pelo sombreado das figuras, das paisagens, pregaram-se nas molduras de friso de ouro, os trabalhos reputados dignos desta nobilitação.

Eu fizera o meu sucessinho no desenho, e a garatuja evoluíra no meu traço, de modo a merecer econômicos. A princípio, o bosquejo simples, linear experiência da mão; depois, os esbatimentos de tons que consegui logo com um matiz de nuvem; depois, as vistas de campo, folhagem rendilhada em bicos, pardieiros em demolição pitoresca da escola francesa, como ruínas de pau pobre, armadas para os artistas. Depois de muito moinho velho, muita vivenda de palha, muito casarão deslombado, mostrando misérias como um mendigo, muita pirâmide de torre aldeã esboçada nos últimos planos, muita figurinha vaga de camponesa, lenço em triângulo pelas costas, rotundas ancas, saias grossas em pregas, sapatões em curva, passei ao desenho das grandes cópias, pedaços de rosto humano, cabeças completas, cabeças de corcel; cheguei a ousadia de copiar com toda a magnificência das sedas, toda a graça forte do movimento, uma cabra de Tibete!

Depois da distinção do curso primário, foi esta cabra o meu maior orgulho. Retocada pelo professor, que tinha o



bom gosto de fazer no desenho tudo quanto não faziam os discípulos, a cabra tibetana, meio metro de altura, era aproximadamente obra-prima. Ufanava-me do trabalho. Não quis a sorte que me alegrasse por muito. Negaram-me a bela cabra a moldura dos bons trabalhos; ainda em cima – considerem o desespero! Exatamente no dia da exposição, de manhã, fui encontrá-la borrada por uma cruz de tinta, larga, de alto a baixo, que a mão benigna de um desconhecido traçara. Sem pensar mais nada, arranquei à parede o desgraçado papel e desfiz em pedaços o esforço de tantos dias de perseverança e carinho.

Quando os visitantes invadiram a sala, notaram na linha dos trabalhos suspensas duas enigmáticas pontas de papel rasgado. Estranhavam, ignorando que ali estava, interessante, em último capítulo, a história de uma cabra, de uma obra-prima que fora.

As exposições artísticas eram de dois em dois anos, alternadamente com as festas dos prêmios. Conseguia-se assim uma quantidade fabulosa de papel riscado para maior riqueza das galerias. Cobria-se de metim desde o soalho até o teto. Havia de tudo, não só desenhos. Alguns quadros a óleo, do Altino, risonhas aquarelas acidentando a monotonia cinzenta do Faber, do Conte, do *fusain*. Os futuros engenheiros aplicavam-se à aguadas de arquitetura, aos desenhos coloridos de máquinas.

Entre as cabeças a crayon retinto, crinas de ginete, felpas de onagro lanzudo, inclinando o funil das orelhas, cerdas frontes hirsutas de javali, que arreganhavam presas, perfis de audácia em colarinhos de renda, abas atrevidas de feltro, plumas revoltadas, fisionomias de marujo, selvagens, arrepiadas, num sopro de borrasca, barbas incultas, carapuça esmurrada sobre a testa, cachimbo aos dentes; entre todas estas caras, avultava uma coleção notável de retratos do diretor.

O melindroso assunto fora inventado pela gentileza de um antigo mestre. Preparou-se modelo; um aluno copiou com êxito; e depois, não houve mais desenhista amável

que não entendesse dever ensaiar-se na respeitável verônica. Santo Deus! que ventas arranjavam ao pobre Aristarco! Era até um esforço! Que olhos de blefarite! que bocas de beiços pretos! que calúnia de bigodes! que invenção de expressões aparvalhadas para o digno rosto do nobre educador!

Não obstante, Aristarco sentia-se lisonjeado pela invenção. Parecia-lhe ter na face a cocegazinha sutil do crayon passando, brincando na ruga mole da pálpebra, dos pés-de-galinha, contornando a concha da orelha, calcando a comissura dos lápis, entrevista na franja dos fios brancos, definindo a severa mandíbula barbeada, subindo pelas dobras oblíquas da pele ao nariz, varejando a pituitária, extorquindo um espirro agradável e desopilante.

Por isso eram acatados os desenhistas da verônica.

Os retratos todos, bons ou maus, eram alojados indistintamente nas molduras de recomendação. Passada a festa, Aristarco tomava ao quadro o desenho e levava para casa. Tinha-os já às resmas. Às vezes, em momentos de *spleen*, profundo *spleen* de grandes homens, desarrumava a pilha; forrava de retratos, mesas, cadeiras, pavimento. E vinha-lhe um êxtase de vaidade. Quantas gerações de discípulos lhe havia passado pela cara! Quantos afagos de bajulação a efígie de um homem eminente! Cada papel daqueles era um pedaço de ovação, um naco de apoteose.

E todas aquelas coisas feitas animavam-se e olhavam brilhantemente. “Vê, Aristarco, diziam em coro, vê, nós aqui somos tu, e nós te aplaudimos!” E Aristarco, como ninguém na terra, gozava a delícia inaudita, ele incomparável, único capaz de bem se compreender e de bem se admirar – de ver-se aplaudido em chusma por alter-egos, glorificado por uma multidão de si-mesmos. *Primus inter pares*.

Todos, ele próprio, todos aclamando-o. (POMPÉIA, s.d, p.135-138)

Contrários ao uso do desenho como adorno cultural na escola, alguns liberais a partir de 1870, e principalmente na década de 1880, defenderam a ideia de que uma educação popular para o trabalho deveria ser o principal



objetivo do desenho na escola e iniciaram uma campanha para tornar o desenho obrigatório no ensino primário e secundário.

Entretanto, propunha-se dar um conhecimento técnico de desenho a todos os indivíduos de maneira que, libertados da ignorância, fossem capazes de produzir suas invenções. Educar o 'instituto da execução' para evitar que ele se tornasse um impedimento à objetivação da invenção era o princípio básico, isto é, primeiro aprender como trabalhar, depois aplicar as habilidades técnicas, solucionando os problemas e dando forma concreta às criações individuais.

Os liberais e o ensino antielitista do desenho

Em torno de 1870, um surto de desenvolvimento econômico propiciou alguma abertura na organização social e expansão de algumas ideias contestadoras. A criação do partido republicano naquele ano abriu uma fase de severas e sistemáticas críticas contra muitos aspectos da organização do império, incluindo a situação educacional.

Ao mesmo tempo, eram frequentes os discursos feitos pelos abolicionistas acerca da necessidade de se estabelecer uma educação para o povo e para os escravos, demonstrando a preocupação com os seus futuros depois de libertos.

Os principais temas educacionais discutidos eram a alfabetização e a preparação para o trabalho. A necessidade de um ensino de desenho apropriado era referida como um importante aspecto da preparação para o trabalho industrial.

Na busca de um modelo que estabelecesse a união entre criação e técnica, isto é, entre arte e sua aplicação à indústria, os intelectuais e políticos (especialmente os liberais) brasileiros comprometeram-se profundamente com os modelos da Walter Smith para o ensino da arte nos Estados Unidos que passaram a divulgar no Brasil.

Os principais divulgadores de Walter Smith no Brasil foram o jornal *O Novo Mundo*; Rui Barbosa, nos seus *Pareceres sobre a reforma do ensino primário e secundário*, e Abílio César Pereira Borges através de seu livro *Geometria popular*.



A popularização do ensino do desenho com aplicação à indústria era o objetivo da orientação que o inglês Walter Smith imprimia aos seus escritos e suas atividades como organizador do ensino da arte em Massachusetts (EUA). Influenciado pelas ideias de Redgrave e Dyce, de quem foi aluno na *South Kensington School of Industrial Drawing and Crafts* em Londres, da qual só resta hoje o *Victoria and Albert Museum*, Smith chegou a se demitir do cargo de professor da *Leeds School of Art* (1868) quando a instituição começou a subverter os objetivos para os quais havia sido criada, ou seja, vincular a arte à educação popular, para enveredar pelo caminho do ensino da arte como verniz cultural obedecendo aos caprichosos desejos da classe média.

O Novo Mundo destacou em várias notícias e artigos o aspecto de democratização da arte que caracteriza a ação de Walter Smith em Massachusetts, para onde ele era contratado com carta branca para organizar o ensino das artes industriais. Tinha *O Novo Mundo* grande importância cultural no Brasil daquela época. Trata-se de um jornal publicado por José Carlos Rodrigues, em Nova York (1872-1889), e escrito em Português. Muitos dos mais importantes escritores brasileiros trabalharam neste periódico, como Machado de Assis e Sousândrade, que era também secretário do jornal. O principal objetivo do jornal era vender produtos americanos e o *american way of life* no Brasil, apresentando as instituições sociais americanas como modelos para a sociedade brasileira.

A mais elogiada instituição americana era a educação. No campo da educação, foi dado especial relevo à divulgação da educação feminina e do desenho aplicado à indústria. Impregnado da moral protestante, apresentava a arte e o trabalho como veículo de educação e valorizava a educação para as artes industriais ao extremo.

André Rebouças escreveu para *O Novo Mundo* longos artigos defendendo a necessidade de se tornar compulsório, como Smith havia conseguido em Massachusetts, o ensino do desenho geométrico com aplicações à indústria.

Um número especial de *O Novo Mundo* foi publicado acerca da *Centennial Exhibition* de 1876 em Filadélfia, onde se destacavam os trabalhos apresentados pela Escola Normal de Artes, criada e dirigida por



Smith, assim como os trabalhos de 24 cidades de Massachusetts, todas elas orientadas em seu ensino de arte por Smith.

O *Novo Mundo* em geral destacava a importância dada por Smith aos exercícios geométricos progressivos no ensino do desenho, sua ideia de que todo mundo tinha capacidade para desenhar e sua crença no ensino do desenho como veículo de popularização da arte através da adaptação a fins industriais, colaborando para a qualidade e prosperidade da produção industrial.

Rui Barbosa subscreveu as ideias de Smith nos "Pareceres sobre a reforma da educação primária e secundária". Chegou mesmo a traduzir um longo texto do seu livro "*Art education: scholastic and industrial*" que incluiu nos "Pareceres" como justificativa teórica para a supremacia que confere ao desenho em relação às outras disciplinas do currículo. Foi ainda em Walter Smith que se baseou para traçar as recomendações metodológicas para o ensino do desenho.

Inspirado nas ideias defendidas por Rui Barbosa, o educador Abílio César Pereira Borges publicou uma "Geometria popular" que é uma espécie de sumário do *Teacher's manual for free hand drawing* de Walter Smith. O estudo propunha que o desenho começasse por linhas verticais, horizontais, oblíquas, paralelas, enfim, pelo que Smith, citado por Borges, chamava de alfabeto do desenho. Seguiu-se o estudo dos ângulos, triângulos, retângulos, numa gradação idêntica à proposta por Smith, acompanhando o traçado com definições geométricas como o próprio Smith recomendava. Seguiam-se ditados e exercícios de memória idênticos aos do livro de Smith.

Depois de estudar quadrados e polígonos, ele introduzia ornamentos e análises de folhas em superfície plana. Os exemplos botânicos eram organizados em forma de diagramas exatamente como o livro de Smith. Ele ainda propunha o traçado de gregas, rosáceas, repetições verticais, repetições horizontais, formas entrelaçadas, seguindo mais uma vez Smith. Alguns objetos simples (vasos de água, bacias etc.) tendo formas geométricas como Walter prescrevia, eram propostos para desenhar.

Finalmente, eram apresentados ornamentos e elementos arquitetônicos em diagrama (portais, arcos, colunas) de diferentes períodos, principalmente barrocos e neoclássicos. Os ornamentos como motivos para o trabalho em ferro eram também usados por Smith. Os elementos



arquitetônicos não eram apresentados no seu manual, mas foram recomendados por ele no livro "*Art education: scholastic and industrial*".

O livro de Abílio César Pereira Borges teve, no mínimo, 41 edições e foi usado em escolas pelo menos até 1959. O objetivo do livro, explicitado por ele próprio, era propagar o ensino do desenho geométrico e educar a nação para o trabalho industrial.

Já os positivistas, atrelados ao evolucionismo, defendiam a ideia de que a capacidade imaginativa deveria ser desenvolvida na escola através do estudo e da cópia dos ornatos, pois estes representavam a força imaginativa do homem em sua evolução a partir das idades primitivas.

No ensino do desenho, portanto, dominava o traçado de observação de modelos de ornatos em gesso. Recomendavam que se devia começar pelos baixos-relevos compostos por linhas retas, porque esta composição de ornatos era a mais sumária e correspondia à expressão ornamental dos povos primitivos da Oceania e da África, para depois passar para os modelos em curvas e linhas caprichosas encontráveis na decoração de povos mais evoluídos, como os índios peruanos e mexicanos, e só então introduzir o alto-relevo representando figuras da fauna e da flora, expressão mais complexa, característica dos gregos no início de sua história.

Como os liberais haviam vencido a corrente positivista durante as lutas pela Reforma Republicana na Escola Nacional de Belas-Artes (1890), também eles conseguiram impor sua diretriz ao ensino de desenho na escola secundária através da reforma educacional de 1901, consubstanciada no Código Epiácio Pessoa. Esta lei transcreve sucintamente as propostas de Rui Barbosa para o ensino do desenho, usando muitas vezes as mesmas palavras dos "Pareceres".

É, portanto, o modelo de Walter Smith, cujos conteúdos já haviam entrado no circuito da educação brasileira através de Abílio César Pereira Borges, que a partir de então dominariam o currículo nos ginásios brasileiros.

São conteúdos que permaneceram quase imutáveis até 1958, atravessando várias reformas educacionais e ainda havia resquícios nas de educação artística, designação que substituiu a disciplina de desenho nas escolas de primeiro e segundo grau. Em quase todos os livros didáticos de educação artística para o 1º grau, editados nas décadas de 70 e 80,



encontramos exercícios de gregas, rosáceas, frisas decorativas, ampliação de figuras, letras góticas, etc., remanescentes das propostas de Walter Smith, consagradas pelo Código Eptácio Pessoa e criados para preparar trabalhadores da indústria da construção civil. Podemos considerar essa espécie de ensino como a semente de uma educação para o design que não vingou, não se desenvolveu no mesmo compasso do desenvolvimento industrial do país, apenas sobreviveu. Uma ditadura, o Estado Novo, atrapalhou o progresso do Ensino do Desenho e da Arte nas Escolas (1937 a 1945).

É curioso que a aprendizagem desses elementos decorativos tinha sentido no início do século, já que se pretendia através do desenho preparar para o trabalho. A arquitetura era generosa na utilização de ornatos sobrepostos para cuja criação e execução as rosáceas seriam exercício preparatório. Por outro lado, as paredes internas das casas ostentavam complicadas faixas decorativas em suas pinturas. Ainda mais, esses motivos eram também fartamente usados nas artes gráficas. Nos anos 70 e 80 não se justificava sua permanência como exercício escolar. O ensino do desenho ficou aderente ao primeiro surto industrial e só foi suplantado pela livre expressão modernista.

Arte para a liberação emocional - 1948

O argumento de que a arte é uma forma de liberação emocional permeou o movimento de valorização da arte da criança e dos adolescentes no período de redemocratização que se seguiu ao Estado Novo que, não por coincidência, terminou junto com a Segunda Guerra Mundial, em 1945. A partir de 1947, começaram a aparecer ateliers para crianças em várias cidades do Brasil, em geral orientados por artistas que tinham como objetivo liberar a expressão da criança, fazendo com que ela se manifestasse livremente sem interferência do adulto. Trata-se de uma espécie de neoexpressionismo que dominou a Europa e os Estados Unidos do pós-guerra e se revelou com muita pujança no Brasil que acabava de sair do sufoco ditatorial.

Desses ateliers, os dirigidos por Guido Viaro (Curitiba) e por Lula Cardoso Aires (Recife) são exemplos significativos. O primeiro ainda existe



hoje, mantido pela Prefeitura e, até os inícios de 90, última vez que o visitei, fazia um ótimo trabalho. A escola de Lula Cardoso Ayres, criada em 1947, teve curta existência e sua proposta básica era dar lápis, papel e tinta à criança e deixar que ela se expressasse livremente. Seguindo o mesmo princípio, outro pernambucano, Augusto Rodrigues, criou em 1948 a Escolinha de Arte do Brasil que começou a funcionar nas dependências de uma biblioteca infantil no Rio de Janeiro. Aliás, Lula Cardoso Ayres disse-me em entrevista que Augusto Rodrigues, antes de criar a Escolinha de Arte do Brasil, havia visitado sua Escolinha e se encantado, mas nunca mencionou sua existência prévia.

A iniciativa de Augusto Rodrigues a qual estiveram ligados Alcides da Rocha Miranda e Clóvis Graciano logo recebeu a aprovação e o incentivo de educadores envolvidos no movimento de redemocratização da educação como Helena Antipoff e Anísio Teixeira que retornara da Amazônia onde se refugiara na época do Estado Novo e chegara a conseguir ser um próspero empresário.

Depois que iniciou seus cursos de formação de professores, a Escolinha de Arte do Brasil teve uma enorme influência multiplicadora. Professores, ex-alunos da Escolinha criaram Escolinhas de Arte por todo o Brasil, chegando a haver 144 Escolinhas no país, uma no Paraguai, duas na Argentina e uma em Portugal.

Usando principalmente argumentos psicológicos, as Escolinhas começaram a tentar convencer a escola comum da necessidade de deixar a criança se expressar livremente usando lápis, pincel, tinta, argila, etc. Iniciava-se o período de valorização da criatividade como originalidade e fluência, valores desenvolvidos pelo Modernismo em direção às vanguardas.

Naquele momento parecia um discurso de convencimento no vazio, uma vez que os programas editados pelas secretarias de educação e pelo Ministério de Educação deveriam ser seguidos pelas escolas e tolhiam a autonomia do professor.

Houve, na época, uma grande preocupação com a renovação destes programas. Lúcio Costa (autor do plano urbanístico de Brasília) foi chamado para elaborar o programa de desenho da escola secundária (1948). Seu programa revela uma certa influência da Bauhaus, principalmente na preocupação de articular o desenvolvimento da criação e da técnica e



desarticular a identificação de arte e da natureza, direcionando a experiência para o artefato. Esse programa nunca foi oficializado pelo Ministério de Educação e só começou a influenciar o ensino da arte a partir de 1958. Naquele ano, uma lei federal permitiu e regulamentou a criação de classes experimentais.

As experiências escolares surgidas na época visavam sobretudo investigar alternativas, experimentando variáveis para os currículos e os programas determinados como norma geral pelo Ministério de Educação. A presença da arte nos currículos experimentais foi a tônica geral.

Merecem registro as experiências em arte-educação das seguintes escolas: Colégio Andrews (Rio de Janeiro), Colégios de Aplicação (anexos às faculdades de Educação do Rio de Janeiro, Pernambuco, Paraná etc.), Colégio Nova Friburgo (Rio de Janeiro), Escolas Parque (Salvador e posteriormente Brasília), Centro Educacional Carneiro Ribeiro (Bahia), Escola Guatemala (Rio de Janeiro), SESI (especialmente de Pernambuco), Ginásios Vocacionais (São Paulo), Colégio Souza Leão (Rio de Janeiro), Escola Ulysses Pernambucano (Recife), Grupo Escolar Regueira Costa (Recife), Grupo Escolar Manuel Borba (Recife), Ginásios Estaduais Pluricurriculares Experimentais (São Paulo), Escola de Demonstração dos Centros Regionais de Pesquisas Educacionais, Instituto Capibaribe (Recife), etc.

Essas escolas continuaram a aplicar alguns métodos de ensino introduzidos na década de 1930, como o método naturalista de observação e o método de arte como expressão de aula, agora sob a designação de arte integrada no currículo, isto é, relacionada com outros projetos que incluíam várias disciplinas.

Algumas experiências foram feitas, aproveitando ideias lançadas por Lúcio Costa em seu programa de desenho para a escola secundária de 1948. Entretanto, a prática que dominou o ensino da arte nas classes experimentais foi a exploração de uma variedade de técnicas, de pintura, desenho, impressão, etc. O importante é que no fim do ano o aluno tivesse tido contato com uma larga série de materiais e empregado uma sequência de técnicas estabelecidas pelo professor.

Para determinar esta sequência, os professores se referiam à necessidade de se respeitar as etapas de evolução gráfica das crianças.



O livro de Victor Lowenfeld, traduzido em espanhol, "*Desarrollo de la capacidad creadora*", que estabelece estas etapas, tornou-se então uma espécie de bíblia dos arte-educadores de vanguarda. Herbert Read era também frequentemente citado, mas, pela análise dos programas, vemos que foi raramente utilizado como embasamento teórico.

Noêmia Varela, criadora da Escolinha de Arte do Recife e posteriormente diretora técnica da Escolinha de Arte do Brasil, através dos Cursos Intensivos de Arte Educação que organizava no Rio, foi a grande influenciadora do Ensino da Arte em direção ao desenvolvimento da criatividade, que caracterizou o Modernismo em Arte Educação. Três mulheres fizeram das Escolinhas a grande escola modernista do ensino da Arte no Brasil. Margaret Spencer, que criou a primeira Escolinha com o artista plástico Augusto Rodrigues, era uma americana que conhecia as *Progressive Schools* e o movimento de Arte Educação já bem desenvolvido nos Estados Unidos, segundo depoimento de Lúcia Valentim. A segunda destas mulheres que fizeram a Escolinha foi a própria Lucia Valentim, que assumiu a direção da Escolinha de Arte do Brasil durante uma prolongada viagem de Augusto Rodrigues ao exterior. Influenciada pelo artista Guignard, de quem foi aluna, imprimiu uma orientação mais sistematizada à Escolinha e se desentendeu com Augusto quando este retornou ao comando. Entrou em cena, então, Noêmia Varela. Augusto Rodrigues conseguiu convencê-la a deixar o Recife, uma cadeira na Universidade Federal de Pernambuco, a própria Escolinha de Arte do Recife e rumar para o Rio de Janeiro. Ela passou a ser a orientadora teórica e prática da Escolinha com total responsabilidade pela programação na qual se incluía o já citado Curso Intensivo em Arte Educação que formou toda uma geração de Arte Educadores no Brasil e muitos na América Latina Espanhola.

A visibilidade de Augusto Rodrigues foi muito maior que a destas três mulheres. Aliás, de Margaret Spencer nada mais se soube, ela foi apagada da história da arte-educação no Brasil. Augusto foi um excelente relações públicas de sua Escolinha, comandada na prática e orientada teoricamente por essas três mulheres, das quais Noêmia Varela foi a que mais tempo permaneceu, administrando teoria e prática na Escolinha de Arte do Brasil por mais de vinte anos. Hoje, graças às reconsiderações feministas, ela tem seu merecido lugar na História do Ensino da Arte. Uma leitura frequente nos



cursos intensivos da Escolinha era um texto escrito sobre a inglesa Marian Richardson, cujo ideário influenciou nosso modernismo no ensino da Arte.

Augusto Rodrigues era uma personalidade carismática, seduzindo pela eloquência e pela iconoclastia. Frequentemente usava sua expulsão da Escola como exemplo da ineficácia do sistema escolar, pois fora bem-sucedido na sociedade apesar da Escola, fazendo as jovens professoras desiludidas do sistema delirarem. Por outro lado, suas boas relações com a burguesia ou com a classe alta protegeu a Escolinha de suspeitas durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1983).

Alguns livros sobre artes plásticas na escola, escritos por brasileiros, foram publicados nas décadas de 60 e inícios de 70. Eram, entretanto, redutores. Todos eles traziam como núcleo central a descrição de técnicas. A origem desta sistematização de técnicas foram apostilas distribuídas pela Escolinha de Arte do Brasil nos anos 50. As técnicas mais utilizadas eram lápis de cera e anilina, lápis cera e varsol, desenho de olhos fechados, impressão, pintura de dedo, mosaico de papel, recorte e colagem coletiva sobre papel preto, carimbo de batata, bordado criador, desenho raspado, desenho de giz molhado, etc.

A Lei de Diretrizes e Bases (1961), eliminando a uniformização dos programas escolares, permitiu a continuidade de muitas experiências iniciadas em 1958, mas a ideias de introduzir arte na escola comum de maneira mais extensiva não frutificou.

A Ditadura Civil-Militar de 1964 a 1984

A partir de 1964 uma Ditadura Civil-Militar perseguiu professores e Escolas Experimentais foram aos poucos desmontadas sem muito esforço. Era só normatizar e estereotipar seus currículos. Até escolas de Educação Infantil foram fechadas. A partir daí, a prática de arte nas escolas públicas primárias foi dominada em geral pela sugestão de tema e por desenhos alusivos a comemorações cívicas, religiosas e outras festas.

Entretanto por volta de 1969 a arte fazia parte do currículo de todas as escolas particulares de prestígio, seguindo a linha metodológica de variação de técnicas. Eram, entretanto, raras as escolas públicas que desenvolviam um trabalho de arte.



Nos fins da década de 1960 e início de 1970 (1968 a 1972), na Escolinha de Arte de São Paulo, começaram a ter lugar algumas experiências no sentido de relacionar os projetos de arte de classes de crianças e adolescentes com o desenvolvimento dos processos mentais envolvidos na criatividade ou com a teoria fenomenológica da percepção ou ainda com o desenvolvimento da capacidade crítica ou da abstração e também com a análise dos elementos do desenho.

O contextualismo social começou a orientar o ensino da arte especializada, podendo-se detectar influências de Paulo Freire. A Escola de Arte Brasil (São Paulo), a Escolinha de Arte do Brasil (Rio de Janeiro), a Escolinha de Arte de São Paulo, o Centro Educação e Arte (São Paulo) e o NAC – Núcleo de Arte e Cultura (Rio de Janeiro) – foram algumas escolas especializadas que tiveram ação multiplicadora nos fins da década de 1960, influenciando professores que iriam atuar ativamente nas escolas a partir de 1971, quando a educação artística se tornou disciplina obrigatória nos currículos de 1º e 2º graus. A Reforma Educacional de 1971 estabeleceu um novo conceito de ensino de arte: a prática da polivalência.

Segundo essa reforma, as artes plásticas, a música e as artes cênicas (teatro e dança) deveriam ser ensinadas conjuntamente por um mesmo professor da 1ª à 8ª série do 1º grau. Em 1973, foram criados os cursos de licenciatura em educação artística com duração de dois anos (licenciatura curta) para preparar professores polivalente. Após este curso, o professor poderia continuar seus estudos em direção à licenciatura plena, com habilitação específica em artes plásticas, desenho, artes cênicas ou música. Educação Artística foi a nomenclatura que passou a designar o ensino polivalente de artes plásticas, música e teatro. As secretarias de Estado (educação e/ou cultura) que desenvolveram um trabalho mais efetivo de atualização e atendimento de professores de educação artística, foram as do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Não é, portanto, por acaso que tenham sido possíveis, na década de 1970, experiências como a da Escola de Artes Visuais e do Centro Educacional de Niterói, no Rio de Janeiro, e em Minas Gerais a do CEAT (Centro de Arte da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte) e das Escolinhas de Arte em Porto Alegre.

Um exemplo de sucesso quantitativo, em que se estendeu a um maior número de professores/as perplexidades antes discutidas por um



pequeno grupo, foi o 1º Encontro Latino Americano de Arte Educação que reuniu cerca de 4 mil professores no Rio de Janeiro (1977). Nesse encontro, ficou demonstrada a ausência e a carência de pesquisas sobre o ensino da arte. As poucas pesquisas existentes eram de caráter histórico financiadas pela Fundação Ford e pela FAPESP ou se resumiam a mero recolhimento de depoimentos (IDART – São Paulo). A FUNARTE e o INEP chegaram a colaborar com uma percentagem pequena de verba para registro, documentação ou descrição sistematizada de algumas experiências intuitivas em arte-educação.

Apesar do grande número de professores, esse Encontro evitou a reflexão política pois tinha como organizadora a mulher de um político extremamente comprometido com a Ditadura.

Só em 1980 um outro Encontro enfrentaria as questões políticas da Arte/Educação. Trata-se da Semana de Arte e Ensino que reuniu no campus da Universidade de São Paulo mais de 3 mil professores e resultou na organização do Núcleo Pro Associação de Arte Educadores de São Paulo.

Estava São Paulo sob o domínio de um político de direita, Paulo Maluf que por tocar piano manipulava os Arte/Educadores, sugerindo que passassem o ano treinando seus alunos a cantar algumas músicas para serem apresentadas em um coral de 10 mil crianças, por ele acompanhadas ao piano, no Natal em um estádio de Futebol. Como prêmio os professores que preparassem suas crianças teriam 5 pontos de acesso à carreira docente, quando um mestrado valia 10 pontos.

Os arte/educadores revoltaram-se, mas a única associação de classe existente na época era a Sobrearte (1970) considerada filial da *International Society of Education through Art* (1953). A associação não ajudou os professores paulistas pois além de circunscrever sua ação principalmente ao Rio de Janeiro era manipulada pela mulher de político da ditadura a qual já me referi.

A única solução foi criar a Associação de Arte Educadores de São Paulo que aliada à Associação de Corais foi vitoriosa na sua primeira luta, conseguindo anular a promessa de maior salário para os professores que participassem do Coral do Maluf no Estádio do Pacaembu. A festa aconteceu, mas ninguém saiu ganhando, dada a campanha crítica.



Pós-Modernismo: Abordagem Triangular; Interculturalismo 1980

Este Congresso fortificou politicamente os Arte/Educadores e já em 82 foi criada na Pós-Graduação em Artes a linha de pesquisa em Arte-Educação na Universidade de São Paulo (USP) constando de Doutorado, Mestrado e Especialização, com a orientação de Ana Mae Barbosa. Em breve duas brilhantes ex-alunas, Maria Heloisa Toledo Ferraz e Regina Machado integraram a equipe, tendo a última assumido também o Curso de Especialização. Contudo, por 15 anos, a Pós-Graduação da USP foi a única do Brasil a formar mestres e doutores em Arte/Educação. Hoje temos 18 pós-graduações com linhas de pesquisa em Arte/Educação. Para atender aos egressos das licenciaturas em Artes Plásticas, o número de vagas nas pós-graduações ainda é insuficiente, criando-se um funil na formação dos arte/educadores.

É importante notar que não há nenhum Mestrado ou Doutorado autônomo em Arte-Educação. Todos os Mestrados e Doutorados são linhas de Pesquisa em Programas mais gerais em Artes Visuais e um deles em Educação. Isto não parece um empecilho à consolidação teórica da área.

O desenvolvimento do Ensino da Arte no Brasil muito deve à pesquisa gerada nas pós-graduações. Outros fatores que influem positivamente na qualidade são a ação política desencadeada por vários congressos e festivais, dentre eles a Semana de Arte e Ensino da ECA/USP já mencionada e o Primeiro FLAAC, organizado por Laís Aderne, assim como a atuação de Associações Regionais e Estaduais reunidas na Federação de Arte-Educadores do Brasil. Para dar um exemplo, direi que 80 pesquisas foram produzidas para mestrados e doutorados no Brasil entre 1981 e 1993. Muitas destas pesquisas analisam problemas inter-relacionados com a Abordagem Triangular. A Proposta Triangular foi sistematizada a partir das condições estéticas e culturais da pós-modernidade. No Brasil, a Pós-Modernidade em Arte-Educação caracterizou-se pela entrada da imagem, sua decodificação e interpretações na sala de aula junto com a já conquistada expressividade e também pela relação estabelecida entre o erudito e o popular, a arte local e a arte internacional e pela atenção ao contexto por mais marginal que ele fosse.



Ensino do desenho e da arte no Brasil
Ana Mae Barbosa

No Brasil, a ideia de antropofagia cultural nos fez analisar vários sistemas e resistemizar o nosso que é baseado não em disciplinas, mas em ações; fazer-ler-contextualizar e tomou o nome de Abordagem Triangular.

A Abordagem Triangular também chamada de Proposta Triangular começou a ser sistematizada em 1983 no Festival de Inverno de Campos de Jordão, São Paulo e foi intensamente pesquisada entre 1987 e 1993 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e na Secretaria de Educação da Cidade de São Paulo, quando Paulo Freire foi secretário de Educação.

A Abordagem Triangular é uma abordagem *em processo*, portanto, em contínua mudança, por ser uma perspectiva cuja gênese epistemológica se alicerça em seu caráter essencialmente contextual, para o desenvolvimento da identidade cultural e da cognição/percepção. Dada a sua gênese contextual, a Abordagem Triangular perfaz uma rede sistêmica, flexível e mutante por isto, viva, orgânica e, portanto, pulsante. Depois de ser adotada por 20 anos por muitos professores por decisão própria e não por imposição governamental foi publicada uma pesquisa intitulada Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais (BARBOSA; CUNHA, 2010) que investigou seu uso da Educação Infantil à Universidade, incluindo várias dissertações a respeito.

Quando em 1997, o Governo Federal, por pressões externas, estabeleceu os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), a Proposta Triangular foi a agenda escondida da área de Arte. Nesses Parâmetros foi desconsiderado todo o trabalho de revolução curricular que Paulo Freire desenvolveu quando Secretário Municipal de Educação (89/90) com vasta equipe de consultores e avaliação permanente. Os PCNs brasileiros estabelecidos por um educador espanhol, des-historicizam nossa experiência educacional para se apresentarem como novidade e receita para a salvação da Educação Nacional. A nomenclatura dos componentes da Aprendizagem Triangular designados como Fazer Arte (ou Produção), Leitura da Obra de Arte e Contextualização foi trocada para Produção, Apreciação e Reflexão (da 1ª a 4ª séries) ou Produção, Apreciação e Contextualização (5ª a 8ª séries).

Infelizmente os PCNs não surtiram efeito e a prova é que o próprio Ministério de Educação editou uma série designada Parâmetros em Ação



que é uma espécie de cartilha para o uso dos PCNs, determinando a imagem a ser “apreciada” e até o número de minutos para observação da imagem, além do diálogo a ser seguido. Em 2015, os Parâmetros Curriculares foram retirados do site do Ministério da Educação. Não houve pesquisas que comprovassem sua eficácia e já foram descartados. A Arte continua a ser obrigatória na Escola Fundamental, mas uma nova base curricular foi aprovada em 2017/8 que retirou o status de disciplina das Artes, considerou Artes Visuais, Teatro, Dança e Música como subcomponentes curriculares e também retirou a obrigatoriedade do ensino das Artes no Ensino Médio.

Apesar da equivocada política educacional do governo que opta sempre em mimetizar os sistemas educacionais da Europa e Estados Unidos, reduzindo-os, temos experiências de alta qualidade tanto na Escola Pública como na Escola Privada e principalmente nas organizações não-governamentais que se ocupam dos excluídos, graças a iniciativas pessoais de diretores, de professores e mesmo de artistas.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Rui Barbosa. *Reforma do ensino secundário e superior*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1941.

_____. *Reforma do ensino primário*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1947.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira. *Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

BORGES, Abilio Cesar Pereira. *Geometria popular*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1959.

_____. *Teachers’s manual of freehand drawing*. Boston: Prang, 1874.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira. *Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Melhoramentos, s.d. pp.135-38.

SMITH, Walter. *Art, education: scholastic and industrial*. Boston: Osgood & Co., 1872.



Bibliografia Geral

ALONSO, Antonio. *O impulso criador das crianças*. Washington, D.C.: União Panamericana, s.d.

BARBOSA, Ana Mae. *Teoria e prática da educação artística*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BARBOSA, Ana Mae *Arte educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação: conflitos/acertos*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *História da Arte-Educação*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.

BARBOSA, Ana Mae; SALES, Heloisa Margarido (Orgs.). *O Ensino da Arte e sua História*. São Paulo: MAC-USP, 1990.

BARBOSA, Ana Mae. *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no Ensino da Arte: anos 80 e novos tempos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

BARBOSA, Ana Mae; FERRARA, Lucrécia D'Alessio; VERNASCHI, Elvira (Orgs.). *O Ensino das Artes nas Universidades*. São Paulo: EDUSP, 1993.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *De Olho no MAC*. São Paulo: MAC-USP, 1992.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Editora Cortez, 1997.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: Ed. Com/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. *A compreensão e o prazer da Arte*. São Paulo: SESC-Vila Mariana, 1998.

BARBOSA, Ana Mae. *A compreensão e o prazer da Arte: além da tecnologia*. São Paulo: SESC-Vila Mariana, 1999.

BARBOSA, Ana Mae. *John Dewey e o ensino da Arte*. São Paulo: Editora Cortez, 2001.

BARBOSA, Rui. *Reforma do ensino secundário e superior (1882)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.

_____. *Reforma do ensino primário (1883)*. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Saúde, 1947.

BORGES, Abílio Cesar Pereira. *Geometria popular*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1959.

CARVALHO, Benjamim Araújo. *Didática especial de desenho*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1958.

ESPINHEIRA, Ariosto. *Arte Popular e educação*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1938.

GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Gráfica da Universidade do Brasil, 1954.

KUYUMJIAN, Dinorath Valle. *Arte infantil na escola primária*. São Paulo: Ed. Clássico Científica, 1965.

MARIA, Alda Junqueira. *Educação, arte e criatividade*. São Paulo: Pioneira, 1976.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, Alfredo. *O ensino artístico no Brasil no século XIX*. s.n.t.

PERRELET, Louise Artus. *O desenho a serviço da educação*. Rio de Janeiro: Ed. Villas-Boas, 1930.

RABELO, Silvio. *Psicologia do desenho infantil*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1935.

SILVA, Enrico. *O desenho*. Uberlândia: s.ed., 1958.

SOUZA, Alcídio Mafra de. *Artes plásticas na escola*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.



BIANCHO, Antonio. *Geometria (e Arte)*. (CD-ROM). Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Imagem, IdA, Universidade de Brasília. 1996.

FERRAZ, M. Heloisa; FUSARI, M. Felismina. *A Arte na Educação Escolar*. São Paulo: Cortez, 1992.

PIMENTEL, Lucia G. (Org.). *Som, gesto, forma e cor: dimensões da Arte e seu ensino*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1995.

PIMENTEL, Lucia G. *Limites em expansão: Licenciatura em Artes Visuais*. Belo Horizonte: C/ARTE, 1999.

Rascunhos e Correspondência¹: Topografia do autorretrato rabiscado²

Claire Bustarret³

Tradução: Renata Oliveira Caetano
Revisão da Tradução: Isadora Araújo Pontes
e Leonardo Felipe de Mattos

Resumo

O presente artigo se propõe a traçar uma comparação entre dois tipos de *corpus*, a correspondência e os rascunhos, em que o autorretrato desenhado por escritores se manifesta frequentemente. Isso permitirá discernir melhor sobre o que consiste a presença do autorretrato como marca no espaço gráfico, como “traço” comum a diversas modalidades de atividade de escrita. Trata-se, portanto, da proposta para uma primeira exploração segundo uma abordagem mais descritiva do que interpretativa, levando-se em conta que o estudo dos dispositivos gráficos parece um preâmbulo necessário à toda análise iconográfica.

Palavras-chave: Rascunho; Correspondência; Autorretrato; Escritores; Espaço Gráfico.

Abstract

This article proposes to draw a comparison between two types of *corpus*, correspondence and drafts, in which the self-portrait drawn by writers is often manifested. This will allow a better discernment about what constitutes the presence of the self-portrait as a mark in the graphic space, as a “trace” common to several types of writing activity. It is, therefore, the proposal for a first exploration according to a more descriptive than interpretative approach, taking into account that the study of graphic devices seems a necessary preamble to all iconographic analysis.

Keywords: Draft; Correspondence; Self-portrait; Writers; Graphic Space.

1

Durante o processo de tradução optamos por manter as notas de rodapé exatamente como a autora fez no texto em francês. Em alguns casos, optamos por inserir notas explicativas para esclarecer o uso de termos específicos que não são tão comuns em português.

2

Dedico esta contribuição à memória de Gilles Cugnon.

3

Pesquisadora do Centro Maurice Halbwachs (CNRS-EHESS-ENS), Claire Bustarret é especializada em codicologia, análise de materiais e práticas de caligrafia modernas e contemporâneas, história da escrita, história do papel.



Rascunhos e Correspondência:
Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

"The teatimestained terminal (say not the tag, mummer, or our show's a failure!) is a cosy little brown study all to oneself and, whether it be thumb-print, mademark or just a poor trait of the artless, its importance in establishing the identities in the writer complexus (for if the hand was one, the minds of active and agitated were more than so) will be best appreciated by never forgetting that both before and after the battle of the Boyne it was a habit not to sign letters always." James Joyce, Finnegans Wake⁴

Longe de ser reservada a artistas versáteis, tais como Max Jacob, Jean Cocteau ou Henri Michaux, a prática do desenho, ou, mais especificamente, do rabisco, é comum na obra de vários escritores, incluindo aqueles que não têm nenhuma pretensão em "saber desenhar". Os mais diversos arquivos manuscritos testemunham, ao menos na era moderna, a generalidade de uma prática que tentarei reportar, assumindo o risco de comparar entre eles universos gráficos tão singulares, que somos tentados, inscrevendo-se na longa tradição de comentários (de autógrafos) sobre manuscritos assinados, de os caracterizar pela sua idiosincrasia. A noção de rabisco, associada ao espaço gráfico privado e pouco normativo do rascunho, permite distanciar-se em relação à categoria de "desenhos de escritores", expressão que pressupõe uma dimensão estética aplicada a priori a um gênero gráfico, cobrindo objetos muito díspares e com múltiplas funções⁵. Seja como uma prática ou como na avaliação de seus resultados, o rabisco é frequentemente desqualificado pelos próprios escritores bem como pelos críticos. É, no entanto, nesse registro menor que se prolifera o autorretrato, figura gráfica que ocupa um lugar bastante particular no arquivo manuscrito dos escritores rabiscadores, sejam cartas ou rascunhos⁶. Mas qual status conceder a um objeto duplamente marginalizado?

Na descrição quase codicológica de um manuscrito imaginário citado na epígrafe deste texto, James Joyce mobiliza toda uma rede semântica em torno do autorretrato, abrindo uma alternativa radical à estetização do desenho de escritor. O jogo de palavras paródico ao qual recorre o autor de *Finnegans Wake* consiste em desfigurar a expressão "retrato de artista" ("*Portrait of the artist*") (alusão ao título de seu romance de 1916) por uma

4

FW 114.32. Agradeço a Daniel Ferrer por esta citação.

5

Louis Hay, « Pour une sémitotique du mouvement », *Genesis*, n°10, 1996, p.25-58.

6

Claire Bustarre, « La "main écrivain" au miroir du manuscrit », *Language and beyond. Le langage et ses au-delà. Actualité et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, *Text*, 17, (Rodopi), 1998, p.431-447.



dupla depreciação: “*poor trait*” destaca a pobreza da produção gráfica, até mesmo sua inaptidão em criar a semelhança esperada do retrato, e “*artless*”, a ausência da competência técnica tanto quanto de objetivo estético emanando do escritor que representa a si próprio: depreciação que se aplica maravilhosamente à atividade do rabisco de autofiguração realizada por escritores que não se reivindicam nem como pintores, nem como desenhistas. Ampliando o status semiótico desses rabiscos⁷, Joyce associa o autorretrato às marcas de identidade tais como as impressões digitais, provas empregadas, desde o século XIX, pela polícia no contexto da antropometria judiciária e a *marca* registrada (grifo no original), menos um marco de procedência fixado sobre os objetos do comércio, que um sinal de fabricação (“*mademark*” e não *trademark*), permitindo identificar um produto artesanal: o manuscrito.

Acreditando em Joyce, o autorretrato desenhado pelo escritor seria, assim, não uma obra qualificada, mas uma *marca de identidade (grifo no original)* não privada da relação com a assinatura, afixada no espaço escritural pela mesma mão que a escreve⁸ – gesto que permite formular senão resolver a questão desestabilizante de uma pluralidade de identidades na obra no ato criador, e, talvez, até mesmo, expor uma das chaves desse processo. Se o uso convencional admitido no século XX para a correspondência, segundo o qual uma carta deve ser assinada por seu remetente, pode ser, de acordo com Joyce, paradoxalmente questionado, a frequente ausência de assinatura no espaço privado do rascunho, escrito “para si mesmo”, não torna mais evidente o lugar que aí o autorretrato ocupa?

A escolha de comparar dois tipos de *corpus*, a correspondência e os rascunhos, em que o autorretrato desenhado se manifesta extremamente frequente, permitirá discernir melhor sobre o que consiste essa presença do autorretrato como marca no espaço gráfico, como “traço” comum a diversas modalidades de atividade de escrita. Trata-se, aqui, de uma primeira exploração segundo uma abordagem mais descritiva do que interpretativa: estudar os dispositivos gráficos me parece um preâmbulo necessário à toda análise iconográfica. Algumas páginas depois da citação de *Finnegans Wake*, que acabamos de citar, Joyce faz ressurgir o autorretrato rabiscado, dessa vez, explicitamente situado no contexto gráfico da página manuscrita: “*While all over up and down the four margins of this rancid*

7

Claire Bustarret, « Dix autoportraits pour un anniversaire », actes du colloque *La Vie romantique*, Hommage à Loïc Chotard, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2003, p.107-141.

8

Béatrice Fraenkel, *La Signature*. Genèse d'un signe, Gallimard, 1992.



Shem stuff [...he] used to stipple endlessly inartistic portraits of himself". Localizar, desta forma, a produção repetitiva de autorretratos "inartísticos" nas quatro margens que são cobertas "de cima a baixo", é interessar-se, primeiramente, à articulação topográfica entre o rabisco e o espaço escrito.

O rabisco, uma prática de escrita?

O termo rabisco foi usado pelos próprios autores tanto para o desenho quanto para a escrita. Victor Hugo qualificava seus próprios desenhos, em uma carta endereçada à Paul Meurice em 1863, como "rabiscos [feitos] para a intimidade e a indulgência de amigos muito próximos"⁹. Se eles são trazidos aos olhares dos outros, não é sob a forma de uma obra para ser admirada, mas como prova de amizade, autorizando um certo abandono, até mesmo uma transgressão de regras tácitas da correspondência, a começar por aquela que diz respeito à legibilidade. Ernest Delahaye termina uma carta a Verlaine requerendo semelhante indulgência: "P.S. Desculpe o rabisco – é meia-noite, minha lâmpada está se apagando e eu estou sonolento. Autorizar-se a desenhar mal, assim como a escrever mal uma carta, supõe que a atividade se inscreva na esfera íntima, como algo feito para si mesmo.

No século XIX, o termo 'rabisco' se aplica, portanto, à escrita malformada e, por extensão, ao desenho informal executado por uma mão que "não sendo dirigida, se diverte rabiscando nas margens as ideias que sonham", segundo Théophile Gautier¹⁰. Ora, antes de adquirir na obra de Hugo a autonomia de uma verdadeira obra gráfica, esses "caprichos fortuitos da mão inconsciente" inspiram-se de bom grado nas caricaturas e no desenho de crianças, como demonstrou Pierre Georgel em seu estudo "Retrato do artista rabiscador"¹¹. No entanto, assim que o contexto escolhido para inventariar as práticas dos "escritores desenhistas" é aquele do desenho¹², como denominou Werner Hoffmann em um dos primeiros ensaios sobre esse assunto, publicado em 1979, a abordagem do fenômeno se torna mais restritiva, pois orientada por uma valorização estética salientando a história da arte bem como o mercado de autógrafos. É também a razão pela qual o fenômeno do rabisco na obra dos escritores é raramente abordado em seu contexto nativo, a saber, no arquivo manuscrito¹³.

9

Théophile Gautier, prefácio do álbum *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay, Castel, 1862*, citado por Pierre Georgel, « Pour l'intimité », Centre Hugo, 1991.

10

Thierry Chabanne, « Écriture, gribouillis, dessin », Victor Hugo et les images, édité par Madelaine Blondel et Pierre Georgel, Dijon, Aux amateurs de livres, 1989, p.57-73.

11

Pierre Georgel, « Portrait de l'artiste en griffonneur », *ibidem*, p.74-114.

12

Werner Hofman, « Les écrivains-dessinateurs » (introduction), *Revue de l'Art*, n°44, 1979, p.7-18.

13

O catálogo *Desenhos de escritores franceses do século XIX*, Paris, Maison de Balzac, 1984, fez uma primeira incursão nessa direção.



Rascunhos e Correspondência1:
Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre

Se encontramos ao longo das páginas rascunhos, alguns leves esboços e croquis aplicados, salientando um conhecimento acadêmico, o termo 'desenho'¹⁴ não é mais apropriado para dar conta de um amontoado de traços negligenciados, mais ou menos disformes e emaranhados com as linhas da escrita, nascido sob as plumas dos poetas e romancistas, cujos motivos banais ou escabrosos são frequentemente repetitivos. O ensaio de Roger Lengle¹⁵, que se interessa pela prática comum do rabisco, assinalou justamente a sua natureza mecânica: que se trate de linhas e manchas, de hachuras e formas espirais, a propensão ao preenchimento oferece à caneta uma atraente alternativa à escrita para "escurecer" a página ou a parte dela que permaneceu em branco, conforme testemunham muitas folhas dos cadernos de rascunho de *Watt*, crivados por Beckett de objetos, animais e personagens híbridos amontoados nos menores interstícios entre dois parágrafos¹⁶. É na alternância constante com o gesto da escrita, usando o mesmo instrumento gráfico e na maioria das vezes sobre um suporte em uso, que o impulso de rabiscar se manifesta, seguindo um processo rítmico e espacial que apresenta traços generosos comparáveis de um *corpus* para outro, mesmo se as combinações infinitamente variadas entre a escrita e os rabiscos salientam hábitos individuais. Podemos, em alguns casos, com Louis Marin, ampliar a noção de "contiguidade" entre a escrita e o desenho no manuscrito até uma assimilação: no manuscrito de *Stendhal*, ele escreve, o desenho "é escrita, uma grafia outra, mas uma grafia para a qual as mesmas categorias descritivas se aplicam"¹⁷.

A dificuldade há muito tempo atestada pelos editores e os críticos literários de levar em conta essa dimensão gráfica, contentando-se em eliminá-la pura e simplesmente do texto impresso, não se deve apenas por uma depreciação estética, ela se explica, sem dúvida, pela relação bastante aleatória entre as formas rabiscadas e a produção de sentido. Exceto pela publicação de fac-símiles¹⁸, os estudos genéticos, que reivindicam ainda a atenção ao grafismo e à "semiótica do manuscrito"¹⁹, tendem a privilegiar alguns exemplos de interação entre os desenhos marginais e as operações de escrita, tidas como pertinentes do ponto de vista da gênese. Estudos monográficos recentes, que caracterizam em seu conjunto os rabiscos de

14

Termo, no entanto, que uso por falta de um melhor, para designar o produto de uma atividade gráfica mais ou menos figurativa e não escritural, sem reter as conotações acadêmicas ou estéticas.

15

Roger Lenglet, *Le Griffonnage. Esthétique des gestes machinaux*, Paris, François Bourin, 1992.

16

David Hayman, « *Watt* de Samuel Beckett. Accompagnement graphique : manuscrits et dessins marginaux », *Genesis*, n°13, p. 99-113.

17

Louis Marin, « Dessins et gravures dans le manuscrit de la Vie de Henry Brulard » in *Écritures du Romantisme I*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988, p.107-125.

18

Edições cuja fidelidade «topográfica» ao original permaneceu problemática por um longo tempo: ver Nicole Celeyrette-Petit, « L'édition intégrale des Cahiers » dans *Les Cahiers 1894-1914* de Paul Valéry, Cahiers du Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2005, p.13-24 e Paul Valéry, *la page, l'écriture*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1996.

19

Serge Sérodes, « Les dessins d'écrivains, prélude à une approche sémiotique », *Genesis*, n°10, 1996, p.95-108.



Dostoievski, Zola, Apollinaire ou de Yourcenar²⁰, começam a ampliar esse critério de utilidade, e a própria noção de interação se enriquece dos múltiplos casos de figuras estudadas detalhadamente. A preocupação com a localização das produções gráficas se manifesta, aí, pontualmente, sem possuir, no entanto, uma função determinante.

Também se mostra profícuo consultar historiadores e antropólogos da escrita, para melhor considerar o impacto da localização na interação entre escrita e seu contexto. As noções do “ato da escrita”, de “lugar da escrita” e de “escrita situada”, teorizadas especialmente por Béatrice Fraenkel, no contexto de escritas de trabalho, poderiam servir de referência aqui²¹. As questões da interação do traçado com o suporte, a atenção a determinações técnicas do gesto de inscrição, o estudo comparativo de processos, constituídos especialmente em “cadeias de escrita”, juntam certas preocupações codicológicas e genéticas sobre o emprego do espaço de escrita²². A fim de estabelecer tais comparações sobre corpus heterogêneos, avançarei à hipótese metodológica de que uma abordagem topográfica do documento, a análise de sua disposição espacial, permitem apreender certas características comuns às práticas que não são acessíveis, na maior parte dos casos abordados aqui, mas apenas por uma reconstituição *a posteriori* (e não pela observação direta).

Proponho-me, então, a examinar os autorretratos no contexto gráfico da página ou da página dupla, mas também do caderno ou de papéis, tanto quanto a preservação dos originais permite. Por escolha, serão excluídos um certo número de autorretratos aparentemente isolados do processo de escrita, produzidos sobre folhas separadas, às vezes com instrumentos apropriados para o desenho e não para a escrita e frequentemente já conhecidos como obras gráficas autônomas, tais como uns croquis de Valéry ou de Chédid, uma aquarela de Sand ou de Jacob, um perfil estilizado de Vigny ou Pennac²³. A influência do mercado de assinaturas sobre o objeto “desenho de escritor” justifica o fato de encontrarmos nos arquivos folhas de rascunho recortadas em uma área específica, cuja área específica, ornamentada com um desenho, fora recortada para doação ou venda (por exemplo, no caso de Anatole France, de Guillaume Apollinaire

20

Konstantin Barsht, Dostoïevski : du dessin à l'écriture romanesque, Paris, Hermann, 2004, Les Manuscrits et les dessins de Zola : notes préparatoires et dessins des Rougon-Macquart, editado por Olivier Lumbroso et Henri Mitterand, Paris, Textuel, 2002, vol. 3, L'Invention des lieux ; Claude Debon e Peter Read, Les Dessins de Guillaume Apollinaire, Paris, Buchet Chastel, 2008; e Sue Lonoff de Cuevas, Marguerite Yourcenar, Croquis et griffonnais, Paris, Gallimard, 2008.

21

Béatrice Fraenkel, « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », Langage et société, n°121-122, 2007, p.101-112 » et « Enquêteur sur les écrits dans les organisations », in Langage et travail. Communication, cognition, action, coordonné par Anni Borzeix et Béatrice Fraenkel, Paris, CNRS Éditions, 2001, 2005, p.231-261.

22

Jacques Neefs, « Marges », De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires, Paris, Éditions du CNRS, 1989, p.57-88

23

Catálogo L'un pour l'autre, les écrivains dessinent, Buchet Chastel, IMEC éditeur, 2008.



ou de George Sand²⁴): esses fragmentos descontextualizados – deslocados – escapam por definição à nossa pesquisa. Mesmo vazio, o lugar deles demanda, não obstante, reflexão.

Limites da hipótese cronológica

Frequentemente, a disposição no espaço é interpretada, na interação entre “desenho” e escrita, apenas como indicação de uma sucessão de operações. Certamente, observando como o texto de uma carta de Apollinaire, escrito à tinta violeta, inicialmente disposto regularmente sobre toda a largura da folha, muda, de repente, de ritmo para na décima primeira linha para se inserir nos menores interstícios da figura central do soldado desenhada a lápis preto. Podemos deduzir que essa intervenção gráfica em pleno centro da página interrompeu a redação, retomada em seguida com as palavras: “Eu envio para você meu retrato aproximado”, anexadas logo acima do desenho²⁵. Verificar se o ritmo normal das linhas da escrita foi perturbado para se adaptar ao espaço ocupado por um desenho, ou, ao contrário, se os rabiscos preenchem espaços deixados vazios pela escrita, - como é o caso dos conjuntos de animais e de personagens inseridos por Beckett entre parágrafos já redigidos - ou identificar eventuais sobreposições de traços, nem sempre basta para estabelecer a cronologia precisa de um processo, tamanha é a complexidade da dinâmica das suspensões e das retomadas, que devemos ter cuidado para não tomá-la segundo uma concepção linear do desdobramento dos signos na página.

De fato, um espaço deixado em branco no meio de uma folha de écritu prevendo um desenho pode ter sido completado uma vez que a escrita estivesse terminada. Mesmo as margens livres podem ter sido usadas para rabiscar bem antes, durante ou depois da redação de uma página, por exemplo, durante as releituras. Por outro lado, o exemplo do dispositivo adotado por Cocteau em sua carta para Paul Valéry de 1924²⁶ prova que a inscrição inicial de um desenho, cujo contorno delimita numerosas áreas vazias, pode ter sido concebido antecipadamente como um futuro suporte de inscrição textual. Ele mostra também que uma vez engajado na lógica espacial da imagem, o escritor-rabiscador pode ter prazer em abolir as convenções gráficas que regem o texto (desdobramento de cima para

24

Anatole France : BNF, NAF 15936 ; Les Dessins de Guillaume Apollinaire, édité par Claude Debon et Peter Read, Paris, Buchet Chastel, 2008, p.30 et 49 ; George Sand, catálogo L'un pour l'autre, 7-4.

25

Apollinaire, carta a Mireille Havet, 3 de janeiro de 1915 (coleção particular), reproduzida por Claude Debon em « Apollinaire, Dessins épistolaires et griffonnages marginaux », Guillaume Apollinaire, n°22, 2007, p.20, que dá uma leitura ligeiramente diferente da cronologia da inscrição.

26

Bibliothèque nationale de France, NAF 19169, f°234. Ver em “Le Mystère de Jean l'Oiseleur,” Paris, E. Champion, 1925 (reedição Persona, 1983), as múltiplas variantes do autorretrato em uma situação de escrita.



baixo e da esquerda para a direita), para se dedicar a uma escrita errante, obrigando o destinatário da carta, *após o remetente*, a manipular o suporte em todos os sentidos.

A parte de improvisação e programação no trabalho em cada página só pode ser apreendida por comparação com um corpus ampliado, e, levando em conta eventuais restrições formais no caso da correspondência, até mesmo dispositivos de narração por imagem próximos [daqueles dos quadrinhos – especialmente em diários como o de Gabriela Melinescu²⁷. A cronologia das intervenções se mostra quase indecisa no caso dos suportes utilizados em múltiplas retomadas, especialmente quando a superfície é subdividida em zonas (delimitada por contornos, como em Jean Follain²⁸, ou por vazios como na maior parte dos cadernos de Valéry) nos quais a escrita e o rabisco se sobrepõem por acumulação sucessiva. Além disso, tais análises, essencialmente úteis à abordagem genética, não permitem de modo algum dar conta da especificidade dos autorretratos por oposição a outros motivos de rabiscos, que sejam abstratos ou figurativos, enquanto que uma abordagem topográfica coloca em evidência os dispositivos recorrentes.

Topografias dos autorretratos: locais/lugares preliminares/ introdutórios

As “quatro margens” evocadas por Joyce sugerem que os espaços introdutórios constituem-se como locais privilegiados para o autorretrato figurado: o estudo dos corpus mais diversos confirma essa hipótese. A primeira e a última dessas margens, colocadas mais evidentes na estrutura da carta pelas convenções gráficas do endereço e da assinatura, são também, nos manuscritos, os lugares do *incipit* e *explicit*²⁹, marcados da tradição ornamental da *scriptorium* medievais pela inicial ornamentada e colofão³⁰. Aliás, Joyce refere-se a isso em *Finnegans Wake*, quando menciona esses lugares chave onde são postos em evidência a entrada e a saída de um certo modo enunciativo próprio à escrita: “É o fim? Diga isso ao entrar para cobrir a página de arabescos”. Começar e terminar são certamente atos mais circunscritos e formalizados na carta do que no rascunho³¹, mas nos dois casos a probabilidade de aparição de autorretratos rabiscados é claramente maior nas margens iniciais e finais do que em outro local.

27

Dorica Lucaci, « Journal et dessin : Gabriela Melinescu », Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle, editado por Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2006, p. 63-80.

28

Veja o envelope reproduzido no catálogo L'un pour l'autre, n°33-2.

29

Veja o envelope reproduzido no catálogo L'un pour l'autre, n°33-2.

30

O colofão seria a nota final de um manuscrito ou livro impresso. Cf.: Jean-Claude Schmitt, « L'univers des marges », Le Moyen-Âge en lumière. Manuscrits enluminés des bibliothèques de France, editado por Jacques Dalarun, Paris, Fayard, 2002, p.329-362; Éric Palazzo, « Le Portrait d'auteur dans les manuscrits du Moyen-Âge », Portraits d'écrivains. La représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen-Âge et de la première Renaissance, Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, 2002, p.24-28.

31

Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture, editado por Bernhild Boie et Daniel Ferrer, Paris, CNRS Éditions, 1993, et Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge, editado por Claude Duchet et Isabelle Tournier, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996.



Dessa forma, o primeiro autorretrato conhecido de Tolstói aparece inscrito na margem superior de uma carta endereçada a sua tutora, T.A. Ergolskaia. Essa carta escrita em francês data da primavera de 1845. Tolstói, ainda adolescente, estudante de direito na universidade de Kazan, confidenciou seus projetos nestes termos: “Eu vou compartilhar com você meus planos e a vida que tenho a intenção de levar. Eu desisti totalmente da vida mundana. Vou estudar em proporções iguais a música, o desenho, as línguas e meus cursos na universidade”³². Antes mesmo de sonhar em se tornar um escritor, o jovem se projeta no espaço da página: como se as linhas da escrita não bastassem, um perfil desenhado acaba de ser aí adicionado, em guisa de “um cabeçalho” não oficial, mas familiar, atribuindo, desde o início, o discurso a um assunto identificável, ou mais exatamente reconhecível para aqueles que já conhecem o escritor. O traço rápido, próximo da caricatura, destaca-se acima do corpo do texto, afixando a imagem do rosto como um selo em um contrato – neste caso, um contrato do jovem Tolstói com ele mesmo, que coloca a destinatária da missiva no papel de testemunha.

A correspondência amigável de Saint-Exupéry, na qual o autorretrato humorístico coloca frequentemente em cena o ato de escrita da carta, sistematiza esse uso da margem: os cabeçalhos, mas também os finais das cartas, são pontuados pela aparição quase teatral de um personagem masculino desganhado, às vezes legendado “(eu)”, sentado em sua mesa de trabalho, exaltado ou abatido pela magnitude da tarefa, até mesmo sorrindo sob forma de despedida: “O que eu poderia ainda te contar? Eu vou te deixar. Eu não encontro nada” ou deixando sua cadeira desenhada diante de uma mesa abarrotada no espaço adjacente que se segue logo após a assinatura³³. É igualmente na margem inferior de uma carta de 2 de abril de 1930, abaixo de suas iniciais, que o romancista americano Siegfried Sassoon se representa assentado em sua mesa de trabalho, de perfil, com a caneta na mão. O anúncio “*It is finished!*” que encerra a carta, diz respeito a um manuscrito que o escritor acabara de terminar [e] está ligado ao desenho por um balão de quadrinhos³⁴. Nesses dois casos, o autorretrato rabiscado associa estritamente a atividade de escrita pontual (a redação da carta) ou (a redação de um manuscrito) às marcas de identidade afixadas no espaço convencional de entrada ou de saída do contato epistolar. Essas convenções são suficientes para explicar a frequência dos autorretratos?

32

Natalia Velikanovna, « Le dessin dans les manuscrits de Léon Tolstoï », intervenção no colóquio Les Dessins dans les manuscrits d'écrivains, un défi à la critique génétique ?, Paris, ITEM-CNRS, ENS, 2002, tradução de Caroline Bérenger.

33

Nathalie des Vallières, Les plus beaux manuscrits de Saint-Exupéry, Éditions de La Martinière, 2003.

34

Siegfried Sassoon, Lettre à Ottolina Morrell (4 février 1930), Harry Ransom Humanities Research Center (Austin).



Rascunhos e Correspondência1:
Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarret

Podemos duvidar, pois, constatamos que figuras de autorretrato colocadas na margem inicial ou final, surpreendentemente similares aos dispositivos epistolares, aparecem em numerosos rascunhos. Na margem superior, sublinhada por um duplo traço vermelho impresso, de uma página de registro comercial que Robert Desnos utilizou para escrever *Amour des homonymes*, o título é precedido, no canto esquerdo, por um perfil feito à pena, parcialmente rasurado.



Figura 01. Robert Desnos, BNF, NAF 25096, f° 35 r° 35.

O dispositivo como rapidez do traço não deixa de evocar o autorretrato de Tolstoi. Contudo, a rasura instaura um distanciamento, uma conotação negativa. Embora a figura do busto esteja virada para a esquerda, e não para o corpus do texto, o posicionamento do autorretrato no cabeçalho da folha parece marcar uma postura enunciativa, efeito reforçado pela adição de aspas na margem esquerda, logo abaixo da figura, em frente à primeira palavra do texto. Esse manuscrito de duas folhas se fecha igualmente sobre um emblema rabiscado em guisa de colofão: um tinteiro com uma penaflo, cujo o centro é constituído de uma impressão digital que podemos presumir ser do autor³⁶.

35

Robert Desnos, Bibliothèque nationale de France, NAF 25096, f.35-36, datada de "novembre 1922".
Ver também Alexandre Pouchkine, *Rabotchnye Tetradi. The Working Notebooks*, Saint-Petersburg, London, Pushkinsky dom, (8 volumes), 1995.

36

Claire Bustarret, « Figures et traces du regard sur soi : le corps et l'espace dans quelques autoportraits d'écrivains », *Autoscopies. Représentation et identité dans l'art et la littérature*, Université de Savoie, *Annales* n°24, 1998, p.49-74.



Sobre a página de um caderno escolar, o romancista Alain-Fournier se representou de frente, em um croqui mais elaborado que os exemplos precedentes, executado à pena, que ele comentou na margem da folha. Minha imagem em um espelho, [no dia] 26 de agosto de 1905 terminando por volta de 3 horas da tarde, no 2º andar, no número 5, Brandenburgh Rd, London W. a *'Chanson de Route'*". O autorretrato – explicitamente posicionado em destaque – intervém para formalizar o fim de um trabalho, a assinatura que acompanha sela um tipo de certificado através do qual o autor, face a si mesmo, parece, não obstante, tomar a posteridade como testemunha. Na obra de Alain-Fournier, assim como na de Sassoon, a situação específica do momento de realização de uma obra comporta a justaposição quase ritual de um autorretrato, eventualmente datado próximo à hora – sobre o seu próprio suporte de redação, como um colofão, ou sobre uma carta atestando o evento diante de terceiros³⁷. Esse ato gráfico de natureza reflexiva, espacialmente associado à assinatura assume certos aspectos formais de um ato jurídico³⁸, como se ele devesse cumprir uma função de prova "Sou eu – como representado aqui – que escreveu isso", fundando o estatuto do autor.



Figura 02. Honoré de Balzac, Bibl. de l'Institut, Lov. A 84, fº 9 rº ³⁹.

Convém notar que na escala de uma carta ou de um rascunho, certas margens não enquadram somente uma ou duas páginas, mas o conjunto do

37

Denis Muzerelle, « Interrogatoire d'un témoin », *Le livre au Moyen Age*, directeur Jean Glénisson, préfacier Louis Holtz, Paris, Presses du CNRS, 1988, p.212-219.

38

Béatrice Fraenkel, « Introduction », *La Signature*, ouvrage cité.

39

Honoré de Balzac, *Bibliothèque de l'Institut de France*, Lovenjoul A 84, fº9. A economia das de traços não impede a eficácia da semelhança fisionômica, por exemplo em Verlaine (catálogo *L'un pour l'autre*, nº11-2) ou Dostoïevski (Barsh, op. cit., ill. 96).

documento, quando ele envolve muitas folhas. Nos cadernos, são as folhas de guarda ou, até mesmo, a capa dura, que cumprem esta função de “borda” gráfica, onde proliferam, frequentemente, a autocaricatura ou as variações ornamentais sobre o nome do autor. Nos *corpus* manuscritos compostos sobre folhas soltas, os escritores se dedicam ao rabisco, servindo como um tipo de prancheta, nos quais um Balzac acumula ao longo do trabalho todo o tipo de anotações, de cálculos, de testes de penas, listas de títulos e de nomes, esboços soltos. É sobre esse tipo de suporte acumulativo que se apresenta um boneco esboçado em três traços de pluma a partir das iniciais do autor, as letras constituindo respectivamente suas pernas (“H”) e seu tórax (“B”), rabisco que podemos identificar como um autorretrato do romancista, apesar do pouco esforço empregado para alcançar a atingir semelhança.

Entre os inúmeros rostos sobrepostos pela caneta de Tzara nas pastas coloridas de papelão, usadas para classificar seus manuscritos, encontramos igualmente vários autorretratos, estilizados ou caricaturados, nunca designados nominalmente, mas portando alguns traços mínimos de semelhança fisionômica⁴⁰. Essa localização recorrente se caracteriza pela reiteração do ato gráfico de rabiscar, distribuído ao longo das sessões de trabalho, e de seus efeitos: particularmente a presença constante de tais marcas de identidade em um campo visual do escritor, assim que ele abre ou organiza esse dossiê.

A colocação de um autorretrato na borda da página de um manuscrito, que seja único ou repetido, exposto ou escondido entre outros rabiscos, marcaria, então, uma forma de apropriação simbólica do espaço gráfico⁴¹. Ela pode também desempenhar, conforme vimos, um tipo de função prioritário sustentando a intenção de escrever, em particular quando ela está localizada no *incipit*. Enfim, associada à assinatura em guisa de colofão, ela soma ao rascunho, assim como à carta, uma dimensão quase jurídica, na qual se exprime, em um sentido forte, a autoridade do escritor, sua qualidade de autor.

Margens no corpo da página

A aparição do códice⁴² favoreceu a oposição entre a zona central de uma página, adicionada ao “corpo” do texto principal (frequentemente

40

Veja reprodução no catálogo L'un pour l'autre, n° 46-4

41

Michel de Certeau, L'Invention du quotidien, Paris, Gallimard, 1990.

42

Manuscritos que significaram um avanço em relação ao rolo de pergaminho.



ornamentado de miniaturas decorativas) e suas margens, reservadas a explicações, correções, anotações e desenhos⁴³. Se a repartição texto/imagem é particularmente clara nos cadernos de rascunho de François Mauriac⁴⁴, cujos esboços são bastante estereotipados, não excedem quase nunca a margem, numerosos exemplos mostram que os rabiscos não são sempre colocados nos cantos das margens, ou que a definição de margem pode ganhar uma parte importante da superfície da página. Assim, os mapas topográficos de Stendhal no manuscrito sobre a *Vida de Henry Brulard*, no qual figuram quase sistematicamente uma letra “H”, designando o narrador, aparecem tanto no verso de uma página precedente, inteiramente utilizada como margem ampliada, como ao longo do próprio corpo do texto⁴⁵. Quanto ao rascunho de *A vida modo de usar (La vie mode d’emploi)*⁴⁶, em particular, ao adotar uma disposição em lista que deixa uma proporção significativa de espaço vazio sobre a metade direita da folha, eles mostram que Perec acumula ali voluntariamente rabiscos, entre os quais se escondem muitas figuras masculinas inseridas sobre as iniciais “G.P.”, semelhantes a dos autorretratos.

