

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

André Luiz Tavares Pereira

Fronteira
Literatura e Artes Visuais
a partir da obra de Cornélio Penna

Tese apresentada ao Instituto de Artes-UNICAMP
para obtenção do título de doutor em Artes.
Área de concentração: Poéticas Visuais.

orientadora: Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Novembro, 2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Pereira, André Luiz Tavares.

P414f Fronteira: literatura e artes visuais a partir da obra de Cornélio Penna. / André Luiz
Tavares

Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^ª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Artes visuais. 2. Ilustração. 3. Literatura brasileira - Sec. XX. 4. Modernismo
(Literatura). I. Eluf, Lygia Arcuri. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "Fronteira: literature and visual arts on Cornélio Penna's work."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Visual Arts ; Illustration ; Brazilian Literature -
20th century ; Modernism (Literature).

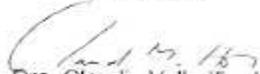
Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Lygia Arcuri Eluf., Prof^ª. Dr^ª. Claudia Valladão de
Mattos, Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten Prof^ª. Yanet A. V. Franklin de Mattos, Prof.
Dr. Carlos O. Berriel., Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl., Prof. Dr. Luciano Migliaccio., Prof.
Dr. Francisco F. Hardman., Prof. Dr. Jorge S. Coli Jr.. Data da defesa: 29-10-2009,
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando André Luiz Tavares Pereira - RA 983159 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Presidente


Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos
Titular


Prof. Dr. Carlos Eduardo Omelas Berriel
Titular


Profa. Dra. Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos
Titular


Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim
Titular

Nec tua laudabis studia aut aliena reprendes
Horatio, Epistolae I - XVIII - 39

*À memória eterna da casa de meus
avós maternos, razão última do que se segue.*

A meus pais, meus irmãos e minha sobrinha.

A R. L. Mamoni.

RESUMO

Esta tese procura investigar o universo visual e literário do autor fluminense Cornélio Penna - particularmente a partir do estudo do romance *Fronteira* (1935) - bem como as ilustrações executadas pelo autor para o mesmo romance. Além de apresentar a situação atual dos debates sobre os limites entre texto e imagem, entre poesia e ilustração, a tese compõe-se de uma série de desenhos, fotografias e pinturas produzidas pelo artista-investigador e que operam como uma tradução em imagens da narrativa, temas e personagens da narrativa corneliana. Todo o processo criativo é descrito e debatido, oferecendo uma reflexão detida sobre o modo de produção dos objetos de arte.

ABSTRACT

This thesis investigates the boundaries between Literature and Drawing taking the novel *Fronteira* (1935) written by Cornélio Penna, novelist and illustrator, as its main subject. The body of the present work includes not only a theoretical discussion on poetry and illustration but also presenting the actual drawings produced for Penna's text by the researcher. The creative process' analysis is also one of the author's aim, providing the reader a comprehensive view of the making of the art objects included here and art producing as a whole.

SUMÁRIO

Agradecimentos, 13

Introdução, 15

Parte primeira

I – No cipoal: regionalismo e criação artística na virada ao século XX, 31.

II – Acerca da trajetória artística de Cornélio Penna, 61.

III – Levantamento de livros ilustrados, coleção C. Penna, IEL – UNICAMP, 91.

IV – Fronteira cruzada: Cornélio Penna romancista, a recepção a seu primeiro romance e uma conclusão à parte primeira, 103.

Parte segunda

V – A musa hesitante: literatos artistas, 121.

VI – Eu o vi: a linguagem do desenho como simulação da efetividade, 135.

VII – Fronteira: a gestação do trabalho plástico aqui apresentado, 145.

VIII – À maneira de conclusão, 175.

Bibliografia, 179.

ANEXO – caderno de imagens.

AGRADECIMENTOS

Este é um trabalho profundamente importante para seu autor. Ele é, a um só tempo, um acerto de contas pessoal com o universo da produção artística e a possibilidade, quase *in extremis*, da recuperação de potencialidades que, por muito tempo e por razões várias, permaneceram em estado de suspensão. Sua realização não seria possível sem a confiança e a paciência infinda de Lygia A. Eluf a quem agradeço a generosidade, disponibilidade espiritual e as enérgicas intervenções. Agradeço aos colegas que de perto participaram desse meu “segundo nascimento”, Ynaiá

Barros, Cláudio Garcia, Mara Fernandes e ao grupo reunido ao redor da profa. Lygia Eluf no IA - UNICAMP.

Agradeço aos professores Anna Paula S. Gouveia, Cláudia V. Mattos, Evandro Carlos Jardim, Francisco Foot Hardman, Laura Malosetti Costa, Luciano Migliaccio, Márcio Périgo, Paulo M. Kuhl, Tuneu e a todos a quem recorri durante este período de formação com minhas dúvidas e inquietações.

Agradeço aos amigos de trajetória, Luciana Gomes e Cameratta Lusittana, Rodrigo Teodoro, Juliana Parra e família, Guilherme de Camargo e Luiz A. Ramoska. Agradeço a Kelmer Esteves, Sônia Magalhães, Suca Mattos, Maria do Carmo Couto, Sílvia Valéria Vieira, Caru Duprat, Priscila Rufinoni, Ana Moreira, Sonia Balady, Mayra Rodrigues, Régis Sugaya, Ângela Brandão e família, Luigi Biondi, Daniela Liverotti, Ricardo e Márcia Cunha, Nicholas Goodyear e família, Maria do Pilar e Leonor Gracias. Aos amigos Claudio Guerrero, Olga Acosta, Ewa Kubiak, Dante Esquivel, Diego Bermúdez, Marcela Drien Fábregas, José Manuel Martinez e Fernando Guzmán, *en la lejanía*.

Agradeço aos funcionários da UNICAMP, do CEDAE – UNICAMP, e da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Agradeço, imensamente, às famílias de Cornélio Penna e Da. Odila, através da Sra. Susana P.L. Medeiros, e à família de Lúcio Cardoso, na pessoa de Rafael Cardoso, cuja generosidade permitiu ao pesquisador o acesso irrestrito ao espólio artístico destes dois autores. A eles e a seu gesto de compreensão e estímulo, a minha reverência. Aos meus alunos e ex-alunos na UNICAMP, FAAP e UNICSUL.

Às professoras Ione Ma. Cruz e Franco e Maria Dias, que me ensinaram o gosto e a dignidade da palavra.

INTRODUÇÃO

Muitos poderão observar que esta tese possui duas cabeças, duas frentes de ação. E, com certeza, vão ter mesmo razão. Seu tema e ponto de partida é um autor-desenhista, fluminense e mineiro a um só tempo, Cornélio Penna, e seu romance de estréia, *Fronteira*, de 1935. Durante muito tempo, tentei obrigar-me a pensar em termos de linguagem visual, de desenho e imagem. Agindo assim, imaginava que um raciocínio específico em termos de construção de objetos artístico poderia emergir. Entretanto, a longo prazo, a estratégia revelou-se-me artificial: a verdade é que jamais consegui prescindir da narrativa e, mais do que da narrativa, jamais consegui livrar-me da figura humana fantástica, das séries de personagens e entremos

dramáticos que extraía como visões da leitura. Se tem duas cabeças, é mais certo que tenha, igualmente, dois corações, duas paixões indissociáveis.

Assim, optei por, correndo mesmo o risco de parecer bicéfalo, dividir o texto que se vai ler em duas seções distintas. A primeira delas é consagrada à leitura, ao papel que a narração e o esforço de aproximação da crítica literária e artística ocupam na minha fabulação por imagens. Toda essa área de especulação visa a delinear o contexto do qual surge a temática de Cornélio Penna e aquela tradição ou grupo no qual acredito que esteja, eu mesmo, operando como desenhista.

Igualmente, foi-me impossível esquivar-me de alguns dos meus interesses mais urgentes, meus acertos de conta pessoais. Falo, particularmente, da curiosidade pelo papel do regionalismo na arte brasileira e o tema, a meu ver não resolvido, do contato de modos de vida arcaico com uma suposta modernidade tecnológica e cultural. Esse, a meu ver, permanece um dos temas essenciais da produção artística brasileira e uma fonte profunda de inquietação artística. Tendo crescido em uma região em que o mais tradicional conviveu precocemente com a industrialização – e a mineração do ouro ou do minério de ferro é das indústrias mais brutais em termos de alteração do território e dos mores – sendo exposto aos remanescentes de uma cultura tão arcaica como ainda é, em vários aspectos, a da Zona da Mata Mineira, foi-me inevitável aproximar-se destes temas e resistir à tentação de utilizar a produção artística para produzir alguma reflexão acerca destes fenômenos humanos. E assim parece que sigo...

Na exposição *Caipiras, Capiaus: pau-a-pique*, organizada no SESC Pompéia e realizada em 1984, Lina Bo Bardi, assim

tratava o tema do esgarçamento e desestruturação da vida tradicional rural brasileira:

“Esta é uma exposição piegas. Não é o ‘Pueblo Español’ do Generalíssimo Franco, nem as ‘Rendeiras Portuguesas’ do Dr. Salazar, nem o Strapaese do P.N.F. (Partido Nazionale Fascista), é apenas uma anotação sobre a aristocracia rural-popular brasileira enxotada pelas monoculturas. Também não é saudade, a história não volta e não é ‘Mestra’. É um adeus e, a um tempo [ao mesmo tempo], o convite a [à] documentação da história do Brasil.”¹

Essa visão, a um tempo nostálgica e pessimista, interessou-nos muito vivamente, uma vez que parece consagrar uma visão trágica sobre a formação do povo brasileiro e particularmente aqueles das tradicionais zonas rurais do Sudeste e de suas populações convertidas com maior ou menor êxito à da moderna industrial. São temas que me pareceram largamente ausentes da reflexão artística brasileira² de modo geral e que, por outro lado, requeriam urgência em seu registro.

A segunda seção poderia ser definida como uma declaração de princípios no que tange á minha maneira de

¹ BARDI, Lina Bo, Texto de apresentação da exposição Caipiras, Capiaus: pau-a-pique in Caipiras, Capiaus: pau-a-pique. São Paulo. SESC. 1984. s.n. Centro de lazer SESC - Fábrica Pompéia, São Paulo, 29 de junho a 14 outubro, 1984. Catálogo de exposição. *Apud* RODRIGUES, Mayra, *Exposições de Lina Bo Bardi*. Trabalho final de graduação. FAU – USP. Dezembro. 2008

² Esporadicamente encontramos referências ao tema da industrialização, como no caso do Núcleo Bernardelli, do Grupo Santa Helena, de certos artistas como Oswaldo Goeldi, Darel, Jorge Mori, Evando C. Jardim. Em fotógrafos como Alice Brill, nota-se, igualmente, essa percepção mais sutil para o drama humano na cidade em transformação. Entretanto, a observação mais detida das transformações humanas resultantes do advento da sociedade industrial no Brasil ou mesmo uma certa visão lírica e trágica desse processo parecem-me ainda em grande parte por ser feita e transformada em objeto artístico.

produzir o desenho. Nela, tento não só oferecer um panorama dos meus gostos e inclinações, mas também descrever o processo de criação como eu o experimento.

Ali, há notas sobre minha trajetória pessoal, mas também sobre minhas opções no que toca a construção da linguagem artística e minhas fantasias sobre mim mesmo como a obsessão mineira, o cinema em preto-e-branco, o gosto peculiar pelos universos inglês, português e italiano, as indagações mais ou menos profundas – ou vulgares - sobre a reinvenção do passado através da produção artística contínua, além de uma reflexão mais detida sobre o que, imagino, seja a função do desenho em meu trabalho e minha muito parcial percepção do que esse mundo significa. Incluí uma breve análise sobre artistas-escritores e seus temas e procedimentos, concluindo-se o texto da tese com uma apresentação do meu projeto pessoal para “ilustração” ou “iluminação”³ do romance *Fronteira* (1935). O termo, embora tenha sido utilizado por C. Penna como referência ao ambiente de sonho e delírio de seu romance – fronteira, portanto, entre sanidade e desrazão – foi empregado, por mim, como óbvia alusão aos limites entre visualidade e narrativa. O trabalho converte-se, então, em um amplo teste de possibilidades de cada um dos veículos de expressão artística. Letra e imagem.

No que toca ao trabalho em si, optei, como se vai ver, pela sua apresentação em forma de um livro de ilustrações, um arquivo de imagens em que a narrativa aparece recontada em termos de desenho e fotografia, dispostos na seqüência paisagem – homem – narração e fantasia. Tudo isso constituiria, como Arlindo Daibert diria a respeito de seu próprio trabalho sobre Guimarães Rosa ou

³ A respeito dos termos, ver RUFINONI, Priscila R., Oswald Goeldi: iluminação, ilustração. São Paulo. Cosac & Naify.

Mário de Andrade, uma tradução⁴ do universo da escrita ao da imagem. Perseverei nesse caminho que entendi como sendo o meu, intuindo que, no caso deste que escreve, a linearidade narrativa, a fidelidade absoluta à materialização da cena operavam mais como um limitador. O que pareceu produzir efeito mais potente foi, antes, um processo de elaboração do conteúdo narrativo oferecido pelo autor do romance, a dedução de novos sentidos e universos de poesia que tomavam o romance como pretexto.

Como Pedro Nava, ainda creio que os temas mineiros por excelência são Solidão, Sexo e Minas Gerais. Assim o autor do principal ciclo de memórias mineiro resumiria sua “carta de princípios” literários, incluído as palavras numa colagem⁵ – nunca utilizada - planejada como capa para o derradeiro e inconcluso *A Cera das Almas*, livro que deveria encerrar as suas monumentais reelaborações do passado. Os leitores poderiam objetar que falta à lista o tema Religião. É certo. Mas eu observaria em resposta que, no caso dos mineiros, a religião permanece quase um assunto de Estado, uma pré-condição civilizatória, um fermento socializador mais do que a história pura da devoção. Igualmente, Religião pode

⁴ Priscila Rufinoni empregaria a mesma expressão ao escrever sobre as ilustrações de Goeldi, indicando as implicações de uma tal compreensão do fenômeno: “ (...) *estudar ilustração é, necessariamente, trabalhar em um interstício entre figuração e narração (...) Há uma espécie de porosidade, de ‘tradução’ de um campo a outro – dos recursos da escrita para os recursos da imagem – que possibilita a forma moderna de trabalhar com conceitos também traduzidos, contrabandeados da teoria da linguagem para a imagem ou da história da arte para a literatura.*” Op.cit. pp.29-30.

⁵ A esse respeito ver LE MOING, Monique, *A solidão povoada – uma biografia de Pedro Nava*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1996, pp. 145-156 sobre Nava ilustrador. Para essa referência, p.155. As três palavras foram incluídas como colagens para a capa do romance inconcluso *A Cera das Almas*. Nava cuidou das capas de seus tomos de memorialística pessoalmente. Os estudos para a confecção destas capas estão preservados em seu acervo pessoal.

significar a repressão de pulsões mais profundas e transgressoras – roçando licenciosamente o tema Sexo – ou ser percebido como a solução última, o diálogo “ascensorial” possível para os condenados à vida no ermo e precipitados nos penhascos da Solidão...

Os livros ocupam, reconhecemos, um papel pouco usual, “hiperftrofiado”, neste trabalho. Menções a autores, poetas e romances serão recorrentes como solução de problemas ou auxílio à compreensão de certos fenômenos, mesmo os de qualidade plástica. Espero que essa minha dependência não aborrea demasiadamente aos que encontram prazer intenso na visualidade pura. Tenho pena, mas não posso segui-los... Digo isso pensando que, ao final das contas, trata-se aqui de um projeto de criação artística visual, principalmente. Há desenhos, ensaios de pintura a *gouache*, exercícios tateantes lidando com a cor, fotografias, imagens em profusão. Flanqueando tudo isso, porém, persiste um mar literário em que os meus papéis, lápis e nanquins vêm pousar e do qual não consigo – e nem desejo - jamais separar-me. Nesta altura, se sou um artista, sou um artista-leitor essencialmente doméstico e cujo gosto é o de saturar-se de literatura, das imagens das obras meus artistas e obras favoritos e, alimentada a mente, “taquigrafar” impressões de leitura em torrente⁶. Pensem em mim, portanto, como um sujeito sentado à mesa, próximo a uma janela da qual se vêem árvores contra a luz da madrugada, com uma prancheta, papéis que pode manusear sem desconforto, pincéis e

⁶ Aqui também me socorrem as formulações de Arlindo Daibert sobre a função do desenho. Assim diz o artista juizforano sobre sua metodologia de trabalho. O ano é 1978: “*A partir do Açougue Brasil (...)*” – o artista fala da exposição *a que deu este título* – “*(...) comecei a desenvolver o desenho como um método. Método de leitura.*” DAIBERT, Arlindo, Depoimento in Arlindo Daibert. Belo Horizonte. Editora Arte.2000. p.26. O grifo é nosso.

lápiz, acompanhado por pilhas de livros grifados e trechos transcritos em pequenos cartões ou folhas soltas, as letras brilhando, flutuando luminosas e tênues contra o fundo escuro do espaço.

A transição fluida entre letras e desenho, literatura e artes visuais é prática tão antiga quando quisermos. Vamos encontrar exemplos diversos deste credo duplo ao longo da história. O número de artistas bifrontes, qualquer que tenha sido sua arte “principal” é vasto e inclui personalidades as mais diversas, como Victor Hugo, Sylvia Plath, os irmãos Goncourt, Gunther Grass, Mário de Sá-Carneiro, José Régio, William Faulkner, Raul Pompéia, Stindberg, Dino Buzzati, Manuel Mujica Lainez, Wyndham Lewis e tantos outros. Ainda, há o caso de escritores-fotógrafos de grande sensibilidade, como o mexicano Juan Rulfo, autor de lindas imagens sobre seu país e seus hábitos culturais e de uma série documental sobre o patrimônio arquitetônico do México. Francisco Dantas é o exemplo de um escritor-fotógrafo brasileiro. O autor sergipano chegou a publicar uma edição de seu romance *Coivara da Memória* acompanhada de fotos⁷ de profunda beleza e estruturação rústica. São imagens de baobás no sertão, das treliças, engrenagens e palhoças de um engenho abandonado. Uma vez mais, trata-se de um romancista “proustiano”, como o chamou Benedito Nunes, um autor marcado pelo registro do costume arcaico, pela melancolia que se desprende das sociedades em desagregação. Tal como Cornélio Penna, com seus desenhos dos anos 1920, as fotos de Dantas procuravam preservar uma integridade ideal e possível ou, quando

⁷ DANTAS, Francisco J. C., *Coivara da memória*. São Paulo. Estação Liberdade.1991.

impossível, operar como as testemunhas da decadência de um modo de vida:

“(...) Montou laboratório apenas para reter a memória dos tempos que findavam; daí que tentasse evitar que amarelecem, agarrando-os na palavra.”⁸

A palavra é adotada por sua virtude excepcional de, a um tempo, captar a essência da imagem e, ao cobri-la com o novelo do texto, projetar inúmeras outras imagens, como uma máquina em movimento perpétuo. A fotografia parece-lhe um compromisso, um limite, ao passo que a imagem mental, a que é gerada pela leitura, parece escapar a todo tempo, fugindo também da degradação material, do amarelecimento provocado pela passagem dos anos.

Um outro autor que teve de lidar com as opções difíceis entre as artes visuais e a escrita, Ohran Pamuk, parece ter percebido esta mesma e sutil diferença entre os meios expressivos. Tendo oscilado entre a Pintura, a Arquitetura e a Literatura, acabou por eleger esta última, não sem antes fazer uma profunda análise das razões que o levavam a optar. Oriundo de um país em que a cultura ocidental era aquisição relativamente recente – a Turquia - Pamuk experimentava a instabilidade de um ambiente pouco receptivo às artes visuais como praticadas na Europa. Mas suas razões têm, igualmente, natureza distinta, mais ligada a seu temperamento e sensibilidade. Ao comparar os prazeres da leitura e da visão, após fazer o elogio da primeira, assim Pamuk matizaria seu entusiasmo pelas letras:

⁸⁸ Id. Nota biográfica que introduz o romance, página não numerada, sem identificação distinta de autoria.

“Mas eu penso que seria errado falar sobre esses prazeres correndo contra – ou competindo com – os prazeres da observação, da visão. Devo pensar assim porque, entre as idades de sete e vinte e dois anos, eu desejei tornar-me um pintor e passei aqueles anos pintando obsessivamente. Para mim, ler é criar um filme, uma versão cinematográfica mental e própria do texto. Podemos levantar nossas cabeças da página para repousar nossos olhos sobre uma pintura na parede, uma cena do lado de fora da janela ou a vista mais além, mas nossas mentes não percebem estas coisas: estamos ainda ocupados em filmar o mundo imaginário do livro. Para enxergar o mundo imaginado pelo autor, para encontrar felicidade naquele outro mundo, é necessário empregar a própria imaginação. Por nos dar a impressão de não sermos meros espectadores, mas em parte seus criadores, o livro oferece a nós a íntima felicidade do criador.”⁹

Pensamos que o trabalho que apresentamos aqui seja uma tentativa de captar as possibilidades e sugestões oferecidas pelo texto literário de Cornélio Penna. De desfrutarmos ou compartilharmos com ele a criação – como na percepção de Pamuk -pela releitura constante e pela produção de inúmeros *sketches*, de *Fronteira*. Os desenhos são, portanto, o resultado de leituras sucessivas, do gosto pela interpretação *ad nauseam* de

⁹ PAMUK, Ohran, *The pleasures of reading* in *Other Colours: essays and astory*. Londres. Faber & Faber. 2007. Pp.115 – 116.

um romance que revisita constantemente os mitos – e os fardos - que nos ensinaram a chamar *os nossos*.

Porque e o que desenham, pintam, fotografam e esculpem estes autores de formação e inclinações ideológicas as mais variadas permanece uma incógnita e um estímulo. No processo de elaboração de meu trabalho procurei aproximar-se dos que tenderam a convergir as práticas, criando superposições entre uma e outra e conectando as duas atividades. Assim, interessam-me não aqueles que escrevem de um lado e pintam autonomamente de outro, mas, por exemplo, os que apóiam a escrita na imagem que criam ou que produzem explicitamente ilustrações para seu texto ou fabulam, de algum modo, através de imagem. Esse pareceu ser o caso claro de Cornélio Penna, em cuja mente o contraste das linguagens foi tão intenso que obrigou à renúncia formal, porém não definitiva, de uma delas. Em texto recente¹⁰, o escritor chileno Jorge Edwards nos fala sobre a dificuldade de manter-se fluente escrevendo em dois idiomas. O autor não objetava a efetiva possibilidade de escrever em muitas línguas, mas a possibilidade de se manter fiel a si mesmo nestas diversas trilhas de palavras. Acredita na adoção de uma língua e uma cultura como via preferencial de expressão, pouco importando se esses códigos são os de nossa origem ou adquiridos artificialmente e *a posteriori*. Parece-me que foi esta a opção de Cornélio Penna ao abdicar das artes visuais, um caso de fidelidade a si. Mas nós podemos nos perguntar sobre o maravilhoso turbilhão que o esforço por equilibrar-se entre um campo e outro na corda estendida sobre o vazio poderia ter produzido em sua obra. Optar conferiu-lhe conforto em um contexto histórico, a seus

¹⁰ EDWARDS, Jorge, Costumes das tribos literárias. O Estado de São Paulo. Cultura. p.D7. 04 jan. 2009. Originalmente publicado em El País, Madri.

olhos, pouco favorável às artes plásticas. A nós, porém, interessa o tempo em que se debateu entre as suas duas pátrias artísticas, estirado entre opções e experimentando as possibilidades de cada meio. Hoje, nos dias da impostura extrema, que opções se nos abrem? A quem ainda importam as opções?

Um último item deve ser acrescentado, e é uma confissão, uma advertência ao menos. Este é o trabalho de um historiador da arte. Com isso, quero dizer apenas que é o trabalho de alguém que, por deformação profissional e por inclinação pessoal tende a ver o conjunto da produção artística como um grande e contínuo fluxo organizado em genealogias, filiações, simpatias e antipatias formais. Tradição ou ruptura, pouco importa. Não tenho, seguramente, o gosto atávico pela ofensiva de vanguarda nem fecho, entretanto, os olhos para as suas liberdades expressivas e para o alargamento expressivo que podem promover. Entretanto, tenho a impressão de que, vivendo no Brasil, apresentar-se como alguém que deseja produzir seguindo os passos de outro – e um outro perdido na poeira vermelha e arcaica da figuração e, ainda por cima, literato, monarquista, de reputação instável – é desaconselhável, “pega mal”, como se diz na gíria.

Este é o trabalho de alguém que procura atualizar potencialidades do passado, reelaborá-lo e reconstruí-lo como metáfora ou como denúncia da persistência eterna do atraso e do arcaísmo brasileiro. Entetanto, procuro a vitalidade nestes remanescentes, tornando-os eloqüentes quando me interessam. Ao escrever sobre a composição de suas *Memórias de Adriano*, M. Yourcenar assim tratava do tema do *passado*, ao comentar seu gosto pela leitura:

“Quando gostamos da vida, eu diria sob todas as suas formas, tanto as do passado quanto as do presente – pela

*simples razão de que **o passado é majoritário**, como diz não sei que poeta grego, **sendo mais vasto e mais longo que o presente, sobretudo o estreito presente de cada um de nós** – é normal que leiamos muito (...).”¹¹*

Ou, como na observação de Fernando de Azevedo:

“(...) o passado, por mais remoto que seja, está bem mais perto de nós do que o futuro mais próximo”¹²

A idéia do passado, a sinto da mesma forma. É grande, vasto e nos preside como autoridade, não importando que vivamos, como diz Peter Burke, num país que tem um regime de memória “original”, aludindo o historiador inglês à volatilidade extrema dos fatos e do sentido de historicidade que ele percebia no Brasil. Não é, porem, apenas a história, é dizer, a racionalização discursiva sobre os fatos, o que nos interessa, mas sobretudo o “sucedido” genérico e as várias narrações e fabulações e conclusões secundárias que dele se desprende. Há a fricção com o passado, mas a essa sucede sua elevação ao patamar da invenção artística.

São, as imagens que apresento, uma forma de arte histórica pessoal, penso, por preocuparem-se, desde o ponto de partida, com a tarefa de reconstruir um contexto desaparecido, uma geografia física e humana já em grande parte deteriorada, ou por pretender evocar uma personalidade “real” de escritor ou a imagem que ele procurava projetar de si. As fontes dessa história

¹¹ YOURCENAR, M., De olhos abertos – entrevistas com Mathieu Galey. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1983.p.141. Os grifos são nossos.

¹² AZEVEDO, Fernando apud HARDMAN, Francisco Foot, Antigos Modernistas in NOVAES, A. (org.), Tempo e História. São Paulo, Companhias das Letras.1996.p.289.

de imagens são variadas como ficará claro. O desenho, não engano ninguém, está a serviço deste esforço de reconstrução e por ele está minado. Esperamos que a qualidade do traço, a matéria eleita como veículo e o resultado final produza esse deslocamento afetivo e temporal no observador. Convidamos, assim, a todos os que se deixarem contaminar pela história que desejamos recontar por marcas, desenhos, fotografias, a seguir-nos por essa senda rochosa e molhada pela chuva inconstante que se abre ali adiante, na curva irregular e mineral cavada na encosta do monte; parece que leva a Itabira...

PARTE PRIMEIRA

I - NO CIPOAL: REGIONALISMO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA NA VIRADA AO SÉCULO XX.

“Há uma originalidade em nós, há um caráter próprio; existe uma alma brasileira como existe uma natureza brasileira.”

Magalhães Azeredo

“...cumpre-nos não esquecer o falso e o incaracterístico da nossa estrutura mental, onde, sobretudo, preponderam reagentes alheios ao gênio da nossa raça. Penamos demasiado em francês, em alemão ou mesmo em português. Vivemos em pleno colonato espiritual, quase um século após a autonomia política. Desde a construção das frases ao seriar das idéias, respeitamos em excesso os preceitos das culturas exóticas, que nos deslumbram – e formamos singulares estados de consciência, a priori, cegos aos quadros da nossa vida, por maneira que o próprio caráter nos desaparece, folheado de outros atributos que lhe truncam, ou amortecem as arestas originárias”

Euclides da Cunha

Embora pudéssemos pensar na última década do século XIX como um ponto efetivo de revitalização do regionalismo, o mais certo seria identificar neste interesse

pelo intrinsecamente local, pelo revolvimento das entranhas do país, como uma pulsão recorrente desde, ao menos, os anos 1840. O que muda, talvez, de *Inocência* a *Canãa*, da *Mata que se está reduzindo a carvão* aos caipiras de pele crestada e encardida de Almeida Júnior e as impressionantes visões de Modesto Brocos, é o tom, a operação crítica a que se deseja submeter o contexto local. O final do século aprofundou e aperfeiçoou a observação e incorporou corajosamente a análise do arcaísmo da sociedade brasileira. Esse contexto nos legou obras que se tornariam pedras angulares na compreensão das particularidades do país, como foram *Os Sertões* (1902) ou obras que, desenvolvendo uma visão lírica e algo impressionista do campo, da vida rural e de seus mitos e rituais, alcançaram longevidade e permaneceram favoritas durante décadas a fio. Este foi o caso de *Pelo Sertão* (1898) de Afonso Arinos, um texto “favorito” para as gerações que floresceram ao redor de 1920, como o grupo reunido ao redor de Alceu de Amoroso Lima, do centro Dom Vital, e de periódicos como *A Ordem* e *Terra de Sol*. O caso, portanto, do contexto do qual iria emergir a obra e os interesses de Cornélio Penna.

Em São Paulo, todo o debate instaurado por Monteiro Lobato e o grupo do *Minarete*, por Amadeu Amaral e sua campanha pela fala e mores caipiras, sucedendo o contexto que presidiu a criação impressionante de obras como *A partida da Monção*, criou uma câmara de ressonância, uma abertura ao elemento regional que alcançaria síntese perfeita

no pessimismo de um Paulo Prado e seu melancólico Retrato do Brasil. Essa visão trágica e dolorida é, uma vez mais, o ambiente de Cornélio Penna que viveria em São Paulo até a conclusão do curso de Direito em 1919. Esse personagem onipresente, porém invisível, parece ter herdado suas posturas criativas deste peculiar e penumbroso momento da cultura brasileira, anterior às festivas libações da *Semana de Arte Moderna* e da política redentora pela alegria e felicidade institucional dos anos 1930. É um período menos luminoso, com certeza, porém não menos intenso política ou culturalmente. Alimentada não apenas pelos salões de arte e pela literatura, mas também por inúmeras conferências e pelo periodismo que se complexifica, a geração que chega à maturidade ao redor de 1920 reinventou, em grande medida, o país em que viviam, mesmo que perdidos na encruzilhada que se formou entre a herança de um país ainda marcado pelo primitivismo bárbaro do sistema escravista e seus desdobramentos e a industrialização crescente e redisciplinadora. Que papel encontrariam os mitos, as imagens queridas do passado, os estereótipos, vergonhas e orgulhos brasileiros neste novo momento? De que modo a produção artística e intelectual nacionais lidaram com estes impasses? Acreditamos que o caso de Cornélio Penna possa nos auxiliar a compreender as dúvidas desta geração, bem como as saídas por ela encontrada, mesmo que esta saída tenha significado a criação de um Brasil imaginário e imóvel, através da arte.

Comentamos, na seção que se segue, um pequeno volume de crítica de artes plásticas escrito em 1926 pelo poeta Manoel Linhares – *Nova orientação da Pintura Brasileira* - sobre a obra do pintor Manoel Santiago, mas que fornece, igualmente, informações concretas sobre o gênero de discussões que permeavam o ambiente intelectual em que se estrutura a contribuição artística de Cornélio Penna. Esta “*Nova pintura...*”¹³ de Linhares era, em verdade, quase uma resenha, um folheto de proporções modestas, contendo reproduções monocromática das telas e esboços analisados pelo crítico-poeta. Quanto ao conteúdo e ao tom geral do texto, é preciso dizer que Linhares identificava na arte de Santiago a “justa medida” da modernidade de feição nacionalista, uma arte que reinterpretava conteúdos formais e lendas indígenas com ganhos da técnica espontânea e da pincelada rápida, mas sem os radicalismos “futuristas”, identificados claramente como excessos a se evitar. Em alguma medida, esse equilíbrio seria procurado igualmente por Cornélio Penna que, entretanto, beberia em outras fontes iconográficas e em outra cultura visual. Procuraremos compreender em que sentido esta pintura dos tipos étnicos locais foi compreendida por Mário Linhares como via de modernização, percebendo-lhe a organização de argumentos na estruturação dos textos, mas indicando, ao mesmo tempo, suas eventuais limitações. A referência a obras de outros

¹³ O referido volume encontra-se depositado junto dos demais itens da coleção de Cornélio Penna, depositados na biblioteca do IEL – UNICAMP.

artistas atuantes no circuito carioca e ao ambiente geral dos anos em que o texto é publicado formará o nosso pano de fundo, possibilitando uma inserção mais precisa dos trabalhos de Santiago e Linhares no contexto em que aparecem. Este texto está depositado na Biblioteca Cornélio Penna, acervo recolhido ao IEL / UNICAMP.

As epígrafes selecionadas pelo autor para a abertura de seu texto, os excertos de Euclides da Cunha e Magalhães de Azeredo, revelam muito dos seus argumentos centrais e do espírito que preside a análise de Mário Linhares. Ele está, no momento em que escreve, intelectualmente ligado à vertente que deu, no campo das letras, nomes como Domingos Olímpio, Afrânio Peixoto, Afonso Arinos ou, mesmo, Graça Aranha, Godofredo Rangel e o primeiro Lobato. Permanece, portanto, estimulado por autores que, esmiuçando lendas e costumes do interior do país, observando de perto a gente do interior e o elemento nativo, Linhares tenta construir, através de grande número de experimentos literários, uma poesia de sabor local e, sob certos aspectos, velada por doses de fantasia, por um decadentismo que cobre tudo com sombras e meios-tons e determinada pela superposição do impulso documental ao misticismo dos costumes regionais. As lendas locais, as histórias do interior, o aspecto físico das populações apartadas do litoral aparece a Linhares, como sucederá a Manoel Santiago, como matéria-prima de uma nova linguagem e cânone artístico. Nos primeiros anos da

República, esta tendência à individualidade nacional ou, ao menos, a busca por uma arte que fosse genuinamente brasileira parece ter alcançado dimensão inusitada, ultrapassando o âmbito da criação da pintura de temas históricos e da invenção do passado nacional e de seus grandes momentos. Os costumes particulares e pitorescos, a história das devoções populares passam a conviver com os grandes ciclos de história religiosa em sentido estrito – v.g. vida dos santos ou dos personagens elencados nas diversas escrituras sagradas - mobilizando a atenção de artistas e escritores. O impasse representado pela definição da nacionalidade em arquitetura no Brasil, outro tema que ganha contornos mais claros neste período, é delineado por Eliseu Visconti nos termos que se seguem, antecipando idéias que vamos ver, mais adiante, incorporadas ao ideário da geração de Lúcio Costa, dos Irmãos Roberto ou de Niemeyer:

“Pesquisando, estudando, criando cursos e comissões especiais para perquirir o pouco que possa haver de característico no viver brasileiro e sobre ele criar a casa brasileira, refletindo nossas tendências e vontades. A nossa casa deve estar de acordo com o nosso clima, com os nossos costumes, os nossos hábitos domésticos, a nossa própria moral. Isto que parece difícil de conseguir, obtém-se com estudo, com pertinácia, com método. Desde que não temos a

primeira das artes, a arquitetura, como vamos ter a pintura, a escultura, para só falar das artes plásticas?”¹⁴

Desenvolve o tópico, ressaltando a importância que via no incremento do cruzamento artes-indústria para a disseminação deste gosto pelos objetos artísticos de caráter local:

“Se quiséssemos trabalhar, quanto teríamos que fazer! Só as artes aplicadas são um assunto amplíssimo, de que ninguém se preocupa aqui e sem o qual não é possível criar uma arte brasileira(...)”, para concluir adiante: “ Na arquitetura e nos outros cursos de arte aplicada sente-se a necessidade de estabelecer um curso prático de ‘pesquisa’ e ‘criação’; só assim, dentro de alguns anos, poderemos começar a plasmar uma arte de caráter nacional. Quero eu dizer que devemos respeitar, adorar, venerar tudo o que foi feito até hoje, mas pensar com o nosso cérebro, sem perder nenhuma

¹⁴ COSTA, Angione, A inquietação das Abelhas, Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1927, pág. 80. Antes disto, à mesma página, Visconti assim observava sobre o caráter da arquitetura no Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX: *“A primeira das artes plásticas, a arquitetura, não existe no Brasil. O senhor vai pela cidade, pela avenida e por todos os bairros ricos, nada encontra que seja nosso, tudo é importado, incharacterístico, alheio. Vemos o Luís XVI, Renascença, Normando, Russo, Colonial, só não vemos casa brasileira. O colonial é comum a todos os povos ibero-americanos e ele mesmo, aquele que imitamos, não é português, é barroco, artigo, por conseguinte, de importação em Portugal. Nada brasileiro, nada que se inspire em nosso caráter, em nossa moral, em nosso ambiente...”*

das regras determinadas pela inteligência. (...) Quando regresssei da Europa, como pensionista dos cofres públicos, fiz uma exposição de artes aplicadas, na certeza de que a arte decorativa era o melhor elemento para caracterizar a indústria artística do país. Olharam-na como novidade, e nada mais”¹⁵

Visconti, talvez, representasse a voz mais atenta às novidades do dia entre os seus companheiros de geração. Essa impressão vem de declarações como o “*Sou presentista (...)*” recolhido por Angione Costa ou através da opinião que manifesta sobre os artistas de vanguarda, na mesma entrevista para o autor de *A inquietação das Abelhas*:

“O homem não [vai] sempre para adiante. Os Futuristas, os Cubistas, são todos expressões respeitáveis, artistas tateiam, procurando alguma coisa que não encontraram. São dignos, por conseguinte, de toda admiração.”¹⁶

Manoel Santiago, assim como sua esposa Haydéa, seriam os discípulos diletos deste Visconti renovador. Fazem parte de uma geração que daria frutos, assim como o casal Georgina e Lucílio de Albuquerque ou Henrique Cavaleiro,

¹⁵ COSTA, Angione, op. cit. pág. 82.

¹⁶ COSTA, Angione, op. cit., pág. 81.

por volta dos anos 1920. Seriam estes os frutos da renovação por que passara a Academia de Belas Artes na virada do século, artistas marcados pela progressiva marcha de uma pintura definida agora pelas manchas de cores e pelos efeitos luminosos sutis.

Assim abre Angione Costa a sua entrevista com o casal Santiago:

“O casal Manoel Santiago e D. Haydéa Santiago vive numa constante pesquisa de arte brasileira, interessando vivamente nesse anelo a sua inteligência e mocidade”¹⁷

As telas de temática folclórica de Manoel Santiago propõem a resolução do problema pedregoso da criação de uma arte tipicamente brasileira pela exploração exaustiva da mitologia da floresta, assim como da eleição da figura do caboclo como tema central. A paisagem – o ambiente da mata local - e o próprio corpo do indivíduo autóctone, seus traços e compleição física particulares, é que deveria renovar o repertório das formas utilizadas pela pintura, substituindo idealizações à maneira clássica. Assim é possível deduzir da opinião de Mário Linhares, a partir da análise da tela “Cabeça de Tapuia”. Se não, vejamos:

¹⁷ id., pág. 185.

“Em “Cabeça de Tapuia” há um perfeito estudo anatômico dos nossos aborígenes. Além disso, da fisionomia ingênua deles, faz a pintura do ambiente onde vivem, desde os objetos de que se servem, como colares, pendentes, feitos de frutos e dentes de animais ferozes, até os recantos das matas em que habitam.”¹⁸

A anatomia do indígena e sua expressão ganham destaque sob o olhar do crítico, bem como o mundo que o circunda. Natural que era da região Norte, essa operação - ou seja, a formação de um “cânone” a partir do corpo do caboclo, o aproveitamento de sua cultura material como fonte inspiradora - deve ter sido, até certo ponto, natural e conveniente a Santiago. O conhecimento dos hábitos indígenas, dos seus objetos, padrões decorativos e de seu físico e aparência forneceram a ele matéria prima para investigações plásticas. Não elaborava um quadro completamente fantasista, como vemos acontecer a Gastão Cruls em sua *Amazônia Misteriosa*, delicioso compêndio de histórias completamente artificiais, elaborado sem que o autor conhecesse a região norte, sobre uma civilização perdida no interior da mata. O pintor Santiago, ao contrário, é alguém que, valendo-se do contato direto com esse meio, oferece sua versão para uma arte legitimamente nacional pela criação de imagens de sofisticada nobreza. Seus

¹⁸ Id.

caboclos e lendas são tratados com a dimensão de heróis ou seres mitológicos de um “Walhalla” tropical. Cruls -façamos justiça à sua obra - integraria, mais tarde, expedições ao interior da Amazônia, conhecendo *in loco*, o que antes tinha sido a ele descortinado por mapas e levantamentos topográficos. Acabaria, nos anos cinqüenta, por publicar um pioneiro manual sobre a arte indígena os povos amazônicos, além do vasto inventário vegetal, animal e arqueológico representado pelo seu *Hyléia Amazônica* ou a memória em escritos mais informais de *A Amazônia que eu vi*. A investigação do que seria autóctone e “fundador” do Brasil continuaria seu curso século XX adentro. Esta pesquisa sobre o “primitivo” seria uma das molas-mestras de movimentos vanguardistas, como o *Cubismo*, e nutriria o discurso dos modernistas de São Paulo, da mitologia de Raul Bopp ou mesmo da cornucópia decorativa de John Graz e Rogina Gomide.

Aluno de Eliseu Visconti, único mestre que reconhece efetivamente, é razoável imaginar que Manoel Santiago adotasse de bom grado algumas de suas idéias acerca do processo de criação de um possível caráter “brasileiro” para as artes pela via da valorização das particularidades da paisagem nacional. Mais que isso, das suas narrativas fantásticas e lendas poderia sacar um sem número de temas ricos, personagens a solicitar imagem adequada e motivos ornamentais criados pelo “gênio” nativo que se prestavam muito bem ao reaproveitamento gráfico. Os objetos

indígenas, reunidos em coleções especiais, poderiam funcionar como substrato, manancial para artistas envolvidos na criação de uma arte decorativa baseada em motivos nacionais – como vemos ser o desejo de Visconti, por exemplo – ou pintores que desejam preencher suas telas com esses mesmos elementos autóctones. Assim,

“Os vestígios de uma arte elementar, nos apetrechos de guerra, nos adornos festivos da indumentária e, sobretudo, na cerâmica indígena, reunida exemplos preciosos, colhidos em vários pontos da Amazônia, especialmente na grande ilha de Marajó, são fortes motivos emocionais e pictóricos que os nossos artistas não tem o direito de desprezar. Eles, sozinhos, não bastarão, talvez, aos exigentes, como escola de inspiração; mas suas adaptação às nossas lendas, aos nossos relatos populares, são talvez bastantes para inspirara uma grande arte nacional, especialmente se esses elementos forem tratados como devem ser, dentro da paisagem, do ambiente brasileiro.”¹⁹

O caboclo e sua singeleza seguiam como inspiração para a obra de Manoel Santiago. De certa rusticidade, encontrada nessa população escondida na província, apartada da civilização – ou, pelo menos de sua versão

¹⁹ COSTA, A. op. cit., pág.188.

“Avenida Central” – derivaria um suposto caráter brasileiro, assim como do conjunto da literatura indianista ainda elogiada pelo pintor.

De certo modo, a idéia do aproveitamento das lendas nacionais em substituição aos usuais mitos clássicos e do aproveitamento de objetos primitivos como motivo ornamental, vai ao encontro da proposta feita por Graça Aranha, em 1924, à direção da Academia Brasileira de Letras. A recusa desta última ao que ele entendia ser um plano para a atualização e modernização da Academia levaria ao seu desligamento definitivo da instituição. Esse rompimento definitivo, entretanto, seria precedido pelo famoso debate estabelecido entre o autor de *Canaã* e Coelho Netto – auto-proclamado “o último heleno” - que reagira de modo intempestivo à conferência de propaganda modernizadora pronunciada por Graça Aranha em 19 de junho do mesmo ano e aos seus possíveis desdobramentos. Segundo este projeto de renovação, apresentado em 3 de julho, sempre em 1924, a Academia não devia aceitar para os seus concursos, além de obras de feições parnasianas, árcades ou clássicas,

*“poesias romances, novelas, contos ou qualquer trabalho de ficção, de assunto mitológico, que não seja do ‘folk-lore’ brasileiro, tratado com espírito moderno.”*²⁰

²⁰ ARANHA, Graça , *O espírito acadêmico In Espírito Moderno*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, s.d, pág. 29.

Dois anos mais tarde, em 1926, portanto, Santiago insistia em soar a mesma corda. Se não, vejamos:

“As nossas lendas são um manancial riquíssimo de emoção até agora estão quase virgens de interessar a atenção dos pintores, voltados totalmente, para o que os outros povos, as outras raças fizeram”.²¹

O cerne da modernização proposta por Graça Aranha, a sua chave explicativa, ao menos no que toca ao aproveitamento de conteúdos poéticos e mitológicos locais, está explicitada neste resumo de princípios. O nativismo de ilustração e a criação de um panteão de divindades locais aparecem estimulados e seu manuseio pelos artistas plásticos transforma-se em sinônimo de modernização. Este processo, entretanto ganharia materialidade por vias muito diversas. Comparar as telas de Manoel Santiago com o trabalho do pernambucano Vicente do Rego Monteiro pode nos dar a idéia mais clara dos limites destas posturas e das especificidades de cada um dos caminhos abertos pela produção artística a partir do ponto de partida representado pelo legado dos mitos locais. Tratando de um mesmo patrimônio comum de lendas ancestrais, Rego Monteiro, nos seus desenhos para a lenda da mandioca, v.g., ou nos seus trabalhos coloridos e fantásticos sobre os costumes e narrativas indígenas alcançam um tipo de renovação plástica

²¹ COSTA, Angione, op.cit. pág. 188.

que Manoel Santiago jamais lograria alcançar. “Índia” ou “Lua”, de 1920, são bons exemplos desta maneira de Rego Monteiro, expostos na mostra que o pintor pernambucano organizara em 1921 no Rio de Janeiro. Mais tarde, no Teatro Trianon, levaria à cena o Balé *Lendas, Crenças e Talismãs dos Índios da Amazônia*, espetáculo saudado com entusiasmo por Ronald de Carvalho, para o qual desenharia cenários, figurinos e objetos cênicos. Talvez ainda fizessem sentido, na década de 1920, as iniciativas um pouco à Diaghilev que, em 1913, havia causado escândalo em Paris com sua superposição de modernidade e força primitiva na montagem d’*A Sagração da Primavera* pelos *Ballets Russes*, com música de Stravinski. Os desenhos coloridos e não despídos de intensa fantasia que Rego Monteiro elabora nesta altura fariam, assim, o papel dos equivalentes de Léon Bakst para o espetáculo da companhia de Diaghilev.

Tendo freqüentado o ambiente europeu desde muito cedo, Rego Monteiro tomou aulas na *Académie Julien* – o que por si poderia auxiliar-nos a compreender seu interesse pela arte decorativa e pelo estudo dos padrões e motivos ornamentais dos artefatos cerâmicos marajoaras²² - e chegou a participar do *Salon des Independents* de 1913. Volta à Europa para concluir seus estudos em meados dos anos vinte, não sem deixar a marca de sua presença na

²² A mesma inclinação pelos aspectos decorativos e pelo entroncamento de arte e indústria poderia ser detectada em Visconti, ele também ex-aluno da *Académie*. Essa inclinação, manifestada de modo claro em sua entrevista a Angione Costa, daria azo a vasos de cerâmica e desenhos de cartazes, por exemplo, marcados por gosto *Art Nouveau*.

Semana de 22 para a qual selecionara, antes de seguir viagem para Paris, uma série de telas e desenhos. Em 1923, um novo balé vem a público, ainda sobre o tema da Amazônia fantástica: *Légendes Indiennes de l'Amazonie*. Seu círculo de relacionamentos na Europa incluía Braque, Modigliani, Léger e Miró, e, diante de um rol como este, é possível imaginar como se organizou o modo de operar do artista e como se deve ter formado sua sensibilidade plástica e cultura visual. As divergências em relação às escolhas e realizações de Santiago são mais que evidentes. O contraste entre as obras de um e outro demarca, de modo dramático, estas divergências.

O mesmo efeito poderia ser obtido, talvez, pela comparação entre o já referido pastiche de Gastão Cruls sobre a Amazônia e o aproveitamento arrojado do patrimônio mitológico levado a cabo por Mário de Andrade, com resultados muito mais complexos, inclusive no manejo da língua e nos efeitos poéticos resultantes deste procedimento, em *Macunaíma*, texto de 1927.

A modernização e o espírito nativista – ao menos uma disposição em utilizar lendas ameríndias na formulação de conteúdos poéticos e artísticos em chave modernizadora²³ - parecem convergir e divergir em diversos momentos. Aproximam-se e formam as duas faces de uma moeda,

²³ A esse respeito, inserido numa ampla discussão sobre a obra de Oswaldo Goeldi ilustrador, Priscila Rosinetti Rufinoni apresenta argumentos esclarecedores. Ver RUFINONI, Priscila Rossinetti, Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração. São Paulo, Cosac & Naify. 2006.

auxiliando na criação e composição de uma certa idéia de nacionalidade, mas, em diversas outras ocasiões, estão apartadas pela técnica com que são manipuladas as matrizes de figuração ou as fontes literárias e folclóricas, pelos objetos artísticos que são, ao final de tanto revolvimento, oferecidos ao público. Deste modo, teremos artistas como Santiago, Visconti ou Rego Monteiro debruçados sobre os artefatos indígenas, interessados igualmente num mesmo manancial de possibilidades plásticas, mas produzindo, através da mediação inevitável da cultura visual que alimentam e constroem, pelas escolhas sem volta, telas, desenhos e mais objetos com feições muito diversas.

A postura de Manoel Santiago poderia ser apanhada, em síntese, numa observação como a que se segue:

“Nota-se no tumulto do futurismo, em pintura, muitas manifestações puramente ‘astrais’, que serão fatalmente melhoradas, mais tarde, visto que não passam de formas representativas do pensamento, mal pintadas, que o artista recebeu e não soube fixar.”

24

O caráter místico de suas observações derivaria, possivelmente, de sua ligação com a Teosofia. A este influxo, acopla uma revalorização da literatura indigenista à maneira

²⁴ COSTA, A., op.cit., pág.187.

romântica, mencionando Alencar e ícones como Iracema e Peri como os antepassados dos seus personagens. Sobre seu processo criativo e sobre a gestação de uma arte de conteúdo nacional, sua opinião é a que se segue:

“Os nossos artistas, pintando as nossas coisas, vão lentamente, se libertando das impressões trazidas da Europa, que se não adaptam à grandiosidade do cenário brasileiro. A nossa paisagem, o nosso ambiente, a nossa gente, as nossas lendas, o sentimento tradicionalista do povo têm um cunho individual, rigorosamente caracterizado, que se não confunde com o que é alheio. O caboclo amazonense é, por exemplo, um tipo perfeitamente definido. Tendo um físico próprio, vive num mundo à parte, não se pode mesclar com os demais elementos componentes da raça. As circunstâncias da vida criaram-lhe um meio especial, rudimentar, é bem verdade, mas onde melhor se desenvolve a sua natureza atrasada, mas, nem por isso, despida de interesse, no ponto de vista artístico.”

Manifestações opostas a esse aproveitamento dos motivos primitivos como uma espécie de reserva cultural mítica e elevada poderiam, entretanto, provocar espanto e indagação. É o caso de Cornélio Penna que, entre perplexo e

constrangido, assim escrevia na sua *Declaração de Insolvência*, de 1929:

“(...) no Brasil, a arte é, sobretudo, um caso pessoal, e nós precisamos primeiro da formação de artistas, mesmo que sejam cegos e surdos em nosso país tão ruidoso e tão claro, para depois descobrir-se um nexo entre eles, e nascer uma vaga e confusa personalidade coletiva que poderá ser estudada.

Foi compreendendo melhor isso que outros, mais felizes, começaram do princípio, e foram buscar a nossa infância selvagem, aceitando com alegria o ponto de partida. Surgem daí minhas primeiras dúvidas e perplexidades e parecem que muitos estão no mesmo beco sem saída e, como eu, não encontram um pouco de verdade, nem uma inteligência diferente e simpática que nos esclareça, aconselhando-nos outros caminhos, para que, espreitando o que se passa mais longe, ao lado e para trás, possamos enfim seguir o nosso para frente, teimosamente, sem inveja e sem curiosidade inútil.”²⁵

Este retorno ao mudo de feições primitivas era compreendido pelo futuro autor de *A Menina Morta* como falsa solução, como um labirinto sem saída possível fora da

²⁵PENNA, Cornélio, *Declaração de insolvência in Romances Completos*, Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, págs. 1349 e 1350.

farsa. Seu caráter introspectivo, seu apego à vida no Rio de Janeiro que sobrara do Império e às estruturas e mores aristocráticos que alimentavam seu espírito provocava a reação aberta a estas iniciativas. Abraçará, porém, os outros “*Caboclos*” - a gente sem pitoresco possível, encerrada no interior, nas fazendas e casarões ancestrais, moldadas pela rotina de violências e por regras obtusas de moralidade e rudimentos de religião - como divisa e mote de seu trabalho, tanto nas artes plásticas como na literatura que produziu.

Entretanto, C. Penna desenvolveria um sistema aparentemente próprio de observação destes personagens centrais na constituição do caráter brasileiro. Vale a pena apresentarmos uma análise breve sobre esse seu método. É o que se segue.

Em meados da década de 1920, Cornélio proferiu, a convite do então famoso romancista Adelino Magalhães, uma conferência intitulada *Motivos brasileiros em pintura*. Entre suas notas, depositadas no Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, podemos consultar livremente essas 16 folhas manuscritas que fixam um “credo pessoal” a respeito do tema referido. Depois de relativizar, na contramão do que diz Eliseu Visconti, a importância da fauna e da flora na constituição do repertório artístico local, C. Penna faz elogios aos tipos físicos característicos do país como assuntos favoritos. Não deixa, entretanto, de “corrigir” a abordagem do tema operando uma cesura na tradição do que oferecia M. Santiago:

“Três motivos brasileiros se nos apresentam impressionantes em sua rude beleza: o caboclo o índio e o negro. Oh! Mas não esse caboclo, esse índio, esse negro que estamos habituados a ver em nossa pintura e em nossa literatura do passado. Afastemos com horror de nossos quadros o pitoresco e o anedótico.

Nada queiramos desses índios bonecos emplumados, capazes de disputar pontos de cavalaria com messire Bayard e elegância de atitudes com as estátuas da Renascença. Nada queiramos desses caboclos gabarolas, contadores de histórias imbecis e cantadores de cantigas de infinita [sonolência; dolência].”²⁶

Entretanto, esses mesmos temas poderiam ressurgir novos, desde que percebidos sob uma óptica diversa. Sua energia e sua potência estariam em desvãos psicológicos e, em certos casos, antes na força primitiva das tradições do que no seu aproveitamento alegórico:

“O índio feroz e taciturno em sua mentalidade, tendo o mesmo código de honra que o jaguar e a onça pintada e, como eles, perseguido e sem lugar em nosso futuro,

²⁶ PENNA, C. [Conferência Motivos brasileiros de pintura]. Manuscrito. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa. 16p. Transcrição André Tavares. s.n.

*esse sim é que devemos fixar em suas linhas sombriamente selváticas.”*²⁷

Mas o seu tema por excelência, aquele que iria perseguir até a última linha escrita, Penna o enuncia a seguir, anos antes do primeiro romance e, possivelmente, antes da sua exposição de 1928²⁸. A afirmação é feita de modo irresolutamente trágico, mas define de modo claro os procedimentos de Cornélio e a tonalidade escura de suas realizações artísticas típicas.:

“Sondemos o segredo de nossas pequenas cidades sertanejas, que dormitam ao sol rutilante, com suas calçadas de lajes tumulares, suas crises de misticismo fatal, suas ruas construídas ao sabor das enxurradas e das estradas cortadas pelas tropas e pelas boiadas, com seus crimes estranhos, suas casas espectrais e seus preconceitos imprevistos e cruéis.

Elas guardam um tesouro de louca inquietação, porque como os índios e os negros, elas sabem que irão morrer, destruídas pelo progresso e pelo trabalho, violadas pelos imigrantes que vêm de

²⁷ Id.

²⁸ O documento não apresenta datação, mas pressupomos que o texto tenha sido escrito ao redor de 1924. Esse é o ano da participação de Cornélio Penna no Salão da Primavera e da publicação de alguns de seus desenhos, como *Luxúria* ou *Piedade*, em páginas da revista *Terra de Sol*, periódico que contava com a colaboração do próprio Adelino Magalhães. Esse autor havia fundado, em 1921, o Centro de Cultura Brasileira, localizado à Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, onde imaginamos que tenha sido proferida a conferência de C. Penna a que fazemos referência acima.

*longes terras, sequiosos de dinheiro e de felicidade e que não sabem, como o caboclo sabe, que a vida é uma irremediável desgraça...*²⁹

O caboclo é, assim, aquele que sintetiza a desgraça da condição humana no escuro das cidades perdidas na poeira do interior. Entretanto, é nessa tragédia anunciada do desarranjo das cidades, indivíduos e tradições que C. Penna encontrará assunto de predileção. Os demais temas, eles os refutaria e seu juízo sobre o temário brasileiro era ainda mais radical: *“Falimos de motivos brasileiros. Somos uma transição e eles serão transitórios”*.³⁰

O tema das raças fundadoras ocuparia bom número de páginas de periódicos como *Terra de Sol*, gerido por um grupo ao qual Cornélio manter-se-ia ligado, pelo menos pela sensibilidade, ao longo de sua vida: Tasso da Silveira, Tristão de Ataíde (Alceu Amoroso Lima) ou, ainda, Ronald de Carvalho.

O texto de Mário Linhares sobre Santiago punha em evidência certa maneira através da qual uma parcela dos nossos artistas imaginava poder criar uma arte nacional. Vemos como a atenção a aspetos da realidade material dos povos primitivos do Brasil, os verdadeiros “brasileiros”, elemento autóctone e legítimo, fornecia o ponto de partida para a renovação formal que esperavam. É interessante

²⁹ Id.

³⁰ Id.

verificar que certa espontaneidade de traço passa, mesmo, a ser indicada como valor positivo pela crítica que se ocupa do trabalho de Santiago. Valeria a pena lembrar, por exemplo, neste sentido, o texto, incluído na coletânea de opiniões sobre o pintor organizada por Linhares, do articulista d'O *Globo* que, em 1925, elogiava sua tela Vila Rica sem o “acabadinho” que o incomodava em muitos dos novos pintores³¹.

A idéia do aproveitamento de estampas e motivos indígenas como fonte de ornamentação tipicamente nacional teria vida longa entre nós. A arquitetura, bem como as artes decorativas, saberia valer-se dela, especialmente na sua versão marajoara. As propostas de um Correia Dias, particularmente nas grandes cerâmicas e desenhos decorativos, ou mesmo de Antônio Gomide são bons testemunhos deste processo de apropriação, assim como o desenvolvimento posterior do trabalho de Rego Monteiro. No mesmo espírito de catalogação e geometrização dos motivos ornamentais indígenas com finalidades ornamentais serão desenhados uma série de edifícios cuja decoração interna e externa derivará da geometrização de padrões nativos ou, mesmo, de grupos indígenas de outras regiões da América. É o caso, por exemplo, do *Instituto do Cacau* em Salvador, projeto de Alexandre Buddeus, da década de 30, cujos

³¹ “Manoel Santiago tem originalidade de tintas e sabe embeber de poesia o flagrante das cenas.

‘Vila Rica’ é obra que afirma os seus pendores, sem o ‘acabadinho’ que tanto aborrece em diversos outros pintores novos”. *O Globo* – Rio, 1925.

interiores de reabilitação das lendas indígenas seguem, muito a propósito dada a origem do cacau, padrões astecas em resultado de grande impacto. Em Belo Horizonte, o Edifício *Acaiaca*, com seus dois grandes mascarões, efígies indígenas monumentais marcaria época. O próprio nome que recebem vários dos edifícios deste período – Cayubi, Iracema, Tupi - segue esse padrão e pagam tributo aos mitos e línguas autóctones. Os motivos indígenas serviriam muito bem ao processo de geometrização dos ornamentos que vemos ganhar espaço após a Exposição de Artes Decorativas de 1925 em Paris. Eles estão na base de parcela do que veio a ser conhecido mais tarde como *Art-Déco* e definem um “braço”, uma ala inteira desta vertente estilística. A arte de Manoel Santiago, porém, será, pouco a pouco, deixada de lado como *demodée*, refratária que permaneceu a essa reformulação em chave geometrizar, ao discurso modernista à maneira dos artistas descendentes da semana de 22 e a revoluções formais mais arrojadas.

Os índios e caboclos de Cornélio Penna, curiosamente, seguem um duplo padrão. Por um lado, cedem um tanto a essa estilização geometrizar, a essa linha sinuosa à maneira de Beardsley que o caracteriza. Assim, alguns de seus desenhos resultam em verdade um tanto abstratos e ilustrativos, embora sejam imaginados não como material a ser impresso – o que poderia ocorrer com Correia Dias ou com as ilustrações do próprio Cornélio a serem ilustradas - mas como obras avulsas a serem

expostas de maneira autônima e apostas à parede, como de fato ocorreu no Salão da Primavera de 1924 e na individual de Penna em 1928. No caso de imagens como o desenho intitulado justamente *Índios*, o arranjo gráfico antecede a dramaticidade e o processo geral de arranjo parece ser o de um desenhista de decorações ou, de fato, o ilustrador de publicações impressas que foi.

No que diz respeito às diversas realizações para os *Caboclos*, séries de desenhos de casais recortados a meio corpo como retratos de família, as soluções de Penna alcançam mais consistência. Algo no olhar das mulheres, certo caráter esquivo e dissimulado de sua expressão e mesmo certo travo sensual transparece, assim como a rudeza dos sertanejos, ainda que transfigurados pela linha tensa e modulada de maneira agitada. No corte das figuras e a disposição dos casais, as caboclas adiante dos seus pares masculinos, a um tempo protegidas, mas tantas vezes fitando o observador com um olhar agudo que se antecipa ao do caboclo, Cornélio Penna descobre o seu tema por excelência, o momento em que suas habilidades de ilustrador pode comunicar-se a certo tensionamento psicológico e revelam uma acuidade de descrição de caracteres que extrapolam o meramente decorativo e luxurioso de certas realizações suas. Curiosamente, em 1924, encontraríamos uma reprodução de obra algo similar executada por um artista argentino, Facio Hebequer, nas páginas do no.6 de *Terra do Sol*. Hebequer pinta um casal de

mendigos embriagados que miram o observador com ar desconsolado como a esperar piedade. A sensibilidade ao drama humano, de parte interesse comungado com C. Penna, seria sublinhada por Elias Castelnuovo que, num texto em que menciona Tolstoi e Dostoievski, acaba por comparar Hebequer a Gorki:

“La pintura de Fco. Hebequer es , justamente, una pintura de pesadilla, concebida por una imaginación alucinada y tenebrosa. La atmosfera de Facio Hebequer es la penumbra o sino el humo denso que arrojan las once chimeneas de la Quema o sino la tiniebla, la tiniebla preta y compacta. Hay um aliento pesado y sofocante que exhala el más negro pesimismo y lo comunica. Fco. Hebequer no trata de ocultar nunca su pesimismo, um pesimismo reflexivo y piadoso com Tolstoy, um pesimismo que consuela y desconsuela simultaneamente. (...) Fco. Hebequer no es discípulo de pintores como Van Gogh o Cézanne: es discípulo de literatos como Dostoievski o Gorki.”³²

³² CASTELNUOVO, Elias, *Um pintor gorkiano* in Terra do Sol no.6. Rio de Janeiro.1924.p.335. A revista Terra de Sol é pioneira na publicação de artigos de correspondentes argentinos, chilenos, uruguaios e de outras origens na América Latina. Posiciona-se de modo positivo em relação ao progresso de integração dos países do cone sul, adotando um programa que parece corroborar o ideário de um Rodó ou um Ruben Darío.

O sentimento trágico que emana da observação dos tipos populares é similar ao conteúdo patético de Penna diante da civilização decadente e da degradação dos tipos nacionais legítimos. Essa radical transformação da raça em símbolo da tristeza parece bem compreendida e utilizada por esse círculo de intelectuais paulistas e cariocas. As mesmas idéias encontrariam eco mais que claro na figura emblemática do paulista Paulo Prado que sistematizaria as vicissitudes da mistura brasileira em seu *Retrato do Brasil* de 1927. Ali, o encontro das três raças tristes tornar-se-ia “monumento”, definindo um Brasil lunar, obscurecido pelas taras e mortificado por suas próprias neuroses. Desvinculado do contexto brasileiro, o texto sobre Hebequer parece, entretanto, alimentado pelas mesmas inquietações. O progresso da América latina parece convertido em um mal que escraviza suas populações e esvazia os códigos de honradez e os costumes mais arraigados. O “sobrenadante”, a população enfraquecida, o mestiço humilhado ou o negro degradado, algo como os vencidos de D’Anunzio ou G. Verga, convertem-se no produto das circunstâncias e o tema favorito desses artistas que, observando tipos étnicos e os costumes e os registrando em desenho ou pintura, pranteiam um mundo que desaparece debaixo da tormenta:

“La galeria de Francisco Hebequer es una turba indescrptible de fascinerosos a quienes el dolor y la miséria, la enfermedad, la mugre y la ignorancia han reducido a esa triste condición de larvas humanas;

son gusanos sucios y piojosos que se arrastran por parte por entre las grietas hediondas de la quema de basuras. Hay en todos ellos, una voluntad enferma y rota, ojos muertos para el amor y que solo brillan bajo el acicate de alcohol o de los más bajos instintos. (...) Francisco Hebequer los pinta así como los encuentra en la calle: sucios, rotos, demacrados o enrojecidos por el aguardiente, llenos de llagas y de parásitos. Y su pintura resulta entonces lógicamente, llena de toda la cruel realidad de la vida, de esa vida torturada de la que ellos son su más nítido reflejo.”³³

Assim, em Cornélio Penna, distintamente do que parece ter ocorrido com parte do elenco de artistas diretamente ligados à modernização da década de 1920, o “indigenismo”, ou antes, o gosto pelo primitivo como distinção local, revestiu-se de um outro matiz. À energia telúrica pura e simples, acrescentou-se um sentimento trágico alimentado por uma consciência aguda do ocaso das raças e das culturas em exaustão. Essa visão dramática forjou a compreensão dos seus personagens, seja na literatura ou, antes deles, na pintura e no desenho. Correndo contra o relógio, o artista tratou de coletar e preservar a “seiva” desses tipos bem como os trechos literários a eles associados. Seu equilíbrio entre a revalorização do primitivo e o sentido dos mores e costumes católicos, eles também tão

³³ Id.

antigos quanto a aurora do espírito cristão à portuguesa, moldou toda a sua obra a partir de ca. 1924. Voluntariamente isolado, entretanto, seu nome tendeu a dissociar-se da história corrente sobre a produção artística “revolucionária” desse período. Para o Gonzaga Duque de *Os Contemporâneos*, entretanto, assim como Hélios Seelinger, Cornélio Penna era um dos “*Novos*” a quem - ao lado de um outro desenhista de temática mórbida, o trágica e prematuramente falecido Roberto Rodrigues – deveria ser consagrada uma atenção especial. Representava uma página nova no grande e infindável romance regional brasileiro.

II - ACERCA DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CORNÉLIO PENNA

“(...) o desenho é, na realidade, mais uma caligrafia, mais um processo hieroglífico de expressar idéias e imagens, se ligando por isso muito estreitamente às artes da palavra, poesia e prosa.”

Mário de Andrade em *Pintor Contista*, artigo de 1939, sobre a obra de C. Penna³⁴.

“Cornélio parecia um homem desembarcado por engano neste planeta. Num século que pretende nivelar em tom cinzento a indistinta massa humana, ele pertencia ao número dos que representam algo de excepcional.”

Murilo Mendes, em seus *Retratos-Relâmpago*.

Nascido em Petrópolis no ano de 1896, Cornélio Penna viveria marcado pelo ambiente espiritual mórbido e tradicional, místico e um pouco divorciado do mundo real que encontrou na infância em Itabira, Minas Gerais, Brasil. Essa infância no interior da província é sempre lembrada como matriz das imagens, temas e mesmo personagens que viria a utilizar em obras futuras. Não há exagero em ressaltar este

³⁴ Mário de Andrade: *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins Editora, 1972, pág 53.

apego, como fazem Afrânio Peixoto ou Adonias Filho, ao espírito da terra que o “embruxou” na estadia mineira. Cornélio chegaria a dedicar *Dois Romances de Nico Horta*, o segundo livro que publicou, à cidade querida, apresentada como sua amiga mais cara na abertura da obra. Mas o caso mais radical dessa devoção seria mesmo *Fronteira* (1935) romance ilustrado por ele e que teria seu tema místico extraído de uma história verdadeira, passada em Itabira. Diplomado em Direito em 1919, Cornélio passa a viver do jornalismo e da atividade de ilustrador e pintor. Trabalha, no Rio de Janeiro, como redator nos jornais *Gazeta de Notícias*, *A Nação* e *O Jornal*. Realiza a única individual de seus trabalhos – pinturas desenhos e ilustrações - na Associação dos Empregados do Comércio, no Rio de Janeiro, em 1928. Publica seus livros, definindo uma nova área de interesses, entre 1935 e 1954, desenvolvendo e apurando o mecanismo da análise introspectiva e psicológica em cada uma de suas obras. Dos capítulos mais curtos e de sabor impressionista de *Dois Romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1948), vemos seu estilo desenvolver-se no sentido da expressão de ampla envergadura, culminando na metáfora da decadência e desagregação da sociedade aristocrática rural representada por *A Menina Morta* (1954), sua realização maior e compêndio de seu processo criativo. Inacabado deixaria o romance *Alma Branca*, publicado como anexo à edição dos Romances Completos que mereceu da Ed. José

Aguilar em 1958. Sob sua técnica e habilidades, podemos lembrar o juízo de A. Coutinho:

“Dotado de singular capacidade de análise introspectiva, criou personagens de grande realismo e complexidade, situando-os, além do mais, em ambiente de densa atmosfera, soturnos, próprios ao desenrolar dos enredos e episódios que narra numa linguagem seca, objetiva e direta. Seus romances possuem grande significação simbólica, situando-se na zona de ‘fronteira’ em que se procura fazer sondagens sobre o mistério da vida, das pessoas, dos fatos”³⁵

A atmosfera de sonho que se desprende de seus textos são apenas parte de um caráter complexo e marcado por força criativa excepcional. Sob a gênese de seus romances, assim se havia manifestado, em entrevista ao também escritor J. Condé, publicada nos seus *Arquivos Implacáveis*:

“(...) desde que me conheço, ouvia histórias de Itabira, de Pindamonhangaba e das fazendas dos meus avós e tios, contadas de forma interrompida, desconexa, cercadas pela mais suave discrição que

³⁵ COUTINHO, Afrânio (Dir.): Enciclopédia de Literatura Brasileira (2 vols.), São Paulo: Global Editora, 2001, Vol. 2, pág. 1234

*já me foi dado contar, contadas por minha mãe. Eu guardava tudo com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aqueles episódios sem uma ligação evidente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim.*³⁶

Sua personalidade extravagante e misantropa foi fixada através de séries de artigos ou referências literárias, unânimes ao destacar seu caráter arcaizante, sua paixão pelas relíquias familiares, móveis antigos ou seu intransigente apego ao passado, seja aquele da memória infantil - dominada pela lembrança de uma Itabira fantástica, matizada de cores afetivas e impressões irremovíveis - ou o da Monarquia banida e à qual permaneceu aparentemente fiel (*“Era mesmo das baronesas”*, como no *Retarato* elaborado por Murilo Mendes). M. Rebelo, em seu conto *A árvore*, em que evoca o bairro de Laranjeiras, o inclui entre os personagens típicos daquele canto do Rio de Janeiro, passeando “o quanto pode” pelas ruas do bairro, apoiando-se ao braço da mulher, companheira de toda a vida³⁷. A sua casa - mausoléu, espécie de cenário montado com o fim de reforçar esse caráter sombrio e original que o acompanhava,

³⁶ FILHO, Adonias: Romances da Humildade, introdução aos Romances Completos, Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958, págs. XXXIX- XL

³⁷ *“Viam Cornélio Penna, enquanto pode, passeando ao sol com passos trôpegos, firmando-se no braço da esposa dedicada e na mão invisível do Salvador, que o empolgou, afinal, para tê-lo eternamente junto ao seu seio amantíssimo”*. Em Rebelo, MARQUES, *A Árvore*, incluído em *Os Melhores Contos de Marques Rebelo* São Paulo: Global Editora, 1984, págs. 122 e 123.

seria descrita por Lêdo Ivo com minúcia e sensibilidade num texto cujo efeito é quase o de um conto gótico:

“A casa onde reside Cornélio Penna, em Laranjeiras, dá frente para a rua, e, com a sua alta porta de madeira pintada de escuro, cor de bronze antigo, lembra logo um pequeno convento. Para essa impressão, muito contribui o estar sempre de janelas cerradas, bem como o seu ar de recolhimento e de silêncio, no meio das outras residências ruidosas e muito abertas. O grande vitral que nos surge logo aos olhos, com duas figuras graves, de olhar sereno, aumenta a sensação de paz e de longitude, que os móveis sombrios, os papéis de cores discretas, a grande quantidade de quadros de pinturas de tons velados e os enormes retratos de família acentuam.”³⁸

Mário de Andrade dedicaria a Penna, mais especificamente na ocasião do lançamento de *Dois Romances de Nico Horta*, o artigo “Romances de um antiquário”³⁹. Também neste título transparece a figura do autor dedicado a revolver o passado, recolhido entre seus leques, relógios ou salvas de prata do tempo do rei. Em

³⁸ Depoimento a Lêdo Ivo publicado originalmente n’O Jornal, em 23 de maio de 1948 e mais tarde incluído nos *Romances Completos*, Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1958, pág. LIII.

³⁹ O artigo de 24-09-1939 foi publicado, mais tarde, no volume *O empalhador de passarinho*.

muito recorda os ambientes e personagens de Mujica Lainez em *Los Ídolos*. Esse o perfil de Cornélio pelo autor de *Macunaíma*:

“Alma de colecionador vivendo no convívio de objetos velhos, Cornélio Penna sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor de beleza misturado ao de segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha-de-música, um leque, tão evocativos, repletos de sobrevivência humana assombrada. Se sente que seus os romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo vê renascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre sobre nós.”⁴⁰

A estréia como romancista em 1935, justamente com *Fronteira*, abre caminho para uma série de novos romances, inaugurado - ou ao menos, reinventando - uma tradição regionalista e introspectiva que seria, mais adiante, desenvolvida até os limites da hipersensibilidade por Lúcio Cardoso, autor a quem Cornélio Penna é sempre associado. O clima opressivo do interior desolado do país, o peso da tradição e dos antepassados, a descrição impressionista e sugestiva dos ambientes, sua influência no caráter das personagens cujas vidas parecem conduzir-se por fios

⁴⁰ Mário de Andrade, pág. 124.

invisíveis, tudo está presente nessas narrativas. Os adjetivos assombrado, misterioso ou nublado são recorrentes na descrição de seu estilo, tanto na literatura quanto no desenho. O próprio autor, demonstrando possuir senso de auto-ironia e bom humor, assim diria a João Condé sobre este ponto:

“Sobre Fronteira, alguém disse que era um romance de Boris Karloff, e eu achei que tinha razão.”⁴¹

Ao texto inovador de *Fronteira* seguir-se-iam *Dois Romances de Nico Horta* e *Repouso*, etapas em que burilaria as histórias que colecionara em seu íntimo dando a elas a forma de romances escuros, até então organizados em capítulos curtos. Sua obra, máxima, porém, será *A Menina Morta*, obra-prima do gênero de romance fantasmagórico e noturno que refinou ao extremo. O insólito do tema – a desagregação de uma família aristocrática no Vale do Paraíba vista através da movimentação ao redor das exéquias de uma criança defunta - soma-se à história da criação do próprio romance: a inspiração derivava de um retrato de uma parenta (Zeferina, sua tia por parte de mãe) morta ainda menina e que o autor conservava em sua casa. Neste romance, Cornélio Penna expande seu texto, segurando por mais tempo, com mão de mestre, o leitor perplexo. A trama aparece adensada, os capítulos mais

⁴¹ João Condé, *apud* Adonias Filho, op.cit.,pág.XLI.

extensos. Ao comentar a intimidade do autor com os objetos antigos e ao culto do seu passado, assim escreve Murilo Mendes, não sem a habitual dose de humor soturno:

“O símbolo máximo era obviamente o quadro grande da menina morta (sua tia Zeferina), pintado no século passado por um francês residente no Brasil que lhe daria a matéria de um livro. A mudança de Cornélio para outra casa era sempre condicionada ao ajustamento desta tela à parede da sala de jantar. Vi-o rejeitar uma bela casa em Botafogo, onde o espaço é o primeiro elemento funcional, onde se contacta a natureza, onde os marginais recebem títulos de cidadania: desses sobrados com delicioso jardim e pomar, hoje extintos. Hélas! Não cabia na sala o quadro favorito, objeto feérico de sua paixão”⁴²

A relíquia familiar deu ensejo à criação de sua obra mais significativa. Apesar do sucesso de seu procedimento e da acolhida favorável da crítica, Cornélio Penna sempre se posicionou um pouco fora dos holofotes e das discussões mais aferradas. Assim contava a João Condé, respondendo a uma pergunta sobre o juízo que, eventualmente, faria do movimento de 22:

⁴² Murilo Mendes, Retratos Relâmpago in Obra Completa, Rio de Janeiro: Nova Aguilar,.

“Não julguei na época e não julgo hoje o modernismo, porque não conheço os movimentos literários e penso que eles agem e influem fora da literatura. (...) De resto, leio apenas para não pensar, para esquecer a vida e não para refletir sobre a literatura e fazer juízos paralelos”⁴³

O autor mereceu, em princípios da década de 1980, uma exposição intitulada *“Os dois mundos de Cornélio Penna”*, iniciativa da Fundação Casa de Rui Barbosa depositária de seu acervo pessoal. O catálogo, assinado por Alexandre Eulálio, converteu-se na referência maior para a análise do trabalho de C. Penna como artista gráfico e pintor. Neste texto, publicado posteriormente na Revista Discurso (FFLCH / USP, 1981) bem como no volume *Escritos* (Ed. UNICAMP), Alexandre Eulálio tratava de esclarecer possíveis fontes visuais, modelos de figuração, para o estilo fantástico das imagens elaboradas pelo autor de *“A Menina Morta”*. Seu parecer era de que

“ Em Cornélio Penna, pintura e literatura constituíram as formas artísticas que, nessa ordem, o criador relutante aceitou a assumir a fim de dar expressão a um mundo pessoal torturado e sombrio. Embora duvidasse muito da eficácia da própria atitude, sempre a oscilar entre a inutilidade de cada gesto e o

⁴³ Ver Adonias Filho em *Romances Completos*, pág. LII.

arrebatamento interior, o artista acaba por aceitar o caminho da invenção”⁴⁴

Se, ainda na faculdade de Direito, iniciara-se nas letras com pequenas lendas e narrativas curtas dentro de filiação simbolista, seria na imprensa que sua personalidade artística ganharia espessura. Nesta etapa, o artista gráfico passaria à frente do escritor, apurando sua técnica e definindo seu campo de interesse temático. A esta altura,

“Executa (...) caricaturas políticas, apontamentos esquemáticos, desenhos vários, em que o lado grotesco do dia-a-dia vence a anotação por vezes lírica apanhada ao vivo: cenas de rua, comentários de porta de bar, ridículos e mesquinheza da pequena-burguesia.”⁴⁵

Sua atividade, porém, foi além da caricatura e da ilustração de pequenas histórias publicadas nos jornais e revistas da moda. Trabalhou, ainda, como um *proto-designer*, compondo modelos tipográficos “modernos”, é dizer, com letras geometrizadas e arrojadas para cartazes, anúncios e letreiros de lojas que desejassem para si um perfil e imagem inovadores.

⁴⁴ Alexandre Eulálio, Os dois mundos de Cornélio Penna in Revista Discurso, São Paulo: FFLCH / USP, 1981, pp.29 – 48. Esta citação, pág. 29.

⁴⁵ Alexandre Eulálio, op.cit, págs. 29 e 30.

A exposição de 1928 aparece, então, como uma consequência natural do prestígio crescente que seus desenhos vinham alcançando. Os estímulos dos amigos e fãs dedicados acaba entusiasmando o autor, o que é de causar espécie, dado o caráter retraído que vinha cultivando até então:

“Já animado com o que me diziam alguns amigos, resolvi fazer uma exposição individual, o que realizei graças ao espírito empreendedor de Dona Nini Gronau, e o Sr. Teodoro Heubergerm que contou com o patrocínio do Ministro da Alemanha em nosso país, o Sr. Hubert Knipping, fizeram tudo para que esse desejo se tornasse uma realidade. Em 1928 foi inaugurada minha única exposição, e consegui vender alguns quadros (...). O catálogo foi escrito pelo Sr. Augusto Frederico Schmitd(...).”⁴⁶

Em 1929, porém, mesmo após o sucesso de sua exposição e ao continuado apoio manifestado pelos fãs de seu desenho nervoso e do cinismo sutil com que impregnava alguns de seus *sketches* mais bem-sucedidos, Cornélio Penna decide subordinar, pela deficiência na transmissão plena do conteúdo emocional que deseja

⁴⁶ Depoimento a Lêdo Ivo em A vida Misteriosa de Cornélio Penna, Romances Completos, Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1958, pág. LX.

comunicar, o desenho à escrita, publicando seu acerto pessoal de contas com o universo artístico e resolvendo, através da atitude radical, a indecisão, a dúvida na escolha exata do meio de expressão consoante com seu gênio, a que vinha se submetendo. Assim,

“Atingindo um paroxismo insuportável para o mesmo artista, sem no entanto provocar no espectador a ânsia de absoluto que nele gostaria de incutir, Cornélio Penna julga frustrada a própria obra, que passa a considerar um equívoco. (...) Procurando libertar-se com tristeza, mas de modo definitivo, de um sofrimento que parece não levar a coisa alguma, Penna assume para si mesmo que o abandono da pintura é a única solução para o dilema. A pintura deixará portanto (afirma) o principal meio de expressão do mundo interior dele. Em lugar adota a pintura – arte do tempo, não do espaço, arte que afinal constituía o seu outro mundo - ,que a partir daí se torna o sangradouro dessa represa que ameaça aluir por excesso de tensão dinâmica.”⁴⁷

O desenho parece ter sido, até aí, o veículo. Passando ao romance, adotaria um estilo sugestivo, marcado pelas impressões vagas e pelo discurso “a meia-luz” que

⁴⁷ Alexandre Eulálio, op.cit., pág.38.

associam-se com eficácia poética. A cisão entre o artista plástico e o romancista era, a esta altura, irreversível. Assim se manifesta C. Penna sobre os eventos posteriores à exposição e que culminaram na *Declaração de Insolvência*:

“(...) fizeram-me um convite para levar a exposição a Buenos Aires, a bordo do navio estrangeiro que inaugurava então linha de navegação de longo curso, para permanecer na capital argentina durante vinte dias, tudo à custa da empresa. Recusei, e pouco tempo depois, tendo desenhado um quadro que chamei Anjos Combatentes, verifiquei com tristeza, que não era pintor, nem desenhista, nem ilustrador, apesar de ter feito capas e ilustrações para livros de Moacyr de Almeida, Arnalfo Tabaiá, Rubey Wanderley e outros...”⁴⁸

O momento de impasse em que se inscreve o Cornélio Penna artista gráfico – os anos 20 da definição militante do caráter nacional – pode ter atordoadado, mais do que desafiado – como fez a tantos outros – o artista, precipitado num debate em que se via prostrado, incapaz de uma contribuição efetiva. Chegava mesmo a achar graça, a zombar de certa postura panfletária que percebia

⁴⁸ Do depoimento a Lêdo Ivo, pág. LX.

em certos grupos de artistas⁴⁹. O autor entendia que, a despeito dos cem anos de atividade da Academia e da renovação promovida pelas novas hordas de pintores, escultores ou desenhistas, o ambiente das artes plásticas padecia da falta de consistência e urdidura, inculcando naqueles que se dedicassem ao seu estudo mais dúvidas e acanhamento intelectual que segurança e desenvoltura artística. A preferência pela literatura, ao fim do balanço e da curva de vida representados pela Declaração, parece ter correspondido a uma busca por um campo mais preparado para as realizações artísticas, representado, entre nós, pela tradição literária. Uma postura como esta deduz-se imediatamente de opiniões como a que se segue:

“Uma vez que nosso adiantamento literário, as nossas livrarias e os nossos literatos, pelo menos em um pequeno agrupamento à parte, são muito mais interessantes, completos e avançados, como é natural, do que o nosso adiantamento artístico, as nossas galerias e os nossos artistas, dispersos e

⁴⁹ Assim escrevia, na Declaração de Insolvência, publicada originalmente no jornal A Ordem, do Rio de Janeiro, em 1929, sobre os que buscavam insistentemente a invenção de uma pintura “genuinamente” brasileira: *“Muitas vezes, em minha miséria, procurei esse apoio negativo, e só encontrei quem procurasse, por sua vez, um pintor-cobaia ou um pintor-tabu; aqueles que pintam as idéias de seu grupo, ou aqueles que têm a propriedade exclusiva da seção de pintura, também de seu grupo. Ora não posso aceitar, nem compreender, sem rir, uma e outra dessas atitudes(...).E daí não poder escrever nunca sobre arte, porque em vez de me acudirem afirmações e doutrinas, brotam em mim, atropelando-se umas às outras, perguntas e dúvidas, criadas pela minha educação literária, monstruosa e vulgar”*. Ver Romances Completos, Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958, pág1350.

isolados moralmente, todo aquele que deseja conhecer e estudar só acha diante de si livros e teorias, e as viagens que faz, apressadas e como um coroamento do que já conseguiu, são antes um novo elemento de confusão e desvirtuamento.

*- Por quê? – interroga-nos, por sua vez Cornélio Penna – porque fazia literatura desenhada... Minha intenção primitiva na pintura era significar alguma coisa, criando uma imagem que falasse longamente ao espírito, mesmo depois de esquecida a forma, o trabalho manual, a representação em cores e linhas.*⁵⁰

Dessa dúvida e da escolha subsequente nasceria um dos mais originais autores da primeira metade do século XX no Brasil. Estreando em um período em que os romances do novo regionalismo, vaga representada pelo êxito de *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, pelo *Caetés* de Graciliano Ramos ou *Cacau* ou *Suor* de Jorge Amado, por exemplo, Cornélio Penna abriria uma vertente audaciosa, reaproveitando elementos folclóricos, superstições e densidade poética, indicando o caminho, v.g., ao Lúcio Cardoso de *Maleita*. Extrapola, por certos procedimentos na estruturação narrativa, como a composição livre e deliberada de cenas encerradas em si

⁵⁰ PENNA, C., Declaração de Insolvência, op. cit., pág. 1350.

mesmo, como num sonho, as narrativas sombrias, porém marcadas pelo recurso a finais surpreendentes ou a codas monumentais, de um João do Rio ou, mais próximo ainda do universo de Cornélio Penna, do Monteiro Lobato das *Cidades Mortas* ou dos *contos* dramáticos de *Negrinha*.

Os quadros e outros trabalhos artísticos seriam depositados no desvão da escada da emblemática casa de Laranjeiras, no espaço a que o autor chamava - nada mais típico do espírito corneliano – *Necrotério*. A Lêdo Ivo confessou, por fim:

*“ – Não pinteí mais – continuou o escritor, sem o menor sinal de emoção, na voz. Parecia falar de alguém indiferente, morto há vinte anos. – Acabou-se a dúvida, e, se não me convenci de todo que sou escritor, pelo menos estou certo de que não sou pintor.”*⁵¹

O autor continuaria, explicando sua decisão dramática por um juízo a um tempo lúcido e profundo sobre a realidade artística brasileira de meados dos anos vinte:

“No Brasil, a arte é sobretudo um caso pessoal, e nós precisamos, primeiro da formação de artistas,

⁵¹ Cornélio Penna a Lêdo Ivo, *Romances Completos*, op.cit., pág. LXI.

*mesmo que sejam cegos e surdos em nosso país, tão ruidoso e tão claro, para depois descobrir-se um nexo entre eles, e nascer uma vaga e confusa personalidade coletiva, que poderá ser estudada.*⁵²

Curiosamente, alguns dos trabalhos mais pungentes e composições mais concisas e marcantes de Cornélio Penna viriam após o advento de sua *Declaração de Insolvência*. De algum modo, ter-se desincumbido formalmente do papel de artista plástico ou da função de contribuir diretamente para a criação de uma arte brasileira genuína ao gosto dos debates da segunda metade dos anos 1920, parece ter dado asas à sua imaginação ou, ao menos, removido alguns pudores que o impedissem de se apropriar livremente das estilizações angulosas e fantasiosas, mais compactas e sem o característico zigzaguear de linhas, que definem o seu estilo dos anos 1930. Continuou a executar desenhos a nanquim, *ex-libris* para amigos, capas e desenhos sem maior pretensão. Gravuras como “*Família*” de 1933 ou as cinco gravuras – capa e quatro imagens para o miolo, provavelmente linóleos - que elaborou para *Fronteira* (1935) indicam um artista em continuado, mesmo que velado, desenvolvimento. Suas figuras e composições ganhavam em potência psicológica e o gosto anterior pela alegoria explícita cedia lugar a uma concisão de meios e a um uso mais

⁵² PENNA, C. *Declaração de Insolvência*, op.cit. pág. 1349.

eficiente das sombras e veios gravados. A fantástica capa, muito elogiada por Alexandre Eulálio, de *“Espelho d’Água – Jogos da Noite”*, livro de poemas de Onestaldo de Pennafort não data senão de 1931, assim como a ilustração de cariz medievalizante para *“O Príncipe Glorioso”*, conto de *Estrela Azul*, de Murilo Araújo, não viria antes de 1940, onze anos adiante da Declaração... Teria a auto-censura sido convertida em liberdade criativa?

O seu estilo inconfundível, porém, vinha sendo desenvolvido desde o início de sua carreira na imprensa em ca. 1920. A sua capacidade criativa e seus recursos como ilustrador vinham sendo pouco a pouco expandidos e, trabalho após trabalho era possível enxergar mudanças significativas. E, de fato, vemos a série de caboclos (desenvolvida ao menos desde 1923), de caráter inicialmente impreciso e hesitante ganhar em sentido visual, segurança de traço e profundidade de caráter a cada nova tentativa para culminar em novos e melhores resultados. O topo desta série estará, sem dúvida, em desenhos como aquele de 1924 depositado, hoje, no Museu de Arte Contemporânea. O que se passa com a série dos *Caboclos* é significativo para compreendermos o progresso no estilo de Cornélio e na maneira do autor compreender as suas possibilidades plásticas e sua capacidade de expressão em um e outro meio. As imagens – desenhos a nanquim, guache e aquaela, principalmente - francamente medíocres do início da década de vinte - como, por exemplo, “O Homem”- conviveram com

gravuras macabras de sabor decadentista. Assim era “Volúpia” (1923), v.g., muito mais interessante como resultado plástico do que as telas e *grisailles* que vinha produzindo. Segundo Alexandre Eulálio, o interesse pela série *Caboclos* viria do tratamento original dedicado ao assunto. Assim,

“A insistência no tema indigenista, nos vastos sombreiros dos homens, nos bandós, coques e xales das mulheres, assim como o modo pouco ortodoxo de dispor a matéria na tela, provocou curiosidade no Primeiro Salão da Primavera inaugurado no Rio naquele ano.” – 1923, lembremos, para continuar – “Os trabalhos foram aí acolhidos com benévola curiosidade pelo júri, que pensou tratar-se da produção de pintor mexicano não se sabia se de passagem ou estabelecido havia pouco no Brasil”⁵³

O clima sombrio de trabalhos como os de Cornélio Penna podem ganhar significado mais amplo se comparados com a obra de artistas abertos ao mesmo gênero de preocupações metafísicas ou ao chamado inequívoco do lado mais turvo da alma. É o caso do pintor Roberto Rodrigues, que mais tarde sucumbiria ao ópio, difundido no Rio dos anos vinte, com suas cenas de loucura e seus desenhos de temática boêmia e macabra. Ganhariam, do mesmo modo, se cotejados com as *“Beatitudes”* de Cecília

⁵³ Alexandre Eulálio, op.cit., pág. 33.

Meireles, indicando um caminho místico, derivado dos últimos laivos de simbolismo que continuaria nutrindo, por muito tempo, alguns setores da cultura brasileira.

Quando opta abertamente pela estilização, pelos temas obscuros e pelos desvãos de alma que tenta esquadriñar, alcança estratos mais altos em sua produção. Não há o resultado final dos Caboclos do MAC USP sem trabalhos como *“Piedade”* (1924), *Conversa Afiada* ou da série com temas macabros de 1924. Da mesma cepa dos “Caboclos”, a capa assinada Penna, em letra alongada como seus desenhos, para o romance João Miguel de Raquel de Queiroz editado por Schmitd.

Sobre a relação entre o artista plástico e o escritor, a análise de Adonias Filho é das mais precisas:

“Nos quadros e desenhos, expostos no saguão da Associação dos empregados do Comércio, que oito anos depois Almeida Sales evocaria para explicar certos aspectos do Romance Fronteira, uma personalidade singular observava o crítico, focaliza os seres e as coisas sob um prisma fantasmagórico. O painel embebido de mistério diluído, continua Almeida Sales, na descontinuidade dos contornos, o recorte humano das figuras, já Cornélio Penna estabelecia os dados imediatos da futura mensagem literária. Verificando o subjetivismo, o ‘desprendimento do mundo’, e no ensaio que

*escrevia sobre o pintor, o poeta Augusto Frederico Schmidt lembrava William Blake como ponto de referência para 'a falta de prisão às coisas palpáveis'. E não subsistirá exagero se acrescentarmos que a mensagem do romancista começa no pintor Cornélio Penna. A correlação, em verdade, é perfeita.*⁵⁴

A correspondência entre arte visual e literatura encontraria sua intersecção mais bem resolvida e equilibrada em *Fronteira*. Para Adonias Filho, a ligação entre os desenhos e pinturas dos anos 20 e a novidade da incursão literária era mais que evidente:

*"As atmosferas são idênticas e de tal modo se ajustam que os desenhos podem ilustrar os romances. O grande exemplo se encontra na edição de Fronteira: As ilustrações que a enriquecem não a contrariam os desenhos e os quadros porque, dispondo dos mesmos traços, oferecem o mesmo fundo. No pintor, e não viesse a ser escrita sua obra ficcional, já se encontravam os elementos da mensagem: o mundo sombrio, o fundo místico, em sangue a conversão da angústia."*⁵⁵

⁵⁴ Adonias Filho, op.cit., pág. XX.

⁵⁵ Adonias Filho: op.cit. pág.XX.