Ora, constatamos uma interferência entre o posicionamento do autorretrato na página e seu desenvolvimento iconográfico: a representação isolada do rosto (por exemplo, na obra de Pouchkine) ou de partes do corpo (a mão, os olhos, especialmente nos cadernos de Valéry), assim como silhuetas (humanas ou, por vezes, de animais, assim como nas cartas de Jean Paulhan), dominam entre os autorretratos situados às margens, em regra geral, de pequenas proporções. Quando o desenho representando o escritor entra no corpo da página, alterando bruscamente a presença esperada da escrita, seja por se distinguir por proporções significativas da figura em relação à superfície da página, seja por se inscrever em uma cenografia, incluindo uma decoração, adereços ou outros personagens, como mostram os exemplos a seguir.

Duas cartas nos permitem ver grandes autorretratos em pé, inseridos no corpo da página. Em uma breve missiva humorística de 1884, endereçada à Verlaine, (“O que você está fazendo? Onde você está?”), seu amigo Ernest Delahaye se representa de duas formas: uma vez de perfil, imediatamente sob a mensagem escrita e assinada, em um espaço cujas dimensões são quase iguais àquelas do texto, adornada pela legenda: “Eu

43

Hélène Toubert, « Illustration et mise en page : l’illustration marginale », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, Promodis, 1990, p.399-408, salienta, no entanto, a diversidade de layouts implantados em manuscritos medievais.

44

Biblioteca Municipal de Bordeaux, fundos patrimoniais.

45

Serge Sérodes, *Les Manuscrits autobiographiques de Stendhal. Pour une approche sémiotique*, Genève, Droz, 1993, assim como

46

Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d’emploi*, édité par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS Éditions, Zulma, 1993.



gostaria de saber...”, e outro de frente, em pleno meio da página seguinte que resta em branco, sob a legenda “... e o que quer tenha feito!...” (*et quoi qu’i fait!...*).



Figura 03. Ernest Delahaye, Bibl. J. Doucet, Ms 7203, fº253

Inspirado pelos quadrinhos töpfferiano⁴⁷, Delahaye se coloca em cena como um personagem engraçado e usa a dobra da folha dupla para criar uma espécie de efeito de suspense. Todavia, ele mantém a disposição convencional da carta e delimita em dois traços as áreas reservadas ao desenho. Já Pablo Neruda, esboça uma silhueta de frente com largos traços de lápis, cercada de espaço vazio, em pé em uma linha de solo e desprovida de qualquer caracterização fisionômica. O texto da carta preenche este espaço vazio em torno da silhueta, que ocupa quase toda a altura da folha, confinando-se a uma estreita coluna à direita e, sob o desenho, três linhas na margem inferior terminam com essas palavras: “Eis meu retrato” seguido pela assinatura. É a localização dessa sóbria fórmula final, acompanhada da marginalização do texto, que dá toda sua carga emocional ao modesto croqui, obviamente registrado antes da escrita.

Dois casos ilustram a autofiguração integrada a uma cena em plena página. A pedido de Delahaye, Verlaine pontua frequentemente suas cartas com desenhos, verdadeiras encenações humorísticas em torno de uma personagem identificável por sua barba e seu cachimbo, muito frequentemente reduzido a uma minúscula silhueta (identificada pelas palavras “eu” ou “bibi”) em um cenário descritivo (as ruas de Londres), ou

47

Töpffer, L'invention de la bande dessinée, textos reunidos e apresentados por Thierry Groensteen e Benoît Peeters, Paris, Hermann, 1994.

de fantasia (uma tempestade) nos quais abundam os detalhes comentados: personagens, animais, edifícios, elementos naturais, objetos, etc⁴⁸. A área dedicada para a cena ilustrada parece ao menos igual àquela do texto, e a página inteira é frequentemente invadida, corpo e margens, misturados. Mesmo quando os dispositivos adotados pelo poeta repousam de frente, efeito suscitado pela folha dupla dobrada, ou sobre a alternativa frente/verso, as anotações presentes no desenho multiplicam as relações redundantes ou paródicas entre os dois modos de representação, em uma perpétua transgressão do quadro espacial escolhido.

Uma carta de Dora Carrington, datada de 8 de agosto de 1921, apresenta um dispositivo de substituição improvisado do desenho ao texto no corpo principal da página. Após algumas linhas, justificando a decisão de escrever a presente missiva, o curso do texto se interrompe por um traço seguido de uma frase nominal: “- a scene of our sitting room in the farm house”⁴⁹ que se mostra ser um título adicionado após o fato, acima do desenho que ocupa toda a parte inferior da folha. A decoração do salão e os dois protagonistas (entre eles Lytton Strachey) assentados de frente são desenhadas rapidamente em um ponto de vista subjetivo: a mão do autor aparece no canto inferior direito em primeiro plano, tendo uma caneta-tinteiro acima de uma folha de papel em branco. A representação visual se substitui, assim, por uma descrição verbal do instante presente (a cena de escrita), enquanto que uma frase de introdução, inserida no intervalo entre a imagem e o texto, uma vez que o desenho estivesse pronto, atenua a passagem abrupta de um sistema semiótico para outro.

Uma tal irrupção, quando acontece no espaço do rascunho, não requer um esforço de transição semelhante: assim, uma cena de ficção esboçada por Jean Tardieu em um caderno de juventude, deixa espaço, após algumas linhas, a um tipo de vinheta febrilmente rabiscada, em múltiplas hachuras, representando um personagem masculino de costas no processo de escrita⁵⁰. O texto continua *contornando* a imagem surgida, colocando em cena a atividade frenética do escritor, descrito na terceira pessoa: “ele escreve, ele escreve, ele atesta seu coração, sua vida (...). Ele escreve com seu sangue – a lâmpada pisca. O relógio soa 3, 4, 5 toques... ele escreve sempre, no final, exausto, ele cai”. O caráter evidentemente reflexivo da cena de escrita, carregada de uma intensidade patética, não encontra seu lugar nas margens, mas bem no centro do espaço de escrita.

48

Veja Michael Pakenham, Verlaine, Correspondance générale I, 1857-1885, Paris, Fayard, 2005.

49

Carta conservada no Harry Ransom Humanities Research Center (Austin), tradução: “- uma cena em nossa sala de estar na fazenda”.

50

« Notes Octobre 1920-Juin 1921 », IMEC/Fonds Tardieu.



Rascunhos e Correspondência:
Topografia do autorretrato rabiscado
Claire Bustarre



Figura 04. Jean Tardieu, IMEC, trd 3. 7 (f° « 5 »)

Em um caderno de Audiberti, um personagem de grandes proporções, metade grifo, metade herói de quadrinhos, em pé, de frente, vestido com uma roupa estilizada, exibindo um pênis tão longo quanto suas pernas, se encaixa bem no alto da página, de modo que apenas três linhas de escrita começando com: "Eu... ~~Quem~~ (grifo no original) Quem vai lá? Eu. Quem, eu.", poderiam ter sido escritas antes de sua aparição⁵¹. As quinze ou mais linhas seguintes, exprimindo uma violenta reivindicação existencial de uma criatura cada vez mais irregular, se sobrepõem sobre a silhueta rabiscada. A escrita se interrompe logo abaixo do desenho, deixando em branco o restante da folha, como se a principal motivação do gesto de escrita tivesse sido recobrir esse corpo desenhado, ao mesmo tempo mítico e monstruoso, que nenhum dos muitos avatares que povoam os cadernos de Audibert também não é explicitamente associado ao "eu".

Por incorporação ou sobreposição, o espaço escrito integra nesses dois casos a imagem rabiscada em um processo especular que liga estreitamente o eu existencial do escritor e o suporte imaginário do personagem, respectivamente assumidos ora pela escrita, ora pela imagem. Os rascunhos de Dostoiévski, analisados por Konstantin Barsht, fornecem muitos exemplos de autorretratos (reduzidos unicamente ao rosto) centrados em plena página entre os planos preparatórios, especialmente

de *Crime e castigo*, sobre a folha correspondente à primeira elaboração do personagem principal, eixo da ficção⁵². A função do autorretrato, reflexivo ou projetivo, colocado dessa maneira no centro da página, seria a de um tipo de indicador semiótico permitindo navegar entre inúmeros universos, vários planos de experiência cognitiva. Raros são os escritores que chegam a se representar graficamente face a face com os heróis do trabalho em andamento, como o fez Pouchkine durante a escrita de *Eugène Onéguine*⁵³, assumindo pela imagem a duplicação enunciativa do autor em narrador e personagem. Passando da margem ao espaço central da página, o autorretrato rabiscado efetua um deslocamento, uma transposição que age sobre o ambiente gráfico.

Mas nesse jogo de interação espacial entre o escrito e o autorretrato rabiscado, os papéis podem se inverter. Assim quando Emily Bronte dedica a metade inferior de uma página de "*Diary Paper*", co-assinado com sua irmã Anne, à representação gráfica de uma cena instantânea na qual ela figura de costas em primeiro plano, escrevendo à mesa da sala de jantar não distante de Anne, ela não se contenta em identificar as duas figuras posicionando seus nomes no desenho (incluindo o seu no centro). Além da dupla assinatura que se sobrepõe ao desenho, ela acrescenta na margem inúmeras frases contendo seu próprio nome nos dois lados, de tal maneira que a reiteração da palavra "Emily" literalmente enquadra a cena - que parece ser uma "cena de escrita"⁵⁴. Colocar, dessa forma, uma crucial reivindicação de identidade por meio do dispositivo espacial é um dos desafios manifestos em muitos desenhos rabiscados por Artaud, frequentemente associados ao longo de seus cadernos à inscrição de seu nome próprio ou de pronomes em primeira pessoa.

Um deles⁵⁵ representa um rosto esticado, deslocado em duas metades contrastantes, um dos lados de frente em contornos arredondados e o outro de perfil constituído de ângulos agudos, separados por um duplo eixo vertical (nariz, sexo ou lâmina infligindo a divisão⁵⁶) o desenho assume uma posição clara no corpo da página, apenas no limite – em contato – da linha de margem impressa em vermelho, que o traçado respeita sem ultrapassar, deixando a margem lateral em branco. Tanto quanto podemos julgar, apesar da extrema instabilidade das linhas da escrita que o acompanham, este desenho foi registrado após a passagem de oito linhas⁵⁷,

52

Konstantin Barsht, « Dostoïevski : le dessin comme écriture », Genesis, n°17, p.113-130 (tradução de Caroline Béranger), Fig. 4 et ouvrage cité, ill. 11 et 12.

53

Reproduzido em Portretnyie Rissunki Pushkina, Katalog atributnyi [Les portraits dessinés par Pouchkine: Catalogue d'attribution], Saint-Petersbourg, Académie de sciences de Russie, 1996, n° 37.

54

Emily Brontë, Diary Paper, 26 juin 1837, reproduit dans Redstone Diary. Drawings by writers, London, Redstone Press, 1992.

55

Bibliothèque nationale de France, fonds Artaud, cahier 316 [juin-août 1947], f° 25 r, reproduzido em 50 dessins pour assassiner la magie, édité et préfacé par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, n° 13.

56

Para ser comparado a uma passagem em *L'Innommable* de Beckett : « C'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur [...] » citado por Bertrand Rougé, « 'Ponctuation de déhiscence' et 'saincte couture' : la rature, la voix et le point d'ami (à propos de l'autoportrait chez Johns, Beckett, Thoreau et Montaigne) », in Ratures et repentirs, Publications de l'Université de Pau, 1996, p.147-166.

56

« ... dieu/ qui croyait tirer/ les êtres de la / nature/ alors que c'est de / soi qu'il faut / les tirer/ <de son travail> ».



escrito com o mesmo lápis preto. Adotando uma um fluxo de escrita mais amplo e menos entrecortado, o texto continua à direita da figura, com uma ou duas palavras por linha, seguindo regularmente dois quadrados de distância a linha diagonal do perfil - como se elas estivessem traçadas além de uma outra margem em torno do desenho: "e isto / eu é / um ladrão / de palavras / que eu / penso / eu me / coloco em / a...". Contrastando com a intensa agitação do traçado (perceptível tanto no desenho quanto na escrita), o posicionamento parece ser o motivo de uma atenção minuciosa ou de uma forma de controle pelo qual Artaud usa a quadratura e o traçado da margem para incluir o autorretrato no corpo da página - até roubar o lugar das palavras. Não escrevia Artaud, à propósito de seus próprios desenhos: "*Mas para compreendê-los é necessário localizá-los primeiro*"⁵⁸?

A abordagem topográfica com o documento escrito, seja da carta ou do rascunho, permite limpar algumas características salientes que parecem ser específicas em autorretratos rabiscados, que não reivindicam uma valorização estética - tratá-los como obras é um contrassenso. Limitar-se ao estudo do desenho de escritor fora de todo o contexto de escrita reduziria, com efeito, o fenômeno do autorretrato rabiscado à uma manifestação desvalorizada de um modelo pictural que se mostra pouco pertinente desde o momento em que nos interessamos pelo arquivo manuscrito.

Parece que a localização privilegiada de autorretrato rabiscados no cabeçalho de documentos ou ao final, quando ladeiam a assinatura ou a substituem, modifica o suporte, introduzindo nele uma "marca registrada" situada, que abre uma dimensão às vezes teatral, às vezes quase jurídica, da qual pode-se destacar diversos efeitos sobre o status enunciativo do escrito. Porque ele enriquece, altera ou corrompe o diálogo convencional entre o espaço das margens e do corpo da página, o gesto do rabisco só se deixa apreender no contexto da página escrita, levando em conta especificidades do suporte (grade, margens, frente e verso, frente à frente) com os quais ele joga constantemente. O rabisco não se contenta em ocupar a página ou ocupar um lapso de criatividade: ele produz efeitos propriamente escriturais, como acumular traços em uma superfície, romper ou iniciar um ritmo, restringir ou mover o alinhamento de palavras, alterar a linha de escrita ou modificar a calibragem das letras, mover ou inverter os marcos funcionais da diagramação.

O posicionamento do autorretrato, estudado a partir de tais efeitos, coloca em evidência desafios relativos à relação entre as instâncias de redator, escritor e de autor: ele inscreve um processo mais ou menos explícito de acesso do redator ao estatuto de autor (passar de "artless" a "artista"), processo frequentemente representado em cartas sob a forma de uma cena de escrita improvisada, na qual seria interessante explorar a dimensão performativa. No rascunho ou no diário, mais claramente que na carta, a instauração de uma identidade autoral parece dever passar por esse ato gráfico que consiste, para retomar à imagem pertinente dada a isso em *Finnegans Wake*, em o rabiscar ("stipple endlessly") seus próprios traços ("poor traits") em um lugar – margens ("all over up and down the four margins") ou no centro da página. Lugar onde o traçado autográfico, fortemente marcado por seu status de índice ("whether it be thumbprint, mademark") se liberta das convenções da escrita, bem como das imposições acadêmicas do desenho para ocupar um espaço e o transformar.

Referências Bibliográficas

BARSHT, Konstantin. « Dostoïevski : le dessin comme écriture », *Genesis*, n°17, p.113-130 (tradução de Caroline Bérenger).

BUSTARRET, Claire. « La "main écrivant" au miroir du manuscrit ». *Language and beyond. Le langage et ses au-delà. Actualité et virtualité dans les rapports entre le verbe, l'image et le son*, Text, 17, (Rodopi), 1998, p. 431-447.

_____. « Dix autoportraits pour un anniversaire ». Actes du colloque *La Vie romantique, Hommage à Loïc Chotard*, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2003, p.107-141.

_____. « Figures et traces du regard sur soi : le corps et l'espace dans quelques autoportraits d'écrivains ». *Autoscopies. Représentation et identité dans l'art et la littérature*, Université de Savoie, *Annales* n°24, 1998, p. 49-74.

CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.



CHABANNE, Thierry. « Écriture, gribouillis, dessin ». *Victor Hugo et les images*, édité par Madelaine Blondel et Pierre Georgel, Dijon, Aux amateurs de livres, 1989, p. 57-73.

FRAENKEL, Béatrice. *La Signature. Genèse d'un signe*. Gallimard, 1992.

..... « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », *Langage et société*, n°121-122, 2007, p.101-112 » et « Enquêter sur les écrits dans les organisations ». In: *Langage et travail. Communication, cognition, action*, coordonné par Anni Borzeix et Béatrice Fraenkel, Paris, CNRS Éditions, 2001, 2005, p. 231-261.

GEORGEL, Pierre. « Portrait de l'artiste en griffonneur », *ibidem*, p. 74-114.

HAY, Louis. « Pour une sémitotique du mouvement ». *Genesis*, n°10, 1996, p. 25-58.

HAYMAN, David. « Watt de Samuel Beckett. Accompagnement graphique: manuscrits et dessins marginaux ». *Genesis*, n°13, p. 99-113.

HOFMAN, Werner. « Les écrivains-dessinateurs » (introduction). *Revue de l'Art*, n°44, 1979, p. 7-18.

LENGLET, Roger. *Le Griffonnage. Esthétique des gestes machinaux*. Paris: François Bourin, 1992.

LUCACI, Dorica. « Journal et dessin: Gabriela Melinescu », *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, editado por Catherine Viollet e Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2006, p. 63-80.

MARIN, Louis. « Dessins et gravures dans le manuscrit de la Vie de Henry Brulard ». In: *Écritures du Romantisme I*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1988, p.107-125.

MUZERELLE, Denis. « Interrogatoire d'un témoin », *Le livre au Moyen Age*, directeur Jean Glénisson, préfacier Louis Holtz. Paris: Presses du CNRS, 1988. p.212-219

NEEFS, Jacques. « Marges », *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris: Éditions du CNRS, 1989, p. 57-88.



PEREC, Georges. *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, édité par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. Paris: CNRS Éditions, Zulma, 1993.

SÉRODES, Serge. « Les dessins d'écrivains, prélude à une approche sémiotique ». *Genesis*, n°10, 1996, p. 95-108.

VALLIÈRES, Nathalie des. *Les plus beaux manuscrits de Saint-Exupéry*. Éditions de La Martinière, 2003.

VELIKANOVNA, Natalia. « Le dessin dans les manuscrits de Léon Tolstoï ». Intervention au colloque *Les Dessins dans les manuscrits d'écrivains, un défi à la critique génétique?*. Paris: ITEM-CNRS, ENS, 2002. (Tradução de Caroline Bérenger)

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 despendar 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 'posso' 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 fugidio, 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 cotidiano:

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.

Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'? o caso dos 503 cadernos de A. Artaud

Ana Kiffer¹

Resumo:

O texto parte da experiência escriturária de Antonin Artaud (1896-1948), buscando rever seu "descentramento" político-subjetivo ao longo de toda a sua trajetória, para pensar na escritura final dos seus inúmeros cadernos asilares –através também de uma leitura crítica de suas edições- e interrogar de que modo essa prática escriturária nos exigiria repensar as concepções de texto e de escrita que vigoraram e ainda vigoram do século XX aos nossos dias. Isso porque interessa pensar numa noção de *escrita intensiva* e ao mesmo tempo *precária*, que revisita esse autor com o intuito claro de buscar sua potencia atual, em diálogo com as nossas necessidades e anseios, fruto de um país (o nosso) ele mesmo "descentrado", e plantado em estruturas de extrema violência, segregação e limites objetivos e subjetivos que encenam através das nossas impossibilidades do dizer (escrever/ler) a necessidade de dizer (escrever/ler) diferente.

Palavras-chave: Escrita; Corpo; Caderno; Escrita intensiva; Escrita precária.

Abstract:

The text comes forth from Antonin Artaud's (1896-1948), scriptural experience, seeking to review his political-subjective "decentering" throughout his life, to reflect upon the final writing of his innumerable asylum notebooks - also through a critical reading of his editions - and to question how this scriptural practice would require us to rethink the conceptions of text and writing that predominated and still exist from the 20th century to our day. This is because it is important to think of a concept of *intensive* and at the same time *precarious writing*, which revisits this author with the clear intention of seeking his present potency, in dialogue with our needs and longings, the fruit of a country (ours) "decentered" itself, and planted in structures of extreme violence, segregation and objective and subjective boundaries that staged through our impossibilities of saying (writing/reading) the need to say (write/read) differently.

Keywords: Writing; Body; Notebook; Intensive writing; Precarious writing.

1

Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002), com Bolsa Sandwich Capes - Université de Paris VII - Denis Diderot (1998-2000). Atualmente é professora Associada da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É especialista na obra do escritor francês Antonin Artaud e sua pesquisa vem versando sobre as relações entre corpo e escrita. Atua também nos seguintes temas: corpo, escrita, literatura, artes, política e memória.



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

Breve histórico

Antonin Artaud (1896-1948) foi um escritor, ator - de cinema e de teatro, pensador do teatro, participou, até ser expulso, do grupo de pesquisas (*bureau des recherches*) surrealistas, tornou-se importante figura da vanguarda europeia, mas sempre um tanto controversa, propondo conceitos, tais como o teatro da crueldade e leituras e experiências - como a que empreende junto aos índios taramaras no México em 1936 - que foram de difícil aceitação, tanto no plano simbólico e estético, quanto político de sua época.

É assim que para conseguir manter o título do seu Teatro da Crueldade (1936) teve que escrever muitas cartas justificando ao editor da Gallimard a pregnância do termo. Assim como, em sua viagem ao México, e nas conferências que realizou oficialmente na Universidade do México como intelectual enviado pelo Ministério de Assuntos Exteriores da França, Artaud criticava severamente a busca por um modelo de estado revolucionário que, naquele momento, era o que determinava as experiências estético-políticas tanto no México, quanto na esquerda europeia.

Artaud defendia a superioridade da cultura indígena que o impelia a rever a noção branca e europeia de cultura, contra os revolucionários da elite mexicana. Para ele desconsiderávamos, tanto quanto desconhecíamos a singularidade civilizacional da cultura ancestral do povo indígena:

A política do governo não é Indianista, quero dizer que ela não tem espírito índio. Ela não é pro-Índio independentemente do que digam os jornais. O México não busca nem devir Índio nem voltar a ser Índio. Simplesmente o governo mexicano protege os índios *enquanto homens*, ele não os defende enquanto Índios. (ARTAUD, 2017, 35)

Esse processo, digamos, de não adequação ao seu tempo, e que mesmo hoje deveríamos perguntar o quanto interroga os custos e as verdades da civilização euro centrada ainda em vigor, obviamente radicaliza-se, de seu retorno do México e encontro com uma Europa nazifascista.

Artaud é preso na Irlanda em 1937. A história de sua prisão viria a público somente nos anos oitenta. Ele teria sido acusado de distúrbio da ordem pública em Dublin, sendo dali deportado reage à prisão e é levado



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

para um Asilo Psiquiátrico em Zona já ocupada no território francês. Fica desaparecido até 1939. Quando com um grande esforço coletivo é encontrado transfigurado, faminto e doente. Experiência que deslocaria não apenas a sua aparência física, mas a sua própria organização simbólica e discursiva.

Se até o episódio de sua prisão, e posterior encarceramento psiquiátrico, a figura e as ideias de Artaud já pareciam apresentar uma inadequação e uma certa radicalidade que o distinguia dos grupos e das ideologias que em maior ou menor grau traçavam o horizonte daquele período, tudo isso se tornará ainda mais complexo com a experiência da Segunda Grande Guerra. Que ele atravessa encarcerado sem ser judeu. Em asilos que hoje, como sabemos, serviram como campo de extermínio dentro do território francês. Recebendo tratamentos de eletrochoque, diagnósticos e prognósticos incertos, que não detinham e nem se cumpriam como esperavam os médicos de Artaud. Posto que, diferente de outros artistas ou pensadores, o que entendemos ser o seu episódio da loucura, não viria paralisar ou impedir a continuidade de sua obra. Nem mesmo a sua lucidez diante do sofrimento infringido pelos eletrochoques ou pela sociedade.

Os textos mais flamejantes e potentes se fazem nesse período de 1943 a 1948, interno em Rodez e depois em *Ivry sur Seine* em Paris, quando escreve por exemplo *Van Gogh o suicidado da sociedade* (prêmio Goncourt em 1947) ou *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (1948). Além disso, é nesses últimos 5 anos de vida que sua obra se reestrutura de forma complexa e intensa. Tornando-se de difícil leitura e recepção. Uma obra tecida na escrita plástica, poética e filosófica de textos e cadernos – muitos ainda inéditos e outros editados em 18 dos 26 Tomos de suas Obras Completas. De maneira que ainda hoje somos levados a interrogar os modos de fabricação e de edição desse conjunto aberto, instável, heterogêneo e, no entanto, em algo de pé, erguido ou publicado como parte significativa de suas Obras Completas.

Não por acaso, o seu modo de pensar e logo as suas propostas escritas só vieram a encontrar algum tipo de recepção mais profunda e, diria mesmo, mais decisória, com a quebra de paradigmas estéticos e políticos, a partir do final dos sessenta, dentro do quadro contra cultural e das leituras dos filósofos pós-estruturalistas: Foucault, Derrida e Deleuze-Guattari.



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

Os Cadernos

Os 503 cadernos ganham uma primeira Edição, proposta por Paule Thevenin, no seu longo esforço que atravessa os anos 60 até os anos oitenta, sem esgotar todo o material escrito por Artaud.

Nessa edição, da *Collection Blanche Gallimard*, 10 Tomos são de textos oriundos dos Cadernos, em torno de 300 até 600 páginas cada um, escritos num período de apenas 5 anos. Além disso, nesse escasso período de 5 anos, Artaud escreve ainda inúmeros outros textos que resultam em 8 Tomos das OC. Se pensarmos que dos anos 20 até 1937 temos 8 Tomos devemos notar uma intensidade criativa pouco vista na história da arte, que já nos levaria a interrogar os seus modos e processos de escrita nesse contexto.

Para mim interessaria perguntar acerca de uma concepção de escrita que contemplasse o elemento intensivo. Tal escrita, como tentarei aqui apresentar, desfigura algumas das características estáveis do texto. Mas me parece que é a partir dela que se pode pensar no modo singular de composição dos seus Cadernos. Assim como entender o que foi considerado e o que foi descartado em sua primeira grande Edição.

Quer dizer: notar como esses textos-fragmentos, esboços, ao mesmo tempo desenhados e escritos, que utilizavam sistematicamente as margens da pequena página quadriculada desse caderninho escolar foram ou não foram vistas, ou mesmo como os desenhos-escritos entrelaçados descentravam a figura e a função do texto em sua colocação na página, e em sua relação mesma com o desenho ou esboço, exigindo um leitor e uma leitura ela mesmo física, tátil, visual e sonora, e em direções não exclusivamente da esquerda para direita, cuja forma texto, forma livro, ou forma obra dificilmente poderiam suportar sem virem a se desfigurar nos exige não somente notar o modo de edição, mas também as concepções de escrita, texto e obra que ali subjazem.

Escrita intensiva e a primeira Edição dos Cadernos

Parto da imagem de um manuscrito de uma de suas Cartas de Artaud à Jacques Rivière² em 1924. Cartas essas que dão origem ao Tomo I de suas OC. Nada difere nessa escrita – tomada aqui, para começarmos a refletir



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

– em sua visualidade e materialidade – de um texto, com uma ou outra rasura, a letra singular, como o é a de cada um que escreve manualmente, porém legível e passível de ser editada na íntegra, como será o caso de sua publicação

Passemos então aos textos que escreve Artaud, inicialmente no asilo de Rodez, nesses cadernos escolares onde se aprendia a caligrafia, a ele dados pelo médico chefe Gaston Ferdière. Textos esses que configurarão toda a última parte de sua obra de 43 a 48, ano de sua morte. Sublinho - em seu aspecto visual e material – o imbricar entre desenho e texto. Mas ainda: a própria letra escrita, portanto mesmo a parte textual, parece agora dotada de volume e espessura, assim como a sua colocação na página já não obedece, ao menos não exclusivamente, a uma posição de centralidade. Sublinho ainda a aparição dessas palavras sonoras, que não fazem nenhum sentido em nenhuma língua, e que assumem lugar, esse sim central em muitos de seus textos e cadernos nesse período.

Agora comecemos por buscar compreender o fenômeno dessa escrita posta em prática por Artaud que não seja, obviamente, julgando-a como a de um louco, interno num asilo psiquiátrico. Proferindo sem cessar um conjunto de bestialidades. Vamos dar algum crédito à história que o qualificou, sem, no entanto, precisar mitificar ou romantizar o estatuto da loucura.

Tal leitura exigiria de nós uma espécie de dupla posição: o reconhecimento da história e ao mesmo tempo um passo ao lado daquilo que essa história ocidental, em sua maioria, fez com esse autor (mas decerto não apenas com ele). O reconhecimento residiria nessa espécie de crédito aos nossos predecessores: o editor chefe da Gallimard, Gaston Gallimard que fez ainda em vida o convite para publicação de suas obras completas. Alguns artistas contemporâneos de Artaud que o apoiaram – André Breton, Andre Gide, Arthur Adamov, Roger Blin, o galerista de arte Pierre Loeb, sua amiga e primeira editora de suas OC Paule Thevenin, o próprio médico de Rodez, Gaston Ferdière, e os críticos que no início dos sessenta pautam uma importância à obra de Artaud: Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Feliz Guattari. Bom, seria no mínimo ingênuo olhar para os desafios da obra de Artaud como sendo oriundos exclusivamente



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

de seu quadro psicótico, e negligenciar o interesse estético e conceitual que essa obra provocou e ainda provoca.

No entanto, gostaria de sustentar, o contemporâneo exige-nos também um passo ao lado daquilo que se configurou, sobretudo nos final dos anos sessenta, e mesmo como resposta e resistência aos valores de pureza da raça e da arte na Segunda Guerra, como sendo uma certa aposta de que algo essencial se passa entre o regime artístico e o regime da loucura. Minha questão não é de forma alguma uma tentativa de "normalização" da figura de Artaud. Mas sim o intuito de questionar até que ponto essa romantização da loucura e da arte fez com que o impacto disruptivo de sua última obra, de seus cadernos sobretudo, tenham se assentado em seu conteúdo transgressor, em sua força blasfematória, ou em sua 'estranha' concepção mística, mágica ou religiosa da arte e da cultura, que sacudiam quase que todos os valores ali vigentes: do Estado, da Igreja e da família.

Foi esse contexto que fez com que a Edição de seus cadernos fossem assim recebidos e propostos por Paule Thevenin. De modo que nenhuma menção sequer aos seus desenhos, esboços, figuras e traços tenha sido feita pela Editora. Nenhuma menção à força do traço nessa escrita. Nem a justificativa por uma escolha de prevalência da ordem cronológica, quando o próprio caderno desobedecia tal ordem. Esse é um ponto fundamental de diferença entre os cadernos e os diários.

Por fim, nenhuma menção à escolha pela linearização total dos textos, assim como nenhuma menção ao modo como linearizou ou suprimiu muitos textos escritos nas margens, ou da total supressão da superposição ou do imbricar da escrita com o traço plástico-pictórico. Nenhuma atenção às glossolalias como língua escandida e exclusivamente sonora, utilizada por Artaud incansavelmente e, ao invés uma tentativa de tornar incluso a glossolalia uma palavra de sentido.

Eu diria, portanto, que essa recepção que perdurou mais ou menos até fim dos anos noventa, quando eu mesma cheguei em Paris para estudar e encontrei outros pesquisadores, e incluso a minha orientadora na época, que viria a editar uma nova versão das obras de Artaud (GROSSMAN, QUARTO, 2014), foi uma noção que entendeu o fragmento e a fragmentação como parte de um texto maior. Passível de ser linearizado, e não pensado em sua



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

própria singularidade. Que entendeu o texto como feito exclusivamente do tecido da língua, excluindo a tessitura do traço, a importância do som e do desenho nessa obra, por exemplo. Por fim resulta que essa edição não pôde pensar na singularidade do caderno e da escrita de caderno como um acontecimento distinto dos fragmentos textuais, sejam eles poemas, prosa, desenho, glossolalias, entre outros.

Obvio que não há aqui nenhum desejo de desmerecer o esforço hercúleo de Paule Thevenin, muito menos as leituras que receberam Artaud como índice anômalo exemplar das subjetividades desviantes, reivindicadas a partir do maio de 68, ou das revoluções contra culturais.

O desejo é apenas o de pensar de que maneira esse acontecimento escriturário dos cadernos exige uma reformulação da nossa concepção ocidental de texto – mais especificamente de uma sobre-determinação do texto enquanto regime logocêntrico. E quais efeitos essa mutação de concepção porventura poderia provocar nos campos “literário” e “artístico”.

Uma primeira atenção estaria em notar na prática dos cadernos de Artaud, mas hoje posso dizer que não exclusivamente dele, como sendo diferente da dos diários, já bastante pensados e digeridos pela nossa cultura. Os cadernos não só não se submetem à marcação cronológica do diário - e logo ao que dessa marcação lineariza a língua assim como os acontecimentos que essa língua tenta agarrar- como indicam, em seu contato próximo aos corpos, em seu caos próprio e singular desse espaço sem tempo linear, um traço (um tempo?) intensivo que coloca a escrita numa perspectiva e numa relação de co-dependência dos ritmos propriamente corpóreos – como se fossem habitados por essa espécie de húmus verbal anterior ao texto.

Esses elementos por si só já desarranjam a tessitura do texto, se a entendemos como elo, ligação, concatenação sintática, regularidade ou alinhamento. A intensidade acaba indicando um ritmo de desligamento, de disjunção, de deslocamento. No entanto é também esse movimento disjuntivo que conclama a presença simultânea de regimes heterogêneos que passam da letra ao traço, da palavra de sentido à palavra sonora, do rabisco ao desenho, entre outros.

Na tradição moderna temos a impressão de que os movimentos disjuntivos excluem, ou ao menos borram, a interioridade, e o que dessa



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

noção psicológica coloca-se como sustentação do texto, seu próprio sujeito de enunciação. Entendo que a primeira edição dos cadernos de Artaud buscou, desse modo, textualizar tudo quanto possível, incluso preenchendo as lacunas de palavras incompreensíveis, ou ausentes. Essa tentativa fez com que – não apenas a materialidade exigida pelos outros regimes ali presentes fossem apagados, mas que mesmo muitas das contradições inerentes ao processo de perda de si porque passava Artaud desde 1937 acabassem suprimidos. Muitas das contradições religiosas que habitaram o período considerado de delírio religioso do poeta apareciam em notas marginais blasfematórias que foram suprimidas, na tentativa de encontrar esse sujeito uno, mesmo quando ele escapava ou fugia.

Diria, incluso, que a dificuldade da literatura lidar com o regime dos cadernos sem domesticá-los numa forma diarística aponta também para esse fato, o fato contundente de uma escrita desgarrada de qualquer possibilidade unificadora.

A segunda Edição dos Cadernos

A última edição das Obras de Artaud, empreendida por Evelyne Grossman em 2014 se ausenta já de início do compromisso para com a noção de Obras Completas – alertando o leitor para os inúmeros textos e notas de cadernos ainda não publicados.

Opta também em primeira mão “por respeitar (dentro do possível) a disposição na página que fazia o próprio Artaud, assim como o ritmo que ele imprimia às linhas traçadas sobre as folhas. Quando uma palavra é incompreensível opta por deixar um espaço em branco entre colchetes, preferindo não inventar palavras hipotéticas. E em nenhum momento tenta-se construir textos a partir dos fragmentos esparsos dos cadernos. E a cada vez que haja um interesse gráfico particular uma cópia do manuscrito é colocada ao lado do texto impresso” (GROSSMAN, 2014, p.15).

Tal opção, que sofreu muitas críticas, é, no entanto, aquela que de um modo ou de outro busca respeitar os regimes heterogêneos assim como, e isso gostaria de frisar, convoca por um leitor capaz de conviver com a falha – com essa obra abortada, como se referia o próprio Artaud. Para ele



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

isso era condição *si ne qua non* para que refizéssemos o nosso conceito e expectativa diante das obras (e das vidas...). Da rede de sentido. Que aqui abre-se, se disjunta, se esburaca. Conviver com esse traço falhado parece exigir novos modos de publicação, mas também de produção de sentido – até certo ponto bastante próximos ao nosso regime contemporâneo, de deslocamento entre línguas e referências inconstantes e incertas.

No caso de Artaud, posso afirmar que essa disjunção gramatical, textual, de ligadura da língua é também um convite ao contato plástico e afetivo com as matérias. Ele chamava inclusive de “relacionar as palavras com os movimentos físicos que lhe fizeram nascer” (OC, Tome IV, 1933, Carta à Paulhan). Era assim que para ele “a literatura se recomporia”.

Podemos então dizer que a disjunção e a falha não remetem a um vazio, ou a uma espécie de *non sense* como regra, mas busca nos capacitar afetivamente para esses universos radicalmente outros, que chamamos incompreensíveis, pouco civilizados, de precariedade simbólica, de cosmologias e passagens outras entre o sensível e o signo que tantas vezes desconsideramos. Universos para os quais o homem branco ainda hoje carece de real empatia ou contato. Tal como via Artaud na cultura indígena da serra taramara. Tal como poderia dizer eu, das culturas indígenas ou afrocentradas, que ainda são desconsideradas quando trata-se de recompor os nossos sistemas interpretativos do mundo.

Livro em devir?

Sob esse aspecto teria uma terceira “recomposição” que ainda não foi feita enquanto edição, mas que proponho aqui, como exercício crítico e como ponto de inflexão que vem caracterizando de outro modo a relação entre a literatura e as outras artes (visuais, sonoras, cênicas) no mundo contemporâneo. Inflexão que, no entanto, a meu ver, ainda necessitaria adensar. É cujo o meio (*milieu*³) da escrita dos cadernos, ou melhor: os cadernos vistos como meios, e não apenas como suportes, permitiriam, quando não exigiriam tal adensamento.

Essa “recomposição da literatura” diria respeito a uma mostra dos seus processos de composição e de decomposição. Enquanto “arte”

3

Venho tratando os cadernos como Milieu (conceito proposto por Deleuze-Guattari a partir da leitura do biólogo Jakob Von Uexkull) porque entendo que o suporte não provoca a compreensão que busco empreender com os cadernos, qual seja: a de que algo se passa ativamente entre os corpos – de quem escreve, da escrita e dos “papéis” ou “telas” ou “peles” cadernos que singularize o acontecimento da escrita, obrigando-nos a vê-la sob outros meandros e percursos.



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

a literatura, fixada na forma livro (independente de ser digital, serial ou em papel) criaria uma contradição intrínseca entre o processo e o produto final. Podemos ler mil entrevistas de autores que declaram que as obras não se terminam, mas são abandonadas, podemos assistir aos constructos e experimentos de "obras abertas", intertextuais, interrompidas, suspensivas, anti-narrativas, entre outras, e no entanto o leitor ainda encontrará ali um 'túmulo livro' (ARTAUD, 1984, p.40), um conjunto de letras fixadas, impressas, paradas sobre a página, acabadas.

Sem as marcas dos tropeços daquela construção "acabada", a literatura fica sendo aquela que desejou e ao mesmo tempo resistiu a entrar no mundo contemporâneo. Onde as estéticas decompõem as suas formas previstas: a saída do quadro, a escultura-paisagem ou intervenção-urbana, as obras penetráveis, o corpo como obra, e por fim a diluição de toda obra na efemeridade da performance.

De um modo ou de outro o desafio dessa decomposição porque passou a arte da segunda metade do século XX até hoje já estava germinando nos cadernos de Artaud. Para mim, esse gérmen diz respeito à necessidade de partilha dos processos, mais do que dos fins. Os processos artísticos, proponho como sendo algo a meio caminho, a meio caminho não quer dizer rascunho, acusando um lugar entre outro, diferente singular entre o propositor e a obra – um terceiro termo. São traços até certo ponto subjetivos, mas não íntimos ou confessionais. São como as borras, os restos, os pedaços dos corpos –corpos de pensamento, de afeto, de ideia– que vivemos nos nossos processos de criação. Impasses. Ausências. Impensáveis. Parece-me, desse modo, que a partilha desse algo vulnerável e impreciso do processo é hoje fundamental que apareça na recomposição dos textos artísticos. E mesmo dos tecidos simbólicos e sociais já tão rompidos.

No caso dos cadernos de Artaud um dos caminhos possíveis dessa recomposição seria vê-los dentro, ou em relação com os textos ou os desenhos aos quais ele em maior ou menor grau "finalizou". O caderno como parte falhada dessa grande obra abortada.

Isso significaria, em alguns momentos, entender que a centralidade daquele caderno não passa pelo texto escrito, sem que para isso precisemos abandonar o regime da literatura e passar para o regime pictural, o livro de artista, ou o museu. Como se fosse possível por um momento entender a



Em torno dos cadernos, a escrita 'desfigurada'?
o caso dos 503 cadernos de A. Artaud
Ana Kiffer

reivindicação de Artaud por uma língua plástico-poético que realizar-se-á na forma de desenhos-escritos.

De todo modo, mais do que uma investigação pela instabilidade dos gêneros essa mostraçãõ dos processos de composiçãõ/decomposiçãõ das escritas me parece hoje fundamental para a recomposiçãõ de zonas intermediárias, de borda, entre diferentes regimes artísticos e ou subjetivos.

Através de Edições mais abertas e dispostas ao questionamento daquilo que antes delas, historicamente, e por inúmeras razões a serem evocadas e pensadas, ocupava o centro: de uma página, de uma época, de um gênero, de um lugar, de um corpo, entre outros. Sob esse aspecto a ênfase num trabalho (de ediçãõ ou crítica) que contemple e mostre os processos é também a ênfase no questionamento de tudo aquilo que num momento ou noutro queremos erigir e estabilizar como centro. Os processos passam sempre pelas bordas. Imperceptíveis ou sutis eles certamente nos ajudam a questionar as centralidades rígidas, unificadas, gregárias. A força do desligamento me parece hoje fundamental para não pensarmos mais no texto apenas como tessitura que liga, reúne, fecha e unifica. Mas para podermos investir na força do desligamento de forma amorosa, plástica, sonora, visual. O que significa que há no desligamento uma outra matéria singular –que não mais o texto, mas ainda assim escrituraria que é prenehe de força de endereçamento, logo de reivindicaçãõ de e por novas partilhas. Sensíveis e materiais.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes Cahiers de Rodez – février-avril 1945*. Volume VX. Édition de Paule Thévenin. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. Sao Paulo: Max Limonad, 1984.

_____. *Oeuvres*. Éditions établies par Evelyne Grossman. Paris: Gallimard, Quarto, 2004.

_____. *Antonin Artaud sous la direction de Guillaume Fau*. BNF: Gallimard, 2006.

_____. *A perda de Si*. (org.) Ana Kiffer. Tradução Ana Kiffer e Mariana Patricio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.



Desenho de Desenho – Waltercio Caldas

Gilton Monteiro Jr¹

Resumo:

O artigo analisa os desenhos do artista brasileiro Waltercio Caldas procurando destacar os procedimentos redutivos aos quais submete suas propriedades formais. Em diálogo com recursos modernos e contemporâneos Waltercio confere ao desenho um tratamento singular, convidando a uma reflexão sobre seu entendimento e percepção. Trata-se de compreender o desenho como um dos gêneros centrais em sua poética.

Palavras-chave: Waltercio Caldas - Desenhos; Desenho Contemporâneo; Arte Brasileira Contemporânea.

Abstract:

The essay analyzes the drawings of the Brazilian artist Waltercio Caldas seeking to underline the reductive aspects to which he submits its formal properties. In dialogue with modern and contemporary resources Waltercio gives the drawing a unique treatment, inviting us to reflection on its understanding and perception. We can see the drawing as one of the central genres in his poetics.

Keywords: Waltercio Caldas - Drawings; Contemporary Drawings; Contemporary Brazilian Art.

1

É artista graduado em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), com mestrado em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Realizou Pós-doutorado em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É atualmente pesquisador de Pós-doutorado do PPG-ACL da Universidade Federal de Juiz de Fora.



O núcleo de inteligência dos desenhos de Waltercio Caldas está na sua capacidade de se expor, de aparecer e demonstrar com precisão a performance² desse aparecimento. Como é de costume em seus trabalhos, essa inteligência se manifesta em recursos empregados na evidência de suas propriedades visuais, chegando a sabotar os voos transcendentais da fruição estética. A qualidade plástica de sua forma apela a níveis a um só tempo mais próximos e indeterminados de significação. É como se, desejantes, eles colocassem a transformação da cultura ali, ao alcance de nossas mãos, ainda que conscientes dessa impossibilidade. Mas não será esta mesma impossibilidade que irá redefinir nosso horizonte do possível?

Os recursos empregados pelo artista nos surpreendem com sua operação calculadamente precisa e alusiva, com seu sentido direto e intangível. Tal procedimento explicita o núcleo da atividade formal dos seus desenhos, devendo boa parte de seu sucesso à economia dos meios aos quais o artista recorre. Tudo soa como se essas obras nos fizessem desconfiar do próprio ato reflexivo ao qual apelam. De todo modo são trabalhos que se querem transparentes e diretos, liquidando qualquer resíduo de rebuscamento e excesso. E a sutileza que suscitam é própria da maneira como pretendem intervir em nossa visualidade, passando a limpo o sentido da visão em vista das condições apreciativas em que se veem implicadas as artes em nossos dias.

Como sabemos, o desenho consiste em um gênero central na poética desse artista, presente desde sua primeira exposição realizada no ano de 1965 no Diretório Acadêmico da Escola de Filosofia da Universidade do Brasil¹. Podemos dizer que ele alcança o estatuto de objeto gráfico, inserido por seu tratamento austero, contundência e formalidade no sistema dos demais objetos. O artista não procura apenas colocar entre parênteses a idealidade do desenho, o sinal platônico que o acompanha e o marca enquanto linguagem artística na era moderna. É perfeitamente possível identificar uma relação genealógica entre o desenho e suas obras tridimensionais, como se a linearidade de suas esculturas e objetos incorporasse e expusesse uma memória gráfica⁴.

Algo semelhante é visível nas obras de Constantin Brancusi, cujo refinado tratamento de superfície retoma o idealismo linear tão presente,

2

Sobre a ideia de performatividade nos trabalhos de Waltercio Caldas ver o ensaio de Rodrigo Naves "Waltercio Caldas Jr: de papel". In: NAVES, Rodrigo. *O vento e o Moinho*: ensaios sobre arte moderna

3

Atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

4

O artista mesmo observa que "este recurso de tratar os papéis como um lugar, um espaço tridimensional onde ocorre acidentes tridimensionais, talvez seja o motivo de meu interesse nos cadernos. Na realidade estou sempre trabalhando com a tridimensionalidade, seja realizando desenhos, esculturas ou livros". Ver: RIBEIRO, Maria Luísa Sprovieri. *Waltercio Caldas: o atelier transparente*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.



por exemplo, no neoclassicismo de um Antonio Canova, para sair na autoestrada da modernidade com sua exuberante síntese formal. Ao romper com a estrutura monolítica, intensificando as clivagens entre diferentes materiais e variando nas configurações formais das partes constitutivas de algumas de suas esculturas, Brancusi faz com que sua percepção se dê em um só nível sensível-inteligível [ver Figura 01]. À sensualidade da matéria corresponde uma forma linear elementar, aparentemente despersonalizada.



Figura 01. Constantin Brancusi, Young Bird, 1928.
Foto: William A. M. Burden. © Succession Brancusi.

Com barras sextavadas, esculturas semiesféricas, caixas refratárias, linhas de lã, hastes de aço (evocando ou não toda sorte de volumes) os objetos e esculturas de Waltercio Caldas apresenta certa familiaridade com a síntese formal de Brancusi. Inclusive tal síntese aliada ao acabamento impecável de suas obras aponta a mesma proximidade com o design. Mas aquilo que em Brancusi é uma antecipação e um contraponto ao design industrial do século XX, em Waltercio Caldas se dá por coetaneidade cultural. O que importa destacar, no entanto, é a harmonia entre a linearidade que marca a fisionomia e a assertividade física dos trabalhos do artista carioca.

Além disso, a operação realizada por Waltercio Caldas demonstra um tipo de pensamento bastante atento às complexas e sofisticadas

propostas da arte concreta e neoconcreta brasileira, como também do dadaísmo e surrealismo europeu, estendendo-se ao minimalismo norte-americano. Ainda que suas obras estejam nitidamente acompanhadas por um sentimento do Belo, é possível perceber a sombra do caráter corrosivo da anti-arte dadá, com sua acidez e crítica cultural radical. Mas se Waltercio aparenta ser menos iconoclasta é porque sua manobra, partindo do mal-estar dadá para atravessar a perplexidade minimalista [ver Figura 02], reitera o ajuste histórico que agravou o desencanto da forma moderna encabeçado por sua geração.



Figura 02. Waltercio Caldas, *Condutores de percepção*, 1968.
Foto: Wilton Montenegro

Além disso, as operações desenvolvidas em seus desenhos substituem a acidez dadaísta por uma ironia mais próxima ao espírito de Marcel Duchamp, relativizando a nota de sarcasmo para lançar mão da dúvida reflexiva. Com sua gravidade desconcertante seus desenhos destilam aquilo que há de mais provocador na ironia moderna: a capacidade de conservar o movimento reflexivo da forma sobre ela mesma, produzindo assim sua inscrição no mundo. Essa forma especular está menos comprometida com as consequências epistemológicas que desqualificam o papel da arte no contexto da racionalidade moderna do que com o esforço do artista em lidar com os impasses de sua cultura.

Ao reduzir sua operação à relação de seus elementos constitutivos, seus desenhos sabotam nossos sistemas perceptivos, sob a recusa de

qualquer princípio mimético. Problematizam de saída sua aparência e evidência, elevando à segunda potência sua autonomia formal [ver Figura 03]. É assim que se desejam inscritos no mundo, extraindo aquilo que há de mais nobre da propriedade de seu aparecer para formular seu trabalho crítico à velha fórmula retórica que faz do enunciado o protagonista da enunciação. Agem, portanto, na sólida virtualidade de seus planos significativos. Nesse movimento, o curto-circuito wittgensteiniano ocasionado entre o que se vê e o que se fala, entre aquilo que se diz e aquilo que se mostra ao invés de paralisar, promove a ação da forma.



Figura 03. Waltercio Caldas, *Desenho*, 2008.
Foto: Paulo Costa.

A cuidadosa elaboração visual desses desenhos explora a significância que a arte pode cumprir em nossa existência, a partir de clivagens e desajustes. Do modo como os vejo, eles parecem convidar-nos a seguir adiante com tais inconformidades, aprofundando-as. Envolver-se no desafio estético que nos colocam é a maneira mais adequada de responder a tal convite. E se estamos nos comprometendo com a significância do trabalho de arte, se se trata de extrair proveito da repercussão da estética nesse tão enxovalhado e embrutecido campo da cultura, então é a própria experiência que está posta em jogo.

Apesar de Waltercio Caldas considerar os modos de articulação do trabalho no mundo, não podemos restringir suas motivações à tarefa crítica das condições de sua repercussão e apreciação. Isto no mínimo lhe conferiria a alcunha de estrategista, o que pode soar equivocado por se tratar de um

artista cujos procedimentos devêm de uma abordagem ao mesmo tempo analítica e intuitiva acerca do funcionamento das imagens e dos signos. Se o artista em um primeiro momento de sua carreira atuou de modo mais estratégico e interventor, com o tempo seus procedimentos adquiriram mais desenvoltura. Acompanhando as transformações sócio-culturais no país e no mundo, sua arte incorpora as complexidades e contradições de seu posicionamento em face do dinamismo da cultura e do mercado. É certo que essa abordagem, no entanto, promove um ataque às causas e injunções que naturalizam, para a nossa percepção, o mundo, e aculturam a arte. Se seus desenhos silenciam os “relatos” sabidos das coisas, é para viabilizar novas relações com o Real, restituindo-lhe o poder do vir-à-ser: está aí seu ato de fé desencantado na capacidade da arte nos levar adiante.

Observemos, por exemplo, a obra *Desenho* [Figura 04]. Ali nada nos é oferecido no conjunto das três linhas tranquilamente dispostas sinuosamente sobre o papel, de modo que a intuição é levada a alçar voo no exato momento em que ameaça a repousar em algum lugar mimeticamente “sugestivo” do trabalho. Suas disposições e tratamento plástico dificulta a simples tarefa descritiva de sua forma restando-nos então tomar partido da singularidade aparente. O processo se reitera na relação tautológica entre o que é lido no título e o que se percebe visualmente na obra. Sem desejar ser outra coisa senão aquilo que de fato é (um *Desenho*) a relação harmoniosa entre cada uma das linhas faz com que elas cumpram com exatidão seu funcionamento visual.



Figura 04. Waltercio Caldas, *Desenho*, 1993.
Foto: Wilton Montenegro.

Tudo isto sem nos fazer crer que tal redução ao elemento constitutivo do *Desenho* esteja interessada nas condições fenomenológicas do olhar. Ainda que o artista proceda por uma depuração sistemática dos elementos visuais (no caso, a linha e a superfície branca do papel), comprometendo-os com os signos e sinais (o título) que integram o desenho, sua intenção não é apenas sustar às leis da percepção. Antes cabe ao observador refazer sucessivamente o processo perceptivo através de um retorno às condições preliminares da evidência formal do trabalho para, *identificando-o* a si mesmo, percebê-lo enquanto fenômeno que confere singularidade ao Real que ele mesmo produz.

E na medida em que a obra é singular, é sua significação que ela faz retornar incessantemente, num movimento espelhado que cativa e torna exemplar o *desconhecimento* de sua forma. Quando algo ali é sugerido, insinuado, o que é exposto é o mecanismo da insinuação e da *diferença* enquanto propriedades estéticas que lhes são inerentes.

Autonomia genérica

A dobra da experiência sobre ela mesma, o sentido que devolve aos desenhos a imaginação e perplexidade originária que eles suscitam, tornam nossas conjecturas específicas e relativas. Na verdade, sua economia de recursos gráficos e visuais não deixa muito espaço para trivialidades. Faz com que funcionem como centro de gravidade de um olhar cujo movimento nos leva do objeto à imaginação, e desta ao objeto sem deixar lastros de seu processo perceptivo. Mesmo que o alcance de tais conjecturas se estenda ao mundo, impregnando nossos desejos e inspirando-nos motivações, esta circularidade estrutural faz da autonomia da obra a única lei de sua evidência, e torna a transparência a moral de sua autonomia.

É claro que se trata de uma autonomia *problemática*, no sentido de que essa é uma das questões que os trabalhos articulam sem oferecer, no entanto, uma saída tranquila de suas aparentes contradições. A despeito da serenidade e silêncio recorrentes nesses desenhos, não resta deles uma imagem estável de sua forma. E será justamente o contraste entre sua evidência cristalina e a indefinição do que percebemos que os manterá na zona limiar de nosso conhecimento, conscientes do presente em devir de nossas ideias e pensamentos.



Mas não podemos nos enganar: a autonomia desses desenhos não faz deles uma estrutura monádica portadora de uma neutralidade asséptica. Ao contrário, é através deste tipo de autonomia (desta sólida negatividade) que eles fazem uso da força das ideias para se contrapor a uma cultura marcadamente mercantilizada e anticognitiva como a nossa.

O que se dissolve aqui é justamente a substância abstrata que condiz ao objeto de desejo das imagens de mercado: a satisfação de seu conteúdo no ato de consumo, o apelo ao gozo, a lógica da alienação que confere a sustentação traumática dessas imagens. Ao contrário, os desenhos de Waltercio Caldas não admitem qualquer distância, qualquer trauma entre sua imagem e a estrutura que a compõe: eles jamais alienam sua substância genérica, ainda que reflitam e dilatem para fora, como um espelho, os termos que integram o gênero *desenho*.

A essas obras cabe, portanto, o constante exercício de *individualização*, fenômeno que só aparentemente é proporcionado pela sociedade de massas e seus produtos. Isto porque a *particularidade* preservada por cada uma exige também uma experiência particular e incompleta de seu observador: incompletude a serviço da experiência, deixemos claro, em virtude da pobreza de sentido⁵.

O sentido da novidade

Com sua instantaneidade, os desenhos de Waltercio Caldas convocam uma espécie de “ultranovidade”, destilando os anseios da contemporaneidade. Essa novidade contorna os primados historicistas e ontológicos da arte moderna para se refazer enquanto uma operação visual sóbria e desafetada. Trata-se, portanto, de uma postura que entende e propõe um tipo de atuação da arte no atual contexto social. É claro que essa postura satisfaz um aspecto moral associado ao conhecimento acerca dos limites das “aventuras contemporâneas”, que o percurso de uma longa atuação artística pôde lhe conferir.

A essa altura não basta apenas decantar os elementos visuais de modo a transparecê-los ou desideologizá-los. Tampouco interessa somente *reduzir* e explicitar suas implicações semióticas, isto é, as condições concretas pelas quais se tornam significativos. Com seu sinal um tanto pragmático, os

5

Sobre os estudos que tratam do aspecto inelutavelmente rarefeito da experiência e da arte no contexto da sociedade moderna ver, por exemplo, o seminal ensaio de Walter Benjamin intitulado “Experiência e Pobreza”. In: BENJAMIN, Walter. *Arte Magia, Técnica e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. Ver também “Arte Pobre, Tempo de Pobreza, Poesia Menos”. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. Ver ainda, “Um filósofo francês responde a um poeta polonês”. In: BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.



elementos visuais passam por um sereno processo de exame das condições de visibilidade que se impõem a uma obra de arte hoje. Daí que o esforço de apagar do signo sua carga histórica acabe por deixá-lo à deriva, esquivo a uma fala cultural sempre pronta a sequestra-lo.

Só restam aos desenhos incorporarem a contingência da experiência como condição inerente de sua vida lateral no campo simbólico. É a dinâmica dessa experiência que o trabalho segue exercitando e desafiando. Sua contemporaneidade está em “desenhar” esse instante como um processo, ou talvez como um fenômeno *diferenciadamente redundante*, reconhecendo no signo aquilo que lhe é significativo.

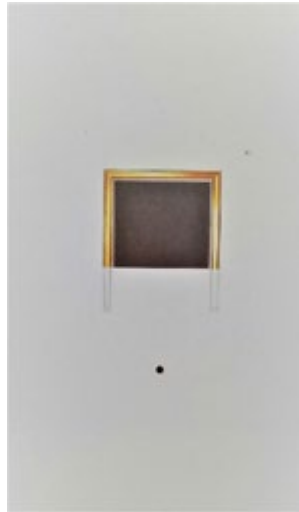


Figura 05. Waltercio Caldas, *Desenho*, 1975.

Foto: Wilton Montenegro.

Posta nesses termos, a colocação do sentido engendrada nessa operação apresenta sinal oposto à visão niilista do mundo e seus valores. Para alguém como Waltercio Caldas que sempre almejou intervir positivamente na cultura, essa postura soaria fácil ou até demagógica. Ao contrário, o que esse impasse significativo expõe é o desafio de conservar aquilo que da arte a cultura não consegue se apropriar: a energia poética dos trabalhos. Claro que, de uma forma ou de outra, a obra de arte segue sendo assediada pelo violento processo de fetichização e estereotipia que acompanha a formamercadoria na qual ela está atrelada. Mas mediante à impossibilidade de

escapar a tal situação, os trabalhos acabam por endurecer seu paradoxo, sendo a um só tempo muito “solicitados” e pouco “apropriados”. É este o sentido de sua *novidade*.

Olhar reflexivo... olhar inacabado.

Sabemos que Cézanne e o cubismo perceberam e denunciaram o caráter parcial da percepção, e que os fenômenos mais corriqueiros nunca se deixam apreender num único lance. Tal percepção levou à fratura do objeto percebido, liquidando sua integridade e descentralizando o sujeito da percepção, implicando-o nesse “complexo perceptivo” que é o mundo.

Os desenhos de Waltercio Caldas incorporam o logro dessa importante empresa da arte moderna, tratando o olhar (a experiência) como um processo parcial e *inesgotável*. Por isso a imediação formal desses desenhos apela à uma mediação reflexiva que só se cumpre num convívio prolongado com seu observador.

Dito isto, podemos arriscar a conclusão (provisória, claro) de que Waltercio Caldas soube extrair, sublimar e sintetizar a famosa dualidade duchampiana entre uma arte eminentemente reflexiva e outra de caráter retiniano, ou prazerosamente contemplativa. Ora, quanto mais observamos seus desenhos somos levados a crer que ali o mais reflexivo se cumpre pelas vias retinianas, ao passo que o mais eminentemente retiniano apela ao sereno prazer da reflexão.



Figura 06. Waltercio Caldas, *Desenho*, 1990.
Foto: Wilton Montenegro.

Os designs de têxteis das vanguardas modernistas: entre o objeto artístico e o objeto histórico

Rui Gonçalves de Souza¹

Resumo:

Este artigo é uma avaliação da forma como a produção de têxteis das vanguardas modernistas tem chegado ao conhecimento do grande público através de exposições em museus de arte. Ao mesmo tempo, questiona a simplificação estética como procedimento destas mostras, que deixam de apresentar questões esclarecedoras sobre esta produção plástica, e assim, perde a oportunidade de produzir conhecimento. Considero que esta produção é uma espécie de representação da atuação dos artistas que atuavam também como designers, em uma época que as fronteiras da arte estavam sendo questionadas, oportunidade que levaram para suas expressões plásticas objetos com fins utilitários, tratados ao mesmo tempo, como design e como arte e utilizaram da máquina para produzir uma arte reprodutiva.

Palavras chaves: Têxteis e modernismo; Têxteis e representação social; Mostras de moda.

Abstract:

This paper reviews the way modernist avant-garde textile production has come to the attention of the general public through exhibitions in art museums. At the same time, it questions the aesthetic simplification as the procedure of these shows, which fail to present enlightening questions about this plastic production, and thus loses the opportunity to produce knowledge. I believe that this production is a kind of representation of the performance of the artists who also acted as designers, at a time when the frontiers of art were being questioned, an opportunity that led to their plastic expressions objects for utilitarian purposes, treated at the same time as design and as art and used the machine to produce a reproductive art.

Keywords: Textiles and modernism; Textiles and social representation; Fashion shows.

1

Doutor em Design pela PUC-Rio;
Mestre em Moda, Cultura e Arte
pelo Centro Universitário - SENAC-
SP.



Mostras estéticas de designs e produção de conhecimento

Trabalhar com moda atuando como coordenador de equipes de desenvolvimento de produtos, principalmente com a mundialização da economia, com seus reflexos no segmento, significa estar atento ao que está acontecendo em nível global. E como roupa não é só imagem, ela tem elementos de construção, por exemplo, novas tecnologias de costura, técnicas de adornamentos (entre elas bordados e estampas), qualidades tácteis dos tecidos, processos de tingimento, entre outros, obriga a quem está à frente de grandes negócios, onde as apostas erradas podem causar grandes prejuízos financeiros, a manter em suas agendas, viagens regulares para os locais, no exterior, onde acontecem grandes feiras de lançamentos de novos produtos, forte concentração de marcas e sede de conglomerados de luxo. Não estamos falando só de moda pronta, mas de novas tecnologias, diferentes matérias-primas, processos de comercialização etc.

Desde o início dos anos 1990 até 2012, período que realizei profissionalmente e sistematicamente, viagens para pesquisar tendências de moda, entre uma atividade e outra, sempre reservei parte do tempo para visitar exposições que estavam acontecendo nos grandes museus de arte. Com o fenômeno do crescimento das exposições de moda que vem acontecendo nesses museus há mais de duas décadas, as visitas a esses locais de lazer passaram a ser obrigação, já que estas exposições, de certa forma, exercem alguma influência no segmento de moda. Muitas vezes as temáticas trabalhadas pelas curadorias são apropriadas pelos promotores das tendências. Além do mais, essas mostras são verdadeiros acontecimentos de mídia no mundo *fashion*.

As exposições de moda em museus de arte, geralmente optam por mostrar os objetos aos mesmos moldes de uma escultura de um Giacometti, ou quando se trata de tecidos, muitas vezes emoldurados, como se fossem um quadro de Cézanne. O modelo de apresentação preferido é o da contemplação estética. Para quem não é leigo no assunto, essas exposições, de certa forma, causam certo estranhamento, pois sabemos que por trás de um objeto de moda, que ser seja um vestuário ou tecido, na cabeça de quem os projeta, há todo um processo de classificação envolvido no momento do desenvolvimento, qual consumidor pretende atender, quais



são os hábitos de consumo deste consumidor, quais as possíveis razões para a aquisição, e com isso, que técnica, que modelagem, que tecidos, e quais os adornos devem ter as roupas para atender aos pré-requisitos. Ao lado dos modelos expostos nestas exposições quase nenhuma informação sobre estas questões, ou seja, pouco interesse na produção de conhecimento.

A opção para quem deseja adquirir algum conhecimento das questões de design nessas mostras que optam por exibir esses têxteis para contemplação estética é comprar os catálogos nas lojas de *souvenirs*, que normalmente são acompanhados de ensaios dos curadores e de outros convidados, em geral críticos e historiadores de arte. Apesar dos catálogos proporcionarem uma ênfase maior ao valor estético desses objetos, de certa forma traz informações, frutos das pesquisas das curadorias, sobre a história e o contexto social da produção deles. Mas como o objetivo dessas publicações não é realizar uma análise sociológica, o contexto social e tecnológico, as propostas intrínsecas na produção destes objetos quase sempre ficam a desejar. Neste sentido, quem visita essas exposições com objetivo de obter conhecimento sobre estes designs de têxteis acaba ficando desapontado.

Aproveitando da oportunidade que surgiram com o sucesso das mostras de moda em museus, alguns curadores estão organizando mostras de tecidos e de complementos de moda. Sobre os designs em tecidos das vanguardas modernistas das primeiras décadas do século passado, as exposições nos museus de arte e os artigos que fazem parte de seus catálogos ainda têm sido o material de melhor qualidade visual e acadêmica até então feito sobre esta produção. Não são encontradas na literatura da História da Arte desta época, o Modernismo, e mesmo na História do Design, referências que venham esclarecer, de forma consistente, as condições sociais, políticas e tecnológicas da atuação de artistas como designers no segmento do design de têxtil para moda e decoração nas primeiras décadas do século passado.

Neste artigo eu chamo atenção para uma perspectiva de estudo da produção de têxteis das vanguardas modernistas, a partir das exposições em museus de arte, para além da simplificação da perspectiva estética, por entender que tal procedimento não oferece dados contundentes e



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:
entre o objeto artístico e o objeto histórico
Rui Gonçalves de Souza

esclarecedores sobre esta produção plástica. Considero que esta produção é uma espécie de representação da atuação dos designers-artistas² em uma época de intensos questionamentos sobre o papel das artes ao longo da utopia que dominou o campo nas primeiras décadas do século passado, que propunha a construção de um novo mundo.

As estratégias envolvidas nas exposições dos designs de têxteis das vanguardas modernistas^{3v}, em sua grande parte, em consequência de suas diretivas metodológicas que partem de uma metodologia formalista da “pura-visualidade” (ARGAN, 1994, p.34) são pautados em uma visão de arte transcendente, em procedimentos estéticos que procuram revelar momentos heróicos e de transgressão dos designers-artistas ligados às vanguardas ao ultrapassarem as fronteiras convencionais da arte, assumindo novos suportes, neste caso o suporte têxtil. O termo “estético” foi introduzido para explicar e estruturar essas experiências, “muito variada em qualidade para serem subsumidas aos termos “belo” e “sublime”, muito rica em significados para serem descritas como “mero gosto” (SHUSTERMAN, 1998, p.39).

Fazendo abstração das condições sociais da produção, da circulação e do consumo da obra de arte, como se a história autônoma dos estilos, em sua forma pura, tivesse lugar numa espécie de vazio social, a perspectiva formalista acaba por subordinar-se totalmente, na escolha de seus objetos e de seus métodos, às convenções e às conveniências sociais do trato fino e do bom gosto que definem a relação autenticamente cultivada com a obra de arte e o mesmo procedimento são utilizados também nas exposições sobre design. Para Pierre Bourdieu, desta forma, tal crítica suspeita com arrogância de qualquer pesquisa que ponha em risco de algum modo o ideal da contemplação desinteressada: primeiro, “porque uma pesquisa deste tipo recusa-se a dissociar a análise das estruturas internas da obra da análise das funções que ela cumpre em favor dos grupos que a produzem, a difundem e a consomem; segundo, porque tal pesquisa aplica à obra um olhar redutor capaz de lembrar as funções interessadas da contemplação desinteressada” (2005, p.278). Ao ignorar o modo de produção de que é produto, o *modus operandi*, a crítica formalista posiciona seus alicerces na universalização e na eternização de um modo de recepção “puro”, que a exemplo do modo de produção homólogo é produto histórico de um tipo específico de condições sociais.

2

Muitos artistas, nas primeiras décadas do século XX, num momento em que as fronteiras da arte estavam sendo questionadas, levaram para suas expressões plásticas objetos com fins utilitários, tratados ao mesmo tempo como *design* e como *arte*, e utilizaram da máquina para produzir uma arte reprodutiva, questionando a visão kantiana da unicidade da obra. São esses artistas que ao longo deste artigo são citados como os “designers-artistas”.

3

Argan (1992) empregou a expressão de modo resumido e de forma genérica para as correntes artísticas que, na última década do século XIX e a primeira do século XX, propuseram não só interpretar, mas defender e até mesmo incorporar o esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial.



Em sua crítica sobre as exposições de objetos históricos, estruturadas em procedimentos pensados pela crítica formalista, Meneses (1994, p.10) é da opinião de que a formulação empregada no tratamento dado a esses objetos pelos museus é altamente problemática, tem suas origens no período renascentista, mas é por excelência a visão iluminista, “que, na sociedade de consumo, como fruto já temporão, vai desembocar na estetização do social e na transformação da História em espetáculo”. De outra forma, para ele, se os procedimentos deixam de lado traços definidores de funções de evocação e celebração que esses museus continuam a desempenhar, também marginaliza a questão da *produção do conhecimento*. “A memória, igualmente, ficou reduzida a um instrumento de enculturação de paradigmas *a priori* definidos e que circulam em vetores sensoriais”.

As tarefas dos museus, na visão de Ulpiano Bezerra de Meneses, não devem estar atreladas somente ao universo do conhecimento, mas também à fruição estética, ao lúdico, ao afetivo, ao devaneio, ao sonho, à mística da comunicação e da comunhão, à curiosidade, à necessidade de mera informação e assim por diante. “Mas se não tiverem como referência o conhecimento, tratar-se-á de mera doutrinação” (MENESES, 1994, p.10). No caso das exposições dos designs de tecidos das vanguardas, pelos seus procedimentos, fica clara a primazia do objeto artístico em oposição ao objeto histórico. Portanto, estas mostras, mais voltadas à fruição estética, ao sonho, ao devaneio, pouco possui de associação com a produção de conhecimento histórico.

Para Meneses (1994, p.24) a fruição sensorial encontra na exposição de arte, como seria de esperar, seu espaço ideal. Ele cita um dos defensores desta formatação, Ernst Gombrich, quem advogava a superioridade da contemplação, reduzindo qualquer “preocupação morfológica” na apresentação das obras. Da mesma forma, ele observa que as críticas árduas do tradicional historiador da arte agora, se dirigem, sem dúvida, às pretensões dos escritórios de *design*, aos quais cada vez mais se tem atribuído a montagem de exposições no intuito de se obter o monumental e o espetacular, e que, de fato, não é diferente das exposições espetaculosas de arte e design, principalmente dos desenvolvimentos dos criadores de moda da alta costura e do *prêt-à-porter* de luxo, incluído aí as exposições dos designs de tecidos das vanguardas modernistas.