Essa análise da obra de C. Penna seguia o seu percurso apontando as razões que, hipoteticamente, teriam conduzido nosso autor do desenho e da pintura ao romance. A idéia central é a de que os conteúdos intensos que C. Penna já desenvolvia e apresentava em seu trabalho artístico revelariam, *in herba*, a sua matéria literária predileta, solicitando, para desenvolvimento natural, os recursos infinitamente potentes do romance, grande painel em que não só poderia evocar as imagens que colecionava desde as narrativas que ouvira na infância mas, também, aproveitar as que reelaborara como ilustrador. Assim,

“É possível que, em conseqüência da força dessa mensagem – e mais literária que plástica – Cornélio Penna chegasse ao romance como veículo mais eficiente para exteriorizá-la. O romance, e não a pintura, era o veículo mais eficiente para explorá-la em todos os seus rumos e todas as conseqüências. Sua estrutura especulativa, complexa e poderosa, demonstrava menos o pintor e mais o romancista. E este não tardaria em absorver aquele.”⁵⁶

Na prática, a Declaração de insolvência daria azo à criação de uma forma especial de romance ilustrado. O autor desejaria organizar uma forma híbrida e equilibrada em que narrativa e imagem, elaboradas pelo mesmo artista, fosse combinada num possível modelo que lhe satisfizesse as

⁵⁶ Adonias Filho, op.cit., pág. XX.

pretensões em um e outro campo? É hipótese a ser verificada, mas a que respondemos antecipadamente com um sim.

O catálogo de Alexandre Eulálio para a retrospectiva de 1979 permanece o estudo mais completo e, mesmo, afetuoso, sobre a obra artística, e aqui falamos especificamente do mundo das expressões gráficas, de Cornélio Penna. Descreve e analisa, dispostas em ordem cronológica, suas séries de gravuras e obras avulsas, destacando-lhes o perfil geral da composição, a paleta melancólica e o efeito mórbido e fantasmagórico. Fornece os elementos que vão ajudar a definir e identificar o estilo do desenhista⁵⁷. Com a acuidade e a erudição que lhe são peculiares, com a pena leve e elegante do texto fluente, consegue traçar uma ampla genealogia de artistas que poderiam estar na gênese da “maneira” de Cornélio Penna, seus antepassados imediatos e também os antecessores menos óbvios. Fala de uma possível influência de pintores vitorianos (“Alma-Tadema, Frederick Leighton, Albert Moore, E. J. Poynter”⁵⁸) a que o autor de Fronteira teria tido acesso

⁵⁷ “(...) certa linha nervosa e trepidante (...) que avança em ziguezague irregular (...)”, escreve Eulálio, que, à mesma pág. 33, fala de “expressividade simbolista”. Essa linha nervosa, adotada a partir de 1923, “permite a Penna expressar-se com absoluta economia e insuperável rigor. As conquistas dessa maneira ele as transpõe também para as aquarelas e têmperas então executadas em cores baixas – cinzas, ocre, roxo, rosa-pálido, cereja, castanhos, laranjas, amarelos e, mais raros, verdes-pálidos e púrpura - obras em que a linha traveja a estrutura.” . EULÁLIO, A., op.cit., pág.33.

⁵⁸ Id., pág. 30.

pelas mãos de sua tia, Baronesa de Paraná⁵⁹. Alexandre Eulálio destaca as ilustrações feitas para contos como o emblemático, em sua expressão, “*Anedota do Cbriolé*” de Machado de Assis, “*Las dos Sombras*”, de feições mouras, para o conto de mesmo nome do espanhol Pedro de Répide, os orientalizantes desenhos algo à Bakst para *Cleópatra* (1909) e *Xerazade* (1916) que Eulálio associa a Erté e aos figurinos de Poiret. Menciona, ainda, como êmulo, as ilustrações de Rivière elaboradas em 1896 para o álbum *Images d’après Mallarmé*. Não esquece, também, de situar C. Penna no quadro dos seus contemporâneos nacionais com quem, mesmo guardando distância pelo zelo extremo com que conduzia sua vida pessoal, mantêm evidentes relações formais: Yan de Almeida Prado, Correia Dias, Di Cavalcanti (na capa de *Estrela de Absinto*, por exemplo), Paim, Feringnac, J. Washt Rodrigues, entre outros tantos. A esses artistas, entretanto, acrescentaríamos uma segunda lista, aquela que corresponde à sua própria geração na Escola Nacional de Belas Artes. Esse notável elenco de artistas tanto notáveis como de classificação mais complexa incluiria a figura exponencial de Helios Seelinger. Porém, o artista que talvez mais se aproxime de Cornélio Penna seja de fato Roberto Rodrigues. Tanto a obra em pintura quanto aquela de ilustrador - com vezo, a um só tempo, mórbido e

⁵⁹ Segundo Eulálio, ele também “das baronesas”, como na expressão de Murilo Mendes, seria esta Baronesa de Paraná “*autora de inverossímeis telas de tema antigo e afrescos em estilo pompeiano*”, EULÁLIO, A., op. cit., pág.30

erótico - para a imprensa carioca revela similaridades importantes com o estilo e a abordagem de Cornélio.

A lista de artistas internacionais que nos poderia auxiliar a compreender a formação do estilo de Penna seria igualmente variada. Incluiria, além de W. Blake, sempre lembrado, bem como certos influxos derivados de G. Moureau,

“o holandês Jan Toorop, os belgas Charles Doudelet e Georges Minne, o austríaco Koloman Moser e, nos seus desenhos, o escultor italiano Adolfo Wildt. A eles (...)”, porém, “(...) excetuados talvez Toorop e Moser, Cornélio não chegaria a conhecer, senão imperfeitamente, ao acaso de reproduções eventuais em revistas de arte ou algum livro avulso. Poder-se-iam citar ainda alguns outros nomes isolados ao lado destes.”⁶⁰

Além disso, uma possível simpatia pelo espírito da *Wiener Secession* é mencionada, assim como afinidades com A. Beardsley e seus seguidores Charles Ricketts, Alastair, E. B. Bird ou William Horton. Hubert Kipping, plenipotenciário da República de Weimar no Rio de Janeiro, teria sido atraído justamente por esse espírito e, entusiasta desta arte de reverberações sutis e íntimas, converter-se-ia

⁶⁰ Alexandre Eulálio, op.cit., pág. 41.

num dos principais patrocinadores da exposição de C. Penna – sua única grande exibição - em 1928.⁶¹

A contribuição possível do nosso trabalho é o acréscimo, a esta lista de dados, de nomes e realizações artísticas menos conhecidos. Falamos dos artistas gráficos e ilustradores de livros que C. Penna colecionava habitualmente. Nesta coleção particular vamos encontrar fontes visuais subsidiárias que, combinadas com a ampla análise conjuntural de Alexandre Eulálio n' *Os dois mundos de Cornélio Penna*, potencializam a possível crítica da obra do romancista como artista plástico, desenhista e pintor, criando novas hipóteses sobre sua formação. Das séries de livros conservados na Biblioteca Cornélio Penna, ganha destaque a coleção "*Le livre moderne illustré*", editada em Paris por J. Ferenczi et fils Éditeurs, num período que cobre os anos 1923 e 1935. São volumes de tamanho médio contendo, além de bela capa padrão ornamentada com motivos vegetais, uma bom número de gravuras e vinhetas, apostas, em sua maioria, na abertura de cada um dos capítulos (gravuras maiores com cenas alusivas à narrativa ou à sua ambientação) ou no encerramento dos mesmos (pequenas imagens, vinhetas). Os gravados ("*bois*", como identificados nas páginas iniciais de cada romance) possuem autores diversos e é possível detectar algumas variantes estilísticas ou momentos de exceção criativa num certo padrão que se estabelece ao longo da série.

⁶¹ Ver, sempre, A. Eulálio, op. cit., pág.41.

Imagino que, ao elaborar as quatro pranchas para a primeira edição do romance *Fronteira*, Cornélio Penna pudesse ter em mente séries de livros ilustrados como esta. As ilustrações de Vitor Marrey para o livro *Bandadas* do peruano Gonzalo Ulloa são outra referência importante, por certas consonâncias detectáveis no estilo de C. Penna. Lembremos a confusão causada pela série dos *Caboclos*, quando se pensava tratar Penna de um artista mexicano radicado no Brasil... Este voluntário parentesco “hispano-americano” poderia ser evidenciado se tomássemos em conta um pequeno catálogo de ornamentação indígena peruana convertida em motivos decorativos para aplicação moderna que C. Penna possuía em sua biblioteca. A integração visual através de motivos decorativos Incas ou indígenas, elementos tradicionais de origem diversa dispostos em equivalência convertia-se em um programa baseado em inventários colecionados pelo ilustrador-literato.

As relações entre literatura e artes, entre escritores e artes plásticas podem abrir aos interessados uma série de campos de estudo e um amplo espectro de debates, como é possível perceber. O estudo de C. Penna é apenas uma etapa, inconclusa ela mesma, deste projeto que se vai delineando pouco a pouco. É a apresentação de um processo que, de auto-avaliação, mais do que auto-censura, resultou numa expansão da liberdade criadora de uma artista. Essa guinada voluntária na carreira representa, antes,

o corte que, feito à planta de modo e em tempo adequado, acaba por fazê-la crescer mais exuberante.

As relações entre literatura e artes, entre escritores e artes plásticas podem abrir aos interessados uma série de campos de estudo e um amplo espectro de debates, como é possível perceber. O estudo de Cornélio Penna é apenas uma etapa, inconclusa ela mesma, deste projeto que se vai delineando pouco a pouco. As próximas etapas no caminho de sua execução incluem a digitalização das imagens e ilustrações incluídas nos livros de sua biblioteca, assim como a identificação, quando possível, de cada um dos artistas identificados. A análise formal de cada exemplo e sua correspondência com a obra corneliana deverá ser evidenciada quando possível, criando uma rede de informações que se complementem de modo eficiente.

Mas, é, apenas, um princípio. Aqui, apenas o esforço coletivo promoverá um resultado de maior expressão. Uma história dos livros ilustrados – que é bastante rica entre nós – ainda deve ser feita, somando-se estudos já desenvolvidos sobre Oswaldo Goeldi, sobre as edições dos *Cem Bibliófilos*, sobre Axl Leskoschek ou Tomás Santa Rosa, para o que devemos contar com a colaboração dos pesquisadores interessados na história da gravura no Brasil. Nosso recorte temporal, lembramos, exaure-se ao redor dos anos 50. Além desse limite há outro universo a se explorar.

A reedição ou a revalorização da obra crítica de autores hoje deixados um pouco de lado, como a do eclético

romancista José Geraldo Vieira, ainda aguarda a análise cuidadosa de um interessado, assim como a de Coelho Neto (autor de alguns *Perfis* de artistas em textos curtos e sugestivos) Ribeiro Couto ou a de Marques Rebelo. Este último, aliás, foi autor do texto do catálogo incluído no catálogo da retrospectiva de arte brasileira organizada pelo Museu de La Plata ao fim dos anos 40. Este catálogo, Cornélio Penna conservou-o entre seus volumes ilustrados e livros de Arte. Talvez visse na exposição organizada por Rebelo a continuidade natural das iniciativas a que tinha estado associado nos anos 1920, como a revista *Terra de Sol* e sua utópica agenda pela integração latino-americana...

A biblioteca de um escritor ou de um artista plástico, a seleção que esse “personagem” faz dos livros e das imagens pelos quais se cerca, é ajuda sem par no trabalho da compreensão de um período, identificando as nuances de uma personalidade artística ou reforçando ligações que passariam despercebidas numa análise menos profunda. Numa época de especializações esterilizantes, a análise dos esforços e das razões de artistas que, como Cornélio Penna, se revolvem diante da escolha de um e outro meio de expressão, é um bom exercício para o pesquisador, uma maneira de, evitando as chaves generalizadoras e padronizações empobrecedoras, reconstruir percursos pessoais e reintroduzir tópicos que permanecem fora dos debates correntes. Nenhum destes autores e artistas merece nosso desfavor.

III - LEVANTAMENTO: LITERATURA ILUSTRADA E LIVROS SOBRE ARTES E ESTÉTICA NA BIBLIOTECA CORNÉLIO PENNA (IEL / UNICAMP)

A seguir, elencamos um balanço preliminar do material encontrado na biblioteca pessoal de Cornélio Penna, depositada no IEL - UNICAMP. Seleccionamos exemplares que se encaixassem nos limites cronológicos fixados aos nossos propósitos, ou seja, do início das atividades do autor na imprensa em 1920 até o aparecimento do primeiro livro do autor, *Fronteira*, em 1935. Imaginamos que estes volumes tenham sido de alguma importância na formação não só da linguagem visual do autor e na fixação de sua identidade como ilustrador, mas, também, de um possível projeto de conexão literatura-imagem para as edições nacionais. Acrescentamos, porém, alguns exemplos que extrapolam a data indicada, uma vez que nossa intenção, a logo prazo, é o levantamento exaustivo de toda a literatura ilustrada incluída na Biblioteca Cornélio Penna. Este arrolamento e sua posterior catalogação sistemática, assim como o registro fotográfico de cada exemplo deverá compor um banco de dados que servirá não só a uma história dos livros ilustrados ligada à personalidade do autor, mas a uma visão do material efetivamente em circulação e à disposição dos leitores e artistas no Rio de Janeiro do início do século XX.

Além da seção de livros ilustrados, incluímos um rol obras cujo conteúdo seja o das artes plásticas, arquitetura ou

estética – enumerados independentemente de limites cronológicos determinados para nosso trabalho, das vinculações diretas com a atividade de ilustrador de C. Penna ou com nossas hipóteses sobre este tópico-encontrados no acervo de Cornélio Penna.

LIVROS ILUSTRADOS:

ALVARENGA, Octávio Mello, *Coletânea de Poesias do autor*, sem indicação de editora, com ilustrações de Maria Helena Andrés. exemplar autografado em 07/11/1955 e dedicado “Ao grande escritor mineiro Cornélio Penna, com admiração”. Belo Horizonte, 1954.

ARAÚJO, Murilo, *A cidade de Ouro*, Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora, 1923. Exemplar autografado pelo autor, dedicado a “Cornélio Penna, cujo coração flameja estrelado. No Rio de Janeiro, dia de Nossa Senhora da Glória de 1925”. O desenho da capa é do autor, as ilustrações internas de Nery e o cliché artístico (*design* gráfico, como nós o entendemos?) de Álvaro Souza.

BERNARD, Tristan, *Les Moyens du Bord*, Paris: Le Livre Moderne Illustré, Ferenczi et Fils Éditeurs. Ilustrações de Gérard Coché.

BOPP, Raul, *Cobra Norato*, Edição autografada com a bela capa de Flávio de Carvalho. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

BORDEAUX, Henri, *La Maison*, Paris: Le Livre de demain, Arthème Fayard e Cia. Éditeurs, 1927. Com 40 gravuras originais de Paul Boudier.

CAPUS, Alfred, *Annés d'Aventure*, Paris: Colection Illustrée, Pierre Lafitte e Cie., 1910. Ilustrações de Leonce Beuret.

CHERAU, Gaston, *Les Flambeaux des Riffault*, Paris: Le Liuvre Moderne Illustrée, J. Ferenczi et Fils Éditeurs, 1925. Ilustrações de Clemente Serveau.

DELARUE-MADRUS, *Lucie, Le Pain Blanc*, Paris Le Livre Moderne Illustrée, J.Ferenczi et Fils Éditeurs, 1924. Gravados de Jean Buhot.

ELDER, Marc, *La Passion de Vincent Vingame*, Paris, Le Livre Moderne Illustrée, J. Ferenczi et Fils Éditeurs, 1925. Ilustrações de Gabriel Belot.

FLEURIOT, Mlle. Zénaïde, *Bouche en Coeur*, Paris: Librairie Hachette et Cie., 1882. Com 45 gravuras de Toffani.

GARCIA, Dionysio, *Assombrações*, Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas A Noite, 1927. Capa e verso com desenhos de Fox.

Livro autografado, dedicado “Ao talentoso amigo Cornélio Penna, rara inteligência para a arte criadora e cuja alma vibra ao ritmo das novas concepções. rio, 18/10/27”.

HERMANT, Abel *Les Noces Venetiennes*, Paris: Le Livre Moderne Illustrée, J. Ferenczi et Fils Éditeurs, 1929.

HIRSCH, Charles Henry, *La Grande Capricieuse*, Paris: Le Livre Moderne Illustrée, J. Ferenczi et Fils Éditeurs, 1927. Ilustrações de Gérard Cochets.

IVO, Lêdo, *Cântico*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1949. Exemplar autografado pelo autor e dedicado “ao casal Cornélio Penna”. Ilustrações do artista Romeno Emeric Marcier.

JALOUX, Edmond, *L'Amour de Cécile Fougères*, Paris: Le Livre Moderne Illustrée, J. Ferenczi et Fils Éditeurs, 1923. Ilustrações com singular afinidade às de Cornélio Penna. Gravados de Clément Serveau. Letras capitais, vinhetas e demais ilustrações com temas macabros.

LIMA, Jorge de, *O Anjo*, Rio de Janeiro: Ed. Cruzeiro do Sul, 1934. exemplar autografado, datado de 28/03/34. Ilustrações de Thomaz Santa Rosa.

MAURIAC, François, *Trois Récits*, Paris: Le livre Moderne Illustrée, J.Ferenczi et Fils Éditeurs, 1931. Gravuras de Clément Serveau.

_____ , *Thérèse Desqueyroux*, Paris: Le Livre Moderne Illustrée, J. Ferenczi et Fils Éditeurs, 1935. Ilustrações de L. J. Soulas.

MAUROIS, André, *Les Silences du Colonel Bramble*, Paris: Le Livre Moderne Illustrée, J. Ferenczi et Fils Éditeurs, 1924. Ilustrações de Jacques Boullaire.

_____ , *Meïpe ou La Déliverance*, Paris: Le Livre Moderne Illustrée, J. Ferenczi et Fils Éditeurs, 1926. Ilustrações de Émmanoel Poirier.

NEMIROVSKY, Irène, *L’Affaire Courilof*, Paris: Le Livre Moderne Illustrée, J.Ferenczi et Fils Éditeurs, 1936. Ilustrações de Constant Le Breton.

PICCHIA, Menotti del, *Chuva de pedra*, São Paulo: Editorial Helios, 1925. Não há pranchas ou ilustrações, mas possui um belo projeto gráfico e letras capitais de desenho refinado, além de modelos tipográficos de interesse. O título do livro é repetido como uma vinheta em todas as páginas. A contracapa em verde e amarelo utiliza elementos tipicamente

brasileiros como inspiração. Sem indicação de autoria para o projeto gráfico.

RADIGUET, Raimond, *Le Bal du Comte d'Orgel*, Paris: Le Livre Moderne Illustrée, J. Ferenczi e Fils Éditeurs, 1925. Gravuras de Pierre François.

REIS, Fran Carlos, *Mito e Presença*, Massao Ohno Editora, s.d. Trata-se de livro de poesias com ilustrações sem identificação aparente, que lembram Lívio Abramo. Exemplar autorgrafado e datado de 18/11/1963, é dizer, além da data do falecimento de Cornélio Penna (1958).

SERPA, Alberto de, *A vida é o dia de Hoje*, Porto: Edições Presença, 1939. Autografado pelo autor, no Porto. Ilustrações de Júlio, o irmão mais novo de José Régio.

TORRES, Paulo, *Bailados Brancos*, poemas. Sem indicação de editora, contém belas ilustrações à Beardsley de Angelus e dedicatória com o seguinte texto: "Para o Penna, poeta trágico, o Paulo. Rio 1923".

ULLOA, Gonzalo, *Bandada*, Talleres de Litografia, Imprenta, Rayado Encuadernación, Fotografados T. Scheuch, Lima, Peru, 1925. Volume ilustrado por Victor Marrey, autorgrafado pelo autor, no Rio de Janeiro, 1926.

LIVROS SOBRE ARTES PLÁSTICAS, ARQUITETURA,
ESTÉTICA OU HISTÓRIA DA ARTE NA BIBLIOTECA CORNÉLIO
PENNA

ART ET LETTERATURES: MATÉRIAUX E TECHNIQUES,
Volume da Encyclopédie Française, Tomo XVI, Paris, s. ed.
1935.

BAYARD, Émile, L'Art de reconnaître les tableaux anciens e
les styles de peinture, Paris: Roger et F. Chernoviz Librairies
Éditeurs, 1921.

BERGSON, Henri, L'Évolution Créatrice, Paris: Presses
Universitaires de France, 1946.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ POUSSIN, VOL.1 – Poussin et
son temps, com textos de René Huyghe, Anthony Blunt et all.
Paris: Librairie Fleury, Junho de 1947.

BORJA, Arturo Jiménez, Cuadernos de Dibujo Indo-Peruano,
Lima: Actual, 1935.

CARDOSO, Vicente Licínio, Philosophia da Arte, Rio de
Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1935.

COLEÇÕES BARONEZA DE BONFIM E GALENO MARTINS
DE ALMEIDA, Catálogo dos dois colecionadores para

exposição e posterior leilão realizado no Copacabana Palace, 1955.

CUADERNOS DE ARTE (Série dedicada a cidades espanholas), Ecija (vols. 1 e 2) e Cáceres, Madrid, Editorial Mundo Hispánico, 1952 (Ecija Vol.1) e 1954 (Ecija Vol.2 e Cáceres).

DUCHER, Robert, Caracteristiques des styles, Paris, Flammarion, 1944.

ESCHOLIER, Raymond, Anciens et Modernes, Daumier, Paris: Librairie Floury, 1934.

ESPOSIÇÃO DA MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816, Catálogo, Rio de Janeiro: MNBA, MEC, 1940.

FARIA, Otávio de, Fronteiras da Santidade, São Paulo: SEP, 1940.

FLAMMENT, Albert, La vie de Mnet, biografia romanceada, Paris: Librairie Plon, 1928.

GAUGIN, Paul, Lettres de Paul Gaugina a Georges Daniel de Monfreid, recedés d'un hommage par Victor Segalen, Paris: Librairie Plon, 1930.

GODECKI, Louis, Ivoires Français, Paris: Librairie Larrousse, 1947. Catálogo de objetos arísticos datados até do fim do século XVIII.

GRIVEAU, Maurice, Sphère de Beauté – Lois d'évoluition de rithme e d'harmonie dans les phenomènes esthétiques, Paris: Félix Alcan Éditeurs, 1901.

ICONOGRAFIA PETROPOLITANA (1800-1890), MEC, Petrópolis: Museu Imperial, 1955.

LA GRAMAIRE DES STYLES – L'Art Japonais, Paris: Librairie d'Art, R. Durcher, 1926. Volume contendo 26 ilustrações.

LACROIX, Paul, Les Arts au Moyen Âge et a l'époque de la Renaissance, Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1877.

LEICHT, Hermann, History of Worlds Art, Londres, s. ed.,1952.

LINHARES, Mário, Nova Orientação da Pintura Brasileira, Rio de Janeiro: Villas Boas e Cia., 1926. Exemplar autografadso pelo autor.

MURGER, Henry, Les Bouvers de l'eau, Paris: Michel Levy Frères Éditeurs, 1872.

MUSEO NAZIONALE DE NAPOLI – PITTURA – 32 quadri e SCULTURE, catálogos, s.d.

PEREGRINO JÚNIOR, Interpretação Biotypologica das Artes Plásticas – Conferência realizada na Associação dos Artistas Brasileiros, Rio de Janeiro, 1936. exemplar autografado e datado de 08/11/1936.

REBELO, Marques, 20 Artistas Brasileños, Catálogo da exposição organizada em La Plata em 1945 (2 a 19 de Agosto). Contém texto de Emílio Pettorutti, então diretor do Museu de Arte, além de reproduções de parte dos trabalhos expostos na ocasião.

RIBEYROLLES, Charles, Brasil Pitoresco, 2 vols., São Paulo: Livraria Martins, 1941.

SANTOS, Paulo F., O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil, Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.

STRATZ, Dr. C. H., La Figura Humana en el Arte, Barcelona, Salvat Editores, 1926.

VINCI, Leonardo da, El tratado de la pintura, Buenos Aires: Editorial More-Mere, 1942.

WAQUET, Henri, L'Arte Bréton, Paris, B. Arthaud, 1942.

IV – FRONTEIRA CRUZADA: Cornélio Penna escritor, a recepção a seu primeiro romance e uma conclusão à parte primeira.

“Nada me arreda de ligar a arte à realidade, e de arrancar das entranhas da terra a seiva de meus romances ou de minhas idéias”

José Lins do Rego

Consagrado como escritor “telúrico” após a publicação de seus dois primeiros livros – *Fronteira* e *Dois Romances de Nico Horta* - a trajetória de Cornélio Penna incluiu uma série de hesitações, desequilíbrios e novas escolhas. Desde o abandono da carreira ligada ao Direito, imediatamente após a conclusão do curso concluído em 1919, até as sucessivas mudanças de artista a escritor e de funcionário da burocracia jurídica a diretor do Instituto de Artes da Univ. do Brasil, todos os reveses por que passou levaram a marca da sua inquietação interna. Embora visse na imprensa uma espécie de abatedouro da literatura, foi no ambiente da imprensa carioca que encontrou acolhida apropriada:

“O jornalismo, no entanto, levou-o a conhecer e freqüentar a vida artística do Rio, sendo útil ao pintor e ilustrador que queria ser. Começou a publicar nos jornais e revistas desenhos e ilustrações, fez várias capas de livros, entre outros, de Moacyr de Almedia (‘Gritos Bárbaros’), Arnaldo Tabaiá, Onestaldo de

*Pennafort, e já em 1923 expunha alguns trabalhos no Salão da Primavera, ganhando medalha de bronze.*⁶²

No que toca a recepção a *Fronteira*, esta não poderia ter sido mais positiva, particularmente num contexto em que os que davam as cartas eram os romancistas “neorealistas” nordestinos, nomes como José Américo de Almeida, o autor de *A Bagaceira*, novo modelo para o romance regionalista moderno, o Jorge Amado de *O País do Carnaval*, *Suor* e *Cacau* e em que vivia-se o rescaldo do esforço interpretativo da nacionalidade, em chave de rapsódia, que foi *Macunaíma*. O acordo e o equilíbrio entre parcelas equivalentes de sonho, imaginação e mistério, realidade, análise psicológica e consciência transformaram *Fronteira* na alternativa ideal aos romances do grande ciclo social de 1930, e, eventualmente, aos textos mais carregados no tom e nas descrições vivas das mazelas e virtudes da carne ou das condições objetivas da vida...

O texto de Cornélio Penna, vazado de referências oblíquas e de evocações sutis das cidades submersas nos antigos costumes católicos surgiu, sobretudo, como um “antídoto” ideal à manobra radical mais à esquerda dos romancistas nordestinos. Ao transportar para o alto, para o campo das consciências e da apreensão mística sua trama,

⁶² CORNÉLIO Penna. Doc. datilografado. 17 págs. A.M.L.B. Fund. Casa de Rui Barbosa. p.3.

C. Penna tornou-se um favorito de escritores como Barreto Filho, Tristão de Ataíde, Otávio de Faria e outros tantos que vinham se nutrindo da literatura católica pós-simbolista francesa e cujos ídolos chamavam-se Léon Bloy, Teillard de Chardin, André Malraux, Gide, Julien Green ou Romain Rolland:

*“Procura-se com esforço um termo de comparação – e o nome que acode, mas não convence muito como afinidade, é o de Cornélio Penna. Ambos trabalham em zonas de sombra, impregnados de um psicologismo que vem certamente da novelística francesa posterior a Stendhal e Balzac, provavelmente uma reação aos rigores da escola clássico-realista. (...) Cornélio Penna, um modelo de simbolismo que renasce nos anos 1930, utiliza aparências de realidade como meros pontos de apoio e se compraz numa atitude em que ressoam forças de pensamentos, luminosidades de idéias, consciências reencontradas na asfixiante análise de suas matrizes.”*⁶³

A referência ao *Simbolismo*, às correntes oníricas da Arte presentes até a primeira metade do século XX é oportuna. Em sua análise de *Fronteira*, o português E. Ferreira identificaria o romance como um desdobramento

⁶³ PÓLVORA, Hélio, A força da ficção. Petrópolis, Vozes, 1971. pp.87-88.

extremo e compreensível – pela jovialidade da cultura brasileira e sua abertura a todas as novidades estéticas européias – do *Surrealismo*. Toda a sua análise está dedicada à identificação do movimento aglutinado ao redor de André Breton e da equivalência entre este e a obra do autor fluminense-mineiro. Particularmente ligado ao esforço de compreensão do trabalho de Cornélio Penna aparecem as seguintes notas:

“A adolescência receptiva a todos os pólenes carregados pelas monções do Atlântico-Sul, não podia a literatura do Brasil deixar de reagir ao estímulo surrealista, dada a entidade etiológica então existentes na pátria de Alencar e Castro Alves. E dessa reacção, a um tempo vigorosa e fugaz, surgiu o romance ‘Fronteira’ de Cornélio Penna.

Fronteira sintetiza, fielmente, virtudes e defeitos surrealistas, a espontaneidade e o caos da criação, a impetuosidade e a anarquia da desintegração subconsciente, o frescor e a tenuidade da linfa jorrando do basalto, a recta e o círculo, liberdade anímica e escravidão intelectual. Numa palavra; impotencialidade de compreensão do homem e da vida.”⁶⁴

⁶⁴ FERREIRA, Eugénio. Fronteira. In O Amanuense Belmiro e outros romances do Brasil. Tipografia Angolana. Luanda. 1958, p.34. Esse volume de críticas do português E. Ferreira pertence ao acervo da biblioteca de Cornélio Penna e conta com dedicatória manuscrita de Ferreira a Ruy Afonso, em passagem por Luanda.

*“A ficção de Cornélio, desde Fronteira (1935), se lança de fato no imaginário, pela reconstrução da memória, que transfigura nos ambientes de fazendas mineiras ou do Vale do Paraíba em quadros estáticos ou reclusos, de atmosfera abafada e sombria, carregada de culpa. E desta forma compõe um universo fronteiro com relação ao sonho, à loucura e ao mito. Sua arte tem traços marcantes de um remanescente do Simbolismo, que incorpora a tradição da literatura gótica e cria obras em que o clima de mistério é mais importante que a plausibilidade em função do real. Pelo caráter estático, revela pendor para a composição pictórica, em detrimento do movimento narrativo, de modo que a força narrativa recai sobre imagens emblemáticas da projeção alegórica.”*⁶⁵

Talvez, a visão mais profunda dos escritos e do trabalho de Cornélio Penna, no que diz respeito à sua capacidade de tomar a paisagem e o drama humano como tema, cristalizando-os em obra de arte de grande impacto

O volume é dedicado aos portugueses do Brasil: Gilberto Freyre, Ribeiro Couto e Renato de Mendonça, assim como os brasileiros de Portugal: João de Barros, Jaime Cortesão e Fidelino de Figueiredo. Além de C. Penna, são analisadas obras de Lúcio Cardoso, Adonias Filho, Lygia Fagundes Telles, Graciliano Ramos e Jorge Amado.

⁶⁵ ARRIGUCCI JR., Davi, *Minas, Assombros e Anedotas (os contos fantásticos de Murilo Rubião)*. In Enigma e comentário – Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo. Companhia das Letras. 2001. p. 143. 141 165.

plástico e discursivo, seja a de Davi Arrigucci Jr. O crítico percebe toda a delicada operação a que Cornélio submete a matéria poética que elege, percebendo-lhe as peculiaridades e os caminhos eleitos na composição de texto e imagem:

*“A Cornélio Penna o que interessava despoticamente era o segredo das almas humanas. Mas em Repouso, o meu predileto entre os seus romances, ele mostrou como a soma das muitas almas pode impregnar de inquietante melancolia a paisagem onde elas vivem.”*⁶⁶

Arrigucci seguiria seu argumento associando Penna a Manuel Bandeira e apontando o segundo, através das impressões do poeta pernambucano, como um dos mais hábeis romancistas no trato das nossas “cidades de silêncio”, vilarejos sufocados pelo peso das tradições e do atraso. A paisagem é chamada, uma vez mais, a operar como a metáfora desse todo que é o da sociedade mineira de princípios de século XX:

“Bandeira encontrou em Cornélio Penna a representação mais perfeita do espírito da pequena cidade histórica mineira. Mais do que isso, apontou um a relação estreita entre o homem e a própria

⁶⁶ BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa vol.2*, p.615. apud BUENO, Luís, *Uma história do romance de 30*. Campinas: ed. UNICAMP – EdUSP. 2006. P.527.

*paisagem na obra desse escritor. (...) As montanhas têm um papel importante em Fronteira.. Um de seus vários capítulos curtos é dedicado a elas.*⁶⁷

E, igualmente, em outra passagem, indica o que, compreendemos, seja o tema por excelência de Minas Gerais da primeira metade do século XX: a mineração do ferro. Esta história é a narrativa da industrialização a todo transe que, mais do que a prospecção do ouro e das pedras preciosas, moldou a face “moderna” de Minas. A mineração do ferro e a siderurgia modificaram dramaticamente a paisagem do centro do estado de Minas e sua epopéia não caberia no metro de um Gonzaga: é demasiado abrutalhada. Estas atividades criaram imensos *canyons* e gargantas, arruinando cenários milenares. Levantaram chaminés e estruturas que nos fariam lembrar os versos de Blake:

*“E foi Jerusalém construída aqui, entre estes engenhos satânicos e enegrecidos?”*⁶⁸

Elas ensinaram, pelo gigantismo das máquinas que empregavam, pela automação e pela nova violência do processo de produção em escala industrial, um senso de

⁶⁷ BUENO, Luís, *Uma história do romance de 30*. Campinas: ed. UNICAMP – EdUSP. 2006. P.527.

⁶⁸ “*And was Jerusalém builded here, among these dark Satanic mills?*” in BLAKE, W., Milton, Introdução ao poema de mesmo nome. Plate 1, versos 7 e 8, in *The Complete Poems*, Londres, Penguin Books, 2004, p.514.

monumentalidade e terror que jamais havia sido experimentado. A sensibilidade de Davi Arrigucci a esse tópico, ainda não explorado em sua extensão dramática e humana como deveria, é de se destacar. Que o perceba no romance nebuloso de Cornélio Penna, é para nós mais do que oportuno:

“(...) a visão de mundo organizadora dos livros de Cornélio Penna tira um partido enorme tanto do ambiente fechado de montanhas que se encontra em Minas gerais quanto da violenta atividade mineradora que foi responsável pela ocupação daquele estado.”

69

A história da ocupação mineradora e a superposição de um novo modelo industrial sobre o ambiente tradicional, de profundas raízes místicas e religiosas, é o verdadeiro drama do momento de *Fronteira*. É a verdadeira fronteira, desejamos pensar. O advento industrial e o corte histórico que ela representa deixam sulcos profundos na terra e na alma da população e, de certo modo, subtrai suas tradicionais razões de existir.

Embora surja como especificidade desses ambientes católicos brasileiros e muito mineiros, ou apresente-se de modo mais intenso nesses contextos, no fundo é o mesmo drama apresentado em ensaios ou romances-reportagens dos anos 1930 seja na Europa, como no caso de *A road to*

⁶⁹ Id. P.526.

Wigan Pier, de George Orwell, sobre as miseráveis condições de vida dos carvoeiros do País de Gales ou no tocante *Let us now praise Famous man*, de James Agee, sobre a situação de famílias de pequenos agricultores no sul dos estados Unidos pós-depressão. Em ambos os casos, o texto vem acompanhado de fotografias que registram a transformação desses personagens pelas condições a que estão submetidos. O choque entre a modernização e a tradição, entre o avanço da industrialização e a persistência de hábitos e tradições mais arraigadas ou a derrocada de grupos inteiros sob a pressão de novos modelos econômicos e condições históricas adversas configura-se num dos temas centrais do século XX.

Em *Fronteira*, porém, a extração mineral assume as feições de uma perda, de um senso de desagregação intensa:

*“A cidade onde se passa o drama narrado no romance não é um lugar qualquer. É uma velha cidade mineira, incrustada na montanha da qual se extraiu a riqueza mineral. Passado esse momento histórico, a cidade perdeu a vida, convertendo-se numa espécie de doença. A única reação possível da montanha é ocultá-la, mantê-la fechada, isolada, no esquecimento”.*⁷⁰

⁷⁰ Id. p.527.

De modo a complementar essa perspectiva, valeria a pena considerarmos a observação de A. Bosi sobre a percepção diversa do tempo que estas cidadezinhas, tomadas como matéria favorita por Penna ou Lúcio Cardoso, possibilitavam:

“Mas como recompor amorosamente um passado de violência e opressão que a lucidez política levaria, antes, a denunciar? Só mesmo sob o signo da memória artística, da pura forma que tudo redime enquanto sagrada vontade de estilo. (...) Fora de São Paulo, essa descida no tempo deu-se com mais ímpeto, menos espinhos e escrúpulos de consciência: a memória é a forma e a razão de ser (...) da grande obra mineira de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso. Resistir à insolência do novo foi o modo que (...) encontraram para serem realmente modernos.”⁷¹

E, aqui, superpondo tudo o que apontamos nos trechos imediatamente anteriores, cumpre deixar que fale o próprio Cornélio, que tenta proteger com o seu texto a integridade que ainda resta em sua cidade querida, na altura já transformada num fantasma, numa projeção absolutamente idealizada pelo escritor-desenhista:

⁷¹ BOSI, Alfredo. *Argüição a Paulo Emílio*. In Céu, Inferno. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34. 2003. p.247.

“Para mim, a nossa metrópole (...) de onde tudo deve partir é Itabira do mato dentro, com sua prodigiosa cristalização da lama brasileira, de sua consciência e de seu princípio essencial.

Sei que ela está ameaçada de destruição, mas como a cidade divina ela se erguerá acima da terra e, pairando em nosso espírito, nos guiará e esclarecerá, conduzindo os discutidores e carregando os verdadeiros místicos, seus filhos prediletos.

Quem melhor do que ela poderá ensinar a arte complexa de ser infeliz, a alegre ciência da renúncia e da humildade?”⁷²

A cidade não é mais sua realidade concreta, mas um ente que flutua sobre a razão, um “guia” para o espírito, uma máquina a gerar sentidos, a irmanar espíritos nutridos na melancolia e a educar as consciências na rudeza nua de seus mores. Bosi comentaria, também as peculiaridades do estilo escolhido para conferir corporalidade à história inserindo o romance de Penna numa corrente mais ampla de manifestações artísticas de seu tempo:

⁷² PENNA, Cornélio, *Itabira do romancista*. In ANDRADE, Carlos Drummond, *Brasil Terra e Alma – Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Editora do Autor. 1967. p.74. O texto foi originalmente publicado sob o título de Itabirismo na edição de 9.10.1937 da revista *O Cruzeiro*. Desenhos e estudos para o *lay out* da página em que foi publicado o artigo estão conservadas no arquivo pessoal do autor no A.M.L.B.

“A partir da crise de 30 até o pós-guerra, a prosa do resto do Brasil falou pela boca de um realismo ora ingênuo ora crítico, já não modernista em sentido estreito, mas certamente moderno. (...).”

E, após numerar uma série de autores que operaram a referida transformação – incluindo o próprio Cornélio, mas também Jorge Amado ou o gaúcho Dyonélio Machado, de *Os Ratos* – aponta críticos literários seus contemporâneos como Gylberto Freyre ou Alceu Amoroso Lima - que confirmam o juízo de Bosi - para quem

“o Modernismo fora apenas uma porta aberta: o caminho era já outro, o da cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente, isto é, aquele imenso e difícil ‘resto’, aquele denso intervalo físico e social que se estende entre os extremos do mundo indígena e do mundo industrial.”

⁷³

O *Modernismo* é compreendido como um “arranque” inicial, como uma força renovadora, mas não é percebido como ruptura ‘higienizadora’, *tabula rasa* como se pretendeu a seguir e por décadas a fio durante o século XX. Para lidar com os desvãos, com o atraso e com o arcaísmo de determinadas zonas do país, suas armas eram apenas

⁷³ BOSI, Alfredo, *Moderno e modernista na literatura brasileira* in Céu, inferno. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. p.221.

munidas de festins. Acreditar na fratura estilística era entreter-se na superfície dos acontecimentos. Nesse intervalo de poéticas parece ter sido gerada a obra de C. Penna. Assim pronunciava-se Tristão de Ataíde sobre este ponto:

“‘Fronteira’ alcançou logo a notoriedade. O crítico Tristão de Ataíde saudou-o num artigo em que afirmava: ‘Fronteira marca, por isso, uma vitória sobre o ambiente, uma reivindicação dos direitos da arte sobre os a moda, da delicadeza contra a grosseria, dos mistérios contra a tirania dos sentidos e da natureza exterior.’ E a seguir: ‘Considero-o por isso como um dos mais fortes livros da época, que veio salvar-nos da vulgaridade pela magistral manejo da ilusão e do sonho, de todos os estados mentais que formam entre os estados normais. As figuras se projetam sobre a realidade exterior, como desenhos de uma imaginação requintada.’”⁷⁴

Ataíde, por fim, saudaria Cornélio como um tipo raro, um gênero de artista em extinção. Não um *dandy*, um decadentista *flamboyant*, mas um aristocrata recluso, anacrônico, algo patético, talvez, mas decididamente embebido num ambiente de poesia e mistério evanescentes:

⁷⁴ Id. p.4.

“Dotado de singular capacidade de análise introspectiva, criou personagens de grande realismo e complexidade, situando-os, além do mais, em ambiente de densa atmosfera, soturnos, próprios ao desenrolar dos enredos e episódios que narra numa linguagem seca, objetiva e direta. Seus romances possuem grande significação simbólica, situando-se na zona de ‘fronteira’ em que se procura fazer sondagens sobre o mistério da vida, das pessoas, dos fatos”⁷⁵

De modo a concluir essa primeira parte, apresentamos, em transcrição inédita, o texto que se segue. Ele revela o teor da relação amistosa existente entre Penna e Carlos Drummond de Andrade e deixa entrever de que modo estavam articulados estes dois grandes artífices da mitologia da mineiridade. Cornélio correspondia-se, igualmente, com Lúcio Cardoso e Augusto Frederico Schmidt, seu amigo e editor. Nestes intercâmbios percebe-se a reafirmação de seus gostos literários e de seu “programa” de ação artística:

Carta de Carlos Drummond de Andrade a Cornélio Penna

Meu caro Cornélio,

⁷⁵ COUTINHO, Afrânio (Dir.): Enciclopédia de Literatura Brasileira (2 vols.), São Paulo: Global Editora, 2001, Vol. 2, pág. 1234.

Ainda não lhe mandei uma palavra seu bello e estranho livro itabirano. Sobre o primeiro também não havia escrito nada. Não repare. V. sabe que o silêncio é a afinidade itabirana por excelência, e que dentro delle cabem admirações e simpatias. No caso, há uma e outra coisa, e uma certa perplexidade também diante da sua interpretação do mistério de Itabira, interpretação que me perturba, como esse próprio mistério... O fato é que li suas páginas mais de uma vez, e que elas me deixaram sempre uma perfeição de angústia e sufocamento, perfeitamente desagradável. Às vezes, penso que v. se diverte fazendo sofrer suas personagens e dando-lhes destinos insolúveis. E que se diverte ainda com o efeito causado no leitor por toda essa tragédia... Mas isso ainda é Itabira. E seu livro não se esquece facilmente.

*Seu, com um abraço atordoado e amigo,
Carlos Drummond,
21-X-1935.⁷⁶*

Mais adiante no tempo, outra nota de C.D.A. a Cornélio, igualmente depositada no espólio do escritor na *Fundação Casa de Rui Barbosa*, daria notícia de visitas realizadas por Cornélio a Drummond que se encontrava enfermo. Muitos anos passados, a simpatia e a consideração seguia entre os autores. Lembremos de *Boitempo* (1968), em

⁷⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de, [Carta a Cornélio Penna]. Uma folha manuscrita A.M.L.B. Acervo Cornélio Penna. Transcrição André Tavares.

verdade, o grande livro de Drummond sobre a herança itabirana e talvez seu texto mais ditado, contaminado pela memória da infância mineira. Que impressão não teria causado em Cornélio (falecido em 1958) uma tal coleção de poemas? Este volume, além de selar uma amizade respeitosa, manifestando afinidades ao evocar os mesmos ambientes de *Fronteira* e *Dois Romances de Nico Horta*, materializava a comunhão dos dois escritores ao redor do “mistério” de Itabira e das memórias evocadas como os espectros em que se haviam transformado.

PARTE SEGUNDA

V - A MUSA HESITANTE: Literatos artistas.

*“Que ofício feliz o dos pintores, se comparado aos dos homens de letras!
À 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

Escrevendo sobre uma exposição de escritores artistas franceses do século XIX, realizada no Museu Casa de Balzac, Italo Calvino dizia⁷⁷, sem hesitar, que os homens de letras haviam começado a desenhar com o *Romantismo*. Sofrendo a influência dos contos fantásticos dos recém-traduzidos contos fantásticos de Hoffmann e, mais particularmente, estando abertos às idéias 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 constava de ca. 250 itens, de rabiscos a esboços e destes a desenhos e pinturas de qualidade considerável ou, mesmo, excelente. 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 Gouncourt, 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

⁷⁷ CALVINO, Italo, *Scrittori chi disegnano* in Collezione di sabbia. Milão. Mondadori. 2002.pp. 69-74.

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’Aurevilly 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 auto-caricaturas 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 desenvolvidos, menos escolásticos no traçar figuras sobre o papel.”⁷⁸

Curiosamente, Calvino ressaltaria, mesmo lidando com uma lista considerável de nomes em sua análise, que os pintores que escrevem “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 casos diversos, de natureza contrastante, como Pedro Américo, filósofo e romancista bissexto, ou Iberê Camargo, este último o autor de impressionantes e soturnos contos, além de relatos autobiográficos de força comparável à de sua pintura. Há inúmeros artistas que flertam com a palavra, com a poesia ou a

⁷⁸ Id. p.73. A tradução é nossa.

prosa e a incorporam de modo mais ou menos evidente à 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 dizia Alexandre Eulálio - e apresentamos na seqüência algumas de suas idéias sobre 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 dificuldade os campos e procuraremos dedicar nossa atenção ou 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 é que necessidades levam à superposição ou à eleição de meios distintos. James Agee (U.S., 1909 – 1955) utilizava, aparentemente, o desenho como um potencializador do senso de observação. O desenho significava despender mais tempo observando o que outros habitualmente negligenciariam:

“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.”⁷⁹

O sentido de posse afetiva, nós também a compreendemos. Ao efetuar cópias das antigas fotografias itabiranas ou da paisagem mineira, o que fazemos é, em verdade, tomar posse simbólica destes elementos. Envolvê-los na trama do desenho. Os desenhos de Agee, muitos deles executados a gestos rápidos, aguadas e nanquim, oferecem ao observador a experiência do ligeiro, do livro de notas e impressões.

A 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 (...)”⁸⁰

⁷⁹ AGEE, James, [Nota sobre o desenho no diário do escritor] apud FREEDMAN, Donald, *The writer's brush*. Minneapolis. Mid-list Press. 2007. p.6.

⁸⁰ ARTAUD, Antonin, s.n., apud FREEDMAN, D., op.c it. P.18.

O desenho em Artaud surge integrado profundamente à escrita. Suas atormentadas pranchas a lápis em que figuras e textos se alternam, 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 último dos escritores artistas que chamamos a deixar suas impressões é John Berger (1926). Algumas de suas idéias específicas sobre a natureza do desenho e sobre os meios de expressão a ele ligados serão analisadas em breve, quando tratarmos 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”

81

Se superpusermos a idéia 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:

⁸¹ BERGER, John, s.n. apud FREEDMAN, D., op.cit., p.44.

“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 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”

A abordagem de Berger é quase a de um desenhista de cepa Zen-budista. 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 mesmo procurando as conexões, o que há de comum. Assim resolve o enigma o poeta-pintor e.e. cummings:

“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'"

82

Um enigma sucede a outro... Se a função é comunicar a beleza, de que tipo e beleza tratar-se-ia? 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."*⁸³

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:

*"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"*⁸⁴

⁸² Cummings, e.e., [Auto-entrevista] apud FRIEDMAN, D. op. cit. p.88.

⁸³ EMSHWILLER, Carol, s.n., apud FRIEDMANN, D. op. cit. p.122.

⁸⁴ POUND, Ezra, s.n. apud FRIEDMAN, D., op.cit, xv.

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”⁸⁵

Um autor igualmente marcado pelo tradicionalismo interiorano, pela dramaticidade do campo, pela herança escravocrata, 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:

⁸⁵ GRASS, Gunther, apud. FRIEDMAN, D. op. cit., p. 158.

“Para mim, a prova da imortalidade do homem, de que sua concepção de que pode haver um Deus, de que a idéia de Deus é válida, reside no fato de que ele escreve livros e compõe músicas e pinta quadros. Eles estão no firmamento da humanidade.”⁸⁶

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.”⁸⁷

A publicação era acompanhada por um auto-retrato de Faulkner a bico-de-pena. O autor capturara-se 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, 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 nosso predileto Dino Buzzati. O que nos interessa de perto é como todos estes tratam o desenho, o quanto são capazes de conviver com ele ou o têm de abandonar, em favor de um dos meios, como no caso de Cornélio. Que se debata e se produza ao redor do contraste entre os meios. Em contextos em que

⁸⁶ FAULKNER, W. apud FRIEDMAN, D. op. cit. p.124.

⁸⁷ Id.

especializações não são tão radicais ou definitivas, talvez ainda se viva uma autonomia e uma variedade enriquecedora de experiências, seja em desenho ou em literatura.

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 ricas 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).”⁸⁸

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

⁸⁸ CALVINO, I, op.cit.,p.70.

e estilizações marcadas, derivações do estilo de Beardsley e do *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 o 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 sobre os desenhos de Raul Pompéia⁸⁹ 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*.

⁸⁹ PAES, José Paulo, *Sobre as ilustrações d’O Ateneu* in Gregos e baianos. São Paulo. Brasiliense. 1985. pp 49 - 63.

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”⁹⁰ 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 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.”⁹¹

A citação põe às claras o que imaginamos ocorra também com o processo de Cornélio Penna em *Fronteira*. As cinco

⁹⁰ id.p.54.

⁹¹ Id.

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 deixa-nos entrever os trechos ou temas que seu espírito selecionou, aqueles que elegeu como efetivamente os mais marcantes. O desenho retirado da narração cria, inevitavelmente, uma hierarquia entre os episódios ou cenas, fazendo a narração girar ao redor dele, que se transforma também em síntese do que o texto nos conta ou apresenta.

Levando em conta esse raciocínio, lembramos que C. Penna produz, para o romance *Fronteira*, essencialmente quatro ilustrações. A quinta imagem seria o desenho da capa, com Maria Santa trajada em amplo e rodado vestido coberto de estampas, sem mais indicações e pistas que possibilitem a identificação de qualquer passagem narrativa específica. Duas das quatro ilustrações a serem consideradas são imagens de “cenários” e apresentam respectivamente o casarão em que desenrola a história e os telhados coloniais que são vistos pelo narrador em certo episódio, passagem em que ele sobe à torre da matriz de Itabira. A terceira imagem apresenta a face severa de Tia Emiliana, vestida com solenidade “gótica”, que tem diante de si um personagem – um criado? – prostrado, agachado ao chão como em terror ou a pedir perdão. A derradeira ilustração apresenta o desenlace de Maria Santa que agoniza em seu leito. A personagem surge representada em atitude de prece, as mãos entrelaçadas, acompanhada de esculturas processionais de Na. Sa. das Dores e do Senhor dos Passos.

A essas imagens retornaremos mais adiante, quando tratarmos da concepção do trabalho visual propriamente dito. Por hora, interessa-nos sublinhar apenas que são elas a formar o “núcleo visual” da história que resolveu nos contar Cornélio Penna. São os pontos articuladores, as setas que nos legou como indicadores da leitura de seu texto.

VI - EU O VI: A LINGUAGEM DO DESENHO COMO SIMULAÇÃO DA EFETIVIDADE.

“Um momento da vida do mundo está passando. Pinta-o como é”

P. Cézanne

Na introdução, comentávamos sobre o nosso interesse pela história, pelo passado e, poderíamos acrescentar, pelas possibilidades de representação artística do transcorrer do tempo. Creio que em parte este interesse justifique nossa aproximação a determinadas obras de arte dos séculos XVI, XVII, XIX na confecção do presente trabalho, e mesmo a “compulsão” pela cópia de peças escultóricas antigas. Mais do que o aperfeiçoamento do traço ou das capacidades de simular matérias distintas, a cópia do antigo – e me pergunto quem tem paciência e gosto para essas coisas hoje em dia no Brasil – assume em mim o caráter de uma experiência de tempo. Seguramente, espero, quase ingenuamente, que algo se passe entre meus olhos, meu cérebro, minha mão e o papel que borro a lápis enquanto estou diante do Bobo Calabazas de Velásquez ou dos pesadelos de Goya e Francis Bacon. Espero, sim, que eu encontre a tradução ao grafite da intensidade dramática que experimento diante destas obras, que entenda as opções do arranjo plástico e do horror não dito, mas evidente nas imagens de guerra de Sargent, mas sobretudo sou dos que padece de uma impressão profunda em relação à temporalidade, ou melhor, à continuidade da ação artística e de seu conteúdo no tempo. O *visto*, assim, converte-se na memória não da obra, mas do tempo que a gera. Os cadernos

que vou preenchendo com estas anotações e esboços são catálogos cheios não de cópias, mas de alusões temporais.

Em outras ocasiões, e no caso dos desenhos elaborados a partir da escultura creio que isso seja mais evidente, o que me atrai é o estado mais ou menos ruinoso da matéria. A decomposição do mármore, do granito ou da pedra sabão pela água, pelos fungos iridescentes, as oxidações e pátinas várias produzem sobre a imagem em pedra dissoluções expressivas de profunda beleza. É a escultura pelo tempo, tal como nos fala Marguerite Yourcenar, que me atrai e, uma vez mais, retorno à representação do passado, do ocorrido.

As séries “inglesas” produzidas no Museu Britânico e na *Tate Britain* em 2005 e 2007, bem como as da *National Portrait Gallery* e na *National Gallery* (2007), e as imagens fotográficas e desenhos realizados em Portugal e Itália entre 2005 e 2008 seguiam todas essa orientação, bem como os estudos de Anínoo e Adriano (exposição *Hadrian: empire and conflict*, Museu Britânico) de 2008. Entretanto, o resto desconhecido e desconstruído de um mascarão de rua pode operar mais prodígios do que imagens recolhidas aos museus. A exposição às intempéries marca a peça em pedra esquecida em um beco e lanhada através dos séculos pela água, pelo frio e pelo calor excessivo. Essa espécie de dissolução que deixa entrever a sobrevivência ao longo do tempo é o que eu espero que seja perceptível em meus desenhos para os personagens de *Fronteira*. Seu caráter fluido, cambiante, severo e por vezes enigmático nasceu do estudo dessas rochas feitas aparência de carne e desfeitas pelos anos.

Entre as fontes e dos chafarizes ouropretanos, portuenses ou romanos - que chamo todos à minha posse - das figuras mitológicas e dos cônsules e imperadores abandonados à sua

solidão nas galerias e museus, guardarei nas retinas e na mente a imagem agonizante e desconstruída do pseudo-Sêneca, de que tomei posse simbólica ao projetar sobre a face encavada a sombra das minhas mãos. A *boutade* serve para fixar esse meu gosto pelo drama humano encapsulado na peça escultórica, minha crença no poder contínuo dessas imagens – desde que rearticuladas em sentidos mais amplos pelo trabalho artístico novo – e pelos dois interesses subsidiários e recorrentes: o tempo e o teatro.

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 a vitalidade da notação, a percepção do gesto do artista e de sua pulsação sobre o papel, suas hesitações nervosismos 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, romancista e desenhista inglês, que do tema trata em alguns de seus textos mais sensíveis. O

primeiro deles é *Naquele exato momento*⁹². 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 extema 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 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.”*⁹³

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,

⁹² BERGER, John. *In quel preciso istante* in Sul disegnare. Milão. Libri Schweiwiller.2007. pp. 84-90. A tradução é nossa.

⁹³ Id. p. 88.

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”*⁹⁴.

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 idéia 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

⁹⁴ Id., p.89.

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 uma imagem que, imutável, estava se tornando cada vez mais familiar.”

95

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 *Frenteira* 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 em um artigo delicado sobre a arte de Morandi⁹⁶. 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, no presente, algo do magnetismo de seu dono. Assim como Berger, Calligaris concentra-se no poder evocador do objeto de arte, mecanismo que

⁹⁵ Id. pp. 86-87.

⁹⁶ CALLIGARIS, Contardo. *As garrafas de Morandi* in Quinta Coluna. São Paulo. Publifolha. 2007. pp. 243-245.

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 além (ou aquém) de seu uso, que os torna, de alguma forma, invisíveis.”⁹⁷

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 morte do genitor. O trecho está 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

⁹⁷ Id. p.245.

*de história e de significação tão insondável quanto minha própria lembrança.*⁹⁸

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*⁹⁹, 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.”*¹⁰⁰

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 dos *Caprichos*. Vale a pena seguirmos seu pensamento:

“O artista em cuja obra esse modo de desenhar é mais evidente é Goya. Fazia um desenho após o outro

⁹⁸ Id. p.244.

⁹⁹ BERGER, John, *Disegnare sulla carta*. Op.cit. pp. 58-67. A tradução é nossa.

¹⁰⁰ Id. p.65.

com o espírito de um exorcista. Às vezes o assunto era um prisioneiro (ou uma prisioneira) submetido à torura 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.¹⁰¹*

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.

¹⁰¹ Id. p.66. Os grifos são nossos.

VII - FRONTEIRA, A GESTAÇÃO DO TRABALHO PLÁSTICO AQUI APRESENTADO

Não pinto imagens, pinto emoções.

Iberê Camargo

Apresentando Fronteira, o romance e o projeto

Talvez a parte mais delicada da elaboração de um trabalho como o que se apresenta seja essa espécie de “mito de fundação” que se nos solicita. Essa forma curiosa de texto é um meio termo entre auto-elogio, memorial descritivo e apresentação de razões que, a um tempo, nos auxilia a compreender e a comunicar a “ficção” que desejamos oferecer ao observador, mas o faz exibindo as vísceras que, necessariamente, deitamos fora no preparo dessa espécie de superfície de contato com o mundo exterior a que se dá o nome de obra artística.

Optei, desde o primeiro momento, por tratar esse material visual novo - desenho, fotografia, pastéis e o que mais fossem - levando em conta seu processo de elaboração e funções. Estes artefatos foram compreendidos como anotações ou comentários mais do que como simples reações afetivas – que, entretanto, também o são – ao texto literário de Cornélio Penna e às suas idéias gerais sobre o passado mineiro. São impressões, desenho *savante*, igualmente, sobre a atmosfera sobrenatural das cidades do século XVIII no momento de choque com a modernização industrial pela qual passaram na virada para o século XX.

A escolha primeira, entretanto, pareceu-me a mais importante e aquela que resultou decisiva: elegi andar, como desenhista, sobre as pegadas feitas por um outro. Voluntariamente, reivindiquei, para o que desenvolvia como investigação plástica, uma espécie de “tradição” que, nada tendo necessariamente que ver formalmente com o gênero de desenho que veio a ser produzido por mim, comunicava, por outro lado, uma espécie de postura mental, uma predisposição para compreender o que viera antes: o passado “mítico” mineiro, se quisermos dizer assim.

Consciente do peso de expressões como tradição, vanguarda, ou moderno, de seus usos e limites entre nós, procurei mover-me de modo deliberadamente autônomo, às vezes batendo em retaguarda, às vezes andando por diagonais inusitadas. Em grande parte sou uma planta de estufa e me parece, porém, que essa estufa a que alguns chamam universidade, tem seus confortos... O principal deles é, a meu ver, assegurar a liberdade poética a seus investigadores. Para o bem e o mal, os desenhos aqui apresentados e toda a produção resultante da investigação foram levados a cabo no âmbito universitário.

Num contexto como o brasileiro, em que os papéis e vocações específicas de universidades, mercado artístico, salões e outros itens da indústria cultural não nos aparecem com contornos nítidos, e funções definidas, esperamos que a presente investigação possa apontar saídas enriquecedoras para a fusão de produção visual e reflexão acadêmica e possibilite uma revisão produtiva de valores como desenho, tradição artística e inovação, ilustração ou da gestão das artes do passado.

Nesta breve apresentação, optamos por mencionar, em primeiro lugar, as escolhas intelectuais, os cortes mentais e

abordagens que balizaram minhas opções. A seguir, passo ao método de trabalho propriamente dito, ou seja, os modelos utilizados, as escolhas para a caracterização dos personagens, os critérios de seleção de imagens e a sistematização dos temas. Por fim, apresento um “elogio” dos materiais escolhidos para a realização do trabalho, um arrazoado sobre a dignidade do desenho e da economia de meios a que me propus. Espero que os textos alcancem o objetivo para os quais foram planejados, uma vez que apreender pela palavra opções e gestos que muitas vezes nos parecem aleatórias – mas não o são em essência – é tarefa de não pouco risco.

Os desenhos que apresento são, deste modo, ampla e efetivamente baseados em produção artística e, digamos, “documental” anterior. Eles necessariamente emulam fotografias e outras imagens. A obviedade da afirmação torna-se, na verdade, em método e plataforma discursiva. Em parte, a referência direta ao escritor deveria funcionar como uma espécie de tributo, uma reverência calculada a uma personalidade que sintetizaria uma série de contradições do contexto artístico brasileiro. Por outro lado, compreendi logo que a referência a uma fonte não-visual para a gênese o trabalho artístico ou mesmo uma certa servidão voluntária à palavra anterior à imagem provocava uma reação negativa em parte dos meus primeiros analistas. Talvez essa fosse uma dúvida que ocorresse a mim mesmo, a opção pela escrita ou pelas artes visuais. Entretanto, as imagens continuaram a vir continuamente e o universo de personagens, cenários e acontecimentos foi sendo ampliado. A dúvida materializou-se, por assim dizer, em quantidades significativas de desenhos, de modo que negligenciá-los seria, em verdade, como amputar um dos braços.

Não saberia dizer em que ponto o interesse pela reconstrução do passado através da narrativa e das imagens assumiu a posição central nesse trabalho. A resposta mais simples seria associar uma tal escolha, imediatamente, à minha formação ligada à história da arte. Porém, penso que comigo se passou, na verdade, o inverso. A impressão fortíssima dos remanescentes de gerações anteriores sempre me tocou de um modo particularmente direto e peculiar. Poderia imaginar uma bonita história para justificar essa tendência, mas creio que a resposta mais adequada seja de fato a mais simples: a curiosidade e o espanto diante da constatação de que, no passado, outras gentes e outras maneiras de existir regulavam as relações nesse mesmo espaço que ocupamos com tanta naturalidade e uma confiança excessiva.

Fronteira é uma novela algo nebulosa, com traços de romance gótico, escrita em capítulos breves e ricos em descrições. O trecho, por outro lado, é bastante simples. Um visitante-narrador retorna à cidade de Itabira onde se instala no casarão em que havia vivido anos antes. Neste casarão vivem também Tia Emiliana, velha fanática religiosa acompanhada por suas criadas e Maria Santa, personagem central na trama, jovem tida como milagreira. A tia beata alimenta o culto crescente, na região, ao redor da sobrinha, recolhida ao interior da casa e mantida ao abrigo dos curiosos. Há, ainda, uma personagem misteriosa, uma *Outra*, que surge e desaparece sem maiores explicações, e que parece funcionar, em termos narrativos, como uma contrapartida à figura de Maria Santa ou materializa o lado mais carnal da mesma personagem. Enquanto Maria agoniza durante uma Semana Santa, encontramos o visitante mais e mais atraído por sua figura, produzindo uma superposição de fanatismo e erotismo que confere tensão crescente à trama. O ápice da narrativa ocorre com

a morte de Maria santa e a invasão da casa por hordas de peregrinos que vinham acumulando-se ao redor do casarão, na esperança de obter qualquer graça. Relíquias são distribuídas, como agulhas que eram fixadas ao corpo de Maria Santa e depois guardadas em estojos. Uma grande apoteose mística encerra a narrativa que se fecha com o sepultamento de Maria e a partida do visitante, que culpa Tia Emiliana pela morte da moça. Tudo o que sabemos, o sabemos pela mão do narrador, que havia redigido um diário em que estes eventos todos foram registrados.

As qualidades do romance, em termos de linguagem, são evidentes. As descrições dos ambientes físicos, as gargantas e escarpas, a chuva que dissolve terra e carrega o negrume da lama em torrentes, as cruces plantadas nos píncaros da serra da Piedade, as nuvens baixas e o sol intenso da região, tudo se capta com muita clareza. A imagem das cidades degradadas sobre as montanhas, descritas como escaras, como uma doença sobre a pele da terra gasta é passagem que não se apaga dos que conhecem a região mineradora com alguma profundidade. Nesta passagem, está o narrador sobre os montes e identifica as sete vilas avistáveis do ponto em que se encontra. Mantivemos essa imagem ao cuidar da representação dos ambientes de cerros e vales em nossos desenhos. Com isso queremos dizer que o poder de sugestão da prosa de C. Penna é determinante em certas opções figurativas.

Utilizamos uma série de fontes para dar vida às massas de peregrinos. A primeira e principal dessas fontes foi a coleção de fotografias de Itabira elaboradas por Martins da Costa (1866 – 1937) na virada do século XIX para o século XX. Costa foi o principal fotógrafo itabirano em seu tempo e seu acervo cobre os mais diversos aspectos da vida na cidade, desde as cerimônias de

casamento e fotos de família até os sepultamentos, entradas solenes de bispos, comitivas de tropeiros e mais efemérides. É sua, por exemplo, uma das mais famosas fotografias de infância de Carlos Drummond de Andrade, em que o poeta aparece em uma espécie de velocípede, máquina fantástica em ferro contorcido que confere à imagem certo tom onírico. Nestas fotos encontramos como uma reserva de gestos, posturas, faces e expressões que procuramos traduzir ao desenho como quem faz citações de um texto do passado. Nas mãos, rostos e trajés encontrei uma porta ao ambiente solene de Maria Santa e Tia Emiliana e assim tratei o acervo, como um catálogo de hieróglifos que, repostos, fazem comunicar o sortilégio antigo.

Não apenas as fotos de Itabira serviram-me como fontes. A seguir, busquei e incluí estudos elaborados a partir de revoltas messiânicas de fins do século XIX. Assim há imagens de personagens retiradas diretamente de conflitos como Canudos (BA) e do Contestado (SC), além de algumas personagens recolhidas em fontes mais recentes, como as dos acervos fotográficos do cangaço – as famosas cabeças de jagunço decepadas, por exemplo – ou dos arquivos ligados ao Padre Cícero (CE). Essas são imagens do fanatismo, da peregrinação e das romarias quase irracionais que tratei de registrar e transpor ao universo mineiro.

A partir de certa altura, pensei em tratar todo o trecho de *Fronteira* como uma grande encenação. Assim, talvez ressaltasse o caráter trágico e a estatura quase mítica dos personagens fazendo-os perambular por cenários e não por reconstruções “filológicas” das casas mineiras. Uma certa verossimilhança faria bem ao desenho da paisagem natural e dos personagens, mas não necessariamente ao clima sobrenatural dos interiores. E havia,

igualmente, páginas cheias de alusão aos fochos de luz que entravam nos aposentos, filtrados por portas e frestas, por si só um convite à imaginação. Assim, tomando partido de minha predileção pela arte de fins de século XVIII, pelas cenografias à maneira dos tratadistas bolonheses, das aguadas de Piranesi, ao modo da parafernália decorativa dos retábulos mineiros, baianos, portugueses ou de invenção mais que pura, tentei transformar o drama de Maria Santa numa versão dramática e os ambientes em *sketches* cenográficos. Procurei, igualmente, incluir em determinadas imagens “simulacros” de grandes máscaras de decoração teatral que havíamos visto, em 2007, numa exibição dedicada ao teatro clássico em Roma. Estas gigantescas máscaras marmóreas funcionam, em minha apropriação, como indicadores do caráter do evento que se processa na cena feita desenho, mas são, também, minha maneira de representar o tempo longo, como se a relíquia comunicasse à imagem essa dimensão temporal mais profunda.

Duas outras referências subsidiárias podem ser identificadas como estímulos a essa opção pela representação dramatizada. A primeira delas é o belo e simples desenho de Lúcio Cardoso que encontrei entre seus pertences recolhidos na Casa de Rui Barbosa. Esse esboço modesto para o drama *A corda de prata*, executado em grafite sobre cartão, continha algumas indicações sobre a cena e apresentava uma figura estilizada numa sala dotada de escadaria. Linhas desciam em diagonal do topo da imagem como a indicar a direção da luz. A imagem produziu em mim uma impressão forte e duradoura. Ela punha a nu todo o raciocínio de José Paulo Paes sobre a ênfase da imagem em Raul Pompéia e amplificava a idéia da metáfora do *spotlight* teatral. Interessei-me por transformar a história numa encenação através

dos meus desenhos. Assim, o cuidado do real, do *Eu o vi* que dominava a primeira parte de minhas investigações - com sessões dedicadas à transcrição das fotografias dos itabiranos de fins do século XIX - foi transformado em uma grande fantasia sobre a possibilidade da produção de uma série que sugerisse o documentário de uma dramatização cênica fantástica de *Fronteira*.

Elaboramos projetos para a construção de uma pequena maquete em que se simulasse a cena como a imaginávamos. Os desenhos de gosto expressionista elaborados por Panos Aravantinos para a montagem original do *Wozzeck* de Alban Berg (1925) bem como os bosques soturnos imaginados e desenhados por Arnold Schönberg – este, um músico-pintor - para seu monólogo musical *Erwartung* (*A espera*) nutriram esta nossa opção. Ainda não levamos a cabo a experiência da construção deste teatro em miniatura que, entretanto, permanece em nosso horizonte.

Personagens, cenários e mais escolhas formais

Entre os personagens, creio haver três núcleos centrais de interesse. O primeiro diz respeito a Maria Santa. O segundo é definido por nossas tentativas de representar Tia Emiliana e sua corte de criadas negras. O terceiro e mais amplo núcleo é representado pelos peregrinos, elenco de personagens que deveriam personificar os terrores, pavores e as misérias da gente da roça e que são uma maneira oblíqua de referir à vulnerabilidade da condição humana. O visitante-narrador permanece um personagem curiosamente ausente. Tentei buscá-lo por diversas vezes, mas pareceu-me que ele permanece sempre o que vê e, portanto, aquele que produz as visões: os desenhos seriam,

portanto, como o diário. Não o artista, o que ora se dirige aos leitores, mas uma interposta e ficcional *persona* que tenta escrever por imagens o relato antes confiado às palavras. Não obstante, tentei relativizar esse jogo de pontos de vista e de artificialidade narrativa elaborando imagens e incluindo o visitante na trama e no “panteão” de desenhos. Creio, porém, que a atração menor por este personagem deva-se a um dado técnico mais objetivo, ligado à própria maneira através do qual o texto de C. Penna está organizado: sendo testemunha dos eventos, o narrador capta muito mais imagens dos personagens ao seu redor e dos cenários por que se movimenta do que se preocupa em oferecer-nos visões de si próprio. Assim resulta que as magníficas alusões a Tia Emiliana, a Maria Santa e aos mais “atores” tornam-se inevitavelmente mais atraentes ao desenhista.

Tratei Maria Santa de maneiras diversas. Pensei nela, a princípio, como uma moça simples, uma adolescente enfraquecida pela neurose do ambiente que a aprisiona e torturada pela tia fanática, mas ao fim bastante carnal. Entendi, porém, que essa carnalidade, deveria ser substituída, paulatinamente, pela visão dos fanáticos, pela imagem da santa que, no contexto mineiro, pode ser muito bem a santa de roca.

No seu desenho dedicado à cena da morte de Maria Santa, a par com o texto, Cornélio Penna a apresenta jacente, de mãos postas, mirando ao alto em agonia, mais do que êxtase. A figura está acompanhada por estilizações de Nossa Senhora das dores – com as sete espadas cravadas no peito – e um Senhor dos Passos. Assumi que Maria Santa e a Senhora das dores deveriam equivaler-se e passei a elaborar algumas imagens em que se percebia na personagem alguns dos gestos típicos deste gênero de escultura devocional-procissão. Particularmente nas

imagens em que Maria aparece “lançando” a tempestade sobre uma Itabira diminuta, os raios e fochos partindo das chagas em suas mãos, procurei manter na mente a postura e o ondular de braços que havia visto em algumas destas esculturas do século XVIII.

A solução formal que descrevemos acima conjuga, em verdade, a iconografia da Senhora das dores com um modelo gráfico anterior. Falamos da impressionante imagem elaborada por Baronius para os *Anais*, tomo II e em que se vê Júpiter como deus da chuva que mata a sede do exército romano. É gravura elaborada a partir de uma das cenas da coluna de Marco Aurélio em que a figura do Deus mitológico aparece de braços abertos a espargir raios, cobrindo a todos com as espessas cordas de água, gigante e alado sobre a turba dos soldados. A sede dos romanos é aplacada e seus inimigos têm seu campo de batalha inundados, sobrevivendo-lhes a morte por afogamento.

De cena tão intensa veio a nós a idéia de transpor à Itabira posterior ao evento da morte de Maria Santa um castigo igual. Maria torna-se um anjo vingador, revelando-se como o personagem, a força por trás das tempestades que pontuam a narrativa. Converti, portanto, a chuva, e com grande licença poética, num sinal da agonia de Maria Santa e um sintoma da doença do fanatismo que a vai matando pouco a pouco.

Há, entretanto um conjunto paralelo de desenhos que, não tendo origem direta no texto explícito do romance, a têm, entretanto, nas suas entrelinhas. Dividi-os, estes desenhos, em dois grupos principais, ambos representando comentários pessoais sobre conteúdo da narrativa, sobre a paisagem e o corpo social a que o autor faz referência. São eles o fruto de nossa

interpretação do caráter das cidades do interior e do sufocante feixe de preconceitos e vícios que elas podem envergar.

O primeiro grupo é composto pelo que chamei “*A partilha simbólica do território*” e compreendem uma tentativa de criar uma fundação “mítica” para o território em que se desenrola a narrativa. Nesta seqüência, apresentei gigantes em trajes de cortesãos que, tomando posse do vazio, geram o solo e as montanhas, assentando-se em atitude solene sobre o chão do que vai se converter no cenário mineiro. A terra e as cidades brotam do interior dos corpos destes personagens, como a indicar a equivalência entre homem e espaço. Utilizei solução semelhante em, ao menos, uma das representações de Maria Santa, apresentando-a adormecida, o corpo – pernas membros – convertendo-se em relevo, montanhas, rochas...

O modelo para a criação destes seres fantásticos, entretanto, tem origem clara, um pouco mais recuada no tempo. Eles derivam de representações medievais, populares na Úmbria, de santos protetores. É o caso da pintura de Santo Ercolano atribuída a Meo de Guido da Siena (ca. 1319-1334), hoje na Galeria Nazionale, Perugia. Nesta obra, o santo traz junto de si uma “maquete” que figura a cidade, com suas torres e muralha dotada de baluartes. A idéia da proteção é materializada não só na disposição da cidade-objeto junto ao corpo do santo, mas, também, pela “gentileza” das mãos enluvadas que tentam resguardar a cidade. A incorporação desta iconografia e de seus significados mais sutis – a identificação entre a cidade e o corpo do santo ou entidade fundadora, a proteção que pode se transformar em sufocamento, censura e claustrofobia – visa a conferir uma dimensão crítica aos eventos narrados, associando a superstição que castiga Maria Santa, ao fazê-la mártir, a um

possível mal de origem, a um obscurantismo fundador incontornável.

O segundo grupo, o dos “*Fidalgos*” seguem um pouco a mesma chave. Na elaboração destes empoados e impessoais aristocratas encontramos muito gosto. Eles são a representação da ironia, da burocracia atávica, do cinismo e do descaso mesquinho de parcelas da elite das Minas. Aparecem vestidos como os fidalgos do século XVIII e, sob tanta polidez e elegância, escondem a violência extrema de que são capazes. Alguns arrastam, impassíveis, fardos de conteúdo incerto. Alguns miram o observador como a pedir cumplicidade diante do absurdo que se desenrola. Todos eles derivam dos modelos de fins de século XVIII, das gravuras ligadas à história da Inquisição, aos soturnos nobres goyescos e, mesmo, de certos desenhos de Debret que mantive sob os olhos durante a elaboração desta série. Acrescentamos textos a lápis a alguns destes desenhos, sublinhado-lhes o sentido ou o mistério. Uma das “fidalgas”, em parte representada como uma santa de roca, pergunta: *tens a chave?* A frase, parafraseando um dos versos de Drummond¹⁰², pode querer dizer: compreende o que se passa? Quem a responderia? O exemplo apenas serve a demonstrar sobre que gênero de operações e apropriações literárias texto-imagem estruturamos nosso trabalho.

Hesitei em acrescentar estas imagens não diretamente derivadas da narração, mas as percebi como parte inevitável de nosso próprio fardo, operando como visualização efetiva do que,

¹⁰² “*Chega mais perto e contempla as palavras / Cada uma / tem mil faces secretas sobre a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível, que lhe deres / Trouxeste a chave?*” ANDRADE, C.D., Procura da Poesia in Rosa do Povo. Poesia e Prosa – Volume único. Rio de Janeiro. Nova Aguilar. 1988.p.97. Grifos nossos.

entendemos, é o tema central do romance: a impostura a violência e a loucura que atinge os exilados nas cidades esquecidas no sertão.

Uma breve série a nanquim ligada à *Paixão de Cristo* deve ser, também, mencionada. Ela serve à demarcação do transcórre do tempo efetivo da narrativa, que se desenrola ao longo de uma Semana Santa. São, sem dúvida, uma referência à tradição mineira associada a essas festas e ao seu caráter algo mórbido e catártico. Cremos que essas notas encerram nossas idéias centrais sobre a composição dos personagens. A seguir, apresentamos uma reflexão acerca dos materiais utilizados e as implicações destas opções.

Materiais, escolhas poéticas ligadas à fatura dos desenhos

A utilização das matérias essenciais, dos meios íntima e tradicionalmente associados ao desenho – papel, grafite, nanquim, principalmente – estão empregados 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 idéia 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 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.”¹⁰³

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

“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.”¹⁰⁴

O nanquim e os negrumes que ele determina, entretanto, têm, em nossa mente, uma origem diversa, mais sofisticada. A qualidade aveludada dos escuros “abismos” da Gravura está por

¹⁰³ ARRIGUCCI JR., Davi, *O humilde cotidiano de Manuel Bandeira* in Enigma e Comentário. São Paulo. Cia. Das Letras, 2001.

¹⁰⁴ Id.

trás dela. Igualmente, a insistência nos escuros deriva da capacidade que têm o negror de simular a incógnita das zonas de penumbra e escuridão dos interiores mineiros. O elogio dessa arte construída através da utilização poética da penumbra foi elaborado pelo japonês Junichiro Tanizaki em seu *Em louvor da sombra*.

Naquele breve e belo ensaio, Tanizaki destacava a conjunção, no universo oriental e particularmente o japonês, entre a penumbra e o brilho sutil de matérias típicas do oriente como a porcelana, a laca e os douramentos decorativos sutis que se aplicava sobre os objetos. Avesso à vulgaridade moderna da luz elétrica, Tanizaki – o autor escreve nos anos 1930 - entende que aquelas referidas matérias ganham em significado quando observadas contra o escuro dos amplos salões de madeira cercados por biombos e portas cobertas com papel. A incidência direta da luz, como nos salões de hotel ocidentalizados, tornaria insuportável a visão da matéria brilhante. Igualmente, Tanizaki apresenta uma visão da beleza feminina ideal como sendo a da forma esbranquiçada, pálida como a madrepérola, lábios artificialmente tingidos em verde, que se destaca e volta a submergir no escuro dos vastos aposentos. Chega o autor a perceber qualidades diversas no negror noturno destes ambientes, restituindo-lhe a potência mágica. O trecho que se segue é longo, mas resume à perfeição o que pretendemos realizar através de nosso trabalho, particularmente na execução dos interiores e “noturnos” a nanquim para a série de *Fronteira*:

“Lembro-me de ter visto um tipo de negrume inesquecível há alguns anos, quando conduzi certa pessoa de Tokyo a Kyoto para conhecer a casa de chá Sumyia, de Shimabara. Introduzido num vasto aposento

fracamente iluminado por velas e denominado sala do pinheiro (...) notei que o negrume ali reinante era mais intenso do que nos aposentos pequenos. No momento em que entrei, uma criada idosa, sobancelhas raspadas e dentes enegrecidos, arrumava um jogo de velas sentada formalmente diante de um grande painel, cuja superfície limitava uma pequena área iluminada o tamanho aproximado de dois tatames. E atrás do painel pendia um negrume denso e particular que, intocado pela luz vacilante das velas, parecia derramar-se do teto, bater contra a parede negra e ricochetear. Você já viu alguma vez a cor deste tipo de escuridão a que talvez pudéssemos chamar 'negrume brilhante'? Diferente da matéria que à noite encobre as ruas, pareceu-me repleto de corpúsculos semelhantes a cinza fina, cada mínima partícula a brilhar iridescente. (...) E nesse negrume cintilante submergiam os antigos aristocratas. (...) Estranhos seres nebulosos e ilusórios deviam esgueirar-se nessa escuridão visível (...) Com certeza era desse tipo de negrume que saltavam monstros e seres fantasmagóricos (...).”¹⁰⁵

O escuro de Tanizaki parece-nos similar ao escuro ancestral dos campos, montes e casarões itabibranos de C. Penna. É o breu rústico e precário dos caipiras. Neste sentido, são particularmente potentes como sugestões para ilustrações as visões noturnas do viajante. Há as descrições de cavalgadas sob a chuva intensa, a água “dissolvendo” a terra em torrentes

¹⁰⁵ TANIZAKI, Junichiro, Em louvor da sombra. São Paulo. Companhia das Letras. 2007. pp. 52 – 53.

enegrecidas e terrosas. Há os trechos de paisagem perceptíveis apenas de modo tênue, a depender da proximidade aos olhos do observador. Há os perfis escuros de montanhas, massas feitas daquele negro brilhante e perceptíveis contra o céu chumbo das noites nubladas. E sempre o mistério profundo dos seres que emergem e retornam ao escuro vazio e ao mesmo tempo denso que a todos cerca.

Os interiores de *Fronteira* são igualmente construídos em termos de luz e sombra. A passagem de luz pelas frestas de portas e janelas, alterando a percepção do ambiente, é tópica que retorna em inúmeros autores marcados por essa “mineiridade mórbida”. É como a versão “solar” do tema da penumbra. As cenas noturnas e as descrições dos quartos e aposentos enegrecidos pela mobília secular, por cortinados em decadência são abundantes. O ritual de Tia Emiliana de verificar as trancas de portas e janelas antes de recolher-se, à noite, desenrola-se nesse cenário preenchido pela matéria negra da noite. Acompanhada por uma criada que traz consigo um candeeiro, a personagem vai “revelando” o ambiente ao redor à medida que nele se movimenta. O halo que emitem extrai o espaço diretamente do escuro pastoso em que foram encerradas pela noite imensa. E tudo permanece intensamente sugestivo ao ilustrador interessado na investigação do tema da penumbra...

A penumbra proporciona também o marcante encontro do viajante com as esculturas processionais instaladas na câmara ardente em que se transforma o quarto de Maria Santa. Entrando no aposento intempestivamente, o visitante assusta-se com as aparições inesperadas e só pouco a pouco compreende do que se trata. O escuro é desafio, exige a interpretação e a extração do sentido possível.

O gosto extremo pela luz, pela penumbra e suas propriedades, talvez esteja por trás de uma das opções mais clara do conjunto de desenho que ora apresento: a ausência da cor. O trato destes elementos e o conforto extremo que sentimos ao naufragar entre os cinzas revelam uma quase limitação do ilustrador na lida com as vibrações intensas da cor. A cor me é tão alheia quanto a escrita árabe, que não conheço: percebo-lhe toda a beleza íntima, mas não lhe capto o sentido. Tentei realizar alguns “ensaios” lidando com a cor - e os exponho aqui por fazerem parte efetiva das investigações - mas seu resultado parecem-me frustrantes, decididamente aquém das séries a grafite, carvão ou nanquim.

Em John Berger vamos encontrar outras razões para a justificativa do monocromático. São argumentos associados à natureza mesma do desenho e um consolo – uma muleta – para os que enfrentam o mesmo gênero de perplexidade e desconfiança diante das tabelas de Itten:

“Um desenho (...) quando é suficientemente inspirado, quando se torna miraculoso, adquire uma outra dimensão temporal. O milagre tem início com o fato fundamental de que os desenhos, diferentemente das pinturas, são, com freqüência, monocromáticos (se fossem coloridos, o seriam apenas parcialmente).”

Berger desenvolve o ponto, concluindo o raciocínio, produzindo um comovido elogio dos meios empregados no desenho e nos fornecendo um “porto seguro” a partir do qual pleitear a legitimidade de nossas próprias escolhas estéticas:

“As pinturas, com suas cores, as suas tonalidades, luz e sombra difusas, competem com a natureza. Procuram seduzir o visível, apropriar-se da cena pintada. Os desenhos não podem. Seu valor deriva do fato de que são diagramáticos. São simples anotações sobre o papel. O segredo é o papel.

O papel torna-se aquilo que vemos através das linhas, e, no entanto, permanece ele mesmo.”¹⁰⁶

Mais adiante - e nos permitimos mais essa transcrição do raciocínio que se desenvolve a respeito das propriedades do desenho - Berger descreve um dos esboços de Brueghel¹⁰⁷ e lhe destaca as representações, realizadas a pigmento marrom e aguadas, dos pinheiros, a fumaça que sobe das chaminés dos casebres, o castelo e as montanhas. Enumerados com estes elementos com o gosto dos que encontram prazer extremo na descrição, Berger conclui:

“As graduações daquele tênue sfumato são muito leves. Entre um pinheiro e outro, o papel presta-se a se tornar árvore, pedra, vegetação, água, muralhas, montanha calcárea, nuvem. Todavia, é impossível confundi-lo, mesmo que por um instante apenas, com a substância de qualquer destas coisas, uma vez que permanece (...) enfaticamente uma folha de papel sobre a qual estão traçadas linhas dotadas de leveza. (...) aquilo

¹⁰⁶ BERGER, John, *Disegnare sulla carta* in *Sul disegnare*. Milão. Shweiwiller. 2007.p.66.

¹⁰⁷ Trata-se de *Paisagem montanhosa com fumaça, vilarejo e castelo*, de 1553. Entretanto, Berger não menciona a localização do desenho que menciona à mesma p.66.

*que observamos é apenas um projeto dobre o papel. (...) Por empregarem o futuro, desenhos similares **prevêem**. Para sempre.”¹⁰⁸*

O desenho torna-se, assim, uma metáfora do tempo que transcorre. São a simbólica manifestação de um devir contínuo e eterno em seu caráter de projeto, de inconcluso. São, talvez, a escolha dos temperamentos hesitantes, dos que se mantêm numa espécie de portal a partir do qual observam, na distância, as coisas do mundo.

A respeito do processo de construção dos desenhos por nós empregado e de nosso método de trabalho, algumas considerações devem ser feitas. Nossa intuitiva concepção do desenho é o de uma trama. A apreensão da materialidade forma-se como um novelo, uma massa de linhas que pouco a pouco deixa entrever o objeto representado. Como resultado, temos um desenho altamente marcado pelo gesto sucessivamente repetido, um desenho por vezes de aparência rústica, mas que pode ser dotado de grande plasticidade.

O exercício a partir do real é etapa preparatória, mas, permanecendo, por razões diversas, um desenhista-leitor, um artista ligado à ilustração e ao gabinete de trabalho, o real é inevitavelmente transmutado em fantasia. Preservo do real certa aparência de verossimilhança, mas o improvável das cenas e composições torna evidente o gosto pelo e a absurdo, a vontade de representação do “irrazoável” e o afastamento do visto em favor de uma “fabulação” da imagem. Encontramos “socorro” em observações alusivas a uma atitude semelhante adotada por

¹⁰⁸ Id. pp. 66 – 67. O grifo sobre as capacidades “divinatórias” do desenho é do próprio autor.

Odilon Redon. Admirador incontestado dos desenhos de Leonardo, Redon percebia neles uma fusão entre as prescrições do natural e a elaboração do racional:

*“É a natureza que nos prescreve de obedecer aos dons que ela nos ofereceu. Os meus, eu os dirigi ao sonho; eu submeti os tormentos da imaginação e as surpresas que ela me deu ao lápis; mas eu as conduzi e meneei, essas surpresas, segundo as leis do organismo da arte que eu conheço, que eu sinto, com a finalidade única de obter junto ao observador, por uma atração súbita, toda a evocação, todo o avançar do incerto sobre os confins do pensamento.”*¹⁰⁹

A alusão a Leonardo é conveniente também a nosso processo de criação, toda a pretensão posta de lado, deixemos de partida claro. Mas é fato que, particularmente nos desenhos de tempestade, nas visões da cidade encravada nos rochedos, vergastada pela chuva que é, em verdade, castigo em sua rudeza de linhas retas e bruscas, mantivemos um olho nos esboços leonardianos dedicados à água e à movimentação da atmosfera. Nesses esboços e estudos, encontra-se inspiração mais que suficiente para a reconstrução do fenômeno natural e a “receita” para que o cubramos de mistério e figurando a solidão. É o choque entre prescrição natural e *reverie* que encantava Odilon Redon:

“Há um modo de desenho que a imaginação liberou da finalidade embaraçosa das particularidades reais, por servir com liberdade à representação das coisas

¹⁰⁹ REDON, Odilon, *A soi-même – journal 1867 - 1915*. Paris, José Corti, 2000.p.26. A tradução é nossa.

*conhecidas. Fiz algumas fantasias com o pistilo de uma flor ou um rosto humano ou, ainda, com elementos derivados de ossaturas (...). Não se pode me retirar o mérito de conferir a ilusão de vida às minhas criações mais irreais. **Toda minha originalidade consiste, assim, em fazer viver humanamente os seres inverossímeis através das leis da verossimilhança**, colocando, tanto quanto possível, a lógica do visível ao serviço do invisível.”¹¹⁰*

Que estupenda declaração de princípios e que método tão sedutor! A ela poderíamos acrescentar a opinião de John Berger sobre o uso simbólico, não redutoramente físico, da anatomia pelo mesmo Leonardo:

“Leonardo (...) diferente de desenvolver uma investigação anatômica, era fascinado pela profecia contida na anatomia.”¹¹¹

Talvez, o desenho dos que vieram antes de nós, mais até do que as demais manifestações artísticas, ofereça ao criador novo um senso mais depurado, nítido mesmo, de intimidade e opere como uma via aberta a todos os nossos projetos. Falsamente despretensiosos, os desenhos dissimulam na sua “porosidade” e no inacabado a complexidade extrema do pensamento.

Redon permanece não apenas um “guia” para nossos procedimentos quanto às funções e propriedades do desenho de

¹¹⁰ Id., p.28. Os grifos são nossos.

¹¹¹ BERGER, John, *Ramificare* in Sul disegname. Milão.Schweiwiller.2007.p.100.

imaginação, mas persiste para nós como um modelo no trato da fantasia, da “arte sugestiva”, como ele dizia a respeito de seu próprio *métier*:

“A arte sugestiva é como uma irradiação das coisas para o sonho em que se acomoda também o pensamento. Decadência ou não, ela é assim. Dizem, sobretudo, que ela é crença, evolução da arte para o sentido supremo de nossa própria vida, sua expansão, seu mais alto ponto de apoio (...).”¹¹²

E sobre o caráter efetivo de seus desenhos:

“Eles são uma espécie de metáfora, como disse Remy de Gourmont, ao situá-los à parte, longe de toda a arte geométrica. O autor viu neles uma lógica imaginativa. Acho que este escritor disse, em poucas linha,s mais que tudo o que foi escrito anteriormente acerca de meus primeiros trabalhos.”¹¹³

Igualmente engravado entre a herança clássica – que trata com vital e inusitada propriedade – e a adoção absoluta do universo onírico, Odilon Redon nos legaria uma vasta coleção de desenhos e gravuras em branco e negro, síntese dos medos e tormentos humanos. São uma das chaves para a compreensão dos desenhos que compõem o presente trabalho. Como no elogio de Tanizaki à sombra e à penumbra, Redon confiaria ao modelado pela luz o ponto central de sua obra:

¹¹² Id. p.26.

¹¹³ Id. p.27.

“(...) digo hoje a vocês, em toda maturidade consciente, e insisto, toda a minha arte é limitada somente pelos recursos do claro-escuro bem como, e muito, aos efeitos da linha abstrata, esse agente de fonte profunda, que atua diretamente sobre o espírito. A arte sugestiva não pode oferecer nada sem recorrer ao jogo misterioso da das sombras e do ritmo das linhas mentalmente concebidas.”¹¹⁴

No que toca à execução do desenho de paisagem, procedimentos similares aos descritos para a composição dos personagens foram adotados. Com isso dizemos que, a uma apreensão real da paisagem mineira – estudada, fotografada, escrutinada com a devida minúcia – sucedeu uma constante correção e reelaboração quase aleatória. Procuramos compor algumas das montanhas e rochedos a tonalidades diferentes, enfatizando a amplitude da paisagem das serras e a movimentação infinita da paisagem.

Em parte, nossa referida reelaboração das zonas montanhosas mineiras seguiu os passos e as indicações para a invenção de paisagens imaginárias como propostas por Alexander Cozens em seu *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*, de 1785. A partir das composições aleatórias de manchas e marcas – os *blot drawings* - Cozens buscava renovar a pintura de paisagem na Inglaterra de fins do século XVIII. As mais de 40 pranchas de seu método,

¹¹⁴ Id. p.25.

depositadas no acervo da *Tate Britain*, demonstram de modo muito claro as etapas de sua construção da imagem topográfica.

Tanto quanto os *sketches* de Leonardo a que já aludimos e mais do que os estudos de contemporâneos seus como Turner ou Constable, os desenhos de Cozens preservam muito do frescor, da rapidez e da liberdade gestual. Tal como sucede com a “arte sugestiva” de Redon, seus *blot drawings* esgueiram-se também pelo intervalo estreito que há entre o verossímil, o natural e a fantasia mental sobre a paisagem. É com essa carga semântica, esse valor de metáfora e sugestão, que presidem nossas próprias experiências ao simular a paisagem mineira em nossos próprios desenhos

Este não deve ser tomado, entretanto, como um trabalho ancorado em modelos passados unicamente. O diálogo com os vivos é igualmente frutífero e nossos olhos mantêm-se abertos para o drama humano como o apresenta William Kentridge, ou para o sentido de narração histórica de um Anselm Kiefer. A revisão dos porões da moralidade, das lendas e costumes locais, das narrativas míticas mal digeridas e dos contos infantis amplia-se com a lição de Paula Rego, particularmente da obra gráfica desta artista anglo-portuguesa. Antes dela, outros expoentes da chamada *London School*, como Lucian Freud ou Frank Auerbach ocuparam também nossa atenção.

Creio que se percebe, igualmente, minha predileção pela arte atormentada e profundamente humana de Ernest Barlach, de Alfred Kubin, do Goeldi desenhista, pelo grande artista – nem sempre lembrado – que é Darel Valença Lins e, sobretudo, pela obra trágica de Iberê Camargo, pintor-contista cuja lição segue me informando e me apontando caminhos. A obra gráfica de Amílcar de Castro, o universo de Celso Renato, alguns dos desenhos de

Farnese de Andrade bem como a produção de Arlindo Daibert fornecem-me os costados mineiros. Além deles, na base do processo construtivo do desenho a dureza do lápis do método legado por Guignard e que comandou o princípio de minha formação como desenhista.

As obras altamente pessoais e sensíveis de Evandro Carlos Jardim e de Renina Katz fornecem-me igualmente saídas e pontos de articulação discursiva.

De E.C. Jardim, sublinharíamos a sensibilidade e a complexidade do trabalho gráfico, o requinte de certas soluções compositivas, mas sobretudo a construção de uma obra nitidamente ancorada em referências poéticas locais que são elevadas a elevado patamar de qualidade. A matéria de poesia é recolhida num ambiente reconhecível, palpável, mas está de tal forma transfigurada pela interferência do artista que todo um novo universo de significados é criado. Isso se percebe claramente nas gravuras que se apropriam de vistas características do território paulistano, como o Jaraguá ou a região do Pavilhão das Indústrias, e as reelaboram pela visão pungente e afetiva.