Nestes ambientes cenográficos destas exposições a estetização como forma sagaz de fetichizar o objeto quando se trata do têxtil, remete a uma “humanidade imanente”, em geral, para escapar ao “pesadelo da história” (SHANKS; TILLEY *apud* MENESES, 1994, p.27). Aqui falamos de fetichizar os objetos, no sentido oposto ao interesse em procurar registrar e explicar como e porque ocorre esta fetichização, além de estudar e dar a conhecer o objeto-fetice. É mais no sentido de procurar desvendar sua construção, transformações, usos e funções.

A produção artística, incluindo neste contexto os designs em tecidos das vanguardas, tratados como arte e como design, só pode ser adequadamente compreendida dentro de uma perspectiva sociológica, este é o caminho que Janet Wolff procurou enveredar em a *Produção Social da Arte*. Para a autora as condições em que a arte poderia ser eficaz, política e historicamente, eram determinadas tanto pela natureza e pelas possibilidades da produção cultural naquele momento, como pela natureza da sociedade da época e, em particular, de sua ideologia geral (1982, p.97). Entre outros fatores, as condições materiais concretas da produção artística, tecnológicas e institucionais mediavam essa expressão e determinavam sua forma específica no produto cultural (WOLFF, 1982, p.74).

Na virada para o século XX, onde as artes já não contavam com a posição claramente institucionalizada de que desfrutavam depois da Revolução Industrial e da Revolução Burguesa de 1789, talvez seja ainda mais necessário compreender a dependência da cultura dos fatores econômicos e sua extrema sensibilidade e vulnerabilidade nos azares da economia. Portanto, Wolff ao sinalizar que o econômico não era independente do social-institucional ou do tecnológico, defendia que fosse vital o desenvolvimento de uma economia política da cultura (1982, p.59). Portanto, nas novas condições econômicas das primeiras décadas do século XX, a maior integração devido à expansão dos meios de transporte, de comunicação, as novas tecnologias, entre outros, transformaram as condições materiais e a possibilidade de distribuição da produção plástica do design-artista, quando novos materiais técnicos para esta produção passaram a fazer parte do corpo de materiais existentes da convenção estética. Neste sentido a prática laborativa do *Mundo da Arte* (BECKER, 2010), onde as expressões plásticas sobre o suporte têxtil, além das telas convencionais para a pintura



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:
entre o objeto artístico e o objeto histórico
Rui Gonçalves de Souza

de quadros, estavam sujeitas às novas modalidades de distribuição, agora estavam também associados à Moda e ao Design de Interiores.

A produção de conhecimento e o estudo do design como disciplina e de sua história, segundo Adrian Forty “sofre de uma forma de lobotomia cultural que o deixou ligado apenas aos olhos e cortou suas conexões com o cérebro e o bolso” (FORTY, 2007, p.11). Resgatar a história da atuação das vanguardas modernistas no design de têxteis, em seu contexto social e suas circunstâncias históricas, além do mais, observar estes designs como suporte físico do meio social, é recuperar um momento particular do encontro da arte com a moda, no papel vital de criação de riqueza industrial, da ampliação do consumo ou mesmo do sonho com objetivo de transformação social, como foi o caso dos construtivistas russos.

Desta forma, estamos sugerindo olhar os designs modernistas em tecidos, não somente como objetos artísticos, mas também como propõe Meneses “através destes objetos lançar algumas pistas para refletir sobre o alcance de um tipo de documento, as coisas físicas, como campo de fenômenos históricos, sem o qual a compreensão de uma sociedade se vê comprometida” (1983, p.103). No caso da história da atuação das vanguardas modernistas no design de têxteis, esta reflexão é tanto mais necessária quanto, se verifica ainda, o descaso habitual dos historiadores da arte e do design a este respeito e que esta produção não seja somente informação estética, como nas exposições de arte, ou mesmo como ilustração de um momento de encantamento do campo da arte pelo progresso industrial.

Em relação ao estudo dos tecidos identificamos que ele é tradicionalmente realizado por duas áreas, mas que tem raízes em duas trajetórias bastante distintas. Muitos pesquisadores têm experiência em instituições especializadas, por exemplo, em conservação de têxteis ou coleções de museus, onde adquirem experiência considerável nos estudos destes materiais e de vestuários, em especial em seus aspectos construtivos, sobre o nível de tecnologia utilizado etc. Por outro lado, há outros estudiosos cujas experiências são voltadas mais para os estudos culturais, na sociologia ou antropologia social com formação em análise semiótica e simbólica e um interesse na “vida social” dos tecidos e das roupas. Os especialistas em estudo dos tecidos, em geral dedicam pouco entusiasmo por aquelas



disciplinas que juntos, são denominados de “estudos culturais”. Eles veem na análise social apenas diferenças de identificação dos materiais, mais precisamente em forma de vestuário e moda em categorias sociais, tais como etnia, classe e gênero. Quanto aos especialistas em “estudos culturais” vêem tal atenção aos detalhes, como uma afirmação dos pressupostos da objetividade das ciências naturais e, assim, insuficientes para apreciar a natureza dos estudos dos tecidos como pensamentos, no contexto de simbolismo e das representações, para as quais foram treinados para extrair do material o que realmente em suas concepções são importantes.

Aqui, proponho que as padronagens têxteis modernistas, além de exemplares estéticos belos, devam ser observadas como suporte físico da produção e reprodução da vida social, ou seja, como cultura material. Cultura material como aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem e que na abordagem Meneses:

[...] convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas, modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica). (MENESES, 1983, p.112).

Portanto, como forma de procedimento, consideramos em primeira instância os designs aqui analisados como produtos, como condutores de relações sociais ou como representação do meio social, ou seja, como modalidades de conhecimento prático orientadas para a comunicação e para a compreensão do contexto social, material e ideativo em que vivemos. Como produtos eles são o resultado de certo estágio historicamente determinável da organização dos homens em sociedade, sendo assim



certas formas específicas que eles assumem. De outro lado, como meio físico, oferecem as condições a que se produzam e efetivem, de certa forma, as relações sociais e por último como internalização do contexto social. Importante é observar que estamos olhando os tecidos como matéria prima para se produzir vestuário e o fato de dissecar as roupas em moldes, tecido, forma e produção, não se opõe, mas é parte, de uma consideração com aspectos humanos e compromissos cosmológicos.

Imagens documentos

As padronagens têxteis modernistas em tecidos pela semelhança física com pinturas, imagens estampadas, pintadas, bordadas, fora de sua materialização como objeto de vestuário, nos possibilita observá-las em outra perspectiva, de serem percebidas como quadros e geralmente são tratados como tal, quando se trata de exposições em museus de arte. Mas mesmo que não o são, estamos assumindo a proposta de observá-las como quadros, mas diferentemente de ilustrações das apostas estéticas específicas do campo da pintura ao longo do modernismo e sim, como quadros por ter força representativa (figura, imagem, iconografia) e que nos ajuda “problematizar aquela questão que vivemos nos perguntando: se a imagem produz conhecimento” (CIPINIUK, 2012).⁴

Para além do contexto em que os tecidos podem ser estudados como objetos físicos, documentos que testemunham um momento histórico no campo do design e da arte, ou mesmo quando os designers-artistas das vanguardas, a partir de suas posições no espaço social do campo da arte, realizaram a transmutação do objeto utilitário à artístico ao tratarem designs de tecidos como objeto de arte, ou mesmo como testemunho da existência de uma visão enganosa em relação ao artista, quando do fim dos mecenas e se refere ao pintor autônomo o qual “lutava para vender seus trabalhos através dos *marchands de tableaux* e das galerias, ignorando novas formas de patrocínio e de emprego para os artistas, muito dos quais estavam, na verdade integrados, como artistas, em vários ramos da produção e da organização social capitalista” (WOLFF, 1982, p.25). Sendo assim, consideramos os designs de têxteis modernistas, em certo sentido, “como repositórios de significado cultural ou como sistemas de

4

Conferência realizada junto ao
GRUDAR, grupo de pesquisa do
Departamento de Artes da PUC-Rio
em setembro de 2012.



significação” (WOLFF, 1982, p.16) referenciados ao seu caráter visual como documentos históricos.

Olhar os designs de têxteis das vanguardas como imagens, documentos históricos, vai além das abordagens iconográfica e iconológica das fontes visuais propostas por Panofsky (1979), no sentido de um tratamento mais amplo da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Meneses (2003, p.11) observa que a utilização do uso documental da imagem “artística” como meio, não é só para produzir História, mas também, voltado para o esclarecimento de sua própria historicidade, vem acontecendo em vários campos de conhecimento, entre eles a História da Arte e a História Visual⁵, embora não seja determinante e predominante.

Ao considerar que os projetos de tecidos das vanguardas são depósito de atos de testemunho ocular, temos a plena consciência de que imagens são testemunhas que não expressam por palavras, sendo assim torna-se difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Muitas vezes são criadas para comunicar uma mensagem específica, mas há perigos evidentes nesse procedimento. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades. Como Burke (2004, p.18) chama atenção, o testemunho de imagens, como o dos textos, lembra problemas de contexto, função, retórica etc. Daí porque certas imagens oferecem mais evidência confiável do que outras.

No caso do nosso objeto de estudo, os designs em têxteis modernistas, para além de pinturas sobre o meio têxtil, ou de imagens resultantes de uma tessitura, ao assumirem o caráter documental no sentido mais amplo, abrem possibilidades para a materialização do documento quando nele se reconhece também sua condição de objeto material e não de mero vetor semiótico. O problema agudo que se apresenta aí é a constituição de um corpo mínimo de informações controladas, que permitam estudar as imagens como objetos materiais, ou vice-versa, nas diversas formas e contingências de uso e apropriação.

Os tecidos modernistas como testemunhos oculares incorporaram o momento significativo de mudanças na história do design e da história

5

Para Ulpiano B. de Meneses (2003, p.25) o conceito de História Visual, não significa a proposta de uma existência específica de mais uma compartimentação da História. Trata-se apenas de um campo operacional, em que eleger um aspecto estratégico de observação da sociedade.



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:
entre o objeto artístico e o objeto histórico
Rui Gonçalves de Souza

da arte, quando nas primeiras décadas do século XX, os designers-artistas trabalharam para estabelecer conexões entre arte e indústria, ao explorar o design têxtil e processos que enfatizassem as propriedades estruturais das roupas em si, enquanto assumiam as formas visuais apropriadas à produção em massa. Esses acontecimentos fizeram surgir um novo interesse pelos têxteis que refletiam a racionalidade, a modernidade e a confiança nestes materiais.

A tensão existente às condições que distinguem um produto industrial e criação artística, arte maior e arte aplicada, sugere que um estudo dos tecidos modernos se faz necessário para uma compreensão mais ampla do modernismo. Os têxteis ofereceram aos designers-artistas o suporte e o processo ideal para se envolverem com noções contemporâneas, assim como, o papel da máquina e da arte com fins utilitários. Talvez mais do que qualquer outro meio, os têxteis através de suas padronagens e das tecnologias utilizadas para o seu desenvolvimento, podem explicar uma época de grande transição, pois, eles poderiam, simultaneamente, assumir a condição de artístico, objeto de uso e ao mesmo tempo acessível a uma grande parcela da população de não *connaisseurs*, ou não compradores de obras de arte, ou seja, a chance de se levar o estético para o cotidiano.

Assim como os têxteis atraíram novos consumidores, também atraíram novos artistas, homens e mulheres, e para além de produtos industriais, assumiram posições nacionalistas e visões pessoais. Portanto, através destes designs podemos compreender os aspectos da era em que foram criados e as motivações de quem os criou. Eles estiveram no centro do desenvolvimento da arte modernista em diferentes graus, em diferentes países, onde levantaram questões de gênero, das experimentações que invocaram o primitivismo, a abstração, o construtivismo, da utilização de novas tecnologias e da influência do consumismo.

Apesar das evidências de um papel significativo dos tecidos na história da arte e do design moderno, a negligência e marginalização observada na maioria dos estudos críticos de arte e design desta época, são prova cabal de que esta prática de design não alcançou a valorização proporcional ao seu papel. Talvez seja consequência de uma série de razões, mas o preconceito de gênero e da natureza do meio são em grande parte,



responsáveis por posicionar esses objetos em um “estado de ambiguidade perpétua que lhes negam um lugar à altura do papel que representaram nos discursos críticos e históricos” (TROY, 2006, p.65).

Ao longo da história do modernismo, artesanato doméstico e decoração sempre foram tratados, literalmente, como trabalho de caráter feminino, chamado de arte popular, distanciado espiritualmente das belas artes. Historicamente, as mulheres que atuavam no setor dos têxteis não tinham pronto acesso aos programas de formação acadêmicos ou profissionais e nem tiveram oportunidade de patrocinar grandes *workshops*, abrir *showrooms* etc., o que teria contribuído para um maior reconhecimento, e com isso, a possibilidade de visibilidade de suas produções plásticas. Mesmo a rica tradição europeia da estamperia e do bordado e que elevou têxteis para a esfera pública, aristocrática e real, estivera associada a uma desconexão entre o designer e o produtor, em uma divisão de trabalho onde, para as mulheres, eram tipicamente atribuídas o papel de trabalhador, enquanto os homens era quem cuidavam dos projetos.

O fato de servirem como complemento para outros tipos de expressão plástica, a exemplo de manifestações de arte conceitual ou elemento ornamental de uma pintura, ou participarem como componentes de projetos de design de interiores, móveis ou moda, que, às vezes, mascaram suas propriedades visuais, levam ao tratamento dado ao substrato têxtil a possuidor de menor valor artístico. Mesmo no período modernista e, eventualmente até nossos dias, os têxteis vivem um processo categorização inconstante, ou como arte ou artesanato, para ser exibidos em museus como obra de arte (objeto único) ou como objeto utilitário, produzidos em massa. Muitas vezes esta categorização depende das diferentes técnicas de sua produção, produto industrial ou atividade artesanal, trabalho de artista, categorizado como *artwear*.⁶ Essa inconstância fez com que, muitas vezes, os têxteis passassem a ser negligenciados, sem o reconhecimento de seus valores de design ou arte e, com isso, levando ao desinteresse pela sua conservação. Felizmente, este desinteresse está caminhando para o passado, pois têm surgido em especial na área do design, estudos consistentes, em que os tecidos, em suas padronagens, estão sendo abordados em contextos artísticos, sociais e históricos.

6

O termo serviu para designar em sua forma original, arte em vestes, que demandam têxteis artesanais, criados a partir de processos tradicionais, pensados e produzidos em peças únicas por um artista/artesão têxtil.



A história do processo de criação dos *designs-arte* em têxteis, em especial das padronagens têxteis modernistas, conectada intimamente à história da vida e da arte moderna, nos revela as experimentações resultantes das transformações sociais, políticas e econômicas que também proporcionaram mudanças radicais no processo como estes artefatos foram produzidos, usados e percebidos como *designs-arte*. Na verdade, ao olhar mais de perto esses objetos, muitas vezes negligenciados pelo seu caráter utilitário, podemos traçar não só as principais influências culturais, mas também os importantes movimentos artísticos que tomaram forma durante o período modernista.

Nas primeiras décadas do século passado os tecidos estiveram no centro do diálogo e dos debates teóricos modernistas, já que começaram a encarnar as formas em que arte, artesanato e arquitetura se fundiram em projetos arquitetônicos e decorativos. O conceito novo e revolucionário da "obra de arte total"⁷ que colocou os têxteis em pé de igualdade com as outras artes, começou a permear as práticas artísticas e neste sentido influenciou todas as facetas do design têxtil, desde sua criação, comercialização e consumo. Os têxteis passaram a fazer parte de todos os aspectos da vida moderna, no lar, na fábrica, no ateliê do artista etc., e em cada um desses espaços assumia diferentes implicações econômicas e artísticas.

Tecidos modernistas estampados

Os tecidos estampados, a partir da Primeira Grande Guerra, assumiram temáticas que traduziam, no sentido iconográfico, regiões geográficas, aspectos culturais e a arte de diferentes culturas e também a utopia e virtudes da vida na modernidade. Os designers-artistas passaram a explorar dessas novas fontes artísticas e novas formas visuais ao projetar suas padronagens, assim como, utilizaram das novas tecnologias em suas atividades projetuais. As fontes vieram de uma variedade de lugares, desde uma iconografia proveniente de culturas africanas, a motivos que exaltavam novas tecnologias, passando pelos esportes e por valores de exaltação ligados a revoluções que mudaram regimes políticos, entre outros. Neste mesmo momento em que esses designers-artistas ganhavam uma maior

7

A noção de obra de "arte total" (*gesamtkunstwerk*) passou a fazer parte central do debate no campo da arte e do design deste período.

O pensamento original de uma síntese da arte e da vida como uma condição da modernidade foi apresentada em 1849 por Richard Wagner (2003) em seu ensaio "o trabalho de arte do futuro" (*das Kunstwerk der Zukunft*).



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:
entre o objeto artístico e o objeto histórico
Rui Gonçalves de Souza

compreensão do que se constituiu o processo de mecanização industrial, começaram a explorar suas possibilidades, e isto aconteceu não somente no campo da representação, onde maquinários e o visual *streamline* em materiais como o aço e o cromo foram parar nos quadros e nas padronagens têxteis, mas sobretudo nestes próprios objetos, as máquinas passaram a ser projetadas e admiradas em atenção a nova estética.

A indústria têxtil respondeu a este novo processo, através da invenção de novos corantes e fibras sintéticas e atuando também no “chão de fábrica” ao simplificar os processos de tecelagem e estamparia. O aumento do comércio, resultou no crescimento da demanda de produtos que atendessem a uma elite que consumia alta-costura e design de interiores, mas também o consumo de massa, gerou, em proporção, a necessidade de uma oferta, que implicaram na aceleração do ritmo dos lançamentos dos projetos. Troy (2006, p.83) observou que nenhum estilo artístico, em particular, sobressaiu no design têxtil durante a década de 1920, os têxteis, no sentido do papel que lhes reservava o discurso modernista, deslocava-se continuamente entre o ateliê e a loja de departamento, entre o *showroom* e a fábrica, transcendendo as fronteiras entre arte e design popular.



Figura 01. Raoul Dufy. *Composition de fleurs*, estampado em cetim de seda, 1923.

Figura 02. Designer desconhecido. *A largada*. Algodão estampado, fabricação em Ivanovo-Voznesenks, União Soviética, 1928.

Com os altos investimentos realizados em seus parques industriais, a indústria têxtil, na década de 1920, viveu o fortalecimento de grandes fabricantes, a exemplo das norte-americanas F. Schumacher & Co e Stehli Silks Corporation. Ambas participaram da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs e Industriels Modernes*, de 1925, em Paris, e de volta para casa, foram as primeiras indústrias a levar a bandeira do modernismo para o mercado de suprimentos de têxteis nos Estados Unidos. Na França, a Bianchini Férier, com sede em Lyon, ficou conhecida pela qualidade de seus produtos estampados em seda (HARDY, 2006). Estes fabricantes passaram a ter uma forte participação na produção e no mercado de vendas de têxteis, a ponto de influenciar fortemente o mercado de moda. Constituíram-se nos referenciais de qualidade e variedade, com isso puderam satisfazer uma clientela em expansão. Essa variedade levou inevitavelmente a um aumento nos projetos e, em muitas destas empreitadas, o designer-artista ficava no anonimato, em favor da etiqueta do fabricante. Essas empresas optavam por não cultivar um único estilo e sim, produzir designs em diversos estilos, a fim de não limitar a encomenda e, com isso, permanecer ativas no mercado.

Houve casos em que o designer-artista já era possuidor de maior capital simbólico por ocupar o espaço dos consagrados dentro do campo da arte e do design, portanto, já possuidor da autoridade de legitimador, conforme descreve Bourdieu em seu livro "As regras da arte" (1996), e desta forma o fabricante procurava explorar o seu nome. Ao associar o tecido ao nome de um designer-artista consagrado, os fabricantes poderiam, com isso, atender uma clientela em busca de distinção, desejosa de possuir produtos de moda, cuja matéria-prima fosse desenvolvida por um consagrado. Raoul Dufy quem atuava como designer da Bianchini-Férier, Sonia Delaunay quem criava para Metz Co, lojas de departamento em Amsterdam, são situações que exemplificam essa relação.

A função dos designs-arte em têxteis modernistas possuía uma dinâmica própria, a cada momento eram chamados para novos desafios, como por exemplo, projetos para estofamento de automóveis, matéria-prima da alta-costura etc., mas mesmo com a existência de uma demanda específica de diferentes segmentos, os designers-artistas continuaram a projetar tecidos que funcionavam, independente, como designs-arte.



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:
entre o objeto artístico e o objeto histórico
Rui Gonçalves de Souza

Os tecidos ao assumirem múltiplas finalidades, ajudaram a formar uma rede de colaboradores em torno de seus projetistas, portanto, uma produção coletiva, uma espécie de mundo do design têxtil, comparativamente ao que Howard Becker conceituou de *Art World*. A expansão comercial da indústria com seus *workshops*, o consumismo, as inovações tecnológicas, novos corantes sintéticos, novas fibras têxteis, tecidos tecnológicos a exemplo do *rayon*, ampliaram as possibilidades do design de tecidos. A velocidade dos lançamentos e o aumento da variedade, passou a ser as condições mercadológicas, com isso, exigiu um suprimento contínuo de projetos inovadores e que ficaram a cargo dos designers-artistas. Ouvir

A ampla gama de estilos e de temas que constituíram em fontes de padrões que compuseram as padronagens dos tecidos modernistas na década de 1920, podem ser categorizadas, pela sobreposição de temas: o *cross-cultural*, o geométrico e o pictórico. Como tal, o designer-artista modernista se apropriou de “outros mundos” para relacionar com o seu próprio mundo, investigou a abstração geométrica, desenhou motivos para as superfícies tecidas que exaltavam o desenvolvimento protagonizado pela ciência, mas independente de imagens representacionais, essas imagens tiveram a pretensão de criar uma linguagem universal.



Figura 03. Sonia Delaunay, Sobretudo e estofamento de automóvel em padronagem abstrata, 1931. Acervo, Cooper Hewitt Museum, Nova York.

Tecidos construtivistas e produção de massa

As padronagens têxteis são geralmente obtidas em processo de tessitura. O padrão, elemento repetitivo da composição de uma padronagem, é o desenho que se obtém através de diferentes técnicas de entrelaçamento dos fios de urdume e dos fios de trama. A padronagem é o arranjo espacial desses elementos, do padrão, que se repete na superfície tecida. Os outros processos de construção de padronagens se constituem de tratamentos das superfícies, que podem ser lisas ou mesmo formadas por uma composição de padrões tecidos. Esses tratamentos de superfícies podem usar técnicas de estamparias, efeitos de pigmentação, processo de corrosão química ou tratamentos especiais de lavanderias. A outra forma de beneficiamento e tratamento de superfícies têxteis são os bordados e os apliques, por exemplo, os apliques de lantejoulas.

O tecido foi o suporte ideal para objetivar as teorias construtivistas, filosofia estética que se desenvolveu durante os anos de 1920 e que se constituiu em uma das vertentes do modernismo nas artes. Entre as questões centrais do Construtivismo, estava a noção da verdade dos materiais, ou seja, explorar as propriedades inerentes aos materiais e dos processos através dos quais eles são formados. Outra forma de denominar a base das teorias construtivistas é de elementarismo, já que o processo propõe uma atividade construtiva, obtido pela associação de componentes básicos, elementares, como em uma linha de produção industrial, ou como na tecelagem, onde o tecido é obtido de forma construída, pela associação de cada entrelaçamento das tramas com os urdumes.

Na tecelagem, o Construtivismo ganhou forma em direção a padrões racionalmente produzidos, determinados pelas estruturas horizontais e verticais da tecelagem, bem como pelos tons e texturas naturais das fibras, ou em representações de um universo construído por formas geométricas como foram os motivos para tecidos estampados. A ideologia construtivista e sua associação com a temporalidade, neutralidade e universalidade, bem como a adaptabilidade dos produtos para com o processo de industrialização, ofereceu uma alternativa racional e pictórica para o embelezamento das superfícies têxteis.





Figura 04. Varvara Stepanova, *padronagem abstrata geométrica para estampa*, 1924. A justaposição de formas geométricas para a construção de um todo, um modo dinâmico de agir a partir dos materiais, que é o princípio da proposta construtivista de Tarabukin em sua obra de 1923, *Do Cavalete à Máquina*.

Figura 05. Gunta Stözl. *Composição construtivista*, 1925. Cobre leito desenvolvido para as alcovas do dormitório do novo prédio da Bauhaus em Dessau. Provavelmente, 1923.

Os designers-artistas, aqueles que assumiram os preceitos construtivistas, atuaram como verdadeiros tecelões-artesões ao criarem peças únicas, a exemplo da maioria da produção do *workshop* de têxtil da Bauhaus, mas também eles começaram a ampliar as possibilidades do design de têxtil ao explorar a tecelagem em meio industrial, na arquitetura e também como prática pedagógica, a exemplo do que aconteceu nas Vkhutemas (Escola Superior de Oficinas Técnicas e Artísticas), aberta na Rússia após a Revolução de 1917 e 1919 na própria Bauhaus. A prática do design têxtil entre os construtivistas não significou o abandono da atividade pictórica em favor de um novo meio, na realidade tratava de construção representações visuais, aos moldes das pinturas em abstração geométrica, onde a tinta e pincel agora fora substituído pela lançadeira e os entrelaçamentos de tramas e urdumes. No entanto, a interpretação da filosofia construtivista não se reduziu somente aos processos de tecelagem, formas geométricas em representações metafóricas de construções, fizeram parte da plástica objetivada em processo de estampa têxtil, as quais foram realizadas pelos construtivistas russos, Alexander Rodtchenko, Liubov Popova, mas acima de tudo por Varvara Stepanova.

A aplicação da filosofia construtivista no design de tecidos, ganhou certo impulso, em parte, no momento do surgimento de uma nova

categoria de profissional, o designer industrial. Este profissional, assim como o multifacetado designer-artista de décadas precedentes, assumiu uma posição ideológica que se sustentava pela relação de colaboração e reciprocidade entre arte e design. Possuidor de conhecimentos técnicos e habilidades artísticas, que lhes proporcionavam as condições de projetar objetos para produção em massa através da criação de protótipos.

A proposta de utilização da noção construtivista na tecelagem, se tem um endereço onde ela realmente aconteceu, foi na Bauhaus na Alemanha, fundada por Walter Gropius (1883-1969) em 1919. A Escola empreendeu através do seu plano pedagógico uma visão integrada de artes e ofícios, onde um número de designers tutores trabalharam e inovaram até a escola ser fechada sob pressão nazista em 1933. Embora a Alemanha já era reconhecida por suas escolas especializada em têxteis, a Bauhaus não foi projetada para funcionar apenas como uma escola técnica, mas sim como um laboratório no qual os alunos pudessem aprender a essência dos materiais e, com isso, criar objetos no sentido estético “belos”, simples e utilitários (ARGAN, 2005).

Considerações finais

Quando vistos juntos, documentados dentro de um *continuum*, onde seus fundamentos teóricos são trabalhados associados ao contexto social, os designs de têxteis modernistas se tornam um assunto extremamente interessante e importante. É neste sentido que vamos entender a nova perspectiva que despontou para estes artefatos-arte, quando os designers-artistas começaram a considerar que os novos procedimentos na arte que eles estavam propondo, os designs-arte, inclusive pelo seu caráter utilitário, poderia ser comercializado e produzido, não só para os conhecedores de uma elite, mas também para a crescente classe média, levando às novas considerações do papel da produção em massa dentro do contexto da arte e do design.

Assim como os designers-artistas começaram a procurar alternativas às formas do *Art Nouveau* e mais adequadas as suas ideologias, eles também começaram a considerar novas oportunidades financeiras no campo da arte, o que resultou em um período de intensa experimentação. Este novo



processo pode ser observado na *Wiener Werkstätte*, cooperativa de artistas aberta na primeira década do século passado, em Viena, quando a produção interna e a comercialização de tecidos desta associação de designers-artistas vieneses ganharam fôlego e a noção de *gesamtkunstwerk*, tomou corpo expandindo ao ponto de incluir todos os componentes que organizam a prática do consumo: *showrooms*, participação em feiras internacionais, vendedores conhecedores de arte, designers-artistas contratados, catálogos, estoques, controle de estoques, resultado financeiro, *marketing* e distribuição internacional.

Para realizar a mudança da pintura de cavalete para os têxteis, no momento em que o designer-artista se engajou na missão de projetar bens associados à introdução de valor simbólico (estético) na produção de riquezas, mais precisamente nos artefatos industriais, imprescindivelmente, houve uma necessidade de desenvolvimento de materiais que atendessem a esta nova demanda, cujo florescimento, veio a partir de novos processos sociais que se instalaram com a modernidade.⁸ Ao mesmo tempo, os designers-artistas passaram a perceber que não haveria necessidade de limitar-se a trabalhar com um só suporte, surgiu com isso um novo tipo de praticante de arte e design: o designer multifacetado, que além de atuar desde a fase de projeto até sua concepção final, mas também ele poderia optar somente pela atividade de projetista.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- _____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Horizonte, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O Amor pela arte*. São Paulo: Edusp, 2003.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

8

Modernidade, entendida aqui como sendo o estilo, o costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII (BERMAN, 2001; Le GOFF, 1990) e que posteriormente tornaram-se mais ou menos mundiais em sua influência.



FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

HARDY, Alain-René. *Art Deco Textiles: The French Designers*. New York: Thames & Hudson, 2006.

MENESES, Ulpiano T. B. A cultura material no estudo de sociedades antigas. *Revista de História*, nº 115, julho-dezembro, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. São Paulo: Anais do Museu Paulista, janeiro-dezembro, 1994.

_____. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. *Revista Estudos Históricas*, número 21, FGV CPDOC, São Paulo, 1998.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, nº 45, ANPUH, São Paulo, 2003.

PANOFSKY, E. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

TROY, Virginia Gardner. *The modernist textile: Europa and America 1890-1940*. Burlington: Lund Publishing, 2006.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*. São Paulo: Editora 34, 1998.

WOLFF, Janet. *Produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

Uma coleção entre desenhos: Mário de Andrade e a organização de vestígios

Renata Oliveira Caetano¹

Resumo:

Podemos entender a Coleção de Artes Visuais do escritor brasileiro Mário de Andrade como uma espécie de narrativa que corrobora com sua postura profissional em diversas frentes. Nesse contexto, encontramos o desenho atravessando seu campo de compreensão sobre a produção de diferentes artistas; como exercício pessoal desde a juventude, feito em folhas soltas; como algo sobre o qual refletir por escrito; como objeto a ser colecionado. Adquiridos de várias formas, vemos como o interesse ultrapassa a mera necessidade de ter. Entre ver e organizar há o princípio intelectual que se expande para além do conjunto de objetos. O presente artigo visa, portanto, refletir sobre alguns aspectos dessa presença do desenho na coleção Mário de Andrade, de forma a revisar o olhar lançado para determinados objetos e sua importância no grupo do qual fazem parte.

Palavras-chaves: Coleção; Narrativas; Desenho; Mário de Andrade

Abstract:

It's possible to understand the Visual Arts Collection of Brazilian writer Mário de Andrade as a sort of narrative that corroborates his professional attitude on several fronts. In this context, we find the drawing among different fields of understanding: about the production of different artists; as a personal exercise from youth; as something on which to reflect in writing; as object to be collected. Acquired in various ways, we see how the interest goes beyond the mere need to have. Between seeing and organizing there is the intellectual principle that expands beyond the set of objects. The present article therefore aims to reflect on some aspects of this presence of the drawing in the Mário de Andrade collection, aiming to review the look at certain objects and their importance in the group of which they are part.

Keywords: Collection; Narratives; Drawing; Mário de Andrade

1

Doutora em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte (UERJ/2017). Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (UFJF/2012). Especialista em Arte Cultura Visual e Comunicação (UFJF/2006). Licenciada e Bacharel em Artes (UFJF/2004). É professora do Colégio de Aplicação João XXIII da Universidade Federal de Juiz de Fora desde 2010.



Introdução

Desenhos que fazem parte de coleções. Se procurarmos, encontraremos diversos exemplos mundo afora para tal nicho de pesquisa. Mas, ao afunilarmos um pouco mais a questão, perpassando por desenhos que compõem a coleção de alguém que se interessava pela técnica a ponto de se debruçar sobre ela de diversas formas, encontraremos um excelente personagem para investigação: o brasileiro Mário de Andrade (1893-1945). É sabido que o importante escritor paulista, conhecido por suas obras literárias e por sua notória atuação no campo da arte e da cultura brasileira, foi um colecionador. Mais do que isso: formou cuidadosamente um painel visual composto por artistas que atraíam a sua atenção.

Podemos entender sua coleção como uma espécie de narrativa que corrobora com sua postura profissional em diversas frentes, mas acima de tudo, profundamente articulada com sua atuação como crítico de arte. Mas nesse contexto, como poderia entrar o desenho? Bem, a técnica aparece atravessando seu campo de compreensão sobre a produção de diferentes artistas; como exercício pessoal desde a juventude, feito em folhas soltas; como algo sobre o qual refletir por escrito; como objeto a ser colecionado. Adquiridos de várias formas, vemos como o interesse ultrapassa a mera necessidade de ter. Era preciso ver. Era preciso organizar.

Esse princípio intelectual de organização se expande para além do conjunto de objetos. Há também os textos. Por vezes aparece uma coisa ou outra em críticas sobre algum artista, mas há dois exemplares quase exclusivos sobre o assunto. Sabendo-se que Mário de Andrade escrevera sobre o assunto e, ao mesmo tempo, observando sua coleção, destacou-se o grande número de desenhos agrupados ao longo de quase 30 anos. O presente artigo visa, portanto, refletir sobre alguns aspectos dessa presença do desenho na coleção Mário de Andrade, hoje parte do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Tal processo compõe o corpo da tese de Doutorado que tratou sobre o tema a partir da perspectiva das cartas com desenho que se dividem entre Arquivo e Coleção de Artes Visuais no IEB/USP.



Entre Desenhos

A produção de desenhos de Mário de Andrade se desdobrou desde a infância. Contudo, aumentou com o passar dos anos e teve em 1924 um marco muito especial. Talvez a viagem do grupo de modernistas a Minas Gerais tenha aumentado no escritor a necessidade de desenhar, pois foram produzidos vinte e três exemplares naquele ano. Para se ter uma ideia, em 1921 e 1923, temos um item por ano; e posteriormente ele faria quatro em 1927, dois em 1938, cinco em 1941 e um em 1943².

Mas conforme já afirmamos, ele não pararia somente no exercício prático dessa fatura. Também teria a necessidade de escrever sobre ela. É importante lembrar que em seus dois textos dedicados ao assunto³ o desenho é tratado como uma técnica intermediária entre a escrita e a pintura. Segundo ele, pelas suas finalidades, a fatura poderia ser mais próxima da prosa e, principalmente, da poesia. Mas, por causa dos meios de realização, acabava sendo vinculada à pintura e à escultura.

Contudo, pelo que parece, prevalece em sua leitura o desenho como uma espécie de caligrafia, um grafismo a ser compreendido com a inteligência que decodifica o traço escrito. Esse elemento, em sua interpretação, é uma convenção fundamentalmente “desenhística”. E é, também, pelo que parece, o elo que faz com que o desenho seja um fenômeno material apenas como escrita. Por outro lado, aquilo que o distancia da pintura é o fato de ser “aberto. Essa palavra é empregada no sentido de que faltaria ao desenho limites espaciais e composicionais, presentes na pintura (pois, em sua defesa, para que a pintura exista, tem que haver composição que presume os limites da tela). Ao contrário disso, afirma o escritor ser um “contrassenso” aplicar a palavra “composição” a um desenho, que não se limita nem pelos limites do papel.

Assim, nos dois textos, posiciona conceitualmente as diferenças e oposições que, para ele, são fundamentais entre a pintura (elemento de eternidade que tende ao divino) e o desenho (agnóstico; algo que define transitoriamente). Este último não seria, portanto, uma prática que buscava a “essência misteriosa e eterna das coisas”, mas sim seria como que uma definição, “da mesma forma que a palavra ‘monte’ substitui a coisa ‘monte’ para nossa compreensão intelectual” (ANDRADE, 1984, p. 69).

2

Há alguns desenhos sem data que não entraram na presente contagem.

3

São dois “Do Desenho”. Aquele que consideramos ser o primeiro está publicado em Aspectos das Artes Plásticas no Brasil, que teve a primeira edição após a morte do escritor, no ano de 1965 (ANDRADE, 1984, p. 65-71). Em nota inicial da publicação, explica-se que se trata de um artigo deixado por Mário de Andrade em recorte de jornal sem nome e sem data, no qual ele fez algumas correções de linguagem e de erros de revisão. O outro texto, trata-se de uma ampliação dos pensamentos desenvolvidos no primeiro, acrescido de alguns comentários sobre as obras de Lasar Segall. Foi editado no álbum “Mangue” de Lasar Segall, publicado pela editora da Revista Acadêmica, em 1943. Temos a reprodução por fac-símile elaborada para a publicação “O desenho de Lasar Segall”, organizado pela equipe do Museu Lasar Segall (1991, p. 149-155).



O escritor paulista traça, em algumas folhas, compreensões que, de fato, nos auxiliam a pensar suas posturas, mas que, em alguns momentos, confinam o desenho fora do campo expressivo de criação. Contudo, o problema de sua abordagem não é fazer uma relação entre desenho e escrita, relação essa feita por muitos autores.

No século XX, pintura e desenho iriam se confirmar como acontecimentos autônomos, mas em nenhum momento deixariam de ser tratados como práticas artísticas ou seriam elencados em uma escala de importância. O ponto mais fraco da argumentação de Andrade, portanto, é o estabelecimento de uma visão dicotômica posicionando desenho em um lugar diferente, e talvez inferior, da pintura e da escultura no que diz respeito aos processos artísticos de criação. É isso que faz, em sua visão, com que a fatura gráfica encontre diálogo com a escrita enquanto ato.

Durante o processo de pesquisa sobre as cartas com desenhos agrupadas por Mário de Andrade, de fato, foram observadas certas características. Percebe-se, por vezes, que o ato de desenhar na carta tem relação mais ampla com a ideia de presentear o escritor com imagens, para além do envio de notícias. Outra característica do grupo é a presença da escrita e sua relação com o desenho, explorada de diferentes formas. Por fim, independentemente de serem cartas com desenhos ou desenhos com mensagens, foram enviados no formato epistolar.

Obviamente isso se desdobra de diferentes maneiras na coleção, que ainda tem desenhos finalizados enquanto obra, esboços, etc. Partindo dessas informações, fizemos um levantamento dentre os desenhos de outras pessoas que compõem o conjunto do escritor, e, de fato, é possível confirmar como os desenhos, em sua maioria ganhados ou coletados pelo escritor, resistem à efemeridade dos momentos nos quais surgiram. Assim, podemos acompanhar um pouco de um cotidiano que se vê atravessado pelos traços e pelas linhas e que nos conta, textual ou imageticamente, sobre amizades, encontros, desencontros, reflexões de mesa de bar, brincadeiras entre amigos, respostas desenhadas às cobranças do escritor etc.

Com efeito, o que move o princípio do desenho nessa coleção tem fontes muito heterogêneas. Os caminhos que os levaram a esse conjunto podem variar ou até mesmo permanecer obscuros até hoje; no entanto,



Uma coleção entre desenhos:
Mário de Andrade e a organização de vestígios
Renata Oliveira Caetano

cada um a seu modo suscita algumas questões interessantes. Destaca-se como claramente vários itens não foram adquiridos via compra, mas sim guardados ou dados ao escritor/colecionador pelo próprio artista como um presente.

No que tange a esses mimos dados a Mário de Andrade, devemos refletir como não se trata de algo que acontecia ao acaso. Devemos lembrar que no começo dos anos de 1920 ele já despontava como uma das referências na formação do pensamento crítico sobre os princípios de demarcação de características do modernismo brasileiro, no qual militava e acabou se tornando uma das figuras centrais. Ao seu redor, vários artistas, escritores, críticos, dentre outros, que se tornavam amigos próximos ou não. Com ou sem grande convívio, de alguma forma, essas pessoas buscavam manter contato com o escritor.

Se, por um lado, a compra nos mostra os movimentos materiais e intelectuais do colecionador em torno de sua coleção, o objeto que chega como um presente oferecido deixa transparecer muito das relações interpessoais e como elas se estruturavam. Apesar de o colecionador Mário de Andrade não ter muito controle sobre a visualidade daquilo que ganhava, aparentemente, receber tais presentes lhe despertava algum interesse no jogo da formação visual em cotejo com as suas formulações teóricas.

Além de promoverem a reflexão sobre o traço e como ele se desdobra no espaço visual, os desenhos com dedicatória nos auxiliam no debate sobre algumas questões atreladas à prática de presentear com criações artísticas⁴. Tal ato perpassa a obra de inúmeros artistas ao longo dos anos. Demarca relações profissionais, amores e amizades. Mas quando nos voltamos à realidade brasileira do início do século XX, é inevitável a reflexão sobre por que tantas pessoas diferentes resolveram presentear Mário de Andrade com desenhos.

De fato, podemos pensar, partindo de seus escritos, como essa prática artística específica sempre gravitava entre os assuntos de seu interesse. Suas reflexões teóricas iam além dos textos críticos e análises de obras de artistas para publicações: aparecia nas cartas e, possivelmente, era assunto de debates entre amigos. Isso demarcaria um interesse possivelmente difundido e conhecido por todos que o cercavam.

4

Sabe-se, a partir dos estudos de Johannes Wilde, historiador de arte húngaro (1891-1970) especializado em trabalhos do italiano Michelangelo Buonarroti, que no Renascimento já havia relatos de desenhos acabados que, não entendidos em sua função utilitária ou preparatórios para outros meios de expressão, eram dados a pessoas com finalidades diversas. Ficaram conhecidos como "desenhos de apresentação". Destacam-se aqueles elaborados por Michelangelo Buonarroti, que formam um conjunto com assuntos pagãos e foram dados principalmente ao jovem aristocrata romano Tommaso de Cavalieri.



Dentre aquelas pessoas não tão próximas do escritor, percebemos que mimos tão bem-intencionados poderiam ser também entendidos como uma forma de dar um presente para se fazer presente em um conjunto que, desde o princípio, já sinalizava ser importante. Ao oferecer e dedicar, na verdade, o artista estaria fornecendo elementos para estar à vista do escritor. Dessa forma, repassar ao crítico algum material desenhado seria uma via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que presenteia com o objeto, espera um olhar, uma consideração. Isso aponta para questões que se expandem para além das relações de amizade. Para alguns artistas, fazer-se presente nessa coleção poderia significar a sobrevivência da sua arte ao seu próprio tempo.

Contudo, em alguns casos, o percurso de chegada de desenhos-presente poderia ser via proximidade profissional ou afinidade por assuntos em comum que se desdobraria em amizade e a amizade em presentes. Assim, uma parte dos desenhos indicam, possivelmente, a vontade de oferecer uma pequena amostra de seu afeto, estreitando e sustentando laços sociais.

Se olharmos com atenção, devemos considerar também os objetos notoriamente tidos como menos importantes, como desenhos rápidos com mensagens curtas ou longas; programas de encontros com imagens que de alguma forma dialogam com os textos; cardápios de jantares nos quais pequenas imagens gravitam entre os itens a serem servidos; e anotações visuais esparsas com interferências gráficas, assim como estudos para ilustrações de capas de livros. Em comum, além das sobreposições/ tensões entre escrita e imagem, o caráter informal da execução, o traço que, em muitos, passa pelo universo funcional da ilustração e acima de tudo, pela recorrência de certos nomes, os gestos de amizade têm o poder de marcar os objetos.

Em meio a encontros e reuniões entre amigos tratavam-se conversas sobre os assuntos do cotidiano, sobre a vida, eventualmente havia troca de opiniões sobre temas diversos ou até mesmo filosofias sobre assuntos triviais. Um grande marco dessas ocasiões, de fato, são as refeições. Nesse encontro ordinário das amigades, sempre há aquela pessoa que segue atenta a conversa do grupo, mas que, em silêncio, pega uma caneta e começa a traçar algo sobre um papel qualquer que surge por ali. Pode ser um rabisco,



ou um vaso de flores sobre a mesa, uma pessoa que passa de bicicleta na rua ou até mesmo o registro da expressão interessante daquele amigo mais entusiasmado com a conversa. A informalidade acentua essa sequência de ações, desde o encontro de todos até a imagem fixada rapidamente sobre um guardanapo. Assim como a efemeridade é peso sobre esses objetos, sendo poucos desse tipo que sobreviveriam à ação do tempo.

Aqui vemos a importância de um colecionador atento que vê mais do que momentos de descontração nas imagens fixadas de forma espontânea sobre o pedaço de papel, em um guardanapo ou um papel amassado. Esses objetos, aparentemente sem valor “artístico” ou descontextualizados, são indícios de uma atenção que os livrou de seu destino quase incontornável: o descarte. Papeis de rascunho, impressos de jantares, cartões de visita, cartões postais, dentre outros, abrem espaço peculiar para desenhos crivados pela informalidade agrupado na coleção do escritor.

Dessa forma, quando nos voltamos para esse conjunto de peças, a despeito das diferenças de confecção e finalidade, percebemos alguns elementos importantes. O cotejamento entre as redes de relações sociais e os desenhos, nos mais distintos itens, nos mostra como o colecionador necessitava desse diálogo. Nessas linhas e entrelinhas percebemos uma característica bem peculiar: o pedido por desenhos. Não se trata de alguma coisa esporádica. É algo que se configurou ao longo do tempo como uma atitude corriqueira e certamente bastante centralizadora – Andrade queria, de todo modo, ver/saber o que alguns amigos especiais estavam produzindo (a distância ou não).

Do outro lado, os “escolhidos” lhe respondiam na medida do possível. Vemos situações onde Di Cavalcanti, por exemplo, escreveria que “enviaria o desenho pedido com todo prazer”. Anita Malfatti, por sua vez, manteve a prática de troca de desenhos seus por poemas. Brecheret, aparentemente, era o que lhe dava mais trabalho, a despeito da pressão a qual era submetido: dizia estar muito ocupado ou enviava desenhos em suportes menores para não chatear o amigo

Sobre a fixação e vontade quase insaciável de acompanhar a produção visual dos artistas por meio dos desenhos, o fino verniz da sedução escrita e da incrível capacidade de persuasão, tão características do escritor paulista.



Assim, temos o curioso caso do colecionador que ganha, mas tem, até certo ponto, controle sobre seus presentes. A coisa deve ser posta dessa forma, pois visualmente era quase impossível saber o que chegaria em resposta aos seus pedidos. Portanto, o princípio da escolha, que move a vontade de “ter” na coleção, estava fora de cogitação nessa situação específica. Assim como, a despeito de o escritor ter certos focos de atenção nos pedidos, ele era, ao mesmo tempo, alvo de inúmeros artistas quando o assunto era fazer agradados, haja vista os desenhos e outras obras que lhe foram dadas com dedicatórias enquanto presentes.

Os objetos com os quais nos deparamos hoje são vestígios que narram o cotidiano entre acontecimentos e ficções, e, como nelas, o desenho inevitavelmente se fez presente.

E eles nos mostram um possível e rico desdobramento da rede de sociabilidade de Mário de Andrade, mas também pautam questões visuais presentes entre o ato de ter e organizar. Dispersos no grande grupo, nem sempre ganham a devida atenção, mas não podemos deixar de vê-los como criações artísticas sutis e, ao mesmo tempo, grandiosas: pequenos mundos subjetivos organizados em pastas pelo colecionador. Eles nos falam de si, falam entre si, mas dizem muito também de quem os juntou.

O colecionador

Traços e linhas que criam desenhos, preenchimentos e rabiscos feitos pelas mãos de tantos artistas e pelos mais diferentes motivos. Acompanhamos vestígios de um comportamento bem específico em torno do desenho, tanto na coleção quanto fora dela. Se em uma extremidade estão os artistas produzindo seus objetos, na outra temos a figura do colecionador que agora passa a pautar nossa reflexão.

Um ano antes de sua morte, ao passar por uma cirurgia delicada, Mário de Andrade encontrava-se preocupado com tudo aquilo que colecionou ao longo de tantos anos. A morte poria fim em seu corpo físico; no entanto, o grupo formado por manuscritos pessoais e de terceiros, cartas, documentos em geral, obras de arte, objetos etc. continuariam sendo um corpo, de outro tipo, que faria reverberar toda uma forma de pensar o mundo a partir



de deduções próprias, formuladas tanto em seus escritos quanto em suas posturas em torno dos objetos que guardou.

O gosto por colecionar despontaria bem cedo no jovem. A cabeça do tigre desenhada em um papel pelo menino no ano de 1905 ficaria enquadrada em moldura e exposta na parede da casa, na rua Lopes Chaves, juntamente com tantos outros objetos. Pouco depois, começaria por juntar notas publicadas em jornais sobre assuntos diversos⁵ e, mais tarde, chegaria a adquirir uma obra acadêmica de Torquato Bassi, sendo que posteriormente se desfez desse item.

A vontade já existia, entretanto, a coleção começou, efetivamente, a partir de algumas percepções. Podemos tomar como base os próprios depoimentos de Mário de Andrade, para notar que o ano de 1917 é o marco do começo de toda uma noção modernista que estabeleceria, entre outras coisas, o conjunto agrupado ao longo de quase três décadas. Na São Paulo do começo do século, A "Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti", realizada na rua Libero Badaró, seria, de fato, um momento definidor de muitas percepções artísticas do escritor. O "Homem Amarelo", mais tarde, viria a compor sua coleção, juntamente com outras obras desse período da artista, que se tornaria também uma amiga com o passar do tempo.

Ainda no começo da década de 1920, agregaria outro item importante do começo da coleção: o escritor pegaria dinheiro emprestado com o irmão para adquirir a "Cabeça de Cristo", de Victor Brecheret. Relata-se que a má recepção da obra entre os familiares teria sido definitiva para o princípio da escrita de "Pauliceia Desvairada", referência da literatura modernista brasileira, editada em 1922.

A lista de artistas brasileiros que compõem seu painel visual na coleção de 667 peças de artes visuais é extensa. No entanto, percebemos a recorrência de alguns nomes com um maior número de obras e que, ao lado de Anita Malfatti e Victor Brecheret, seriam importantes para respaldar as noções de modernismo que o escritor pretendia fazer vingar – e encabeçar – na produção de arte nacional. Por outro lado, há aqueles que sabemos não terem incorporado os princípios defendidos por Andrade e, talvez por isso, quando aparecem, contam poucas obras no conjunto. A partir das informações do catálogo impresso, elaboramos, por amostragem, uma lista

5

BATISTA e LIMA (1998, p. 23), citam uma espécie de álbum organizado entre 1909/1910 com recortes de jornal, chamado por Mário como "A Batalha das Notas". Trata-se de um caderno dividido em partes que dariam conta dos seguintes assuntos: Filosofia, Literatura, Ciências, Histórias Universal, Música, Geografia, Estatística, Pintura e Escultura.



Uma coleção entre desenhos:
 Mário de Andrade e a organização de vestígios
 Renata Oliveira Caetano

com os nomes dos artistas para tecermos algumas observações. Tentamos elencar os interesses de Mário de Andrade pelos desenhos, cotejando o número de obras e o período de aquisição, conforme veremos.

Tabela 01 – Lista de artistas, quantidade de obras, tipo e o período em que aparecem na Coleção de Artes Visuais do IEB/USP.

Nome do/da artista	Quantidade de itens	Tipo	Período
Di Cavalcanti	40	Desenho; pintura	1921-1930
Candido Portinari	34	Pinturas; gravuras e poucos desenhos	1935-1941
Tarsila do Amaral	27	Pinturas; desenhos	1922-1940
Anita Malfatti	19	Pinturas; desenhos	1911-1925
Lasar Segall	16	Gravuras; pintura	1914-1930
Clóvis Graciano	16	Pinturas; desenhos	1938-1944
Cícero Dias	12	Desenhos; técnicas mistas (muitos oferecidos ao escritor)	1927-1931
Lívio Abramo	11	Gravuras	1937-1940
Victor Brecheret	10	Esculturas; desenhos	1919-1924
Joaquim Lopes	10	Desenhos; escultura	1938-1941
Marcelo Grassmann	9	Desenhos; gravuras	1944
Ismael Nery	8	Pinturas; desenhos (alguns foram dados como presente)	1928 (muitos não são datados)
Francisco Rebolo	8	Desenhos; pinturas	1940 (muitos não são datados)
Enrico Bianco	6	Pinturas; desenhos	1940-1941
Paulo Rossi Osir	5	Desenhos; pinturas	1927-1940
Oswaldo Goeldi	4	Gravuras (uma delas oferecida como presente)	1939 (muitos não são datados)
Alberto da Veiga Guignard	4	Pintura; técnica mista e desenho	1929-1935
Flávio de Carvalho	3	Desenho	1933-1934
Antônio Gomide	2	Pintura; gravura	Sem data
Vicente do Rego Monteiro	1	Pintura	1921
José Pancetti	1	Pintura	1940

Fonte: Batista, M.R., Lima, Y.S. Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998, passim.



De fato, o grupo de artistas que aparece até meados da década de 1920 é composto por pessoas que, em sua maioria, estiveram envolvidas com a Semana de Arte Moderna, ainda que algumas delas apareçam com poucas obras. Essa presença nos fala de um momento importante para o escritor, mesmo que o trabalho daquele ou daquela artista não viesse a interessar-lhe verdadeiramente nem na época nem posteriormente. Parece ser esse o caso de Vicente do Rego Monteiro, que consta com apenas um quadro no conjunto. Naquele momento, o artista já tinha uma produção consistente, da qual não há exemplar na coleção.

São acompanhados mais de perto os trabalhos de um grupo restrito. Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Victor Brecheret são os nomes desse período e têm uma boa representação no conjunto. Os dois primeiros em maior quantidade se destacam pelo número expressivo de desenhos: ela com as suas paisagens em poucas linhas e ele com a produção gráfica. A atenção para eles vai quase até 1940, período no qual datam as últimas aquisições. Malfatti e Brecheret, fundamentais no princípio da coleção, serão acompanhados até meados da década de 1920. Dentre outras coisas, o período vivido em Paris traria fortes impactos nas obras dos dois, algo que possivelmente os afasta das vontades do colecionador.

No final da década de 1920, começaria a incorporação de trabalhos dos artistas do grupo carioca, sendo possível citar Manuel Bandeira, Antônio Bento e Murilo Mendes como prováveis intermediadores. Apesar de muitas das obras de Ismael Nery e Oswald Goeldi não terem data, podemos incluí-los no diálogo provável desse período, que ainda conta com Cícero Dias e provavelmente com Alberto da Veiga Guignard. De todos, o pernambucano seria aquele que mais tomaria a frente na conversa com o escritor, dispensando intermediários. No entanto, não podemos deixar de notar que as escolhas artísticas desses quatro por tendências surrealistas, líricas e expressionistas, por vezes menos moderadas, não compunham o quadro de interesses de Andrade, o que pode confirmar que o fato de eles estarem na coleção passa menos por aquisições e mais por obras oferecidas.

Da mesma forma, podemos perceber a escassa presença de obras de Flávio de Carvalho, com quem Mário manteve contato, principalmente durante o período do Clube dos Artistas Modernos⁶. Os desenhos de

6

Há, entre as correspondências, alguns exemplares de Flávio de Carvalho desse período.



Uma coleção entre desenhos:
Mário de Andrade e a organização de vestígios
Renata Oliveira Caetano

nus femininos e masculinos passam longe dos retratos com tendências expressionistas e psicológicas do artista, realizadas principalmente a partir da década de 1930.

Nesse período, Lasar Segall parece ser um dos focos do colecionador; no entanto, a partir de 1935, o vemos ser eclipsado pela figura de Candido Portinari na coleção. As obras do pintor de Brodowski perfazem a década de 1930 e 1940, juntamente com trabalhos de Clóvis Graciano, Lívio Abramo e Joaquim Lopes; obviamente, esses três últimos em menor quantidade. Paulo Rossi Osir, Francisco Rebolo, Enrico Bianco, Antonio Gomide, José Pancetti aparecem com poucas obras na coleção, assim como Ernesto de Fiori, Hugo Adami, entre outros.

Destaca-se também a grande presença de desenhos e obras de escritores e ilustradores brasileiros, algo que parece ser um investimento pessoal de Mário de Andrade. Surgidos muitas vezes em momentos de informalidade, acabavam chamando a sua atenção. Nos objetos desse grupo de pessoas, é comum ter anotado, com a letra do escritor, o nome de quem elaborou o trabalho guardado.

Da mesma forma, vemos serem recorrentes documentos manuscritos e obras de outras pessoas no conjunto. Segundo Tele Porto Ancona Lopez⁷, Mário de Andrade era organizado: “os manuscritos de outros escritores, na casa dele, ficavam juntos em uma estante, no hall do andar superior”. Observa-se que muitos amigos lhe submetiam documentos de uma forma geral, para que, com ele, ficassem melhor guardados. Contudo, a despeito da organização, não eram feitas listagens. Isso acaba por dificultar tanto a melhor compreensão de algumas decisões do escritor em torno de seu conjunto, assim como impossibilita o rastreamento dos objetos, para entendermos quem repassou e o motivo. Podemos, no entanto, citar o nome de Cícero Dias envolvido em algumas dessas situações, como vemos no desenho “Cabeça de velho”, que lhe foi dedicado por Guignard, ou o desenho que o pernambucano ofereceu a Manuel Bandeira, por exemplo.

Dentre os artistas estrangeiros, percebemos o foco nas gravuras que perfazem diferentes séculos. Temos nomes como Jacques Callot, Jean-Baptiste Debret, Albrecht Dürer (pelo que tudo indica, trata-se de uma cópia invertida), Johan Moritz Rugendas, Pierre Auguste Renoir, entre

7

A professora titular de Literatura Brasileira na FFLCH-USP foi uma das primeiras pessoas a começar a pesquisa e a organização das marginais de Mário de Andrade, inicialmente sob a orientação do professor Antonio Candido e posteriormente como professora e pesquisadora, tendo sido responsável pela curadoria do Arquivo Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. GALVÃO, W. N. O Mundo de Mário de Andrade (Entrevista com Telê Ancona). *Revista Teoria e Debate*, Edição 108. São Paulo, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/o-mundo-de-mario-de-andrade>> Acesso em 24 jan. 2015.



Uma coleção entre desenhos:
Mário de Andrade e a organização de vestígios
Renata Oliveira Caetano

outros. Especificamente do século XX, temos Marc Chagall, Moïse Kisling, Paul Klee, Fernand Léger, dentre artistas italianos, uruguaios, argentinos e portugueses.

A morte do escritor aos 52 anos não permitiu que soubéssemos quais seriam os encaminhamentos que ele daria para a coleção, principalmente em relação ao estabelecimento da arte abstrata no Brasil, questão sobre a qual sempre se posicionou de forma contrária. Conforme verificamos, um ano antes de falecer, ele estava preocupado com o destino de seus objetos e estabeleceu uma série de determinações para que a família cuidasse de tudo o que era seu a contento⁸.

Sobre o que ficaria em dinheiro, não se posicionou, mas, a respeito dos direitos autorais de suas obras, deixou claro que desejava que fossem revertidos para os sobrinhos. Suas maiores preocupações aparecem listadas por conjuntos, determinando o que deveria ser destinado a quais órgãos: quanto às suas obras, demandaria que aquilo que estava corrigido por ele e inédito fosse incluído em uma publicação com suas obras completas; considerava desagradável a situação dos manuscritos não corrigidos, tendo solicitado que eles não fossem publicados, mas que restassem para consulta; dois amigos, Oneida Alvarenga e Luiz Saia⁹, deveriam repartir ou dar o destino que achassem melhor, sem interferência da família, a um fichário de “trabalhos”, como ele mesmo nomeou; as cartas aparecem como uma preocupação antes mesmo da coleção de artes plásticas: toda a sua correspondência deveria ser destinada para a Academia Paulista de Letras; no entanto, era para ser fechada e lacrada por familiares antes de ser entregue, sendo que o material só poderia ser aberto e examinado cinquenta anos depois de sua morte; a coleção de obras em papel (gravuras, monotípias, aquarelas, guaches e desenhos) deveria ir para a Biblioteca Municipal; as pinturas (óleos e têmperas) deveriam ser oferecidas à Pinacoteca de São Paulo, assim como as esculturas¹⁰; iconografia, jornais, documentos da revolução paulista de 1932 deveriam ir para o Instituto Histórico de São Paulo¹¹.

Aqui, devemos chamar a atenção para uma questão: a separação, proposta por ele, de obras em papel daquelas elaboradas em outras técnicas. Conforme apresentamos anteriormente, o escritor toma como

8

Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência ativa; Passiva lacrada. Código de Ref.: MA-C-CA111. Carta-testamento remetida por Mário de Andrade a Carlos de Moraes Andrade em 22 mar. 1944.

9

O professor e arquiteto ainda seria designado por Mário para cuidar de seu conjunto de objetos de valor etnográfico, ou folclórico, como Xangô, Exu e ferro, ex-votos em madeira etc., que deveria ser destinado para o “museuzinho da Discoteca Pública”. Assim como “[...] a coleção de santos e documentos religiosos em marfim, madeira, alabastro etc. serão doados para o Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo, com exclusão do que eles não quiserem, que ficará para o Luiz Saia dar o destino que entender”. Já Oneida Alvarenga deveria se dedicar a escolher “[...] para as coleções da Discoteca todos os discos de valor de estudo, folclórico, nacionais e estrangeiros que lhe interessarem”. Aqueles que restassem ficariam para os filhos de Lourdes, sua irmã.

10

O escritor excluiu da lista da Pinacoteca “[...] o quadro antigo representando São João Evangelista”, que seria o único a ser encaminhado para a Cúria.

11

Com a seguinte ressalva: “Só se tirarão da coleção a bandeira de São Paulo em brilhantes e o anel de esmalte com as armas de São Paulo, que estão no armário de exposição de santos. A [sic; bandeira] fica com Mamãe, o anel será para o Carlos Augusto. / Tudo quanto seja jóia de enfeite, alfinetes, brilhantes, etc. ficam pros filhos de Lurdes. [...] Está claro também que não pertence a estas doações a Senhora do Carmo, que Mamãe me deu, a qual ficará na família”.



princípio a compreensão de que o desenho é um tipo de escrita, ao mesmo tempo em que pontua que “pintura e desenho são artes profundamente diversas” (ANDRADE, 1991, p. 151). Residiria aí a explicação para que gravuras, monotípias, aquarelas, guaches e desenhos fossem deslocados para a Biblioteca Municipal e não para a Pinacoteca, junto com as pinturas e as esculturas? Essa escolha reforça a hipótese de que ele próprio fazia uma distinção entre os tipos de artes, distanciando aquilo que era feito em papel das demais. Por outro lado, de forma coerente com seus pensamentos, haveria uma aproximação delas com os produtos da escrita, em especial os livros ilustrados, edições de luxo e até mesmo com os manuscritos. Daí tudo o que fosse do mesmo “tipo” ter que ficar no mesmo lugar, supomos.

Quanto aos seus livros, a maior beneficiada seria a Biblioteca Municipal de São Paulo, pois para lá deveriam ser enviados aqueles com dedicatória, não podendo a instituição se desfazer deles mesmo se houvesse duplicata. Para lá também deveria ser encaminhado o grande grupo de obras de luxo, numeradas e com ilustrações em tiragens limitadas. Caso possuíssem algum dos itens, esses deveriam ser oferecidos à Biblioteca Municipal de Araraquara. Já os livros raros antigos, como ele mesmo especifica, “de forte valor monetário, de Brasileira”, deveriam ser destinados para a Biblioteca Municipal somente se ela não tivesse esses exemplares. As duplicatas deveriam ser encaminhadas à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Trezentos livros úteis, de primeira necessidade cultural, deveriam ser retirados para ficarem com os familiares e todo restante deveria ser encaminhado para as instituições já citadas. Encerra a carta-testamento com uma solicitação e, ao mesmo tempo, uma constatação¹²:

Eu apenas pediria que tudo fosse com ofício, no interior do qual enumeraria todo o doado, peça por peça, guardando cópia, pra que não desapareça nada por roubo. A tudo o mais, roupas, objetos, e o que eu por acaso tenha esquecido, a família distribuirá de acordo com o seu critério e o critério a que obedeci aqui. Não dão nada por vaidade e toda doação será feita sem alarde. Dão apenas porque *nunca colecionei para mim, mas imaginando me constituir apenas*

12

Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência ativa; Passiva lacrada. Código de Ref.: MA-C-CA111. Carta-testamento remetida por Mário de Andrade a Carlos de Moraes Andrade em 22 mar. 1944.



salvaguarda de obras, valores e livros que pertencem ao público, ao meu país, ao pouso que eu gastei e me gastou. (grifo nosso)

Nunca ter colecionado para si próprio é uma mensagem sutil, que equivale à retirada – impossível – de sua figura do conjunto de objetos que restaria. No entanto, no mesmo trecho, há uma mensagem oposta, quando se preocupa em listar e controlar o que fora doado e para quem. Ainda que não assumisse em voz alta, a sua preocupação com a coleção era enorme, pois ali estava a sobrevivência de todo um ideário, o corpo que iria além do corpo físico desmaterializado pela morte. O conjunto seria mais um elemento da força retórica que determinou de forma precisa muitas das compreensões sobre a arte do começo do século XX no Brasil.

Pelo que parece, a família respeitou em parte os desejos do escritor; entretanto, no lugar de desmembrar a coleção, optou por mantê-la junta em uma única instituição. Enquanto aguardavam, segundo Lopez, zelaram pelo acervo, que “permanecia intacto na casa da Rua Lopes Chaves, cuidado pela família, com perfeita responsabilidade: biblioteca, quadros, discos, manuscritos”¹³. Em um depoimento¹⁴, Antonio Candido destacou a vontade dos familiares por manterem juntos os objetos do escritor, não na casa, mas em uma instituição que disponibilizasse o material para pesquisa.

Assim, de acordo com o guia do IEB/USP¹⁵, uma boa parte dos objetos deixados foi repassada em 1967 para a Universidade de São Paulo. Foram compradas por um valor simbólico as peças da coleção e da biblioteca. Os documentos do arquivo foram doados. Em 1968, tudo foi incorporado ao IEB, formando um conjunto, ao lado da Brasileira de Yan de Almeida Prado (a primeira a ser comprada) e de Alberto Lamago. Esses dois acervos foram os responsáveis pela criação do Instituto, por Sérgio Buarque de Holanda em 1962, que contava com a Biblioteca, sendo que o Arquivo surgiu em 1968, a partir da necessidade de organizar o segmento documental dos arquivos pessoais, tendo se tornado um órgão separado em 1974. Já a Coleção de Artes Visuais surgiu justamente da integração do conjunto de Mário de Andrade, tendo sido esse o único acervo até 1981, quando começaram a se integrar novas coleções.

13

GALVÃO, W. N. O Mundo de Mário de Andrade (Entrevista com Telê Ancona). *Revista Teoria e Debate*, Edição 108. São Paulo, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/o-mundo-de-mario-de-andrade>> Acesso em 24 jan. 2015.

14

Idem. A trajetória do acervo de Mário (Depoimento Antônio Candido). *Revista Teoria e Debate*, Edição 108. São Paulo, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/trajetoria-do-acervo-de-mario>> Acesso em 24 jan. 2015.

15

GUIA IEB/USP. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/guia-ieb-2/>>. Acesso em: 04 jul. 2013.



Repassado o conjunto, iniciou-se um grande trabalho de processamento e organização para possibilitar o acesso e a pesquisa ao longo dos anos, junto àquilo que estaria fora do lacre imposto pelo escritor. Assim, atualmente, na divisão estabelecida com base no texto do Guia do IEB/USP¹⁶, temos o Arquivo, com documentos manuscritos; a Biblioteca conta com obras da vanguarda europeia e daquilo que se produziu no Brasil entre 1917 e 1945; a Coleção de Artes Visuais tem como componente pinturas, desenhos, gravuras e esculturas, a maioria de arte moderna brasileira, algumas obras de arte europeias e outros objetos.

Podemos pensar a coleção como um método bastante eficaz de produzir conhecimento, como já ressaltaria Obrist (2014). Mas com qual tipo de conhecimento o colecionador estaria engajado? Baudrillard (2006) diria que, por trás de cada objeto e do esmero na organização, há um processo inegável de projeção narcisista das várias faces do “eu” estendidas aos limites da coleção. Portanto, quando nos colocamos diante de um conjunto como esse formado por Mário de Andrade, é preciso partir do princípio de que escolhas aleatórias não movem a sua construção. Muito pelo contrário: temos no conjunto um desdobramento do projeto em torno de sua compreensão do modernismo e das artes.

Considerações Finais

O princípio da coleção, conforme seus próprios relatos, é a percepção da nova arte, mas, para além disso, uma suposta percepção daquilo que ele poderia construir com o alinhamento de objetos a partir de uma perspectiva específica. Observe, a maioria das informações que temos sobre sua coleção tem como fonte, em boa parte, os relatos do colecionador: o foco em alguns artistas, as cartas, a autodocumentação de compras ou pedido por objetos. O esmero em guardar absolutamente tudo o que fosse possível, de forma organizada, nos conta sobre como o homem das letras narra seu exercício de colecionar, que não está em torno do modernismo, mas sim em torno do que ele considerava modernismo.

O reconhecimento de seu papel dá maior amplitude para a coleção, pois faz com que as escolhas sejam bastante estratégicas. Com o passar dos anos ela, de fato, se tornaria um dos mais importantes quadros imagéticos

16

Coleção Mário de Andrade. In: GUIA IEB/USP, p. 197. Cf. <http://sites.usp.br/ieb/wp-content/uploads/sites/127/2016/07/guia_ieb_parte_4_1339452569.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2013.



da década de 1920 até 1945 no Brasil. Trata-se de uma face do escritor muito bem arquitetada. Dessa forma, ele confirma Baudrillard, e tantos outros autores, quando não perdemos de vista que, na verdade, o “eu” do colecionador é o grande articulador do grupo de objetos e documentos. Percepção que parece óbvia, mas, quando vemos muitos autores replicarem o discurso de que a coleção é a documentação minuciosa do “tempo modernista”, vemos o “eu” de Mário de Andrade ser silenciado para configurar-se num discurso isento, no sentido de que aquilo que lá está é “a” representação da arte do começo do século XX no Brasil.

Cavel (2005) se preocuparia com a forma como o conceito da coleção, por vezes, inunda a percepção dos elementos que a compõem. De fato, há muito dos desdobramentos modernistas do começo do século XX, principalmente paulista, nessa coleção. A importância do olhar crítico para o conjunto reside, portanto, em perceber o enquadramento e as compreensões que o colecionador está nos apresentando para o seu tempo e em como, em toda narração, exaltam-se alguns, assim como outros são excluídos ou ignorados.

No caso de Mário de Andrade, na verdade, temos formado um triângulo de compreensões: dos artistas que individualmente criaram; do colecionador que as recebeu, organizou e guardou; e a leitura posterior, elaborada mediante pesquisas, a respeito do formato da coleção. Sobre essa última, Batista e Lima (1998, p. 26) trabalharam intensamente na organização do acervo no IEB/USP e demarcaram a seguinte leitura para o acontecimento do desenho em distintos objetos:

[Mário de Andrade] já parece ter em 1922 a intenção de documentar-se, registrando sua época e seu grupo. Torna-se um verdadeiro “documentarista” de seu tempo – e esta segunda característica importante do colecionador dá à Coleção um aspecto único. Acompanhando as atividades modernistas, foi guardando desenhos – ver quantos lhe são dedicados –, experiências de grupos, cardápios e cartas ilustradas de artistas com os quais mantinha contato. Como colecionador que quer ter a “coleção completa” da arte



moderna nascente, colocou numa espécie de contraponto, ao lado das melhores peças que ia adquirindo, as mais humildes, as “lembranças” e testemunhos intimistas da época. Assim, registrou a História – picos e planícies – enquanto acontecia (grifo nosso).