De Renina Katz, destacaríamos a seminal série de estudos para *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, relevante para nosso trabalho em múltiplos sentidos. Particularmente as séries ligadas à figura do Embuçado, as visões noturnas da Ouro Preto setecentista. Encontramos inspiração em seus desenhos para muitos dos nossos “fidalgos”, mas, sobretudo, identificamos nos seus esboços o “tom” exato, entre a solenidade e o rústico, para o trato com os temas que nos importaram na elaboração de nossos desenhos.

Os jardins fantásticos criados por Roberto Burle Marx – o pintor paisagista - particularmente os parques projetados para o

Recife, transformam a vegetação generosa em cenário dotado de densas qualidades psicológicas. Sua coleção de espécimes das diversas regiões tropicais do planeta foi reunida na fazenda Santo Antônio em Guaratiba (RJ), formando um imenso catálogo de formas de grande plasticidade. Luz e vegetação parecem-nos combinar-se sempre no desenvolvimento natural de um pensamento artístico grandemente sensível às fibras, à construção da imagem por emaranhados, linhas, à luminosidade filtrada através das formas orgânicas. A vegetação é, também, uma maneira de organizar o espaço arquitetonicamente, conferindo a ele ordem, ritmo ou efeito. Seus desenhos-projetos para os jardins dos anos 1930, como os da praça de Casa Forte, muitos deles executados a nanquim, conservam parte do mistério dos seus arranjos vegetais e merecem, urgentemente, uma revisão de seu sentido e qualidades na organização das artes no Brasil.

A obra do pernambucano Gil Vicente, seus grandes desenhos em papel *Arches*, nanquim, carvão e grafite mantêm-se como inspiração constante em nosso trabalho. Sua visão aguda da condição humana, materializadas em séries de grande força crítica atualizam a potência do desenho como meio de expressão legítima na passagem ao séc. XXI. Apontam um caminho possível para uma prática de longa história.

Algumas escolhas, particularmente no que diz respeito à estruturação do espaço em muitas das imagens elaboradas, derivam de uma forma de arte paralela: a do cinema. O corte da figura, os enquadramentos inusitados, a disposição das imagens criando relações dinâmicas intensas, tudo isso esteve sempre no horizonte do artista-pesquisador. Entretanto, a educação neste campo parece ter derivado antes pela obsessão ou o gosto extremado por certo cinema dos anos 1930-1960.

Alguns procedimentos do cinema italiano de fins de 1950 integraram-se à linguagem visual do desenho, particularmente o tratamento do espaço amplo e “aprofundado” em amplas diagonais. Igualmente, tanto os filmes de Antonioni quanto as delicadas realizações da *British New Wave* parecem lidar com um tema muito caro ao artista: a sensação de desequilíbrio diante da modernização industrial forçada de sociedades tradicionais. Estivemos atentos às imagens que plasmavam este tema. Ele aparece tanto em *O Grito*, rodado na paisagem melancólica do Vale do Pó, quanto em *Deserto Vermelho* ou no inglês *Um gosto de mel* (1961) rodado na bruta paisagem industrial de Salford e Manchester, sob direção de Tony Richardson. A vulnerabilidade dos indivíduos – como diriam Cláudia Andujar ou Maureen Bisilliat – é o assunto de *A balada do Soldado*, clássico de guerra de grande intensidade plástica (George Chukhrai, URSS, 1959), assim como o são as fotografias de W. Evans dedicadas ao drama das populações do sul dos EUA pós-depressão. Esta intensa aproximação com o cinema e a fotografia, notadamente os do período assinalado, apresentam, antes de tudo, soluções para a manipulação do claro-escuro e para os cinzas inúmeros que tanto interessam ao pesquisador.

O deleite do espaço era também a pedra de toque de Orson Welles, a quem nos interessava as visões fantásticas, as arquiteturas agigantadas de Xanadu, em *Cidadão Kane* ou os interiores fantasmagóricos da mansão dos decadentes Ambersons em *Soberba*. Charles Laughton nos ofereceria uma visão gótica excepcional do interior sulista americano em seu *O mensageiro do Diabo*, filme em verdade derivado da cultura do expressionismo cinematográfico alemão. O cinema brasileiro destes anos seria igualmente rico nessa fantasia “gótica”. Filmes capitais como

Limite (1930) de Mário Peixoto, *Ângela* (Tom Payne, 1952), Cia. Vera Cruz, *Presença de Anita* (Ruggero Jacobbi, 1951) e *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo, 1952), da Cia. Cinematográfica Maristela; o sensível *O Menino e o vento* (Carlos Hugo Christensen, 196?), *Menino de Engenho* (Walter Lima Júnior, 1965) e *São Bernardo* (Leon Hirzman, 1972) poderiam ser igualmente lembrados como fontes para a construção de nossas imagens do interior mineiro. Em finais de 2008, *Fronteira* foi transposto às telas por Rafael Conde, demonstrando uma permanência do interesse sobre a obra de Cornélio Penna também no campo da cinematografia.

Optei por apresentar todo o conjunto de material visual reunido em um livro de imagens. Este volume deve ser compreendido como a “tradução” livre do romance de Cornélio Penna ao universo de nossos desenhos e fotos. O livro é complementar às obras expostas e está planejado para ter uma vida independente. Sempre nos preocupou o devir do desenho como gênero artístico. Mais frágil como materialidade, menos valorizado comercialmente, a sobrevida e a exibição adequada do desenho sobre papel dependem de estruturas de certo modo mais complexas, como o são gabinetes e mapotecas.

Pensamos no livro e no desenho impresso como um meio preferencial de divulgação do desenho e de conservação de algumas de suas propriedades poéticas. O livro, igualmente, permite tanto a organização seqüencial escolhida pelo autor quanto a consulta aleatória pelo observador. O livro é também um arquivo: fechado, encerra o mistério que é acionado vez por outra pelos que escutam o apelo do que vai comprimido entre as capas.

Incluí fotografias que funcionam como um “diário” da investigação e como obras autônomas, com valor plástico perceptível. Algumas foram manipuladas para que certas potencialidades expressivas se tornassem mais nítidas. Elas foram utilizadas, principalmente, como um “documentário” da vida de Cornélio Penna – através dos objetos de seu espólio - como registro de excertos da paisagem mineira que nos inspirou, como demonstração de idéias que se transformaram em desenhos e sobre as quais debatemos ao longo deste texto. Esperamos que o esforço de racionalização representado por esta nossa longa análise venha a sensibilizar seus leitores para os temas que escolhemos. Esperamos, ainda mais, que as imagens que a determinaram alcancem sua finalidade, comunicando ao observador toda a dimensão dramática e humana da narrativa e do autor que a as inspiram.

VIII - À MANEIRA DE CONCLUSÃO

Era como um fantasma – não fazia barulho

Ledo Ivo, Lembrança de Cornélio Penna *in* O navio adormecido no bosque

Na introdução a esse trabalho, adverti o leitor de que se tratava de um texto e de um trabalho de alguém com os vícios de um historiador. Assim é, mas começo a compreender que, como artista, deve-se ser mais generoso e, no lugar de batermo-nos exaustivamente por uma interpretação totalizadora da obra de arte, torna-se necessário abandonar, em certo ponto, o objeto criado à sua própria sorte e ao escrutínio dos outros.

Contei aos leitores o que era possível contar. A zona cinzenta que, do ponto em que deixo o discurso, estende-se até a obra concreta deve ser ocupada por outrem e pelas conclusões alheias.

Concordaria com Ernest Barlach – escultor e literato – em sua observação de que tudo, não importando se no céu ou no inferno, encontra, em algum momento, forma que o expresse. Faço minhas suas impressões e conclusões sobre o papel dos artistas, encerrando este sobrevôo sobre os assuntos que interessam egoisticamente a quem sobre eles escreve:

“Eu não desejo nada além de ser um artista puro e simples. Acredito que o que não pode ser expresso em palavras pode ser comunicado aos outros através da Forma (sic.). Isso satisfaz tanto meu desejo pessoal e minha urgência criativa em retornar e circular mais e mais sobre os problemas do sentido da vida e os altos picos montanhosos do reino do espírito”¹¹⁵

Os anos de elaboração de *Fronteira* foram, antes de tudo, anos de desenvolvimento das aptidões pessoais do artista-pesquisador, muitas vezes contra sua própria limitação e suas incertezas. Os progressos que experimentei neste intervalo são, quero acreditar, bastante perceptíveis, suficientemente estimulantes para que possa continuar, a meu modo, na seara. Espero, ao longo do texto, ter feito o desenho e seus desdobramentos e implicações poéticas emergirem do texto e ganhar sentido autônomo. Neste momento, suspendo a pena e os lápis e nanquins e me preparo para observar vagarosamente tudo o que fiz. E também – sobretudo - para oferecer aos olhos alheios as visões que me proporcionaram os mundos delirantes e tragicamente intensos criados por um homem que soube amar a terra de seus antepassados com todas as suas imperfeições, glórias vãs, superstições e crueldades. Um autor e desenhista que, como os fantasmas das lendas da

¹¹⁵ BARLACH, E. s.n. apud FRIEDMAN, E., op. cit. p.26.

zona da mineração, era capaz de atravessar silenciosamente as paredes de taipa e canga sem deixar outro rastro que não a sombra tênue e alongada de sua figura. Foi-lhe necessária muita coragem para, no regresso de suas expedições a esse universo de afetos estropiados e turvos, expor-lhe sem piedade, mas com imensa beleza, as entranhas descompostas.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Nelson (org.) Bienal Brasil Século XX, catálogo da exposição, 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.

_____. 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.

ARAÚJO, Olívio T. de, *Celso Renato*. São Paulo. Cosac & Naify. 2005.

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

BERGER, John, *Sul disegnare*. Milão. Libri Schweiviller. 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.

COSAC, Charles, *Farnese (objetos)*. São Paulo. Cosac & Naify. 2005.

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. Ed UFJF. 2000.

_____. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte, Juiz de Fora. Ed. UFMG, EdUFJF. 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, 21/09/1979.

_____, *Uma Temática Macabra*, Jornal da Tarde, São Paulo, 24/11/1979.

FERREIRA, Eugénio. *O Amanuense Belmiro e outros romances do Brasil*. Tipografia Angolana. Luanda.1958

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

HARDMAN, Francisco Foot, *Antigos Modernistas* in NOVAES, A. (org.), *Tempo e História*. São Paulo, Companhias das Letras.1996

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

IVO, Ledo, *O Navio adormecido no bosque*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.

OSÓRIO, Luiz Camilo, *Flávio de Carvalho*, Coleção espaços da srte brasileira, São Paulo Cosac & Naify, 2000.

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

MENDES, Murilo, *Obras Completas*, São Paulo: Nova Aguilar, 2000.

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 a 28 ago. 2005.

NAVES, Rodrio et al, *Farnese de Andrade*. São Paulo. Cosac & Naify. 2002.

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.

PAMUK, Ohran, *Istanbul: memories of a city*. Londres. Faber & Faber. 2005.

_____. *Other Colours: essays and a story*. Londres. Faber & Faber. 2007.

PENNA, Maria Luiza, Luiz Camillo, perfil intelectual, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 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 e LAKS, Sérgio, *Goeldi – um auto-retrato*, catálogo da exposição realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 26 de julho a 1 de outubro de 1995.

REBELO, Marques, *Os Melhores Contos de Marques Rebelo* São Paulo: Global Editora, 1984.

RODRIGUES, Mayra, *Exposições de Lina Bo Bardi*. Trabalho final de graduação. FAU – USP. Dezembro. 2008.

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

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

VAUGHAM, William, *British painting: the golden age*. Londres. Thames and Hudson.1999.

VICENTE, Gil, *Desenhos*. Recife. Museu de arte Moderna Aloísio Magalhães. 2000. Catálogo de exposição.

VIGANÒ, Lorenzo (org.). *Album Buzzati*. Milão. Mondadori.2006.

YOURCENAR, Marguerite. *De olhos abertos: entrevistas com Mathieu Galey*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1983.

ANEXO

ANEXO
a Fronteira
Literatura e Artes Visuais
a partir da obra de Cornélio Penna
Caderno de imagens



À memória eterna da casa de meus
avós maternos, razão última de
tudo o que se segue

INTRODUÇÃO às imagens

As imagens e indicações textuais que compõem o caderno que se apresenta estão comprometidas com a recriação da narrativa do romance *Fronteira*. Entretanto, elas devem ser compreendidas como uma leitura interpretativa, como o desdobramento visual de minhas percepções sobre o texto cornelianiano.

Todas as fotografias são de minha autoria, à exceção das que identifico a seguir: a primeira imagem das montanhas escarpadas na seção *Território*, tomada em empréstimo a Ynaiá Barros. As fotografias manipuladas, simulando as personalidades de Maria Santa, Tia Emiliana e do Narrador são de autoria do fotógrafo itabirano Martins da Costa em ca. 1908. Eu as incluí na abertura da seção *Gente*. A imagem de Júpiter como Deus da Chuva, na seção *Fantasia* foi retirada dos Anais, II, de Baronius e, por sua vez, compreendem uma transcrição de um relevo da Coluna de Marco Aurélio. A imagem de Meo de Guido da Siena, na abertura da *Partilha simbólica...* é apenas utilizada como “mote” para a série da criação mitológica do território mineiro por santos patronos. Entretanto, o uso que faço destes “empréstimos” é original e visa a criar um painel amplo e sugestivo, uma segunda obra a partir dos instantâneos originais. Todas as demais imagens, incluindo as dos objetos pessoais de Cornélio Penna, são de minha autoria.

O trabalho está permeado pela relação íntima com a escultura e com o código gestual que ela cristaliza. A escultura é também um modo de simular meu interesse pela representação do tempo longo, da memória que permanece através da matéria moldada pelo engenho. Fazer ver os dois meios – desenho e escultura - em superposição é o meu modo de impregnar um e outro recurso de seus respectivos valores simbólicos.

As séries estão organizadas do cenário, aos personagens e à narração. Interpolações, como a série sobre a *Paixão*, ligam-se à contextualização do roteiro de Cornélio Penna, que situou a sua história em meio à Semana Santa. Tomei este ponto como pretexto para igualar o sofrimento de Maria Santa ao do Cristo supliciado e utilizei os eventos da *Paixão* como símbolo do tempo simbólico que marca a cultura tradicional mineira. Vemos os peregrinos que se aglomeram à espera do milagre de Maria santa, bem como Tia Emiliana que, com a ajuda de uma criada, prepara agulhas que, uma vez “espetadas” no corpo de Maria, converter-se-iam em relíquias. O tema, portanto, é o do sacrifício “santificador” e injusto de Maria que, alimentando a irracionalidade de uma turba condenada à superstição revela-se um ato de violência extrema. Contra a continuidade destes sacrifícios posiciona-se este meu breve trabalho.

Não pinto imagens, pinto emoções
Iberê Camargo

A C.P.

Era como um fantasma – não fazia barulho

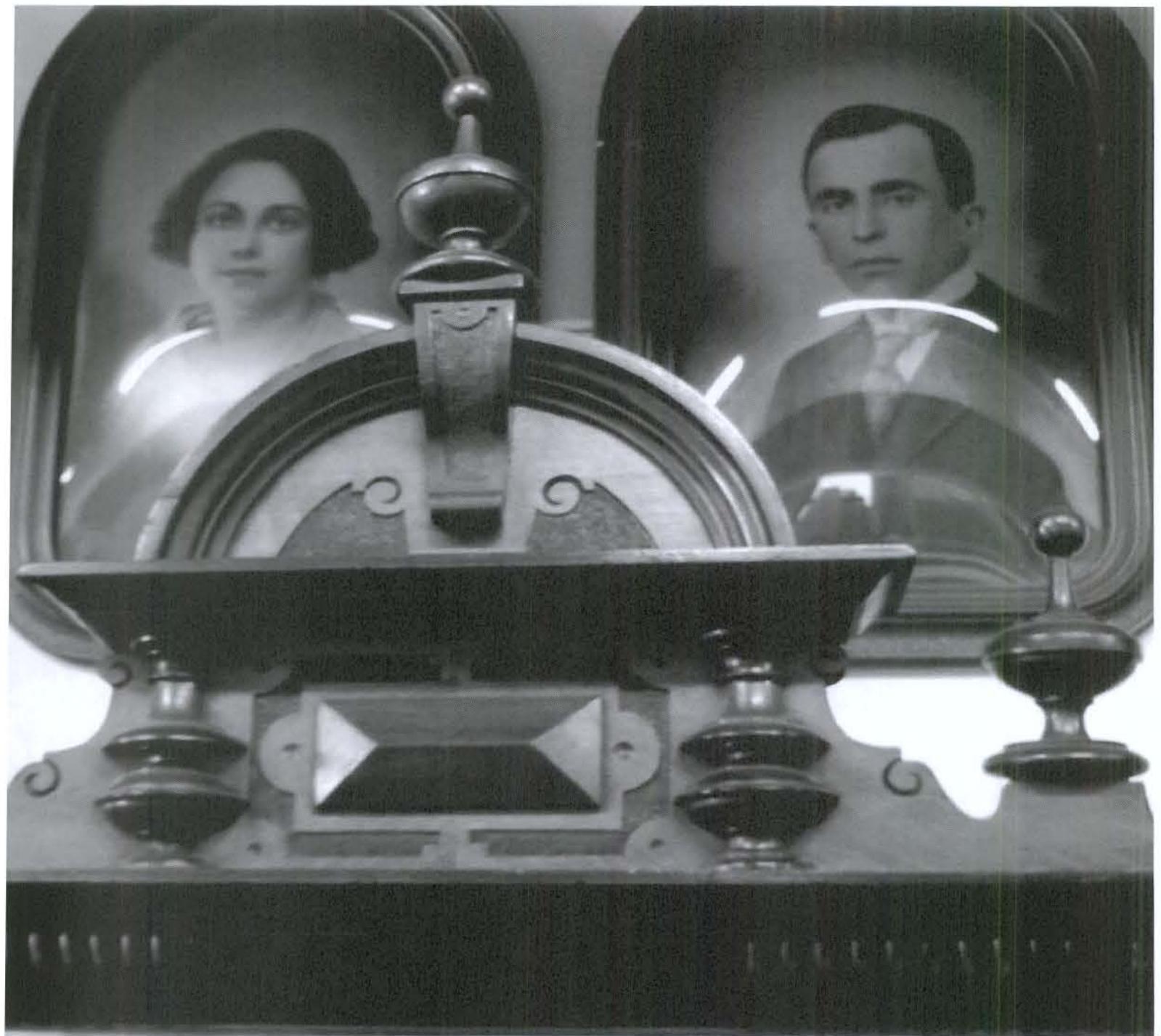
Ledo Ivo, Lembrança de Cornélio Penna in
O navio adormecido no bosque

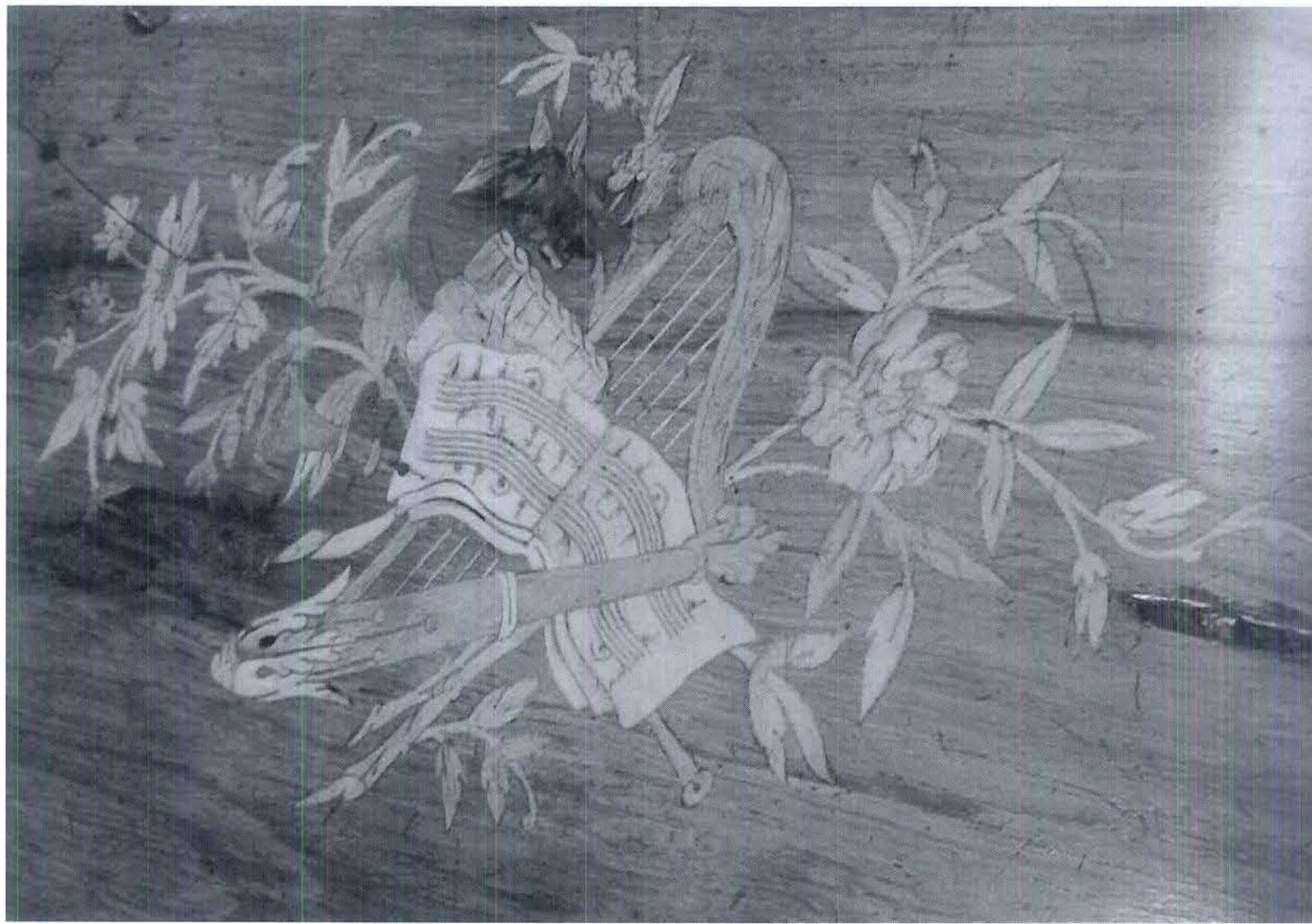


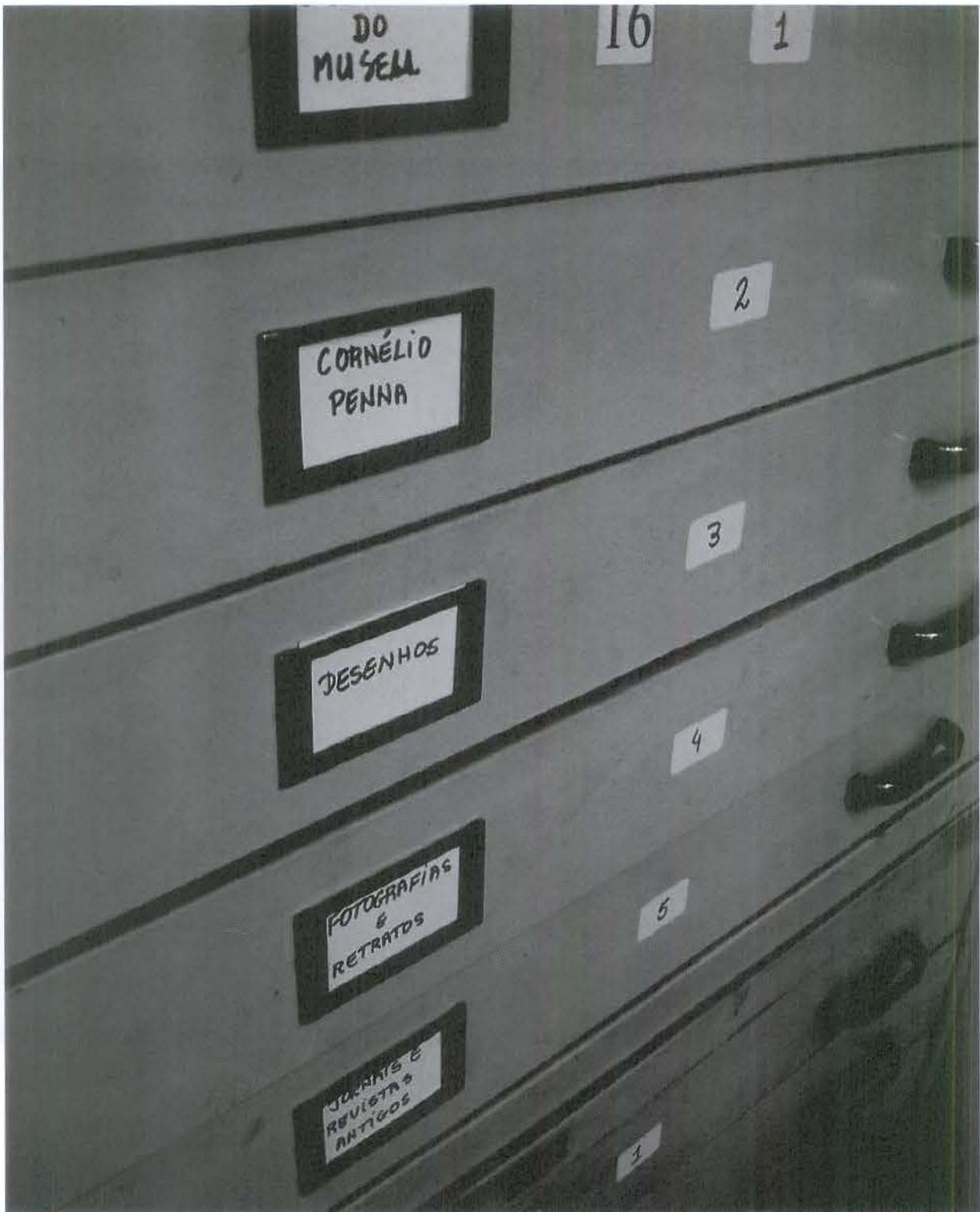


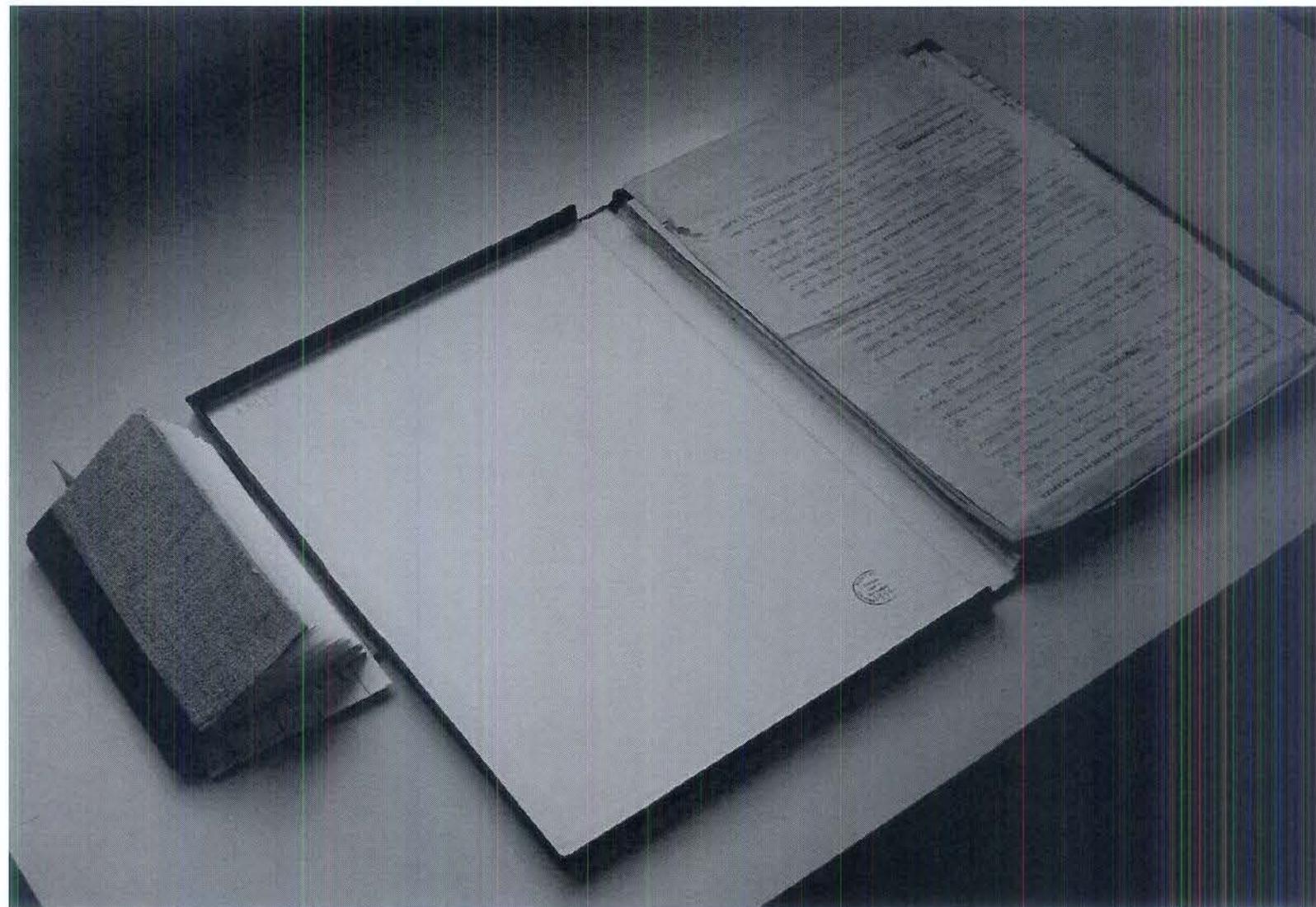








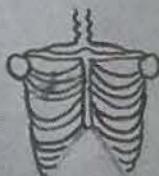




Typo muscular



Typo digestivo

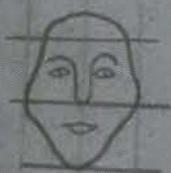


Angulo de Pharynx

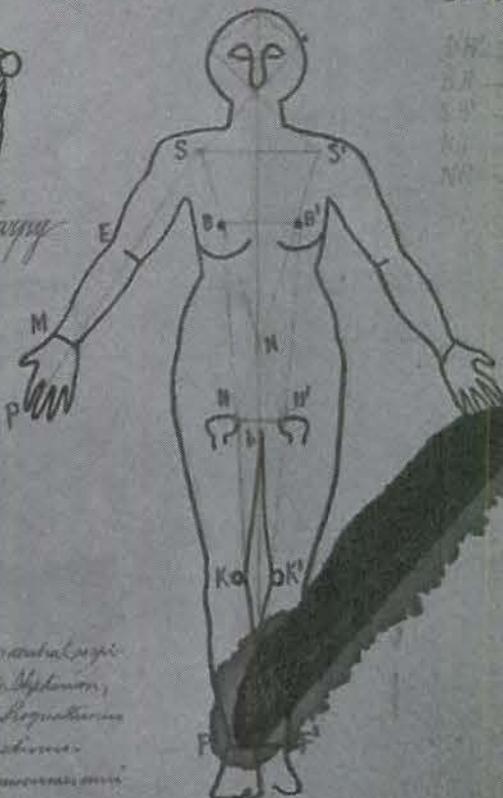
Canon de F...

Handwritten notes and a small anatomical drawing of a tongue or palate.

Typo respiratorio



Typo cerebral

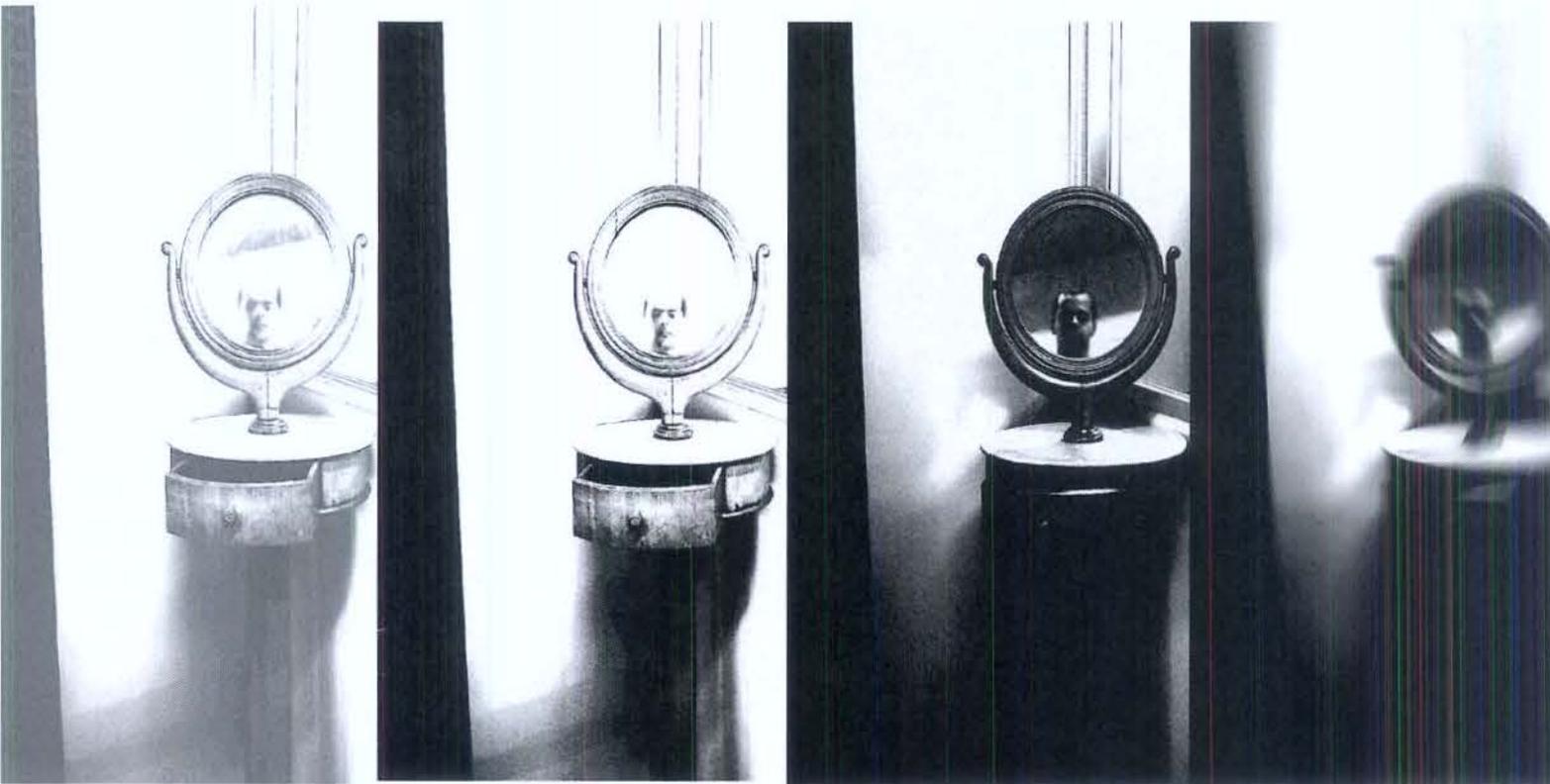


*Características Morfológicas
de Juanes Maillon e Haeckel*

*Segunda morfológica...
Forma general...
Forma general...*

*Forma general...
Forma general...
Forma general...*

*Forma general...
Forma general...
Forma general...*





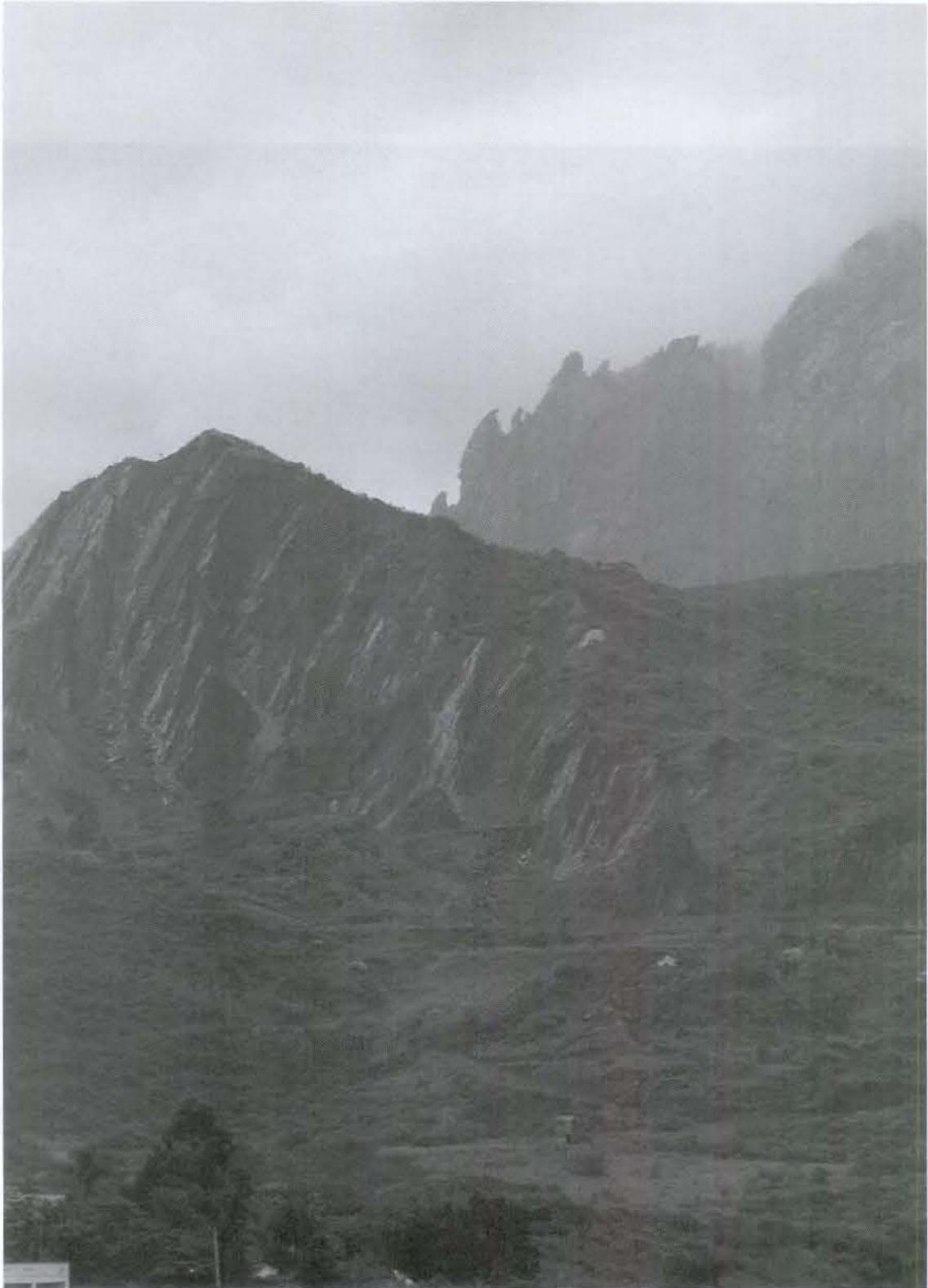


Cornélio Penna
(1896-1958)

Território

A montanha é antes de tudo a limitação do horizonte

Alceu Amoroso Lima
apud O. T. Araújo
in Celso Renato, S; Paulo
Cosac & Naify, 2005