Os resíduos de um determinado meio artístico e cultural, de fato, são acontecimentos concretizados em objetos que podem ter os mais distintos formatos e funções. Contudo, ao analisá-los, não há nada que nos faça concluir que sua existência física possa ser caracterizada como algo paralelo às ditas “grandes obras”. Pelo contrário: os objetos de caráter inicial “não artístico” podem ser tomados como um rico espaço de experimentação, um modo de criação que, por si só, é capaz de gerar conhecimento. São compostos de uma materialidade pungente a ser cuidadosamente analisada, mas também de uma imaterialidade que deve ser captada na expressão sensível das entrelinhas.

Portanto, temos a compreensão de que, quando esses artistas optaram pelo desenho, em diferentes níveis, criar formas de lidar com o mundo eles o fazem frontalmente, no “entre” e não na margem. Não estamos aqui nos debruçando somente sobre um acervo da vida artística e literária de Mário de Andrade e de seus amigos, estamos vendo como criam, inclusive, por meio do ato de colecionar e pertencer à uma determinada coleção.

Personagens como Mário de Andrade muito nos auxiliam no trabalho de reflexão sobre a atuação do colecionador que não somente obtinha objetos, mas que os articulava em torno de uma finalidade. Quando percebemos suas decisões, suas posturas, suas insistências, vemos o esforço por deixar um legado maior mesmo do que sua obra literária. A coleção nesse caso, fala a respeito da visualidade sobre a qual o escritor pensava e como os desenhos se fazem presentes nesse raciocínio, em distintas camadas.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. Do Desenho. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984. 65-71.



ANDRADE, Mário. Do Desenho. In: MUSEU LASAR SEGALL. *O desenho de Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1991. 149-155.

BATISTA, Marta Rossetti., LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAVELL, Stanley. The world as things: collecting thoughts of collecting. In: CAVELL, Stanley. *Cavell on film*. New York: State University of New York Press, 2005. 241-280.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A trajetória do acervo de Mário (Depoimento Antônio Candido). *Revista Teoria e Debate*, São Paulo, Edição 108, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/trajetoria-do-acervo-de-mario>> Acesso em: 24 jan. 2015.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O Mundo de Mário de Andrade (Entrevista com Telê Ancona). *Revista Teoria e Debate*, São Paulo, Edição 108, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/o-mundo-de-mario-de-andrade>> Acesso em 24 jan. 2015.

GUIA IEB/USP. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/guia-ieb-2/>>. Acesso em: 04 jul. 2013.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

Dossiê#2

A fala da música

Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em *O zoológico de vidro*, de Tennessee Williams

Clovis Salgado Gontijo¹

Resumo

A peça teatral *O zoológico de vidro* (*The Glass Menagerie*), de Tennessee Williams, conta com a participação, além de suas quatro personagens (Amanda, Laura, Tom e Jim), de uma série de “coisas” fundamentais para a construção do drama. Este ensaio tem como objetivo refletir sobre o papel, o estatuto, as interrelações e as implicações estéticas, sociais e existenciais de tais “coisas”, estreitamente vinculadas ao “mundo” das personagens. Para tanto, recorrerá ao pensamento de Martin Heidegger, mais especificamente à sua compreensão sobre o ocupar-se (*Besorgen*) e o utensílio (*Zeug*), extraídas de *Ser e tempo* (parágrafos 12 e 15), e à sua distinção entre “coisa” (*Ding*), “utensílio” (*Zeug*) e “obra de arte” (*Kunstwerk*), formulada na primeira parte de *A origem da obra de arte*. Ao longo do percurso proposto, examinar-se-á, sobretudo, a “coisa-título” da obra, a saber, a coleção de bichinhos de vidro em miniatura de Laura Wingfield, juntamente com algumas “coisas” coadjuvantes e, até, uma “não coisa”, dotada de relevante interação com a “coisa-título”: a luz. Por meio da aplicação da fundamentação teórica heideggeriana às diversas “coisas” analisadas, complementada por textos de Meyer Schapiro e Jacques Derrida, será possível aprofundar temas específicos da peça e problemas mais gerais do campo estético, como as relações entre ilusão e desvelamento, utilidade e inutilidade (ou efetividade e inutilidade, dentro do contexto de uma obra), assim como as distinções entre remissão e restituição, ornamento e obra de arte.

Palavras-chave: Coisa; Utensílio; Obra; (In)utilidade

Abstract

The theater play *The Glass Menagerie*, by Tennessee Williams, includes, besides its four characters (Amanda, Laura, Tom and Jim), several fundamental “things” to the constitution of the drama. This essay intends to consider the role, the status, and the interconnections of those “things”, as well as their aesthetic, social and existential implications, intimately connected to the “world” of the play’s characters. Therefore, it will invoke Martin Heidegger’s thought, mainly his understanding of “caring about” (*Besorgen*) and tool (*Zeug*), extracted from *Being and Time* (paragraphs 12 and 15), and his distinction among “thing” (*Ding*), “tool” (*Zeug*) and “work of art” (*Kunstwerk*), formulated in the first part of *The Origin of the Work of Art*. Through our study, it will be especially examined the “title thing” of the play, namely, Laura Wingfield’s glass menagerie, along with some “supporting things” and even a “no-thing”, which manifests a relevant interaction with the “title thing”: the light. Complemented by some texts of Meyer Schapiro and Jacques Derrida, the application of Heidegger’s theoretical foundation to the selected “things” will allow to deepen specific themes of the play and more general problems of the aesthetic domain, such as the relations between illusion and unveiling, utility and inutility (or between effectivity and inutility, within the artistic context), as well as the distinctions between remission and restitution, ornament and work of art.

Keywords: Thing; Tool; Work; (In)utility

1

Professor assistente da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), Clovis Salgado Gontijo possui dupla formação em Música e Filosofia. Mestre em Música pela Texas Christian University (2002) e Doutor em Estética e Teoria da Arte pela Faculdade de Artes da Universidade do Chile (2014), teve sua tese publicada, em versão abreviada, pelas edições Loyola, sob o título *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável* (2017). Traduziu e prefaciou o livro *A música e o inefável*, de Vladimir Jankélévitch, publicado na coleção *Signos Música* da editora *Perspectiva* (2018). Contribuiu, ao longo de um ano, para a *Revista Família Cristã*, com artigos dedicados a possíveis conexões entre arte e espiritualidade, e hoje é um dos líderes do grupo interdisciplinar de pesquisa “Mística e Estética” (FAJE), cadastrado pelo CNPq. Além de seus trabalhos acadêmicos, voltados sobretudo para a Mística, a Filosofia da Música e o pensamento de Vladimir Jankélévitch, procura aplicar seus conhecimentos em projetos ligados à formação de público e à sensibilização estética.



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

1 Introdução

"Sim, tenho truques no bolso, tenho coisas debaixo da manga. Mas sou o contrário de um prestidigitador. Este lhes oferece uma ilusão que tem a aparência de verdade. Eu lhes ofereço a verdade com o agradável disfarce de ilusão." (WILLIAMS, 2009, p. 20²)

Esta passagem, que introduz a obra teatral *O zoológico de vidro*³ (*The Glass Menagerie*, estreada em 26/12/1944 e cujos primeiros esboços datam do fim da década de 1930) revela-nos um aspecto fundamental para a compreensão da "coisa-título" (a coleção de miniaturas de animais em vidro) e de sua relação com o ser humano. A ideia de verdade disfarçada em ilusão é apresentada ao público por Tom, personagem-narrador, irmão de Laura e poeta, que se faz porta-voz do pensamento estético de seu autor.

Para quem lê ou ouve as primeiras palavras de Tom, o apresentador da obra, torna-se patente que a personagem – e, neste caso, o próprio dramaturgo – define sua tarefa como contrária àquela do prestidigitador devido ao comprometimento do artista com o "oferecimento" da verdade.

A análise da obra de arte a partir de sua conexão com a verdade constitui um elemento-chave do texto de Heidegger *A origem da obra de arte*. No entanto, a aproximação à verdade, o desvelamento do ser do ente (*aletheia*), em linguagem heideggeriana, ocorreria, para Tennessee Williams a partir de uma modificação, de uma transmutação fantasiosa da realidade.

Segundo o dramaturgo, em sintonia com o projeto de Kandinsky nas artes plásticas, o academicismo convencional, dotado de propósito meramente fotográfico, não seria capaz de transcender o aparente e os dados mais imediatos. Assim, uma linguagem realista tampouco poderia desvelar a essência poética da coisa, da "vida ou realidade" (WILLIAMS, 2009, p. 15).

É a partir dessa poética, formulada de maneira explícita no texto, que o autor enfrenta um desafio: aproximar-nos, paradoxalmente, da verdade por meio de uma atmosfera ilusória. Chegamos, assim, à "coisa-título": "objeto-ilusão" que nos oferece, como veremos, uma possibilidade única

2

Todas as passagens de *O zoológico de vidro*, utilizadas neste ensaio, foram por nós traduzidas a partir da edição Penguin Classics, autorizada por The University of the South, detentora dos direitos autorais de Tennessee Williams.

3

A obra também foi traduzida para o português sob o título de *À margem da vida*.



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

para vislumbrar a essência de uma subjetividade, de um grupo familiar e até de uma sociedade específica. Junto com a "coisa-título", "atuam" na peça outras "coisas". Estas, relacionadas com a diversão, a recordação ou a utilidade, mostram-se igualmente capazes de revelar um "mundo"⁴.

Como já sugerem estes parágrafos introdutórios, a investigação que pretendemos efetuar pelo rico leque de "coisas" oferecidas por Tennessee Williams em *O zoológico de vidro* será apoiada em conceitos e argumentos extraídos da filosofia heideggeriana, em estreita relação com os motivos da obra teatral escolhida e com a composição de seus personagens. Assim, recorreremos especialmente ao já citado texto *A origem da obra de arte* (1936-1937), que oferece valiosa distinção entre a "coisa" (*Ding*), o "utensílio" (*Zeug*) e a "obra de arte" (*Kunstwerk*), assim como aos parágrafos 12 e 15 de *Ser e tempo* (1926), que examinam, respectivamente, o "ocupar-se" (*Besorgen*) próprio ao "estar-no-mundo" do *Dasein* e o "utensílio" (*Zeug*), uma modalidade particular de "coisa" (*res, Ding*), manifestado em nossa ocupação primária com o mundo circundante.

2 O ser humano e a "coisa": Laura e sua coleção de vidro

2.1 A remissão ao portador

"Pequenos artigos de vidro, são ornamentos mais que nada. Em sua maioria, são bichinhos feitos de vidro, os mais minúsculos bichinhos do mundo. Mamãe os chama de zoológico de vidro!" (WILLIAMS, 2009, p. 103)

O zoológico de vidro aparece como o objeto-chave da peça de Tennessee Williams. Tal objeto é apresentado no contexto da obra como um *personal object*, "coisa" que compartilha e revela algumas das características presentes em sua proprietária e cuidadora. Deste modo, analisar a "coisa-título" nos conduz, por conseguinte, a uma análise da personagem Laura.⁵

Como veremos, a relação essencial entre a "coisa" e seu proprietário foi acentuada tanto por Heidegger ("A coisa e a obra", em *A origem da obra de arte*) quanto pelo historiador da arte Meyer Schapiro ("The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh" [1968] e

4

A palavra "mundo" deve ser aqui compreendida no sentido empregado por Heidegger em *A origem da obra de arte*. Segundo Francisco Soler, "mundo, nesse estudo de Heidegger, tem um sentido distinto àquele que recebe em *Sein und Zeit*." (SOLER, 1953, p. 12.)

5

A semelhança entre Laura e sua coleção é explicitamente revelada pelo autor nas notas iniciais da obra: "O retraimento de Laura, nascido dessa circunstância [de sua deficiência física], aprofundase até convertê-la numa peça de sua coleção de vidro, excessiva e delicadamente frágil para ser movido da prateleira." (WILLIAMS, 2009, p. 14)



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

“Further Notes on Heidegger and Van Gogh” [1994]) em suas respectivas reflexões sobre o motivo dos sapatos retratados (numa tela específica ou numa série de telas) por Van Gogh. Também no parágrafo 15 de *Ser e Tempo*, Heidegger confirma tal laço, ao vincular a obra, que nesse momento é definida como produto em geral (instrumento, utensílio) e não como obra de arte, a seu “portador e usuário” (HEIDEGGER, 2005a, p. 112). Segundo Heidegger, a obra – manifestação de uma experiência fenomenicamente anterior à concepção de coisa – “faz-se em sua medida; ele [o portador] ‘está’ presente ao surgir da obra” (HEIDEGGER, 2005b, p. 98, nossa tradução).

A vinculação entre as pecinhas do zoológico de vidro e a personagem a quem remetem tais artefatos verifica-se a partir de aspectos simultaneamente psicológicos e estéticos. Laura “participa” de algum modo da beleza do vidro, caracterizada pela transparência, mas também pela delicadeza e fragilidade.⁶ Como o vidro, a personagem é rígida e sem mobilidade (devido à sua deficiência física, a saber, a diferença de tamanho entre as pernas causada por uma doença infantil não identificada) e, por isso, suscetível a fraturas. No entanto, Laura não está inteiramente desprovida de encanto. Sua beleza assemelha-se à de uma rosa azul, *Blue Roses* como costumava chamá-la Jim Delaney O’Connor, seu colega de coro na época de escola. Esse apelido evoca uma combinação rara e inadequada⁷, uma beleza que se baseia na diferença⁸: algo mágica, mas inexistente na natureza. Artificial como as peças de vidro da *ménagerie*...

Contudo, Laura e sua coleção não se identificam apenas pelo fato de compartilharem atributos fundamentais. O autor revela-nos uma identificação radical entre Laura e suas pecinhas na medida em que estas são percebidas pela protagonista como um prolongamento de seu corpo. Tal fusão entre o ser humano e a coisa constata-se pela reação de Laura, quando um inadvertido movimento de Tom acarreta a quebra de uma de suas pecinhas de estimação: “O casaco bate na prateleira da coleção de vidro de Laura, e ouve-se o tilintar de vidro estilhaçado. Laura grita como se tivesse sido ferida” (WILLIAMS, 2009, p. 40).

A ideia de “remissão” de uma coisa a um sujeito (assim como de uma identificação entre eles) nos conduz à crítica feita por Derrida (“Restitutions de la vérité en peinture”) às análises dos sapatos “de”

6

“Quando se olha para uma peça de vidro delicadamente soprado, pensa-se em duas coisas: no quanto é bela e em quão facilmente se pode quebrar.” (WILLIAMS, 2009, p. 17)

7

“Mas o azul não se aplica... às rosas...” (WILLIAMS, 2009, p. 109)

8

“Alguma vez alguém lhe disse que você era bonita? (...) Bem, pois você é bonita! De uma maneira bem diferente das outras pessoas. E mais agradável justamente por causa da diferença.” (WILLIAMS, 2009, p. 108)



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

Van Gogh efetuadas por Heidegger e Meyer Schapiro, que implicam um propósito de "restituição". Primeiramente, o filósofo alemão elabora sua reflexão sobre uma obra não especificada de Van Gogh, na qual é retratado um par de sapatos, a partir do estabelecimento de uma atribuição do utensílio-modelo a um portador específico, uma camponesa. Depende de tal atribuição a formulação da hipótese do texto "A coisa e a obra", segundo a qual a obra de arte seria capaz de desvelar o caráter de utensílio do utensílio, vinculado, nesse caso, especificamente ao mundo da camponesa. Opondo-se a tal interpretação, Meyer Schapiro identifica elementos na biografia de Van Gogh, em relatos de Gauguin e no catálogo de obras do pintor holandês que contradizem o pressuposto heideggeriano, a saber, que o modelo tomado como referência para a tela em questão fosse um par de sapatos pertencente a uma camponesa. O teórico da arte defende que Van Gogh teria pintado os próprios sapatos, uma espécie de personal object, que, como um autorretrato, espelha características e anseios do pintor. Por sua vez, Derrida denuncia a fragilidade, em termos estéticos, de ambas as posições, que conferem valor essencial a uma atribuição ausente da realidade da obra.

Após recapitular de modo sintético tal polêmica, devemos aqui estabelecer relevante distinção terminológica. Por um lado, a remissão aplica-se a um utensílio (ou a uma "obra"), enquanto a "restituição" seria antes o desejo de transferir o "para quem" a um sujeito externo à obra de arte. Deste modo, a interpretação da "coisa-título" a partir de sua estreita vinculação com a protagonista da peça não deve ser confundida com o processo de "restituição". A identificação entre ambas é, conforme vimos, construída pelo próprio autor e realiza-se dentro da esfera da obra, destacando-se como um de seus traços mais fundamentais. *O zoológico de vidro* simula a relação ser humano/"coisa" presente em nosso cotidiano, permitindo, assim, examiná-la a partir da análise fenomenológica do *Dasein*, proposto por Heidegger. Não obstante, se fizéssemos das personagens da peça um mero espelho dos membros (reais) da família do autor⁹ e, assim, dos objetos em cena pertencentes pessoais de tais membros, provavelmente incorreríamos numa tentativa análoga a uma restituição¹⁰.

9

O zoológico de vidro, sugestivamente chamado de "peça de lembrança" ("memory play"), é considerada por muitos como a obra com mais elementos autobiográficos de Williams. O autor, cujo nome de batismo era Thomas (Tom) Lanier Williams, morou num "cortiço em Saint Louis e trabalhou numa fábrica de sapatos, enquanto sonhava em ser escritor". À semelhança de Tom Wingfield, teve uma mãe que decaiu socialmente e uma irmã mais velha frágil psicicamente, chamada Rose (nome que reaparece no apelido dado por Jim a Laura, *Blue Roses*), que "tinha dois ou três bichinhos de vidro" (FREDERIC, *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams). Além disso, o autor "realmente levou um pretendente para Rose" e, para quem teve a oportunidade de conhecer a mãe do dramaturgo, "Edwina Williams era a 'imagem exata' de Amanda" (BRAY, Introduction, in: WILLIAMS, 2009, p. 8).

10

Derrida percebe, nesse gênero de tentativa, presente na análise de Meyer Schapiro, uma "ingenuidade identificatória", baseada na visão simplória e equivocada da arte como cópia: "o signatário de um quadro não pode ser identificado com o proprietário nomeável de um objeto essencialmente desatável e representado no quadro. Não se pode proceder a tal tipo de identificação sem uma inacreditável ingenuidade, inacreditável da parte de um expert tão autorizado. Ingenuidade identificatória quanto à estrutura de um quadro e, até, de uma representação imitativa no sentido mais simples de 'cópia'. Ingenuidade identificatória quanto à estrutura de um objeto desatável em geral e quanto à lógica de seu pertencimento em geral" (DERRIDA, 1978, p. 112).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

2.2 O “de quê” e o “para quê”

É interessante notar que a “coisa protagonista” da obra vem muitas vezes associada ao material do qual está feita. Já o título nos informa que se trata de uma coleção *de vidro*. Como nos mostra Heidegger no parágrafo 15 de *Ser e tempo* já citado, a obra remete aos materiais empregados em sua constituição. Deste modo, além de sua remissão “ao portador e usuário”, ela também indica o “de quê [Woraus] de sua composição”.

Tal parágrafo de *Ser e tempo*, que discorre sobre os utensílios e assim se relaciona com a temática tratada em *A origem da obra de arte*, ajuda-nos a compreender algumas particularidades da categoria em questão. Se seguirmos as características atribuídas por Heidegger à obra, concluiremos que a coleção de vidro não se classifica propriamente como um utensílio. Isto porque, embora as pecinhas de Laura remetam a um “de quê” e a ela mesma como sua consumidora, não se pode estabelecer a partir delas o vínculo do “para quê” [Wozu]. Este corresponde à terceira remissão fundamental da obra (no sentido mais amplo já destacado) e expressa a dimensão de *utilidade* que nela repousa.

Segundo Heidegger, a obra “comparece com prioridade no trato da ocupação” (HEIDEGGER, 2005b, p. 97, nossa tradução), isto é, nossa relação com os utensílios fundamenta-se, sob um ponto de vista fenomenológico, no que se pretende produzir a partir deles: “Aquilo com que primeiro se ocupa e, conseqüentemente, o que primeiro está à mão é a obra a ser produzida” (HEIDEGGER, 2005a, p. 111).

Ao aplicar essa conclusão à relação ser humano/coisa (Laura/coleção de vidro) descrita na peça teatral, percebe-se que a personagem de Laura não se ocupa primariamente de uma “obra”, no sentido desenvolvido por Heidegger em *Ser e tempo*. Sua ocupação principal dirige-se a um conjunto de objetos *inúteis*¹¹ e restringe-se a um esforço de conservação da coisa.

Deste modo, a “coisa-título” não pode estar incluída na categoria de obra. Além de carecer da remissão ao “para quê”, a coleção de Laura não partilha de outro importante traço detectado nas coisas dotadas de utilidade, a saber, a conexão com “uma totalidade instrumental [Zeugganzheit]” (HEIDEGGER, 2005a, p. 110). A *ménagerie* é uma coisa isolada, sem “pertinência a outros instrumentos” (HEIDEGGER, 2005a, p. 110), assim, não possui “instrumentalidade” [Zeughaftigkeit].

11

O tema da inutilidade foi amplamente trabalhado por Derrida em suas “Restitutions de la vérité en peinture”, publicado como último capítulo de *La Vérité en peinture*. Nesse texto, o filósofo identifica, na tela de Van Gogh examinada por Heidegger, uma dupla inutilidade, que se manifesta no produto “representado” (os sapatos desvinculados do uso) e na configuração da obra de arte (desvinculada do meio que a circunda): “o quadro, inútil naquilo que representa e, assim, emoldura, é também inútil no fato de que representa e emoldura. Inútil pelo que dá em pintura e porque dá em pintura. Inútil nos sapatos inúteis (o produto), mas também inútil como quadro desinserido, desatado de seu meio pelo artifício de seu reatamento, a linha da moldura” (DERRIDA, 1978, p. 389-390, nossa tradução).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

2.3 Ocupação e cuidado

“Eu não faço muita coisa. Oh, não pense que passo os dias com os braços cruzados! Minha coleção de vidro me toma bastante tempo. O vidro é algo que exige muitos cuidados.” (WILLIAMS, 2009, p. 101)

A dedicação de Laura à sua coleção, embora se destine a algo *inútil*, tem a característica do “ocupar-se” [*Besorgen*] heideggeriano. Este manifesta-se, na analítica do *Dasein*, como um existencial, ou seja, como constitutivo do nosso modo de ser: o “estar no mundo”.

Curiosamente, o “ocupar-se” de Laura caracteriza-se pela presença de um extremo cuidado, exemplificando, assim, a noção de que o *Besorgen* é composto pelo *Sorge* (cuidado), conceito por meio do qual o *Dasein* deve ser “entendido *ontologicamente*” (HEIDEGGER, 2005b, p. 83, nossa tradução). Contudo, o *Besorgen* se aplicaria também a uma ocupação dirigida a um objeto *inútil*?

Delinea-se, no parágrafo 12 de *Ser e tempo*, uma resposta a essa questão. O *Besorgen* não se limita ao “ocupar-se” de uma obra e, conseqüentemente, de um utensílio (tema tratado, como vimos, no parágrafo 15). Tal modo de ocupação revela-se como “terreno fenomênico preliminar” (HEIDEGGER, 2005b, p. 95, nossa tradução) na análise fundamental do *Dasein*, mas não como único modo possível. Segundo Heidegger, o “ocupar-se” ocorre sob uma multiplicidade de formas, como o “ter o que fazer com alguma coisa, produzir alguma coisa, tratar e cuidar de alguma coisa, aplicar alguma coisa, fazer desaparecer ou deixar-se perder alguma coisa, empreender, impor, pesquisar, interrogar, considerar, discutir, determinar...” (HEIDEGGER, 2005a, p. 95). Além dessas, Heidegger também inclui expressões *deficientes* do “ocupar-se”: “omitir, descuidar, renunciar, descansar” (HEIDEGGER, 2005a, p. 95).

Tal classificação pode ajudar-nos a compreender melhor a relação estabelecida entre Laura e a “coisa-título”. Entre os modos positivos, o principal “ocupar-se” da personagem identifica-se com o cuidar e talvez com o contemplar (aspecto a ser tratado na próxima seção deste ensaio). Por outro lado, a atividade de Laura também pode ser interpretada como



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

um modo deficiente do “ocupar-se”, posto que a dedicação exclusiva a essa ocupação implica, forçosamente, a recusa da vida produtiva.¹²

2.4 Que coisa é a coisa?

Frente à compreensão heideggeriana da obra e do utensílio, somos levados a perguntar em que categoria estaria inscrita a coleção de vidro. O parágrafo 15 de *Ser e tempo* também nos ajuda, neste ponto, a esboçar uma resposta. Segundo Heidegger, as coisas eram adequadamente chamadas pelos gregos de *prágmata* (πράγματα), “isto é, aquilo com o que se lida (πράξις) [práxis] na ocupação” (HEIDEGGER, 2005a, p. 109). No entanto, diz o filósofo que o pensamento grego deixou “de esclarecer ontologicamente, justamente o caráter ‘pragmático’ dos πράγματα [prágmata], determinando-os ‘imediatamente’ como ‘meras coisas’ (HEIDEGGER, 2005a, p. 109).

Tal concepção das coisas, sem vínculo direto com a ideia de utilidade, permite a inclusão da coleção de vidro na acepção original dos *prágmata*. Como vimos, a personagem *ocupa-se* de sua coleção, e, assim, conserva-se, na relação entre Laura e a coleção, a lida própria à ocupação (*práxis*), presente na raiz do termo grego *prágmata*.

Poderíamos também examinar em que categoria se insere a “coisa-título” a partir de *A origem da obra de arte*. Nesse texto, o filósofo nos mostra que tudo pode ser a princípio compreendido como coisa, mas, com um olhar mais atento, percebemos que só alguns entes se inscrevem adequadamente nessa categoria. Excluindo a “coisa em si” kantiana, o ser humano e os demais seres animados, assim como as coisas destinadas ao uso, Heidegger chega às “meras coisas” (*bloßen Dinge*). Estas parecem identificar-se com a matéria bruta inanimada da natureza: “Uma mera coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, disforme, áspero, colorido, em parte opaco, em parte brilhante” (HEIDEGGER, 2010, p. 51).

Portanto, é fácil concluir que a coleção, na condição de objeto produzido, distingue-se das chamadas “meras coisas”, nas quais se verifica “o despojamento do caráter da serventia e da fabricação” (HEIDEGGER, 2010, p. 71). Entretanto, a “coisa-título” tampouco se identifica plenamente

12

O caráter deficiente do “ocupar-se” de Laura, associado a uma falta de perspectiva em relação a seu futuro, verifica-se na seguinte fala de sua mãe: “Então o que faremos agora pelo resto de nossas vidas? Vamos ficar em casa vendo o desfile passar? Vamos nos divertir com a coleção de vidro, querida? Vamos pôr eternamente na vitrola esses discos gastos que seu pai nos deixou como uma dolorosa lembrança?” (WILLIAMS, 2009, p. 31).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

com as duas outras categorias descritas no ensaio: o utensílio e a obra. O primeiro é o mesmo instrumento (*Zeug*) tratado no parágrafo 15 de *Ser e tempo*.¹³ Deste modo, devido às razões já mencionadas, a coleção de Laura não se enquadra na categoria de utensílio. Por outro lado, a *ménagerie* não pode ser qualificada como obra, uma vez que, em *A origem da obra de arte*, a obra refere-se especificamente à obra de arte.

Embora não se encaixe em nenhuma das três categorias de coisas (“mera coisa”, utensílio, obra de arte), a “coisa-título” ainda mantém alguns elementos do utensílio e da obra. Como estes, a coleção é “um pro-duto do trabalho humano” (HEIDEGGER, 2009, p. 67). Mais especificamente com o utensílio, partilha uma estrutura na qual se verifica a junção matéria-forma.¹⁴ Como temos observado, a peça teatral menciona muitas vezes a matéria da qual se compõem as miniaturas de Laura. Além disso, o texto também nos revela algumas das formas nas quais o vidro se encontra organizado (por exemplo, na forma de um unicórnio ou de cavalos).

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger reafirma que a matéria (e, nesse texto da década de 1930, também a forma) vem sempre associada à finalidade do utensílio. Devemos agora indagar se a coleção de Laura, embora não seja exatamente um utensílio, é feita de vidro para cumprir alguma finalidade específica. Como mero ornamento, sua finalidade não pode ser a realização de uma obra no sentido dado pelo filósofo em *Ser e tempo*. Tal concepção de obra, pensada como objeto útil, identifica-se com funções mais imprescindíveis do cotidiano (habitar, vestir-se, consultar a hora). Não obstante, o vidro é utilizado na fabricação das miniaturas com uma função visual: permite interação com a luz.

Deste modo, a busca de um efeito estético aproxima a coleção à esfera da obra de arte. A relação estabelecida entre Laura e as coisas, entre as quais se encontra sua coleção, também aponta para uma espécie de contemplação, que corresponde mais a nossa aproximação a uma obra de arte que a nosso manejo dos utensílios.¹⁵ Essa atitude contemplativa da personagem é revelada por sua mãe, Amanda, numa fala dirigida ao filho: “Você sabe como é Laura. (...) Ela repara nas coisas e creio que... medita sobre elas” (WILLIAMS, 2009, p. 47).

13

Na edição brasileira de *Ser e tempo* traduzida por Marcia Sá Cavalcante Schubak, *Zeug* aparece como “instrumento”. Preferimos padronizar o termo adotando a tradução “utensílio”, de modo a manter a tradução de *Zeug* escolhida, por Idalina Azevedo e Manuel António de Castro, em *A origem da obra de arte*. Também em língua inglesa observa-se a dificuldade de tradução do termo, que, em algumas edições, é traduzido como *tool*, em outras, como *equipment* e, até, como *utensil*.

14

Tal estrutura, porém, não deve ser entendida, segundo Heidegger, como componente essencial da “coisa” nem da obra de arte, senão como um derivado da essência do próprio utensílio Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, § 34, 2010, p. 69.

15

Encontramos aqui a posição de Heidegger, para quem o uso mais adequado do utensílio é aquele que não inclui sua contemplação pelo usuário, como constatamos no parágrafo 15 de *Ser e tempo*: “quanto menos se olhar de fora a coisa-martelo, mais se sabe usá-lo, mais originário se torna o relacionamento com ele e mais desentranhado é o modo em que se dá ao encontro naquilo que ele é, ou seja, como instrumento” (HEIDEGGER, 2005a, p. 110-111). O mesmo argumento é defendido em *A origem da obra de arte*: “A camponesa no campo está calçada. Somente aqui [os sapatos] são o que são. São tanto melhores quanto menos a camponesa, ao usá-los no trabalho, pensa neles ou os olha ou também apenas os sente” (HEIDEGGER, 2010, p. 79).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

A reflexão despertada em Laura pelas peças de sua coleção comprova-se no momento de seu diálogo com Jim, episódio descrito pelo autor como “o ápice de sua vida secreta” (WILLIAMS, 2009, p. 90). Nessa cena, descobrimos que Laura, de fato, observa as pecinhas e tenta conferir um sentido para elas. A protagonista personifica as “coisas-animais” e, a partir da miniatura do unicórnio, elabora uma reflexão na qual se evidencia o modo como ela mesma se insere no mundo. Ademais, o “acidente” que causa a quebra de sua peça de vidro predileta reflete a mudança que Laura experimenta: ao dançar com o ex-colega Jim, convidado para jantar naquela noite em sua casa, e ao ser beijada por ele, dissipa-se (momentaneamente?) um pouco de sua diferença, como o unicórnio que, ao perder seu chifre, torna-se “igual a todos os demais cavalos” (WILLIAMS, 2009, p. 107). A “amputação” da diferença¹⁶ também poderia ser associada à perda da pureza, se recordarmos que o unicórnio, no cristianismo medieval, é usado para simbolizar a pureza de Cristo.

A ideia de que a coisa espelha algo do humano assemelha-se à concepção da arte como “espelho espiritual” (KANDINSKY, V., apud LISCIANI-PETRINI, 1999, p. 6) de um tempo e de um mundo, presente em Kandinsky e, em certa medida, também em *A origem da obra de arte*. Assim, uma vez mais, a “coisa-título” aproxima-se à categoria de obra de arte.

No entanto, a *ménagerie* não é apresentada pelo autor como uma coleção artística. Embora as notas iniciais do texto afirmem a delicadeza dos bichinhos de vidro (Cf. WILLIAMS, 2009, p. 17), podemos imaginá-los, considerando o *status* um tanto decadente da família e o fato de que começaram a ser adquiridos na infância ou na adolescência de Laura¹⁷, como miniaturas sem grande valor, nas quais se entrevê um gosto quase *kitsch*.¹⁸

3 Outras “coisas”

3.1 Outros objetos inúteis

“Olhe! Não tenho nada, nem uma única coisa (...),
na minha vida neste lugar, que posso dizer que seja
minha!” (WILLIAMS, 2009, p. 36)

16

Após Jim quebrar inadvertidamente o unicórnio de vidro, Laura diz ao convidado, revelando inesperado senso de humor: “Imaginarei simplesmente que ele [o unicórnio] tenha sido operado. O chifre foi removido para que ele se sentisse menos... bizarro” (WILLIAMS, 2009, p. 108).

17

Segundo a jovem, uma de suas miniaturas mais antigas é o unicórnio, que já lhe pertence há cerca de treze anos (Cf. WILLIAMS, 2009, p. 103).

18

Se, de fato, a obra se apropria de muitos elementos biográficos do autor, as miniaturas de Laura talvez tenham sido concebidas em sintonia com os bichinhos de vidro que Rose, irmã de Williams, possuía. De acordo com o testemunho do outro irmão do dramaturgo, Dakin, eram “somente duas ou três peças... coisinhas muito baratas, compradas provavelmente na loja de variedades Woolworth’s” (BRAY, Introduction, in: WILLIAMS, 2009, p. 8). No entanto, deixamos esta observação como mera nota, conscientes do problema nela implicado, a saber, a desnecessária e “ingênuas” restituição de um motivo da obra a um provável “portador” fora da obra.

Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

Ao dirigir essas palavras à mãe, Tom manifesta sua sensação de não mais pertencer à própria casa. O indicador de seu deslocamento é justamente a ausência de um objeto pessoal que lhe possa ser atribuído no lugar onde vive. Tom relaciona-se com "coisas" que não são suas, tanto no lar (no qual todos os objetos são organizados e controlados por sua mãe, com exceção do "zoológico de vidro" e, como veremos, da vitrola e dos discos, pertencentes de sua irmã) quanto no trabalho.

Curiosamente, a personagem relaciona-se, em seu ambiente profissional, justamente com o objeto "sapato", que, graças a seu tratamento artístico por Van Gogh, foi amplamente discutido por Heidegger na primeira parte de *A origem da obra de arte* e reinterpretado nas críticas elaboradas por Meyer Schapiro e Derrida. Contudo, para Tom, os sapatos que produz estão carregados de uma significação particular, sem relação com as implicações estéticas encontradas pelos autores em questão. Segundo a personagem, os sapatos indicam "quão breve é a vida" (WILLIAMS, 2009, p. 80), ao lado de sua insatisfação profissional. Não obstante, os sapatos fabricados pela personagem conservam algo da perspectiva ontológica presente na análise heideggeriana da tela de Van Gogh. Eles também são capazes de revelar um "mundo", mas um "mundo" alheio a quem o produz (estaria aí implicada a alienação do trabalho?), ao qual se deseja intensamente alcançar algum dia: o "mundo" de aventuras do viajante.¹⁹

Além dos sapatos, que não lhe pertencem, Tom relaciona-se com "coisas" gastas, já inúteis, como "uma chuva de canhotos de entradas de cinema e uma garrafa vazia" (WILLIAMS, 2009, p. 41), que retira do seu bolso na quarta cena do primeiro ato. Esses objetos inúteis são o rastro de sua ociosidade e de seu vício. À semelhança do que ocorre com sua irmã, a inutilidade dos objetos vinculados a Tom revela a inutilidade social de seu portador.

Outro objeto de certo modo inútil é a vitrola da qual se ocupa Laura. Seu interesse por esse aparelho encontra-se quase no mesmo nível de sua dedicação pela coleção de miniaturas, como expressa a seguinte fala de Amanda: "Agora tudo o que ela [Laura] faz é brincar com esses pedaços de vidro e pôr para tocar esses discos gastos. Que tipo de vida é esse para uma moça? (WILLIAMS, 2009, p. 51)". Observação idêntica repete-se mais tarde

19

"Sempre que pego um sapato, estremeço ao pensar em quão breve é a vida e no que estou fazendo! Qualquer que seja o significado disso, sei que não quer dizer sapatos... exceto como algo que deva ser calçado nos pés de um viajante!" (WILLIAMS, 2009, p. 80).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

numa fala de Tom: “Mãe, Laura vive num mundo próprio... um mundo de pequenos ornamentos de vidro... Põe na vitrola velhos discos... e... isso é praticamente tudo (WILLIAMS, 2009, p. 65).”

É interessante notar que as duas passagens insistem numa mesma característica dos discos manuseados por Laura: são velhos e gastos. Provavelmente, tocam canções *demodées* do fim da década de 1920, enquanto a peça se desenrola cerca de dez anos mais tarde, na época da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Deste modo, subentende-se que os discos são gastos tanto por pertencerem a outra época quanto por terem sido ouvidos exaustivamente pela personagem. Os dois aspectos ressaltam a alienação de Laura, que não participa do próprio tempo nem do âmbito produtivo da vida.

Como a coleção de vidro, que simboliza um “microcosmo”, também a vitrola é capaz de construir um “mundo” próprio, dotado de atmosfera particular. Tal “mundo” criado pela música – que, na peça, relaciona-se diretamente com o exercício da lembrança²⁰ – manifesta-se como um espaço autossuficiente.

Por meio das canções reproduzidas pela vitrola, Laura simula um salão de baile individual, que se contrapõe ao real salão de baile, situado do outro lado da rua, do qual não pode participar. Assim, a “coisa-vitrola” revela, ao mesmo tempo, o “mundo” de solidão, alienação e frustração da protagonista, jovem deficiente e excluída.

3.2 A “inutilidade” da vivência estética

Todas essas “coisas” com as quais se relacionam os dois irmãos (a coleção de vidro, a vitrola, os canchotos das entradas de cinema) denunciam, de algum modo, uma sensibilidade à beleza. Laura aprecia os efeitos da luz que atravessa seu unicórnio e distrai-se com as antigas trilhas de sucesso que põe para tocar na vitrola. Por sua vez, Tom encontra a aventura – à qual não tem acesso em seu dia a dia – na arte do cinema.

É importante observar que o caráter de inutilidade atribuído a essas “coisas” parece apoiar-se seja na concepção filosófica para a qual a contemplação estética deve ser *desinteressada*, seja no esteticismo para o

20

Como afirma Tom no prólogo da peça, em construção de difícil tradução: “*In memory everything seems to happen to music*” (WILLIAMS, 2009, p. 20).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

qual a função da arte se esgota na fruição²¹, seja na mentalidade, corrente no senso comum, que, depreciativamente, compreende a experiência e os "objetos" da arte como entretenimento destituído de verdadeira utilidade.

É sob essa última perspectiva, lamentavelmente disseminada, que se inserem os preconceitos de Amanda contra os passatempos dos filhos e a vocação poética de Tom. Segundo a percepção materna, o gosto artístico vem acompanhado de um cultivo da fantasia e da ilusão²², e, assim, de um distanciamento da "instrumentalidade", isto é, dos recursos, valores e instrumentos característicos ao mundo da utilidade e da produção, capazes de garantir uma ascensão social.

Entretanto, a peça teatral nos mostra que a dedicação às atividades inúteis (mas prazerosas, e assim relacionadas à esfera do sensível presente na acepção original do termo "estética") não é exclusiva dos membros da família Wingfield. O trato com o inútil, sintoma da alienação, verifica-se, igualmente, nos indivíduos mais inseridos na sociedade. Assim revela Tom, narrador e personagem, após observar o movimento no "Paradise Dance Hall", o salão de baile vizinho: "Na Espanha havia Guernica! Mas aqui só havia música de *swing* e *drinks*, salões de baile, bares e filmes, além do sexo que, pendurado na escuridão como um candelabro, inundava o mundo com breves e enganosos arco-íris..." (WILLIAMS, 2009, p. 56). Portanto, em continuidade com a vida, a obra, curiosamente, opõe dois modos de alienação, vinculados a um "ocupar-se" com o inútil: por um lado, um modo individual, que acentua a exclusão, e, por outro, um modo socialmente compartilhado, que gera uma (ilusória?) sensação de inclusão.

Retomando a fala de Tom, podemos inferir que Tennessee Williams realiza, com sutileza, uma inversão na usual associação entre a arte e a inutilidade. Isto porque é justamente a personagem-poeta, ou seu autor, quem, recorrendo à arte da palavra, denuncia a alienação de sua sociedade, contribuindo, assim, para o desvelamento da realidade de seu "mundo". Desse modo, a palavra à qual o artista se dedica converte-se em algo útil e, portanto, afasta-se da mera fantasia. Confirma-se, uma vez mais, o papel do escritor como o oposto do prestidigitador: com a aparência de uma ilusão, ele é capaz de nos transmitir a verdade.

Não obstante, a atribuição de uma utilidade à palavra do artista (dramaturgo, narrador-personagem) só se encontra de maneira implícita

21

Tal posição tem seu epítome na célebre afirmação de Oscar Wilde, registrada no prólogo de *O retrato de Dorian Gray*: "all art is quite useless" (WILDE, 1998, p. XXIV).

22

"Você vive num sonho, está sempre fabricando ilusões!" (WILLIAMS, 2009, p. 116).



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as “coisas” em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

em *O zoológico de vidro*. Além disso, a palavra não é tratada, no drama, como “coisa” e, assim, escapa à esfera dos utensílios tratados por Heidegger (tanto em *A origem da obra de arte* como no parágrafo 15 de *Ser e tempo*), compreendidos, a exemplo da “coisa-martelo”, como “coisas” úteis.²³

3.3 “Coisas” úteis

A essa categoria pertence, em *O zoológico de vidro*, uma “coisa” em especial, cuja utilidade faz com que sobressaia frente a tantos objetos inúteis. Essa “coisa” é a vela, relacionada a um elemento-chave da peça teatral: a luminosidade. Na vela ocorre uma sugestiva modificação na função da “coisa”, uma vez que, ao ser cortada a luz elétrica, o ornamento *inútil* se converte em objeto *útil* (utensílio). Essa conversão visual do inútil em útil parece materializar a radical mudança de perspectiva, anteriormente mencionada, sobre a atividade do artista e o papel da arte.

Além da vela, a obra inclui outro objeto dotado de utilidade. Este é a escada de emergência, presente aos olhos do espectador durante toda a cena e descrita pelo autor na caracterização geral do cenário: “O apartamento dá para um beco e é atravessado por uma escada de emergência, uma estrutura cujo nome [*fire scape*] é um toque de verdade poética acidental, pois todos esses prédios enormes estão sempre queimando com os fogos lentos e implacáveis do desespero humano” (WILLIAMS, 2009, p. 18)

É interessante como nessa passagem se repete, de certo modo, a concepção heideggeriana que percebe a obra como o espaço privilegiado para o desvelamento de aspectos essenciais do utensílio que nela aparece. Assim como podemos nos aproximar, por meio da pintura de Van Gogh, do caráter de utensílio das “coisas-sapatos” e do “mundo” da camponesa que supostamente os calça fora da tela, compreendemos com maior acuidade o “mundo” dos possíveis usuários das escadas de emergência a partir da escada apresentada numa obra artística teatral. Todavia, deve-se notar, uma vez mais, que, em Tennessee Williams, a “verdade poética acidental” é, sobretudo, metafórica, enquanto, em Heidegger, a “coisa” representada artisticamente e seu respectivo “mundo” parecem estar relacionados de forma mais direta e realista.

23

No parágrafo 17 de *Ser e tempo*, “Remissão e signo”, Heidegger identifica uma nova possibilidade de manifestação do utensílio, como algo que se encontra “à mão”: trata-se do signo, que também aponta a uma totalidade remissional e à mundanidade. Deste modo, a palavra como signo também poderia ser compreendida como utensílio. No entanto, tal concepção abstrai o utensílio de sua materialidade, aspecto essencial à nossa abordagem da “coisa-título”.



3.4 “Coisas lembranças”

Podemos ainda mencionar, brevemente, dois últimos objetos que ocupam papel secundário no drama: o retrato do pai na parede e o anuário do colégio. Ambos referem-se ao passado, revelam imagens de outras épocas, despertam lembranças. Além disso, no contexto da obra, não se inscrevem propriamente na categoria de utilidade nem tampouco na de inutilidade, posto que as personagens não ocupam seu tempo com tais objetos.

Vale notar que o retrato e o anuário se relacionam poeticamente com outras “coisas” presentes no cenário e no enredo, embora nenhum deles possa ser classificado como um utensílio, que, como mencionamos, “sempre corresponde à sua instrumentalidade a partir da pertinência a outros instrumentos” (HEIDEGGER, 2005a, p. 110). Esse aspecto evidencia-se, em particular, na edição da obra escrita por Eddie Dowling, ator e produtor da peça em sua estreia em Chicago. No texto em questão (“original Dramatists Play Service edition”²⁴), tanto o anuário quanto o retrato encontram-se sugestivamente próximos de “coisas” mais fundamentais. Por um lado, temos “a fotografia do pai”, que, “dependurada na parede atrás da vitrola” (WILLIAMS, 2004, p. 39) e, assim, também vizinha aos velhos discos, dialoga com o modesto legado paterno do qual Laura se ocupa. Quanto ao anuário, este é guardado por Laura, na versão de Dowling, “debaixo do zoológico de vidro” (WILLIAMS, 2004, p. 39). Como, no volume, está estampada a fotografia do ex-colega Jim, admirado pela jovem, a localização assinalada parece remeter à célebre passagem do Evangelho: “onde está o teu tesouro aí estará também teu coração” (Mt 6,21).

4 Uma “não coisa”: a luz nas “coisas”

A peça de Tennessee Williams propõe um olhar particular em relação às “coisas”. Um olhar que leva em conta algo que se projeta de forma decisiva sobre os entes que povoam a obra. Este elemento pode ser descoberto na seguinte passagem, na qual Laura apresenta a Jim o pequeno unicórnio, sua peça predileta: “Suspenda-o sobre a luz, ele ama a luz! Você vê como a luz brilha através dele?” (WILLIAMS, 2009, p. 103)

24

Consultamos este texto a partir de sua edição argentina, publicada em Buenos Aires (1951 e 1966) pela Editorial Losada.



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

O papel da luz sobre as coisas é de tal importância na obra que tal elemento poderia ser pensado como a quinta personagem de *O zoológico de vidro*. Personagem e não uma "coisa", porque se move, é animada, joga com os objetos e com as pessoas (com aquelas que estão no palco e, por que não, com aquelas situadas na plateia), e, mais que jogar, atua sobre eles.

A luz configura a cena, transfigura as personagens e as "coisas", sobretudo aquelas dotadas de transparência. Como o vidro se *metaformoseia*²⁵ com a entrada da luz, Laura também revela uma beleza nunca vista quando tocada, no segundo ato, por uma luz interna: "Uma formosura frágil e sobrenatural brotou de Laura: ela se assemelha a uma peça de vidro translúcido tocado pela luz, que emite uma irradiação momentânea, irreal, não duradoura" (WILLIAMS, 2009, p. 69-70).

Além dessa luz interna, o autor orienta, já nas notas iniciais, que a protagonista receba uma iluminação particular. Esta, quase mística, deve assemelhar-se à luz que incide sobre as santas e madonas "nos antigos retratos religiosos" (WILLIAMS, 2009, p. 17). Novamente, a ideia da transparência se apresenta na orientação do autor: a luminosidade dos santos torna-se possível quando a alma se encontra limpa como o vidro e, assim, pode ser transpassada pela luz.²⁶ Deste modo, a "clareza pristina" (WILLIAMS, 2009, p. 17) de Laura emerge como outro ponto de contato entre ela e sua coleção de vidro.

A transparência também se manifesta na ambientação da peça teatral, prescrita pela edição de Eddie Dowling. Segundo o ator e produtor, uma cortina de gaze, sugerindo a fachada do edifício, deveria ser posta ao início e ao fim do espetáculo, evocando o movimento de ocultamento-desocultamento-ocultamento executado pela arte. Além dessa prescrição, no desfecho da obra, a cortina simula um "vidro grosso" (WILLIAMS, 2004, p. 213), uma superfície transparente.²⁷ Separadas por ela, as personagens e as "coisas" adquirem especial luminosidade. A coleção de vidro amplia-se, as personagens convertem-se, numa configuração quase escultórica, em miniaturas de vidro.

25

Neologismo empregado pelo poeta Paulo Leminsky nos títulos de um poema concreto ("Metaformose") e de um livro escrito entre 1986 e 1987 (*Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*). O jogo de palavras empregado pelo poeta revela um curioso parentesco etimológico, uma vez que o substantivo "formoso" conserva claramente o vínculo com o substantivo latino "forma", que traduz os termos gregos *idea* e *morphé*, presente em "metamorfose".

26

A título de exemplificação dessa imagem, recorrente na espiritualidade cristã, podemos citar um ensinamento de São João da Cruz: "Se o raio de sol vier refletir-se sobre um vidro manchado ou embaciado, não poderá fazê-lo brilhar, nem o transformará em sua luz de modo total, como faria se o vidro estivesse limpo e isento de qualquer mancha; este só resplandecerá na proporção de sua pureza e limpidez. O defeito não é do raio, mas do vidro; porque, se o vidro estivesse perfeitamente limpo e puro, seria de tal modo iluminado e transformado pelo raio que pareceria o mesmo raio, e daria a mesma luz." (JOÃO DA CRUZ, *Subida do Monte Carmelo*, livro II, cap. V, § 6, 1996, p. 197-198)

27

Na cena inicial do texto autorizado, uma cortina de gaze separa a copa, onde os Wingfields fazem a refeição, da sala de visitas. Também ao fim da peça, nessa versão, parece estar implícita a presença de uma cortina, pois Williams indica que o espectador deve ver, "embora através de um vidro à prova de som, que Amanda aparece dirigindo palavras reconfortantes para Laura, aninhada no sofá" (WILLIAMS, 2009, p. 117).



5 Conclusão

O estudo de *O zoológico de vidro* a partir de uma abordagem de suas "coisas" justifica-se pelo papel central dos objetos presentes na obra, a começar pela "coisa-título". Como pudemos constatar ao longo deste percurso, a análise das "coisas" – a coleção de vidro, a vitrola, os discos gastos, os canchotos das entradas de cinema, os sapatos, a escada de emergência, o retrato do pai na parede, o anuário do colégio, a vela, entre outras – permite-nos detalhar a identidade de cada personagem, aprofundar os conflitos familiares internos ao texto e, até, vislumbrar um cenário histórico e social.

Além disso, verificamos que o pensamento de Heidegger, ao qual recorreremos nesta reflexão, revela-se especialmente fecundo para compreendermos o estatuto de tais objetos fundamentais, assim como o modo de relação entre estes e as personagens que com eles lidam ou deles se ocupam. Além disso, a característica de inutilidade que impede a classificação de "coisas" como a *ménagerie* ou os canchotos das entradas de cinema na categoria de utensílio reforça um preconceito, frequente na vida cotidiana e criticamente repetido na peça, contra ocupações não produtivas e, até, estéticas.

No entanto, é importante destacar que, embora algumas das "coisas" aqui examinadas não possuam verdadeira utilidade no nosso cotidiano (nem na peça teatral que conserva, como constatamos nas repreensões de Amanda a Laura, a mesma lógica de divisão entre objetos úteis e inúteis presentes na realidade), pode-se dizer que todas são úteis para a efetividade da obra e para a composição de seus protagonistas, situados "à margem da vida" (útil).

A compreensão da *utilidade* das "coisas" da peça para a *própria* peça desloca-nos de uma leitura da obra de arte a partir de referências e restituições a algo *fora* da obra, problema que, segundo Derrida, teria comprometido as interpretações da(s) tela(s) de Van Gogh feitas por Heidegger e Meyer Schapiro. É legítimo analisar a remissão da coleção de vidro a Laura na medida em que tal remissão figura como aspecto essencial à construção interna da narrativa. A "coisa-título", assim como algumas "coisas" coadjuvantes, permitem o desvelamento do "mundo" das personagens situadas *dentro* da obra, graças a uma relação de semelhança estabelecida pelo próprio dramaturgo entre as "coisas" e suas personagens portadoras.



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

Por fim, caberia tecer uma última consideração. Como sugerimos pelo título, invertendo uma fala de Amanda, as "coisas" mais relevantes da obra poderiam ser compreendidas como algo mais que mero ornamento. Um adorno enfeita, mas não desvela. Se, seguindo Heidegger, aceitamos a operação do desvelamento como específica à obra de arte, a coleção de vidro, por exemplo, deixa de ser mero artefato ou produto sem utilidade. Fora da montagem do drama, as miniaturas poderiam ser pecinhas banais ou de gosto duvidoso, mas, *na obra*, tornam-se *O zoológico de vidro*, ou seja, uma obra de arte.

Assim, a peça teatral de Tennessee Williams parece nos indicar, para além do estatuto das "coisas" que a compõem, o estatuto da própria obra de arte. Ela não é utensílio, nem tampouco inútil ornamento. Como a escada de emergência, desvela nossas angústias, temores, anseios, preconceitos. E, no caso da poética subjacente a *O zoológico de vidro*, tal desvelamento não é objetivo, ocorre metaforicamente, apelando a "coisas" pertencentes a um mundo ilusório, subvertendo, assim, a hierarquia de utilidade que rege a vida prosaica.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978. (Champs)
- JOÃO DA CRUZ, Santo. *Obras completas*. 4. ed. Organização geral: Frei Patrício Sciadini, O.C.D. Diversos tradutores. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- _____. *Ser e tempo*. Parte I. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schubak. 15. ed. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Universidade São Francisco, 2005. (Pensamento humano) (2005a)
- _____. *Ser y tiempo*. Traducción, prólogo y notas: Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. 4. ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005. (2005b)
- LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco*: música y pensamiento a inicios del siglo XX. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Acal, 1999.



Muito mais que ornamentos: uma reflexão sobre as "coisas" em
O zoológico de vidro, de Tennessee Williams
Clovis Salgado Gontijo

MEYER SCHAPIRO. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*. Selected Papers. Nueva York: Braziller, 1994.

SOLER, Francisco. *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger* (seguido de la traducción del ensayo de Heidegger *El origen de la obra de arte* y del vocabulario filosófico de Heidegger). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1953.

FREDERIC, Cheryl. *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams. Disponível em: <<https://www2.southeastern.edu/Academics/Faculty/cfrederic/tennesseewilliams.htm>> Acessado em: 11 julho 2020.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Edited with an introduction and notes by Isobel Murray. Oxford: Oxford University, 1998. (Oxford World's Classics)

WILLIAMS, Tennessee. *The Glass Menagerie*. London: Penguin Classics, 2009.

_____. *El zoológico de cristal*. Traducción: León Mirlas. 6. ed. Buenos Aires: Losada, 2004. (Biblioteca Clásica y Contemporánea)

A música de Claudio Santoro e o giro cultural, epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio¹
 Virgínia Albuquerque de Castro Buarque²
 (UFOP, Ouro Preto-MG)

Resumo:

O ano de 1968 mostrou-se emblemático por seus questionamentos às abordagens e sistemas macro-estruturais, numa imbricação entre política, cultura e ciência. Como o campo musical dialogou com tais irrupções? Este artigo busca responder pontualmente a esta inquirição, através da interpretação da produção e da trajetória do regente e compositor brasileiro Cláudio Santoro: no decorrer de 1968, ele transitou entre a Europa, os Estados Unidos e o Brasil, veiculando suas primeiras obras em música eletroacústica. Recorrendo-se à leitura de algumas missivas inéditas e de pesquisas acadêmicas já elaboradas sobre Santoro, postula-se aqui, como hipótese, a existência de afinidades entre as intersubjetividades políticas dos movimentos de 1968 e a música eletroacústica de Santoro, desdobradas, por sua vez, em três aspectos complementares: a) a relevância da atuação criativa do intérprete; b) o exercício de democratização da cultura através do acionamento das linguagens, inclusive da música; c) a articulação entre modernidade, memória cultural e música urbana.

Palavras-chave: Movimentos de 1968, Claudio Santoro, música eletroacústica

Abstract:

The year of 1968 manifested itself as emblematic for its questioning to approaches and macro-structural systems, in an imbrication between politics, culture and science. How did the musical field dialogue with such irruptions? The article searches to respond promptly to this inquiry, through the interpretation of the production and of the trajectory of the conductor and composer Claudio Santoro: during 1968, he travelled between Europe, the United States and Brazil, disseminating his first works in electroacoustic music. Resorting to readings of some unpublished correspondence and of previously elaborated academic research, it is postulated here, as hypothesis, the existence of affinities between the political inter-subjectivities of the social movements of 1968 and the electroacoustic music of Santoro, unfolded, in its turn, in three complementary aspects: a) the relevance of the creative performance of the interpreter; b) the exercise of the democratization of the culture through the activation of languages, including musical; c) the articulation between modernity, cultural memory and urban music.

Key words: Social movements of 1968, Claudio Santoro, electroacoustic music

1

Bacharel em piano (UFMG – 1987), mestre em Música e Educação (UNIRIO – 2003), doutor em História Social (UFRJ -2009) e pós-doutor em Música (EHESS – França, 2014). Tem experiência nas áreas de Performance Musical, Musicologia e Educação Musical. Integra o Departamento de Música como professor associado. Seus interesses de pesquisa concentram-se em Memórias, biografias e arquivos da música brasileira do século XX.

2

Formada em História na UFRJ, aí cursando a Graduação (1989), Mestrado (1994) e Doutorado (2005). Realizou pós-doutorado em Ciências Religiosas na Université Laval (2011-2012) e em Teologia na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (2013-2015). Também integra o Departamento de Música, o Programa de Pós-Graduação em História e o Curso de Especialização “Música e Interdisciplinaridade na Universidade Federal de Ouro Preto” como professora associada. Pesquisa principalmente os seguintes temas: Sonoridades e identidades socioculturais, interdisciplinaridade e interculturalismo.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

Introdução

Este artigo visa interpretar a produção musical de Claudio Santoro em um ano de extrema importância político-cultural: 1968. Ao consultar-se a correspondência de Cláudio Santoro, pode-se verificar que desde o início da década de 1960 ele já estava pensando em experiências com a vertente da música eletroacústica. Dessa forma, na carta enviada a Vasco Mariz, de 29 de julho de 1960, de Londres ele escreveu:

Estou com muita vontade de fazer pesquisas eletrônicas. Minhas obras estão sendo editadas pela Universal Ed. De Viena, Ricordi, Breitkoff etc. Como você vê, boas editoras. [...] Quanto às questões políticas – como sempre – sem participação. Quanto aos concertos? Muita água correu sob a ponte... e meu caro, muitas ilusões se foram com o tempo... Nosso tempo é trágico, não resta a menor dúvida, e nada como o amadurecimento para encararmos a vida com menos intransigência da juventude e mais compreensão objetiva... Me sinto hoje mais livre e liberto de tantos preconceitos. Quanto ao espírito, sinto-me sempre jovem, ansioso por aprender, insatisfeito com o que fiz até agora. Aceitando todas as experiências estéticas embora mantenha meu ponto de vista de maneira larga, evolutiva... (SANTORO, 1960. Sublinhado pelo autor).

Pouco antes, em 29 de março de 1960, ainda no Rio de Janeiro, ele remetera missiva a Heitor Alimonda, afirmando: "Você tem razão quando dá seu ponto de vista da composição e já estava no meu plano pesquisar n'outro sentido. O nacionalismo não deve ser um fim, mas um meio pelo qual o compositor ao se libertar dele não o consiga na sua essência...". Mas foi a partir de 1966, quando Claudio Santoro encontrava-se em Berlim Oriental, atuando como artista residente do Künstler Programm à convite da Ford Foundation e do governo da Alemanha, que ele iniciou de forma mais efetiva suas experiências com a música eletroacústica.³ (SIMÕES, 2009, p. 12):

[...] comecei a fazer experiência de uma linguagem da utilização de elementos trabalhados através de efeitos eletroacústicos, ainda não com sintetizadores, mas com

3

Por música eletroacústica, recorre-se à definição de MOTTA, 1997 (itálicos nossos): "A utilização de recursos eletrônicos na composição musical ocasionou o surgimento de três principais tendências: a *Musique Concrète*, que faz uso de sons naturais reprocessados através de aparelhos eletrônicos; a *Elektronische Musik* (ou "música eletrônica pura"), cujos sons são sintetizados exclusivamente por meios eletrônicos, e organizados segundo o método do serialismo integral; e uma terceira tendência, a *Música Eletroacústica*, na qual os sons instrumentais passam a integrar esse novo quadro de possibilidades a partir da associação dos mesmos com os sons reprocessados da *Musique Concrète* e com os sons sintetizados da *Elektronische Musik*. Pode-se compreender música eletroacústica como a composição criada em laboratório que se utiliza de microcomputadores, sintetizadores, interfaces MIDI, samplers, etc. (TEIXEIRA, s. d.).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

dois gravadores. Fiz vários efeitos com piano, escrevi as primeiras obras nesse sentido [...] Escrevi realmente algumas obras que considero importantes dentro dessa linguagem que eu estava trabalhando, iniciando um período de coisas aleatórias – chamei meus quadros de aleatórios (SANTORO *apud* SIMÕES, 2009, p. 12).

Neste depoimento, Santoro referiu-se à composição de *Aleatórios I, II, III*, “obra para fita magnética e recursos audiovisuais produzida durante o biênio 1966/67, [que] inaugura o conjunto das obras compostas especificamente para o meio eletroacústico” (MENDES, 2009, p. 169). Já em 1968, quando havia retornado ao Brasil e vivia no Rio de Janeiro, Santoro compôs a primeira peça da futura série *Mutationen – Mutationen I* para cravo e fita magnética –, numa imbricação de elementos da música de vanguarda e experimental com a sonoridade do cravo industrial.

Lança-se, então, através deste artigo, a seguinte indagação: as alterações na música de Cláudio Santoro processaram-se em interface com o giro cultural, epistemológico e político que vinha sendo promovido nas ciências humanas e na filosofia naquele ano emblemático de 1968? Verificava-se então um paulatino distanciamento de sistemas explicativos abrangentes, como o estruturalismo (especialmente em voga na linguística, na psicanálise, na antropologia) e um marxismo de viés dogmatizante. Embora “muitos estudantes que se revoltaram em 1968 não possuí[ssem] profunda leitura da filosofia estruturalista”, por essa perspectiva formular-se de maneira “abstrata, especulativa e afastada das exigências da ação, [...] é compreensível que um ideário centrado na morte do sujeito e na busca de invariantes nas estruturas da economia, da sociedade, do inconsciente etc.”, não tivesse grande repercussão “entre os jovens, preocupados com o movimento, a mudança, as barricadas etc.” (THIOLLENT, 1998, p. 88). Em paralelo, a atenção passou a concentrar-se nas noções de cotidiano e de cultura, lidas sob um viés antropológico e acompanhadas, em termos metodológicos, por um destaque etnográfico ao acontecimento. Dessa maneira, o evento, o micro (e não as grandes narrativas) tornaram-se cada vez mais critério de inteligibilidade histórica.

Cotidiano, cultura e poder, por sua vez, mostravam-se categorias articuladas através da atuação de um sujeito inventivo em suas resistências



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

diárias: “noções como recepção, na perspectiva de Ricœur, têm que ser compreendidas num sentido semelhante ao dado por Michel de Certeau à categoria ‘apropriação’, pela qual o sujeito que se depara com qualquer tipo de produção cultural nunca é apenas passivo, elaborando sempre novos significados que, inclusive, historicizam a produção de sentido” (MARCELINO, 2012, p. 141). Daí, na esteira de Maio de 68, a importância da retomada da noção de sujeito, obviamente de maneira bem distinta de uma leitura universalista ou transcendental: trata-se de um sujeito criativo no seu fazer, historicamente operante em jogos de escalas, nas suas inter-relações com as alteridades, os discursos, os pertencimentos sociais em que se reconhecia, os conflitos com os quais se via defrontado e que viria (ou não) a assumir.

Ora, em paralelo, as composições eletroacústicas de Santoro alinhavam-se aos critérios de aleatoriedade, indeterminismo, improvisação (MENDES, 2009, p. 14; 142). Que afinidades e singularidades podem ser identificadas entre as “humanidades” e a música, resguardando-se a especificidade de suas linguagens? Como hipótese, três aspectos de confluência são aqui apontados: a) a relevância da releitura criativa do intérprete; b) o exercício de democratização da cultura através do acionamento das linguagens; c) a articulação entre modernidade, memória cultural e música urbana.

1. Percorso biográfico de Santoro, em um “ano que não terminou”

O ano de 1968 inicia-se para Claudio Santoro com uma oportunidade de trabalho no Rio de Janeiro, ardorosamente desejada pelo compositor, que havia acabado de retornar de um período na Alemanha: “Espero estar no Rio em fevereiro. [...] Gostaria de fazer alguma coisa. O que será possível? As poucas notícias que se têm da terra são muito ruins. [...] Ficarei ainda na Europa até o fim do mês. Gisèle irá na próxima semana, porque está enjoando muito, pois espera o terceiro!!” (SANTORO, 18 jan. 1968). O compositor também registra em sua correspondência a mudança na configuração de suas peças, devido a seu recente interesse pela vanguarda eletroacústica:⁴ “Fiz uma grande “virada” na minha criação e quero tudo conversar com você. Mostrar os últimos trabalhos e os planos de futuro”

4

Esta virada abarca o período entre 1966 e 1977 (MENDES, 2009, p. 179).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

(*Ibidem*). Novas formas de produzir música, provindas de seu diálogo com setores de vanguarda na Alemanha, implicavam, por sua vez, em um espaço de atuação profissional e retorno financeiro, que urgia a Santoro obter. Contudo, devido a fatores políticos, ele se viu instado a recusar o emprego que lhe havia sido aventado no Brasil (FONSECA, 2016, p. 54):

Gisèle estava grávida do Raffaello e ele nasceu em 68. Quem pagou tudo foi o tio dela, pois eu não tinha dinheiro. Tentamos ficar no Brasil, Gisèle procurou o então general Darci Lázaro⁵ - que naquela época tinha muito prestígio no Rio de Janeiro - para ver se podia resolver a minha situação, para eu poder trabalhar. Mas ele exigia que eu fizesse declarações políticas, porém eu não era político, não me interessava por política, eu só queria fazer música. O Coronel disse que seria então difícil eu conseguir emprego, e de fato estava muito difícil. Gisèle disse que iríamos embora do Brasil e o Coronel disse que não me dariam o passaporte. (SANTORO, 1989, F3/4, lado "A", p. 18).

Em diálogo com Sônia Santoro, filha de Cláudio, foi possível reconstituir a ligação entre a família de Santoro e o general Darci Lázaro:

Claudio e Gisèle se estabeleceram em Brasília por volta de 1962/1963. A Gisèle tinha uma aluna de ballet que era sobrinha desse militar, na época com patente de coronel, e através desta aluna ela foi até ele pedir uma "colocação" para Claudio. O coronel respondeu que seria difícil, porque Claudio era comunista e que poderia ajudar somente se Claudio abjurasse sua ligação com o comunismo por escrito. Naturalmente ele não aceitou. Este coronel "fiscalizava" Santoro inclusive durante os ensaios. Sabia, por exemplo, o quê Claudio comentava durante os ensaios, as expressões corriqueiras que utilizava e etc. Posteriormente, este coronel foi promovido a general e a Gisèle achou que a solução seria sair do país e, para isso, entrou em contato novamente com este general. Mas o mesmo disse que não deixaria Santoro regularizar a documentação (passaporte, visto etc.) para deixar o Brasil. Mas Claudio

5

Esta virada abarca o período entre 1966 e 1977 (MENDES, 2009, p. 179).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

tinha o passaporte e um conhecido que admirava seu trabalho o ajudou a conseguir o visto. (SANTORO, 2018).

Sem outros recursos, Gisèle Santoro viu-se instada a desfazer-se de suas jóias para conseguir financiar a viagem de seu marido para Nova York (FONSECA, 2016, p. 54):

Eu tinha meu passaporte, Gisèle vendeu suas joias e me comprou uma passagem para Nova York, onde me encontrei com Ussachevski,⁶ que tinha estado no Brasil. Ele estava almoçando na minha casa, quando recebi o telefonema de que tinham invadido o nosso apartamento em Brasília – que eu ainda conservava pois tinha esperanças de um dia voltar ou poder ter o meu apartamento. (SANTORO, 1989, F3/4, p. 24).

Contudo, Santoro também não conseguiu emprego nos Estados Unidos, justamente por seu alinhamento político (FONSECA, 2016, p. 54):

Fui para Nova York, Ussachevski queria que eu ficasse nos Estados Unidos, disse que havia conseguido 2-3 Universidades, mas que seria melhor eu ir para a Universidade do Texas, que estava prometido para setembro/outubro, início do ano letivo. Concordei e disse que iria para a Europa tentar algo, mas que voltaria para o início das aulas. Nesse ínterim, recebi também um convite da Eastman School [of Music] do Walter Hendl para que fosse ocupar no ano seguinte a cadeira de Composição, o que também não se realizou. (SANTORO, 1989, F3/4, p. 24)

Finalmente, em outubro 1968, Santoro foi convidado para organizar o Festival de Música da América Latina sob o patrocínio do Teatro Novo, instituição privada sediada no Rio de Janeiro (FERREIRA, 2014, p. 17):

Nessa época eu tinha organizado um Festival Jovem Música das Américas de quase 2 semanas, para o qual vieram compositores e intérpretes de todas as Américas, organizado pelo Teatro Novo e com o colaboração da TV Globo e da Sala Cecília Meirelles, onde foi realizado com as duas Orquestras do Rio (Teatro Municipal e

6

Darci Lázaro (1913-1997). Ingressou na Escola Militar no Rio de Janeiro, em 1933. Designado para o 2º Regimento de Infantaria, no Rio de Janeiro, em 1936. Promovido em 1937 a primeiro-tenente e em 1943 a capitão. Serviu na Força Expedicionária Brasileira (FEB), tendo lutado na Itália de 1944 a 1945. Retornou ao Brasil, servindo na 5ª Divisão de Infantaria (5ª DI), no Paraná. Em outubro de 1951, foi promovido a major, em 1957 a tenente-coronel e em 1963 a coronel. Participou das articulações contra o governo de João Goulart, que resultaram golpe civil-militar de 1964. Em dezembro de 1965, assumiu o cargo de comandante-geral da Polícia Militar do Rio de Janeiro, sendo promovido em novembro de 1968 a general-de-brigada, condição em que foi procurado por Giselle Santoro (FGV/CPDOC. Verbetes "LÁZARO, Darci").