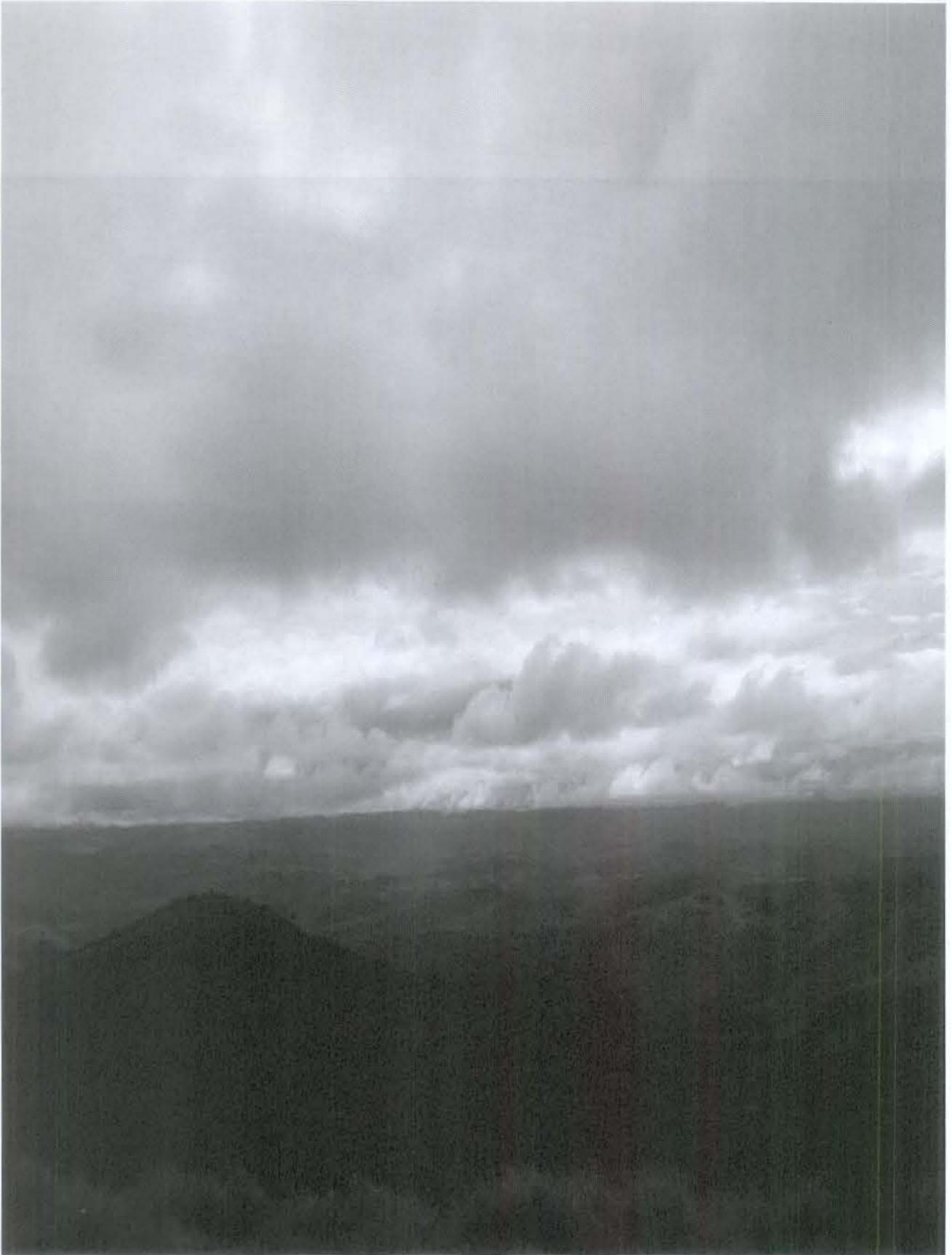


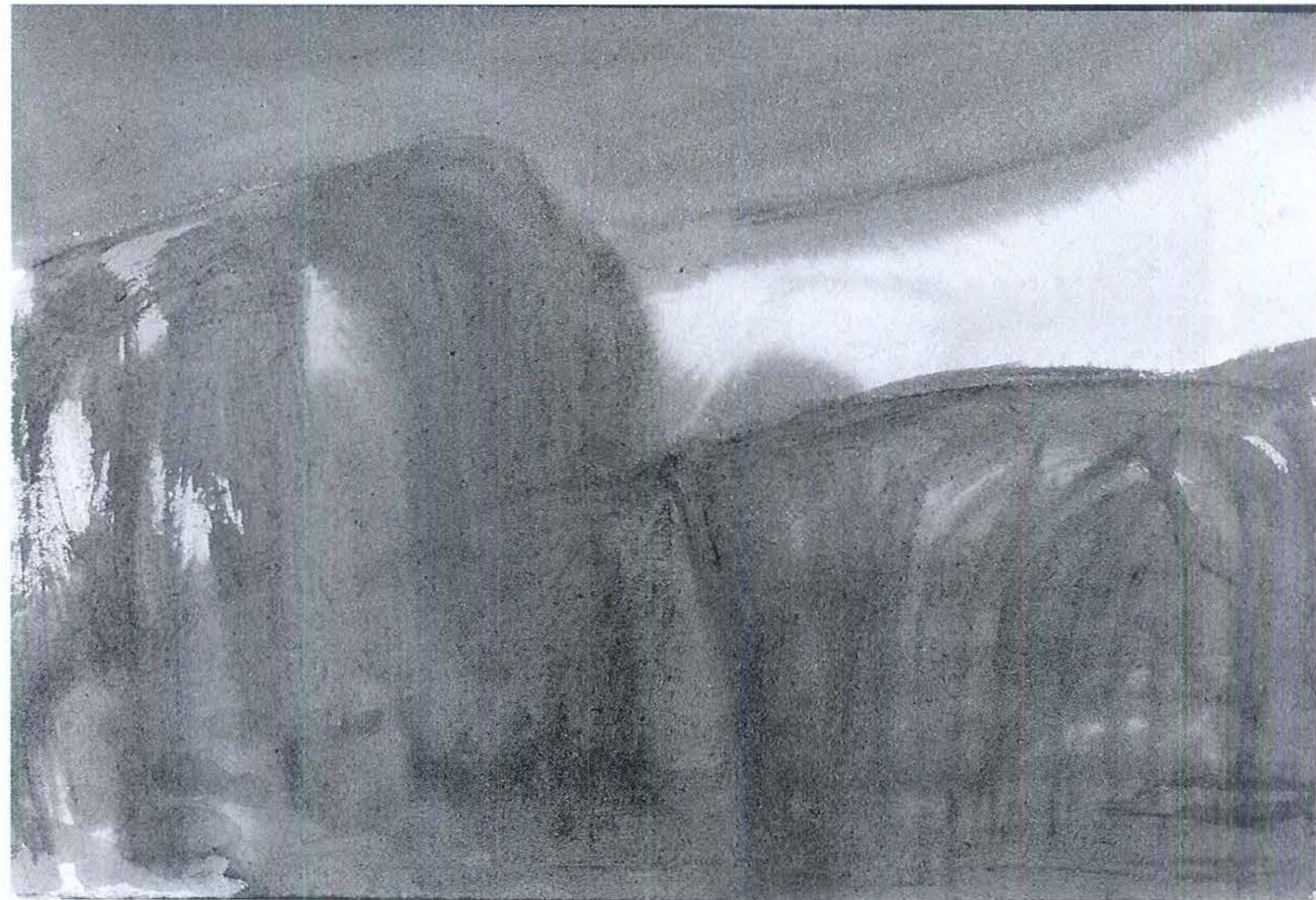


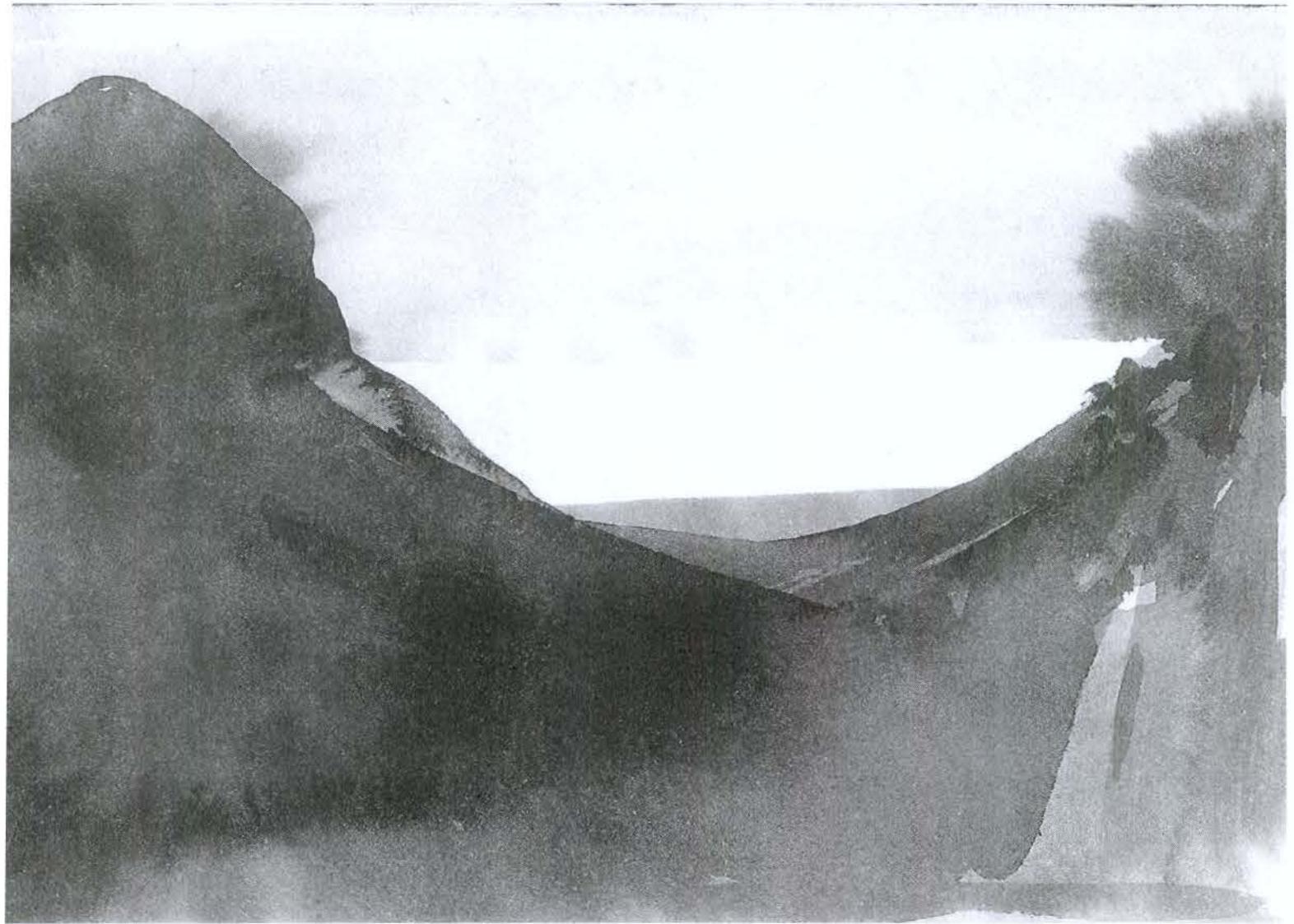


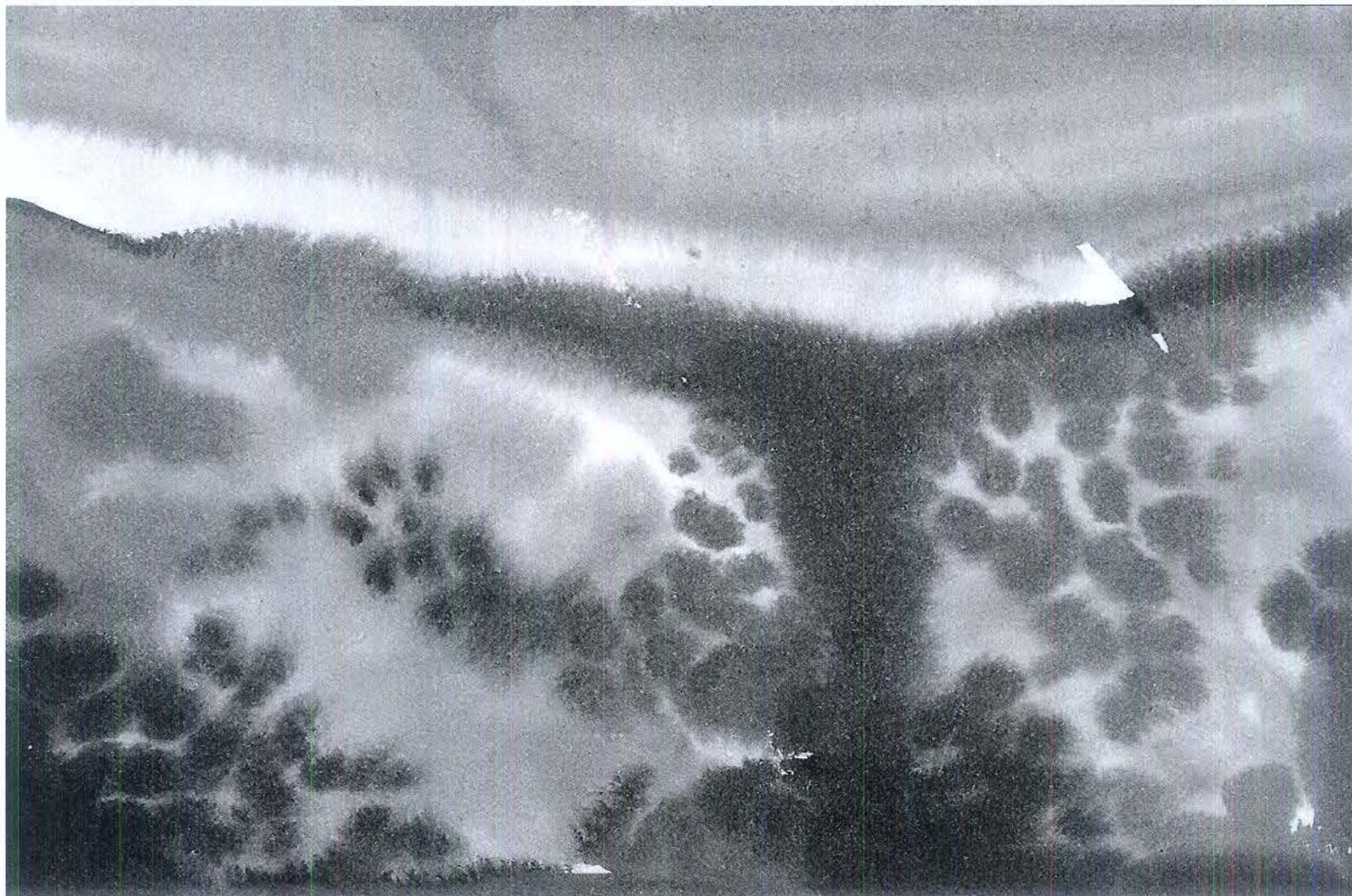






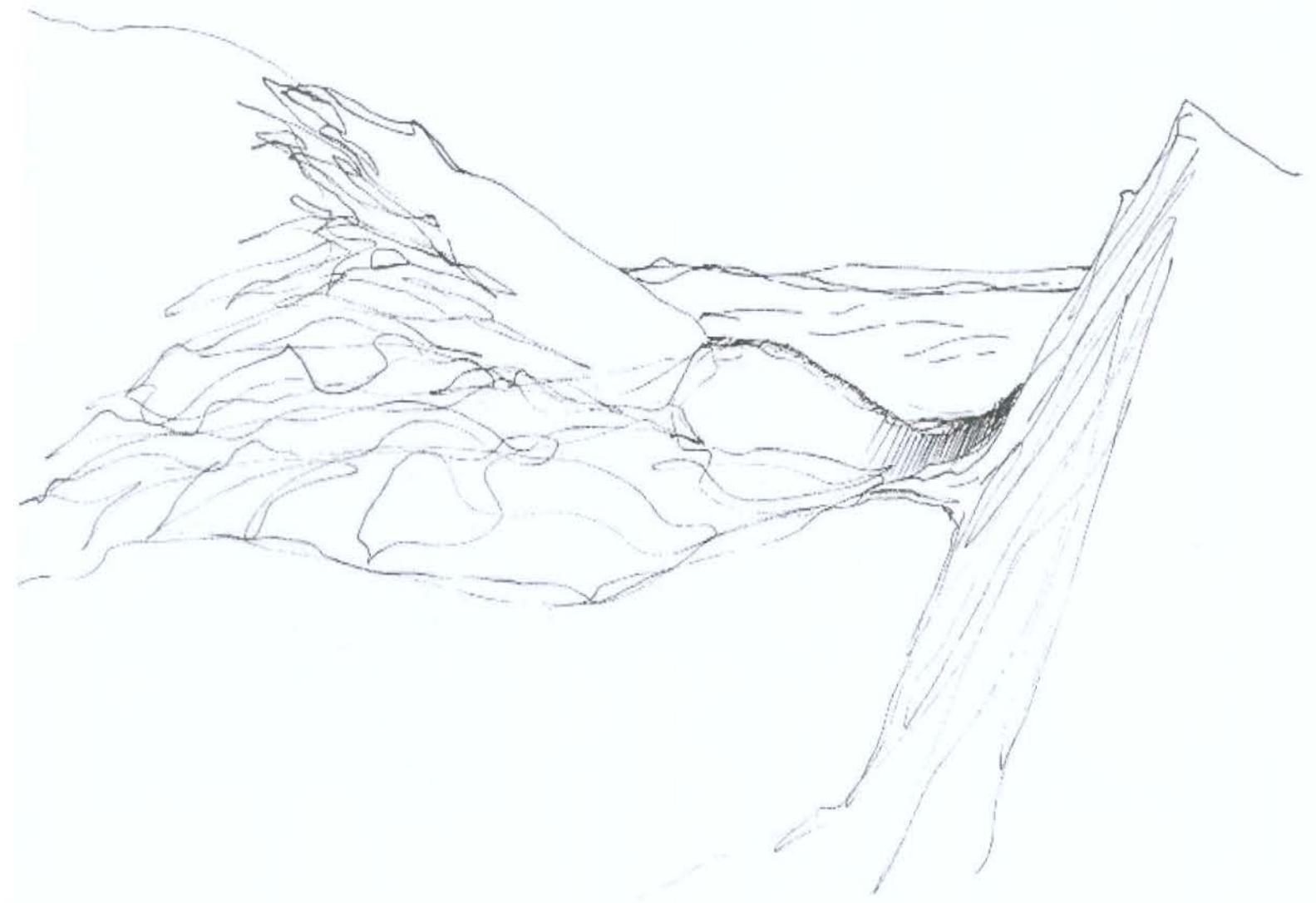






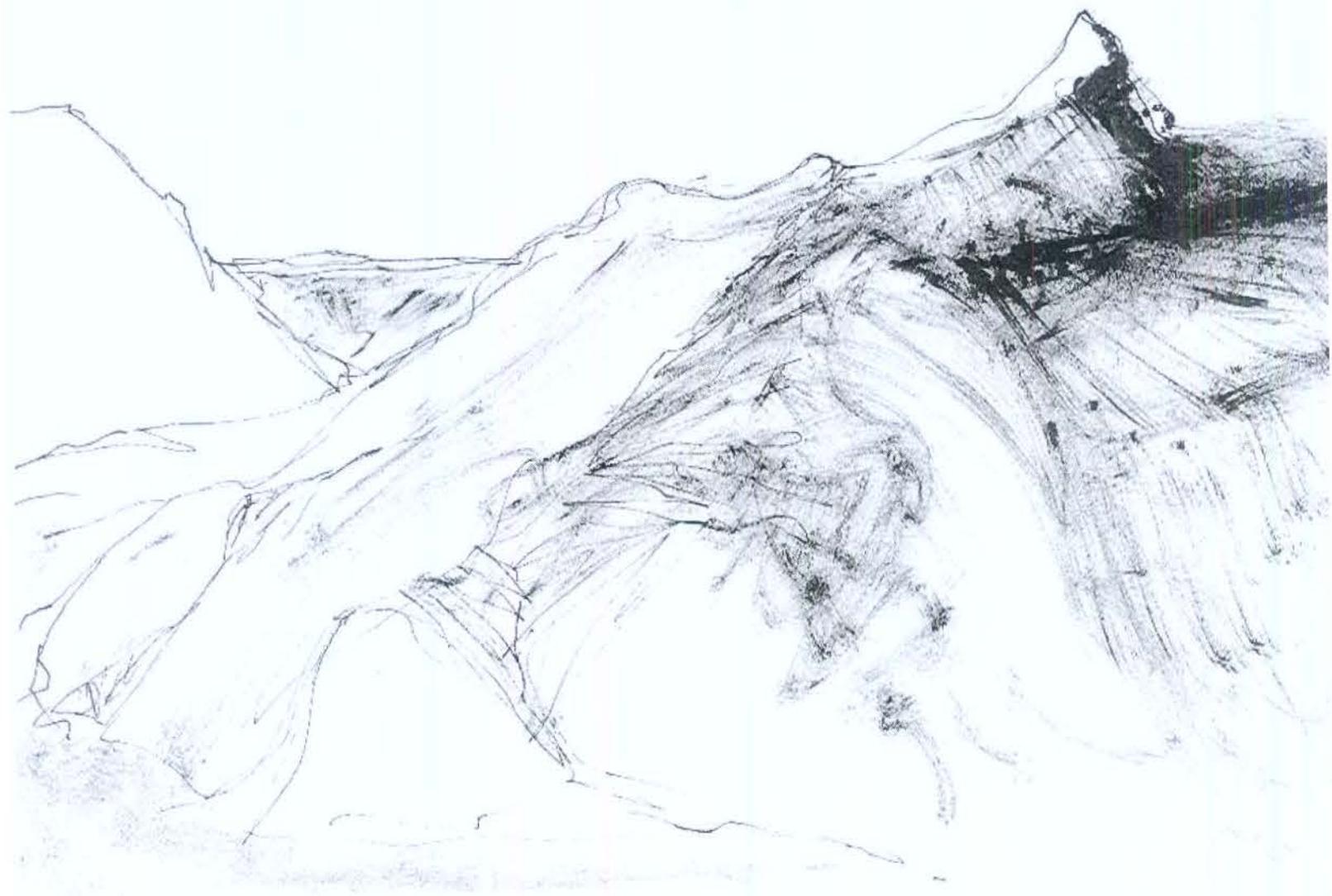


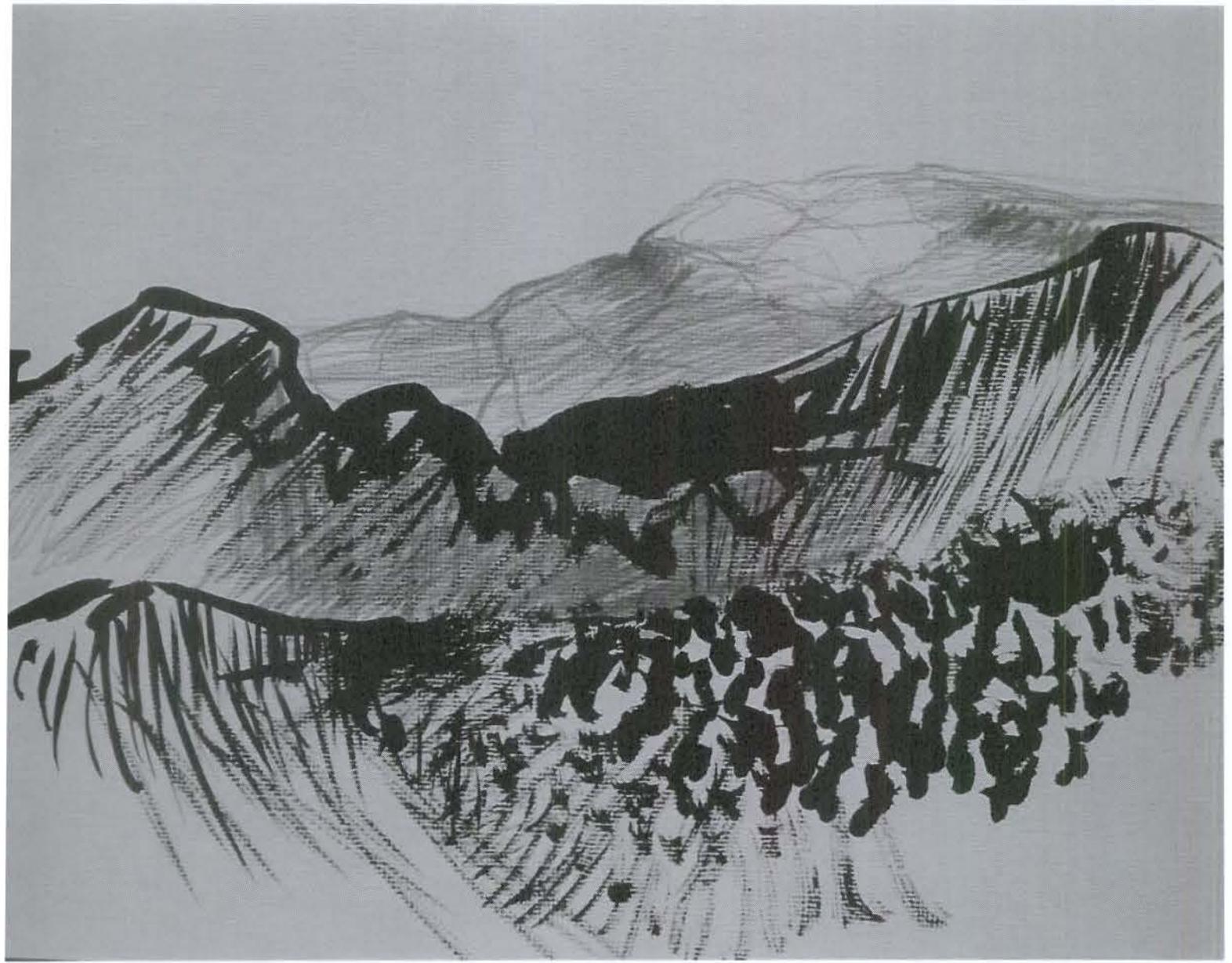






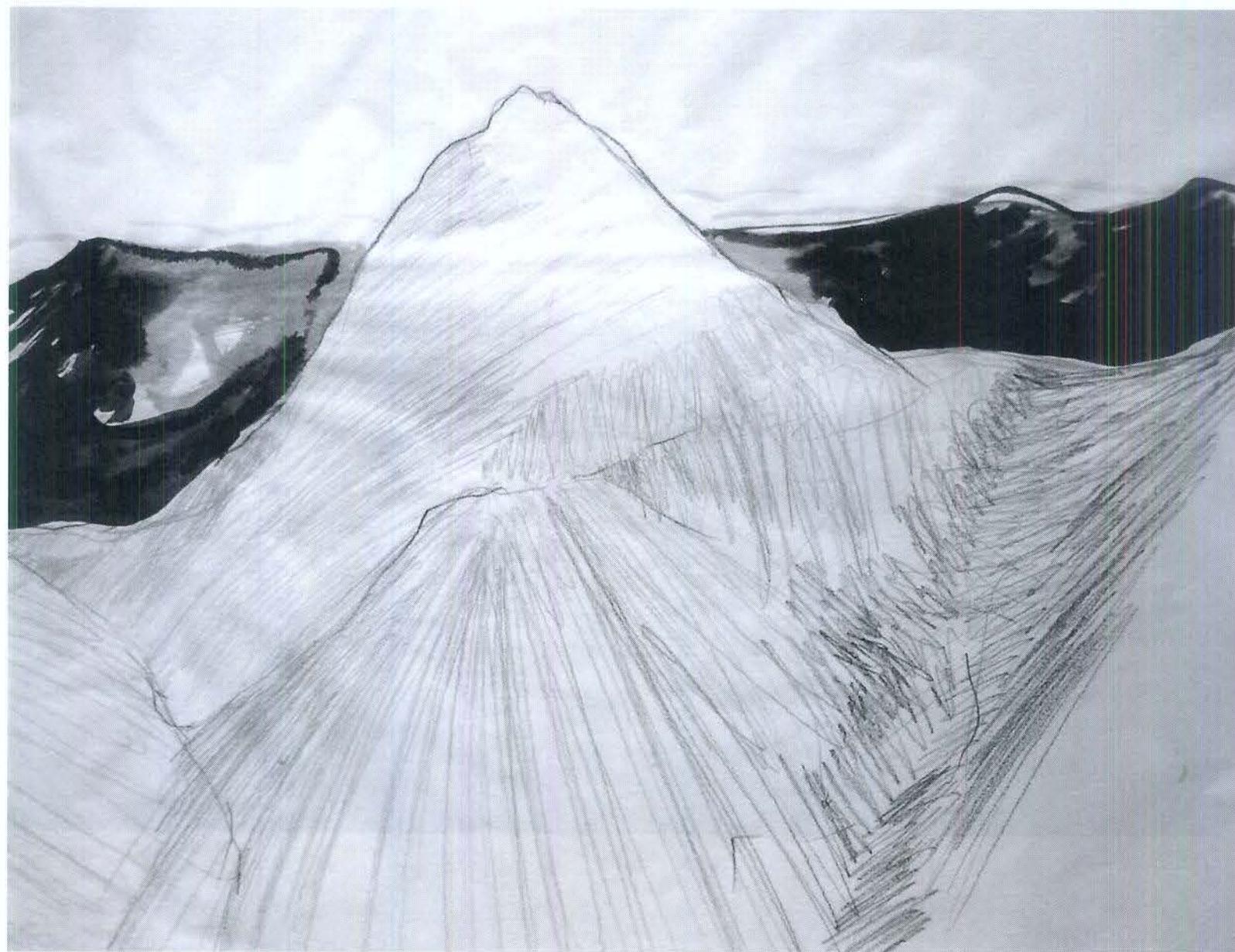


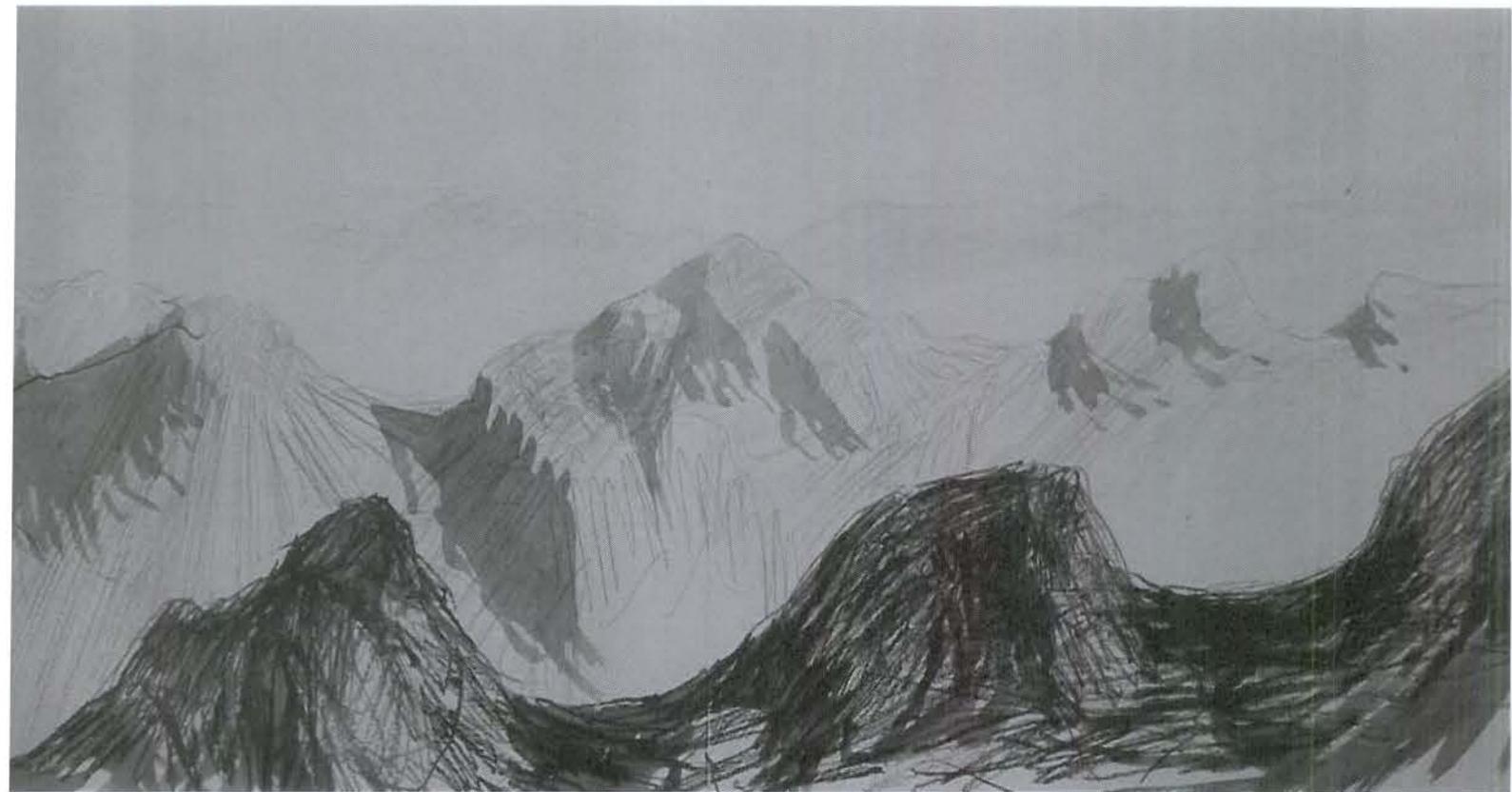






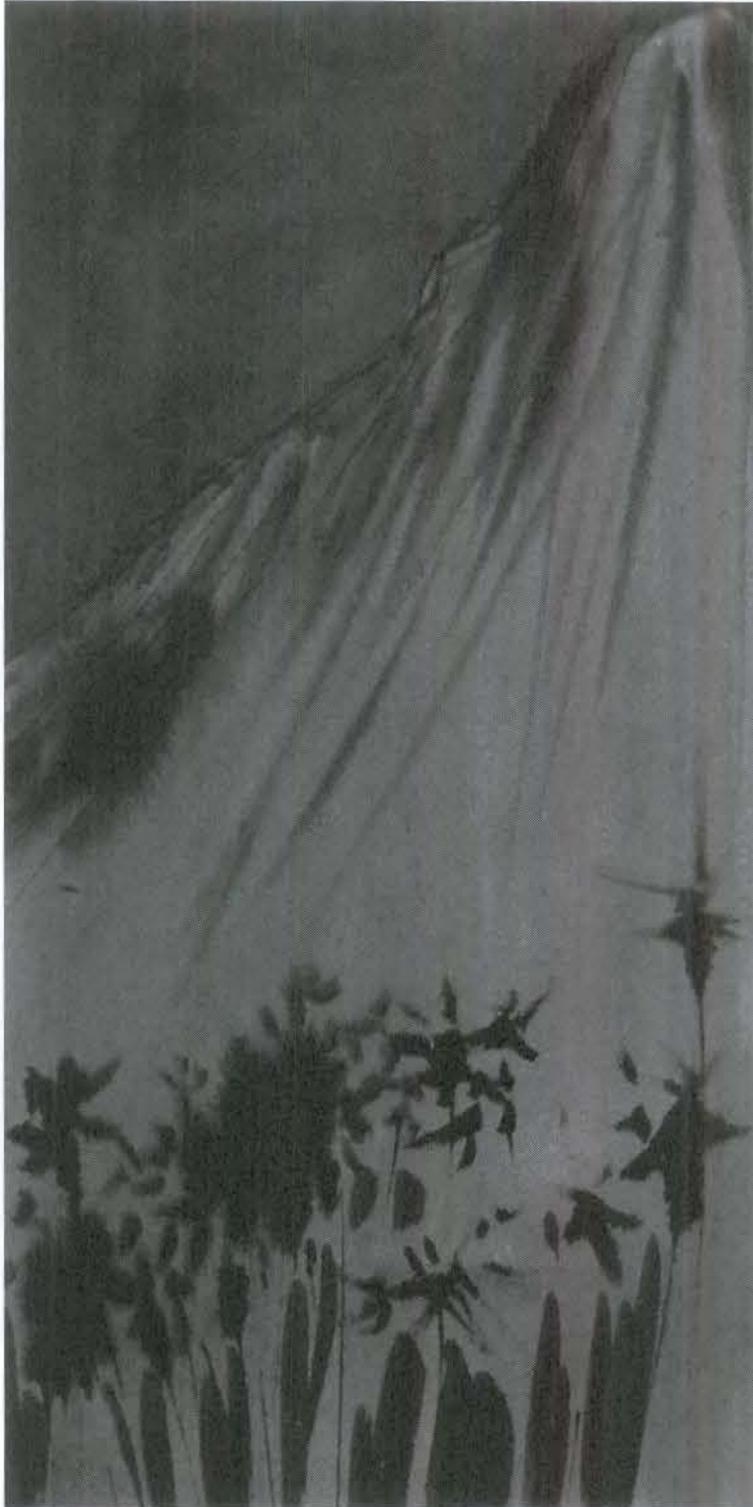






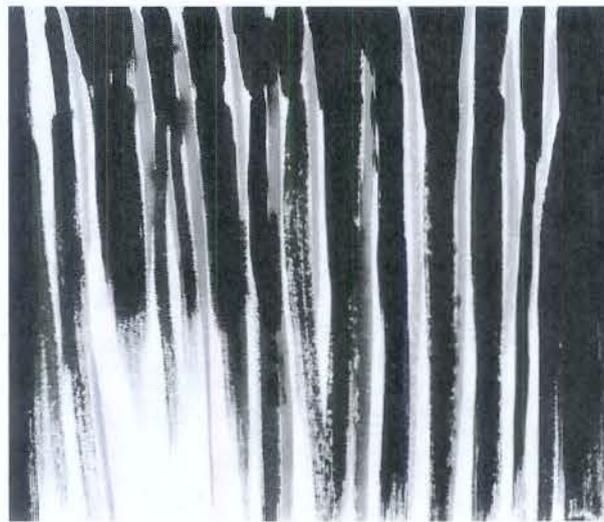
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

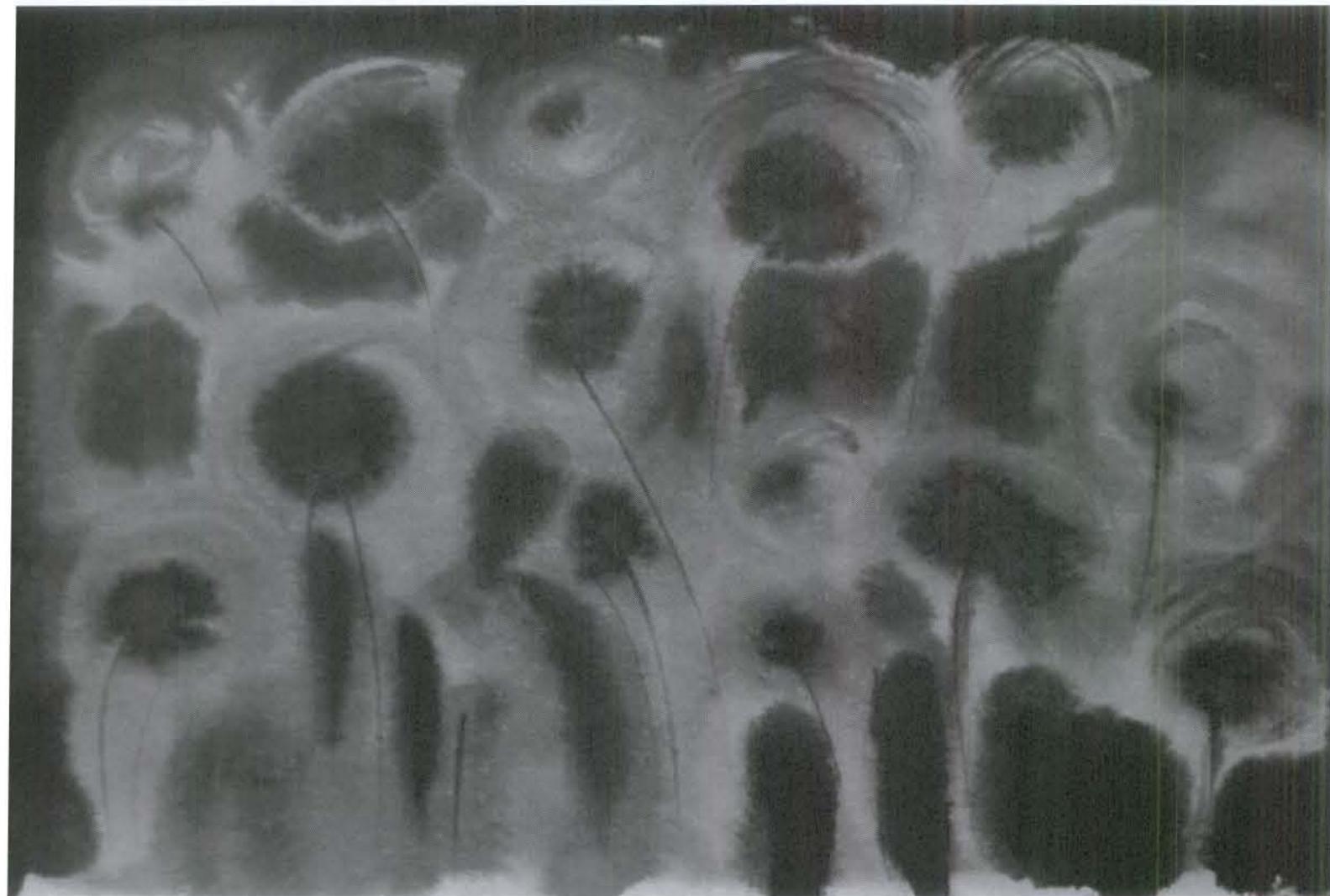


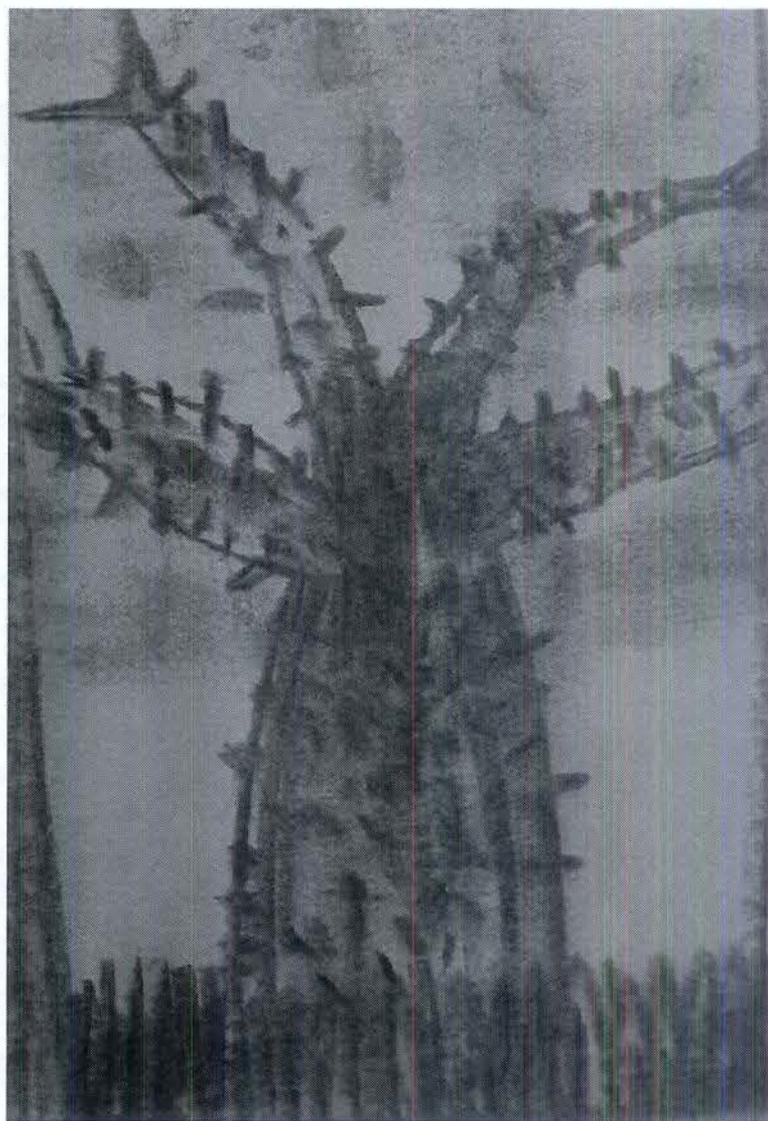
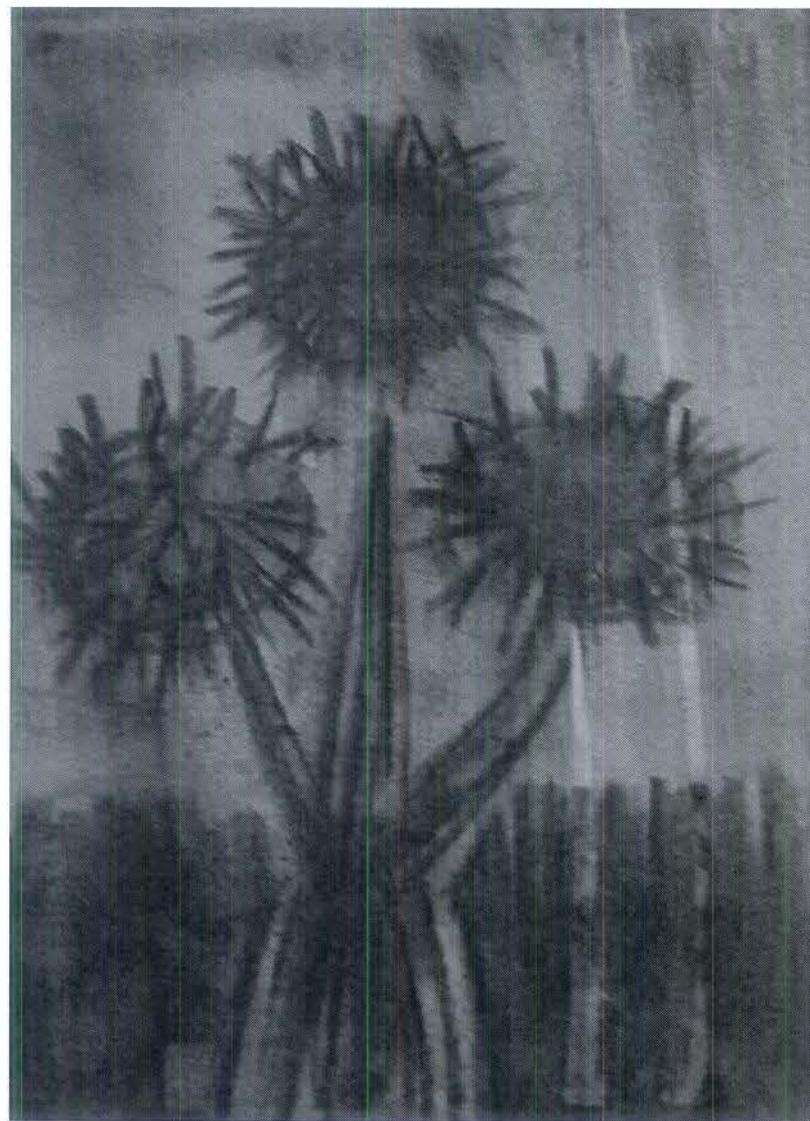