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

OSB), com vários Grupos de Câmara. Foi um Festival belíssimo. O que se fazia realmente de melhor nas Américas esteve no Rio de Janeiro naquela época (SANTORO, 1989, fita 3/4, p. 18).

Ainda no Rio de Janeiro, Claudio Santoro compôs *Mutationen I* para cravo e fita magnética (PAIXÃO, 2016, p. 12), a partir da encomenda da cravista Antoinette Vischer,⁷ que tencionando gravar um disco comercial, propunha mil francos suíços de honorários por uma composição de 3 a 6 minutos de duração. Santoro finalizou a obra em dezembro de 1968 e em 23 de janeiro do ano seguinte o embaixador do Brasil na Suíça, Massarani, que intermediou a negociação, a enviou para Vischer (ARRUDA, 2017, p. 200).⁸

Mas como se mostrava impossível sobreviver apenas com organizações de festivais e encomendas de composições, Santoro, então, decidiu ir para a Europa. Do Rio de Janeiro, ele escreveu para Vasco Mariz:

Bem, meu caro, e vou “dobrando o Cabo da Boa Esperança” [está com 49 anos] com os mesmos problemas dos 20 anos... Como é triste o não reconhecimento de uma vida dedicada honestamente à música, ao meu país, e não ter onde, nem como, ganhar o pão de cada dia na minha pátria. Pátria, para quem, creio, sempre honrei seu nome e elevei o seu prestígio no estrangeiro. Estou tentando ficar no país. Se não conseguir o jeito é voltar para a Europa (SANTORO, ago. 1968 *apud* SIMÕES, 2009, p. 12).

Santoro, efetivamente, acaba dirigindo-se, ainda em 1968, para França, na tentativa de conseguir maior estabilidade profissional. Neste ano, ele cria sua obra *Interações Assintóticas*. Devido a esta composição, foi convidado pela Radiofusão Francesa “para dirigir uma série de programas sobre a temática de improvisação e de música aleatória, o que mais uma vez chamou a atenção do meio musical europeu” (FONSECA, 2016, p. 55):

Fui para Paris, onde fiquei hospedado na casa de Salmeron⁹ cerca de 6 meses, e lá compus as minhas *Interações Assintóticas*. Fui muito ajudado pelo Philippot,¹⁰ o Diretor da Radiodifusão Francesa, que me convidou para fazer 10 programas sobre o Aleatório e a

7

Nascida na Suíça, em 1909, estudou com Wanda Landowska. Tornou-se cravista famosa. Faleceu em 1973, também na Suíça. (Verbete VISCHER, Antoinette. *Historisches Lexikon der Schweiz*).

8

Esta partitura foi publicada em 1971 pela editora alemã Darmstadt, em duas versões, a principal e a de bolso, ambas nos idiomas alemão e inglês (enquanto o manuscrito original fora redigido em francês e português).

9

Trata-se de Roberto Aureliano Salmeron, nascido em 1922, o primeiro Diretor do Instituto de Física da Universidade de Brasília, pesquisador em raios cósmicos do CERN (Suíça), professor da Ecole Polytechnique, além de consultor para o Prêmio Nobel de Física. Devido à situação política do Brasil, Salmeron deixou o país em 1966, exilando-se na França (SALMERON, 2005).

10

Trata-se de Michel Philippot (1925-1996), que posteriormente, em 1975, foi convidado a criar o Departamento de Música no Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

Improvisação na música. Isso me deu bastante trabalho, foram quase três meses de pesquisa e o programa teve uma repercussão não só na França, mas também na Europa toda. Encontrei alemães que tinham gravado o programa (SANTORO, 1989, F 3/4, p. 24-25).

Em Paris, Santoro defrontou-se com uma grande turbulência político-cultural, numa emblemática conjuntura das reivindicações que então eclodiam em diversas partes do mundo:

Muitos jovens tinham a impressão de ter nascido numa sociedade estagnada, que relutava em se transformar – em mudar os próprios valores, o próprio estilo, as próprias normas – de maneira definitiva e afinada com suas aspirações. A música popular, o cinema e a televisão buscavam nos jovens sua maior audiência e seu principal mercado consumidor. Já em 1965, havia programas de rádio e televisão, revistas, lojas, produtos e indústrias inteiras exclusivamente voltadas para a juventude, e dependente de seu poder de compra (JUDT, 2011).

Esta insatisfação da juventude direcionou-se, entre outros elementos, à ausência de vagas nos sistemas superior de ensino e no mercado de trabalho. E aqueles jovens que conseguiam chegar aos bancos universitários passavam a reivindicar um saber mais comprometido com as mudanças sociais. Questionavam o valor de um conhecimento tão abstrato e de tão grande rigidez em sua hierarquia acadêmica, o qual, em nome de uma suposta neutralidade, dissimulava interesses de classe, políticos e ideológicos.

O pano de fundo de toda essa insatisfação era uma postura altamente crítica quanto à autoridade constituída, que atingiu não apenas a configuração das sociabilidades (relações entre gerações e entre pessoas), mas também o lugar atribuído às instituições, inclusive no campo governamental. Diferentes movimentos de 68 rejeitavam os canais e expressões da política partidária e institucional: “A primeira característica crucial do ideário da época é o questionamento radical a todas as formas de poder e a todas as autoridades constituídas, tendo em vista suas inclinações normalizadoras. Com efeito, contesta-se o poder do Estado



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

sobre os cidadãos, o dos homens sobre as mulheres, o dos médicos sobre os pacientes, o dos pais sobre os filhos, o das escolas sobre as crianças etc.” (SALEM, 1991, p. 64-65).

No campo musical francês, tais contestações abarcaram também o Conservatório Nacional Superior de Música, conforme relatório enviado pelo diretor da instituição ao Ministério:

No curso dos trabalhos que se seguiram no Conservatório Nacional Superior de Música entre professores, membros do pessoal administrativo e estudantes durante o mês de maio de 1968, a composição e o funcionamento do conselho superior de ensino foram profundamente contestados. As principais críticas reportaram-se ao número muito elevado de funcionários com cargos administrativos e sobre a insuficiência numérica dos membros eleitos. Os estudantes têm demandado, por seu turno, com insistência, participar da designação dos músicos estrangeiros e a eleger, isoladamente, uma parcela deles (LEFEBVRE, 2008, p. 17. Tradução nossa).

Mas os questionamentos político-culturais enunciados através da música mostravam-se plurais, englobando, inclusive, a música eletrônica:

[...] na *Sinfonia*, obra tornada emblemática do pós-modernismo, composta por Luciano Berio em 1968, os slogans vinculados aos eventos vão unir-se a transcrições de Beckett, Joyce, Mahler, Beethoven, Debussy, Schoenberg e muitos outros, em uma visão sincrética misturando as vozes do mundo com as da história. Interrogando assim essas vozes e suas múltiplas expressões em seus fundamentos, Maurice Ohana finaliza sua peça para orquestra vocal intitulada *Gritos* (1968) pelo movimento “Slogans”, dos quais alguns, ligados aos acontecimentos, provinham do bairro sob repressão em Paris [Quartier Latin]. É sobretudo através da colagem que Bernd Alois Zimmermann propicia que o *Requiem a um jovem poeta* (1967-1968) atravesse épocas significativas da história recente; a primavera de 1968 não é mais parisiense, mas tchecoslovaca, na



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

voz de Alexander Dubcek. Se Luigi Nono retoma vinte slogans de maio de 68 para sua criação eletrônica *Não consumamos Marx*, título emprestado aos grafites parisienses é, por contraposição, para melhor abolir a distância histórica e conferir à composição musical seu papel atual, participativo e federativo (DELVOSALLE, 2018. Tradução nossa).

Como ao final do ano de 1968, a situação política ficou ainda mais delicada no Brasil, com a instauração do AI n. 5, Santoro decidiu permanecer na Europa, aprofundando-se em seus experimentos composicionais com a música eletroacústica.

2. Do aleatório à importância da liberdade criativa do intérprete

A música eletroacústica era uma prática relativamente recente, não só para Santoro, mas para a cultura ocidental em geral. Ela começou a ser produzida ainda na primeira metade do século XX, quando o gravador de fita magnética foi incorporado à produção musical. Este recurso, inventado em 1935, passou a ser empregado na composição de músicas a partir do final da década de 1940, quando o músico e pesquisador francês Pierre Schaeffer¹¹ (da Radiodifusão Francesa) elaborou algumas peças: "Na ocasião ele "começou a "brincar" com o vasto arquivo de efeitos e sons naturais da rádio. Por não ser músico, Schaeffer passou a criar sequências sonoras próprias, montando e transformando sons de forma diferente dos conceitos e processos tradicionais. Em 1948, a rádio francesa transmitiu seu primeiro *Concert de Bruits*. No ano seguinte, Schaeffer publicou um artigo em que descrevia sua experiência e batizava o engenho de "Musique Concrète" (TEIXEIRA, s. d.). Na música concreta, os "sons eram manipulados pela alteração da velocidade, superposição de timbres em vários canais do gravador, corte e remontagem de fita magnética" (MOTTA, 1997). Neste mesmo ano, as peças foram apresentadas em salas de concerto e, desde então, passaram a também ser veiculadas em rádio e televisão. Isso permitiu ao compositor e sua equipe ter acesso às condições técnicas de um estúdio, inclusive gravadores de fita magnética e demais aparelhos eletrônicos.

11

"Nascido em Nancy, em 1910, e conhecido como o "pai da música concreta", Pierre Schaeffer é também escritor e pioneiro da rádio, particularmente enquanto fundador do serviço de pesquisa da ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française), que dirige entre 1960 e 1975" (Verbete "Pierre Schaeffer". *Arte no Tempo*). Faleceu em 1955.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

A musicologia tem como outro marco inaugural da música concreta a obra *Symphonie pour un homme seul* (1949-1950), apresentada em 1950 por Schaeffer e pelo compositor Pierre Henry.¹² Em 1951, o Grupo de Música Concreta¹³ é efetivado na Rádio e Televisão francesa. A música concreta portava elementos composicionais de indeterminação e aleatoriedade, devido à dinâmica de captação de sons pelo microfone. Ademais, “os próprios sons naturais são essencialmente desprovidos de precisão micro-estrutural, o que torna o ato de registrá-los impreciso e interminado. Tem-se, dessa forma, duas modalidades de indeterminação: a da micro-estrutura dos sons propriamente ditos; e aquela da captação e registro desses sons” (MOTTA, 1997).

Em 1952, chegou a Paris o compositor alemão Karlheinz Stockhausen,¹⁴ que logo aproximou-se do grupo de pesquisas de música concreta (Clube d’Essai) formado por Pierre Schaeffer e Pierre Henry. Com a ajuda de filtros e oscilógrafos, Stockhausen analisou os espectros sonoros das fontes, espécie de decupagem dos componentes timbrísticos de um som. Observou que, se era possível conhecer com precisão as características de um som ou ruído, seria possível também produzi-lo sinteticamente. Nasceram então os primeiros trabalhos definidores do que viria a ser conhecido por música eletroacústica (TEIXEIRA, s. d.).

O interesse do campo musical pelo eletrônico, a partir dessas primeiras experiências de captação, foi desdobrado na inclusão do processo criativo na obra. Isso foi viabilizado pela *Elektronische Musik*, que aplicará o serialismo integral na composição de sonoridades com recursos eletrônicos. Desta feita, buscava-se uma relativa coerência na organização das frequências sonoras, sem que o aleatório fosse eliminado: “É na música puramente eletrônica (na composição eletrônica, portanto) que se torna evidente o fato de que, mesmo em estruturas musicais rigidamente organizadas, encontram-se elementos de indeterminação e aleatoriedade” (MOTTA, 1997).

Em termos históricos, a música eletrônica “pura” fora iniciada no próprio ano de 1952, na Alemanha, mais especificamente em um estúdio na cidade de Koln (Colônia). Ali atuava, além do mesmo, Karlheinz Stockhausen, o jovem compositor Pierre Boulez.¹⁵ Ambos desenvolveram um método

12

Tal peça foi antecedida por um estudo, *Étude aux chemins de fer*, elaborada em 1948 a partir de gravações de locomotivas em movimento (MOTTA, 1997). Pierre Henry (1927-2017). Compositor francês. Estudou com Messiaen no Conservatório de Paris entre 1938 e 1948. Entre 1949 e 1958 participou do estúdio de música concreta de Schaeffer e posteriormente, criou seu próprio estúdio. Toda sua obra é composta em fita magnética, incluindo Ballets para Béjart e obras religiosas. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 423-424).

13

Desde 1958 denominado Grupo de Pesquisas Musicais (Groupe de Recherche Musicales – GRM) (*ibidem*).

14

Karlheinz Stockhausen (1828-2007). Compositor alemão. Estudou com Frank Martin em Colônia, mas o contato com a obra de Messiaen foi decisivo em sua trajetória. Explorou vários recursos composicionais, tais como: ramificações da música instrumental serial, música eletrônica, sons vocais sintetizados em fita magnética, dentre outros. Compôs extensa obra em gêneros diversos como, Óperas, Música orquestral, Instrumentos com fitas magnéticas e música vocal. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 905).

15

Pierre Boulez (1925-2016). Compositor e regente francês. No Conservatório de Paris, estudou com Messiaen e Andrée Vaurabourg. Aproximou-se do dodecafonismo com René Leibowitz e compôs extensa obra com base no serialismo. A partir dos anos 70 assumiu a direção do Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), estúdio para composição ao computador no Centre Georges Pompidou em Paris. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 126).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

em que os parâmetros musicais têm seus valores fixados eletronicamente, segundo o serialismo, e são registrados em fita magnética. Em paralelo, em 1951 surgira a “Música Aleatória”, através de duas obras compostas pelo músico americano John Cage,¹⁶ *Music of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4*. Nelas, o aleatório, tanto no âmbito composicional como interpretativo, são evidenciados e, mais ainda, incluindo a acolhida da obra pelo ouvinte.

Todavia, a música eletrônica “pura”, baseada no controle timbrístico, não permitia a execução da pluralidade de variações e inflexões possíveis aos sons musicais, limitando esteticamente as composições (MOTTA, 1997). Novos esforços então se viram empreendidos, na ousada tentativa de articular aparelhagem eletrônica e participação dos intérpretes. Tinha início a música eletroacústica.

[...] a produção em tempo real de sons eletrônicos e acústicos - que “dialogavam” com os sons previamente gravados - eram notados na partitura de forma a dar ao executante amplas possibilidades de participação criativa na interpretação da obra. Além disso, a notação musical solicitava dos músicos (envolvidos na execução e interpretação musicais) a reagirem reciprocamente em relação uns aos outros, e a apresentarem variações sobre o que haviam ouvido do material sonoro apresentado pelos demais músicos. Desta forma, a espontaneidade dos intérpretes, sendo solicitada pelo compositor na estrutura mesma das partituras, possibilitava ainda mais a inclusão do acaso na execução musical, além de contrapor às sonoridades pré-gravadas as flexibilidades e as sutilezas de um discurso musical que privilegiava as singularidades do momento em detrimento das singularidades do permanente (MOTTA, 1997)

O interesse de Santoro na composição eletroacústica, iniciada na obra *Mutationen I*, evidencia a importância por ele atribuída à liberdade criativa do intérprete, que assim tornava-se uma espécie de co-autor da obra (ARRUDA, 2017, p. 208).

Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções

16

John Cage (1912-1992). Compositor norte-americano. Um dos pioneiros da composição aleatória e eletroacústica, e da adoção do uso de instrumentos não convencionais. É considerado uma dos principais compositores da vanguarda artística do pós-guerra. No conjunto de sua obra, destaca-se a música orquestral, assim como a ênfase no piano preparado e peças para instrumentos de percussão. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 154).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

mais importantes que ela tem hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem. Porque o homem hoje está praticamente submerso pela propaganda de todas as espécies, comercial, política, enfim, todos os meios, pela *mass media* que existe hoje no mundo inteiro e que está alienando completamente a personalidade humana. [...] Quer dizer, a personalidade humana está hoje em dia cada vez mais alienada. Então acho que a arte hoje em dia tem uma função importantíssima social, inclusive de equilíbrio humano dentro da sociedade humana (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 178).

Isso não implica que Santoro não fornecesse indicações, através de gráficos, sobre as interpretações sugeridas (andamentos, variações rítmicas, alternâncias de pedais, mudanças timbrísticas, como gravar a parte da fita magnética), mas eram apenas encaminhamentos que propunha:

O que há de especial nestas composições é que o intérprete produz a sua própria gravação em fita magnética. Embora o compositor forneça instruções, o intérprete não deixa de ter ampla liberdade. Suas manipulações, sem complicações (*multiplay*, aceleração ou retardo de rotação, transformações sonoras etc.), devem revolver, alterar, complementar, desenvolver. Timbres, densidades, movimentos, dinâmica, tensão e relaxamento musicais resultam em combinações fascinantes. Deve-se indicar que o intérprete administra sua gravação utilizando os meios mais simples (Um estúdio de gravação não é necessário para esta finalidade). Após realizar o registro em fita, o intérprete faz música, de certo modo, em dueto com a gravação produzida por ele mesmo. (Texto introdutório à versão de bolso publicada pela Darmstadt, que não indica o nome do autor, mas cujos dizeres sugerem "ter passado pelo crivo de Santoro ou até mesmo escrito pelo próprio compositor". (ARRUDA, 2017, p. 209).

Além disso, observe-se que Santoro não enviou *Mutationen I* a Vischer com a fita magnética gravada, quer por falta de equipamento de



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

música eletroacústica para fazê-lo, quer justamente para deixar tal margem de livre interpretação em aberto (*Ibidem*, 208).

A atenção a novas maneiras de significar o real e à liberdade criativa do intérprete também faziam parte dos interesses dos campos das ciências humanas e da filosofia. David Harvey, no livro *A condição pós-moderna*, aponta para o questionamento epistemológico que vinha sendo lançado às anteriores premissas de universalidade, de causalidade e de dualismo (natureza/cultura, sujeito/objeto, alma/corpo...), por sua vez acompanhada pela atenção conferida à linguagem (quer como texto, quer como discurso), bem como às positivities múltiplas e locais (HARVEY, 1993, p. 45- 55). Os paradigmas do discurso científico, inclusive na área das ciências humanas, eram questionados sobretudo em seu formato estruturalista. Assim, remetendo-se a expoentes do pensamento germânico, sobretudo a Nietzsche e a Heidegger, a epistemologia emergente em 1968 contestava ao estruturalismo o pautar-se no mesmo “fundamento teológico e platônico que perpassa[va] o essencialismo de boa parte da filosofia moderna (particularmente o projeto cartesiano e, depois, kantiano, de fundamentação da apreensão do mundo num sujeito pensante)” (MARCELINO, 2012, p. 135). O sujeito, assim como a cultura, apresentavam-se como inconclusos, constituindo-se mutuamente em suas interrelações históricas.

Por isso, não foi casual que Santoro mencionasse o conceito de “forma aberta” relacionando-o, em coincidência com as teses de Umberto Eco, em seu livro *Obra Aberta*, uma coletânea de artigos sobre a poética da arte contemporânea, lançado em junho de 1962 (ARRUDA, 2017, 210; MENDES, 2009, p.179).

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora (ECO, 1968, p. 37)



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

E, como exemplo, Umberto Eco cita justamente a obra de Karlheinz Stockhausen, *Klaviers-tück*, na qual o “autor propõe ao executante, numa grande e única folha, uma série de grupos entre os quais devera escolher primeiramente o grupo com o qual iniciar, e depois, um de cada vez, os que devem ser unidos ao anterior; nessa execução, a liberdade do intérprete baseia-se na estrutura “combinatória” da peça, “montando” autonomamente a sucessão das frases musicais” (ECO, 1991, p. 38).

Desta forma, a “abertura” sugerida por Eco seria uma espécie de metáfora epistemológica, em interface com as mudanças que vinham ocorrendo nos diferentes saberes, “advindas da descoberta das lógicas de valores múltiplos, da teoria da relatividade, da física quântica etc.; campos onde a indeterminação e incompletude tornam-se aceitáveis e mesmo naturais” (LOPES, 2010).

Por sua vez, Boaventura de Sousa Santos, no livro *Um discurso sobre as ciências*, publicado em 1987, indicava que a eclosão de uma crise nos paradigmas hegemônicos do saber científico moderno, inaugurado no século XVII, poderia ser remontada ao início do século XX. Ele elenca, como vetores dessa ruptura, inovações tanto no campo da física (com a teoria da relatividade de Einstein, os estudos de Heisenberg e Bohr sobre o quântico), da matemática (o teorema da incompletude de Gödel) e da microbiologia e da química (os sistemas abertos de Ilya Prigogine) (SANTOS, 2002, p. 8-30). E justamente no campo das ciências físicas e da natureza, o estudo da configuração do som contribuíam para tal releitura, onde as estruturas fechadas davam lugar a sistemas interativos, com decisivas incidências na produção musical.

Observe-se, porém, que liberdade criativa ao intérprete e ao ouvinte não implicava, nem para Eco, nem para Santoro, banalização musical, pelo contrário – tal liberdade acirraría as exigências de capacidade de uma crítica musical por parte dos sujeitos sociais. Simultaneamente, isto também implicaria, por parte do público, uma abertura para as expressões de vanguarda, o que nem sempre ocorria. Assim, por exemplo, a pianista Anna Stella, em carta escrita para Cláudio Santoro em junho de 1968, mantida sob a guarda da Universidade de Brasília, comenta:

Quanto ao concerto que eu sugeri para você escrever, de fato, como você diz, se a obra for de acordo com o



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

que você está compondo atualmente, vai restringir não só o público, como a possibilidade de execução. Eu, por mim, até que gostaria de tocar uma obra de vanguarda, mas nesse caso particular, em que é preciso atingir o público norte-americano, sem suscitar controvérsias, o melhor seria uma obra menos revolucionária. O que eu gostaria é algo que, apesar de ser em linguagem de vanguarda, ainda não tivesse atingido a fase de fusão com a música eletrônica; em síntese: música tocada no piano. Eu, por várias razões, eu queria tocar um concerto seu; que representasse o pensamento atual, mas sem as experiências mais ousadas (aos olhos do público em geral), e eu pudesse fazer nos E.U. o sucesso que fazem as obras de Ginastera, por exemplo. Estou certa de que seria um sucesso. Porque você tem uma noção de orquestra, extraordinária, porque você é brasileiro - e desde Villa-Lobos, eles pararam de saber o que é que nós fazemos, e porque nos E.U. eles gostam de tudo que significa arte de vanguarda (*apud*: GOMES, 2007, p. 97. Grifo da remetente).

3. Música e democratização político-cultural

Na década de 1960, antes mesmo do golpe civil-militar de 1964, o experimentalismo emergia como uma alternativa composicional na música, como expresso pelo *Manifesto* do grupo paulista "Música Nova", lançado em 1963. Nesse documento, os músicos Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e Alexandre Pascoal indicavam seu interesse pela produção de sonoridades musicais mediadas pela máquina ou por mecanismos industriais (ARRUDA, 2017, p. 205).

Observe-se que parcela desses músicos atuava no Departamento de Música da Universidade de Brasília,¹⁷ dirigido por Cláudio Santoro desde sua criação, em 1962 (GOMES, 2007, p. 10), concomitante à inauguração da própria Universidade. A proposta formativa da UnB, delineada por Darcy Ribeiro, era inovadora: promover uma formação crítica e interdisciplinar, de modo que, por exemplo, "alunos de engenharia [...] eram incentivados a

17

Santoro convidou os músicos Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Décio Pignatari e Régis Duprat para lecionar na UnB.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

seguir curso de cinema com Nelson Pereira dos Santos ou estudar música com Cláudio Santoro” (DAVIDOVICH, 2005, p. 214).

Na Universidade, Santoro fundara uma orquestra sinfônica que, por sua iniciativa, “todos os sábados de manhã, às 11 horas, [promovia] um concerto aberto à população de Brasília. Os concertos eram dados no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura, sempre lotado, com suas grandes portas laterais abertas, e havia mais gente fora sentada na grama do que dentro do anfiteatro, a ouvir música. Espetáculo grandioso” (SALMERON, 2013, p. 5). Desta forma, Santoro não abriu mão de seus anteriores princípios de interação entre a música e o conjunto das camadas sociais, principalmente daquelas que eram costumeiramente mantidas distantes de espaços considerados mais elitizados.

Lembremos que ao final da década de 1940, Santoro participava de encontros internacionais em Praga e na Polônia que, vinculados a uma estética conhecida como “realismo soviético”, tinha por objetivo incentivar uma “ressignificação do nacional-popular pela música, inclusive no que se refere às tradições brasileiras. [...] Santoro considera ser fundamental que o artista, ao lado de um domínio instrumental e da teoria musical, envolva-se também nas lutas sociais [...] Ademais, para ele, o contato com as matrizes “populares” permitiria proteger o patrimônio musical nacional, que se encontraria ameaçado pela dependência econômico-cultural diante das potências capitalistas” (BUSCACIO; BUARQUE, 2017, p.154). Em paralelo, nos anos 40 e 50, promovera algumas viagens ao Leste Europeu e à União Soviética, também pautadas nesta mesma perspectiva, além de sugerir a criação, no Brasil, de uma seção da Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas, cuja função seria divulgar as ideias do realismo socialista.

Tal alinhamento político-cultural, portanto, manteve-se em Santoro, mas conjugado a novas escolhas estético-musicais. Por um lado, em 1953, ocorre o falecimento de Stálin, seguido por um paulatino conhecimento das atrocidades cometidas durante seu governo. Mais do que um desencanto, a morte de Stálin suscitou uma certa pluralidade nas maneiras pela qual a dimensão cultural poderia ser empregada como um fator de crítica e conscientização cultural. Simultaneamente, o recurso à tecnologia



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

mostrava-se como um desafio composição de grande apelo a Santoro, tanto pela específica sonoridade que propiciava, quanto por seu baixo custo de produção, ainda que o acesso a estúdios com aparelhagens mais complexas ampliasse as possibilidades de elaboração musical. Assim, Santoro não deixava de associar música eletromagnética e democratização (MENDES, 2009, p. 207).

A Universidade de Brasília tornou-se um dos polos de criação da música experimental, com professores montando grupos de criação, que incluíam também a música aleatória. Desta forma, por exemplo, Duprat e Cozzela estruturaram um projeto para um laboratório sonoro, que operava como um Centro de Pesquisas Fonológicas, além de ministrarem um curso de Comunicação Sonora, integrado à formação em Música (GAÚNA, 2001, p. 39).

Também os festivais apresentaram-se como locus cultural para a emergência da música eletroacústica. Assim, em 1962, Gilberto Mendes e Willy Correia iniciaram, em Santos, em 1962, o Festival da Música Nova (também denominado Semana de Música de Vanguarda e Semana da Música Contemporânea), em comemoração aos 40 anos da Semana de Arte Moderna. Esta modalidade de música custava a ser bem aceita pela crítica, mas a imprensa, de forma geral, começava a lhe conferir atenção. Assim, em 1965, o concerto de Diogo Pacheco no Teatro Municipal de São Paulo tornou-se matéria de importantes jornais cariocas e paulistas: “O *Última Hora*, em especial, pôs na primeira página a confusão gerada no Municipal por causa da música apresentada. Era a primeira vez que se mostrava no Teatro Municipal de São Paulo um concerto só de música de vanguarda nos anos 60” (SOARES, 2006, p. 43).

É importante considerar que, a música experimental, pela sua própria estética, já consistia em um questionamento do *status quo*, por apontar que inovações eram possíveis e até desejáveis, ainda que ela não veiculasse nenhuma contestação político-ideológica explícita. Assim, “a censura militar não apoiava os interesses da música de vanguarda, forçando os compositores às outras opções de trabalho, que resumem-se apenas em *jingles*, trilha sonora para comerciais de televisão, trilha sonora para cinema, teatro e outros tipos de músicas comerciais, como o movimento “Jovem Guarda”.” (ARRUDA, 2017, p. 207).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

Todavia, o ano de 1965 ficou marcado pelo desmonte dessas iniciativas, devido à intervenção militar sofrida pela Universidade de Brasília, com destruição de equipamentos e demissão de professores (ARRUDA, 2017, p. 206). O pivô deste conflito foi o *Manifesto* lançado por doze coordenadores de curso, entre os quais Claudio Santoro, opondo-se ao afastamento de um docente, decretado pelo Ministério da Educação, sob a alegação de que tal contratação fora “indevida”, uma vez que este professor já havia sido demitido da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com base no AI n.1. O governo militar reagiu violentamente contra o *Manifesto*, e 223 dos 305 professores da UnB foram desligados da instituição, entre os quais Claudio Santoro (MENDES, 2009, p. 148).

Contra Santoro pesava, além de ter assinado o *Manifesto*, seu vínculo anterior com o Partido Comunista, que o conduziu, além de manifestar seus posicionamentos através de produções musicais propriamente ditas, a publicar artigos em prol do realismo socialista. Assim ele procedeu, por exemplo, junto à revista *Fundamentos*, criada em 1948, na cidade de São Paulo, por intelectuais paulistas ligados ao Partido Comunista, sob a direção de Ruy Barbosa Cardoso e Monteiro Lobato, substituído, em função de seu falecimento, por Afonso Schmidt (ARBEX, 2012, p. 86-87).¹⁸

Oscilando entre sua permanência em Berlim, em 1966, após a intervenção na UNB, o retorno ao Brasil em 1967, passagens pelos Estados Unidos e por Paris em 1968, e a ida prolongada para a Europa, ao final deste mesmo ano, Santoro ia optando por uma nova estética musical – afinal, as artes apresentavam-se bem mais receptivas à inovação do que o campo político, sobretudo no Brasil pós AI5.

4. Modernidade, tradição e memória histórica

Ao observarmos a obra *Mutationen I*, percebemos elementos musicais do passado e atuais que se fusionam – acústico e eletrônico, som e silêncio, promovendo assim a “propaganda de todas as espécies” (ARRUDA, 2017, p. 210). Em termos de dinâmica composicional, para criar *Mutationes I*, Santoro recorreu às orientações que havia recebido de Paul Hindemith¹⁹ acerca da relação intervalar na música atonal, no contexto das aulas ministradas por Koellreutter, que trouxera para o Brasil o que denominou “Harmonia Acústica” (ARRUDA, 2017, p. 236).

18

O último número deste periódico data de dezembro de 1955.

19

Paul Hindemith (1895-1963). Compositor alemão. Estudou composição com Mendelssohn e Sekles no Conservatório Hoch em Frankfurt am Main. Desde o início de sua trajetória de compositor, ficou conhecido com a sua produção camerística e suas Óperas expressionistas. Posteriormente, retorna a uma produção de cunho neoclássico e, ao mesmo tempo, utiliza uma harmonia tonal expandida e elementos caracteristicamente modernos e jazzísticos. No início dos anos 30 abraça com ênfase à música orquestral e teve repercussão em desacordo com o movimento nazista. Em 1940, Hindemith emigrou para a América do Norte, tendo alunos como Lukas Foss, Norman Dello Joio, Harold Shaper e Ruth Schonthal. Adquiriu a cidadania norte-americana em 1946, e regressou à Europa em 1953, e passou a lecionar na Universidade de Zurique. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

Em paralelo, na música eletroacústica, variantes de tradições culturais podem ser articuladas ao cosmopolitismo da vida urbana. Aliás, foi justamente através desta imbricação entre o sociocultural e o urbano-cosmopolita que Claudio Santoro conseguiu manter seu vínculo aos compromissos que anteriormente assumira com o “popular”, em diálogo com o ideário comunista, e a estética cultural modernizante que adotava, partidária do aleatório e do indeterminado. Desta maneira, em carta para Vasco Mariz, datada de 24 de maio de 1968, ele retomava

[...] experiências que poderiam mostrar que no Brasil não morreu a música com a morte de Villa-Lobos. E que estamos vivos e atuando no cenário internacional, como provam os convites que estas obras obtiveram na Alemanha e contratos com a Editora Jobert, que pagou até 500 dólares para prioridade das obras. São elas, por exemplo, as *Intermitências II* para piano, 13 instrumentos, 4 microfones e dois auto-falantes que transformam a obra na execução com grandes paramentos aleatórios etc. Esta obra foi escolhida por Lucas Foss²⁰ para seu festival no próximo ano e pretende gravá-la.

Em tempos de acirrada industrialização, grupos de distintos segmentos sociais apropriam-se de elementos da tecnologia de consumo, a fim de produzir expressões de afirmação identitária. Em paralelo, as cidades apresentam-se como um ambiente de múltiplos cruzamentos culturais (CERTEAU, 1994). Assim, a partir do final dos anos 1960, “as inovações técnicas e estéticas da música eletrônica não se limitavam aos estúdios: músicos dotados de gravadores e sintetizadores produziam novas modalidades de música, também conhecida como “pop music”, seguidas pelo movimento psicodélico, a música jamaicana, o disco, a new wave ou o hip hop” (CALVET, 2013. Tradução nossa).²¹

Lembremos que, no Brasil de 1967, o artista plástico Hélio Oiticica realizou a instalação “Tropicália”, a qual desdobrou-se na constituição desse amplo movimento artístico-musical, agregando figuras de porte de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e outros. Nesse contexto, “a Tropicália começou a pesquisar toda incomensurável riqueza do imaginário popular com seus milhões de soluções; não só popular no sentido da rua brasileira, mas também dentro do popular internacional. Tudo aquilo que

20

Lucas Foss (1922-2009) Compositor, regente e pianista norte-americano, de pais alemães. Estudou em Berlim e Paris. Foi aluno de Hindemith em Yale. Suas primeiras obras com elementos neoclássicos e do folclore norte-americano lhe trouxeram reconhecimento como compositor. Na década de 1950 começou a explorar a improvisação e outros recursos incluindo os eletrônicos. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994).

21

No final do século XX e início do XXI, na Europa, as músicas urbanas já estavam sendo diretamente associadas aos segmentos populares empobrecidos, com aprendizagem através da prática, no contato cotidiano com outros músicos. Em 2009, foi fundada a EUMCA (European Urban Music & Culture Association), tendo também surgido o Observatório Nacional das Culturas Urbanas, que abarca músicos, artistas, produtores, diretores, jornalistas e outros atores culturais (CALVET, 2013).



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

não tinha status estético de “bom desenho” [...] interessava à Tropicália” (RODRIGUES, 2007, p. 207). Dessa maneira,

Em 1968, no artigo “Viva a Bahia-lá-lá”, Augusto de Campos já apontava na invenção tropicalista tudo aquilo que hoje deslumbra os jornalistas norte-americanos: as estratégias de montagem e justaposição; a presença da música aleatória e concreta; o parentesco com a pop art e com a “bricolage” de Lévi-Strauss. A estada de Hans Joachim Koellreutter na Bahia, no final dos anos 50, e o encontro dos baianos-futuros-tropicalistas com os paulistanos da Música Nova possibilitaram que os procedimentos eletroacústicos e concretos que estão hoje na base da produção do pop global (“ghetto tech”, “two step” e todo o resto) fossem absorvidos pelas massas brasileiras (que nunca mais esqueceram “Alegria, Alegria”) com um sucesso que “Revolution n. 9” dos Beatles nunca tentou conquistar - e que só se estabeleceu em disco no rock alemão (feito por alunos de Karlheinz Stockhausen, como também o foram Rogério Duprat e Júlio Medaglia, os mais conhecidos arranjadores dos discos tropicalistas) no início dos anos 70 (VIANNA, 1999).

Rogério Duprat e Júlio Medaglia, por sua vez signatários do manifesto “Música Nova”, de 1963, articulavam suas trajetórias bem-sucedidas como compositores e regentes em várias orquestras brasileiras a seu interesse pelo musical popular e pelo eletroacústico. Pode-se citar, como uma de suas fontes de inspiração, o texto *Machines à musique*, de A. Moles, datado de 1957, o qual “postula um tipo de estética musical, tanto no campo popular, como no erudito, que promova alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou um alargamento imprevisto no repertório desse código (NAVES, 2004, p. 245-246).

Considerações finais

Refletir sobre a música de Cláudio Santoro em 1968, em seus experimentos eletroacústicos, pode implicar numa ultrapassagem de



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

fronteiras que ainda hoje se mantêm, circunscrevendo, no cotidiano, campos por vezes refutados no discurso, como erudito/popular. Este era um desafio, inclusive profissional e mercadológico, que Claudio, como regente e compositor, indagava-se sobre como superar, e a música eletroacústica podia apresentar-se como alternativa efetiva. Assim, em carta para Vasco Mariz, datada de 23 de outubro de 1968, ele descreve suas inquietudes:

O nosso país está um caso sério, e mais sério ainda nos últimos anos. Encontro a música erudita mais desprestigiada. Só é importante a música popular e gasta-se milhões para promover a já tão promovida música do povo. Não há encomendas de obras; os lugares onde nós deveríamos estar colocados, são ocupados por pessoas que não são do *métier*... E acontece isto: o diretor do teatro Municipal do Rio dizer "que vai encomendar uma Sinfonia para o Baden Powel" e estrear no próximo ano... Com certeza vai convidar para executar a Sinfonia para orquestra no violão... (SANTORO, 1968. Sublinhado pelo autor).

O desafio defrontado por Santoro mantém-se na atualidade brasileira, pois embora a música eletroacústica seja amparada por algumas universidades, em seus centros de pesquisas, o alcance dessa produção para além da academia ainda é muito restrito. As associações de música clássica também não dão a devida importância ao gênero. Primeiramente, pela questão financeira, e em seguida pelo fato de a estética erudita ter ainda ressalvas em relação a uma música não formal. Ademais, como indica Andréa Luíza Teixeira, mestre em Musicologia e pianista co-repetidora na Universidade Federal de Goiás, "a música eletroacústica não encobre o real, pois este se apresenta por ela. Ela convive com várias possibilidades. Devemos estar abertos a escutar, pois a escuta da música eletroacústica persistirá no tempo enquanto seus compositores tiverem possibilidade de constituí-la". (TEIXEIRA, s. d.)

Claudio Santoro permitiu-se escutá-la e compor, por sua mediação, novas sonoridades. Afinal, em seu entendimento,

O compositor contemporâneo é um compositor eclético por excelência. Raramente os compositores da nossa época escreveram só numa determi-



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968

Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

nada linha, experimentaram muito. No meu caso, eu também não podia fugir a essa consequência do nosso século. [...] Em música a palavra evolução é muito discutida, o que será evolução na música? É evolução ou transformação, experiência em outras linguagens, caminhos diferentes, mas não propriamente evolução. Evolução política, evolução econômica como no caso dos sistemas econômicos quando um sistema é superado por outro, mas na música não há superação, elas continuam a coexistir. Existem novas modalidades, mas na música uma nova linguagem não destrói a outra. Ela necessita de uma nova técnica, naturalmente. [...] [mas] eu nunca perdi o selo humanista e o selo formal na minha obra (SANTORO, 1989, F9, lado "A", p. 42-43).

Bibliografia:

ARBEX, Luciana Bueno Marta. *Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista*. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ARRUDA, Carlo Vinícius Rosa. *Cravos cópias históricas em diálogo com Mutationen I de Claudio Santoro*. 2017. 365 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia. *Humanismo, marxismo e música no diário de Viagem de Carlota Santoro (1954-1955)*. Manaus: Editora Ziló/Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, 2019.

_____. *Imbricação entre "popular" e modernidade: um projeto biográfico-musical de Claudio Santoro no período entre 1947-1957*. OPUS – Revista Eletrônica da ANPPOM, v. 23, n. 3, p. 142-165, 2017.

CALVET, L.-J. *Chansons, la bande-son de notre histoire*. Paris: L'Archipel, 2013.



CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DAVIDOVICH, Luiz. Educação superior e inclusão social no Brasil. Seminários Temáticos para a 3ª. Conferência Nacional de Ciência, Tecnologia & Informação. *Parcerias Estratégicas*, n. 20, p. 213-234, jun. 2005.

DELVOSALLE, Philippe. Mai 68: documentaires, musiques, fictions. *Pointculture*, 2 mai 2018. Disponível em: < <https://www.pointculture.be/article/playlist/mai-68-documentaires-musiques-fictions/>>. Acesso em: 23 set. 2018.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERREIRA, Salatiel Costa. *Cláudio Santoro e o clarinete: três estudos, duo e fantasia*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

FONSECA, Pablo Victor Marquine da. *Deveras humano: teoria do tópos musical na obra para piano solo de Cláudio Santoro*. 2016. 133f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

GAÚNA, Regina. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Unesp, 2001.

GOMES, Mariana Costa. *Mediação Música e Sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal*. 2007. 112f. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

HARTOG, François. *Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo*. *Revista de História*, v. 148, n. 1, p. 9-34, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

JUDT, Tony. *Pós-Guerra: Uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LEFEBVRE, Noémi. Mai 1968 au Conservatoire National Supérieur de Musique. *HAL – Archives Ouvertes*, 2008. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382630>>. Acesso em: 23 set. 2018.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. *Redescrições* – Revista on line do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana. Ano 1, N. 4, 2010. Disponível em: <http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5_lopes.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MARCELINO, Douglas Attila. A narrativa histórica entre a vida e o texto: apontamentos sobre um amplo debate. *Topoi*, v. 13, n. 25, p. 130-146, jul./dez. 2012.

NAVES, Santuza Cambraia. Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica da música popular. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música e Tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

SALÉM, Tania. O Individualismo Libertário no Imaginário Social dos Anos 60. *PHYSIS* - Revista de Saúde Coletiva, v. 1, n. 2, p. 59-75, 1991.

SALMERON, Roberto A. Origens da Universidade de Brasília. *Boletim de Física*, Ano II, p. 1-6, nov. 2013.

_____. Entrevista. *Passages de Paris*, v. 2, p. 6–18, 2005.

SANTORO, Claudio. *Contando a minha vida*. Depoimento autobiográfico, Brasília, Brasil, 1989 *apud*: MARQUINE DA FONSECA, Pablo Victor. *Deveras humano: teoria do tópos musical na obra para piano solo de Claudio Santoro*. 2016. 133f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SANTORO, Claudio. Carta para Vasco Mariz, 29 de julho de 1960. Mimeo.

_____. Carta para Heitor Alimonta, 29 de março de 1960. Mimeo.

_____. Carta para Heitor Alimonda, 18 jan. 1968. Mimeo.

_____. Carta para Vasco Mariz, 23 de outubro de 1968. Mimeo.



SANTORO, Sônia. Entrevista concedida a Cesar Maia Buscacio em 2 de setembro de 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 13ª. ed. Lisboa: Afrontamento, 2002.

SIMÕES, Claudia Maria Villar Caldeira. *Abertura Rondônia e outros afluentes da sinfonia Amazonas*: uma proposta de ferramenta gráfica para auxílio analítico e composicional desenvolvida a partir do estudo da trilogia sinfônica de Claudio Santoro (Sinfonias 9, 10 e 11). 2009. 192f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da Música Nova*. 2006. 202 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TEIXEIRA, Andréa Luísa. *Música Eletroacústica – In Itinere*. Disponível em: <https://www.proec.ufg.br/up/694/o/03_eletroacustico.html>. Acesso em: 23 set. 2018.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. *Tempo Social*: Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 63-100, out. 1998.

VIANNA, Hermano. A epifania tropicalista. *Folha de São Paulo*, 19 set. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/dc_7_4.htm>. Acesso em: 23 set. 2018.

Endereços eletrônicos:

FGV/CPDOC. Verbetes “LÁZARO, Darci”. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/lazaro-darci>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

FGV/CPDOC. Verbetes “TEIXEIRA, José Carlos”. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/teixeira-jose-carlos>>. Acesso em: 20 ago. 2018.



A música de Claudio Santoro e o giro cultural,
epistemológico e político de 1968
Cesar Maia Buscacio
Virgínia Albuquerque de Castro Buarque

Historisches Lexikon der Schweiz. Disponível em: <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D34983.php>>. Acesso: 1 out. 2018.

MOTTA, Paulo. *Música eletrônica e aleatoriedade*. 1997. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/paulo_motta.html>. Acesso em: 20 ago. 2018.

“Pierre Schaeffer” (Verbete). Disponível em: <<http://artenotempo.pt/pt/home/17-arte-no-tempo/biografias-compositores/141-pierre-schaeffer>>. Acesso em: 1 out. 2018.

Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado: “A corte na roça” e “forrobodó” apontam o caminho

Maristela Rocha¹

RESUMO

A pianista e compositora carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foi pioneira em vários aspectos da cultura brasileira, inclusive no teatro musicado. Neste trabalho, destacaremos as peças “A Corte na Roça” e “Forrobodó”, mostrando como essas “abriram alas” para o sucesso da maestrina nesse gênero. Os sociólogos Norbert Elias (1995, 2000), Pierre Bourdieu (1989, 1996, 2003, 2007, 2008, 2016) e John Thompson (2002) são os principais norteadores das nossas investigações sobre a trajetória de Francisca Hedwiges (nome de batismo), sobretudo para tratar da sua condição feminina em um microcosmo dominado pelo universo masculino. A compositora afinal, extrapolando os cânones em voga, utilizou do teatro musicado para ajudar a revelar a realidade da sociedade carioca – e muito do Brasil - daquele tempo. Neste artigo, entretanto, jornais digitalizados aparecem, preponderantemente, como fontes documentais.

Palavras-chave: Chiquinha Gonzaga; teatro musicado; “A Corte na Roça”; “Forrobodó”.

ABSTRACT

The pianist and composer from Rio de Janeiro Chiquinha Gonzaga (1847-1935) was a pioneer in several aspects of Brazilian culture, including music theater. In this work, we will highlight the pieces “A Corte na Roça” and “Forrobodó” showing how these were “opened wings” for the maestrina’s success in this genre. Sociologists Norbert Elias (1995, 2000), Pierre Bourdieu (1989, 1996, 2003, 2007, 2008, 2016) and John Thompson (2002) are guiding our investigations on the trajectory of Francisca Hedwiges (baptism name), especially to address her female condition in a microcosm dominated by male universe. After all, extrapolating the canons in vogue, she used musical theater to reveal the reality of Rio society - and much of Brazil - at that time. In this article, however, digitized newspapers appear, predominantly, as documentary sources.

Keywords: Chiquinha Gonzaga; music theater; *A Corte na Roça*; *Forrobodó*

1

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora de Música Brasileira com ênfase no entresséculos XIX e XX.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

Introdução

Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos
Treme tua alma, como a lira ao vento,
Das teclas de teu seio que harmonias,
Que escalas de suspiros, bebo atento!
*Antônio de CASTRO ALVES

Trazer à luz na atualidade um novo trabalho acadêmico sobre uma compositora brasileira do século XIX implica ultrapassar obstáculos, como evadir-se do risco da obviedade de informações, levando-se em consideração as publicações já disponibilizadas no mercado editorial² sobre a maestrina e pianista carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935), bem como produções científicas produzidas em várias instituições, e em fluxo contínuo ao longo do tempo. Ademais, o distanciamento necessário a qualquer pesquisador, neste caso, com o fito de contribuir com um olhar renovado sobre a compositora, não seria um desafio se não trabalhássemos há tantos anos com a divulgação da vida e obra de Chiquinha, o que implica, obviamente, numa apreciação estética muito peculiar.

Do primeiro programa sobre a compositora, veiculado na extinta rádio Farol FM (Juiz de Fora, Minas Gerais), em 1991, às pesquisas na atualidade, novas investigações foram nos motivando a delinear uma trajetória própria em prol da memória da compositora. Muito mais do que dedicar muitas publicações, uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado a esse objeto, e extrapassando a admiração diletante, é essencial sempre conferir um tratamento científico ao mesmo, disponibilizando, dessa forma, uma contribuição sem estabelecer uma narrativa biográfica laudatória.

Trata-se de uma personalidade que legou à cultura nacional cerca de 2000 composições e foi vanguardista em aspectos relevantes para a história do Brasil: primeira maestrina e pioneira no teatro musicado, "A Corte na Roça", em 1885; precursora na música para carnaval de rua, "Ó abre alas", 1899 (marcha-rancho, inicialmente utilizada na peça "Não Venhas!"), na luta pelos direitos da mulher e da participação cidadã, integrando movimentos como a Revolta do Vintém, as campanhas abolicionista e republicana; primeira mulher, reconhecidamente, a se apresentar como profissional da música no exterior (1906); e, ainda, vanguardista na luta pelos direitos de autor, ajudando a fundar a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, SBAT, em 1917.

Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

Ressaltamos que a maestrina não atuou isoladamente, como uma única *persona célebre, ou em condição de genialidade, de excepcionalidade, mas que suas ações foram também frutos de todo um conjunto de circunstâncias que aconteciam no Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro daquela época*. Muitas mulheres já lutavam por seus direitos e demonstravam publicamente os seus talentos, como a caricaturista Nair de Teffé (1886-1981) e a atriz, cantora, compositora, instrumentista e "*divette carioca*" Cinira Polonio (1857-1938).

O teatro musicado revela Chiquinha Gonzaga engajada em movimentos políticos, culturais e sociais. E o teatro de revista³ foi apenas um dos gêneros trabalhados pela maestrina, que também compôs para burletas, operetas, peça de costumes campestres, dentre outros. Neste artigo, a partir da análise dos libretos de "A Corte na Roça" e de "Forrobodó" explanaremos acerca do maxixe, da censura acerca de obras artísticas, bem como a luta de Chiquinha Gonzaga para afirmação na esfera cultural. Essas duas peças, salientemos, foram preponderantes para a trajetória de sucesso da maestrina.

Chiquinha Gonzaga conseguiu aferir gradual visibilidade na mídia do seu tempo-espaço com as suas composições, e sua ascensão midiática foi proporcional ao aumento das produções e do público receptor dos espetáculos, bem como ao incremento do mercado que possibilitava uma fonte de capital econômico o que, a longo prazo, suscitou seu novo posicionamento no campo social.

No Brasil, o teatro musicado recebeu influência especialmente francesa, cuja ópera ligeira ficou conhecida como *Opéra comique*, com expressiva teatralidade e diálogos falados ao invés dos recitativos cantados (STEVES, 2015). A partir da segunda metade do século XVIII, por influência italiana, desenvolveram-se produções com *ariettes* (árias menores) de estilo misto, franco-italiano. Originalmente, o *Opéra comique* advém de entretenimentos populares para apresentações em eventos paroquiais, com simples melodias seculares intituladas *vaudevilles* (*voix de ville*, voz da cidade), sem encadeamento e conexões entre as cenas. Esses espetáculos incluíam entretenimentos diversificados ao longo do tempo, como ilusionismos, acrobacias, danças, dentre outros.

Por volta de 1860, surgiu, sob a batuta de Jacques Offenbach, o *Opéra bouffe*, caracterizado por elementos espirituosos e satíricos, como as

3

O teatro popular ligeiro no Brasil acabou se generalizando com o nome de teatro de revistas, embora haja diferenças entre os gêneros como *vaudevilles*, *zarzuelas*, revistas de ano, burletas, dentre outros.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

obras "Orphée aux enfers", 1858, e "La belle Hélène", de 1864. "As farsas de Offenbach podem ser vistas como espelhos da sociedade, com política e correntes sociais sendo satirizadas e negociadas dentro de seus libretos" (ABBATE e PARKER, 2015, p. 372)⁴. Outros compositores como o vienense Johann Strauss Filho ("Die Fledermaus"), o francês Charles Lecocq ("La Fille de Madame Angot") e o austríaco Franz Lehár ("Die Lustige Witwe") também fizeram da opereta um gênero amplamente divulgado em várias partes do mundo. E no Brasil não foi diferente.

"Casei com titia", de Cardoso de Menezes, apresentava, em 1911, uma mistura de cinematógrafo e teatro com espetáculo por sessões. O anúncio no Correio da Manhã, de 10 de julho de 1911, aponta a opereta como um espetáculo da moda e música da "distinta maestrina Francisca Gonzaga", além da chamada a "preços populares". Trata-se de um dos espetáculos especificamente voltados para o entretenimento e com a demanda de inovações constantes para atrair o público



Assim se apresentam as peças do teatro musicado: podem retratar o cotidiano de determinado microcosmos, como as revistas, ou apresentar motes desvinculados da facticidade e destinados à jocosidade, como os *vaudevilles* e as mágicas (essas muito populares no século XIX, cujos personagens eram seres fantásticos, sobrenaturais). Outras influências também são notadas no teatro musicado no Brasil, como a *zarzuela*, gênero característico da Espanha e lá difundido desde o século XVII. Além da proximidade com a *Opera buffa* italiana e o *Ópera comique* francês, é possível também encontrar

4 Havia também o *dramma giocoso* que não impunha, enquanto gênero, um caráter trágico; ao contrário, leve e mavioso. Uma obra que define bem o estilo é *La buona figliuola* (A Boa Menina, 1760), uma adaptação do dramaturgo italiano Carlo Goldoni (1707– 1793) do romance *Pamela*, do escritor e editor inglês Samuel Richardson, publicado vinte anos antes. Outra obra de destaque é *O Barbiere di Siviglia*, 1782, do compositor lusitano Giovanni Paisiello (1740-1816), sobre a peça do dramaturgo francês Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799).



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodô" apontam o caminho
Maristela Rocha

elementos em comum com o *singspiel*⁵ alemão e o *Musical play* inglês. Obra leve com alternância entre partes faladas e cantadas (solos e *ensembles*), teve como primeiro impulsionador o harpista e compositor Juan Hidalgo de Polanco (1614-1685). Após um primeiro apogeu entre os séculos XVII e XVIII (tempo da *zarzuela* barroca, inspirada em temas mitológicos), o gênero enfrentou um declínio após 1750, sendo revigorado a partir da segunda metade do século XIX, consolidando a *zarzuela* romântica rica em regionalismos e mesclando elementos operísticos com canções de caráter popular⁶.

"A Dama de Ouros", *zarzuela* de Pyeto e Ruesgo, em 3 atos, e estreada em 1890 no Teatro Variedades, além de arranjada por Soares de Souza Junior trazia música dos maestros Chueca, Valverde e Francisca Gonzaga. A peça exemplifica a longevidade dos gêneros ligeiros, pois teve reapresentações até seis anos após a estreia. A Gazeta de Notícias, de 16 de outubro de 1890, trouxe o anúncio da peça, onde é possível conferir informações relevantes, como os 40 números musicais (que incluem marchas buffas, danças hespanholas, bolero, habanera, polca), a participação da "popularíssima maestrina Francisca Gonzaga", bem como "cenários e adereços novos" como atrativos para o público.



5

Gênero desenvolvido entre os séculos XVIII e início do XIX, influenciado pela *Ballad Opera*, de caráter cômico e com texto, ou seja, com diálogos falados intercalados por canções populares.

6

A *zarzuela* reaparece no cenário artístico no século XIX, apresentando uma lacuna deixada pela ópera hespanhola, que não conseguiu substituir a italiana. A linguagem lírica e os recitativos a caracterizaram nesse período, e a obra que marca este retorno é "Jugar con Fuego" (1851), de Ventura de la Vega, com música de Francisco Barbieri (LÓPEZ e TEMPLADO, 2003).

Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

Há que se ressaltar, ainda, que os primórdios do teatro musicado no país tiveram a influência direta de peças portuguesas: "espelho do cotidiano, desfilavam acontecimentos, sátiras e modismos lusitanos, perfeitamente apreendidos pelo nosso público, ainda inteiramente imune às influências posteriores que lhe viriam através dos filmes americanos" (RUIZ, 1988, p. 15). O intercâmbio de experiências e informações foi profícuo entre os revisteiros brasileiros e portugueses, até que o gênero adquirisse peculiaridades nacionais.

A burleta é uma peça satírica e crítica, sem regras rigidamente determinadas, muito encontrada na Itália no século XVIII, podendo ser apresentada em um único ato ou em até três

Esse modelo caracteriza a obra de Martins Pena, comediógrafo sempre reverenciado por Artur Azevedo. As personagens alegóricas e a caricatura de pessoas reais, típicas das revistas, não entram na composição da burleta, que mantém o registro ficcional do início ao fim. Em contrapartida, o ritmo acelerado da ação e os quadros que se justapõem, bem como as cenas e situações que trazem para o palco os problemas urbanos mais urgentes, são comuns nas revistas. Artur Azevedo encerra *A Capital Federal* e *O Mambembe* com apoteoses, à maneira da revista de ano, mas esse recurso foi logo deixado de lado pelos comediógrafos que escreveram burletas depois dele (FARIA, 2016, p. 158).

Ademais, a burleta é a matriz de peças do teatro musicado genuinamente brasileiro (STEVES, 2015, p. 25). Entretanto, é imprescindível ressaltar que, assim como os gêneros musicais muitas vezes eram classificados de maneiras diferentes, como tango brasileiro, choro e maxixe, por exemplo, mas que poderiam caracterizar uma mesma peça, isso também pode ser observado com relação ao teatro musicado e aos aspectos em comum entre as peças⁷. Para este trabalho, escolhemos a burleta "Forrobodó" devido à relevância da peça no conjunto da obra de Chiquinha.

Já a burlesque é um gênero menos difundido no Brasil, na qual "imperam o exagero e muitas vezes o gosto duvidoso. Personagens, cenários, figurinos e diálogos são exagerados, provocando o riso e o

7

Artur Azevedo, quando publicou *A Capital Federal*, em 1897, chamou-a de "comédia opereta de costumes brasileiros". Mas no folhetim "O Teatro", que publicou em *A Notícia* de 11 de fevereiro do mesmo ano, comentando a estreia da peça ocorrida dois dias antes, afirmou: "A Companhia do Recreio Dramático ofereceu ao público a 1ª. de *Capital Federal*, burleta em 3 atos e 12 quadros, escrita pelo autor destas linhas e posta em música por Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira". Também nos anúncios dos jornais, a peça era referida como burleta. Difícil entender por que Artur Azevedo não manteve essa denominação quando a publicou. De qualquer modo, a posteridade consagrou-a como uma burleta – para muitos, sua melhor obra" (FARIA, 2016, p. 159). [grifos nossos]



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

distanciamento imediatos" (STEVES, 2015, p. 25). O termo designa uma espécie de revista teatral "com números de dança, comédia, canções e até mesmo performances de strip-tease" (MOBLEY apud STEVES, 2015, p. 25). Além da variedade estilística das peças de teatro musicado, bem como suas variadas influências, é preciso perceber os interesses sociais, econômicos e empresariais sempre em jogo nos mais variados campos de disputas.

No âmbito cultural, tornava-se necessário, cada vez mais, apresentar uma pretensa diminuição da distância entre a elite e a "massa", ou seja, os receptores populares até então em lados opostos na esfera social que, a partir de então, começavam a ter acesso aos espetáculos. Destarte, demandava-se um posicionamento por parte dos empresários e artistas perante as novas formas de produção e, conseqüentemente, de recepção do público que emergiam nas artes em geral.

Requeria-se, pois, democratizar as produções artísticas antes voltadas para a elite⁸. O processo de urbanização seguido do aumento da circulação, bem como estabelecimento de pessoas no cenário urbano⁹, e do crescente fluxo de bens econômicos no Rio de Janeiro propiciavam a expansão do nível de escolaridade da população e, conseqüentemente, o acesso aos bens culturais e às obras artísticas. Dentro dessa conjuntura, a consolidação e popularização dos gêneros ligeiros impulsionava o incremento das produções, bem como a inauguração de casas de espetáculos; algumas, como os "Chopes berrantes", inspirados no *cabaret* francês, que uniam atrações artísticas em ambiente aconchegante ao consumo de comidas e bebidas.

Tal incremento na vida cultural desencadeou também inovações nas revistas que não apresentavam mais, obrigatoriamente, uma retrospectiva do ano anterior, mas espetáculos de variedades. "E se aproximaram das festas populares, especialmente o carnaval, dada a força que as agremiações carnavalescas já haviam adquirido desde o século anterior" (STEVES, 2015, p. 65), originando as chamadas revistas carnavalescas, como "O Cordão", de Artur Azevedo, em 1908. Não obstante, o caráter mágico e lúdico, o luxo e a tecnologia¹⁰, de certa forma, passavam a sobrepor a crítica social das revistas.

5

Sobre esse aspecto, consideramos obra de irrefutável relevância o clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin.

6

Em 1872, a população do Rio de Janeiro era estimada em 274.972 habitantes, chegando a 1.157.873 em 1920, segundo Censo Demográfico dos anos 1872, 1890, 1900, 1920.
Fonte: Biblioteca IBGE.

7

De dominação em dominação na cultura brasileira mudavam-se apenas os atores. No final da década de 1920, a influência viria de Hollywood, do cinema e dos musicais americanos.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

"A Corte na Roça": maxixe, censura e a luta pela afirmação no espaço social

Chiquinha Gonzaga estava perseverante no propósito de se lançar¹¹ no teatro musicado e, dessa forma, conseguiu com o iniciante Palhares Ribeiro a parceria para o almejado projeto. Assim, "A Corte na Roça" foi entregue à empresa do Teatro Príncipe Imperial, dirigida pela companhia de Souza Bastos, mas até que a estreia se tornasse realidade, em 17 de janeiro de 1885, a compositora enfrentou muitas atribulações. O empresário estava na Europa, deixando os colaboradores da companhia com os salários atrasados e o teatro sem uma direção. A situação era tão grave que mereceu registro do Jornal do Commercio na edição de 29 de janeiro

ARTES E MANHAS

(...) Imagina agora uma pobre mulher, no meio dessa balburdia toda, a fazer ensaiar composição sua! Além de grande desordem, má vontade: um respondia às observações que lhe fazia a compositora que na noite do espetáculo iria bem; outro queria supprimir a valsa (que horror!), sob o pretexto extraordinariamente colossalmente estapafúrdio de não saber o que fazer enquanto se cantava a valsa; o regente dormia sobre a partitura e, quando por acaso acordava, era para levar os andamentos à sua vontade como se fosse elle quem tivesse composto a musica; e por cima de toda esta trapalhada falta de dinheiro. Que lutas! (...) (1885, p. 08).

Outro problema foi driblar a censura, imbróglio que já vigorava com relação ao teatro. A manutenção do *status quo* era incumbência do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão criado no século XIX com o propósito de promover a arte cênica no país. Entretanto, se transformou em uma instituição censória, pois, o que anteriormente era tratado pela polícia, passou a ser executado pelos próprios artistas que trabalhavam para o governo. Criada em 15 de janeiro de 1843, tinha entre os censores figuras da estirpe de Carlos Gomes, João Caetano, Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis.

11

"Festa de São João", opereta em 1 ato e 2 quadros, foi a primeira obra composta pela maestrina Francisca Gonzaga para o teatro musicado, em 1884, autora também do libreto, escrito quatro anos antes. Não houve montagem porque ela se recusou a assinar com pseudônimo masculino, conforme condição imposta pelo empresário. A peça só foi lançada 133 anos depois, com estreia mundial no Festival de Ópera do Paraná, integrando as comemorações dos 165 anos de nascimento da compositora.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodô" apontam o caminho
Maristela Rocha

Com o intuito primordial de "promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, de modo que esta se tornasse a escola dos bons costumes e da língua", atuava segundo o Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845, substituindo a Comissão de Censura (anteriormente vinculada ao governo imperial). Recebia subsídios do Ministério do Império e foi extinto, por decisão de assembleia geral, em 10 de maio de 1864 (LEMOS, 2014).

Não obstante, a instituição foi reativada com a criação do segundo Conservatório Dramático Brasileiro, de acordo com o Decreto no 4.666, de 4 de janeiro de 1871. Consoante com o então ministro João Alfredo Correia de Oliveira, a entidade apresentava relevante papel social e deveria ter atribuições peculiares: evitar que fossem encenadas peças que contivessem "ofensa à moral, à religião e à decência", e privilegiar a censura literária, visando "a regeneração e progresso da literatura e da arte dramática entre nós" (SOUZA, 2017, p. 45). Como ocorreu com o primeiro CDB, a instituição, que durou 26 anos, foi alvo de constantes críticas, além de impasses advindos dos autores, empresários e da imprensa. Acabou extinto em 23 de julho de 1897 pelo Decreto no 2.557

Nele, velhas práticas se fortaleceram (...). Parece sintomático que o segundo Conservatório tenha sido mais atacado pelos jornais, pois nele atuavam muitos dos homens de letras que foram censurados pelos censores, a exemplo de Augusto Fábregas e Arthur Azevedo. Em suas mãos, a imprensa se transformou em instrumento de combate a uma instituição por eles considerada um atentado à liberdade de pensamento (SOUZA, 2017, p. 63).

A partir de 1889, com a proclamação da República e a promulgação da Constituição de 1891, coube aos órgãos policiais realizar a atividade censora acerca dos espetáculos. No que se refere à censura em "A Corte na Roça", mesmo com aprovação prévia por parte do Conservatório, a polícia determinou a alteração em versos como: "Já não há nenhum escravo/ Na fazenda do sinhô/ Tudo é bolicionista/ Até mesmo o *imperadô*". A palavra *imperadô* foi substituída por seu *dotô* [grifos nossos].

Houve também uma advertência quanto à dança final (o maxixe) que, após muita insistência dos atores, acabou sendo autorizada, desde que não



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

atendessem ao pedido de *bis*, conforme registra e protesta o Jornal do Commercio: "(...) Os actores dançarão porventura o tango de maneira que escandalissem a pudibundice das genericas senhoras que se achão naquela noite no theatro? Não. Então, porque? Seria alguma conspiração contra a Sra. Gonzaga? (...)” (JORNAL DO COMMERCIO, 1885, p. 08).

Com enredo sobre costumes do interior, a peça se passa na fazenda de Cebolas, em Queimados (região metropolitana do Rio de Janeiro). O libreto não agradou muito, embora a música tenha recebido aprovação por parte do público. O desânimo da plateia foi mencionado no Jornal do Commercio, que encorajava a maestrina a aprimorar seus estudos com grandes mestres da música, e a, ironicamente, assinar suas peças com um pseudônimo francês. "Siga a Sra. Gonzaga o meu conselho: assigne a sua próxima composição com um pseudonymo francez, e verá o entusiasmo dos brasileiros" (1885, p. 08). A competência da maestrina também mereceu registros na Gazeta de Notícias e na Revista Illustrada, respectivamente apontados abaixo; assim como a estreia de uma mulher no teatro musicado foi destacada em O Mequetrefe

THEATROS E...

Lastimamos sinceramente a sorte do *spartito* escripto pela Sra. D. Francisca Gonzaga para a farça que, guindada ás alturas da opereta, foi ante-hontem com o titulo de Corte na Roça (...)

Lastimamos, porque aquella *musica, boa, bem feita, original, verdadeiro mimo, que denota da parte da sua auctora real merecimento*, está jungida a um libreto impossível, inverosimil e desempenhado de uma maneira indecente e repugnante.

A Sra. D. Francisca Gonzaga foi merecidamente aplaudida (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1885, p. 02). [grifos nossos]

A côrte na roça, tango brasileiro, da opereta do mesmo nome, recentemente representada, música de D. Francisca Gonzaga.

Applaudida pelas plateias, e pela imprensa, é mais uma revelação do *talento original da auctora*.

Grazzie (REVISTA ILLUSTRADA, 1885, p. 07). [grifos nossos]



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

Os theatros

(...)

É a primeira vez que nos *nossos theatros se representa uma peça posta em musica por uma senhora.*

D. Francisca Gonzaga tem-se feito notar por algumas peças de musica, publicadas pelos Srs. Buschmann & Guimarães (O MEQUETREFE, 1885, p. 07). [grifos nossos]

De gênero leve, com alternância entre canto e fala, o libreto apresenta personagens previsíveis de acordo com figuras sociais características daquele tempo: os roceiros, o fazendeiro, o coronel da Guarda Nacional, o padre, o professor e, como não poderia faltar, a artista estrangeira. Em um tempo em que os interesses nacionais estavam voltados ainda para as narrativas da tradição do "além-mar", uma peça com temática rural certamente não despertaria grande interesse público. O libreto, que mereceu críticas dos jornais, ao contrário de uma opereta, mais parecia "uma scena de costumes do interior do nosso paiz" (JORNAL DO COMMERCIO, 1885, p. 01).

Apenas quatro meses depois, Chiquinha estreava "A Filha do Guedes", de Augusto de Castro, um vaudeville em três atos, adaptado da comédia francesa *Les Boussignefs*. Demanda-se explicar que a opereta de origem francesa, originada da *opéra-comique*, aparecia, cada vez mais, "abrasileirada", com especificidades que agradavam ao público, como a musicalidade desenvolvida no país, através de gêneros como cateretê, lundu, maxixe, tango, jongo, dentre outros. Com essa peça, a história se repetiu: o tratamento respeitoso, bem como elogios à maestrina, "Sra. D. Francisca Gonzaga", que passava a conquistar, ainda que lenta e modicamente, seu capital social e econômico.

"Forrobodó" de Chiquinha Gonzaga: ah! Gostoso como ele só!

Deixaremos, pois, mais evidentes as características da revista e da burlata, através do enredo de "Forrobodó". Se o dramaturgo Martins Pena descortinou histórica e sociologicamente os costumes através do teatro, podemos afirmar que essa peça inaugura um corte no teatro musicado daquele tempo, ajudando a firmar tanto o gênero (assim como "O Bilontra",



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

de Artur Azevedo) quanto o trabalho de Francisca Gonzaga como maestrina. Com "Forrobodó", a prosódia portuguesa foi praticamente substituída pela brasileira, com seus tipos popularmente caracterizados e representados através da linguagem coloquial também.

"Forrobodó"¹² é uma burleta de costumes cariocas, cômica, em 3 atos, com música original de Francisca Gonzaga. O libreto aborda um baile popular na Cidade Nova, bairro surgido por volta de 1860 com o aterro do canal do mangue, substituindo uma vala existente entre as ruas Visconde de Itaúna e Senador Eusébio. Tornou-se logo um local de entretenimentos de "reputação duvidosa", como uma área de meretrício.

A burleta apresentada de forma despretensiosa, inicialmente, alcançou um marco inimaginável de apresentações, conforme comprova o jornal da SBAT: "E "Forrobodó", com música de Francisca Gonzaga, a inolvidável protetora de todos os autores novos que revelassem qualidades, *sobe à cena pela primeira vez para iniciar uma série de 1.500 representações consecutivas! ...*" (SBAT, 1961). [grifos nossos]

A peça tem como enredo um furto de galinhas, e as aves vão aparecer fritas no leilão de uma festa. Trata-se de episódio pitoresco porque quem leva galinhas para o leilão é o próprio personagem, o Guarda-noturno, que deveria, por sua função, descobrir o culpado pelo furto. A trama vai se desenvolvendo dentro e fora do baile, até o momento do leilão e o desvendamento da "gatunagem". Se, inicialmente, "Forrobodó" causou impacto negativo pelos elementos popularescos e linguajar "xulo", aos poucos foi conquistando o público. O "Correio da Manhã" do dia 17 de julho de 1912 trazia a seguinte nota

"FORROBODÓ" – *Mais uma noite de entusiasmo* a de hoje, no S. José onde se representa, em todas as sessões a famosa burleta *Forrobodó, a grande victoria do teatro popular*. A afinada companhia que ali trabalha dedicou-se de corpo e alma ao desempenho do Forrobodó e levou-o até onde se tem visto. Alfredo Silva especialmente, no Guarda Nocturno é impagável de graça e naturalidade! (CORREIO DA MANHÃ, 1912, p. 5) [grifos nossos].

12

O libreto e as partituras estão disponibilizados, na íntegra, em http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/1912/07/revista_de_teatro_forrobodo.pdf



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

Em edições posteriores, reiterava-se o êxito da peça nos dias 06 de setembro e 09 de novembro. E no início de 2013, a nota ganhava destaque na página 11.

"FORROBODÓ" – Lá está de novo, hoje, no cartaz do S. José, a burleta *Forrobodó, o grande sucesso do teatro popular*, em sessões.

A valente peça está caminhando velozmente para o seu segundo centenário, de casas a cunha (CORREIO DA MANHÃ, 1912, p. 6) [grifos nossos].

"FORROBODÓ" – Parece não querer sahir do cartaz do S. José a engraçadíssima burleta "O Forrobodó", que há dias ali fez "reprise" a pedido e que está dando enchentes sobre enchentes, impondo-se á própria empreza. Antes assim... hoje lá o temos (CORREIO DA MANHÃ, 1912, p.5) [grifos nossos].



"A mais completa victoria do teatro popular" (CORREIO DA MANHÃ, 1913, p. 11)

Encontramos, pois, em "Forrobodó", vários temas que demarcam aquele período, como a pretensa liberdade sexual nos setores menos abastados da sociedade, a ironia ao estrangeirismo, e o "espúrio" maxixe, dança considerada libidinoso e marginal¹³. Além disso, com "Forrobodó", "o carioquês, os nossos sotaques passaram imediatamente às revistas que, até então, mantinham-se fiéis à prosódia lusitana" (VENEZIANO, 1991, p.66). Embora a burleta não siga, necessariamente, as regras dramáticas

13

Outros trabalhos sobre a fixação do maxixe como gênero por Chiquinha Gonzaga: ROCHA (2015, 2016, 2019), discriminados nas referências bibliográficas.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

das revistas, utilizamo-nos dessas, como referencial, para apontar elementos característicos encontrados em "Forrobodó": a apresentação de personagens, os tipos populares, o representante da imprensa, o sujeito estrangeiro e a linguagem coloquial.

O primeiro ato começa com uma movimentação por conta do desaparecimento das galinhas, até a chegada do policial. O enredo vai, em seguida, se desenvolver em torno da agremiação, onde populares tentam entrar no recinto sem pagar a entrada. Entre os vários personagens, apontaremos, inicialmente, a apresentação do personagem Guarda-noturno, elemento encarregado da manutenção da ordem no ambiente periférico em que se desenvolve a trama. A sensualidade é encontrada em todo o libreto

Sou professor de clarineta e de sanfona,
Durante o dia pra ganhar para os pirões.
Durante a noite sou o guarda aqui da zona,
Tomando conta dos quintais e dos porões.
(...)
Vivo a rondar,
vivo a apitar
nas horas mortas
e apalpo as portas
por não ter mais nada que apalpar.
(...) [grifos nossos].

Destacamos, também, a apresentação da mulata Zeferina, porta estandarte da agremiação. Denota-se a forma voluptuosa como eram abordados os sujeitos femininos nas peças do gênero

VOZES - Chegou a porta-estandarte!
GUARDA - Olha quem ela é! Sá Zeferina! Estou te gostando, mulata! Cada vez *mais viçosa, mais gelatinosa, mais inzuberante!*
ZEFERINA - Bondade sua ...
GUARDA - Como é? *Continua namorando pra fóra?*
ZEFERINA - Como?
GUARDA - Cozinhando, quero eu dizer ...
ZEFERINA - Cozinhando? Iche! Suba! Agora estou cantando no circo.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

GUARDA - É natural. *Você sempre foi do picadeiro rasgado...* (Tomando-lhe uma das mãos e fazendo-lhe dar uma volta) Maravilhosa! Olhem só esta plástica! Parece uma Vênus de Milho! (...) [grifos nossos].

ZEFERINA

Sou mulata brasileira
feiticeira

frutinha nacional.

Sou perigosa e matreira,

Sou arteira

Como um pecado mortal.

Pra provar o gostoso

delicioso

sabor que esta fruta tem

todo mundo anda ansioso

e que guloso

está seu guarda também!

Quando eu danço no salão,

- que peixão -

diz aquê! que me vê

E eu vou girando o balão

como um pião, somente para moê! (Côro repete).

[grifos nossos]

Os tipos populares são elementos essenciais no gênero por retratarem sujeitos inseridos em um microcosmo no qual se desenvolvem, de forma peculiar e cotidiana, os interesses políticos, econômicos, sociais e culturais. Utilizamos, pois, a burleta "Forrobodó" para detalhamento dessas características gerais do teatro musicado. Desse modo, encontramos na peça os mulatos (penetras no baile), as mulatas, a estrangeira e o representante da imprensa. Ademais, esses elementos antagônicos que, muitas vezes, causam tensão no âmbito social são bem explorados no teatro musicado: urbano e rural; moderno e tradicional; estrangeiro e caipira; malandro e coronel; estabelecido e *outsider*, dentre outros.

O segundo ato de "Forrobodó" acontece no salão do baile onde é executada uma quadrilha. Nos seguintes trechos é possível perceber



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

a linguagem coloquial, a indumentária como norma de conduta e o preconceito entre os indivíduos da mesma classe social ("corretos pretos"). O personagem Escandanhas da Purificação é o secretário da agremiação

ESCANDANHAS – Alabautú! Chá de dentro! Gran chen de paletó rodondo! Anda roda! Outra vez! A ces places! Balancete! Atencion! Changer de damas! Trocá de parêias...

(Confusão. Cada qual procura o seu par.)

ZEFERINA – *(Ao Guarda)* Tira êsse chanfalho, que está me atrapalhando as pernas, home! *(Entram seis "corretos" pretos, de branco, calças bombacha, polainas e flor à lapela.)* (...). [grifos dos autores]

O personagem Bico-Dôce é o representante da imprensa, redator-contínuo do Jornal do Brasil; Praxedes de Maçada, o porteiro da associação:

"PRAXEDES – Eis que surge, meus senhores, um insigne arrepresentante da imprenca. (Bico-Doce dirige-se para o centro de cena.) Tenho a honra de vos apresentá o doutor Bico-Dôce. (A Bico-Dôce, indicando Escandanhas :) Aqui o nosso iminente secretário." (...) [grifos dos autores].

*Entra firme, seu Manduca,
agora avança os metá!
Sustenta a nota, seu Juca,
Fum-fum-fum-fum fungagá!
Enquanto o bronze demora
tapiando o violão,
A clarineta vai embora.
Vórta depois com o pistão.
Ao som da varsa chorosa
na maior animação todos dança, todos goza –
Só quem não dança é o Frazão ...*

No terceiro ato há o dueto entre o personagem Guarda-noturno e a francesa. Apontamos os recursos de linguagem para denotar o estrangeirismo, bem como as conotações sensuais



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

GUARDA –

*Madama, tu qué me dá
uma aulas de franciú?*

FRANCESA

*Oui, je te donnerai,
Marque-moi um rendez-vous.*

GUARDA –

*Lá nas Marreca não vou
e se fôr é de relance.*

FRANCÊSA –

*Aprés le forrobodó.
Maintenant je veux la danse.
Viens comigue, maxixê.*

GUARDA –

É só querê ... (...)

FRANCÊSA –

*(...) Aprés le forrobodó.
Maintenant je veux la danse.
Viens comigue maxixê.*

GUARDA É só querê.

FRANCÊSA

J'aime ça, mon petit cochon!

GUARDA –

*Colchão tá bom ... Dormir, sonhar... que prazê!
Vem, meu amor, me embalá.*

FRANCÊSA

*Tu peux faire ce que tu quiser,
mais ne me chatouille pas!*

O maxixe no ato final

ESCANDANHAS

- Ordens são ordens!

Mas ainda temos direito a um maxixe final!

TODOS –

Ao maxixe! (...) [grifos nossos].

Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

Analisado o libreto, é possível encontrar de forma contundente a sexualidade recorrente nas letras: a combinação perfeita entre o gênero apelativo e o sentido libidinoso explorado, especialmente, através dos personagens Madame Petit-Pois e o Guarda. "Toda a conversa entre a francesa e o Guarda é um aparente diálogo de surdos, com os dois sempre respondendo algo diferente do que o outro perguntou, sendo perguntas e respostas carregadas de sentido sexual" (REIS, 1999, p. 104). Madame Petit-Pois, interpretada por Cinira Polonio, "revela muito sobre os recursos utilizados pela atriz para compor sua imagem de intérprete, na qual se destacam a combinação da elegância com a caracterização do personagem através de procedimentos linguísticos" (REIS, 1999, p. 104).

A esse tempo, Chiquinha já dispunha de prestígio no teatro musicado ao ter efetivada essa parceria com essa conceituada atriz, Cinira Polonio, protagonista da peça. Além desse, e em outros espetáculos, há vários encontros entre as duas artistas, que trabalharam com as mesmas pessoas (ainda que não simultaneamente), como os empresários Pascoal Segreto e Sousa Bastos; os autores Artur Azevedo, Raul Pederneiras, Carlos Bittencourt, Luís Peixoto e Cardoso de Menezes; além dos músicos Luís Moreira, Paulino Sacramento, José Nunes, dentre outros artistas (REIS, 1999). Ambas representavam um novo perfil feminino que já se delineava anteriormente, mas que poucas mulheres naquele tempo conseguiam efetivamente ostentar: a vida privada independente; a social, de alguma forma, respeitada; e a artística-profissional em pleno desenvolvimento e reconhecimento.

No dia 20 de agosto de 1913, a coluna "Artes e artistas" do jornal O Paiz trazia comentário sobre a repercussão da peça "*que bateu o record de enchentes e representações no teatro por sessões foi, sem duvida alguma, o Forrobodó* levado á scena tresentas vezes (...)". "(...) O publico nunca mais se fartou de ver aquella impagavel burleta toda cheia de piadas, verdadeira charge de um baile...". Em seguida, o texto deixa evidente o lucro dos empresários com o teatro musicado: "E ainda hoje basta colocar o Forrobodó no cartaz, para o Sr. Paschoal Segreto *apanhar casas á cunha em seu teatro e receber folgados cobres*" (O PAIZ, 1913, p. 8) [grifos nossos].

A segunda montagem aconteceu em 1995, também no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil, com direção de André Paes



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

Leme e direção musical da pianista Maria Teresa Madeira. O musical ganhou o Prêmio Mambembe, como uma das cinco melhores peças do ano. E um século após a estreia, "Forrobodó" ganhou nova montagem, em 2013, com nova parceria entre André Paes Leme e Maria Teresa Madeira. Dessa última vez, não houve a preocupação com reconstituição de época, pois o espetáculo apresentou, entre as inovações, o enredo desenvolvido em uma roda de samba. Houve, ainda, inserção de músicas de outros compositores¹⁴.

Considerações finais

Criada para ser o que se chamava de "pianista do lar", uma diletante, Chiquinha Gonzaga transgrediu muitas das orientações relativas ao campo feminino no século XIX e deixou vasto legado musical, com obras reconhecidas por grandes intérpretes da música de concerto. Além disso, musicou mais de 60 peças, parcial ou integralmente, no período de 1880 a 1935. Foram, também, vários os parceiros libretistas, como Palhares Ribeiro, Raul Pederneiras, Luiz Peixoto, Carlos Bettencourt, Valentim Magalhães e Viriato Corrêa. Enfatizamos, pois, que foi com o teatro musicado que a compositora, realmente, conseguiu reconhecimento artístico, conquistando capital social e simbólico.

Chiquinha poderia ter iniciado no teatro musicado com a peça "Festa de São João", pois a prática do uso de pseudônimos era comum naquele tempo. As razões para isso, sobretudo nos jornais, eram as mais variadas: a falta de prestígio da prática jornalística que ainda não dispunha de bases empresariais, nem era considerada uma profissão promissora, a maneira encontrada para se precaver de retaliações sociais e políticas devido às críticas publicadas, e, obviamente, o preconceito acerca da mulher artista, em qualquer área, escritora e profissional. Entretanto, a maestrina foi resistente à essa possibilidade, contraposta aos seus ideais, e só em 1885 realizou a aspiração da estreia com "A Corte na Roça".

Quanto à "Forrobodó", o sucesso inesperado da burleta impulsionou a maestrina a uma produção para o teatro musicado que, até há pouco tempo ainda era bem desconhecida. Apesar das muitas homenagens que vem recebendo, através de biografias, reportagens, concertos, minissérie televisiva, enredos de escolas de samba, bustos, selo e site oficial, ainda

14

O espetáculo ficou em cartaz no Rio de Janeiro, no Sesc Ginástico, entre 13 de julho e 8 de setembro daquele ano.



há muito a ser divulgado sobre Chiquinha Gonzaga. Apesar dos 173 anos de nascimento, sua obra, bem como sua história, ainda não têm o alcance merecido na memória do povo brasileiro.

Referências bibliográficas

ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger. *Uma história da Ópera*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Questões de Sociologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. São Paulo: Papyrus, 2008.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FARIA, João Roberto. *Artur Azevedo e a burleta: A Capital Federal*. Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 94 p. 156- 176, jun./dez. 2016.

LAZARONI, Dalva. *Chiquinha Gonzaga*. Sofri e chorei. Tive muito amor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LEMONS, Valéria Pinto (org). *Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico*. Inventário: Alexandra Almada de Oliveira, Gabriela de Chevalier, Quézia Junia de Moraes Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

REIS, Angela. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

ROCHA, Maristela. *Do Sarau à Roda de Bamba: prazer e dor na trajetória de Chiquinha Gonzaga*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

_____. *O Maxixe como gênero periférico*. Um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Julio Reis – Intercom, Rio de Janeiro, 2015.

_____. *Do batuque ao maxixe: rituais e gêneros periféricos na música brasileira do século XIX* - CONACIR Religião e Arte, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

_____. *O maxixe excomungado e o Choros nº 1: da periferia aos grandes mestres* – Festival Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 2016.

_____. *Chiquinha Gonzaga e o "Forrobodó": O choro da cidade nova eternizou-se na história* - 18º Congresso Brasileiro de Sociologia, Brasília, 2017.

_____. *CHIQUINHA GONZAGA: De outsider ao reconhecimento perante o domínio masculino*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2019.

RUIZ, Roberto. *O Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *"Um atentado à liberdade de pensamento": censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897)*. Revista Tempo, vol. 23, nº1, jan/abr. 2017, págs. 44-65.

STEVES, Gerson. *A Broadway não é aqui*. Panorama do Teatro Musical no Brasil. São Paulo: Giostri, 2015.

THOMPSON, John B. *O escândalo político: poder e visibilidade na era da mídia*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002.



Referências Digitais

CORREIO DA MANHÃ. Theatro S. Pedro. Anúncio. *Casei com titia...* Segunda-feira, 10 de julho de 1911. Pág. 10. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Cardoso%20de%20Menezes Acesso em 15 jun. 2019.

_____. CORREIO DA MANHÃ. Forrobodó. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1912. pág. 5. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3 Acesso em 13 mai. 2018.

_____. Forrobodó. Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1912. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3 Acesso em 13 mai. 2018.

_____. Forrobodó. Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1913. Edição 05110. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3 Acesso em 13 mai. 2018.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Quinta-feira, 16 de Outubro de 1890. Anúncio. *A Dama de Ouros*. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=A%20Dama%20de%20Ouros Acesso em 16 jun. 2019.

_____. *THEATROS E...* Rio de Janeiro. Domingo 18 de Janeiro de 1885. Pág. 02. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a Acesso em 15 mai. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Artes e Manhas. *A Corte na Roça*. Quinta-feira 29 de Janeiro de 1885. Rio de Janeiro. Anno 64. N° 29. Pág. 08. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=A%20corte%20na%20ro%C3%A7a Acesso em 15 mai. 2019.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho
Maristela Rocha

LÓPEZ, Ana María Freire e TEMPLADO, María Pilar Espín Templado. *Historia de la Zarzuela (I e II)*. La UNED en TVE-2. Serie: Teatro y artes escénicas. 2003. Disponível em <https://canal.uned.es/video/5a6f5f41b1111f930c8b4678>

O MEQUETREFE. Os theatros. *A Corte na Roça*. 6 de Janeiro, 1885. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a> Acesso em 17 mai. 2018.

O PAIZ. _____. Artes e Artistas. *Forrobodó*. Quarta-feira, 20 de agosto de 1913. Pág. 08. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=18382&Pesq=burleta%20Depois%20de%20Forrobod%C3%B3 Acesso em 23 mai. 2018.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, 1885. Anno 10. Nº 401. pág. 07. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a> Acesso em 15 mai. 2018.

SBAT. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Casa do Autor Brasileiro. Disponível em <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/historico> Acesso em 10 abril 2017.

“Sonho Brasileiro”: Emicida e o Novo Lugar Social do Rap

Daniela Vieira dos Santos¹

Resumo

O artigo apresenta um exercício primeiro de reflexão a respeito das transformações do rap brasileiro a partir de meados dos anos 2000. Em particular, observa algumas estratégias e ações iniciais do rapper paulistano Emicida com ênfase na análise do comercial intitulado *Sonho Brasileiro* protagonizado pelo hip hopper em 2011. O sentido social materializado na propaganda revelaria tanto aspectos para compreender partes do novo lugar social e simbólico do rap no Brasil quanto as expectativas para o “país do futuro” na Era Lula. Além disso, o ensaio demonstra o quanto as ações do rapper se caracterizam na chave da ambivalência entre *adocicamento* versus *enegrecimento*.

Palavras-Chave: Emicida, rap, indústria cultural

Abstract

The paper shows an exercise of reflection on the transformations related to the new social place of Brazilian rap in the mid 2000s. Specially, the earliest actions and strategies of the paulistano rapper Emicida with an emphasis on the analysis of the advertisement entitled “Sonho Brasileiro” in 2011. The social meaning materialized in the advertisement would reveal both aspects to understand parts of the new social and symbolic place of Brazilian rap as the expectations for the “country of the future” in the Lula Era. Moreover, the article demonstrates that Emicida’s actions are ambivalent. In one way they express sweetness and in the other blackening.

Keywords: Emicida, Rap, Cultural Industry.

1

Doutora em Sociologia pelo IFCH/Unicamp, com Pós-Doutorado pela mesma instituição e pelo CRESPPA/CNRS (Paris). Autora do livro: *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2010. Email: santos.danielavieira@gmail.com



“Sonho Brasileiro”: Emicida e o
Novo Lugar Social do Rap
Daniela Vieira dos Santos

No Brasil, sobretudo a partir de meados dos anos 2000, assiste-se a uma maior recorrência de rappers em canais *mainstream* de televisão do que na década anterior. Junto a isso, é notável a circulação desses artistas em lugares frequentados por uma parcela da elite intelectual e universitária, tais como os espaços culturais do Serviço Social do Comércio (Sesc) e livrarias. Esse novo espaço social e simbólico do rap aponta para questões importantes à reflexão da chamada cultura “brasileira”; em especial, para a problemática da raça e da classe mediada pelos bens culturais. Desse modo, apresento neste ensaio considerações primeiras de uma pesquisa em desenvolvimento que, através de um estudo sócio histórico sobre a trajetória e a produção musical do rapper Emicida, visa compreender mudanças de relevo na cena do rap mainstream na cidade de São Paulo².

O grande sucesso e diversidade de público que este artista tem alcançado permite apreender uma tendência de legitimação do gênero e, especialmente, uma audiência que perpassa diferentes classes sociais. Se antes sinônimo de “mau gosto” e “violência”, além de um importante sinalizador de classe social, o rap tem sido ouvido por uma parcela de jovens universitários de classe média e não se restringe a um nicho específico nas grades de programações da televisão aberta. Mas essa nova audiência, me parece, também se associa à inclusão nas universidades públicas brasileiras, nos últimos 17 anos, de negros, mulheres e filhos da classe trabalhadora³. As lutas travadas no país para a implementação das cotas raciais nas universidades públicas permitem que as negras e os negros encontrem maiores possibilidades de intervenção em espaços onde foram historicamente impedidos de atuar. Soma-se a isso as implicações do desenvolvimento da tecnologia que contribuiu à criação de espaços alternativos de comunicação e difusão das suas ideias. Algumas das transformações observadas no cenário paulistano do rap, ainda que não apenas, se assentam neste contexto.

O conjunto destas mudanças possibilitaram aos rappers conciliarem a vida de artista a partir de uma lógica comprometida com a profissionalização, a qual ancora-se no desenvolvimento da tecnologia, em particular com o advento da internet, mas, principalmente, com as mudanças advindas com as políticas de inclusão social iniciadas na gestão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, bem como, com a discussão sobre a ascensão da

2

O artigo integra o projeto de pós-doutoramento, realizado na Unicamp/IFCH (Brasil) e no CRESPPA/CNRS (Paris), “A nova geração do rap e a indústria cultural”, financiado pela Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

3

Para consulta dos dados, ver relatório da pesquisa realizada pela Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (ANDIFES), que pode ser consultado no seguinte link: http://www.andifes.org.br/wpcontent/files_flutter/1377182836Relatorio_do_perfi_dos_estudantes_nas_universidades_federais.pdf. Acesso em dez.2016.



“Sonho Brasileiro”: Emicida e o
Novo Lugar Social do Rap
Daniela Vieira dos Santos

chamada “nova classe média”⁴. Vários rappers da “nova geração” tiveram acesso à educação superior, ao contrário da realidade dos rappers dos anos 1990⁵. Emicida, por exemplo, formou-se em técnico de Design e teve uma formação que lhe proporcionou certa distinção entre seus pares, podendo se tornar o “homicida” da rima e, por fim, o artista-empresário. Não se trata de privilégio, porém, eventualidades que possibilitaram o acesso à leitura, à música e, somado a isso, uma visão aos negócios⁶.

Através da apresentação de parte da trajetória de Leandro Roque de Oliveira, conhecido popularmente como Emicida⁷, demonstrarei alguns indícios para refletirmos a respeito do novo lugar social do rapper e o seu diálogo com a indústria cultural. O artigo versará numa breve análise de uma propaganda a um projeto financiado pelo banco Itaú e pela Pepsi que contou com a protagonização de Emicida em 2011, denominado *Sonho Brasileiro*. Esse vídeo situa-se justamente no início do processo de afirmação do rapper na cena pública brasileira. Em outras palavras, ele flagra um momento primeiro da trajetória do artista e, junto a isso, revela a sua representação como artista negro de rap não restrito aos shows. Entrevistas concedidas à imprensa também ajudarão a compor o argumento, na intenção de evidenciar a entrada do artista na Indústria Cultural, e a sua incursão em espaços anteriormente hostis aos rappers da chamada “velha geração” ou “velha escola”.

Nesse novo contexto situam-se os rappers da chamada “nova escola” ou “nova geração”, dentre os quais Emicida é protagonista. Em termos gerais a denominação de “nova escola” e “nova geração” do rap é utilizada para diferenciar duas gerações de artistas ou duas fases diferentes do rap. Para o antropólogo Ricardo Teperman entende-se por “nova geração” ou “nova escola”, os rappers que entraram no cenário musical a partir de meados dos anos 2000, os quais apresentam maior desenvoltura na maneira como lidam com as suas carreiras. Nas palavras do autor:

O sucesso e o prestígio obtidos por artistas como Criolo e Emicida reforçaram a ideia do surgimento de uma nova escola do rap no Brasil. Para além das novidades estéticas e do alinhamento com a tradição consagrada da música popular brasileira, [...] mostraram-se muito mais desenvolvidos na profissionalização de suas carreiras, obtendo grande e inédito sucesso na

4

Para uma análise mais detalhada sobre o assunto ver: SINGER, André (2012,2015).

5

Cf. Teperman, 2014.

6

Cf. Entrevista de Emicida para o projeto Studio 62. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bfemT62hIS8&t=668s&list=PLUC0YTy_ZW8zWI-33bsh8d6JjWDY3W3S3&index=1. Acesso em dez.2016.

7

O apelido Emicida é uma combinação das palavras MC e homicida, pois Leandro popularizou-se nas Batalhas de MC's. Emicida seria aquele que “mata” o adversário através da rima.



criação de novos sistemas de gestão do rap como *negócio* (TEPERMAN, 2015, p. 11, grifos do autor).

Contudo, na direção oposta ao argumento do autor, a relação do rap com o mercado não define essa “nova geração”. A intenção de ganhar dinheiro e obter sucesso no mercado orienta grande parte dos rappers. Basta lembrarmos, por exemplo, da atuação da dupla Thaíde e DJ Hum, Marcelo D2, Gabriel, O Pensador, Sampa Crew que, cada qual a seu modo, estavam inseridos nos meios de comunicação de massa. Portanto, através de uma perspectiva histórica sobre o gênero já observamos esse procedimento⁸. A pergunta, por outro lado, seria a de compreender o motivo pelo qual rappers como Criolo e Emicida conseguem uma inserção mais ativa no mercado da música, enquanto outros rappers ficam ou ficaram à margem. Quais mudanças na sociedade brasileira possibilitam ao rap, antes marginalizado, obter maior inserção institucional atualmente? Ainda em diálogo com Teperman, acrescento um aspecto não restrito apenas ao modo diferenciado pelo qual esses rappers lidam com as suas carreiras, mas na relação que eles estabelecem com os meios de produção e circulação, diretamente alinhadas com o novo padrão das suas trajetórias artísticas. Além disso, houve entre os anos 1990 e o tempo presente, uma série de mudanças relacionadas com as políticas de ações afirmativas que contribuíram ao surgimento de uma nova sensibilidade sobre a negritude no país e o seu lugar social e simbólico. Um dos aspectos que definiria, desse modo, os rappers da chamada “nova geração”, além do caráter empreendedor, mas a ele relacionado, é o uso do computador e da internet como principal meio de produção e veiculação dos seus trabalhos, sem necessariamente a dependência com gravadoras. O uso de videoclipes em detrimento de mixtapes, assim como o uso das redes sociais (*instagram, facebook*) e canais de *streaming (youtube, myspace, spotify)* contribuem para redefinir o modo como esses rappers gerenciam atualmente as suas carreiras.

A problemática, portanto, não se desenrola pelo empreendedorismo dos rappers, mas nas orientações político-ideológicas que perpassam as suas ações, bem como nas novas possibilidades abertas com o advento da tecnologia. A trajetória de Emicida é exemplar ao entendimento desse contexto, e nos faz refletir sobre o papel social do rap e do artista negro

8

Um exemplo dessa empreitada já se observa na criação do selo independente Cosa Nostra dos Racionais MC's, em 1997.



na sociedade brasileira, ou melhor, sobre as possibilidades de status e a ascensão social desse artista.

Natural da Zona Norte da cidade de São Paulo, o reconhecimento de Emicida na cena do rap ocorreu por meio das batalhas de MC's. Mas a sua carreira ascendeu após a divulgação em 2009 da primeira mixtape, *Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe*, em que a música *Triunfo* produzida por Felipe Vasão ganhou destaque. Esta canção compôs o seu primeiro *single*, lançado em 2008. O videoclipe do rap, inclusive, concorreu ao prêmio de melhor vídeo no *Video Music Brasil*, em 2009. Segundo Mayk Nascimento, a entrada do rapper na indústria cultural "lhe garantiu o acesso a melhores condições de produção artística e a um universo de referências culturais mais amplas. No entanto, temos que problematizar até que ponto o MC consegue conciliar a entrada na indústria cultural com a crítica social que marcou seus primeiros trabalhos" (Nascimento, 2015, p. 13). Todavia, me pergunto em que medida a obra, no capitalismo, tem condições de se desvencilhar da *forma mercadoria*.

Emicida encontra-se numa trajetória ascendente e, além do reconhecimento e legitimidade já conquistados no Brasil, o rapper segue em busca de reconhecimento internacional, realizando turnês na Europa, Estados Unidos, África e Japão. O seu álbum, lançado em 2015, *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, foi divulgado em 2016 na Europa pelo selo *Sterns Music*, o qual também é responsável pela divulgação no exterior dos discos de Criolo. Pode-se dizer que além da perspectiva de se afirmar no mercado brasileiro, há o interesse do rapper pelo mercado internacional. Empreitada que, me parece, os rappers brasileiros dos anos 1990 não vislumbravam e/ou não tinham tantas possibilidades como os rappers da "nova escola".

Emicida foi destaque na revista *Forbes Brasil* em 2014 – na matéria "30 abaixo dos 30" –, como um dentre os trinta empresários mais influentes do país com menos de 30 anos. Ademais, ele integra o programa "Papo de Segundo", exibido pela GNT, em conjunto com Fábio Porchat e Francisco Bosco. O *ethos* empresarial do rapper é basilar para compreender as mudanças do rap no Brasil, e isso já pode ser percebido em suas ações orientadas na conciliação de artista-empresário desde o processo de



“Sonho Brasileiro”: Emicida e o
Novo Lugar Social do Rap
Daniela Vieira dos Santos

elaboração da sua primeira mixtape, a já citada *Para quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe* (2009); gravada de modo independente e coletivo, quando o artista tinha 24 anos.

Emicida se ocupou da arte gráfica do CD, e com a ajuda dos amigos e familiares “queimavam” as mídias manualmente no computador. As vendas, no valor de 2,00 reais, eram feitas após os shows, em eventos ligados ao hip-hop ou pela internet. A perspectiva de criar o seu próprio negócio traria, segundo o rapper, independência para a sua produção musical. Em 2009, o irmão Evandro Fióti tornou-se o seu produtor, e com o sucesso da empreitada formou-se uma equipe com outros membros da família e colegas. Eles também passaram a produzir mercadorias ligadas à cultura hip-hop com vendas *online*. Nascia, assim, a gravadora, produtora, loja e selo *Laboratório Fantasma*, que em 2019 completou dez anos⁹. Em comemoração, ele publicou em dezembro de 2019, cujo lançamento ocorreu na livraria cultura, a *Ontologia Inspirada no Universo da Mixtape*, prefaciada pelo ex presidente Lula. Em “manifesto” disponível no site, define-se a empresa Laboratório Fantasma do seguinte modo:

Acima de tudo, o Laboratório Fantasma é um coletivo de amantes de arte urbana, fãs de hip hop que optaram por aplicar em suas vidas a seguinte frase de Confúcio: ‘Escolha um trabalho que você ama e não terá que trabalhar um dia na vida’. Sob essa filosofia, canalizamos nosso amor e conhecimento com a intenção de dar o melhor para ver a história sendo feita e obviamente fazendo parte dela¹⁰.

O empreendimento de Emicida e Fióti conquistou em 2016 as passarelas do *São Paulo Fashion Week*, importante evento de moda que ocorre na capital paulistana desde 1996, chamando a atenção da imprensa. Além do desfile apontar para os novos espaços que o rap vem ocupando no Brasil, ganhou notabilidade ao colocar no palco negros, gordos e gays, fugindo do padrão de beleza consagrado pelo mundo da moda. Em matéria publicada pela revista *Exame*, definiu-se a estreia da marca Laboratório Fantasma (LAB) do seguinte modo: “seguindo a mesma pegada urbana, estreou ontem fazendo barulho a marca LAB, dos rappers Emicida e Evandro Fióti. Foi um show. Na passarela, as modelos plus size, cabelos black power e um homem com vitiligo davam o tom da diversidade, pregado pelos rappers”¹¹.

9

Cf. entrevista de Emicida para o projeto Studio 62. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bfemT62hIS8&t=668s&list=PLUC0YTj_ZW8zWI-33bsh8d6JJWdY3W3S3&index=1. Acesso em dez.2016.

10

Cf. <http://www.laboratoriofantasma.com/quem-somos.html>. Acesso em dez.2016.

11

Matéria disponível em: <https://exame.com/estilo-de-vida/desfile-de-emiciddesfile-de-emicida-no-spfw-rompe-com-padroes-da-moda/>. Acesso em 10 jun. 2017.



Há um ganho nessa abertura da SPFW para representantes do rap e da chamada “cultura de rua”. Também não podemos desconsiderar os modelos escolhidos especialmente para o desfile. Por outro lado, se distanciar de práticas que acentuam a diversidade é estar na contramão de um processo que, mesmo com muitas demandas a serem concretizadas, tem se imposto reivindicando direitos necessários. Nessa linha, o discurso da diversidade também aparece no mundo da moda, o qual não pode desconsiderá-lo. Há, sem dúvida, um público consumidor dessa cultura.

Segundo afirma Nicolau Netto (2009, p. 20), ainda que em um estudo centrado na *World Music*, o discurso da diversidade é algo que surge apenas no mundo contemporâneo. Inerente ao processo de globalização, “atinge seu apogeu em nosso tempo, pois em um mundo de relações fragmentadas ele é capaz de empreender processos de contenção da diferença”. Tal discurso, “permite que diversas noções sobre a diferença caibam sob o mesmo discurso [...]” e, igualmente, “possibilita que essa mesma diferença seja gerenciada”. Portanto, no processo de gerenciamento de sua carreira – que se apoia no discurso da diversidade – a conquista de Emicida e Fióti ao adentrarem nas passarelas do SPFW deflagrou um processo em curso no Brasil de legitimação do rap que, todavia, está imerso num conjunto de contradições e ambivalências. De acordo com Mayk do Nascimento (2015, p.12), “é impossível compreender o sucesso alcançado nos últimos anos por artistas como Emicida sem prestar a atenção ao modo como este gênero geralmente associado às periferias tem ocupado espaço no cenário da indústria cultural”.

Emicida pode ser considerado um dos primeiros rappers paulistanos da “nova geração” que aparece em programas populares de auditório e, ao mesmo tempo, em programas para uma audiência mais intelectualizada. Ele compareceu em vários programas da TV Globo, e a relação amigável com este canal permitiu que sua música fosse trilha sonora de uma novela em 2013. Ele parece não ter problema algum em vincular a sua imagem a um canal de televisão que apoiou tanto o golpe militar no Brasil em 1964 quanto o recente golpe que retirou do poder a presidente Dilma Rouseff. Alguns exemplos específicos demonstram a “relação descomplexada com a ideia de mercado” (TEPERMAN, 2015, p. 140).



“Sonho Brasileiro”: Emicida e o
Novo Lugar Social do Rap
Daniela Vieira dos Santos

Em 2011, Emicida é apresentado por Antonio Abujamra no Programa *Provocações*, exibido pela TV Cultura, da seguinte maneira: embora pobre, negro e da periferia,

Ele se tornou um destruidor de todos os dogmas do rap brasileiro [...]. Andou na contramão do movimento hip hop e se aproveitou da curiosidade da mídia, agora interessada no dinheiro da classe média que brota nas periferias. Deu entrevistas na televisão, o que os MCs não toleram. E para coroar, participou de um festival na Califórnia, Estados Unidos. Quem é, esse subversivo da periferia? (ABUJAMRA, 2011)¹².

Em seguida, Abujamra pergunta se Emicida seria um traidor do rap, e o rapper responde: “eu acho que eu não sou um cara que concorda com as coisas, eu não traí o rap, eu acho que lutei e voltei para essência dele”. Em 2013, ele foi contratado para fazer um comercial para a empresa Nike, para a Copa do Mundo em 2014 gravou a música *País do Futebol* em parceria com MC Guiné, um dos principais representantes do chamado *funk ostentação* no Brasil. Há 8 meses antes do início do megaevento as visualizações da música ultrapassaram 2 milhões.

Há uma infinidade de exemplos que atestam a sua condição de empresário-artista. Mas um ponto a destacar, encontra-se na perspectiva ideológica do rapper para justificar a sua empreitada. Em diversificados momentos das suas entrevistas é recorrente a ideia de que não importa qual a sua classe social, mas se você tem um sonho e luta por ele, trabalha, é possível obter ascensão social. Esse lema, inclusive, é a base do “manifesto” lançado pela *Laboratório Fantasma*. Mas, vale lembrar, trata-se de um projeto estético ideológico que incorpora uma lógica não muito distante da meritocracia que, como sabemos, tende a desconsiderar as contradições sociais. Além das declarações de Emicida e do seu irmão Fióti, esse ideário fundamenta muitos dos seus raps. Como avaliou Nascimento (2015, p. 13), a reflexão sobre a carreira de Emicida auxilia no entendimento do modo “como a inserção no mercado *mainstream* pode gerar tensões e contradições no discurso político do hip-hop”.

A análise do comercial protagonizado por ele em 2011 contribui para a percepção de parte desse processo e nos traz pistas para refletir a respeito do novo lugar social do rap.

12

A entrevista de Emicida ao programa “Provocações (TV Cultura)” pode ser consultada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=-v3tSameGEO>. Acesso em 10 jun. 2017.



Sonho Brasileiro

Trata-se de um comercial ligado a um projeto financiado pelo banco Itaú e pela Pepsi denominado *Sonho brasileiro*¹³. Resultado de uma pesquisa de mercado realizada pela empresa Box 1824 com jovens entre 18 e 24 anos, Emicida protagoniza com a atriz Sophia Reis (filha do músico brasileiro Nando Reis), e compartilham opiniões que, em resumo, apontam para a crença de que basta acreditar nos sonhos e se empenhar para que a vida se redimensione. A propaganda, bastante curta (1:42), se passa em ambiente bucólico onde os jovens, enquanto caminham, dialogam sobre as mudanças pelas quais o país havia passado e apontam para melhores perspectivas futuras. Trata-se de um texto de fácil compreensão, cujo alvo principal é a juventude. As entonações das falas variam entre afirmações e perguntas, típico de jovens.

A conversa inicia-se com a afirmação de Sophia Reis de que “o mundo mudou” e, em seguida, Emicida diz que “o Brasil mudou”, pois somos “uma geração que nasceu num momento inédito da história do Brasil. Porque o Brasil sempre foi o país do futuro. E o futuro finalmente chegou”. O discurso do projeto é expressivo de um possível “novo mundo” que, todavia, precisa de uma mediação fundamental para se concretizar: investimento financeiro. Quase no final do vídeo Emicida lança a seguinte questão: “E o que a gente faz com a nossa grana?”. Toda a perspectiva de vitória e futuro revelada pelo diálogo reitera a crença nos sonhos para a possibilidade de concretização do devir. No seguinte trecho isso se clarifica: “podemos pensar livremente. Podemos dizer o que pensamos”, diz a atriz Sophia Reis. “E os nossos grandes ideais já não são sonhos impossíveis”, completa Emicida. Outra passagem a destacar é quando ambos se abraçam e Sophia diz: “Como vemos as nossas famílias? Será que irmão, ainda, é só quem tem o mesmo sangue?”. É importante notar que esta frase representa simbolicamente a união de brancos e negros ao colocar em cena uma jovem branca e um jovem negro que, apesar de distintas origens sociais, podem compartilhar, naquele momento específico, das mesmas aspirações para o futuro. Esse trecho, portanto, é revelador daquilo que o comercial estrutura: a possibilidade de dissolução da luta de classes e dos conflitos raciais se mediada pelo dinheiro.

13

Para acessar o comercial: <https://www.youtube.com/watch?v=h-GdqOO-u3s>. Acesso em out.2015.



Um negro de origem periférica, em busca de status e ascensão social, e uma garota branca de classe média compartilham dos mesmos sonhos, apoiando-se no discurso da meritocracia, como se as desigualdades de classe, raça e gênero estivessem alheias da estrutura social do mundo e, em especial, do contexto brasileiro à época. Ou, diante de um “novo mundo” essas tensões e contradições sociais estariam no passado, pois, agora, temos liberdade, ou como Sophia afirma: “podemos pensar livremente. Podemos dizer o que pensamos”. Emicida complementa a frase com a afirmação de que “os nossos grandes ideais já não são sonhos impossíveis”. Trata-se, portanto, de um vídeo que revela conciliação de raça e classe. Diga-se de passagem, bastante adequado ao contexto brasileiro da época (2011), em que a política de conciliação de classes levada a termo no Governo Lula e a chamada “ascensão da classe média” davam o tom do debate. Ademais, o comercial sugere mudanças de ordem individual e ascensão via consumo.

A participação do rapper no comercial não sintetiza a complexidade que abarca a sua trajetória e, além do mais, o papel representado por Emicida e o roteiro do comercial tampouco foram idealizados por ele; trata-se de um trabalho cujo objetivo era o de atingir os jovens e viram na figura do rapper alguém com potencial de bem representar os interesses apresentados na mensagem veiculada pelo projeto. No entanto, a sua representação esbarra em uma faceta da sua trajetória pessoal e artística. O rapper, em certa medida, protagoniza parte da sua própria trajetória. Mas, vale lembrar, o alcance a que chegou Emicida não é regra, ainda que se afirme enquanto inspiração para um grande número de jovens que vivem nas periferias brasileiras e que buscam ascensão social por meio das suas rimas. É preciso igualmente destacar que o rapper faz uma dupla propaganda neste projeto: não apenas para o banco ou, melhor, para o projeto financiado pelo banco, mas para a sua empresa *Laboratório Fantasma* que, nesse período, ainda não tinha conquistado tanta notoriedade. Emicida, no comercial, veste a camiseta e o moletom com o logo da LAB: empreendimento de sucesso que se alia com a mensagem divulgada no comercial a respeito das perspectivas de ênfase nos sonhos como predisposição a possíveis mudanças e mobilidades sociais. Em pesquisa sobre o assunto observei inúmeras críticas ao rapper, mas, também, comentários que colaboram com a ideia de que o rap e os rappers precisam sair das margens, ampliando os seus espaços.



Emicida declara em variadas entrevistas a possibilidade do uso da TV como um meio de circulação das suas ideias. O rapper parece acreditar na potencialidade democrática da televisão¹⁴. Todavia, quais seriam os limites dessas concessões? Até que ponto é permitido veicular assuntos que gerem tensão e/ou reflexão sobre a realidade estrutural das periferias brasileiras? Qual o limite para denunciar em rede nacional o racismo e tentar superar problemas socioeconômicos que estruturam a sociedade brasileira?

O bordão de Emicida para divulgar o seu trabalho ancorou-se na frase "a rua é nóiz", refrão da música *Triunfo* (2008), a qual é estampada em seus shows e nas roupas comercializadas por sua empresa Laboratório Fantasma. Para isso, é necessário compreender e aceitar certas regras que para os rappers da "velha geração" seriam abusivas. Mas, vale lembrar, a perspectiva de mercado também não esteve alheia aos rappers da "velha geração". Porém, no tempo presente, as condições de produção e circulação do rap em conjunto com o novo contexto político ideológico trazem maiores possibilidades aos rappers da "nova escola". Mas Emicida, como bom empresário, compreendeu bem as regras do jogo e sabe usá-las em seu benefício. Conflito e concessão orientam as suas ações.

Diante disso, seria possível afirmar que foi necessário certo "adocicamento" por parte do rapper para que ele atingisse os mais variados meios de comunicação, adentrando em espaços antes hostis ao rap? Ao mesmo tempo, há um apelo do mercado em fetichizar a "cultura de rua", em colocar em cena uma condição histórica, a do racismo, ainda longe de ser superada. Estamos em um contexto onde ser preto está quase "virando moda", desde que certas concessões não ultrapassem os privilégios da elite e da classe média alta no Brasil.

Nessa direção, me parece que existem implicações sociológicas para compreender esse "adocicamento". De acordo com Gilberto Freyre, o "adocicamento" seria um ingrediente favorável para o pertencimento à Casa Grande. Segundo este, no Brasil, a ascensão social é possível a todos, contudo, o pertencimento à Casa Grande tem como pressuposto algumas

14

Ver entrevista concedida ao jornalista Marcelo Taz, disponível em: <http://diversao.terra.com.br/tas-ao-vivo/videos/sistema-fama-e-machismo-veja-emicida-no-tas-ao-vivo,499683.html>. Acesso em dez.2015.



consequências: a submissão e o branqueamento¹⁵. Significa abrir mão do conflito para fazer parte da "gente de prol", ser obediente, aceitar as hierarquias e seu lugar na sociedade. Servir bem os dominantes e com sorriso aberto. Assim, a ideologia do branqueamento – surgida em fins do século XIX – exprimia a possibilidade do negro de sair da sua condição marginal, e contribuiu para certa "esperança nacional", dado que o fim da escravidão preocupou a elite brasileira sobre os rumos da nação (HOFBAUER, 2000).

Numa outra direção, ao acompanhar a trajetória do rapper, percebo que a tese do branqueamento não se sustenta, ainda que, salvo engano, o "adocicamento" – regra fundamental para entrar no jogo – esteja presente. Desse modo, seria possível sugerir que as ações de Emicida no novo lugar social do rap orientam-se na tensão entre adocicamento e *enegrecimento* – para usar o termo de Ângela Figueiredo (2002) em seu estudo sobre a ascensão social de negros em Salvador.

Portanto, diferente dos rappers dos anos 1990, arrisco a dizer que no jogo por reconhecimento em conjunto com o processo de legitimidade e ascensão social, Emicida apresenta algumas ambivalências, seja em suas canções, seja na sua inserção como figura pública. *Sonho Brasileiro* evidencia esse processo.

Tais ambivalências poderiam ser sintetizadas como "estética do adocicamento" *versus* "estética da revanche". Essa tensão, ao mesmo tempo em que torna palatável a audição das suas canções e contribui com o seu sucesso na indústria cultural, diversificando a audiência e ampliando o seu alcance na mídia, também coloca em cena, como mediação, o conflito. Tal processo traz elasticidade ao rap e, ao mesmo tempo, tensiona o papel social de Emicida na cena cultural do rap contemporâneo.

Referências

ABUJAMRA, A. *Provocações* (Emicida). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9zp-kMxAsvg>. Acesso em 10 jun. 2017.

"DESFILÉ de Emicida no SPFW rompe com padrões da moda". *Exame*, São Paulo, 25 out. 2016. Disponível em <https://exame.com/estilo-de-vida/desfile-de-emiciddesfile-de-emicida-no-spfw-rompe-com-padroes-da-moda/>. Acesso em 10 jun. 2017.

EMICIDA. *Antologia Inspirada no Universo da Mixtape Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida até que eu Cheguei Longe*. São Paulo: LiteraRUA/Laboratório Fanstasma, 2019.

HOFBAUER, Andreas. "Ideologia do branqueamento - racismo à brasileira?" In: *VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro, 2000*, Porto. Actas do VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Porto, 2000. v. II. p. 7-12.

FIGUEIREDO, Angela. *Novas elites de cor: profissionais liberais negros em Salvador*. São Paulo, Annablume, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Global Editora, 2003.

GARCIA, Walter. "Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006)". In: *Idéias - Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP*, v. 1, p. 81-110, 2013.

GUIMARÃES, Antônio Sergio. Racismo e anti-racismo. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 43, novembro 1995 p. 26-44.

NASCIMENTO, M. A. "O rap e a indústria cultural: entre o underground e o mainstream". In: *V REA Reunião Equatorial de Antropologia*, Maceió, 2015, p. 1-20.

NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da World Music*. Tese. 392f. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SINGER, André. *Os sentidos do Lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

_____. "Cutucando onças com varas curtas: o ensaio desenvolvimentista no primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011- 2014)". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 102, jul. 2015, p. 43-71.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no Som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

_____. "O rap radical e a 'nova classe média'". *Psicologia USP*, n.1, v.26, 2014, p. 37-42.



Artigos

Personagens grotescos: paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe

Martinho Alves da Costa Junior¹

Luisa Pereira Vianna²

Resumo:

O artigo trata da relação entre a literatura, através de dois contos de Edgar Allan Poe, e a gravura de James Ensor. Partindo de um paralelo entre imagem e texto, refletimos como a característica do artista belga contribui para uma intensificação na representação dos personagens do escritor de forma grotesca. Como conseguinte, instaura na gravura um ambiente de terror e ferocidade muito maior do que outros artistas ilustradores de Allan Poe conceberam.

Palavras-chave: Literatura; Gravura; Edgar Allan Poe; James Ensor.

Abstract:

This paper approach the relation between literature, through two Edgar Allan Poe's tales and the James Ensor's engraving. Parting from the parallel between image and text, we reflect how the belgian artist contributes to an intensification in the representation of the writer's characters in a grotesque way. Thereafter, how the engraving creates an environment of terror and ferocity far greater than others Allan Poe's illustrators have conceived.

Keywords: Literature; Engraving; Edgar Allan Poe; James Ensor.

1

Professor de História da Arte do
Instituto de Ciências Humanas da
Universidade Federal de Juiz de
Fora.

2

Mestranda do programa de
pós-graduação em História da
Universidade Federal de Juiz de Fora
com auxílio da bolsa de Monitoria
da UFJF. Orientada pelo Prof.º. Dr.
Martinho da Costa Junior.

Este artigo está centrado em duas imagens do artista belga James Ensor (1860-1949). *Rei Peste* (1895) e *Hop-Frog* (1898). Elas se unem não apenas pelo fato de serem do mesmo artista, mas também por ambas serem inspiradas da literatura de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Ensor é visto de diversos modos. Atuante entre o final do século XIX e na primeira metade do século XX, foi partícipe dos movimentos próximos a ele sem claramente aderir a nenhum. Contudo, certo é a forma recorrente, apesar de não ser a única, de ver seu trabalho pautado na abordagem de temas fantásticos, irônicos e sarcásticos. O uso constante de máscaras carnavalescas, extraídas do folclore de seu país, acentuam em seus diversos personagens características grotescas. Não é, portanto, distante a lembrança, por vezes estabelecida na comparação a artistas como Hieronymus Bosch (c. 1450 – 1516) e Pieter Brueghel (1525/30 – 1569).

Para J. Van Lerberghe: “A liberdade da interpretação plástica e a soberania da fantasia na obra de Ensor abrem uma nova via para a arte belga”. Dado interessante e talvez não exagerado. Entre seus pares, mesmo em sintonia na mesma época, como Constant Permeke ou Fritz van den Berghe, Ensor teve importância particular para aquele ambiente cultural. (LERBERGHE, 1969, p.12)

A figura de Edgar Allan Poe se mantém na cultura ocidental desde o século XIX. Escreve Charles Baudelaire (1821-1867), “Como poeta, Poe é um homem à parte. Representa quase que sozinho o movimento romântico do outro lado do oceano” (*apud* HELOISA, 2017, p. 27). Seus escritos abordam dramas e devaneios tão distantes e ao mesmo tempo tão presentes em nós que justificam a sua constância nas diversas produções cinematográficas, literárias, e, em especial, nas artes plásticas. Sua popularidade, segundo Marcia Heloisa (2017, p. 18) está circunscrita na palavra “identificação”³.

Não seria possível neste espaço analisar de forma cabal toda a produção que circunda obras que mantém como ponto inicial os escritos de Poe. Contudo, vale indicar que seus contos foram ilustrados, ou inspiraram obras, por diferentes artistas, como Édouard Manet (1832-1883), Gustave Doré (1832-1883), Arthur Rackham (1867-1939), Aubrey Beardsley (1872-1898), entre tanto outros. Os contos de Allan Poe suscitam em especial o artista belga que insere, nos personagens do escritor americano, uma intensa ferocidade.

3

Sobre a questão da identificação Marcia Heloisa afirma: “A obra de Poe – como boa literatura – não tem sexo, geografia, idade ou nacionalidade. Ou melhor: abarca todos esses elementos. Os seus dramas e devaneios são inteiramente cambiáveis com os nossos.”



Tanto *Rei Peste* (1895)⁴ quanto *A vingança de Hop-Frog* (1898) se aproximam de diversas maneiras. Começando pela narrativa de Poe, ambas as histórias retratam um regime monárquico cuja visão egocêntrica e ditatorial dos reis incomoda tanto os personagens principais, que estes buscam alguma forma de retaliação contra o representante do trono.

Em *Rei Peste* esse poder está centrado em Rei Peste I, que em seu domínio absoluto porta-se quase como a figura de Hades, deus do submundo. O Rei presidia uma assembleia no salão funerário quando fora interrompido por dois marinheiros bêbados, Legs e Hugh Tarpaulin. Os marujos riram e zombaram de toda a situação grotesca e irreal que passavam por seus olhos: “[...] alto lá um momento, repito, e dissei-nos quem diabos sois todos vós, e que assuntos tendes aqui, aparelhados como os demônios em peles de cracas [...]” (POE, 2012, p. 399).

Troçaram de Peste I e sua corte de tal forma que como castigo foram condenados ao afogamento em tonéis de cerveja. Naturalmente pela rebeldia aparente dos dois marinheiros essa sentença não foi aceita e muito menos cumprida.

Em *A vingança de Hop-Frog*, a retaliação foi por intermédio do anão e bobo da corte cujo nome é evidenciado no título. Cansado do humor sádico e tirano do Rei, o estopim da docilidade do personagem foi assistir o monarca agredir e jogar vinho na sua amiga, a anã Trippetta, quando esta tentou defendê-lo. A ideia de Frog foi realizar o jogo “os oito orangotangos encadeados”. A ideia da brincadeira era o rei e seus sete ministros fantasiarem-se de macacos e, presos em correntes, iriam assustar as pessoas no baile real de máscaras. O monarca, que apreciava uma diversão, aceitou de bom grado executar o plano. Entretanto, ele e seus sete secretários não desconfiavam das reais intenções no plano do anão vingativo. Hop-Frog suspendeu os oito orangotangos no ar e, presos pelas correntes, ateou fogo em todos eles sem pena. Nas últimas palavras, o Frog despede-se e some pelo teto do castelo:

Agora — disse ele — vejo distintamente de que espécie são estes mascarados. Vejo um grande rei e os seus sete conselheiros privados; um rei que não tem escrúpulos em bater numa moça sem defesa, e os seus sete conselheiros que o encorajam na sua atrocidade. Quanto a mim, sou simplesmente Hop-Frog o bufão — e esta é a minha última bufoneria! (POE, 2018)

4

Duas gravuras de James Ensor, *Rei Peste* (1895) e *Os insetos singulares* (1888), fazem parte da coleção do Museu de Arte Murilo Mendes. As duas obras dentro desse acervo constituem o objeto de pesquisa da dissertação de mestrado da autora Luisa Vianna, que está em andamento.

Personagens grotescos:
paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe
Martinho Alves da Costa Junior
Luísa Pereira Vianna



Figura 01. James Ensor. **Rei Peste**, 1895. Gravura em água forte. 9,6 x 11,5 cm.
Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora – MG, Brasil.



Figura 02. James Ensor. **A vingança de Hop-Frog**, 1898. Gravura em água forte.
35,4 x 24,5 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Manhattan, Nova York.

Para a reprodução de uma cena com base em um texto literário, em suma é escolhido o ponto chave da narrativa. Aquele que gera maior impacto, designando o ápice da história. Como podemos notar, os momentos

selecionados por James Ensor partem dessa premissa em ambas as narrativas. Em *Rei Peste* a aventura de Legs e Hugh Taurpaulin começa de modo comum:

Por volta da meia-noite, certa noite do mês de outubro, e durante o cavalheiresco reinado do terceiro Eduardo, dois marinheiros pertencentes à tripulação do *Free and Easy*, uma escuna mercante que trafegava entre Sluys e o Tâmis, e então ancorada neste rio, sentavam-se muito perplexos no interior de uma cervejaria na paróquia de St. Andrew, Londres – cervejaria cuja placa era o retrato de um “Alegre Lobo do Mar”. (POE, 2012, p. 391)

Dois amigos sentados em uma cervejaria é uma cena tão cotidiana que não poderíamos imaginar o que nos aguarda nas páginas seguintes. Quando Legs e Hugh resolvem ter a primeira ação, justificada pela falta de dinheiro após consumir a bebida do estabelecimento, a narrativa começa a mudar gradativamente até tomar outra forma. Fugiram da cervejaria, pularam a parte da cidade que havia sido interdita, e caminharam por ali sob a carcaça de inúmeros saqueadores noturnos, que, como eles, um dia se aventuraram no terreno pestilento.

Como se todo aquele ambiente não fosse estranho o bastante, e tendo o aviso de que aquela situação de alguma forma não acabaria bem, uma vez que os corpos apodrecidos indicavam isso, Legs e Taurpaulin, nem um pouco intimidados, resolveram seguir em direção aos “gritos selvagens, derrisórios, diabólicos.” (POE, 2012, p. 394). A grande surpresa foi quando encontraram em um salão funerário uma mesa contendo seis integrantes da assembleia de Rei Peste I.

Os dois marinheiros [Figura 01], que permanecem no canto da imagem, estão tão abobalhados quanto nós ao olhar para a cena; um agachado assiste atentamente o banquete, em seu rosto um sorriso aparenta escapar. O segundo, à esquerda, se encosta no batente. Assiste a cena cansado e olha com certo desinteresse. Com a boca aberta parece não acreditar no esqueleto pendurado no alto, cujo crânio é aceso e feito de lamparina. Mais tarde, é revelado no conto que tal esqueleto é Will Wimble, o agente funerário dono do estabelecimento onde reside a reunião de Rei Peste. Podemos supor ou que a carcaça de Wimble já estava ali quando a corte pestilenta se instaura no lugar, ou que com o domínio da oficina funerária, Will tenha sido morto pelo monarca.



Personagens grotescos:
paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe
Martinho Alves da Costa Junior
Luísa Pereira Vianna

A mesa redonda é cercada por seis personagens que nada tem de humano. A julgar pela fisionomia, todos utilizam máscaras bizarras e peculiares. O artista parece levar a risca as palavras de Poe, especialmente em “cada um deles parecia deter o monopólio de alguma porção particular de fisionomia.” (POE, 2012, p. 396). Devido o enorme arranjo de plumas funerárias sobre a cabeça, Rei Peste I é o que guia nossos olhos. Seguindo para a esquerda, na outra ponta da mesa, a Rainha Peste. De rufo no pescoço, rosto redondo e sorriso extremamente largo. O restante dos membros da mesa continua na mesma linha de estranheza: uma mulher nariguda de rosto fino, um cara dentro de um caixão, um senhor magrelo e um homem rechonchudo.

Comparada a outras ilustrações de Rei Peste, a gravura de Ensor sempre mostra personagens grotescos que são, sobretudo, terrenos. Como no caso da relação com Harry Clarke (1889-1931), artista irlandês que ilustrou o livro de Poe *Contos de Imaginação e Mistério* em 1919. Os personagens aparecem mais etéreos, levitam fora de um mundo sensível e reconhecível.



Figura 03. Harry Clarke. **Rei Peste**, 1919. Ilustração feita para o livro *Contos de Imaginação e Mistério* de Edgar Allan Poe. Publicado pela editora Harrap em Londres em 1919.

Clark é mais decorativo, como as faixas que escorrem do corpo das mulheres e chegam até a borda inferior da obra fazendo sinuosas voltas. Um aspecto muito próximo do artista inglês Aubrey Beardsley. O tratamento dos personagens de James Ensor é pautado pela caracterização do ridículo, enquanto Harry Clarke está concentrado na construção corporal humana e figuras mais estáticas.

Outro artista que ilustrou o conto de Edgar Allan Poe foi o russo Ilyas Phaizulline (1950), que também optou por recriar a chegada dos marujos na assembleia em *Memória de Edgar Poe: Rei Peste* (1999)⁵.

Phaizulline preferiu manter a forma esquelética em quase todos os personagens. *Rei Peste*, sentado de costas para o observador, só se destaca por estar segurando o fêmur humano. Das três ilustrações, podemos sugerir que a sua seja a mais “crua”, no sentido de que seus personagens são bem mais limpos e livres de adereços. Parece que o artista russo seguiu a tradição da dança macabra, onde o esqueleto aparece por si só sem qualquer ornamento.

A parte da narrativa escolhida pelos artistas foi praticamente a mesma, o que sugere um dos ápices da história. Entretanto, cada obra possui sua individualidade. Como, por exemplo, o ângulo a ser utilizado em cada cena.

Ensor [Figura 01] e Phaizulline trabalham a ação de chegada de Legs e Taurpaulin, quando eles ainda estão parados na porta sem compreender o certo o que vêem. Clarke [Figura 03] reproduz os acontecimentos minutos depois, quando os dois marujos já entraram no local e começam a interagir com a corte pestilenta.

É notório que todos os três artistas mantiveram algumas das características descritas por Allan Poe no conto:

[...] No meio do aposento havia uma mesa – em cujo centro via-se ainda uma imensa cuba do que parecia ser ponche. [...] Em torno dela, sentados sobre catafalcos, havia um grupo de seis pessoas. [...] Acima ficava suspenso um esqueleto humano, pendurado por uma corda amarrada a uma das pernas e presa a uma argola no teto. A outra perna, livre de qualquer peia, projetava-se do corpo em ângulo reto, levando toda a ossada solta e chocalhante a

5

PHAIZULLINE, Ilyas. *Memória de Edgar Poe: Rei Peste*, 1999, 1 original de arte, óleo sobre tela, 89 x 87 cm. Disponível em: <http://www.russianartgallery.com/Ilyas-Phaizulline/E--Poe--King-Plague/>



Personagens grotescos:
paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe
Martinho Alves da Costa Junior
Luisa Pereira Vianna

balançar e girar ao sabor de qualquer ocasional sopro de vento que porventura invadissem o ambiente. No crânio dessa coisa hedionda havia um punhado de carvão em brasa que lançava uma luz indecisa mas vívida sobre toda a cena. (POE, 2012, p. 395-398)

As figuras bizarras também participam da história de Hop-Frog [Figura 02]. Por ser uma festa a fantasia, os personagens caracterizados estão mais esquisitos do que nunca. Longe de parecer só uma roupa, a fantasia parece *ser* a pessoa.

A vingança de Hop-Frog é uma história que trata da revanche dos humilhados. Ele e sua amiga Trippetta, raptados da sua terra pelo rei tirano e sádico, decidem castigar o monarca e seus sete ministros por todo o mal que haviam feito a eles. Frog permanece submisso ao soberano até que a agressão que fizeram a Trippetta torna-se a gota d'água. Depois disso, de forma fria e calculista, o anão começa elaborar a sua vingança assustadora.

Assim como em *Rei Peste* no qual marinheiros estavam sob o efeito da cerveja, em *A vingança de Hop-Frog* o anão calculou toda a sua revanche depois de estar sob o poder do vinho.

Pobre rapaz! Os seus amplos olhos mais faiscavam do que brilhavam, pois o efeito do vinho sobre o seu excitante cérebro era tão poderoso quanto instantâneo. Ele colocou nervosamente a taça sobre a mesa e com um olhar fixo e quase louco percorreu a assistência. Todos pareciam divertir-se prodigiosamente com a farsa real. (POE, 2018)

Aqui, o momento escolhido para a reprodução da imagem foi o final da história de Allan Poe, que é a ação mais esperada da narrativa e também a mais arrepiante. O final, de forma inquietante, deixa-nos em um lugar de desconforto, e James Ensor reproduz em sua gravura este local da aflição.

Porém, o Hop-Frog de James Ensor não parece ter as características ressaltadas por Allan Poe no conto. Era considerado pelo rei um "triplo tesouro" que, além da profissão de bufão, era um anão e coxo. Ensor parece não relevar nenhum desses atributos, dando a fisionomia de Hop-Frog próxima a de um diabrete que se equipara a figura de *O Pesadelo* [fig. 05] do artista Henry Fuseli (1741-1825).



Personagens grotescos:
paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe
Martinho Alves da Costa Junior
Luísa Pereira Vianna



Figura 04. James Ensor. **A vingança de Hop-Frog**, 1898.
Detalhe da obra [Figura 02].



Figura 05. Henry Fuseli. **O Pesadelo**, 1781. Óleo sobre tela. 1,02x1,27 m.
Detroit Institute of Arts, Estados Unidos. Detalhe da obra.

Intriga notar que em ambas as imagens, o pequeno demônio aparece acima dos corpos. O diabrete de Fuseli [Figura 05] está sentado sob ventre de

uma mulher que tem uma parte do tronco posicionado para fora da cama. A cabeça está suspensa e a mão esquerda chega a tocar levemente o chão do quarto em que se encontra. Se não fosse pelo título indicar que ela está presa em um pesadelo, poderíamos sugerir que a moça, na verdade, está morta.

Da mesma maneira, o anão diabrete [Figura 04] mantém-se por cima dos corpos também quase mortos pelo fogo. Hop-Frog acaba por tornar-se o pior *pesadelo* do rei e de seus sete ministros.

Outro elemento importante na gravura de Hop-Frog é o local onde James Ensor decide assinar. O artista coloca a sua identificação na faixa que é portada por um personagem que está de costas no centro da imagem, como forma de dar destaque ao seu nome.



Figura 06. James Ensor. **A vingança de Hop-Frog**, 1898.
Detalhe da obra [Figura 02].

É interessante notar que a utilização desse tipo de faixa por cima da roupa denota um cargo importante ou algum destaque que é geralmente reconhecido por um sistema de leis. Porém, à medida que o dono dessa faixa se encontra em um baile a fantasia, esse sistema é dissolvido de tal

forma que qualquer um pode assumir o lugar de destaque. Afinal, um baile a fantasia é o espaço ideal para todos serem o que querem ser.

No momento que Ensor coloca sua assinatura na imagem, ela já não é tão somente uma escrita, mas passa a fazer parte do desenho, compondo a cena. Irônico, como em várias outras de suas obras, podemos supor que o artista belga brinca com esse personagem de costas, como se ele dissesse ao observador: "Eu estava lá quando essa cena aconteceu." ou "É a minha versão da cena".

As duas gravuras de James Ensor estabelecem paridades com as formas geométricas triangulares e circulares. Aquilo estabelecido por Kandinsky (1987, p.13), respectivamente como ativo e passivo⁶.

Em ambas as gravuras, o triângulo é criado a partir do lustre humano e da fumaça que paira no ar. Em *Rei Peste* [Figura 01] um esqueleto está pendurado sob uma única perna – o que enaltece um caráter irônico na imagem. A estrutura é similar a de *Hop-Frog* [Figura 02], que tem os corpos de oito orangotangos suspensos. A ponta do triângulo cria uma força descendente para o movimento circular retratada pela mesa [Figura 01] ou pela abertura no grupo de pessoas no salão [Figura 02].

Ambas as cenas são fechadas. Não há a quebra da quarta parede. O que afasta o observador da ação, deixando-o em estado passivo. Embora em *Rei Peste*, o espaço além de fechado é claustrofóbico, de alguma forma o espectador experimenta aquele lugar, em *Hop-Frog* o espaço denota maior amplitude e profundidade

A sensação poderia ser causada pela construção da imagem de forma que os personagens de costas criam um muro entre aquele que visualiza a cena e o que acontece nela. Mas em ambos os casos é possível ver frestas lugares nos quais o espectador se encontra. Em *Hop-Frog*, na direita entre uma e outra figura uma abertura nos leva ao centro daquele círculo, assim como em *Rei Peste*. O banquete posto, os personagens enumerados, e o espectador um pouco atrás, espécie de coxia, tem uma visão privilegiada da cena, à parte.

O artista Max Schenke (1891-1957) mantém em sua obra uma estrutura parecida com aquela de James Ensor, a semelhança na composição das obras é flagrante.

6

Kandinsky afirma que o desenho tem três elementos antinômicos definidos por linha reta e curva; cor amarelo e azul; plano triângulo (ativo) e círculo (passivo).



Figura 07. Max Schenke. A vingança de Hop-Frog [**Frosch Hüpfer**], 1919.
1 desenho. Ilustração do conto de Edgar Allan Poe para a revista *Der Orchideengarten*, folheto 10.

A forma circular no solo, assim como Ensor, permanece em Schenke. Porém, a composição triangular da [Figura 02] é substituída na [Figura 07] por uma espécie de pêndulo cuja força no chão é centrífuga. Os corpos dos oito orangotangos estão murchos, sem vida, como um conjunto de peles desossadas em Max. As pernas esticadas e unidas como em um só bloco formam uma linha que aponta para o centro do círculo. Dando um caráter de peso a esse lustre humano que, comparado a gravura de James Ensor os oito macacos [Figura 02] pairam no ar apesar da gravidade atuante. Pelo estado do corpo [Figura 07] parece que os personagens já estão mortos. Provavelmente por enforcamento. Não se debatem como na [Figura 02]. Ao certificar que os corpos estão inertes e a tocha nas mãos de Hop-Frog, a plateia de Schenke é dominada pelo pânico. Todos estão prontos para partir em retirada, com medo do que possa acontecer a eles.

A cena de Ensor é mais atroz. Hop-Frog já ateou fogo nos oito orangotangos, que vivos se debatem contra as correntes e para se livrar das

Personagens grotescos:
paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe
Martinho Alves da Costa Junior
Luisa Pereira Vianna

chamas. Um já caiu na arena. Queimado só lhe restou o esqueleto no chão. Isso não foi o suficiente para assustar a plateia, que permanece parada no lugar para ver até o final naquele show de horrores. Aqui está uma visão particular do humano sob os olhos de Ensor. Tão doentes e sádicos quanto o próprio Rei, o queimar dos corpos não assustam os espectadores como no caso da imagem de Schenke.

Essa ideia reitera uma diferença marcante nas apresentações em ambas obras da multidão. Ela reage de modo diverso também. A horda de mascarados na imagem de Ensor permanece inerte e feliz, não se incomoda com o que vê, parece, ao contrário se divertir com a cena. Ou antes, saturada, busca sentir algo em vão neste espetáculo sombrio. Em Schenke, são sensíveis ao horror, saem daquele lugar, abrem o espaço vazio na parte central da composição, o movimento é centrífugo.

Os personagens que aparecem nas gravuras do artista inglês Arthur Rackham (1867-1939), também são propensos ao horror que é a queima de corpos.



Figura 08 - Arthur Rackham. ***In less than half a minute the whole eight were brazing and imagination***, 1935. 1 desenho, 22,86 x 15,24 cm. Ilustração do livro Poe's Tales of Mistery and Imagination, de Edgar Allan Poe.

Personagens grotescos:
paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe
Martinho Alves da Costa Junior
Luísa Pereira Vianna



Figura 09 - Arthur Rackham. **The eight corpses swung in their chains, a fetid blackened, hideous, and indistinguishable mass**, 1935. 1 desenho, 22,86 x 15,24 cm. Ilustração do livro *Poe's Tales of Mystery and Imagination*, de Edgar Allan Poe.

O artista optou pela sequência de imagens [Figura 08 e 09], mostrando o antes, quando Frog está envolvido da ação de queimar os corpos, e o depois, onde o anão já havia partido e apenas os cadáveres pendurados haviam sobrado. A energia e movimentação na obra de Rackman são fortes e dramáticas. A bestialidade do homem se mantém, seja no horror ou na naturalização deste por meio dos personagens ávida por entretenimento.

Rackham não manteve a mesma estrutura de imagem que Ensor e Schenke. O artista escolheu trabalhar por um ângulo diferente. Na ilustração dele não vemos o círculo formado por uma plateia curiosa. Ao contrário, a ênfase dele está mais no detalhe dos corpos pendurados pelas correntes. Vemos com muito mais clareza o resultado da vingança de Frog, do que nas imagens anteriores.

O artista inglês manteve, no canto inferior da imagem, uma linha de pessoas que mostra da reação da cena. Os dois personagens que estão nos extremos opostos da imagem podem servir de resumo. Ambos com a boca

aberta indicando um grito de horror. O da esquerda coloca as costas das mãos nos olhos para não ver os corpos pendurados, e a moça a direita da cena, com os braços levantados, prepara-se para correr.

Podemos ver que, assim como em Schenke, a plateia de Rackham também é suscetível ao desespero quando se dão conta do que está acontecendo.

É necessário dizer que os personagens de James Ensor parecem estar constantemente dentro de um baile de máscaras promovido pelo príncipe Próspero em *O baile da Morte Vermelha*⁷.