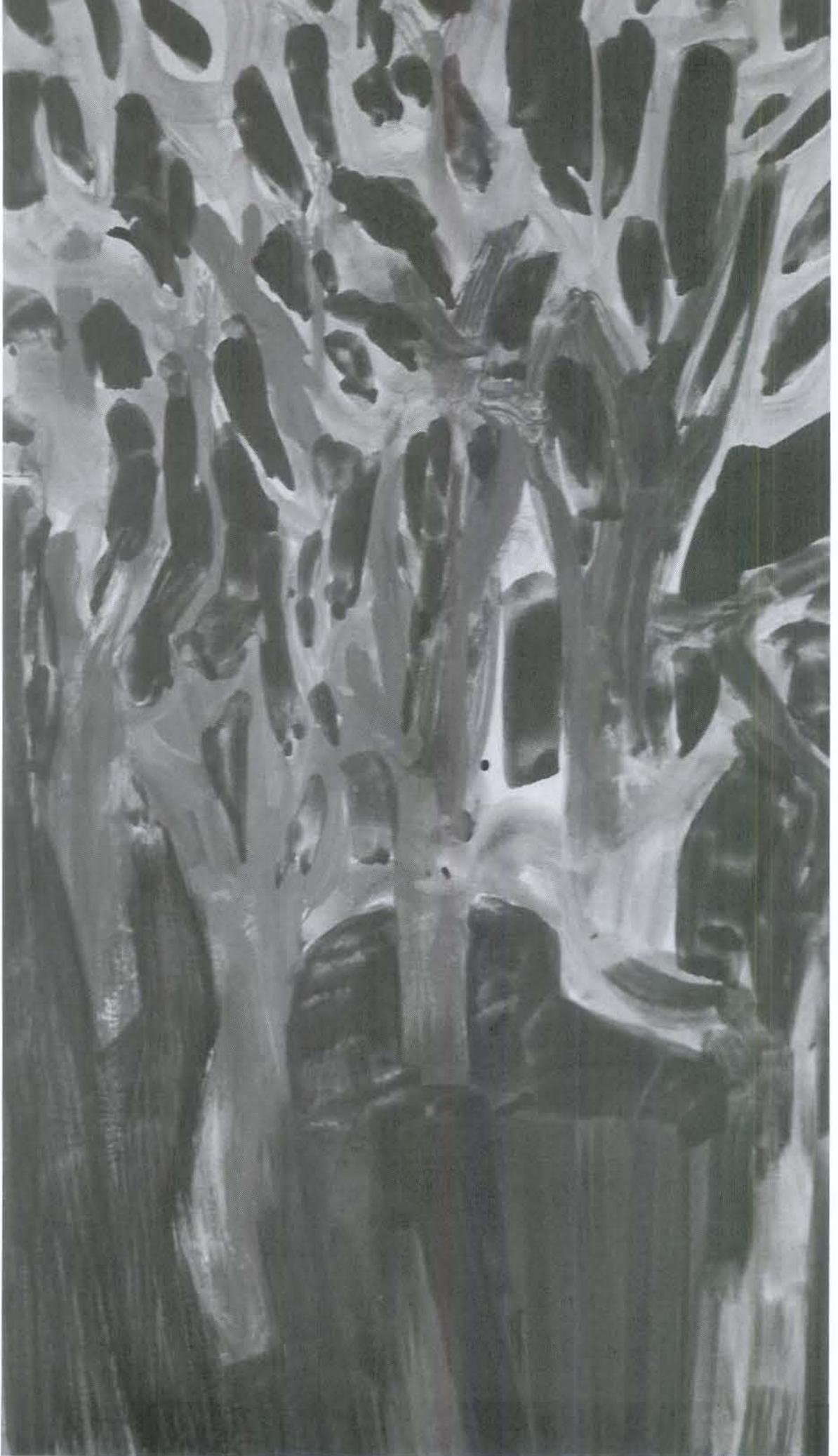




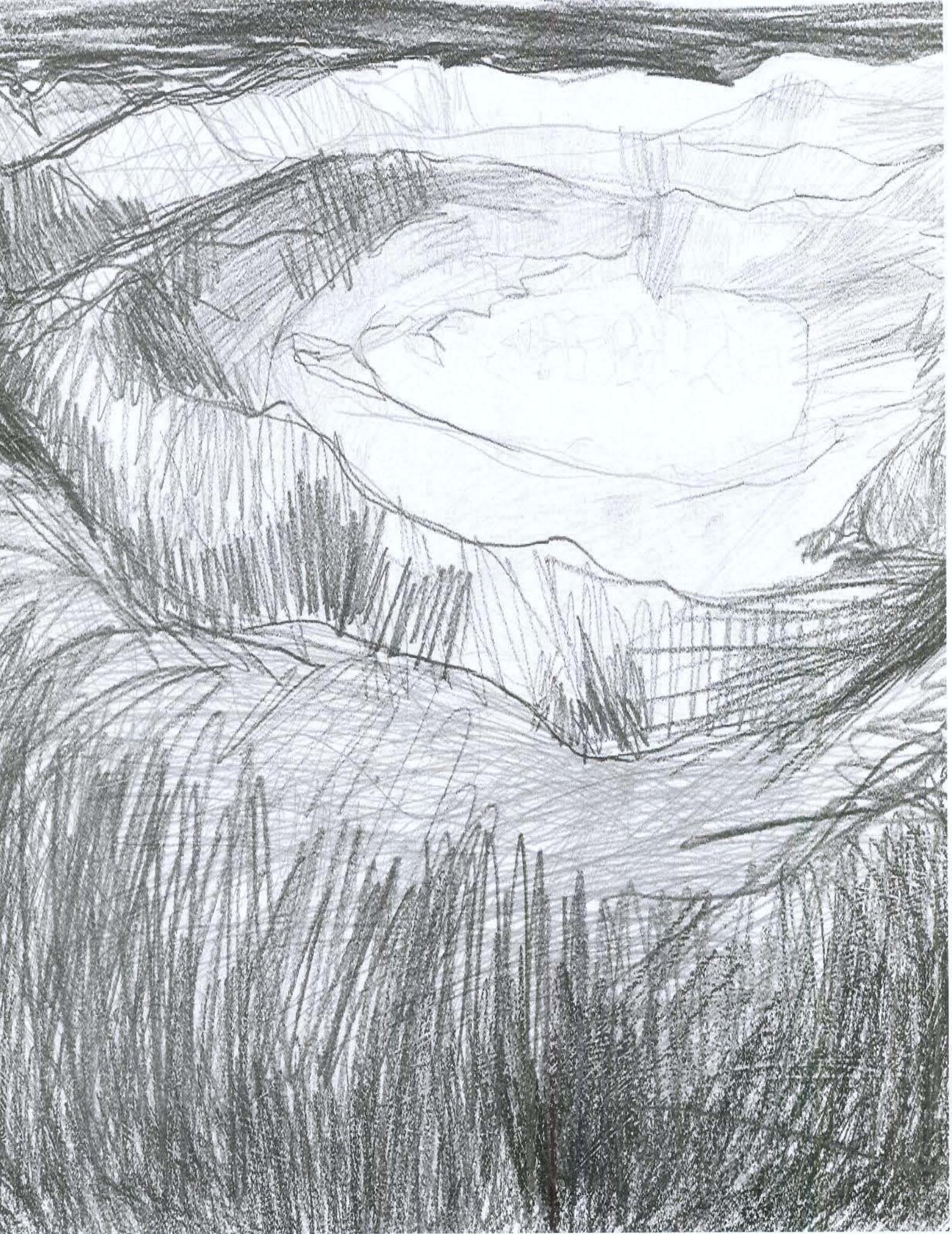






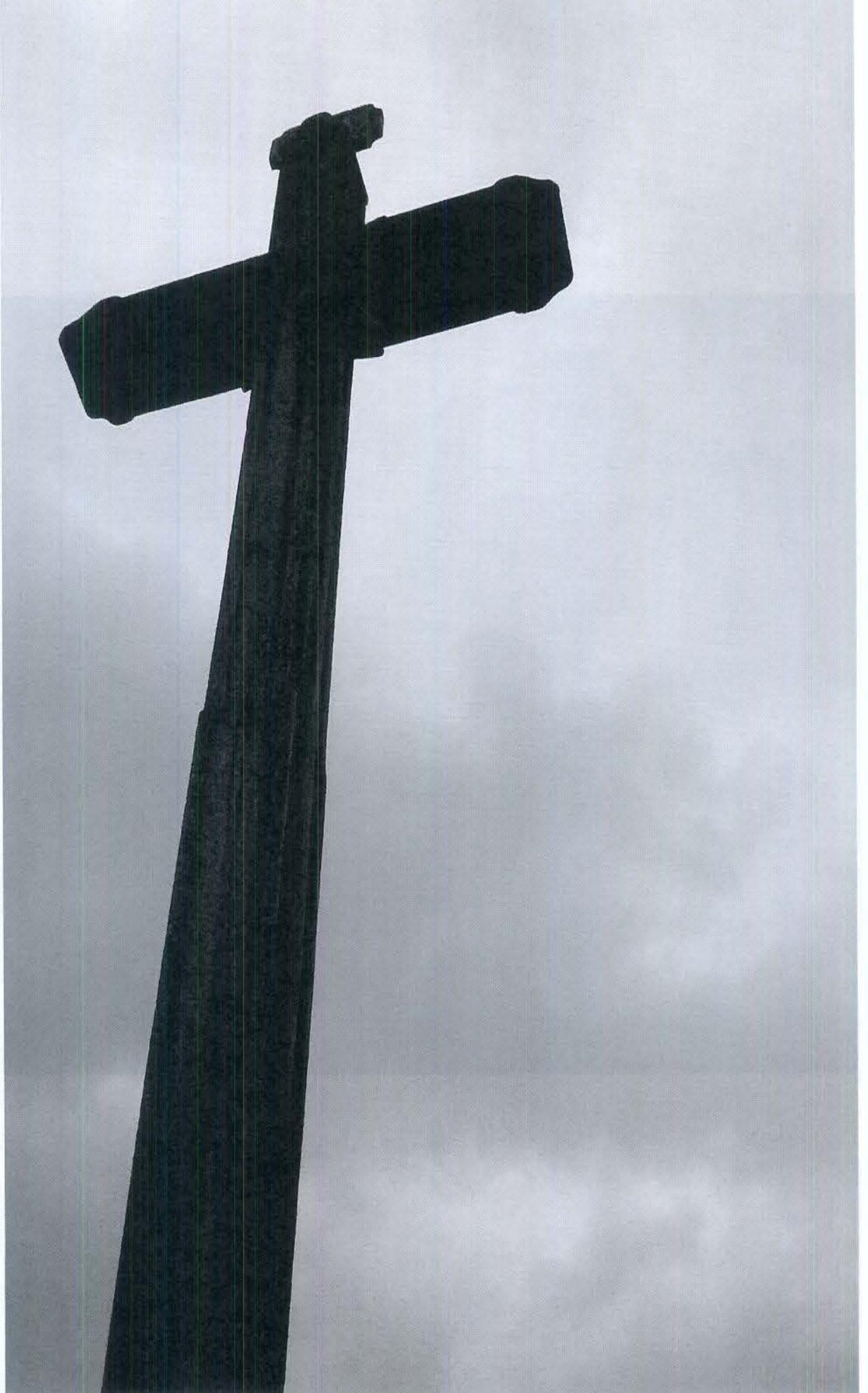


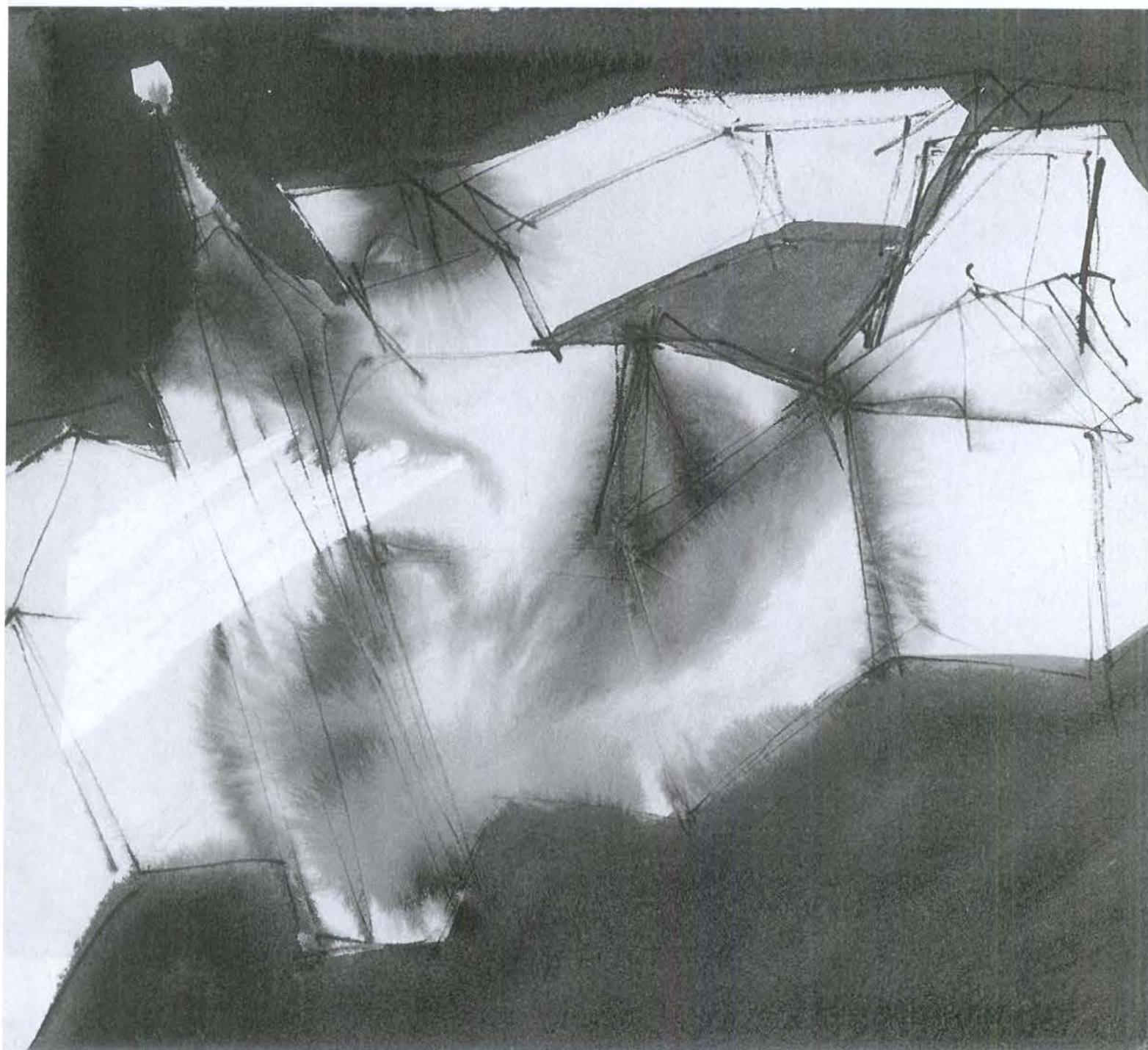




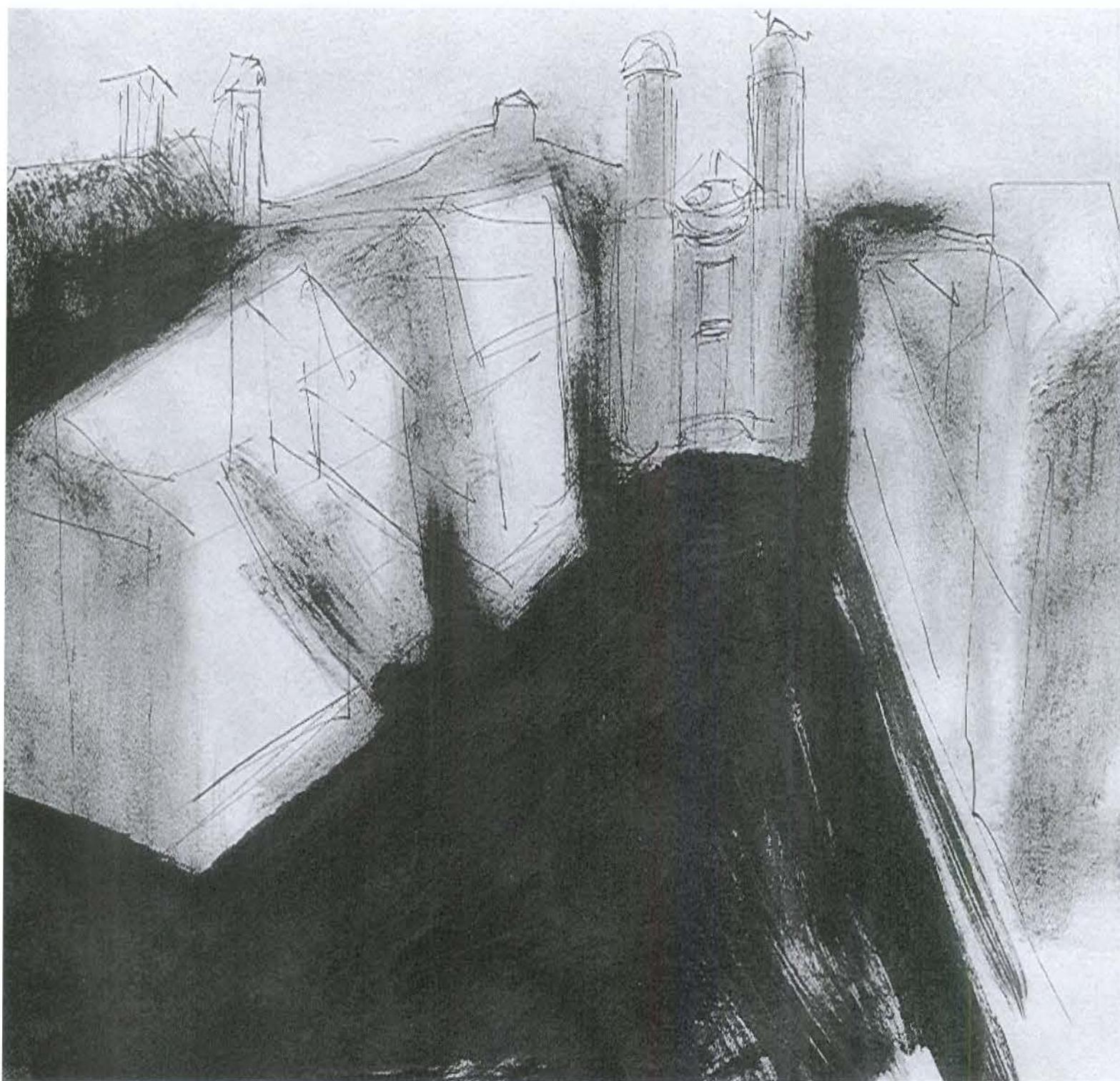


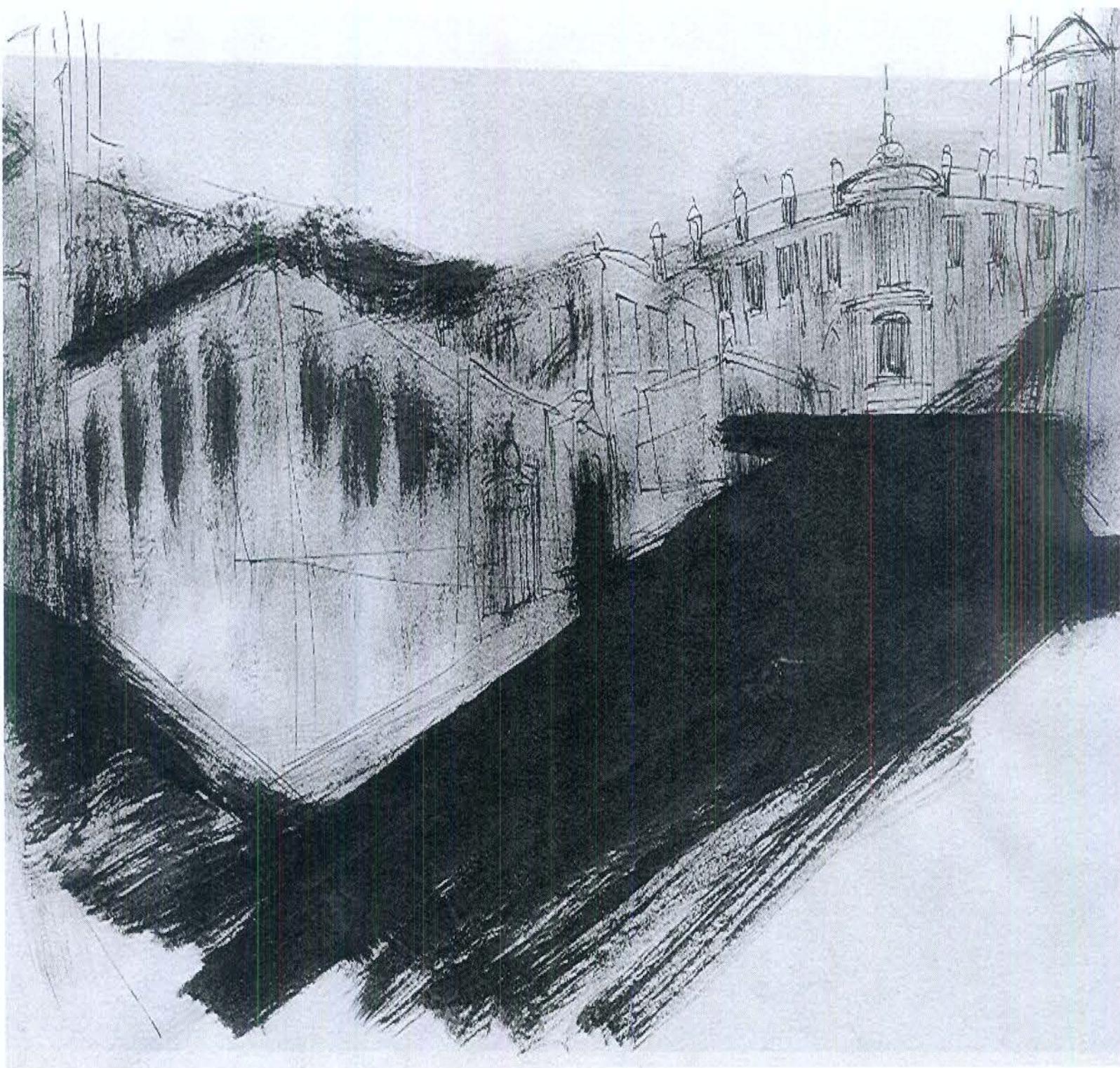


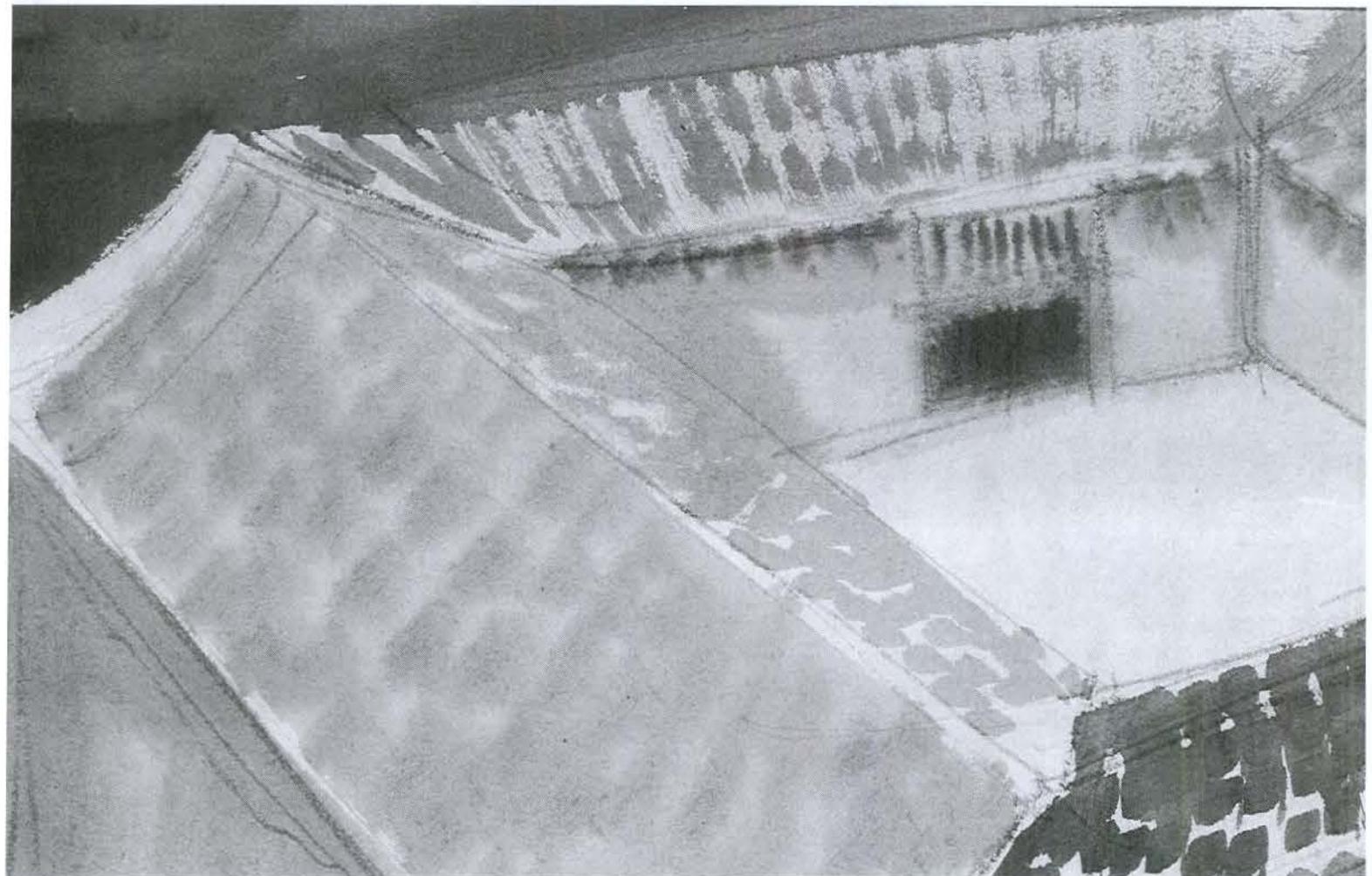








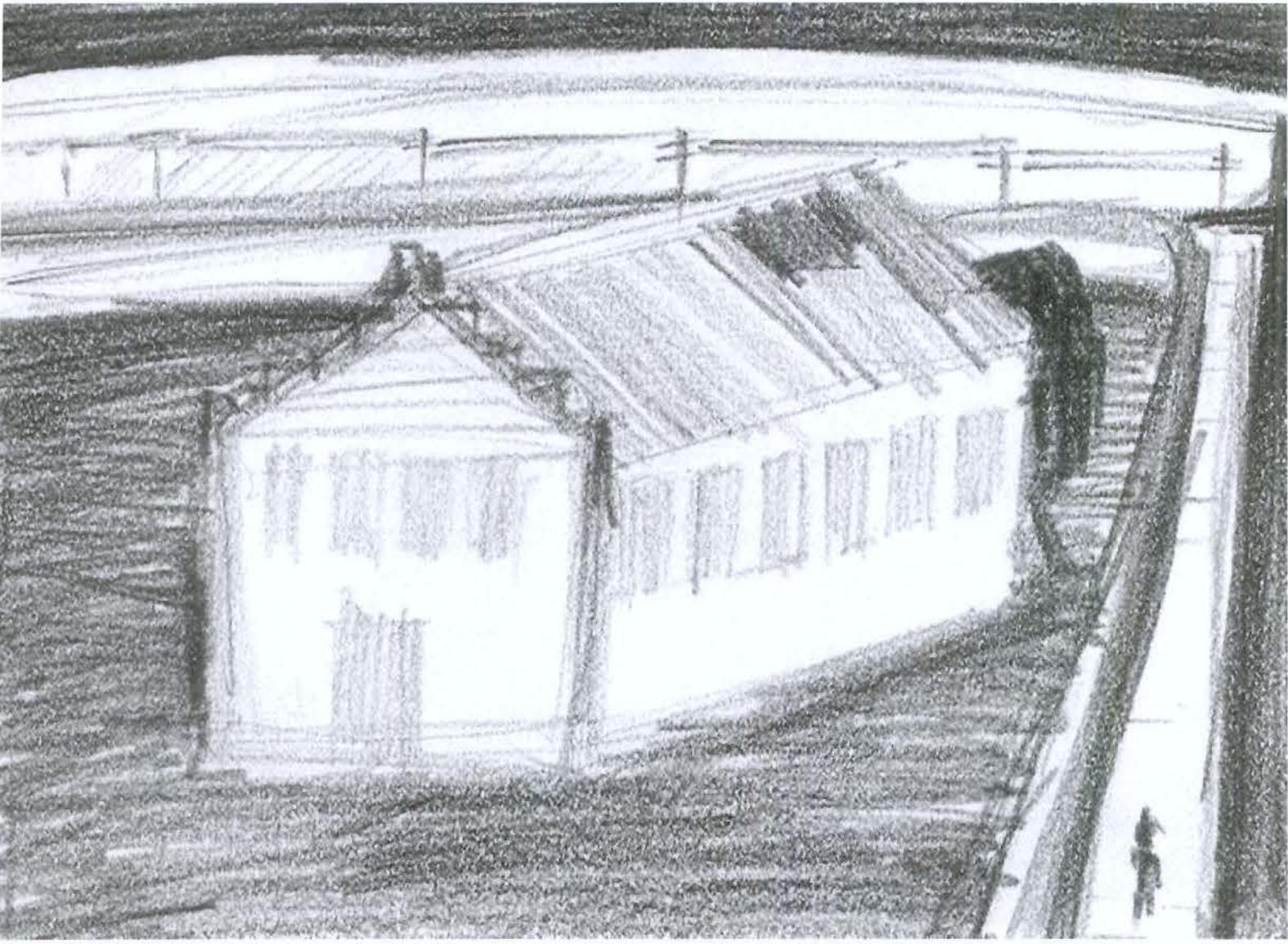


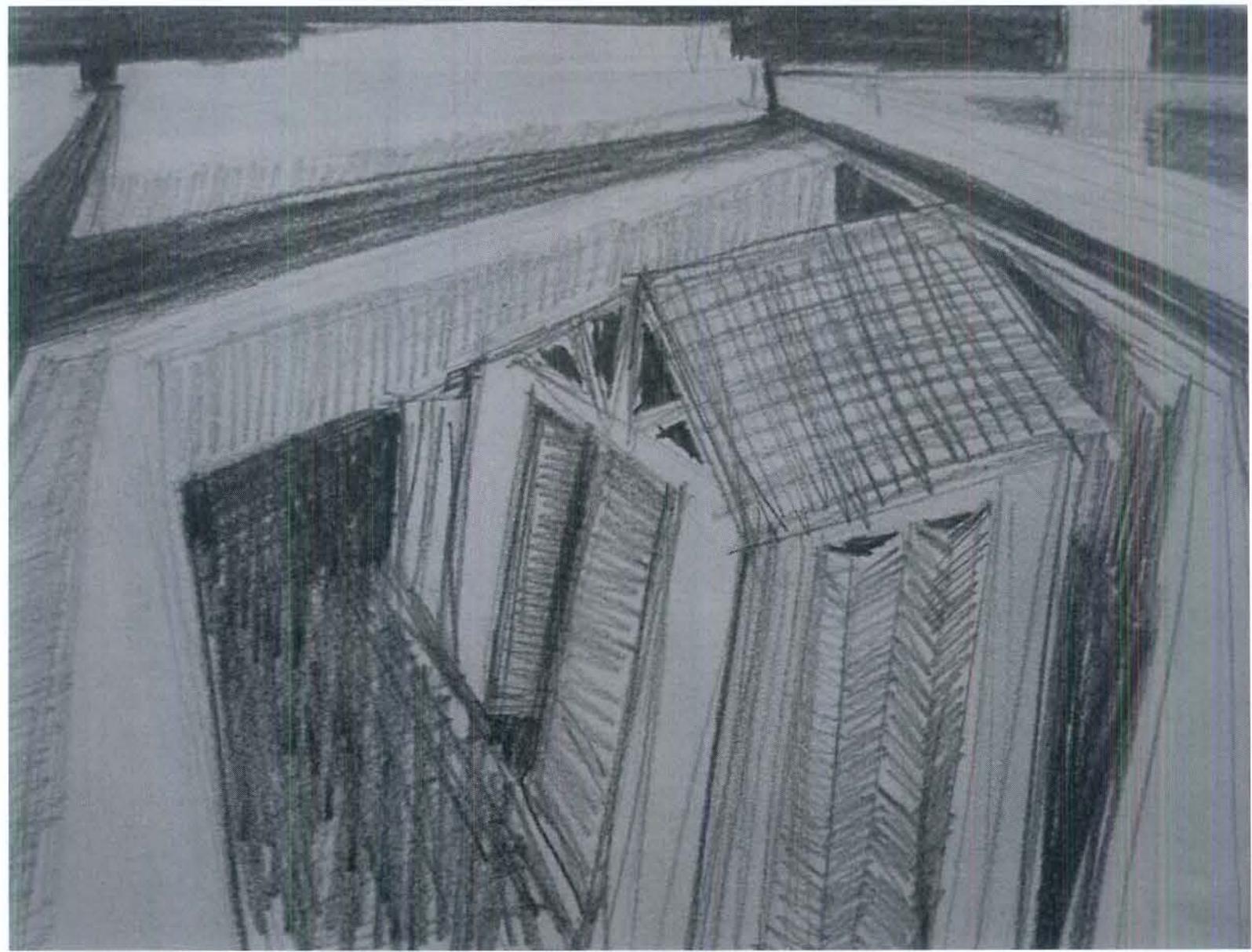




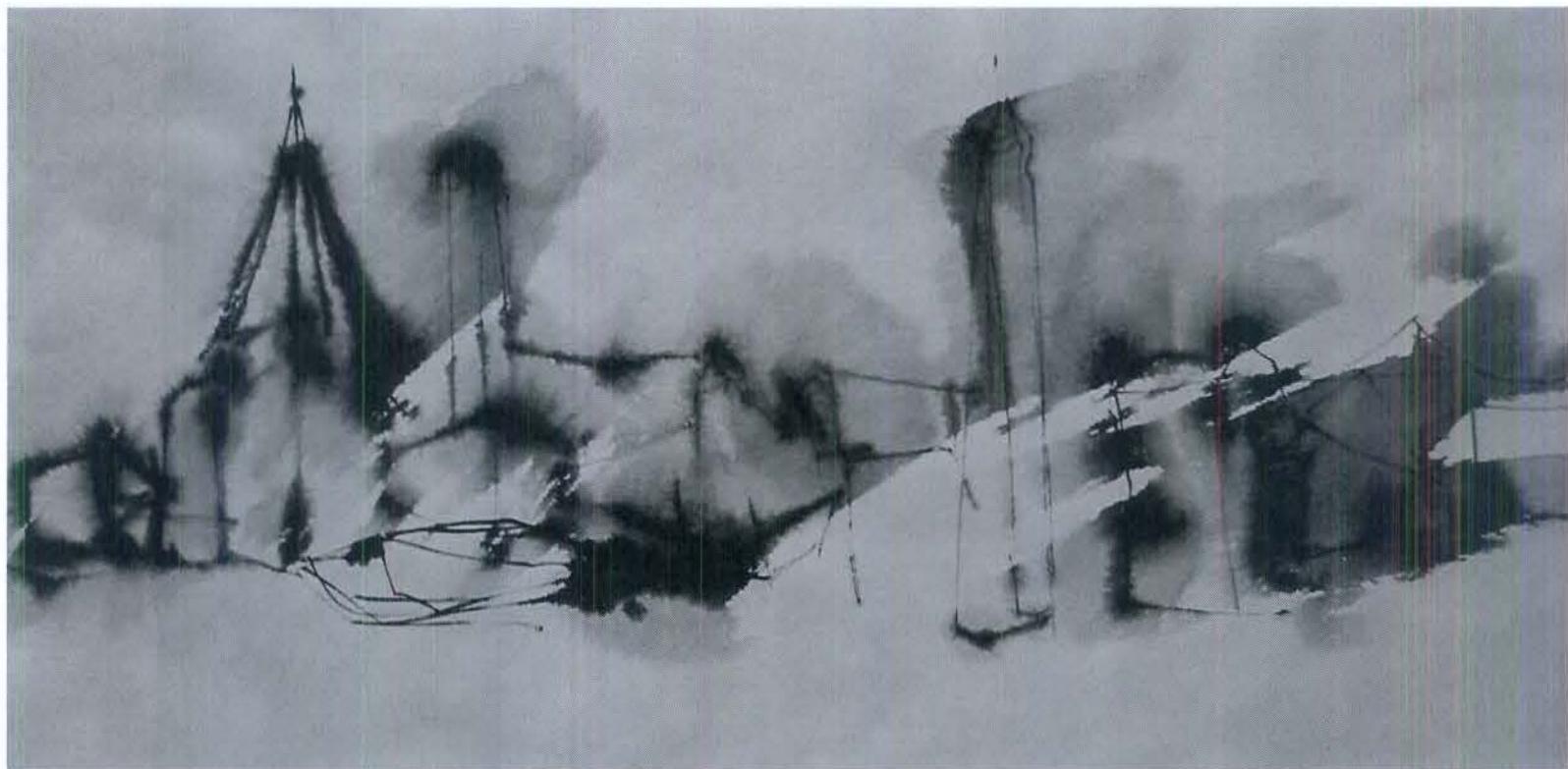




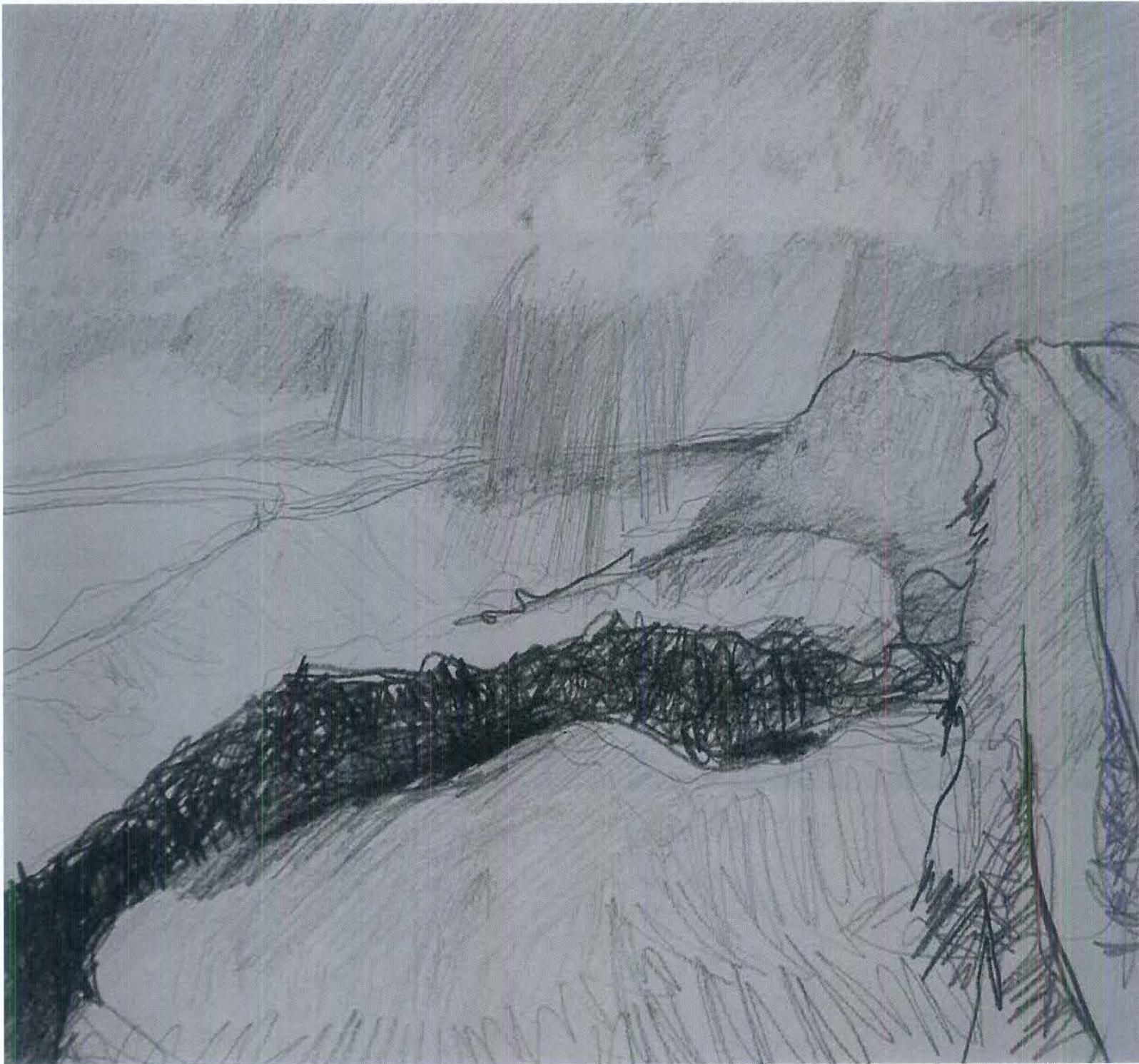


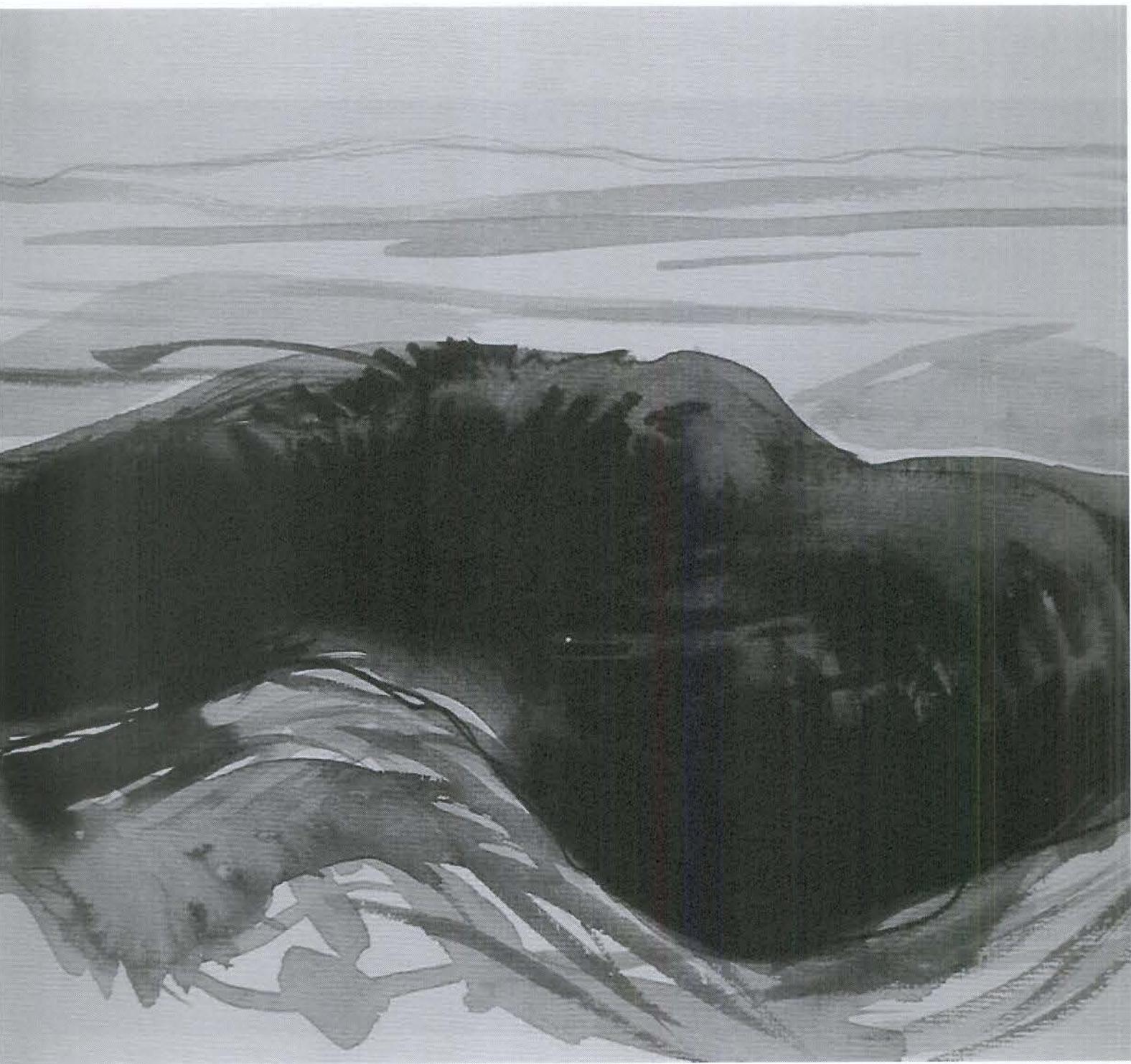


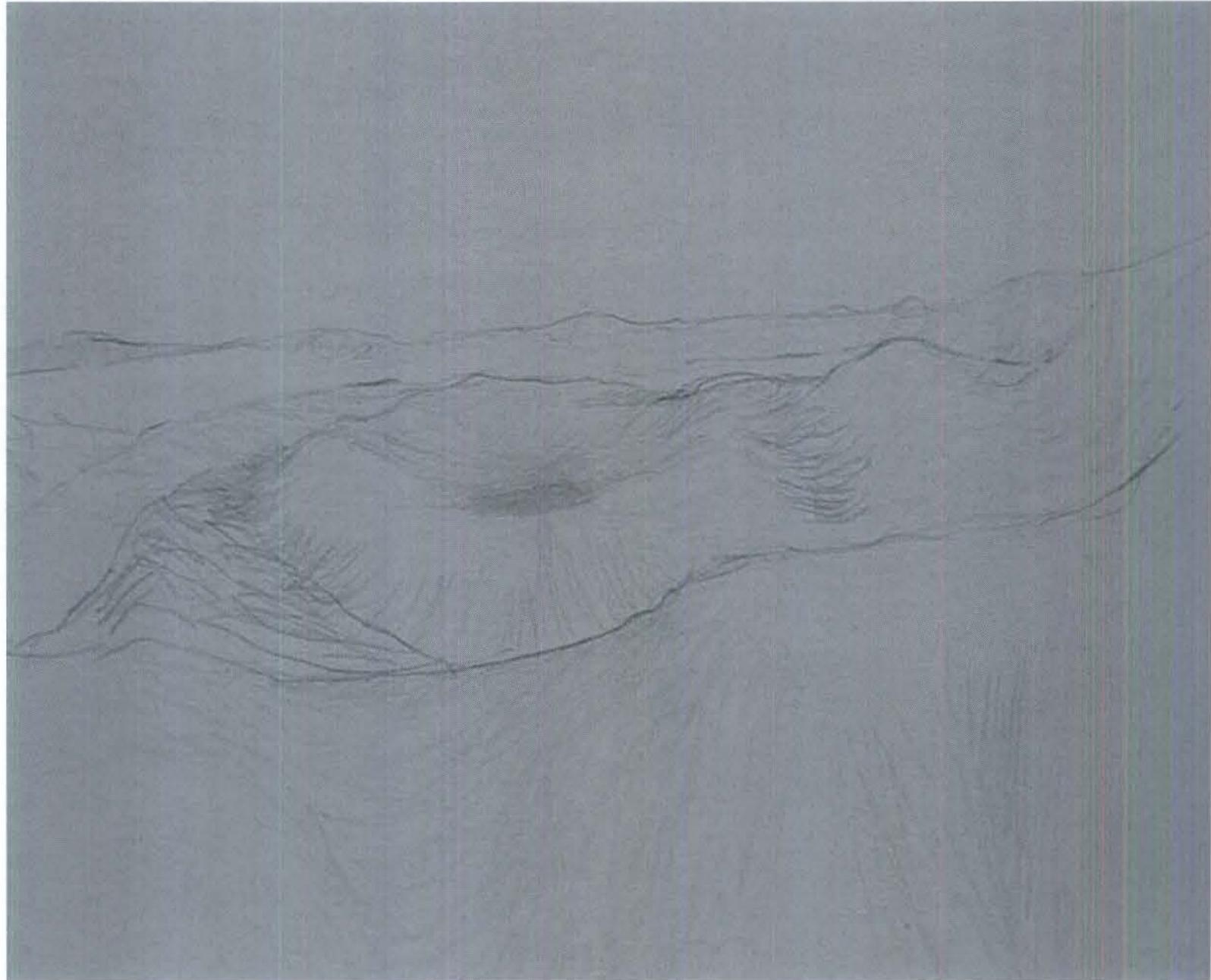




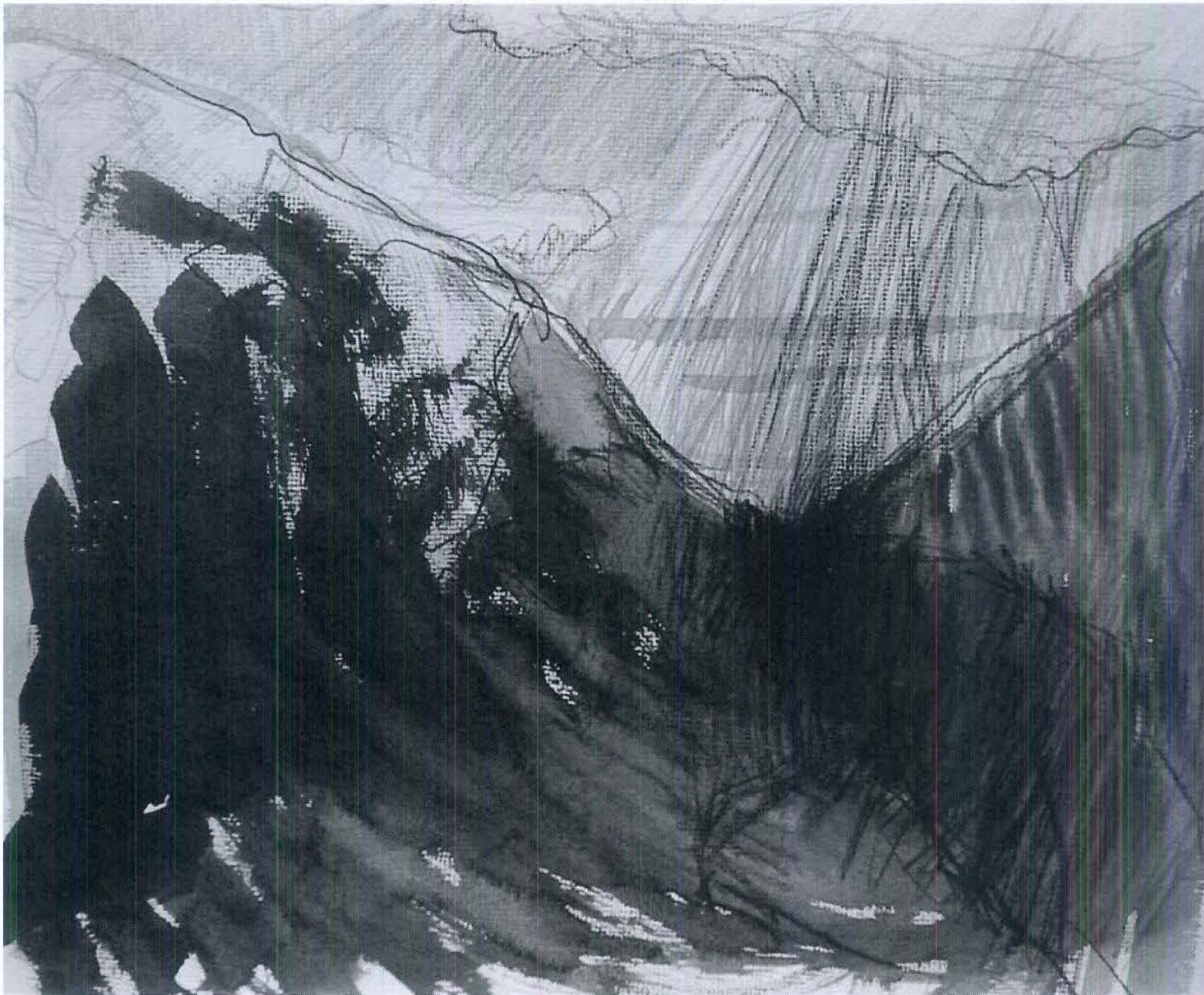


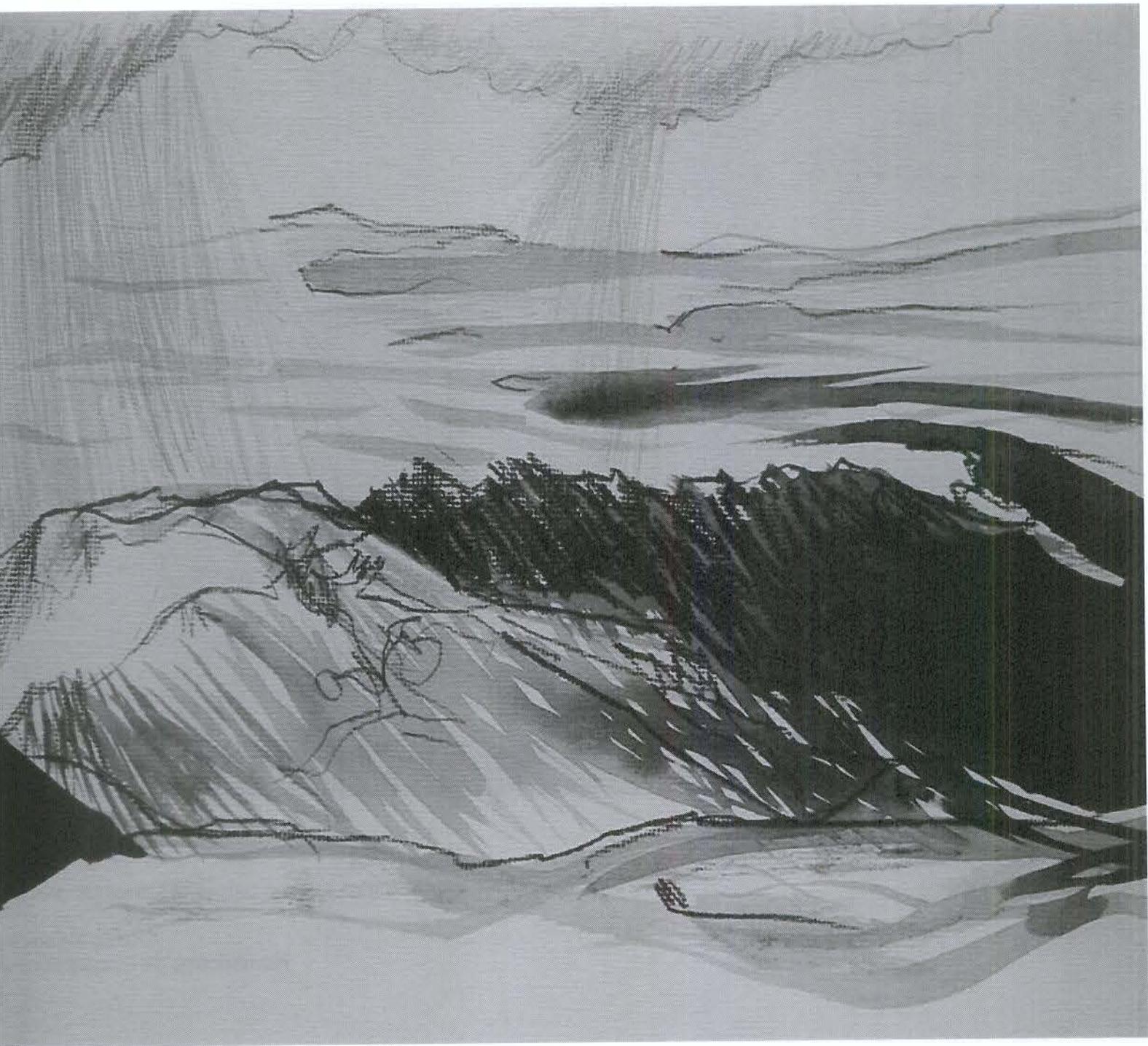