[...] também fora seu gosto que imprimira personalidade aos mascarados. Eram decerto grotescos. Havia uma profusão de esplendor, euforia e sustos [...] Figuras arabescas com membros e adereços trocados. Loucuras delirantes somente concebidas por mentes insensatas. Havia muita beleza, folguedo e bizarrice, um toque tenebroso e muito do que poderia provocar repulsa. [...] Uma multidão de sonhos. E estes – os sonhos – contorciam-se dentro e fora dos cômodos, matirizados por suas cores, parecendo ecoar em seus passos a louca música da orquestra. (POE, 2017, p. 78)

Ao tratar do artista belga, a multidão de sonhos algumas vezes parece estar dentro de um pesadelo, principalmente se o suporte da imagem for a gravura. O ar sombrio é destacado pelos tons escuros e os traços nervosos do pintor, que parece aumentar a perversidade de seus personagens. Diferentemente da pintura a óleo, que Ensor oscila entre cores claras dando uma característica mais burlesca do que propriamente cruel.

Para Ensor as máscaras são as pessoas, e não apenas um adereço. O rosto que vemos, é aquilo que exatamente expressado dentro do íntimo. Ao retirá-la do personagem, ocorreria de não abrigar em seu interior “nenhuma forma tangível” (POE, 2017, p. 81) porque não há nada atrás dela, a não ser a própria essência do personagem.

A violência não assusta, ao contrário, fascina, uma descrença no mundo dos mascarados que tem como projeção o mundo real. O autor de *Les cuisiniers dangereux*⁸ parece imprimir seu característico sarcasmo na descrença da realidade, desalmado, sem rosto e complacente.

7

O príncipe Próspero é um personagem do conto *O baile da Morte Vermelha*, escrito por Edgar Allan Poe e publicado em 1842.

8

James Ensor, *Les cuisiniers dangereux*, 1896. Óleo sobre madeira 38 x 46 cm. Coleção particular.

A partir desse ponto, é compreensível que as ilustrações de James Ensor dos contos de Edgar Allan Poe evidenciem o caráter de terror em demasia. O mundo do escritor é tão crítico quanto o do artista, e este encontra dentro das histórias uma ponte para aflorar seus processos criativos e seu descontentamento com o mundo e a humanidade.

Essa relação estreita e esse terror são marcas da extensa obra de Ensor, a força e a vibração passam por essas características. Elas refletem de algum modo que “a assombrosa paleta de Ensor e as suas invenções formais combinam-se com a ironia para o retirar do âmbito dos estereótipos contemporâneos” (GIBSON, 2006, 102).

Ensor estabelece os males e as faltas humanas, e enfrenta a estrutura política que rege a sociedade a partir de elementos compreendidos por ele da obra de Poe. Seja na zombaria de um Rei Peste que se apresenta quase como Hades, seja na vingança de um Hop-Frog humilhado por um Rei tirano e sádico. Suas gravuras transformam-se em um enorme desacato a raça humana, que é por vezes egoísta, corrupta e perversa tal qual os seus personagens o são.

Referências Bibliográficas:

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *James Ensor: um visionário em preto-e-branco*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, 2005.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Trad. Port. Paula Reis. Lisboa: Taschen, 2006.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. Port. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Trad. José Eduardo Rodil. Martins Fontes: São Paulo, 1987.

MALORNY, Ulrike Becks. *James Ensor 1860-1949: As máscaras, o mar e a morte*. Trad. Port. Alexandre Correia. Colônia: Taschen, 2000.

POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: Medo Clássico Vol.1*. Trad. Marcia Heloisa Amarante Golçalves. Rio de Janeiro: DarkSide, 2017.



Personagens grotescos:
paralelos entre James Ensor e Edgar Allan Poe
Martinho Alves da Costa Junior
Luísa Pereira Vianna

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. *A vingança de Hop-Frog*. Disponível em: <<http://www.poeteiro.com/2016/09/hop-frog-conto-de-edgar-allan-poe.html>>. Acesso em: 08 out. 2018.

VAN LERBERGHE. *L'art em Belgique: XX e Siècle. De J. Ensor à C. Permeke*. Bruxelles: Cultura: 1969.

Futuro e Passado no Museu do Amanhã¹

Nathalia de Paula Bernardo Vianna²

Sabrina Parracho Sant'Anna³

Resumo:

Este artigo faz uma análise do Museu do Amanhã/RJ, tanto do ponto de vista do discurso dos atores envolvidos no projeto, como do ponto de vista do discurso expresso na exposição permanente da instituição. Se, por um lado, o museu se apresenta como sustentável, e isso o remete ao futuro, em contrapartida o museu não faz nenhuma colocação quanto à memória. É fundamental, portanto, pensar como de forma indireta a memória está presente no local. Desta forma uma reflexão sobre os conceitos de passado e futuro para a construção de memória se faz importante para entender a perspectiva do Museu do Amanhã, tendo como pano de fundo da sua construção representações de nacionalidade para recepção das Olimpíadas.

Palavra-chave: Museu do Amanhã; Zona portuária; intervenção urbana; museus de ciência e tecnologia

Abstract:

This article attempts analyse the Museu do Amanhã/RJ (Museum of Tomorrow in Rio de Janeiro), both from the point of view of the discourse of the actors involved in the project, as from the point of view of the discourse expressed in the permanent exhibition of the institution. If, on the one hand, the museum presents itself as sustainable, and in doing so, refers to the future, in contrast, the museum does not place any position on memory. Therefore, it is important to think how indirectly the memory is present in the institution. In this way, a reflection about the ideas of past and future for a construction of memory becomes important for understanding the perspective of the Museum of Tomorrow, having as background of its construction a representation of nationality for reception of the Olympics.

Keywords: Museu do Amanhã, Port Zone; urban intervention, museums for science and technology

1

Este artigo é resultado de dissertação de mestrado defendida junto ao PPGCS/UFRJ e pesquisa realizada com apoio da FAPERJ (Bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado) e Edital Universal do CNPq.

2

Doutoranda do programa de pós-graduação em Ciências Sociais da UFRJ.

3

Doutora em Sociologia pela UFRJ e professora associada da UFRJ, autora de *Construindo a Memória do Futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*.



Introdução

No dia 17 de dezembro de 2015, o museu do Amanhã foi inaugurado no Píer da Praça Mauá, na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Na ocasião o museu foi aberto para políticos e pessoas envolvidas no projeto. No dia seguinte, em 18 de dezembro daquele ano, o museu foi inaugurado para operários e moradores de bairros próximos. Desde 19 de dezembro, o museu está aberto para o público em geral. Na terceira semana após a inauguração, a instituição havia recebido 100 mil visitantes. Em maio de 2016, cinco meses depois de sua inauguração, o museu recebeu 500 mil visitantes segundo reportagem do jornal O DIA. Recordes de público e intensa recepção na imprensa marcaram os primeiros meses da instituição. A narrativa de um museu de grandes novidades, atualização dos *cabinets de curiosités*, enfatizou os discursos de inovação para um museu de ciência.

De acordo com os materiais de divulgação da instituição, o Museu do Amanhã tem como objetivo demonstrar para os visitantes como o planeta estará dentro de 50 anos, sempre tendo como ponto de partida ações praticadas na atualidade. No relatório de atividades do museu, publicado ainda antes de sua inauguração, em 2011, o objetivo da instituição era: "Oferecer ao público um espaço interativo de conhecimento sobre a trajetória do homem no planeta promovendo o debate sobre a construção de uma civilização sustentável."⁴ O projeto do Museu do Amanhã colocava a instituição como a principal atração da Zona Portuária, parte do projeto Porto Maravilha, responsável por preparar a cidade para os grandes eventos que ocorreram no Rio de Janeiro até 2016 (VIANNA, 2016).

Com sede em um edifício monumental, concebido dentro do *star system* da arquitetura contemporânea (MARQUES, 2017), o museu impactava a cidade, modelando sua imagem e se projetava como ícone do novo polo de criatividade da Zona Portuária do Rio de Janeiro.

Embora desde meados dos anos 1980, as sucessivas prefeituras da cidade tenham se debruçado sobre a região e construído um diagnóstico de decadência do Porto e necessidade de revitalização, é, em princípios do ano 2000, que o atual projeto parece começar a tomar a forma que, ora, atinge seu apogeu. Se, há cerca de três décadas, planejadores urbanos do Rio de Janeiro⁵ já vinham se debruçando sobre o potencial turístico da

4

Relatório de Atividades Museu do Amanhã – Píer Mauá – Rio de Janeiro – outubro/2010 a novembro /2011.

5

Vale chamar aqui atenção especial para o projeto do Corredor Cultural de Augusto Ivan que ocupou diversos cargos nas secretarias de planejamento urbano da prefeitura desde 1975. O projeto do Corredor Cultural data da década de 1980 e foi responsável pelas leis proteção do Patrimônio Cultural do Centro do Rio de Janeiro e intervenção urbana do centro do Rio de Janeiro a partir da preservação e *patrimonialização* de áreas de interesse arquitetônico.

O corredor cultural orientou muitas das políticas urbanas para SAARA, Lapa, Praça XV e a atual reestruturação da Zona Portuária.



patrimonialização arquitetônica e seu uso para fins de polos de interesse cultural, o ano 2000 marca o princípio de iniciativas mais agressivas para a região, com o anúncio da construção de uma filial do museu Guggenheim no píer da Praça Mauá.

Cercada de polêmicas, a divulgação da construção da filial do museu nova iorquino seria marcada por intensas críticas e pela construção de movimentos da sociedade civil organizada que, em múltiplas frentes, se opuseram à efetivação do projeto. O caso já foi objeto de outras análises (SANT'ANNA, 2013), mas vale ser mencionado porque inaugura o processo de negociação para abertura de um museu na Praça Mauá. Após o sucesso do projeto de Augusto Ivan para o Corredor Cultural da Praça XV, que culminou na política de difusão de centros culturais para no centro do Rio de Janeiro, equipamentos de cultura pensados como instrumentos de intervenção no meio urbano ganharam fôlego e deram sustentação tanto ao fracassado projeto Guggenheim quanto aos seus desdobramentos mais recentes.

No entanto, se o Guggenheim foi concebido pelos técnicos do Instituto Pereira Passos em meio a intensas polêmicas, o cenário se alteraria em anos mais recentes. De fato, se os três mandatos de César Maia à frente da prefeitura carioca (1993-1997; 2001-2005; 2005-2009) foram marcados por fortes críticas na Câmara e na imprensa, os primeiros quatro anos de mandato de Eduardo Paes, eleito em 2008, foram marcados pela dissolução de divergências e pela construção de uma agenda política sem grande oposição⁶.

Do ponto de vista político, o discurso oficial, apresentando um Rio de Janeiro decadente depois da mudança da capital para Brasília, recorrentemente acionado, foi eficaz para enaltecer as coligações partidárias e os três diferentes âmbitos de governo – municipal, estadual e nacional – “novamente alinhados” em torno da cidade. Do mesmo modo, a formação de uma comunidade de interesses entre agentes de políticas públicas e empresários locais foi efetivamente capaz de fortalecer identidades locais e criar em diversos âmbitos, uma nova imagem de cidade. No discurso de inauguração das construções do Museu do Amanhã, disse o presidente da Fundação Roberto Marinho:

6

Com efeito, os números das duas eleições disputadas por Eduardo Paes à prefeitura do Rio de Janeiro são sintomáticos: em 2008, Paes quase perdeu as eleições no segundo turno, vencendo com diferença mínima de votos frente ao segundo candidato, Fernando Gabeira (50,83%, contra 49,17% dos votos válidos); já em 2012, Paes venceu já no primeiro turno com 64,60% dos votos válidos, muito à frente de Marcelo Freixo e Rodrigo Maia com 28,15% e 2,94% respectivamente.



Futuro e Passado no Museu do Amanhã

Nathalia de Paula Bernardo Vianna
Sabrina Parracho Sant'Anna

O Rio de Janeiro vive um grande momento em sua história, de parceria entre os governos e de diálogo com a iniciativa privada. E o Museu do Amanhã é o maior exemplo disso: um projeto que tem a iniciativa e liderança da prefeitura da cidade, o apoio incisivo dos governos estadual e federal e a participação dos recursos privados - concluiu José Roberto.⁷

De fato, grupos empresariais extremamente próximos às esferas da governança pública aderiram a um esforço concertado para fazer da cidade uma marca comercial capaz de agregar valor aos produtos locais. A "marca Rio" foi uma constante em diferentes discursos sobre a cidade⁸. No caso da Zona Portuária, a narrativa sobre a cidade como capital cultural ganhou crescente destaque. Financiados pela Fundação Roberto Marinho - cujos presidentes são também proprietários do segundo jornal de maior tiragem diária do Brasil⁹ e do maior conglomerado de mídia do país¹⁰, criando um eficaz sistema de divulgação de suas instituições - o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio se colocaram à serviço da construção de uma imagem de cidade como "Cidade Criativa" (FLORIDA, 2011). De fato, a ideia de economia criativa ganha especial destaque para apresentar a Zona Portuária como uma constelação cultural com potencial turístico em que "a proliferação de imagens produz e acompanha o desejo de ver com os próprios olhos" (URRY, 1996).

No caso do Museu do Amanhã, o projeto esteve, assim, baseado em uma parceria Público-Privada. Sua manutenção envolveu empresas como o Banco Santander e Fundação Roberto Marinho (FRM), investidores da instituição. A parte operacional do museu passou a ser desenvolvida pelo Instituto de Desenvolvimento de Gestão (IDG), uma organização sem fins lucrativos, ganhadora da licitação promovida pela Prefeitura do Rio de Janeiro¹¹. De acordo com o site da instituição IDG foi fundado como Organização Social (OS) em 2013, tendo como diretor executivo Ricardo Piquet. Trabalhando na Fundação Roberto Marinho desde 1999 (Vieira, 2007), Piquet esteve à frente da Revitalização do Bairro do Recife e teve sua expertise na gestão cultural festejada na imprensa carioca¹².

Segundo o site Porto Maravilha a área urbana é gerenciada pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de

7

Portal Fator Brasil. Prefeitura dá início às obras do prédio do Museu do Amanhã. 2011. Disponível em: <http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=179146>. Acesso 3 jan. 2018.

8

A expressão "marca Rio" foi constantemente acionada na gestão Sergio Cabral/Eduardo Paes para vincular os interesses da cidade aos interesses do empresariado local. Ainda que tenha perdido visibilidade, em 2017, o Globo ainda publicava em seu caderno de Economia, reportagem de Nelson Vasconcelos que afirmava: "O Rio é uma grife que deve ser bem aproveitada por todos que vivem no estado. É o que dizem empresários de vários setores da indústria fluminense, garantindo que a marca Rio aumenta a visibilidade de seus produtos". Cf: <<https://oglobo.globo.com/economia/marca-rio-ganha-forca-entre-os-empresarios-21804562#ixzz54YQBWwRn>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

9

Cf: dados da Associação Nacional de Jornais para 2014 e 2015. <<http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil/>>.

10

De acordo com análise independente da Zenith Optimedia, empresa especializada em marketing, o Grupo Globo, ocupava, em 2015, a 17ª posição entre os conglomerados de mídia internacionais, sendo o único da América Latina a ser mencionado entre as 20 primeiras posições. Cf: <<https://www.zenithmedia.com/google-strengthens-position-worlds-largest-media-owner/>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

11

Site Museu do Amanhã. <<https://www.museudoamanha.org.br/pt-br/quem-somos>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

12

GUIMARÃES, Saulo Pereira. Com menos burocracia, OSs administram com sucesso espaços culturais. Veja Rio, 2015. Disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/cidades/com-menos-burocracia-oss-administram-com-sucesso-espacos-culturais/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.



Janeiro (CDURP), uma parceria pública privada, e a Concessionária Porto Novo, empresa responsável pela execução das obras e prestações de serviço da Operação Porto Maravilha. De acordo com os relatórios de atividades do Museu do Amanhã no período de novembro de 2011 a fevereiro de 2013, além da Fundação Roberto Marinho, outra fonte de recursos deriva da Secretária de Estado do Ambiente (SEA) e o Fundo Estadual de Conservação Ambiental e Desenvolvimento Urbano (FECAM).

Duas frentes são, portanto, fundamentais para a efetivação do projeto de intervenção sobre a Zona Portuária. De um lado, o ingresso de recursos privados permitiu diluir muitas das críticas ao financiamento público do projeto Guggenheim Rio em anos anteriores. De outro, a aposta numa instituição que não só compassava o Brasil com processos de musealização mundo afora apresentando o Rio de Janeiro como capital global, mas que retomava mitos de origem da formação nacional e transformava o píer Mauá na alegoria do país do futuro em tempos de Olimpíadas e Copas do Mundo.

Uma vez apresentada a instituição, o objetivo deste artigo é entender de que modo o museu articula passado e futuro para construir quadros de memória ou projetos de ação, em meio à encenação da nacionalidade no concerto das Olimpíadas.

Projetos e discursos: ciência, natureza e identidade nacional

É sobre o panorama da encenação da nacionalidade que tem início a construção do Museu do Amanhã, em 1o de novembro de 2010. Segundo o site da instituição:

O fundamento conceitual do museu é o entendimento de que o amanhã não é o futuro. Pois se o futuro é alguma coisa que estaria lá, que já estaria lá, o amanhã está aqui, e está sempre acontecendo. E essa construção vai ser feita pelo visitante, pelas pessoas, pelos cidadãos, enquanto cariocas, enquanto brasileiros, enquanto integrantes da espécie humana.¹³

Ainda de acordo com os materiais de divulgação da nova instituição (2012), o museu tinha como principal característica a reflexão sobre a

13

Site do Museu do Amanhã.
Disponível em: <<http://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>>. Acesso em: 1 jul. 2016.



ciência. Ainda que tenha um formato diferente dos já conhecidos museus de História Natural ou dos museus de Ciências e Tecnologias (SEPÚLVEDA, 2004), o museu, sem dúvida, remonta a uma longa genealogia de instituições científicas que tiveram papel fundamental na fundação do Brasil.

Desde o século XIX, a construção da identidade nacional tem passado francamente pela retomada da natureza como elemento definidor da brasilidade. Segundo Myriam Sepúlveda, no século XIX, o Brasil contava com dez museus, entre eles o Museu Nacional, o Museu Goeldi e o Museu Paulista. Toda a dezena, conforme lembra a autora, com exceção do Museu Naval e Oceanográfico (1858), “tinham alguma relação com as práticas classificatórias dos elementos encontrados na natureza” (SEPÚLVEDA, 2004, p. 55). A partir deles, enquadravam identidades nacionais pelo vínculo com a riqueza natural e as relações de dominação que supunham (SEPÚLVEDA, 2004), baseavam-se no território para constituir uma identidade do exótico (SÜSSEKIND, 2000), ou, apoiavam-se na ciência para constituir uma definição de identidade e alteridade baseada na raça (SCHWARCZ, 1993). Apresentando o país à imagem que lhe deveria corresponder, exibiam, como Museus de História Natural, uma ideia de nação que se apresentava como portadora de um projeto de civilização.

De fato, segundo Sepúlveda os museus brasileiros têm certas especificidades:

Embora também houvesse importantes museus de história natural na Europa, os grandes museus nacionais não eram aqueles que mostravam a flora e a fauna de cada nação, ou mesmo do mundo, mas as riquezas culturais de cada Império. No Brasil, o Museu Nacional era o museu que guardava a riqueza natural, inicialmente, do Império, e, mais tarde, da República. O perfil deste museu indicava a importância dos recursos naturais para o novo Estado que se consolidava e a relação de desigualdade na constituição de perfis nacionais. (SEPÚLVEDA, 2004, p. 56)

Elegendo a natureza como especificidade capaz de fundar um mito de origem e um sentimento de pertença, o território parecia justificar-se como elemento primeiro da nacionalidade e, se a natureza era o vazio a



Futuro e Passado no Museu do Amanhã
Nathália de Paula Bernardo Vianna
Sabrina Parracho Sant'Anna

ser construído, à espera de um povo que o realizasse, era justamente ela, no Brasil, a definidora da identidade nacional. A própria ideia de Brasil parecia anterior ao elemento brasileiro e era, em si mesma, revelação do destino comum, base de identidade dos pioneiros crioulos (ANDERSON, 2005), lugar de nascimento e categoria ela mesma suficiente para definir a nacionalidade (SANT'ANNA, 2010).

No entanto, no que diz respeito a seu conteúdo, embora o Museu do Amanhã pudesse ser alocado numa longa linhagem de museus brasileiros ligados à ciência¹⁴, ao contrário dos museus nacionais, centrados na história natural, o novo museu está mais voltado à construção de uma certa cosmologia científica e é construído, no discurso de seus fundadores, para permitir que o visitante vislumbre o futuro nos próximos 50 anos. Assim, ao olhar o Museu do Amanhã, novas identidades e novos modos de pensar o tempo parecem ser postos em movimento, implicando não só uma reflexão sobre a identidade nacional, mas também projetos de intervenção sobre o mundo.

De fato, pensar o tempo, sob o ponto de vista do aqui e agora, implica pensar agentes, identidades e perspectivas de ação. Segundo Leonardo Menezes (2015), responsável pela coordenação de conteúdo do Museu do Amanhã, em entrevista concedida à pesquisa, o Museu do Amanhã se distingue dos outros museus de história natural por não se basear no vestígio do passado e nem se assemelhar aos museus de ciência e tecnologia que evidenciam as leis das ciências. O Museu do Amanhã, de acordo com ele, é um museu de possibilidades, que permitirá que os visitantes interajam com o museu, já que são suas atitudes que guiarão o acervo da instituição. Também Luiz Alberto Oliveira curador do museu em uma entrevista ao site Ciência Hoje do portal UOL, define o objetivo do Museu do Amanhã:

Então, pensamos em fazer um museu de ciência original, que não se contentasse em registrar fatos, como os museus de história natural, que acumulam vestígios do passado – fósseis, artefatos etc. –, nem em explicar fatos, mostrando o funcionamento das leis e os princípios da natureza como fazem os museus demonstrativos e expositivos, nem tampouco ser mais um museu exploratório, em que o visitante põe a mão na massa.

14

Segundo Myrian Sepúlveda, o Museu Imperial foi “primeiro museu brasileiro de história natural seguiu os critérios da universalidade do conhecimento, também presentes entre os grandes museus de história natural que se consolidavam na Europa (Lopes, 1997). No final do século XIX, o Brasil tinha aproximadamente dez museus, e, com exceção do Museu Naval e Oceanográfico (1868) e do Museu da Academia Nacional de Medicina (1898), todos os demais tinham alguma relação com as práticas classificatórias dos elementos encontrados na natureza. Além do Museu Nacional, os outros dois grandes museus brasileiros eram o Museu Paulista (1895) e o Museu Goeldi (1866)”.



Futuro e Passado no Museu do Amanhã
Nathália de Paula Bernardo Vianna
Sabrina Parracho Sant'Anna

A ideia do Museu do Amanhã é a de ser um museu em que a ciência é aplicada à exploração das possibilidades de construção de um amanhã, onde as pessoas são convidadas a explorar essas vias de construção de futuro a partir dos instrumentos que a ciência contemporânea nos oferece. A ciência nos permite elaborar uma série de cenários, cujas concretizações futuras vão depender de decisões tomadas hoje pela sociedade. Então, queremos oferecer a experiência de refletir sobre esses diferentes caminhos que se abrem e suas ações que, se empreendidas, vão viabilizar um deles ou vão nos levar para outros caminhos. Nesse sentido é um museu conceitualmente virtual.¹⁵

Narrativas sobre o devir, narrativas sobre o presente foram objeto de intensa discussão e implicam diagnósticos e visões normativas sobre o aqui e agora. Utopias e distopias. Do ponto de vista do projeto, segundo Leonardo Menezes, a ideia inicial da equipe da Fundação Roberto Marinho era construir um museu sobre a sustentabilidade. Ao longo dos primeiros anos de discussão para a concepção final, modificações teriam sido introduzidas para chegar ao que se pode verificar no museu atual. De fato, o protagonismo da Fundação Roberto Marinho fica evidente ao analisar o Jornal O Globo pertencente ao grupo Globo. Nas publicações do periódico, é possível perceber o crescente interesse pelo meio ambiente e a sustentabilidade nos últimos anos. No ano de 2012, quando já haviam sido iniciadas as negociações para a criação do museu, o jornal O Globo sofreu uma repaginação e dentre algumas mudanças houve a criação do caderno *O Globo Amanhã*. *O Globo Amanhã* foi um caderno semanal que tratava de três temas importantes para sustentabilidade: meio ambiente, economia e sociedade. O caderno Amanhã foi publicado pela última vez no ano de 2014. Embora as temáticas do caderno já fossem tratadas pelo jornal em dois outros cadernos anteriores, *Planeta Terra* e *Razão Social*, *O Globo* parecia preparar seu público para o conceito sustentabilidade que seria apresentada como futuro desejável no conceito do museu.

Também do ponto de vista da arquitetura, imagens que associavam futuro e ecologia preparavam os espectadores como antessala discursiva. O projeto do museu de Santiago Calatrava foi inspirado em um organismo

15

Disponível em: <<http://cienciahoje.org.br/depois-de-amanha/>>. Acesso em: 13 ago. 2017.



vivo. Segundo o curador Luiz Alberto Oliveira, o arquiteto se baseou nas bromélias do Jardim Botânico para conceber o edifício¹⁶. Do mesmo modo, nos folders de divulgação e no site institucional, era possível perceber a preocupação da construção de um museu sustentável. Segundo artigo publicado por Calatrava, no Instituto de Arquitetos do Brasil, o museu utilizaria a água da Baía de Guanabara para climatizar o interior do museu, e posteriormente a água seria reutilizada nos espelhos d'água. A parte superior teria grandes estruturas de aço que, ao se moverem, serviriam para captação de energia solar.

Também do ponto de vista curatorial, o discurso da sustentabilidade se traduziu na opção por um museu sem acervo, ou com acervos digitais, numa narrativa em que forma e conteúdo se coadunassem. De fato, o acervo do Museu do Amanhã só é possível através da tecnologia. Ainda segundo Leonardo Menezes:

O Museu do Amanhã, para permitir a sondagem do Futuro, transita pelo passado e pelo presente, dialogando com possibilidades. O Museu do Amanhã é um ambiente de experiências, um Museu de ciências diferente. As ciências aplicadas são usadas para provocar no visitante a reflexão acerca das culturas que ocorreram e dos fatores que incentivaram ou impediram certas configurações de futuro. Ao explorar variedades do amanhã, o visitante conhece importantes tendências que moldarão o mundo nas próximas cinco décadas: as mudanças climáticas; o crescimento e a longevidade populacionais; o fortalecimento da integração regional e global; o aumento da diversidade de artefatos e a diminuição da diversidade natural; a expansão do conhecimento. O intuito é poder oferecer ao visitante um exame de alternativas, constituindo um Museu formador, uma ferramenta de educação estruturada a partir da análise de três dimensões da existência: a matéria, a vida e o pensamento, nas amplitudes que nos coligam e nos diferenciam. Eu não estava na origem da ideia pois entrei em 2010, mas a equipe da FRM [Fundação Roberto Marinho] diz que as primeiras reuniões aconteceram em 2009 com um pequeno grupo

de consultores sobre um museu da sustentabilidade. A ideia evoluiu para o projeto atual, que mantém a sustentabilidade como um dos pilares éticos do museu, além da convivência (MENEZES, 2015)¹⁷.

Refletindo sobre essas definições, o Museu do Amanhã não se encaixa nas tradicionais definições dos museus história natural que definiram o lugar da nacionalidade. Do ponto de vista do museu como lugar de memória (NORA, 1986), a reflexão a respeito das instituições passa por seu acervo material, correntemente visto como o cerne do museu, que se define tendo como parâmetro a memória. Espaços de peregrinação para encenação do passado e da história nacional. Partir deste ponto de vista, leva diretamente ao estranhamento do Museu do Amanhã que não tem um acervo físico e, portanto, não tem objetos autênticos e muito menos pensa a memória. De acordo com o consultor do museu Luiz Fernando Dias Duarte o Museu do Amanhã só usará "a memória para projetar o futuro". Assim, no caso do Museu do Amanhã, sua arquitetura sai dos moldes tradicionais e adota um ar de modernidade, enquanto em seu interior, seu acervo deixa de ser físico para ganhar corpo no âmbito virtual.

A questão do tempo é, assim, o ponto principal do museu e talvez o mais importante a ser entendido. Segundo o que foi divulgado em palestras pelo Luiz Alberto Oliveira, o tempo a que se refere o Museu do Amanhã não é um tempo linear, consecutivo. Trata-se de um tempo no qual existem várias possibilidades abertas, e a partir das decisões tomadas hoje teremos a projeção de um determinado futuro. O museu deixaria sempre em aberto o que teremos mais à frente, pois é imprescindível que ações sejam tomadas para que se possa vislumbrar um dos muitos futuros que se pode alcançar. Embora o museu já tenha sido inaugurado, ele está em constante atualização, tendo em vista que trata de assuntos que estão sempre se modificando. Desta forma, o Museu do Amanhã pode ser considerado como um projeto sempre em transição, com uma projeção futura que se perpetua. Ao diminuir o espaço da sustentabilidade para aderir ao conceito de cenários de futuro, o museu passa a usar a tecnologia para apresentar probabilidades e estabelecer prognósticos.

Desse modo, o uso intensivo de novas tecnologias, num museu que não se funda em vestígios do passado e que não deixa pegadas para o

futuro, também parece se adequar às narrativas da instituição. Se no Brasil, instituições como o Museu do Futebol e o Museu da Língua Portuguesa, ambos igualmente financiados pela Fundação Roberto Marinho, são exemplos de um movimento para museus baseados em acervo digital - radicalização dos centros culturais, museus sem acervo desde fins de 1970 (SANT'ANNA 2015) - no Museu do Amanhã os meios curatoriais ganham novo sentido, ancorando as narrativas da sustentabilidade e, ao mesmo tempo, garantindo a imagem de que o futuro é aqui e agora. Do ponto de vista imagético, as novas tecnologias transformam a instituição em enclave de amanhã num projeto de cidade, que antes da tragédia anunciada que em tempos mais recentes se avizinha, se mirava no contexto de sonhos olímpicos num Brasil que havia chegado ao futuro.

O paradoxo do museu que se quer em contínuo movimento, reflexão sobre futuros possíveis, museu de experiências, se abre, todavia, quando há clara intenção de mostrar aos visitantes, pela forma do museu, que o futuro chegou ao Rio de Janeiro. De fato, fazer inferir a conclusão de futuro na cidade, diverge do pensamento do museu que prega as possibilidades de amanhã. Vale refletir, portanto, se o Museu que seria do Amanhã, o museu de possibilidades de futuros, não é um projeto que conclui a cidade e que, portanto, limita os mesmos horizontes que propõe abrir.

Passado, presente e amanhã

Ao escrever *Brasil, país do futuro* em 1941, Stefan Zweig cunhou, no título do livro, a expressão que marcaria a imagem do projeto desenvolvimentista do país na década seguinte e selaria o destino incompleto da nação, promessa a se concretizar, horizonte a ser alcançado. Eterno devir que remonta e destoa do Museu do Amanhã: concreto simbólico a se manifestar no Porto, já aqui e agora maravilha.

Quando chegou ao Brasil, no entanto, Zweig descreveu o caminho pelo mar que descortinava a Baía de Guanabara e revelava, em meio à paisagem, a *skyline* da cidade em fase de crescimento. Ao refletir sobre o futuro, Zweig começava seu livro, ironia das ironias, pela descrição do mesmo porto agora reformado. Não esperava, sem dúvida, que nele, mais de meio século depois, seria construído um museu em nova expectativa pelo futuro.



Saído de Viena que, tanto como a Alemanha, precisaria se reconstruir no pós-guerra, Zweig, como tanto outros, encontrava no Rio de Janeiro a promessa de seu próprio *Wiederaufbauen* (SANT'ANNA, 2012), recomeço possível que se desenhava com a guerra deixada em distante continente. Ao lançar os olhos sobre o porto, Zweig dizia perceber que havia lançado "um olhar para o futuro do mundo" (2001, p. 15), um projeto construtivo que fazia eco a esperanças de uma nova civilização. Segundo ele:

Aqui, havia, inteiramente contra a minha expectativa, um aspecto absolutamente próprio, com ordem e perfeição na arquitetura, e no traçado da cidade, aqui havia arrojo e grandiosidade em todas as coisas novas e, ao mesmo tempo, uma civilização antiga ainda conservada de modo muito feliz, graças à distância (ZWEIG, 2001, p.14).

A construção do jovem país como projeto não fazia, no entanto, referência apenas à pujança de cidades que de norte a sul se construíam em meio à natureza resistente. A "civilização antiga ainda conservada" remetia também à tolerância inter-racial que vislumbrava aqui como memória de sua Viena de outrora. Também escrito de Petrópolis, *O mundo de ontem*, livro auto-biográfico de Zweig, descrevia com nostalgia seu império austro-húngaro, "época áurea da segurança", cujo "Estado parecia ser o avalista supremo dessa estabilidade" (2014, p.19). O mundo de ontem, em que seus "países estavam obstinadamente imbuídos da confiança na infalível força aglutinadora da tolerância e da conciliação" (2014, p.20), fazia eco ao Brasil, país do futuro, como projeto de progresso, mas também como retorno ao humanismo e ao pacifismo, valores tão cultivados por Zweig quanto a memória da Viena no fim do século. Dizia ele, em *Brasil, país do futuro*: "Cada vez mais veemente era o meu desejo de me retirar do mundo que se destrói e de passar algum tempo no mundo que se desenvolve de maneira pacífica e fecunda" (ZWEIG, 2014, p.16)

O cultivo do passado e o desejo do futuro eram, portanto, duas faces da mesma moeda. Não por acaso, Hannah Arendt, em sua crítica avassaladora à obra de Stefan Zweig (VILLAS BÔAS, 2017), o classifica com rigor como um "judeu no mundo de ontem" (ARENDR, 2007). O pacifismo de Zweig, seu recolhimento na Viena da tolerância e sua tomada de posição por uma saída



apolítica da reconstrução no pós-guerra são objeto da crítica profunda da autora. De fato, localizar Zweig no mundo de ontem retoma a reflexão de Arendt sobre o tempo e substancia a análise sobre as perspectivas de futuro expressas tanto na obra de Zweig, quanto na instituição museal inscrita na paisagem da Guanabara.

Com efeito, a reflexão sobre o tempo de Hannah Arendt nos serve como metáfora para refletir tanto sobre Zweig e seu país do futuro, quanto sobre o Museu que agora se quer do Amanhã. Em duas passagens seminais, Arendt retoma parábola de Kafka para definir o tempo e o presente. Em *Entre o Passado e Futuro*, Hannah Arendt descreve o texto de Kafka:

A parábola de Kafka é a seguinte:

Ele tem dois adversários: o primeiro acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho, à frente. *Ele* luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também *ele* mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto - e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi nenhuma noite -, saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si. (ARENDR, 2016, p.33)

Situado no exato instante presente, o trajeto *dele* é a resultante das duas forças em embate. Se o passado o empurra para a frente em direção ao futuro, é o futuro quem o empurra para trás em direção ao passado. O paradoxo da reflexão de Hannah Arendt é que é o passado que, embora "peso morto", "o impulsiona com a esperança". Enquanto o medo do futuro, "cuja única certeza é a morte", "o empurra para trás, para a 'serenidade do passado', com a nostalgia e a lembrança da única realidade de que o homem pode ter certeza". (ARENDR, 2000, p.154-155).

Não por acaso, Arendt situa, portanto, Zweig no mundo de ontem. Acochado pelo futuro, Zweig recua no tempo e resguarda as esperanças



do *Wiederaufbauen* no retorno aos valores de tolerância e pacifismo. Também o Museu do Amanhã recoloca a questão sobre o presente. Como procuraremos argumentar, às narrativas nacionais do lugar de memória, passado que impulsiona com esperanças coletivas, contrapõe narrativas de futuro distópicas e no monumento arquitetônico em homenagem ao porvir, constitui cenários do incerto, medo que empurra ao passado.

Exposição permanente¹⁸

Passado o acesso ao museu pelo átrio, chega-se à exposição principal por uma escada que leva o visitante ao segundo piso da instituição. Após aguardar na fila por alguns minutos, o espectador é introduzido pelos monitores na primeira sala da exposição permanente: Cosmos. O número de visitantes ali é limitado e os visitantes são conduzidos por um pequeno túnel, numa espécie de esfera negra, cujo interior, mantido na penumbra, é recoberto por uma tela em 360°. Introduzidos nessa espécie de útero, os visitantes são informados pelo monitor do setor educativo do museu sobre os procedimentos de emergência e a proibição do uso de equipamentos eletrônicos durante a projeção que os aguarda. Embora o uso de celulares e outros equipamentos fotográficos seja permitido, e mesmo constante, na maior parte dos espaços do museu, ali parece haver a expectativa da escuridão completa, imersão absoluta dos espectadores. Portal cósmico. Cúpula de observação. Espaço que suscita sonhos.

Após as informações técnicas, o monitor informa sobre a projeção que levaria os visitantes num percurso para que pudessem entender: “de onde viemos, para onde vamos? Como surge o universo? Universo que passa de vida a pensamento”. De um lado, o Museu do Amanhã, pensado como museu de ciência, de outro, “um museu de ciência diferente” com pretensões de encarar a ciência como uma nova cosmologia. Uma cosmogonia em que o tempo é encenado e ritualizado no espaço expositivo. Apagadas as luzes, o grupo é impactado pela projeção em 360° de filme com direção executiva de Fernando Meirelles. De acordo com o material de divulgação do museu:

Primeira experiência da Exposição Principal do Museu do Amanhã, Cosmos aborda a visão que somos feitos da mesma matéria que as estrelas, nos conectamos

18

Os dados apresentados a seguir são resultado de pesquisa etnográfica realizada na exposição principal do museu, entre fevereiro de 2016 e março de 2017.



Futuro e Passado no Museu do Amanhã
Nathália de Paula Bernardo Vianna
Sabrina Parracho Sant'Anna

com o Universo e as nossas origens. Aqui o visitante já começa a lidar com as perguntas que guiarão seu percurso. Como chegamos até aqui?

Dentro de um domo, o visitante é imerso numa projeção em 360 graus, percorrendo galáxias, o coração dos átomos e o interior do Sol. Assiste à formação da Terra, ao desenvolvimento da vida e do pensamento, manifestado pela arte. A ideia é que o visitante possa experimentar dimensões da nossa existência natural que não estamos acostumados a vivenciar sem recorrer a instrumentos científicos. Do micro ao macro, das magnitudes astronômicas às escalas subatômicas.¹⁹

De fato, três questões fundamentais são apresentadas no filme e marcam a narrativa do museu sobre sua própria concepção de tempo e do amanhã em sua exposição permanente. De um lado, ao se inaugurar como uma narrativa do próprio tempo, do princípio de tudo quando a vida sequer existia, e o tempo era caos, ou a luz ainda não se fizera, o filme e o museu constroem sua própria narrativa para o começo de tudo, a partir de uma perspectiva que se pretende científica. A narrativa insere os visitantes em um tempo que os ultrapassa, que ultrapassa a humanidade e mesmo a própria existência. Passado revelado em “experiência sensorial, poética, motivadora, que nos apresenta o Cosmos como uma totalidade evolutiva, que em muito nos ultrapassa, nos abrange e nos constitui”.

De outro lado, como nos informa já na entrada o monitor do museu, o que interessa ao filme é mostrar como, do “vazio”, da “luz” e da “matéria”, o universo se desdobra em vida: “Vida que é mutação e evolução. Vida que se desdobra em instinto. Vida que se desdobra em pensamento. Pensamento que imagina o Universo”. O curto-circuito do binômio que transforma vida em pensamento é o que coloca o homem mais uma vez no centro do universo e devolve ao visitante a segurança de sua duração. O clímax do filme, o pensamento, antecipa também o clímax da exposição, quando, da vida, surge o homem e assim o pensamento. O eixo central da exposição se coloca: o antropoceno. De fato, ainda de acordo com o material de divulgação do museu: “Antropoceno é o momento central da Exposição Principal: tanto espacialmente, já que se encontra bem no meio

19

Site Museu do Amanhã.
Cosmos. Disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/pt-br/cosmos>>. Acesso em: 13 ago. 2017.



do percurso, como em termos conceituais, pois discute nossa condição e a do planeta”²⁰.

Com efeito, é do antropoceno que nos encaminhamos ao fim da projeção e ao terceiro ponto que, nos parece, marca a narrativa do museu: o ponto fundamental que religa passado e devir e que confere protagonismo ao espectador. Como num refrão, modificado, o clímax se repete agora na primeira pessoa do plural. Se, na segunda estrofe, o universo se desdobrava em vida, agora o mesmo enredo é repetido na primeira pessoa do singular “Somos o Universo se desdobrando. Se desdobrando em matéria, matéria em vida, vida em pensamento. Somos o pensamento que imagina o Amanhã, Amanhã que é aqui e agora”²¹. As portas que se abrem, então, no parto triunfal, ritualizam o desfecho e devolvem aos visitantes, em princípio tornados insignificantes em face do tempo cósmico, o protagonismo do tempo presente. Se no tempo cosmológico ao pó deveríamos retornar, o ocaso é interrompido pela moira. Como se verá, os visitantes devem se tornar heróis a lutar contra o inevitável.

De fato, transposto o portal cósmico, o visitante deve então desbravar o percurso da exposição. Cosmos, terra, vida, antropoceno, amanhãs, nós. Em cada uma das instalações em cenário digital, o visitante é convidado a desdobrar os módulos apresentados na introdução. Os textos apresentados sempre na primeira pessoa do plural, enfatizando uma humanidade que nos irmana, evoca recorrentemente a origem comum e o destino compartilhado (ver imagens). Matéria, terra, vida, são a ante-sala da discussão fundamental do museu: o presente é o antropoceno. No site da instituição, o antropoceno define-se:

(...) Antropoceno é um termo formulado por Paul Crutzen, Prêmio Nobel de Química de 1995. O prefixo grego “antropo” significa humano; e o sufixo “ceno” denota as eras geológicas.

Este é, portanto, o momento em que nos encontramos hoje: a Era dos Humanos. Aquela em que o Homo sapiens constata que a civilização se tornou uma força de alcance planetário e de duração e abrangência geológicas. Somos bilhões de pessoas no mundo e continuamos nos multiplicando.

20

Site Museu do Amanhã.
Antropoceno. Disponível em:
<<https://museudoamanha.org.br/pt-br/antropoceno>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

21

Site Museu do Amanhã. Roteiro do filme exibido no Portal Cósmico. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/Roteiro_Portal-Cosmico.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2017.



Futuro e Passado no Museu do Amanhã
Nathália de Paula Bernardo Vianna
Sabrina Parracho Sant'Anna

Do ponto de vista biológico, trata-se de um crescimento equivalente ao de uma colônia de bactérias: um ritmo extremamente explosivo, num prazo muito curto. Nós nos planetarizamos: não existe hoje uma região sequer que não seja afetada direta ou indiretamente pelo conjunto da atividade humana. Em Antropoceno, portanto, a pergunta a ser explorada é: “Onde estamos?”, e o tempo é o “Hoje”.²²

Ao mesmo tempo em que a duração da vida humana e da experiência individual são infinitamente reduzidas em face da duração geológica, o aqui e agora se agiganta diante das conquistas e também impactos da humanidade. A música eletrônica em alto volume, as imagens que alternam construção e destruição, a escala gigantesca do cenário, tudo contribui para uma visão do antropoceno como princípio do fim do mundo tal como conhecemos. De fato, na arquitetura da exposição, o Antropoceno é o módulo mais impactante. Segundo reportagem da Época:

O clímax desse percurso são seis totens de 10 metros de altura, inclinados em direção ao centro, passando uma ideia de instabilidade. Cada totem mostra imagens e números impressionantes de como o homem transformou o planeta – e nem sempre sua interferência foi positiva. Aparecem imagens de carros e arranha-céus – e, junto com elas, números aterradores da quantidade de florestas destruídas, lixo jogado fora, rios poluídos. Ao som de música dissonante, a experiência gera desconforto (...).²³

Se o museu pretende relatar que “os processos históricos permitiram que, de cerca de 5 milhões de *Homo sapiens* há aproximadamente 12 mil anos, chegássemos aos 7 bilhões de indivíduos que somos hoje”²⁴, há também ali uma advertência distópica. O futuro em aberto apresenta as duas possibilidades: (1) o fatalismo do tempo cosmológico, quando a vida e, portanto, o pensamento cessarem; ou (2) o devir *ad eternum* a se desdobrar em futuro indefinidamente. Entre um e outro, o Museu do Amanhã evita o niilismo do mundo que tende ao eterno retorno e entrega aos visitantes a possibilidade de alterar os cenários sobre os quais atuam. Trata-se, como

22

Site Museu do Amanhã.
Antropoceno. Disponível em:
<<https://museudoamanha.org.br/pt-br/antropoceno>>. Acesso em 14 ago. 2017.

23

ÉPOCA. Museu do Amanhã
convida pensar sobre o impacto
do homem na terra. Disponível em:
<<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/12/museu-do-amanha-convida-pensar-sobre-impacto-do-homem-na-terra.html>>. Acesso em:
7 ago. 2017.

24

Site Museu do Amanhã.
Antropoceno. Disponível em:
<<https://museudoamanha.org.br/pt-br/antropoceno>>. Acesso em 14 ago. 2017.



quer Markus Schultz, de trazer à tona pesquisas que desenham futuros prospectivos a partir de projeções de dados do presente. Segundo Schultz (2014, p. 86) “A pesquisa sobre futuros não apenas leva ao debate público um conhecimento que é direcionado para o futuro; ela também intervém de modo a modificar agendas políticas ao apontar para futuros alternativos e os interesses de cenários competitivos”.

De fato, aderindo à construção de cenários, o Museu do Amanhã apresenta alternativas ao destino catastrófico apresentado nos totens do módulo do antropoceno. Segundo Luiz Alberto, curador do museu em entrevista ao site Instituto Ciência Hoje, o Museu do Amanhã permite que os visitantes pensem e testem os futuros possíveis.

Não queremos pensar o amanhã segundo uma visão futurista ou tecnocrática e sim criar uma visão humanista do futuro a partir de cenários plausíveis, construídos sobre escolhas e experiências individuais e coletivas. O objetivo é refletir sobre o presente, sobre a repercussão das nossas escolhas atuais para as gerações futuras. Trata-se, então, de ver o presente como um ponto de confluência entre passado e futuro.²⁵

Se as projeções se baseiam num devir, cujo presente se faz no horizonte do consumo conspícuo, o último módulo do museu, dedicado ao nós, entrega aos visitantes a agência e a possibilidade de intervenção sobre o futuro. Se a primeira parte da exposição é exclusivamente dedicada à longa exibição de dados, vídeos e textos interativos, o último módulo é dedicado a apresentar o diagnóstico do comportamento de cada visitante, mapeando sua pegada sobre o mundo (PORTILHO, 2005), os horizontes do impacto de cada um sobre o futuro que nos irmana.

Ao estabelecer cenários e previsões e retirar o tanto de contingência que a própria existência implica (KOSELLECK, 2006), o museu projeta cenários com base em um período de ampla expansão de investimentos, inclusão de setores da população em novos patamares de consumo, melhoria da qualidade de vida e envelhecimento populacional, colocando, ainda que indiretamente, uma severa crítica ao desenvolvimentismo brasileiro de última década. Ao fazê-lo de forma indireta, traz embutida a crítica quase-

ideológica à matriz energética petrolífera, ao Estado de Bem-estar social, à previdência social tal como se estrutura. Em lugar do niilismo, do ócio generalizado, que fatalmente se coloca como opção ante à perspectiva do fim do mundo, o museu responsabiliza os novos consumidores por suas próprias pegadas, mas também critica um conjunto de políticas públicas pautadas na expansão de mercados e infra-estrutura. Se às práticas do principal formulador do museu, o discurso ambientalista pouco afeta²⁶, o museu pretende ainda assim fazer refletir sobre a nossa pegada cotidiana, redefinindo estilos de vida e propagandeando conscientização.

O catastrofismo não deixa de fazer lembrar, entretanto, as críticas ao malthusianismo. Se o museu enfatiza as distopias e se abstém das utopias, ficam ausentes tanto os aceleracionistas, e seu “entusiasmo algo macabro” pelo desenvolvimento (VIVEIROS DE CASTRO, E. & DANOWSKI, 2014), quanto os profetas da vida-extra-mundana, ficções e prognósticos científicos que há muito preveem a vida fora da Terra, ainda que com severas consequências sobre a condição humana. Ao enfatizar a ação presente e a escatologia dos futuros possíveis, o museu encerra seu espaço expositivo com bela passagem de Jorge Luiz Borges:

A uns trezentos ou quatrocentos metros da pirâmide, me inclinei, peguei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais adiante e disse em voz baixa: estou modificando o Saara. O ato era insignificante, mas as palavras nada engenhosas eram justas e pensei que fora necessária toda a minha vida para que pudesse pronunciá-las.²⁷

Assim, após os jogos lúdicos que medem para cada indivíduo sua propensão a uma relação adequada com o ambiente, o museu termina com a reflexão de Borges e novamente faz o visitante imergir do espaço fechado da exposição em momento contemplativo. Ao fim do espaço expositivo, o visitante se depara com o panorama cuidadosamente recortado e esculpido pelo arquiteto. Uma janela amplamente recortada defronte da Baía de Guanabara, apresenta ao espectador a paisagem contemplativa dos primeiros desbravadores. Compelido ao aqui e agora, novamente apresentado ao panorama da vista sublime, o visitante se vê agora diante

26

Em 2005, em entrevista a O Eco, diz José Roberto Marinho, em resposta à pergunta “O ambientalismo mudou seus hábitos domésticos? Por exemplo, na hora de abrir a torneira? José Roberto – Nem sempre. Eu adoro tomar banho longo e no Instituto Acqua pregava que todo banho d’euve gastar no máximo 10 litros de água. Mas gosto de banho de 100 litros. Acho, porque eu acho que o banho é uma coisa. Acho que vou pedir a um engenheiro para me fazer um banho com água reciclável, que vá e volte e eu não gaste. Adoro tomar banho, adoro água. Mas, pensando bem, já mudei de hábitos, sim. Fiz, por exemplo, uma horta orgânica, no sítio que temos em São Pedro da Aldeia. Ele fica em área urbana, mas fizemos ali uma produção rural. Plantamos hortaliças, criamos carneiros e cabras, mantendo a classificação da área, que tem 1 milhão de metros quadrados, como propriedade rural. Se um dia a prefeitura quiser mudar, teremos que lotear. Seria uma pena, porque 30% daquilo é mata original costeira.”

27

Encontra-se na exposição do Museu do Amanhã



da paisagem-natureza. Confrontado com a magnitude do horizonte que se estende além de Niterói e a pequenez de sua própria existência, a inevitável reflexão sobre as intervenções do homem que aqui e ali, com barcas e aviões, pontuam a paisagem, lembra que o futuro é aqui. Futuro, no entanto, incerto que se volta à natureza.

Considerações finais

Como procuramos argumentar, o Museu do Amanhã, nova encenação do “país do futuro”, alegoria da presentificação do devir, é marcado, em sua narrativa, por um vir-a-ser que se prolonga pela ação. No entanto, ao enfatizar determinadas projeções de futuro, adere a visões políticas, críticas ao desenvolvimentismo e a outros projetos de nação. Se, como quer Hannah Arendt, o medo empurra ao passado, o retorno ao país-natureza parece ter justificado rupturas com o destino político que se apresentava como utopia.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Analítica

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. 8ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2016.

_____. Stefan Zweig: Jews in the world of yesterday. *The Jewish Writings*. New York: Schocken Books, 2007.

_____. *A vida do espírito*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2000.

FLORIDA, Richard. *A ascensão da classe criativa: e seu papel na transformação do trabalho, lazer, comunidade e cotidiano*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.



KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-RJ, 2006.

MARQUES, Kadma. Transformações do campo arquitetônico: efeitos da passagem do desenho manual ao traço programado (Comunicação). *Todas as Artes, Todos os Nomes*. Lisboa, 2017.

NORA, Pierre. *Entre Histoire et Memoire*. Les lieux de memoire (vol.1 La République). Paris: Gallimard, 1986.

PORTILHO, Fátima. *Sustentabilidade Ambiental, Consumo e Cidadania*. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

_____. Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. *O público e o privado*, v.22, p. 32, 2013.

_____. Um certo Dr. F. Schmidt: Agricultura e Colonização na relação Brasil-Alemanha (1841-1861). *Cadernos do CHDD (FUNAG)*, v.1, 2010.

_____. Wiederaufbau no Brasil: relações entre a Escola de Ulm e o projeto pedagógico do MAM carioca. *Sociologia & Antropologia*, v. 3, 2012.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Memória e modernidade: notas para refletir sobre memória e museus de um ponto de vista sociológico. *Panóptica*, v. 7, n. 2, p. 373-389, mar. 2013. Disponível em: <http://www.panoptica.org/seer/index.php/op/article/view/Op_7.2_2012_373-389>. Acesso em: 28 mai. 2015.

SCHULZ, Markus. Debatendo futuros: Tendências globais, visões alternativas, e discurso público. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, 2014 Vol. 4, no. 1 (June), pp. 71-95. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223838752014000100071&lng=en&nrm=iso>. Acesso em mai. 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das. Letras, 1993.

SEPÚLVEDA, Myrian. Museus Brasileiros e Política Cultural. *Revista Brasileira De Ciências*, 2004.



SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIANNA, Nathalia de Paula. *Museu do Amanhã e as novas curadorias por um olhar sociológico*. (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais da UFRRJ). Seropédica: UFRRJ, 2016.

VIEIRA, Natália Miranda. *Gestão de Sítios Históricos: a transformação dos valores culturais e econômicos em programas de revitalização em áreas históricas*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2007.

VILLAS BÔAS, Gláucia. Os silêncios de Stefan Zweig (Comunicação). *Ciclo Por que Stefan Zweig?*. Rio de Janeiro, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; DANOWSKI, Débora. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, Instituto e Socioambiental, 2014.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Brasil: Ed. Ridendo Castigat Mores, 2001.

ZWEIG, Stefan. *Autobiografia: O mundo de ontem*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2014.

Fontes Primárias

ASSOCIAÇÃO DE JORNAIS. Disponível em: <<http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil/>> Acesso em: 20 dez. 2017.

ECO. Nosso companheiro – com José Roberto Marinho. Disponível em: <http://www.oeco.org.br/reportagens/10932-oeco_13005/>. Acesso em: 14 ago. 2017.

Entrevista com Leonardo Menezes. Museu do Amanhã. Rio de Janeiro, 4 fev. 2015. Entrevista concedida a Nathália de Paula Bernardo Vianna.

Entrevista com John Urry. *Estud. hist.* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 24, n. 47, p. 203-218, jun. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>.



php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862011000100011&lng=en&nrm=i
so>. Acesso em: 21 mai. 2015.

ÉPOCA. Museu do Amanhã convida pensar sobre o impacto do homem
na terra. Disponível em: <[http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/12/
museu-do-amanha-convida-pensar-sobre-impacto-do-homem-na-terra.
html](http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/12/museu-do-amanha-convida-pensar-sobre-impacto-do-homem-na-terra.html)>. Acesso em: 7 ago. 2017.

GUIMARÃES, Saulo Pereira. Com menos burocracia, OSs administram
com sucesso espaços culturais. *Veja Rio*, 2015. Disponível em: <[http://
vejario.abril.com.br/cidades/com-menos-burocracia-oss-administram-com-
sucesso-espacos-culturais/](http://vejario.abril.com.br/cidades/com-menos-burocracia-oss-administram-com-sucesso-espacos-culturais/)>. Acesso em: 20 dez. 2016.

MUSEU DO AMANHÃ. Disponível em: <[http://museudoamanha.org.br/
livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html](http://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html)>. Acesso em: 1 jul.
2016.

MUSEU DO AMANHÃ. Disponível em: <[https://www.museudoamanha.org.
br/pt-br/quem-somos](https://www.museudoamanha.org.br/pt-br/quem-somos)>. Acesso em: 15 jul. 2016.

MUSEU DO AMANHÃ. Cosmos. Disponível em: <[https://museudoamanha.
org.br/pt-br/cosmos](https://museudoamanha.org.br/pt-br/cosmos)>. Acesso em: 13 ago. 2017.

MUSEU DO AMANHÃ. Antropoceno. Disponível em: <[https://
museudoamanha.org.br/pt-br/antropoceno](https://museudoamanha.org.br/pt-br/antropoceno)>. Acesso em: 13 ago. 2017.

MUSEU DO AMANHÃ. Roteiro do filme exibido no Portal Cósmico.
Disponível em: <[https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/Roteiro_
Portal-Cosmico.pdf](https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/Roteiro_Portal-Cosmico.pdf)>. Acesso em: 14 ago. 2017.

MUSEU DO AMANHÃ. Antropoceno. Disponível em: <[https://
museudoamanha.org.br/pt-br/antropoceno](https://museudoamanha.org.br/pt-br/antropoceno)>. Acesso em: 14 ago. 2017.

MUSEU DO AMANHÃ. Antropoceno. Disponível em: <[https://
museudoamanha.org.br/pt-br/antropoceno](https://museudoamanha.org.br/pt-br/antropoceno)>. Acesso em: 14 ago. 2017.

O GLOBO. Marca 'Rio' ganha força entre os empresários. Disponível em:
<[https://oglobo.globo.com/economia/marca-rio-ganha-forca-entre-os-
empresarios-21804562#ixzz54YQBWwRn](https://oglobo.globo.com/economia/marca-rio-ganha-forca-entre-os-empresarios-21804562#ixzz54YQBWwRn)>. Acesso em: 20 dez. 2017.



PORTAL FATOR BRASIL. Prefeitura dá início às obras do prédio do Museu do Amanhã. 2011. Disponível em: <http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=179146>. Acesso em: 3 jan. 2018.

RELATÓRIO de Atividades Museu do Amanhã – Píer Mauá – Rio de Janeiro – outubro/2010 a novembro /2011. REVISTA PORTFÓLIO. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=18>>. Acesso em: 21 mai. 2015.

ZENITHMEDIA. Facebook is the fastest-growing media owner in ZenithOptimedia's global top 30. Disponível em: <www.zenithmedia.com/google-strengthens-position-worlds-largest-media-owner/>. Acesso em: 02 fev. 2016.

Escritos de artista

O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo¹

Andréia Cristina Dulianel²

1

O presente texto foi construído a partir da pesquisa de doutorado, ainda em andamento, na linha de Poéticas Visuais e Processos de criação (PVPC) pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp, sob orientação do professor Doutor Márcio Donato Périgo. Parte das reflexões deste texto foram apresentadas em um artigo para o 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e publicada em anal. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro____DULIANEL_Andr%C3%A9ia_Cristina.pdf>. Acesso em 27.out.2018.

2

Andréia Dulianel é artista visual, professora universitária e pesquisadora. Reside em Jundiá (São Paulo) e trabalha em Campinas (São Paulo). É Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e Mestre em Artes (2010) pela mesma instituição. Atualmente é professora da Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP. Desenvolve pesquisa poética em arte contemporânea, com desenho, diários de desenho, livros de artista e pintura. Seus trabalhos artísticos estão disponíveis no site <https://www.andreiadulianel.com>.

Resumo:

A partir do entrecruzamento entre a produção artística e a abordagem teórica, pretendo apresentar algumas reflexões presentes na minha pesquisa de doutorado em poéticas visuais, essencialmente, no que diz respeito a dois eixos explorados no processo de criação em desenho: a materialidade e a efemeridade. Além de questões referentes às intenções artísticas e às descrições do processo, pretendo evidenciar as técnicas de velamento, apagamento e sobreposição dos elementos da linguagem visual, na construção e desconstrução da imagem.

Palavras-chave: desenho; materialidade; efemeridade; expressão.

Abstract:

Taking into consideration the intersection between the artistic production and the theoretical approach, I intend to present some ideas from my PhD research in visual poetics, especially about two topics which were explored in the process of creation of the drawing: materiality and ephemerality. In addition to the questions related to the artistic intentions and process, I intend to approach the techniques of veiling, erasing, and overlapping the elements of the visual language, in the construction and deconstruction of the image.

Keywords: drawing; materiality; ephemerality; expression.



Meu processo de criação parte do desejo de expressão através da linguagem do desenho, meio mais que propício para o registro de lampejos, impulsos e conflitos, numa relação estreita entre arte e vida. Manifestações intimistas, referentes à nossa condição enquanto seres humanos – especialmente nas questões relacionadas ao erotismo, à fragmentação, à fragilidade do ser e à efemeridade da vida – são expressas especialmente através do elemento linha, explorado tanto no espaço bidimensional do papel, quanto no espaço real. A ação de desenhar possibilita uma proximidade com o experimental, com o deixar-se guiar pelo processo, numa busca por movimento visual e transformação constante (relacionada a questões como a provisoriedade e a efemeridade), afinal, enquanto linguagem própria, o desenho indica sempre um porvir. “Tal como o fluxo contínuo do rio de Heráclito, nunca se desenha o mesmo desenho, nunca o traço da linha será igual. Em permanente mutação, a natureza do desenho é sempre a mesma e sempre outra” (DERDYK, 2007, p.17).

Uma das temáticas exploradas, a representação do corpo nu – a partir da observação do modelo vivo ou de autorretratos – merece destaque: há um fascínio pela sinuosidade do contorno do corpo, transformado em linhas ora suaves, ora tensas. Fico intrigada ao representar as formas dos corpos, dos mais maciços aos mais esguios, do feminino ao masculino, explorando as singularidades de cada configuração, trazendo à tona a sensualidade e erotismo que remetem ao toque e às texturas da carne.

Nessas produções procuro desenhar o que é corpo para mim, numa relação subjetiva e pessoal. Não retrato a pessoa que posa como ela é, mas como a vejo, criando distorções e um certo ocultamento da identidade (os corpos são representados em fragmentos e sem a cabeça, o que causa a minimização do retrato). Além disso, é como se buscasse no corpo do outro o que já havia encontrado no meu, afinal há uma proximidade da representação desses corpos com a minha própria imagem, pois a investigação do corpo humano na minha poética começou com a criação de autorretratos.

O nu interessa pelo ato do despir-se, pelo desvelar da essência do ser humano, pelo fato do outro mostrar-se como é aos meus olhos. Escolho amigos próximos, que muitas vezes nunca posaram, os quais dialogam comigo de forma afetiva e diferenciada. Não quero a pose “profissional”



do modelo, não busco padrões ou estereótipos de poses – apesar de todos nós termos esses referenciais em nossas memórias – procuro um corpo tímido, tenso, que vai amolecendo conforme estabelece uma relação de troca através do desenho. A partir dessa experiência da observação busco representar como essa relação de troca com o corpo do outro me afeta, na minha relação com o desejo, a sexualidade e a sensualidade, que é revelada na nudez, pela perda do mistério (figuras 1, 2, 3 e 4). John Berger a respeito do nu afirma:

A nudez do outro age como uma confirmação e provoca um forte sentimento de alívio. Ela é uma mulher como outra qualquer: ou ele é um homem como qualquer outro. Ficamos subjugados pela maravilhosa simplicidade do mecanismo sexual que nos é familiar. (BERGER, 1999, p.61).

O velar e o desvelar do corpo

Na série “Apagamentos”, realizada em 2014 (figuras 5, 6 e 7) e na série “Desdobramentos” de 2016 (figuras 8, 9, 10, 11 e 12) nota-se uma retomada da representação do corpo de uma forma mais velada e menos explícita, em processos que vão da representação a partir dos desenhos de observação de modelo nu, discutidos anteriormente (figuras 1, 2, 3 e 4), em direção a uma quase abstração. O que mais chama a atenção nestes desenhos é o modo como as imagens são criadas, a partir das ações de desvelar/revelar, ou seja, dar forma e configuração ao corpo, deixando explícitos detalhes da figura humana, como também as ações de velar partes, esconder, por conta do excesso de sobreposições das formas (em relações de transparência), ou até mesmo pela ação do apagar partes do desenho, pois elementos visuais como as linhas, manchas e traços são criados, apagados e refeitos, em um movimento constante de construção e desconstrução da imagem.

É interessante levar em consideração que o termo “velar” vem da ideia de cobrir com véu, como também de proteger, de cuidar, de estar de vigia. Na representação do corpo nu, essa relação torna-se fundamental, pois é através do jogo do tornar explícito, do desvelar o corpo, em contraposição ao ato de encobrir, velar, esconder o corpo, que se dá toda



a poética. O jogo entre o mostrar e o esconder tem uma relação com o desejo do erotismo e o impulso/desejo da criação.

Paul Valéry no livro "Degas, Dança, Desenho" (2003, p.149) estabelece uma interessante relação entre a necessidade de criação e o impulso erótico, quando se questiona: "O que há de mais admirável do que a passagem do arbitrário para o necessário, que é o ato soberano do artista, pressionado por uma necessidade, tão forte e tão insistente quanto a necessidade de fazer amor?". Essa relação da arte com a vida, com a pulsão de vida, com o desejo de continuidade, é algo sutil e espiritual, que vai muito além de uma leitura simplista do erotismo, reduzida apenas ao ato sexual em si.

Materialidade e imaterialidade no desenho

O embate com os materiais, assim como desenvolvimento de técnicas e procedimentos pessoais de criação, sempre foram pontos importantes dentro de minha poética. Neste processo, o carvão é um dos materiais mais explorados, pois além de instigar um diálogo com a tradição, já que é um material recorrente dentro da prática do desenho, me possibilita, por conta de suas características intrínsecas, o trabalho com o provisório, com a efemeridade, questões do meu interesse, tão exploradas na arte contemporânea.

O carvão é um dos mais antigos materiais de desenho utilizados pelo homem desde a pré-história, instrumento interessante para anotações gráficas, pois permite desde registros mais pesados, com boa carga de pressão, depositando-se camadas grossas na criação de sombras mais densas e bem escuras ou de traços largos e intensos, como também ações minuciosas e mais delicadas, como linhas de contorno bem finas e precisas. Essas variações acontecem conforme a inflexão da mão, em gestos que gradua intensidades e qualidades visuais, dando expressividade ao desenho. Mas, muito mais que uma escolha pela recursividade do material dentro da História da Arte, gosto da possibilidade que este recurso dá de reverter um gesto realizado, dando espaço para o equívoco, o arrependimento, através do apagamento. O carvão possibilita um registro da minha busca incansável pela solução desejada, que se dá nesse processo de dar forma e apagar, de revelar e ocultar.



Rudel (1980, p.62) afirma que o carvão possibilita ao desenhista inúmeros “arrepentimentos” ou “repetições”. A ideia do arrependimento me atrai, pois tem uma relação forte com a poética que venho desenvolvendo ao trabalhar com o projeto dos “Apagamentos” (figuras 5, 6 e 7). Porém, trata-se de um material contraditório, afinal, ao mesmo tempo em que anota com certa facilidade as ações do desenhista, é extremamente frágil, no que se refere à conservação, sendo um material de certa forma “rústico” ou “pobre”. Com relação a esse material, Rudel afirma:

A fragilidade de conservação do carvão por muito tempo limitou-o a um papel secundário, antes que, graças a um meio de fixação permanente, pudesse ser mais amplamente usado, sobretudo a partir do século XVI. Antes era “repetido” a pena ou reforçado com pedra negra. Mas quando se tornou possível fixá-lo (conforme mais adiante), ele passou a ser por sua vez um meio extraordinário de estudo e de realizações para formas um pouco grandes, nos diversos gêneros que atraíam a pintura desde o século XVI. (RUDEL, 1980, p.61).

William Kentridge, artista sul africano, tem despertado interesse dentro de minha poética, em especial pela necessidade de registro em vídeo das ações em desenho. Em um texto de sua autoria Kentridge traz interessantes conclusões sobre a materialidade do carvão: “Apagar o carvão, uma atividade imperfeita, sempre deixa uma mancha cinza no papel. Então, filmar não só registra as mudanças do desenho como revela também a história dessas mudanças, uma vez que cada apagamento deixa uma trilha do que era”. (KENTRIDGE, 2013, p. 294).

Os filmes de animação a carvão, ou desenhos filmados de Kentridge, apontam para um processo de criação que se dá também pela constante transformação e movimento do desenho. O artista opta pelo carvão, pois realiza uma técnica de animação em *stop motion*, na qual retrabalha constantemente o mesmo desenho em um “ritual obsessivo de adição e subtração, acumulação e apagamento” (TONE, 2013, p.9), gerando efeitos gráficos que me interessam e dialogam com o meu método artístico.

Além disso, o artista aparece em seus vídeos, representando o papel de determinados personagens, ou se apresentando como o próprio artista,



o que reforça o caráter performático de sua produção. Em “Apagamentos I” (figura 5) de 2014, ação em desenho realizada sobre a parede de um quarto vazio, na minha antiga residência em Campinas, essa característica performática também está presente, pois a ação de desenhar e apagar é o trabalho em si. No vídeo/registro³ da ação podemos observar o processo de criação de uma imagem e suas transformações: áreas são constantemente apagadas, novas linhas e formas surgem a partir dos vultos e vestígios das imagens, como um desenho que traz em si as lembranças quase apagadas das camadas anteriores. Quero dar ênfase a esse processo, ao gesto do artista e, neste sentido, a minha figura presente no vídeo/registro, desenhando, traçando, apagando, é parte importante para compreensão do desenho enquanto ação.

Neste caso o processo de construção da imagem, a partir das ações de apagamento, foi levado ao limite, pois o ponto central da poética é o constante ato de criação e apagamento, em gestos sucessivos de traçar, apagar e retraçar um desenho na parede de um quarto vazio, finalizando-a com o apagamento total do que fora realizado. A própria efemeridade do material, do carvão, me sugeriu esse caminho. A escolha desse material frágil, assim como a não fixação posterior do desenho e sim de seu apagamento total, corresponde a uma intenção artística de falar sobre questões da existência que muitas vezes são marcadas por vazios, perdas, desaparecimentos, destruições e, por que não, imaterialidades. O apagamento total do desenho realizado leva a uma dor, a uma sensação de perda, mas demonstra a coragem de ir além do produto final do desenho, dando mais atenção para o ato de desenhar em si, ao processo.

Como preencher o vazio de perdas e danos causados pela fragilidade de nossa breve existência na terra? Como superar a dor do vazio das perdas, como apagar esse vazio da perda das entranhas de nossa memória? Neste sentido, pude trabalhar o apagamento de toda a memória trágica de vivências pessoais, numa experiência com desenho catártica.

Em “Apagamentos I” (2014) algumas figuras são recriadas a partir de desenhos realizados anteriormente, feitos de observação do nu (“Sem título” de 2014, figuras 1, 2, 3 e 4) e com alguns elementos de imaginação (pássaros) e memória, num jogo de duplicação das figuras no espaço.

3

O vídeo registro da ação em desenho “Apagamentos I” está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VRZ6wMCasj8>>. Acesso em: 28 out. 2018.



Os desenhos tomam formas reconhecíveis, mas com o processo de apagamento constante, as figuras vão se deformando e abstraindo, criando novas conexões.

O interessante dessa ação é que os traços não foram realizados apenas com a mão agitada, mas com o corpo todo, por conta da ampliação do espaço (formato) do desenho.

Ainda no início da investigação, quando realizava estudos menores, a partir da observação modelo vivo, percebi como a figuras desenhadas tinham uma preocupação com a delimitação da forma, com as linhas de contorno, e anotações de volume através de insinuações de efeitos de luz e sombra (como pode ser observado nas figuras de 1 a 7). Márcio Périgo⁴, durante as orientações do doutorado, apontou para a possibilidade de pensar as imagens com relação ao que poderia envolver os corpos: como as imagens poderiam ser construídas também através de áreas de manchas pré-estabelecidas, submergindo dessas áreas, ao invés de apenas criar preenchimentos de volume dentro das linhas de contorno da figura. Apontou também a possibilidade do trabalho com outros materiais aliados ao uso do carvão, como técnicas aguadas, explorando tonalidades de cinzas e pretos.

A partir desse desafio, comecei a elaborar qual seria o melhor material para criar esse efeito de mancha no suporte, de onde emergiriam as figuras. Logo pensei na possibilidade de usar o negro de fumo, material que havia explorado há algum tempo e que considerava interessante por ser um pigmento em pó, com materialidade que poderia conversar com a porosidade do carvão. Fiz algumas experiências diluindo o negro de fumo em água e cola de arroz e me encantei como os pretos intensos assim como os semitons obtidos, a partir das variações de cinzas ao diluir o pigmento. Iniciei um desenho em grande escala, "Desdobramentos I" de 2016 (figura 8), onde traço grandes áreas de manchas com pincel, usando o negro de fumo diluído. Das áreas de manchas criadas, observava movimentos visuais e buscava fazer emergir corpos diversos, a partir dos desenhos de modelo vivo realizados anteriormente. O processo era parecido com os trabalhos de séries anteriores, em especial "Apagamentos I e II" (Figuras 5, 6 e 7) onde ia multiplicando fragmentos dos corpos no espaço, repetindo formas que me encantavam e instigavam, criando um outro corpo, feito de múltiplos

4

Márcio Donato Périgo nasceu em 1949 em São Paulo. É desenhista, gravador e professor do Instituto de Artes e Centro de Pesquisa em Gravura da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp e orientador da pesquisa de doutorado que estou desenvolvendo.



membros e formas. A sobreposição de elementos neste processo foi levada ao limite, tanto que percebemos partes dos corpos representados, mas principalmente a distorção das figuras causada pelo excesso de informação visual sobreposta, resultando numa imagem com grande intensidade e movimento visual. Assim como em “Apagamentos I”, percebia o movimento de traçar e apagar traços e áreas do desenho, mas neste caso explorei mais o velamento/ocultamento de partes da figura através da sobreposição das formas, linhas, pontos e manchas, chegando a uma imagem que fez emergir diversas figuras da memória e imaginação, trabalhadas em momentos anteriores da poética, como os pássaros e elementos da paisagem. Das linhas criadas, surgiam outras figuras e formas possíveis, num jogo de mostrar e esconder os corpos em meio a tanta movimentação visual.

Após as primeiras manchas e marcas de pincel com o negro de fumo e os traçados com carvão e pastel seco, senti necessidade de reforçar algumas linhas usando o nanquim, criando movimentos com texturas que remetiam a pelos, cabelos e penas, representando corpos que se fundiam a uma figura animal.

Este primeiro desenho deu origem a outros quatro desenhos grandes (Desdobramentos II, III, IV e V – Figuras 9, 10, 11 e 12), nos quais explorei a confecção de ferramentas de desenho, usando tecidos, pedaços de piaçava e uma vassoura, as quais criavam efeitos visuais interessantes, colocando-me no lugar da experimentação que tanto me agrada e instiga, por trazer efeitos não esperados e incorporados ao acaso, que logo tornam-se técnicas pessoais de criação.

No caso do desenho em grande escala, notei que o tamanho do suporte aumentava o tamanho do meu gesto, que por consequência passou a exigir ferramentas mais eficientes: pincéis mais largos, vassouras, tecidos amarrados em bastões, pedaços de carvão mais largos, enfim, uma série de equipamentos que me ajudariam a registrar o gesto do meu corpo no desenho, captando a ação do desenhar com desenvoltura, força e expressão, tão perseguidas no meu percurso. “A ferramenta é uma extensão do corpo do homem criada para ganhar tempo, para ser mais eficiente e para atingir seus desejos além do limite do próprio corpo” (PÉRIGO, 2009, p. 34). Para Heidegger (2012, p.48) “a criação da obra requer, por si mesma, o agir da



O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo
Andréia Cristina Dulianel

manufatura [das handwerkliche Tun]. Os grandes artistas têm na maior estima o saber fazer de manufatura. São os primeiros a exigir o seu cultivo cuidadoso a partir do pleno domínio." Neste sentido, fica evidente que todo o desenvolvimento das ferramentas, todas as experiências com os materiais novos, revelam uma busca pelo aperfeiçoamento da "manufatura", desenvolvendo um modo genuíno de construção da imagem.

Com o tempo toda essa exploração do movimento e busca do grafismo através das ferramentas ou instrumentos de desenho criados vão se tornando algo natural, como uma extensão do próprio corpo mesmo. Após uma sequência de desenhos criados, o processo de construção da imagem vai ganhando cada vez mais fluidez, deixa-se de pensar tanto nos desafios da matéria e das soluções desejadas, para um caminhar mais espontâneo e intuitivo do gesto do desenho.

Ao lidar com o instrumento no uso, a ocupação se subordina ao ser para (Umzu) constitutivo do respectivo instrumento; quanto menos se ficar na coisa martelo, mais se sabe usá-lo, mais originário se torna o relacionamento com ele e mais desvelado é o modo em que se dá o encontro naquilo que ele é, ou seja, como instrumento. O próprio martelar é que descobre o "manuseio" específico do martelo. (HEIDEGGER, 2009, p. 117).

Parafraseando Heidegger (2009), é no próprio desenhar que se descobre o manuseio de cada uma das ferramentas e materiais escolhidos, é no desafio dado por essas materialidades tão específicas, que se vai em busca de uma solução visual mais próxima dos desejos.

Neste processo interessa pensar no como as características intrínsecas dos materiais determinam resultados plásticos, induzem leituras e associações, assim como determinam as ações e reflexões dos artistas. Escolhas materiais estão intimamente relacionadas com vontades artísticas, com necessidades expressivas e, analisar a imagem a partir do meio é importante para entendermos o processo de criação de uma linguagem pessoal que demanda métodos genuínos. Heidegger (2012, p.18) afirma que "o que dá às coisas a sua consistência [das Ständige] e a sua nuclearidade e que origina simultaneamente o tipo do seu afluxo sensível, o colorido, o sonoro, a dureza, o maciço, é a materialidade. Nesta determinação da coisa como matéria está já implicada a forma."



Outro trabalho que segue nessa mesma linha de pensamento, do desenho enquanto atitude em consonância com as propriedades de um recurso material escolhido, é a ação artística “Evanescências” (figura 13) realizada em espaço público, em junho de 2016, e registrada em vídeo ⁵. A ação artística consistiu em realizar um desenho no chão (asfalto), com pincel e água, a partir da observação de elementos da paisagem do espaço público escolhido (um estacionamento que fica no bairro Morada das Vinhas na periferia da cidade de Jundiá, ao lado de uma rua de acesso bem movimentada). Durante a ação realizei um desenho que foi se apagando em cerca de minutos, por conta da evaporação da água.

(...) a arte *site-specific* adota estratégias que são agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas –, ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2009, pp.170-171)

Toda essa discussão de *site-specific* desenvolvida por Miwon Kwon (2009) levando em conta o caráter irrepetível e evanescente de alguns trabalhos de arte contemporânea tem uma relação com as ações da série “Apagamentos” de 2014, citadas acima, como também com a segunda ação artística em desenho, “Evanescências” de 2016.

Neste trabalho há um aprofundamento na discussão da materialidade/imaterialidade da arte, da efemeridade do trabalho: a água dissolve os traços e intenções, a imagem construída e inicialmente definida vai perdendo a sua nitidez, enquanto também me desmancho em suor, por conta dos repetidos movimentos na tentativa de registrar algo com um material tão provisório e evanescente, como numa verdadeira luta contra o tempo e a ação do sol a evoluir a água.

5

O vídeo registro da ação em desenho “Evanescências” está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qH1hRMZN0xE>> Acesso em 28.out.2018



O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo
Andréia Cristina Dulianel

Neste sentido, estabelece-se um diálogo entre o desenho e o espaço real, a realidade tangível do “espaço impuro e ordinário do cotidiano” (KWON, Op.cit.p.167), diferentemente do espaço do cubo branco.

Para Edith Derdyk (2007, p. 19) o sentido originário para a palavra “desenho” tem “recorrências que se impregnam no ato de desenhar presentes na arte contemporânea que apreende o desenho também como atitude, e não somente como ‘apenas coisa de lápis e papel’”⁶.

Uma ideia de desenho alça voos maiores do que ser “apenas coisa de lápis e papel”. A essa formulação, já mencionada, Mário de Andrade soma outras afirmações, com propriedade, convergindo para a noção de que “o verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens”, sugerindo a qualidade expansiva que o desenho assume enquanto linguagem extensiva aos pensamentos, aos desejos e às atuações no mundo. (DERDYK, 2007, p.21).

Faço uma interpretação dessa noção de desenho delimitada por Mário de Andrade, dentro de minha poética, como sendo uma arte que é coisa sobre papel, como também sobre outros suportes (parede, chão...). Como uma ação ante o mundo sensível, que vai muito além de uma mera representação de algo observado, para o expressar de um ser/estar no mundo, afinal a nossa presença é “espacial”, no tocante ao nosso “ser- no-mundo” (HEIDEGGER, 2009), um gesto que revela muito da nossa forma de perceber as coisas e pensar sobre elas, através de experimentações inusitadas, inclusive.

Desenho em campo expandido e desenho como ação

Muitas das séries de desenho criadas são resultado de uma pesquisa em diálogo com a tradição do desenho, já outros trabalhos exaltam a imaterialidade, a efemeridade de alguns processos: como as intervenções com desenho em espaços expositivos, ações em desenho registradas em vídeo e uso de materiais e suportes inusitados, discutidos anteriormente. Neste eixo a discussão do processo em detrimento do produto final e a evidência dada ao gesto do desenhar ganha importância.

6

Neste trecho Derdyk usa um termo de Mário de Andrade, “apenas coisa de lápis e papel”, presente no texto “Sobre desenho”, publicado pelo grêmio da FAU-USP em 1975 na aula inaugural, contendo pequenos ensaios de Mario de Andrade, Artigas e Flavio Motta.



Entretanto, a discussão do espaço do desenho tem tomado cada vez mais corpo dentro da poética, afinal se trabalho com desenho e linhas no espaço bidimensional, estou lidando com um elemento de denota noções de direção, movimento, delimitação, todas relacionadas com as questões espaciais que se iniciam em nossa vivência de mundo. Fayga Ostrower no capítulo "Espaço e expressão" do livro "Universos da Arte" (2004) fala sobre a ligação da noção de espaço com a nossa vivência, uma experiência que é ao mesmo tempo "pessoal" e "universal", pois faz parte da nossa forma de vivenciar e conhecer o mundo através do corpo.

Experiência quase primeva, na necessária recorrência e constante atualidade, a percepção do espaço não é restrita a individualidades e nem mesmo a certas culturas. Pela sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, *o espaço é vivência básica para todos os seres humanos*. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. *Tudo aqui que nos afeta em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial* para poder chegar ao nosso consciente. E do mesmo modo, *tudo o que queremos comunicar sobre valores da vida traduzimos em imagens de espaço*. Ao dizermos, por exemplo, que algo nos toca de modo profundo ou apenas superficial, usamos intuitivamente imagens de espaço. Quando falamos das qualidades em um indivíduo (um ser in-divisível), como sendo aberto ao mundo ou fechado, expansivo ou introvertido, desligado, envolvente, atraente, repulsivo, distante, próximo, usamos sempre imagens de espaço. (OSTROWER, 2004, p.13, grifo do autor).

As conjecturas da autora são importantes na discussão de minha produção, pois encaro o desenho como uma das linguagens mais interessantes para expressar as minhas vivências pessoais. Faço isso através das marcas visuais deixadas, dos movimentos das linhas e do direcionamento das mesmas no espaço, na forma como organizo os elementos no suporte, independente de qual seja, deixando evidente como estão imbricadas as imagens de espaço com o modo como me relaciono com o mundo, com a vida.



Paul Valéry (1871 – 1945) no livro “Degas Dança Desenho” (2003) traz, através de termos poéticos, uma interessante descrição do trabalho e lugar de criação do artista, ainda relacionada a uma visão modernista.

Ocorre-me por vezes de achar que o trabalho do artista é um tipo muito antigo de trabalho; o próprio artista é uma sobrevivência, um operário ou artesão de uma espécie em vias de extinção, que fabrica fechado em seu quarto, usa procedimentos muito pessoais e muito empíricos, vive na desordem e na intimidade de suas ferramentas, vê o que quer e não o que o cerca (VALERY, 2003, p.41)

As belas palavras do poeta acima citado, fazem sentido no meu processo de criação, pois minha produção ainda tem um caráter muito intimista e introspectivo. Mas, por outro lado, pode-se notar que o trabalho tem ganhado um outro caráter nesses últimos anos de investigação e a ideia do artista que produz fechado em seu quarto, acaba sendo de certa forma ampliada, quando decido usar o espaço do quarto, as paredes, como suporte para traçar minhas ideias confusas e para apagar tudo logo em seguida.

A necessidade de sair desse lugar de isolamento, em oposição à ideia do artista como “gênio solitário” me levou a fazer uma intervenção em desenho no espaço do Museu Histórico e Cultural de Jundiáí- Solar do Barão, “Apagamentos II” em 2015 (figuras 6 e 7), no qual realizei o mesmo processo de criação, de traçar, apagar um desenho diretamente no painel do museu. Neste trabalho exponho uma etapa do desenho que têm existência efêmera e é apagado ao fim da exposição.

Já em “Evanescências” de 2016 (figura 13) podemos notar a conquista do espaço aberto (público), questão que o próprio trabalho já estava indicando, num processo gradativo: dos desenhos sobre papel para o espaço do quarto, do espaço do quarto para o espaço do museu e, finalmente, do espaço do cubo branco para o mundo, num processo de busca pela visibilidade, mas especialmente pelo contato mais estreito com o campo do outro.

Francis Alÿs foi uma referência importante na concepção dessa ação, em especial o trabalho “Paradoxes of Praxis 1” (1997) no qual o artista empurra um enorme bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México. A atitude de arrastar o gelo até o seu desaparecimento, deixando rastros de água que



rapidamente sumiam, me influenciou na elaboração da ideia de intervenção efêmera no espaço público, dando importância para a experiência artística em si. Outra artista que também trabalha com a questão do efêmero é a mineira Cinthia Marcelle. Gosto particularmente da instalação “Sobre este mesmo mundo” de 2009, uma grande lousa com os vestígios do pó do giz branco acumulado na canaleta, resquícios das ações de apagamento. Esta última obra pude ver pessoalmente na 29ª Bienal de São Paulo e causou grande impacto. Além da brasileira, vale destacar o britânico Andy Goldsworthy que trabalha com as deambulações pelo ambiente natural, criando esculturas e intervenções efêmeras no espaço. Todo o relato do seu processo no documentário “Rivers and Tides” de 2011 é inspirador.

O espaço público escolhido para a ação “Evanescências” se deu por ser um dos lugares de passagem diária no trajeto casa/trabalho, o qual observei com mais cuidado ao pensar a proposta de ação artística. Ao passar pela rua, procurei um local no qual pudesse realizar a minha ação e que tivesse certa visibilidade. Observei em diferentes momentos do dia e fiz a escolha pelo horário do fim da tarde, o que deu uma luz interessante para o vídeo (registro), criando sombras e outras projeções no espaço que me interessaram esteticamente.

Significa, em primeiro lugar, que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. Em comparação com a realidade que decorre do fato de que algo é visto e escutado, até mesmo as maiores forças da vida íntima – as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos – vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformados, desprivatizadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo a se tornarem adequadas à aparição pública. A mais comum dessas transformações ocorre na narração de histórias e, de modo geral, na transposição artística de experiências individuais. Mas não precisamos da forma do artista para testemunhar essa transfiguração. Toda vez que falamos de coisas que só podem ser experimentadas na privacidade ou na intimidade, trazemo-las para uma esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que, a despeito de



O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo
Andréia Cristina Dulianel

sua intensidade, elas jamais poderiam ter tido antes. A presença dos outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos, garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos; e, embora a intimidade de uma vida privada plenamente desenvolvida, tal como jamais se conheceu antes do surgimento da era moderna e do concomitante declínio da esfera pública, sempre intensifica e enriquece grandemente toda a escala de emoções subjetivas e sentimentos privados, esta intensificação sempre ocorre às custas da garantia da realidade do mundo e dos homens. (ARENDDT, 2007, pp 59 e 60).

As pessoas que transitaram pela rua puderam testemunhar uma experiência de transformação momentânea do espaço público, um contato com minha ação criadora, que foi para além das paredes de um museu, para as ruas. Vale ressaltar que durante a ação permaneci o tempo todo submersa e concentrada na ação do traçar, retraçar e lutar contra o processo de apagamento da imagem, não tendo um contato mais íntimo com o público. Este processo foi enriquecedor no que diz respeito ao meu trabalho, pois pude vislumbrar novas possibilidades de criação, o que gerou uma reflexão mais aprofundada sobre minha arte no mundo, relacionando o desenho com ações do cotidiano, pois ao observar posteriormente o vídeo/registro, em especial os enquadramentos feitos a distância, percebi que o ato de desenhar aproximou-se de atos corriqueiros do cotidiano, como o ato de lavar o chão, por exemplo. Neste sentido, fiquei pensando se as pessoas que passaram pela rua perceberam que eu estava desenhando ou, por conta de carregar um balde com água e jogá-la no chão, viram apenas uma pessoa lavando o asfalto.

Para finalizar, vale a pena relatar a última ação/performance em desenho realizada em 2018, intitulada "Volubilidade"⁷ (a ação foi realizada no dia 15 de setembro de 2018, na mostra coletiva "Urubu Rei" organizada em conjunto com o "Atelier Contágio" e o "Goma Arte e Cultura"⁸). Nesta ação/performance fiz um trabalho que trouxe elementos das duas outras ações: o trabalho com a imaterialidade do carvão e da água, continuando com a pesquisa dos apagamentos e da efemeridade.

Por buscar uma relação da minha subjetividade com as questões relacionadas ao ambiente e paisagem, pensei em realizar um desenho

7

O vídeo realizado por Raphael Wohnrath da ação/performance em desenho "Volubilidade" está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tGNcNQUCi0A>> Acesso em 28.out.2018.

8

Participo do Atelier Contágio desde 2018, tendo participado de 2 mostras organizadas pelo grupo (projeto encabeçado pelo artista Mathias Reis): "Contágio 2" (12.05.2018) e "Urubu Rei" (15.09.2018).



O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo
Andréia Cristina Dulianel

que envolvesse os quatro elementos, trabalhando com a materialidade do pó do carvão (resultante da queima e combustão da madeira em contato com o fogo), a água, a terra (representada pela argila) e o ar. A ação aconteceu em algumas etapas: num primeiro momento delimitar uma área a ser trabalhada, pintando um quadrado no chão com argila branca, um lugar fechado para a minha ação performática, o qual remetia ao suporte do papel. Esse espaço delimitado representa para mim um espaço de circunscrição e introspecção, o dentro, o subjetivo, a proteção.

Após alguns minutos, quando o chão estava seco, iniciei a ação de jogar pó de carvão sobre o chão, no centro do quadrado delimitado (a ideia era iniciar o desenho a partir do centro em movimentos crescentes e circulares). O pó logo se espalhou pelo chão e pelo ar e pude observar encantada o movimento do ar, a criar desenhos com a névoa do carvão⁹. Outro acontecimento interessante durante a performance, que não estava no meu plano inicial, foi o fato do pó preto ter se espalhado ao redor do meu pé (o qual criou uma espécie de máscara) e ter formado o desenho de sua silhueta sobre o chão de argila. No momento aquilo me encantou, pois me lembrei dos desenhos nas paredes das cavernas primitivas, feitas com a pulverização da tinta contornando a forma das mãos. Sendo assim, segui o fluxo desse acontecimento e comecei a jogar pó de carvão sobre as extremidades do meu corpo, criando um desenho com as silhuetas iluminadas de meus pés e mãos sobre o intenso fundo preto de carvão (figura 14).

Logo em seguida fui depositando carreiras de carvão pelo chão (ação já planejada anteriormente), criando linhas e contornos de formas que remetiam a desenhos meus anteriores, como partes de corpos, especialmente pernas, seios e barriga (figura 15). Depois do desenho formado, comecei a espalhar o carvão de um lado para o outro, usando as mãos, trinchas pressas a um cabo extensor e os pés, apagando partes do desenho realizado e criando novas formas, a partir da retirada da matéria. Redesenhei mais algumas partes, criando novas formas, agora mais abstraídas, por conta da sobreposição das ações de desenhar e apagar.

Finalmente, parti para o apagamento total do desenho: primeiramente varri todo o pó do carvão e recolhi os vestígios do desenho com uma pá. Em seguida comecei a lançar água sobre o chão (usando um balde) e a limpar o chão. Neste momento manchas formaram-se e o carvão misturou-se à

9

O desenho do pó de carvão no ar me fez recordar de dois trabalhos efêmeros de Andy Goldsworthy presentes no documentário "Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time" (2002), no qual o artista joga terra e posteriormente neve pelo ar e observa os desenhos do movimento do ar a levar as partículas desses materiais.



argila branca, criando um belo efeito visual. Aos poucos fui esfregando o chão com a vassoura e o rodo, até que não sobrasse mais nenhum vestígio da ação do desenhar (figura 16). Nesta última parte da ação/performance o desenhar (assim como havia relatado na ação “Evanescências” de 2016) mistura-se com ações cotidianas corriqueiras, como o varrer, o recolher a sujeira com a pá, o lavar o chão, o arrastar água com o rodo, enfim, ações não relacionadas com o que tradicionalmente poderia se chamar de ação do desenhar, mas que para mim tornou-se um desenhar.

O público presente pode assistir a todas as ações realizadas, do pintar o chão, ao traçar o desenho, do varrer ao lavar o chão, ações realizadas com a mesma importância. Neste sentido, o desenhar perde um suposto “status” de superioridade, para se integrar às ações corriqueiras. Foi interessante acompanhar a reação das pessoas, especialmente de crianças que estavam no local e tentavam interagir comigo, perguntando porque estava fazendo aquilo e como conseguia construir o desenho. No momento da criação fiquei submersa e não interagi com ninguém, não respondendo ao questionamento das crianças, as quais foram insistentes e chegaram até e me cutucar (literalmente). Ao terminar a performance, os questionamentos das crianças me levaram a repensar as minhas ações: não seria interessante buscar uma maior participação do outro? Por mais que eu estivesse realizando uma ação em espaço aberto, não tão fechado como o espaço do meu atelier, ainda assim criei toda uma situação de reclusão e isolamento. As crianças me provocavam o tempo todo, como que a me acordar do transe e do isolamento da criação, me chamando para um contato mais estreito com a realidade, “com os homens” e “com o mundo”, afinal, como conclui Hannah Arendt (2007), na última citação realizada, quando o privado ganha a esfera pública, a “presença do outro” pode nos garantir “a realidade do mundo e de nós mesmos”, fator que pode intensificar e enriquecer “grandemente toda a escala de emoções subjetivas e sentimentos privados”. Esta é uma questão que me intriga atualmente, deixando uma reticência no meu processo de criação, indicando um porvir.

Referências Bibliográficas

- ARENDDT, H. *A Condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.



DERDYK, Edith. (Org.) *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

ELUF, Lygia. *Lygia Eluf* (Artistas da Usp:13). São Paulo: Edusp, 2004.

HEIDEGGER. Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2012.

HEIDEGGER. Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2009. GENET, Jean. O ateliê de Giacometti. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KENTRIDGE, William. "Fortuna": nem programa, nem acaso na realização de imagens. In: TONE, Lilian (org.). *William Kentridge: Fortuna*. Catálogo da exposição William Kentridge: Fortuna. São Paulo: Pinacoteca do estado de São Paulo, 2013.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, n° 17, pp. 167-187, 2009.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES Blanca, TESSLER, Elida. (Org.). *O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRG, 2002. p. 16-33.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

Universos da Arte. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PÉRIGO, Márcio. *Caos aparente*. Campinas – SP. Tese de Doutorado. Orientadora: Lygia Arcuri Eluf. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

RUDEL, Jean. *A técnica do desenho*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

TONE, Lilian (org.). *William Kentridge: Fortuna*. Catálogo da exposição William Kentridge: Fortuna. São Paulo: Pinacoteca do estado de São Paulo, 2013.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003



O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo
Andréia Cristina Dulianel



Figura 1. Andréia Dulianel
Sem título (Desenhos de modelo vivo), 2014.
Carvão sobre papel
42 x 52,5 cm.
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 2. Andréia Dulianel
Sem título (Desenhos de modelo vivo), 2014
Carvão sobre papel
42 x 52,5 cm.
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 3. Andréia Dulianel
Sem título (Desenhos de modelo vivo), 2014
Carvão sobre papel
42 x 52,5 cm.
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 4. Andréia Dulianel
Sem título (Desenhos de modelo vivo), 2014
Carvão sobre papel
42 x 59 cm
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 5. Andréia Dulianel
"Apagamentos I", 2014.
Carvão sobre parede, sem dimensões.
Registro de uma das etapas da ação
em desenho (aos 3 minutos e 24
segundos do vídeo)
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 6. Andréia Dulianel
"Apagamentos II", 2015
Carvão sobre parede. Intervenção em
desenho no painel no Museu Solar do
Barão, Jundiaí-SP, realizada em julho
de 2015
1,83 m x 2,75 m
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 7. Andréia Dulianel
"Apagamentos II", 2015
Carvão sobre parede.
Intervenção em desenho no painel
no Museu Solar do Barão, Jundiaí-SP,
realizada em julho de 2015
1,37 m x 1,83 m
Fonte: Elaborada pela autora

O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo
Andréia Cristina Dulianel



Figura 8. Andréia Dulianel
"Desdobramentos I", 2016
Carvão, pastel seco, negro de fumo e
nanquim sobre papel
2,20 m x 1,50m
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 9. Andréia Dulianel
"Desdobramentos II", 2016
Carvão, pastel seco, negro de fumo e
nanquim sobre papel
2,20 m x 1,50m
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 10. Andréia Dulianel
"Desdobramentos III", 2016
Carvão, pastel seco, negro de fumo e
nanquim sobre papel
2,20 m x 1,50m
Fonte: Elaborada pela autora

O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo
Andréia Cristina Dulianel



Figura 11. Andréia Dulianel
"Desdobramentos IV", 2016
Carvão, pastel seco, negro de fumo e
nanquim sobre papel
2,20 m x 1,50m
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 12. Andréia Dulianel
"Desdobramentos V", 2016
Carvão, pastel seco, negro de fumo e
nanquim sobre papel
2,20 m x 1,50m
Fonte: Elaborada pela autora



Figura 13. Andréia Dulianel
"Evanescências", 2016
Água sobre asfalto
Fonte: Gabriel Dulianel

O desenho e o corpo como meio de expressão do desejo
Andréia Cristina Dulianel



Figura 14. Andréia Dulianel
"Volubilidade", 2018
Argila branca, carvão e água sobre
chão
Fonte: Gabriel Dulianel



Figura 15. Andréia Dulianel
"Volubilidade", 2018
Argila branca, carvão e água sobre
chão
Fonte: Gabriel Dulianel



Figura 16. Andréia Dulianel
"Volubilidade", 2018
Argila branca, carvão e água sobre
chão
Fonte: Gabriel Dulianel

**Desenho:
performance e vídeo**

A Boîte à dessin do Atelier D43

Teresa Poester

Resumo:

Mesmo transitando em diversas linguagens, meu pensamento e prática artística são centrados no desenho. Além da prática individual, sempre trabalhei coletivamente e fui professora de desenho por 40 anos. O assunto deste texto é a residência artística Boîte à dessin / Caixa do Desenho realizada pelo Atelier D43 no Espaço cultural Anis Gras, na França em maio de 2016. O Atelier D43 é o grupo de desenho do Instituto de Artes da UFRGS - Porto Alegre que criei em 2012 integrado pelos alunos, hoje jovens artistas, Caju Galon e Kelvin Koubik. Desde o início, a pesquisa do D43 trata de das possibilidades do desenho face a novos meios tecnológicos e linguagens artísticas contemporâneas. A partir de 2015, passa a focar-se no desenho como performance e no vídeo como suporte das ações que se realizam dentro do ateliê. Além de registro, o vídeo constitui-se numa das estratégias, tratadas no texto, para experimentar novas formas de desenhar e fugir ao automatismo do gesto. Por trata-se de uma revista virtual, alguns vídeos e material ilustrativo estarão linkados no texto. Mais informações sobre o grupo no site: [Atelier D43](#).

Palavras-chave: Campo Expandido; Desenho Contemporâneo; Desenho Performance; Vídeo Performance.

Abstract:

The subject of this text is the artistic residence Boîte à dessin / Drawing Box held by Atelier D43 at the Anis Gras Cultural Space in France in May 2016. Atelier D43 is a drawing group of the UFRGS - Porto Alegre Arts Institute that was created by me in 2012 integrated by the students, today young artists, Caju Galon and Kelvin Koubik. Even though I transact in different languages, my thinking and artistic practice are centered on drawing. Besides the individual practice, I have always worked collectively and was a drawing teacher for 40 years. Since it's beginning, the D43's research addresses the possibilities of drawing in face of new technological means and contemporary artistic languages. From 2015 onwards, it will focus on drawing as performance and video as a medium for the actions that take place within the studio. In addition to recording, video is one of the strategies dealt with in the text to try out new ways of drawing and evading the automatism of gesture. As it is a virtual magazine, some videos and illustrative material will be linked in the text. More information about the group on the site [Atelier D43](#).

Keywords: Expanded Field; Contemporary Drawing; Performance Drawing; Video Performance

1
É artista e professora de desenho do Instituto de Artes da Universidade Federal em Porto Alegre-UFRGS, onde formou-se em 1982. Como artista, centra-se no desenho e suas relações com diferentes linguagens e tecnologias. Realizou mostras individuais no Brasil, Argentina, Espanha, França e Bélgica obtendo premiações em desenho. Iniciou sua trajetória nos anos 80 dedicando-se ao movimento de Arte Postal e trabalhando também como artista gráfica, cenógrafa e ilustradora. Entre 1986 e 1989 estudou pintura na Universidade Complutense de Madri. Entre 1998 e 2002 habitou na França para realizar doutorado de suas pesquisas sobre desenho de paisagem e abstração na Universidade Paris 1- Sorbonne. Voltou a viver na França em 2006 onde prossegue sua pesquisa explorando o desenho e suas múltiplas possibilidades. Como professora do IA-Porto Alegre, em 2012 criou o Atelier D43, coletivo centrado no desenho como performance e vídeo. Em 2016 realizou pós-doutorado, novamente na França, focalizado na residência artística do Atelier D43 no espaço Anis Gras em Arcueil. Neste mesmo ano, ministrou a disciplina de desenho na Université Jules da Picardia. Atualmente continua suas atividades como artista e professora em Porto Alegre.



P Para visualizar vídeos do D43 e artigo de Dominique Pillette CLIQUE sobre os títulos dos vídeos e autor do artigo no corpo do texto e em notas de rodapé

Vídeos Atelier D43 Vimeo Boite à dessin²



[Documentário sobre a residência artística Boite à dessin / montagem Teresa Poester](#)
[46 dias na França 30'](#)



[Boite à dessin \(2016\) 7'45"](#)



[Desenho digital \(2016\) 3' 47"](#)



[Desenhos empilhados digital \(2016\) 5' 19"](#)



[Desenhos elásticos \(2016\) 5' 50"](#)



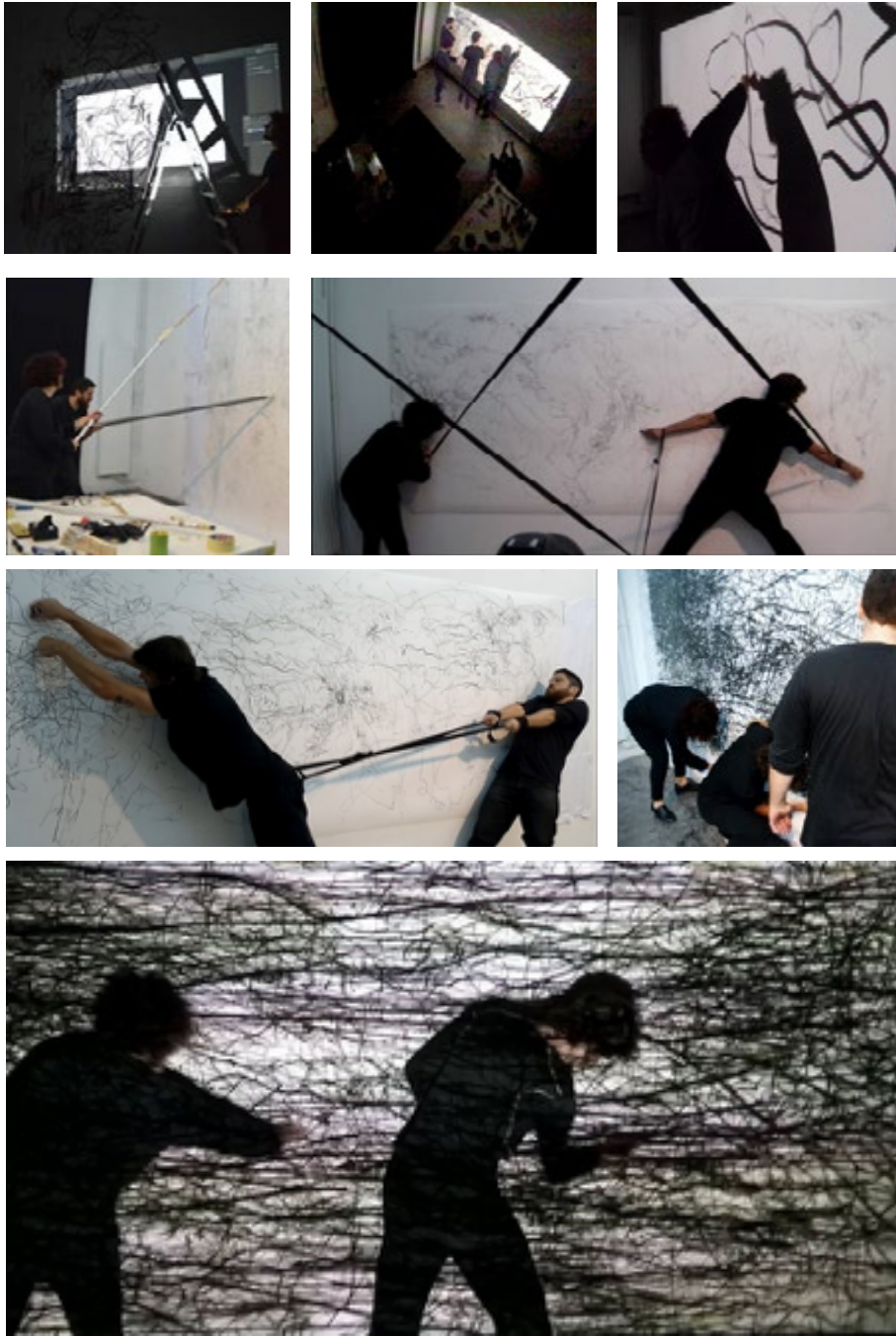
[Desenhos Telefone sem fio 3'14"](#)



[Desenhos perdidos 6'50"](#)

A Boite à dessin do Atelier D43
Teresa Poester

Trabalho do Atelier D43 no ateliê do Espaço Cultural Anis
Gras, França, maio, 2016.



Apresentação: prática individual x Atelier D43

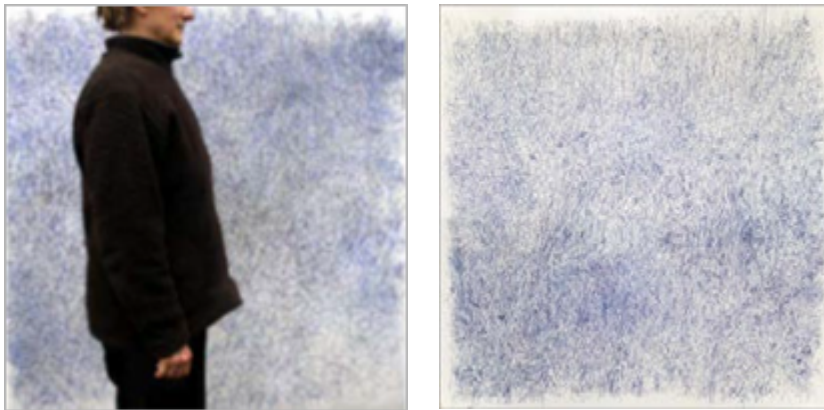
Artista plástica, performer, videaste e pedagoga, a artista brasileira Teresa Poester interroga intensamente a relação entre corpo/suporte/ material.

A afirmação é repetida seguidamente pela artista: "o corpo é o principal instrumento do desenhista".

Não somente a mão ou o lápis, o desenho necessita do engajamento do corpo todo. É físico. Uma dança, uma luta, uma relação de força entre corpo e suporte.

(PILLETE, 2016, p.36)²

Desde o final dos anos 70 participando do movimento da arte postal que começava no Brasil, mantenho uma prática coletiva paralelamente à pessoal como forma de sair do isolamento do ateliê, trocar com outros artistas e alunos, abolir o conceito convencional de autoria. Mas a pesquisa que mantenho com o Atelier D43 é a experiência coletiva mais produtiva e duradoura de meu percurso. As experimentações no grupo sempre foram discutidas horizontalmente, sem protagonismos, e creio que esse procedimento possibilitou sua longevidade e suas múltiplas atividades.



Desenhos Teresa Poester caneta Bic
150 x 150 cm Porto Alegre, 2009

Ensinando desenho, realizei doutorado na Universidade de Paris 1 defendendo um desenho que, embora não sendo mais o único meio de

2

Artigo: *Les lignes de Teresa Poester*
/As linhas de Teresa Poester,
Dominique Pillette, *revue Ballroom*
10. Paris, 2016. pp.36-39

realização da imagem, sobrevive por ser capaz de registrar o corpo em movimento, o tremor da mão em sintonia com a mente. Nessa época meu trabalho pessoal, vinha da pintura e se transformava num desenho mais abstrato e gestual. Se no desenho a linha é o registo de um gesto, do ponto de vista geométrico, ela regista a trajetória de um ponto no espaço. Traduz, portanto, o movimento e o gesto mais fielmente do que a mancha, impressão estática. O ato de desenhar se converte numa atividade necessária num mundo automatizado onde a escrita manual desaparece e o sentido do tato está se perdendo progressivamente.

Retorno então ao desenho, por onde iniciei minha trajetória, dando prioridade agora a um trabalho gestual, onde é o corpo todo que desenha em grandes formatos. Passo a utilizar materiais ordinários de escrita como caneta Bic ou lápis de cor. Os suportes quadrados não conduzem o olhar ao retrato nem à paisagem, medindo 150 x 150 cm para abranger a envergadura de meus braços abertos. A linha solta por vezes evoca a natureza criando campos tonais pela cor ou pelas texturas mais ou menos densas que se justapõem e sobrepõem.

E se, mais do que nunca, é importante afirmar o desenho manual que une corpo e pensamento para gerar uma inteligência específica, não se pode negar atualmente a influência da tecnologia na maneira e nos procedimentos e nos resultados do desenho. Passo a combinar o desenho a diferentes linguagens como fotografia, gravura, manipulação digital, livro de artista e vídeo.

São esses interesses que me levaram a criar o Atelier D43.



Anagramas 2,40 x 12 m, Desenhos sobre impressão fotográfica de gravura, Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, 2014.

A Boite à dessin do Atelier D43
Teresa Poester

No início éramos 4 participantes. Nossas reuniões começaram informalmente já em 2011 com a presença do estudante Alexandre Copês, hoje artista multimídia. Alexandre incentivou-me a iniciar o grupo e teve uma atuação valiosa até 2013, quando se formou no IA se afastando do grupo, que, na época, tinha ainda um vínculo acadêmico. Passamos a nos reunir na sala 43, ateliê de desenho do Instituto de Artes, daí nome do grupo pois o título da pesquisa Desenho gesto pensamento: procedimentos gráficos e outras mídias nos parecia demasiado acadêmico.



Direita: D43 com Alexandre Copes em 2012
Esquerda: Boite à dessin 2016. Cajú Galon, Teresa Poester e Kelvin Koubik



Desenho Atelier D43, lápis grafite, 150 x 150 cm, Exposição Loucos por Desenho
Porto Alegre, 2015

Além da pesquisa, nosso objetivo é difundir o desenho e suas novas possibilidades dentro e fora da universidade. Encontros com artistas, Atelier aberto, com a participação de artistas de diferentes estados do Brasil; Desenhando Poa no qual um público heterogêneo desenhava mensalmente em diferentes locais de Porto Alegre, eram algumas das atividades propostas pelo grupo.

O ponto comum entre nossos trabalhos era um desenho gestual e a vontade de experimentar o desenho em relações a tecnologias e linguagens contemporâneas. No nosso caso, uma baixa tecnologia, equipamentos pouco sofisticados e um processo artesanal na convecção de imagens e vídeos. Se no cinema profissional cada profissional tem competências específicas e é responsável por uma parte do processo, o artista visual que trabalha com vídeos, em geral tem necessidade de controlar o todo, desde a gravação até a montagem e a finalização das imagens. Como se voltássemos aos primórdios da história do cinema.

A pesquisa coletiva sistemática do D43 influenciou meu trabalho individual e o dos integrantes do grupo num processo de vai e vem que se retro-alimenta. A partir desse momento, começo a trabalhar de forma mais intensa o conceito e a prática de um desenho híbrido, sobrepondo gravura ou manipulação digital, como na instalação Anagramas e a me dedicar também à edição de meus próprios vídeos.

As ideias que se aproximam de nossos experimentos são a noção da imaterialidade da arte conceitual por Sol Le Witt, para quem o desenho é uma maneira de registrar uma ação (ou declaração) e, sobretudo, a de campo expandido, formulada no emblemático artigo de Rosalind Krauss que questiona a autonomia da escultura³. Seu campo expandido estende-se ao conjunto da arte contemporânea e, mais recentemente, ao desenho com os artigos de Helena Elias e Maria Vasconcelos, entre outros. As novas tecnologias e sua desmaterialização estão em estreita relação com a pluridisciplinaridade das linguagens artísticas e a expansão do desenho, ideias recorrentes entres os autores incluídos nas nossas referências bibliográficas.

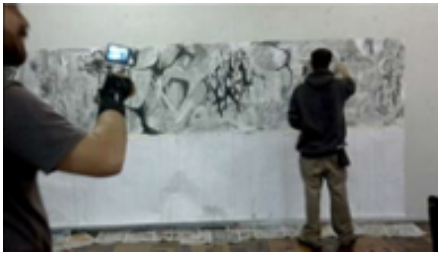
3

Publicado no n 8 de October, 1979 (31- 44), o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, também apareceu em *The Anti Aesthetic: Essays on Post Modern Culture*, Washington: Bay Press, 1984. No Brasil foi publicado no número 1 de Gávea; Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, 1984 (87-93).

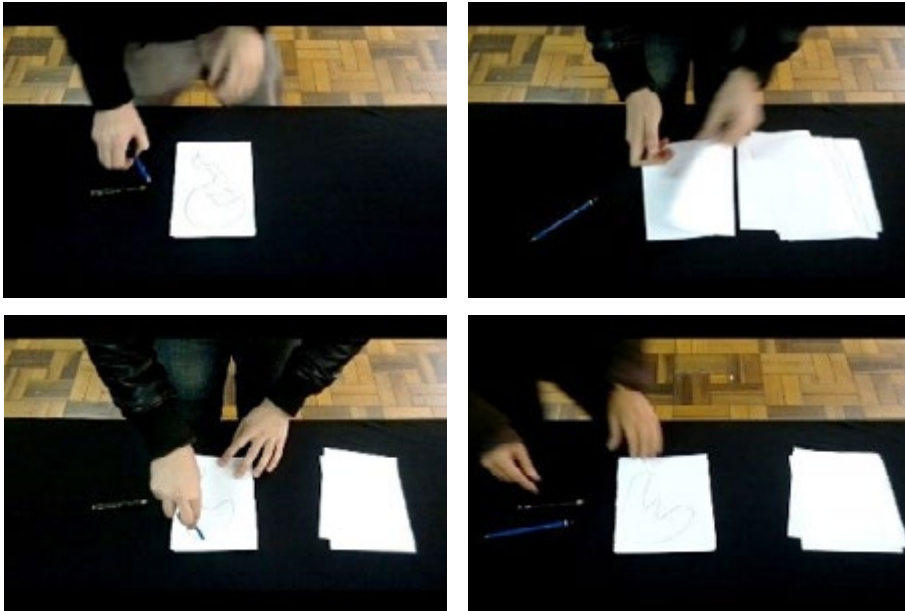


Atelier D43: cruzamento do desenho / performance x vídeo

Sabemos que o desenho, alicerce para a construção das mais variadas áreas do conhecimento, sempre teve dificuldade em impor-se como linguagem artística autônoma. Aparece com mais força a partir do século XIX com a valorização do artista romântico como criador único e original. Agora, no momento em que os blogs e os suportes virtuais via web trazem possibilidades de divulgação imediata, proliferam alternativas de intervenção no espaço público e privado através do desenho, como os grafites e os fanzines e as tatuagens no corpo-suporte. Aumenta também o número de publicações, locais e exposições de desenho em quase todos os países. Esse interesse se deve sobretudo às especificidades da linguagem que se ajusta bem às características, inclusive metodológicas, que marcam a arte contemporânea.



[Desenhos perdidos 6' 50", 2013](#)



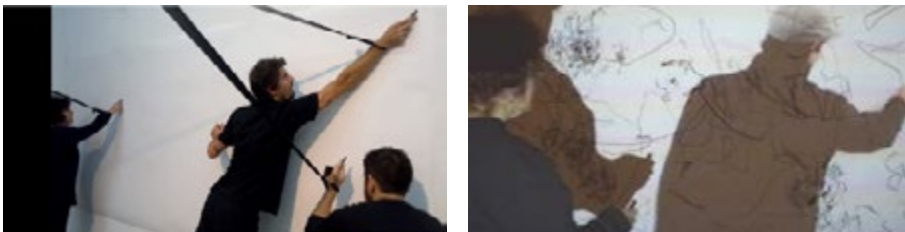
[Telefone sem fio - desenho 3' 14"](#)

Seu baixo custo permite uma rotação e uma ampliação do mercado. Um desenho pode ser facilmente transportado e adaptar-se a ambientes urbanos reduzidos. É um meio rápido, instantâneo, portátil e provisório como são os valores contemporâneos. Sua técnica privilegia o processo em detrimento do produto. Seu aspecto intimista vem ao encontro do caráter autobiográfico, tão ao gosto das tendências atuais.

Se a autonomia da linha, começa com a valorização do esboço no romantismo, só recentemente a independência do desenho se intensificou de fato. Mas com os novos meios de realização e difusão da imagem, o desenho não é mais definido pelo material ou suporte e sim por uma experimentação onde diferentes disciplinas podem se encontrar ou se misturar, adaptando-se perfeitamente à noção de campo expandido de Krauss. Neste contexto, o desenho contemporâneo é ainda um campo fértil de possibilidades ainda a ser descoberto. Meu trabalho pessoal e o do Atelier D43 buscam explorar algumas de suas possibilidades.

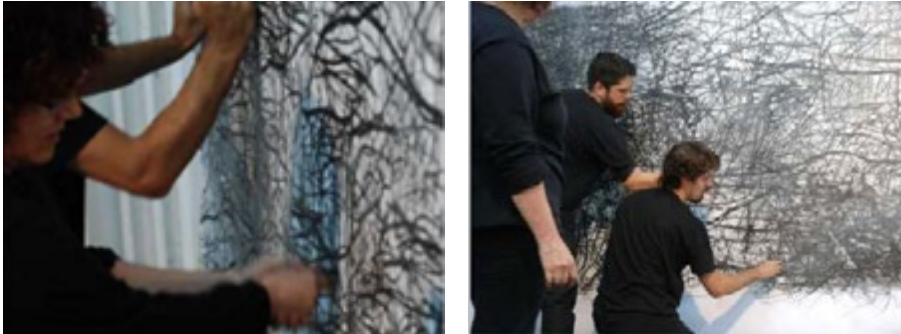
Sabe-se que a partir dos experimentos dos anos 50 as fronteiras entre as artes visuais estáticas e as que se apresentam na duração do tempo como o cinema, a música e a dança, são abolidas. A performance se desenvolve. O vídeo além de registrar a performance, torna-se seu co-autor, indissociável da sua exploração. Dentre os diferentes tipos de vídeoarte ou videodocumento, a vídeoperformance é o que mais se aproxima do trabalho do D43. De fato, o grupo dispensa performar a ação direta do desenho em tempo real diante de um público.

Desenhamos no espaço solitário do ateliê buscando explorar maneiras de filmar que nos levem a novas maneiras de desenhar e vice-versa. O desenho, a performance e o vídeo se inserem no tempo e levam em conta o ritmo, a velocidade e a duração de formas diferentes. Se a performance é efêmera, o vídeo é perene e o desenho constitui do tempo congelado.



Esquerda: [Vídeo Boîte à dessin \(2017\) 7'45](#)

Direita: [Vídeo Desenhos Em Pilhados \(2016\) 5'19"](#)



Nem sempre os desenhos do grupo são mantidos. Já no primeiro vídeo *Desenho perdido*, a ação era privilegiada e o resultado sobre papel se perdeu após sua finalização restando o vídeo como registro⁴. O desenho torna-se um gatilho para o vídeo, que fixa o movimento efêmero e é o suporte final do trabalho. Mas o vídeo não apresenta o ato de desenhar em tempo real, o tempo é manipulado durante a edição.

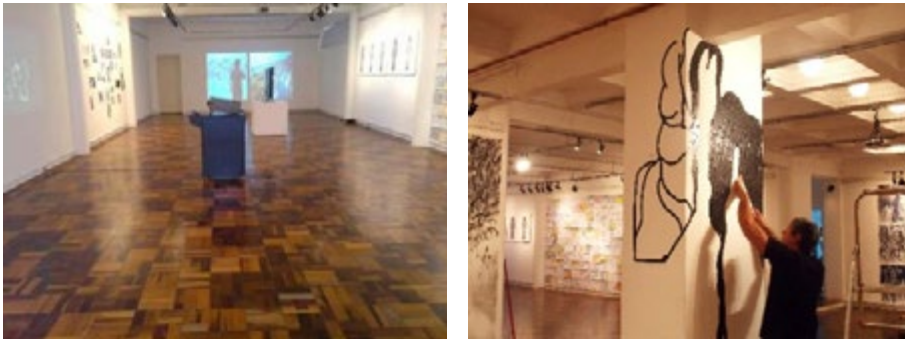
Depois de alguns anos, o Atelier D43 adquiriu uma maneira própria de desenhar e seus trabalhos passam a ter uma assinatura. O trabalho nos dita caminhos imprevisíveis. Precisamos ouvir o desenho. Trabalhando sozinhos nos habituamos a conversar com o desenho silêncio do ateliê. No entanto, a criação em grupo é acompanhada por reflexões em voz alta. O grupo conversa constantemente entre si e com o desenho, as dúvidas e decisões se tornam audíveis à medida que o processo avança estabelecendo sua própria lógica.

As atividades são realizadas por todos. Entretanto, precisamos eventualmente dividir algumas tarefas segundo a competências e desejo de cada um para facilitar a organização. As montagens dos vídeos, por exemplo, se dividem entre mim e Caju Galon, embora todos participem das gravações e opinem nas montagens.

A folha de papel branco tornou-se o plano onde se desenvolve a cena enquadrada pela câmera. O lápis e a câmara são a ponte entre o corpo e o suporte, registrando a ação, congelando-a no tempo. O vídeo documenta o trabalho em ateliê que constitui a performance em si, mas no nosso caso, as estratégias de desenhar mudam em função do vídeo, que, por sua vez, determina novas possibilidades gráficas. Uma linguagem influencia a outra e novas aparecem.

Com o tempo, experimentamos novas maneiras de filmar, criar enquadramentos para as cenas, dar maior atenção às montagens para que o vídeo interferisse na maneira de desenhar e vice-versa. A partir de 2015 acentuamos o foco sobre a performance. O ateliê se tornou um palco das ações. Passamos aprimorar o cenário, nos vestir de preto e utilizar materiais preto e brancos pensados em função do vídeo performance apresentado ao público.

Através dos vídeos, vê-se a coreografia dentro do ateliê, os bastidores do desenho. O trabalho é corporal e mental, permite ao artista conectar o acaso e a intenção. O desenho manual é uma escrita gestual, um registro de uma dança ou um combate com ou contra o suporte.

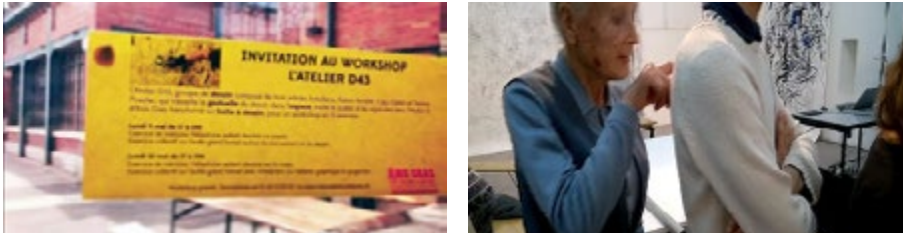


Lugares do desenho, Atelier D43 e convidados. Pinacoteca do IA UFRGS Porto Alegre (2013)

Num tipo de trabalho como esse, o assunto não é figurativo. As ações podem gerar um vocabulário gráfico surpreendente ao mesmo tempo que podem, involuntariamente, engendrar o automatismo do gesto. É necessário criar estratégias para fugir à repetição e à banalização dos movimentos automáticos.

Por exemplo, trabalhamos entre três desenhistas puxando elásticos em direções opostas e produzindo diferentes tensões sobre o corpo que desenha. Por vezes utilizamos uma câmera acoplada a uma munhequeira para filmar o traço desde tão perto que distorções apareciam sobre o foco.

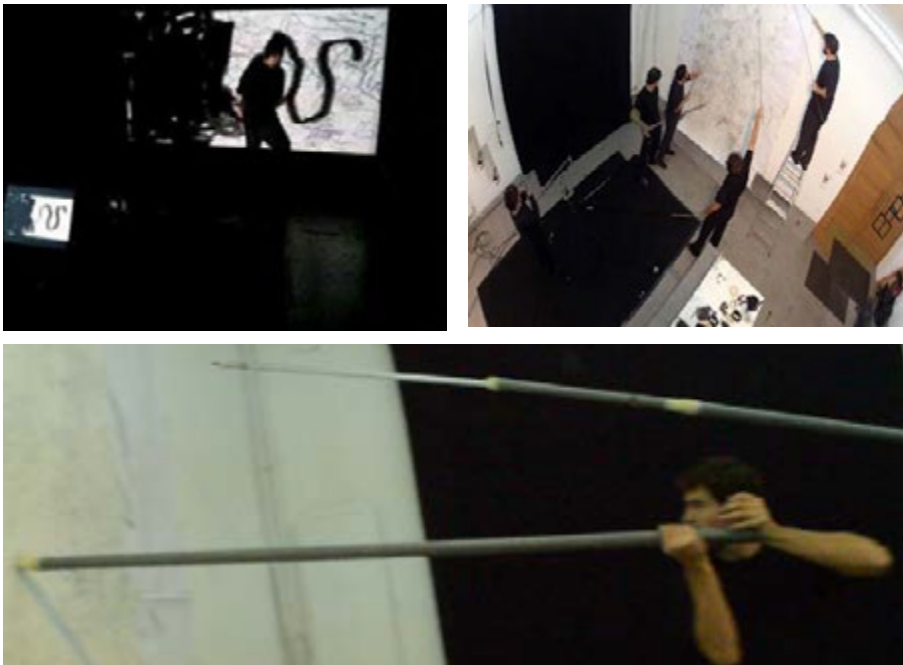
A Boîte à dessin do Atelier D43
Teresa Poester



Workshops Boîte à dessin

Numa outra empreitada, desenhamos sem deixar marcas sobre o suporte, não há linhas visíveis, mas somente o gesto. Sobrepondo dois vídeos, o primeiro é projetado e nele desenhamos verdadeiramente sobre o papel, perseguindo o gesto do colega.

Desenhos elásticos e *Desenhos em pilhados*⁵ são exemplos de ações específicas que visam a associar efeitos de filmagem e desenho. Mesmo se por vezes o desenho se conserva sobre o papel, o vídeo adquire mais e mais importância dentro do nosso processo.



5

[Desenhos elásticos 5' 50" 2015](#)

[Desenhos em pilhados 5' 19" 2016](#)

Como uma colagem de fragmentos, o vídeo une diferentes tempos e diferentes espaços. Ele não substitui a apresentação direta do desenhista no ateliê, mas pode traduzir a energia, a audácia e a angustia que animam seu trabalho. Angustia que acompanha a criação.

Como diz Guto Lacaz, desenhista e artista multimídia: "Acho que uma pessoa só pode dizer que viu uma coisa, depois de tê-la desenhado. Estou aqui fazendo esse louvor ao desenho, mas preciso dizer que desenho enlouquece. Produz raiva, ódio mortal, sensação desagradável de incapacidade, mostra seus limites."⁶

Mas o afeto e a confiança são ingredientes fundamentais para enfrentar as dificuldades do desenho num trabalho coletivo de convivência intensa que envolve resoluções e momentos nem sempre fáceis.

O texto de 2015 Instruções para desenhar I Atelier D43 de Eduardo Veras, crítico e historiador da arte, professor do IA -UFRGS, ilustra o ambiente do grupo:



A Boite à dessin do Atelier D43
Teresa Poester



Materiais necessários: folha de papel muito grande, extensa tira de borracha, materiais generosos na hora de riscar (carvão, grafite, bastões oleosos, etc.).

Número de participantes: você e mais dois amigos que também gostem de desenhar. Passo a passo:

- 1) Estender uma folha de papel na parede.
- 2) Preparar o equipamento de vídeo para gravação que, em certa medida, vai definir o ritmo das ações a serem executadas.

A Boite à dessin do Atelier D43
Teresa Poester



dessin / vidéo / action

BOITE à DESSIN

Trois artistes Brésiliens du groupe Atelier D43 en résidence à Anis Gras présentent le résultat de leur recherche sur le dessin et la vidéo. Ce travail combine différents langages. Le dessin n'est pas seulement sur papier mais parfois en vidéo. Il s'agit de la trace d'une action corporelle qui interagit avec le film. En créant des stratégies pour filmer ils changent la manière de dessiner. Les murs, le plafond et le sol du nouveau scénario constituent un défi et deviennent le support de la performance, plateforme de possibilités, comme une boîte à surprises, une Boite à dessin.

Présentations
ouvertes au public
le vendredi 27 mai
à 14 h et à 19h30

Anis Gras le lieu de l'autre
55 avenue Laplace
94110, Arcueil
RER B : Laplace

groupe brésilien en résidence
ATELIER D43
Caju Galon
Kelvin Koubik
Teresa Poester

0149120329
www.lieudelaautre.com

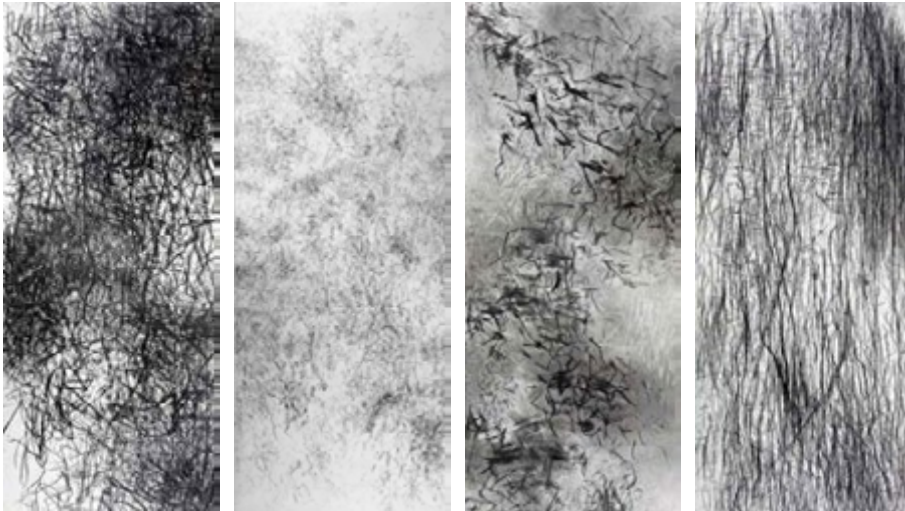
Contacteur:
atelierd43.wordpress.com/
facebook.com/atelierd43/

Logo of the French Republic, UFRGS, Aliança Francesa, and ANIS GRAS.



Carvão e tinta spray, 360 x 150 cm, D43, França,

A Boite à dessin do Atelier D43
Teresa Poester



Diferentes lápis grafite / extensores, 360 x 150 cm, D43, França, 2016

Diferentes lápis grafite / elásticos para conter gestos, 360 x 150 cm, D43, França, 2016

Diferentes lápis grafite c/ borracha, 360 x 150 cm, D43, França, 2016

Diferentes lápis grafite / tábua gráfica, 360 x 150 cm, D43, França, 2016



3) Com a ajuda dos amigos, amarrar uma ponta de tira de borracha em um de seus pulsos, atando em seguida a ponta livre ao outro braço.

4) Munir-se, a cada mão, dos materiais de desenho.

5) Confiar a um dos amigos uma ponta da tira de borracha.

6) No outro canto da sala, o amigo deve estender a puxar tanto quanta puder, procurando conduzir ou refrear, mas manter sob tensão os movimentos que você ensaiar. Esse ensaio é o trabalho.

7) Riscar sobre o papel, descartando a possibilidade de figuras identificáveis. Pontas, linhas, manchas, traças curtos e rápidos, ou extensos e largos, devem ser suficientes.

8) Divertir-se à larga, saboreando os inesperados.

9) Inverter papéis, amarrando a tira nos pulsos dos amigos e assumindo, por seu turno, a tarefa de tencionar os gestos dos outros, trocando sempre de lugar até um momento de suspensão, tendo em vista que o desenho nunca estará pronto.

10) Em uma noite de primavera, com sorte estrelada, compartilhar os resultados: os vídeos, os desenhos.

Haveria ainda uma série de outras estratégias: amarrar a tira no pulso de um e outro participante simultaneamente; acomodar as tiras de modo que todos possam rabiscar ao mesmo tempo sobre o papel, etc.

Outras variações: projetar sobre o próprio desenho a imagem do amigo desenhando, passando a interagir sobre o papel - com a gravação; interagir com sua própria imagem desenhando, etc. Experiências coma essas acompanham o cotidiano do grupo D43.

O trabalho é sério, mas não despreza o prazer e a alegria.

De fato, enfrentar uma folha branca de papel é um desafio difícil que nos remete a nossos medos, erros, mentiras e fantasias. Mas é talvez essa dificuldade que chega a dar "frio na barriga" que torna o desenho tão fascinante.

Boite à Dessin / Caixa do desenho

Dominique Pillette, crítica francesa de dança contemporânea escreve:

Com alguns de seus estudantes, Teresa Poester cria o Atelier D43, lugar de pesquisa onde, a partir de



performances filmadas, se criam voluntariamente situações de resistências externas – por exemplo, elásticos impedindo o movimento da mão ou o braço que segura o lápis. Estratégias para encontrar outro tipo de gesto que a surpreenda, explica Teresa, para evitar os automatismos do corpo. O automatismo é o maior inimigo do artista.⁷ (PILLETE, 2016, p.38)

Com este pensamento foi realizada a residência artística de 30 dias no Espaço Anis Gras em Arcueil, a 15 min do centro de Paris. Uma imersão em tempo integral, de domingo a domingo, da manhã à noite, respirando desenho e experimentando diferentes ações e maneiras de trabalhar e filmar.

As principais exposições do grupo antes de ir à França prepararam o Atelier D43 para a realização do projeto Boîte à dessin: Lugares do desenho, Atelier D43 e convidados (2013), prêmio Açorianos exposição coletiva, contou com 12 artistas convidados do Brasil e do exterior em afinidade com o D43, como a francesa Marianne Chanel, que mostra pela primeira vez seus surpreendentes vídeo/desenhos ou Loucos por desenho (2014) no espaço cultural Vila flores em Porto Alegre, cujas características se assemelham às do Espaço Cultural Anis Gras, que já esboçava a tônica na performance de ateliê e na edição dos vídeos.

A proposta da residência, aprovada pela diretora do Anis Gras, se deu graças a um convite de Sofi Hémon que conheceu nosso trabalho em 2015. Esta foi a primeira vez que os estudantes foram à Europa. O Anis Gras é um espaço experimental respeitado que recebe artistas de teatro, música, dança e artes visuais de diferentes países desenvolvendo projetos pedagógicos permanentes ligados à comunidade. Seus objetivos têm enormes afinidades com a filosofia do D43 que, desde o início, paralelamente à pesquisa, organizava encontros afim de difundir o desenho contemporâneo. Desta forma, além do trabalho no ateliê, o projeto Boîte à dessin incluiu workshops cujos exercícios foram utilizados nos ateliês pedagógicos no Museu de Arte Moderna de Paris.

De chegada, avaliamos as condições do local, paredes e aberturas tanto para trabalhar como para apresentar a exposição final, contrapartida da residência, assim como as dimensões do papel e material disponível. Mesmo tendo fotos e planta baixa do espaço, o trabalho foi decidido de

7

Artigo: Les lignes de Teresa Poester /As linhas de TP, Dominique Pillette, crítica de dança revue Ballroomn 10, pp.36-39, Paris, 2016. Disponível: <https://atelierd43.files.wordpress.com/2012/12/revue-revista-ballroom-t-poester-atelier-d43.pdf>.



fato dentro do ateliê. A ideia era transformar os 66 metros quadrados da sala em um cenário onde desenharíamos, filmaríamos e projetaríamos nossas experiências.

Durante 30 dias passados no Anis Gras tivemos as condições ideais para explorar possibilidades do desenho combinando diferentes linguagens e recursos. Nossos desenhos e atividades foram registradas por diversas câmeras de e alta e baixa resolução como Windows phones e GoPro. Isso facilita a gravação de nossas experiências em vários pontos de vista. Acumulamos grande quantidade de vídeos que mostraram as diferentes ações no ateliê.

Resolvemos escolher uma estratégia diferente para cada desenho que desafiasse a repetição do gesto habitual. Compramos 2 rolos de papel de 150 x 100 cm afim de que pudéssemos colocar em uma parede grande disponível para desenhar e também poder esconder as janelas verticais no momento de mostrar. De qualquer forma, o suporte deve ser em grande formato a fim de permitir os movimentos.

O objetivo era impedir ou conter o movimento automático para descobrir outros. Todas as ações seriam filmadas e fotografadas de variados pontos de vista e enquadramentos para aumentar as possibilidades da montagem e a autonomia do vídeo. As paredes de papel formariam a caixa que se tornaria o suporte da ação corporal.

Optamos por utilizar, como de costume, roupas pretas e materiais em branco e preto para concentrar-nos na linha e na ação. Os principais materiais solicitados foram grafite – diferentes tipos de lápis, grafite, pigmentos, fitas adesivas, borrachas de todo tipo, fitas de elástico preto, além dos papeis em rolo. Como aparelhos contávamos com seis câmeras para vídeos e fotos, um computador, uma mesa gráfica e dois projetores permanentemente dentro do ateliê durante todo o mês.

Abertos os rolos, 4 folhas de papel foram cortadas nas medidas de 400 x 150 cm cada uma. Sobre cada folha foram realizados os 4 diferentes procedimentos ou limites afim de estimular e a liberdade de criação dentro de normas pré-estabelecidas:

1. 'Desenho e resistência', onde elásticos travavam ou conduziam o movimento do braço e o corpo segurados pelo colega ou presos a um local da sala como teto, janela ou coluna.



2. Batalha do desenho, onde os participantes trabalham com lápis fixados a extensores do corpo como longos e pesados bastões com os lápis fixados na ponta atacando o suporte sem tocá-lo, por vezes batendo no papel como num instrumento de percussão;

3. Desenhar com a borracha, coloca-se inicialmente pó de grafite até escurecer o suporte e retira-se a matéria progressivamente, o desenho se faz por subtração e não por adição.

4. Um participante desenha com a mesa gráfica enquanto outro tenta seguir desenhando com o lápis a linha projetada sobre o papel.

O espaço do ateliê é considerado como uma caixa onde todas as dimensões interferem sobre o trabalho. As linhas percorrem virtualmente as paredes, o solo e o teto, podem mesmo sair do plano e ocupar o espaço. As performances como experiências de ateliê são uma obra em si, mas sem relação entre participantes e público. São os vídeos que criam a relação.

Boîte à dessin foi a mostra apresentada no dia 27 de maio no ateliê do Anis Gras como resultado final da residência. O local se transformou numa sala de exposição com telas de projeção para os vídeos - editados no local e as quatro folhas de papel verticais que pendiam ocupando todo o pé direito das paredes.

O resultado do projeto e também foi mostrado no Frigo em Paris e na UPJV em Amiens na França em 2016. Em 2017, foi exposto no Museu do Trabalho em Porto Alegre obtendo o prêmio Açorianos de melhor exposição coletiva de 2017.

O material de comunicação do Anis Gras para a exposição Boîte à dessin resume o trabalho: Três artistas brasileiros do grupo Atelier D43 em residência no Anis Gras apresentam o resultado de sua pesquisa sobre desenho e vídeo. O desenho não é somente sobre papel, mas por vezes em vídeo. Trata-se do traçado de uma ação corporal que interage com o filme. Criando estratégias para filmar eles mudam a maneira de desenhar. As paredes, o teto e o chão do novo cenário tornam-se o suporte da performance, plataforma de possibilidades, como uma caixa de surpresas, uma Caixa de desenho.



Referências Bibliográficas:

DERDYK, Edith (Org.) Disegno. Desenho. Desígnio, Editora Senac, São Paulo 2007.

CHIRON, Éliane. Anatomia do gesto criador em uma prática de desenho. In: Revista Porto Arte. Porto Alegre: Instituto de Artes / UFRGS, v. 13, n. 21, Jul/Nov/2004, pp. 17-30.

ELIAS, H.; VASCONCELOS, M. Desmaterialização e Campo Expandido: dois conceitos para o Desenho Contemporâneo. In.: Actas do Congresso SOPCOMLUSOCOM, Universidade Lusófona, Lisboa, 2009.

ELIAS, H.; VASCONCELOS, M. Desafios ao desenho face às novas tecnologias. In: Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura, 2012.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. In.: Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUCRJ, n. 1, 1984.

MARCOMDES, Renan. Do Projeto À Expansão: Desenho Em Percurso Na Arte Performática. São Paulo. In: Performatus, n. 7, revista digital, Nov/2013.

SACHELLI, C.; MARCONDES, R. Sobre Performance. In: Performatus n. 11, revista digital, São Paulo, jul. 2014.

ZONNO, Fabiola do Valle. Campo Ampliado - Desafios À Reflexão Contemporânea. IV Encontro De História Da Arte – IFCH / Unicamp, 2008. pp.1206-1216

ROVEN n° 10 – Automne-hiver 2013-2014: Numéro spécial: Dessin et performance. Paris: Ed. Les Press du réel, 2014.

KENTRIDGE, William. Seis lições de desenho, 382 minutos (DVD). Instituto Moreira Sales, 2014.