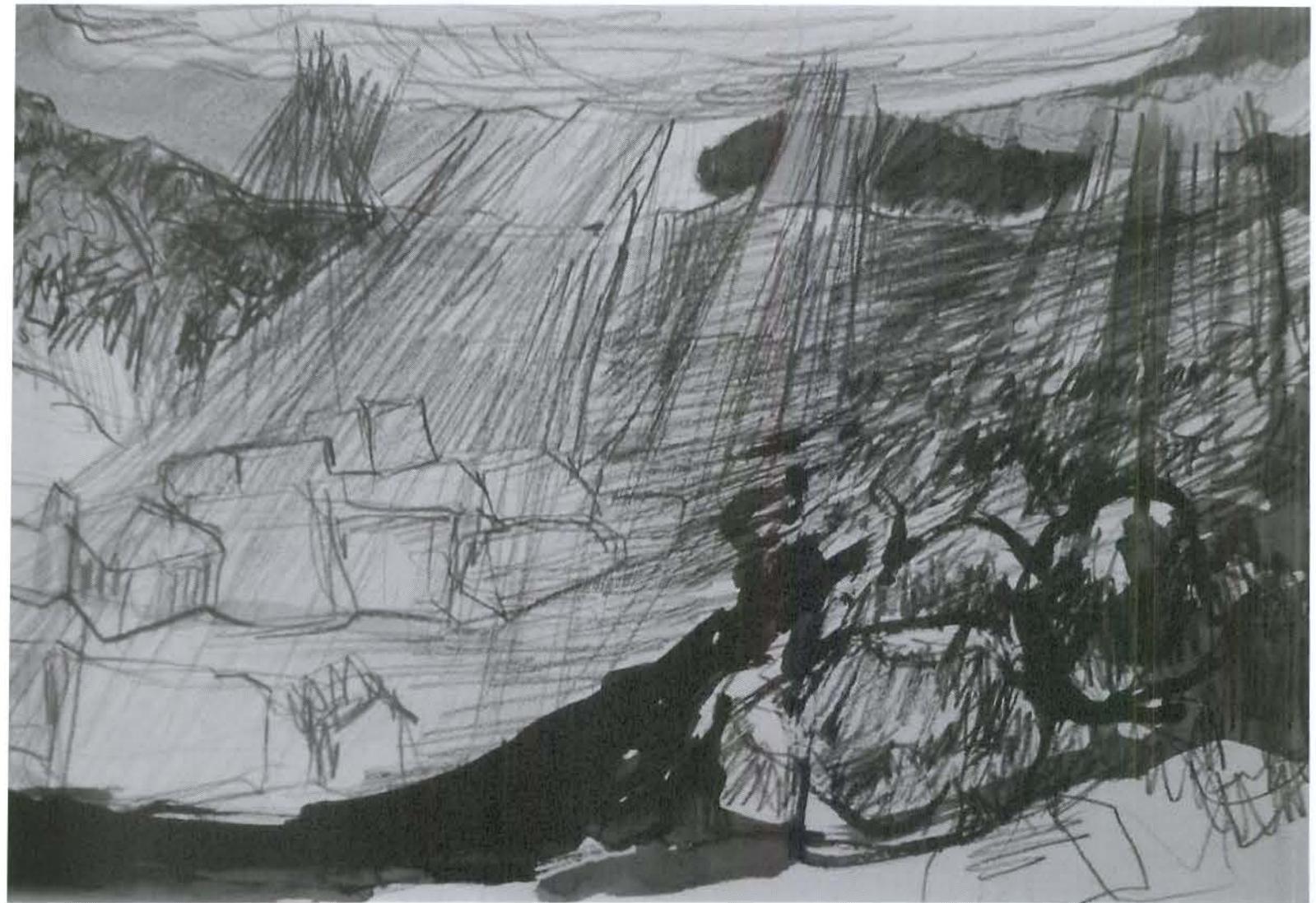




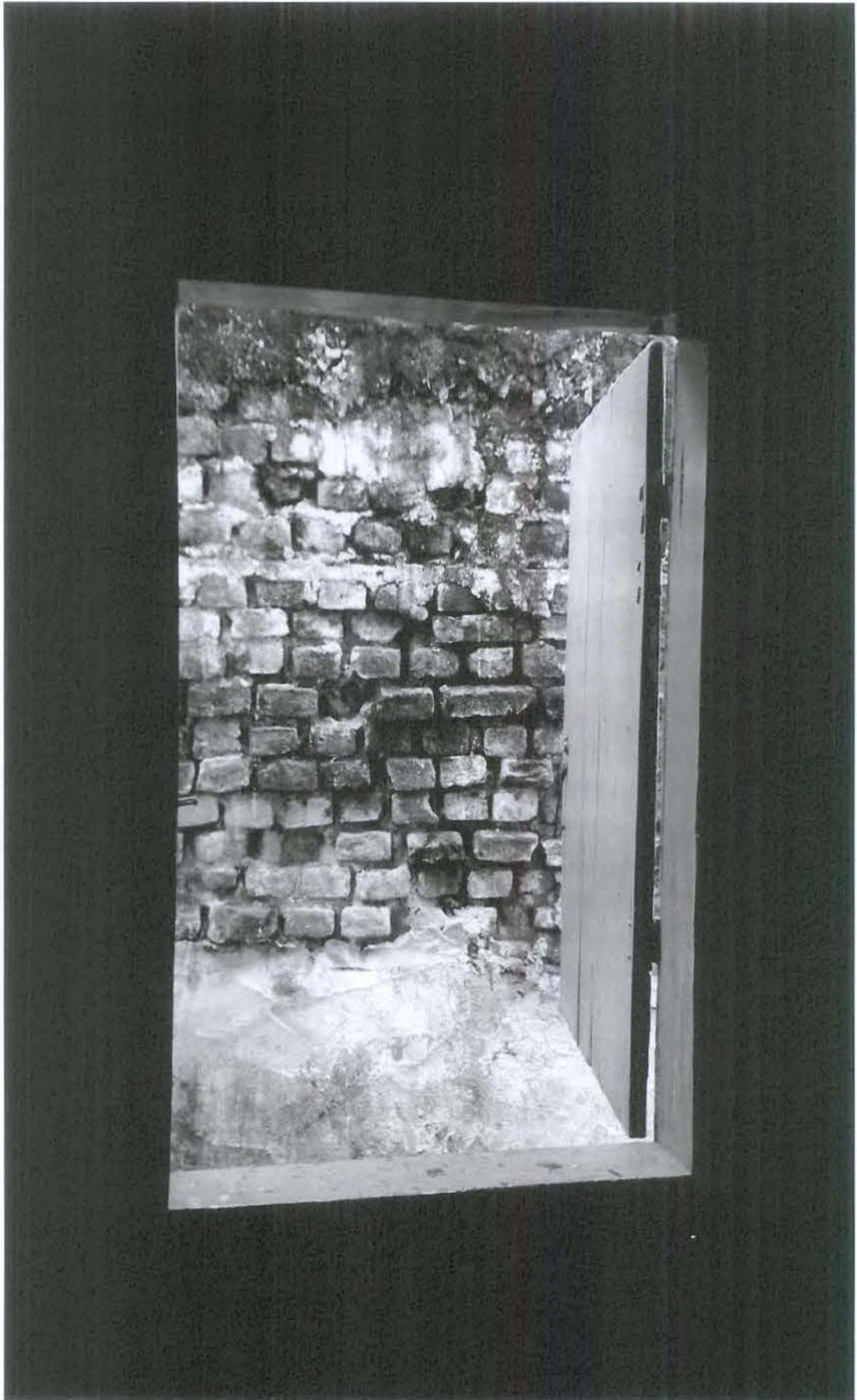


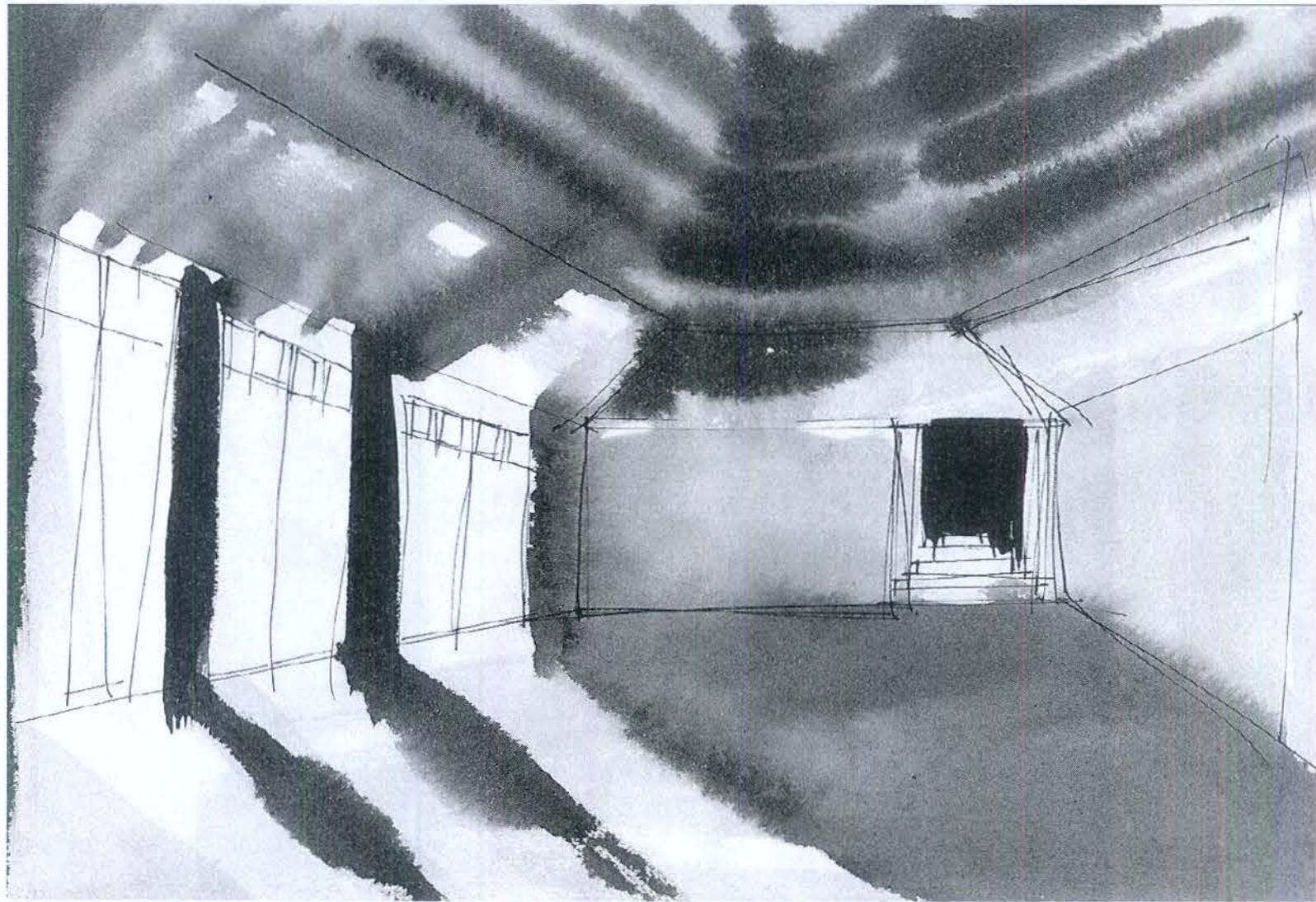
“Pelas nuvens baixas, a tormenta cresce”

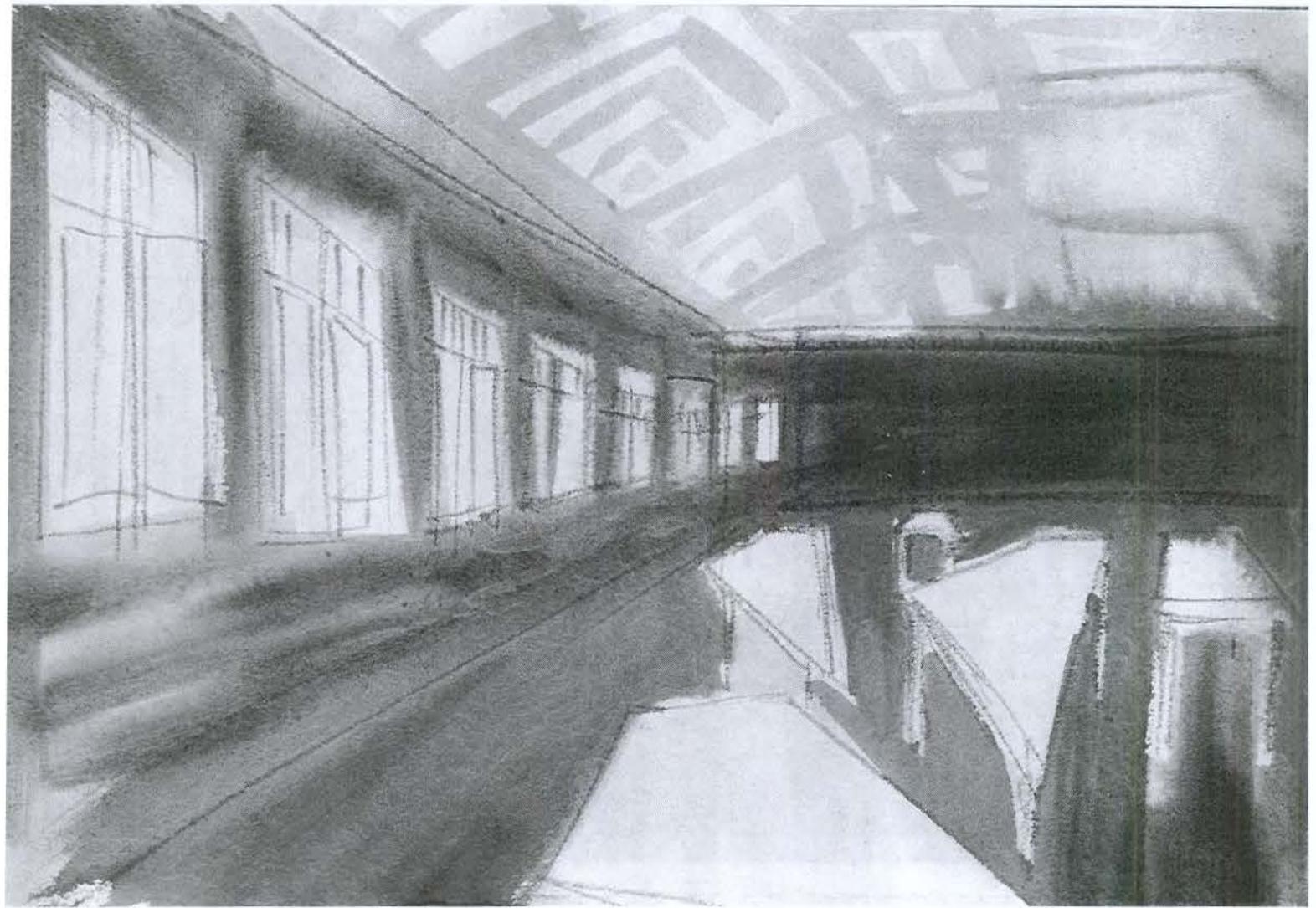
Cecília Meireles
Romanceiro da Inconfidência



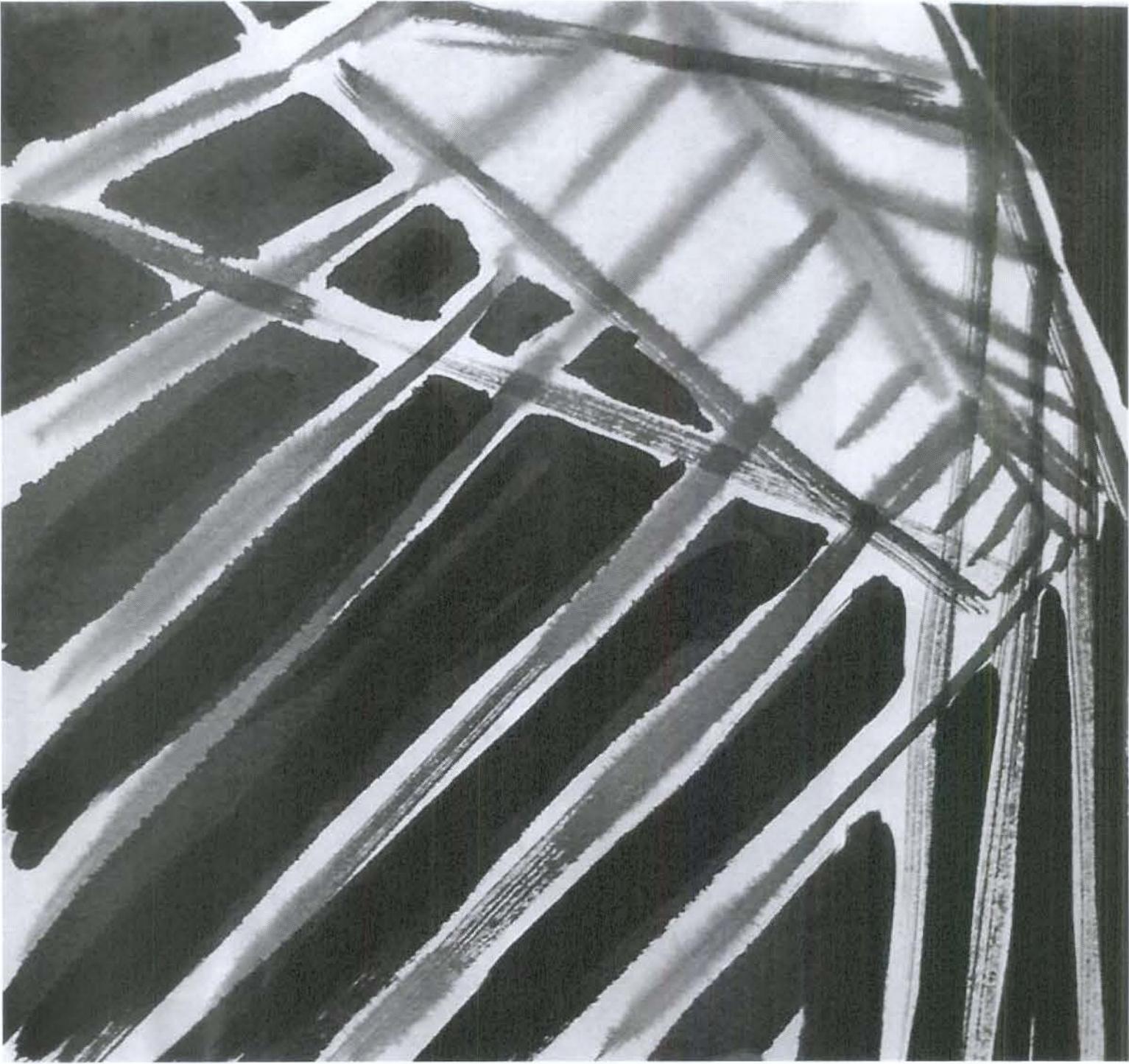
Interiores



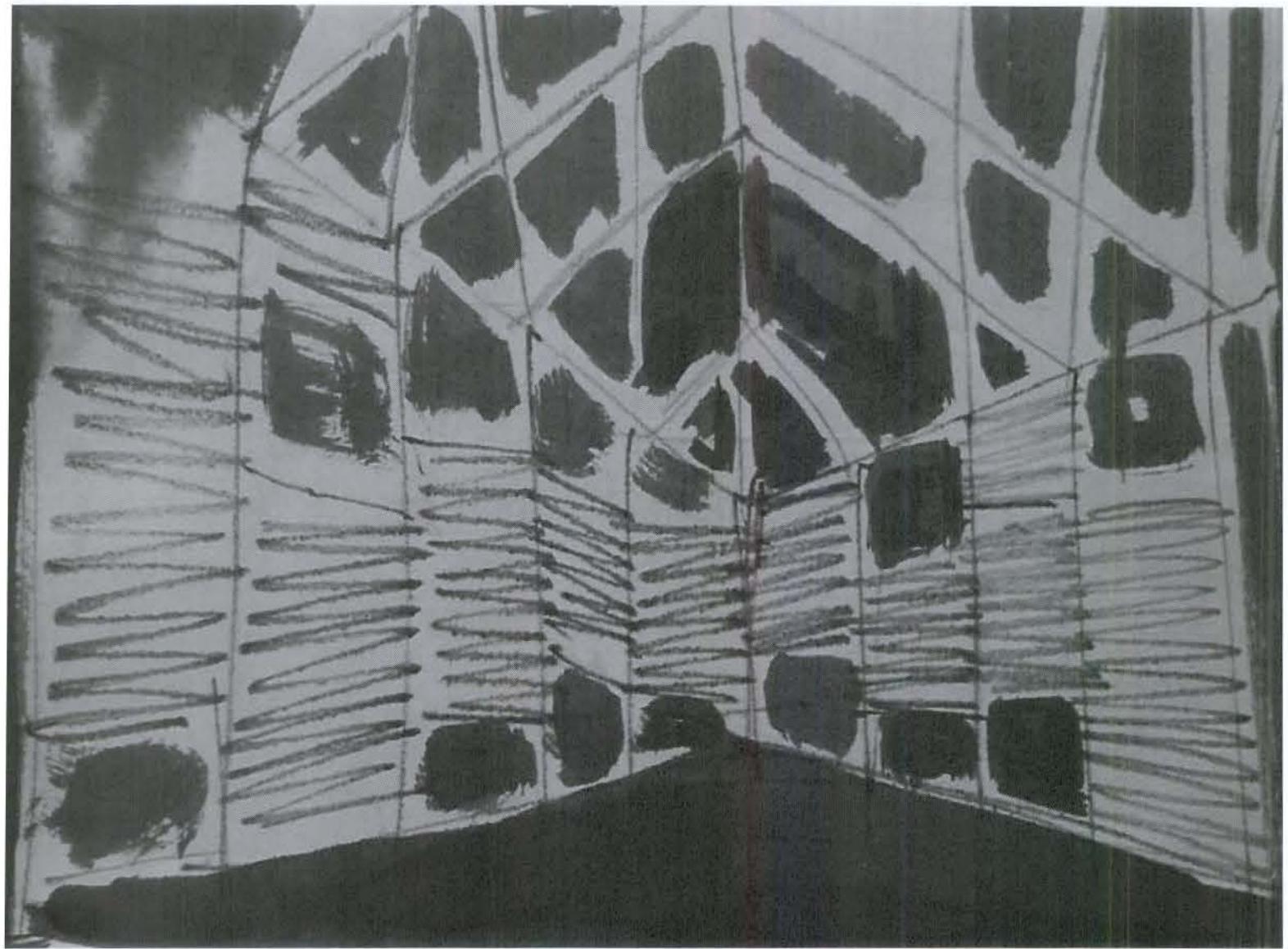


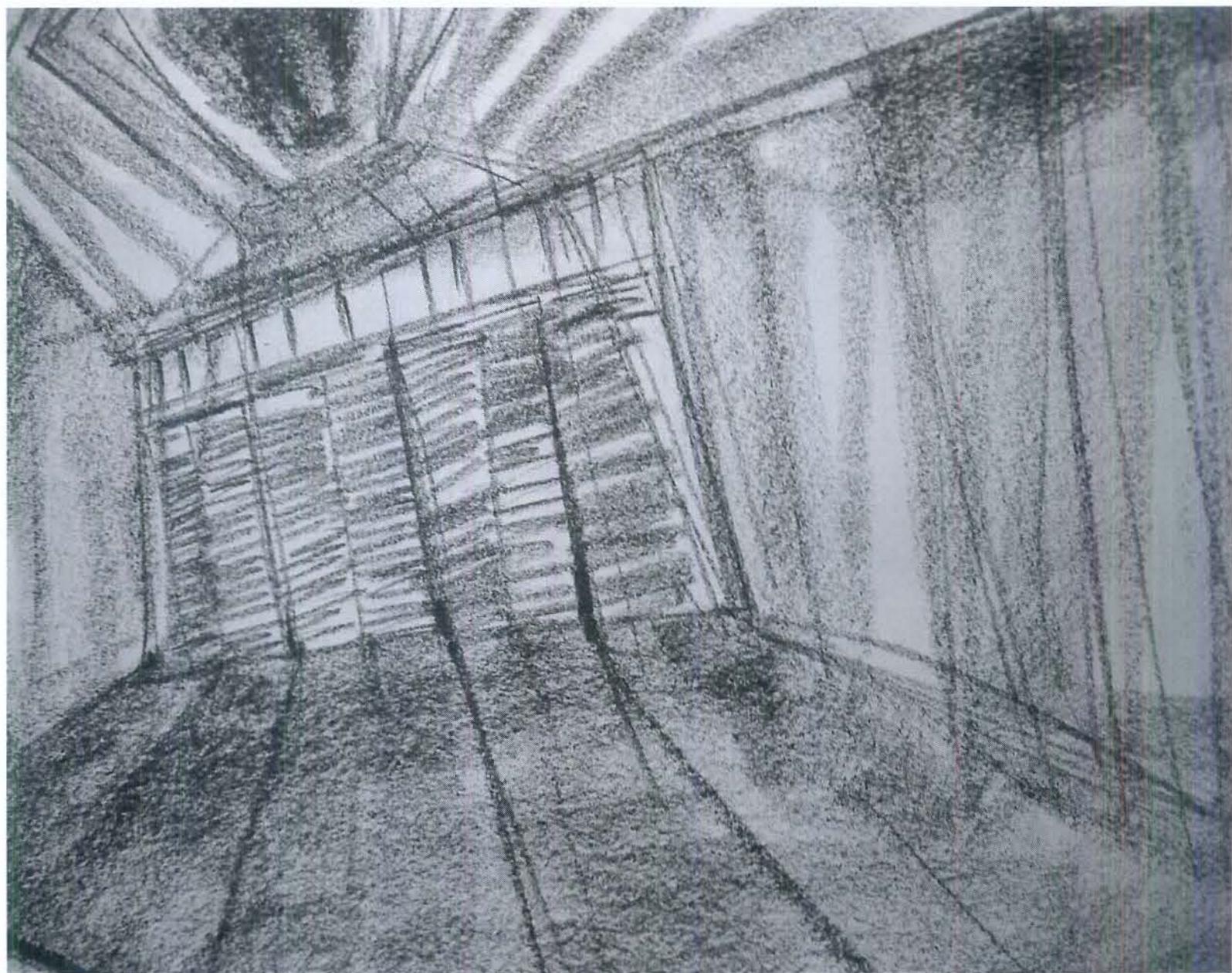


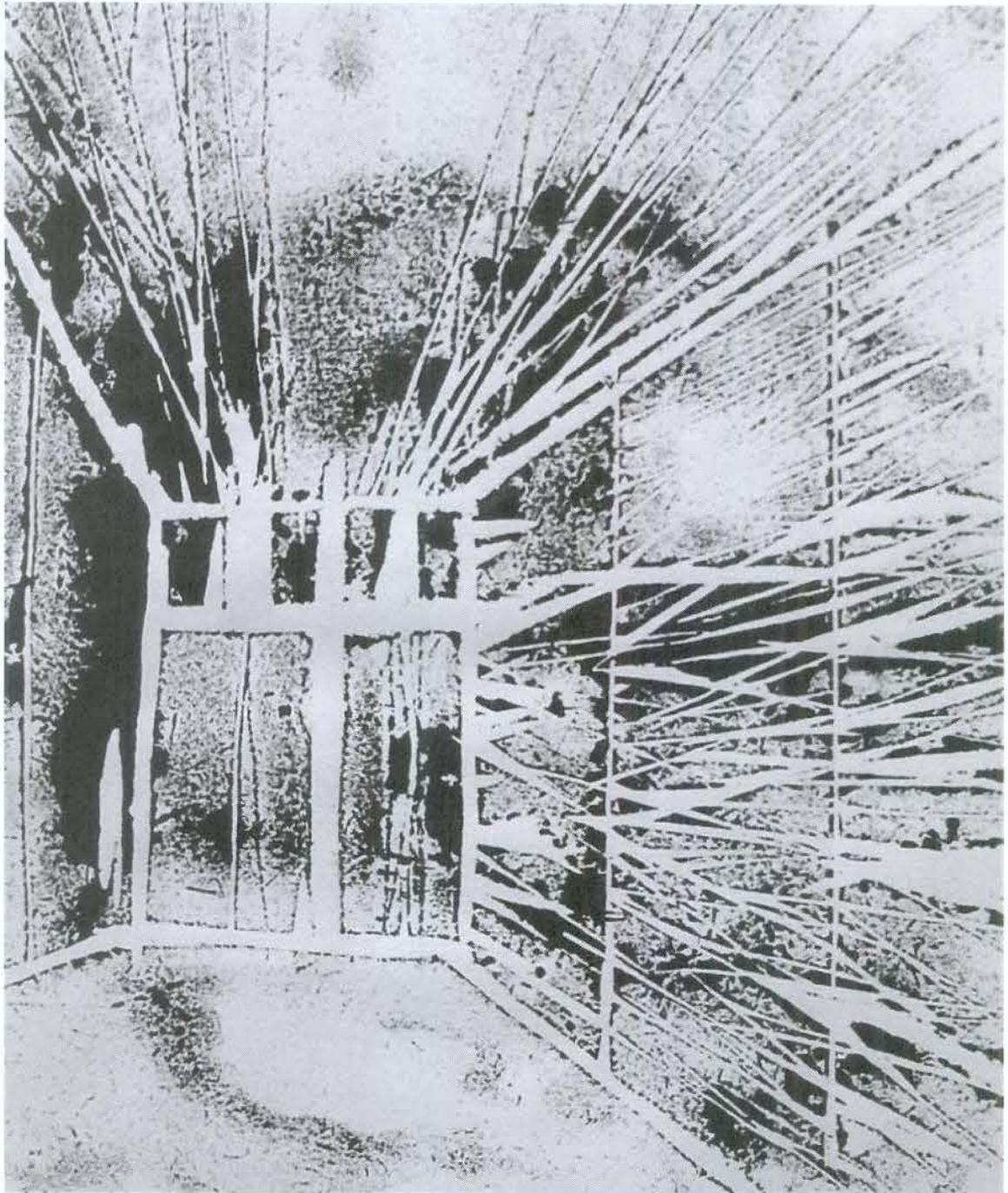


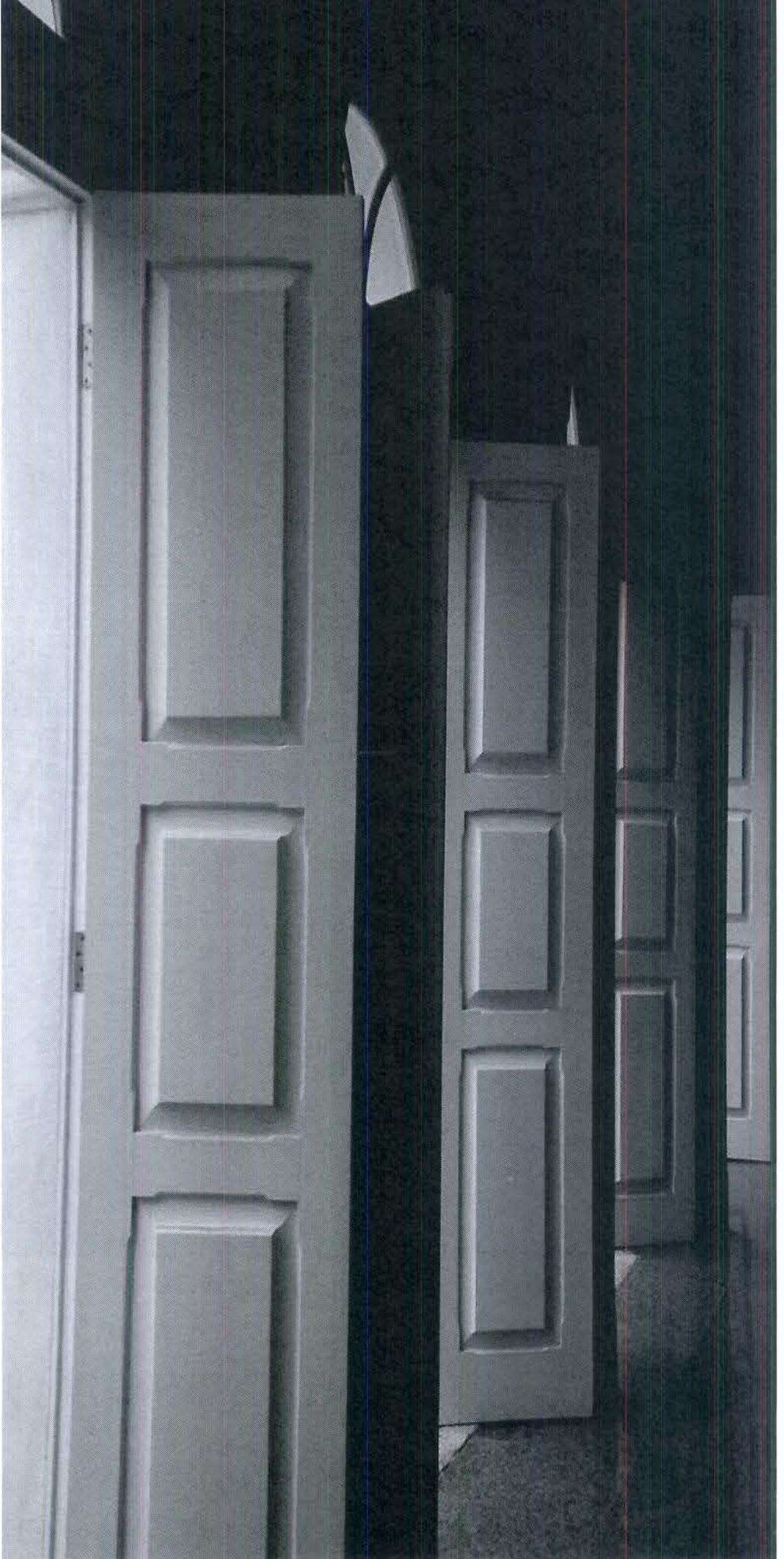


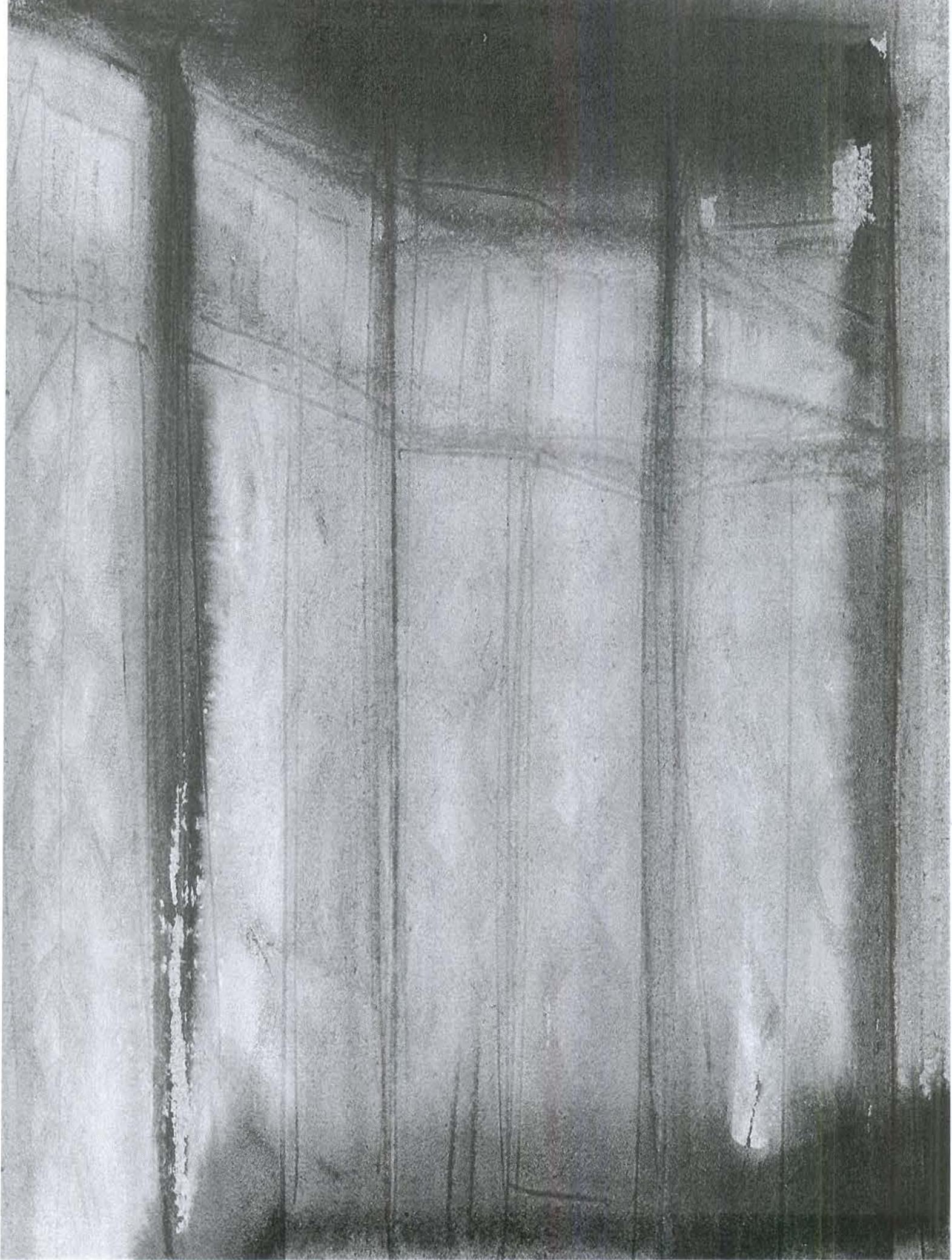




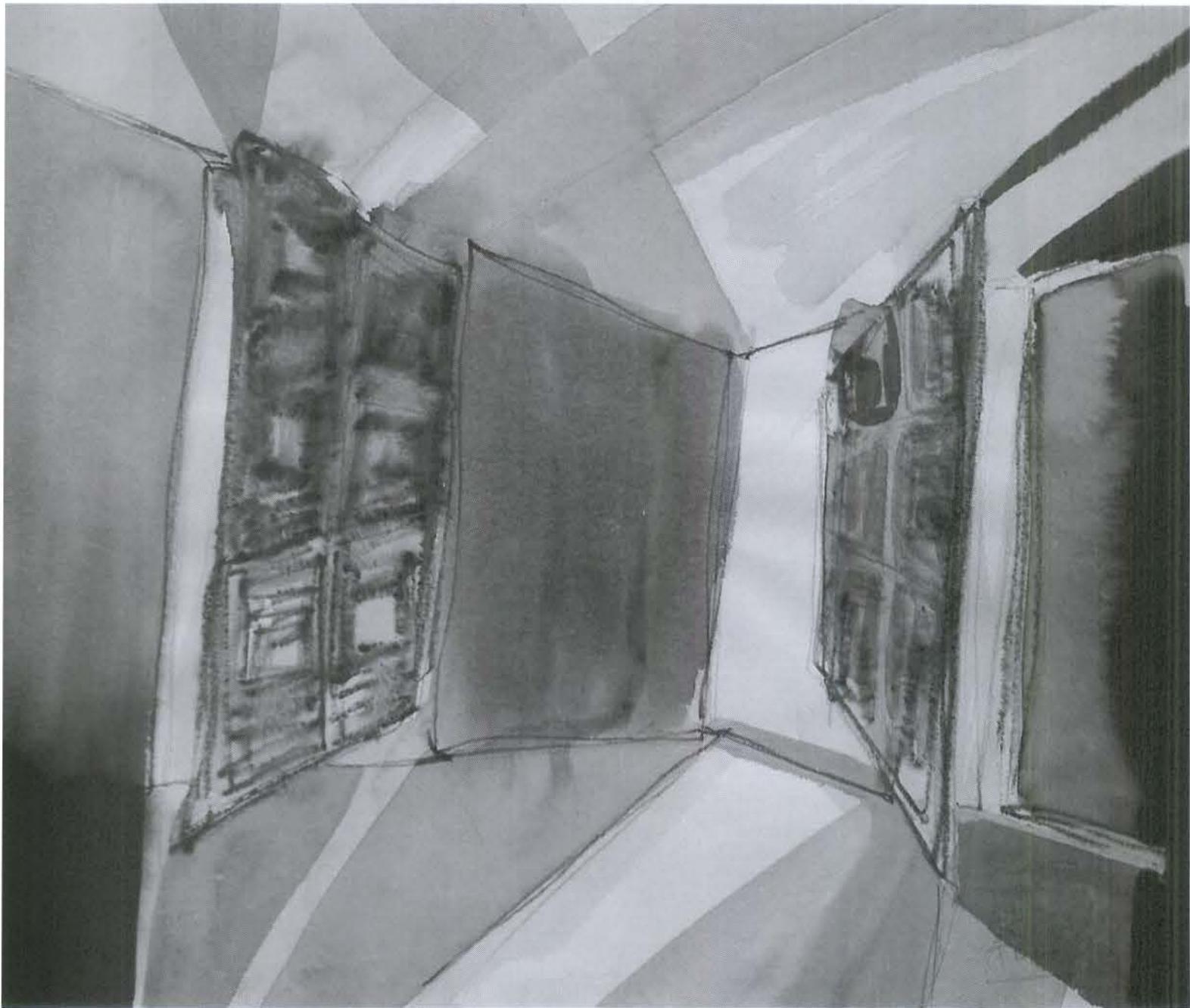


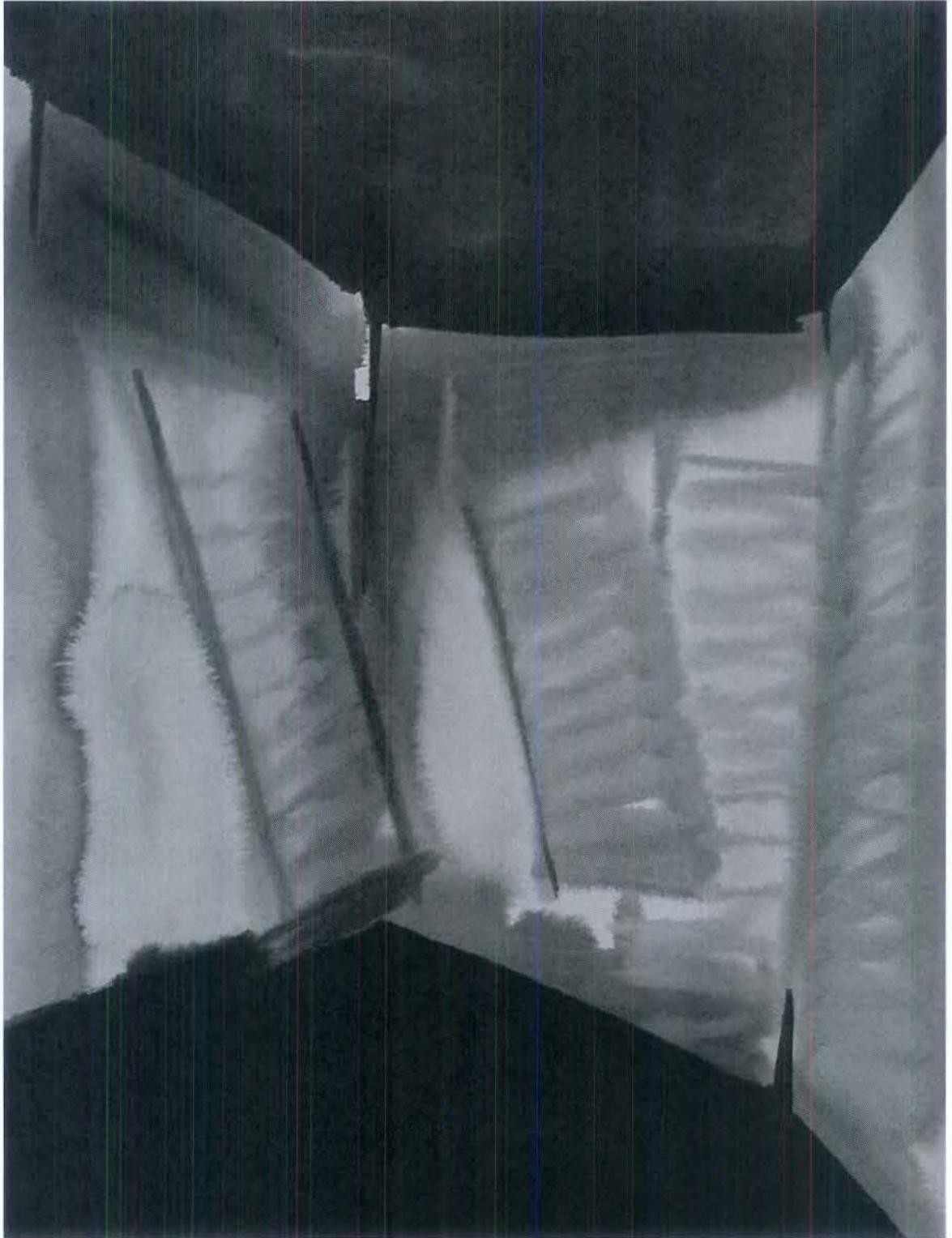




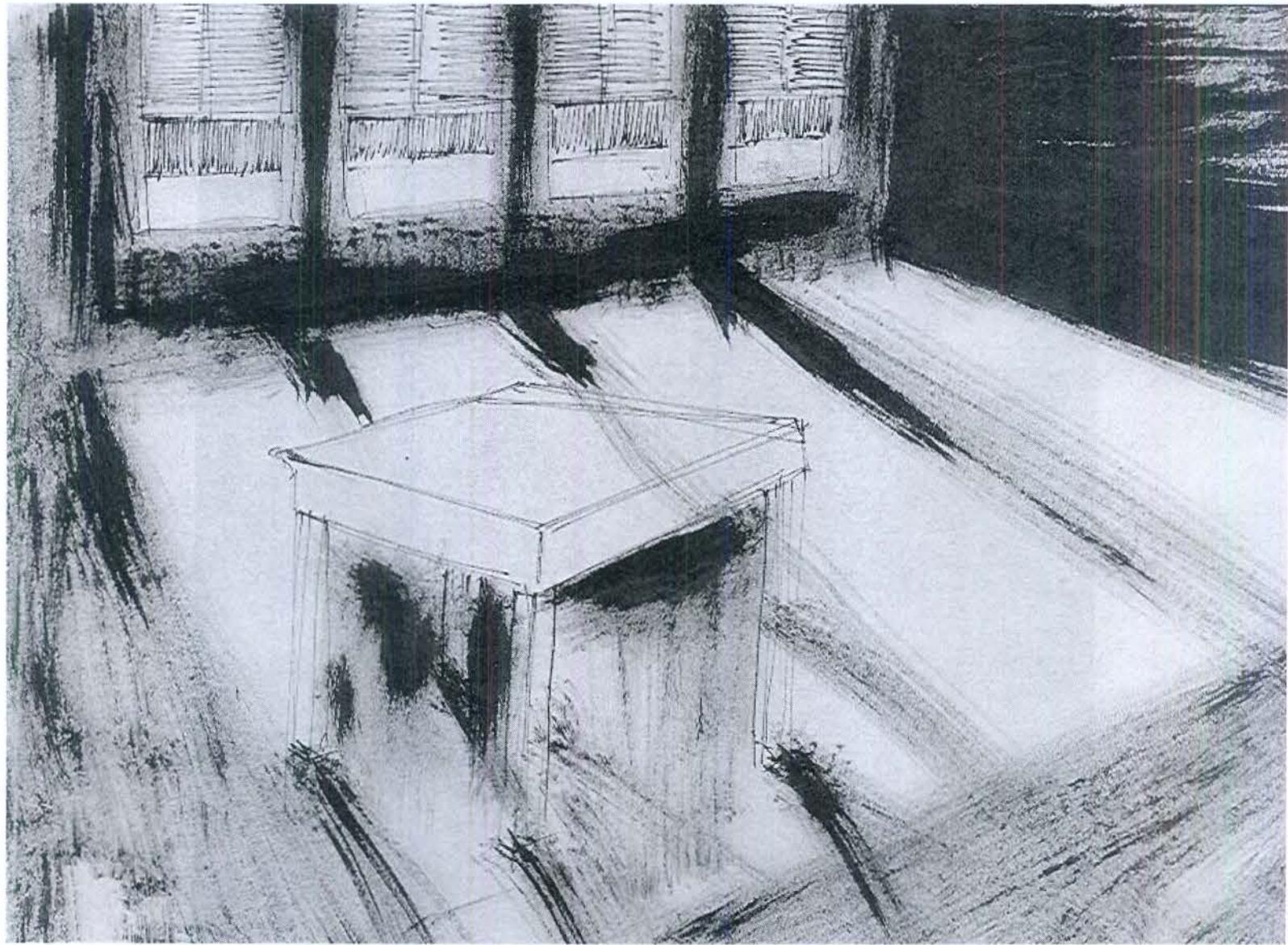




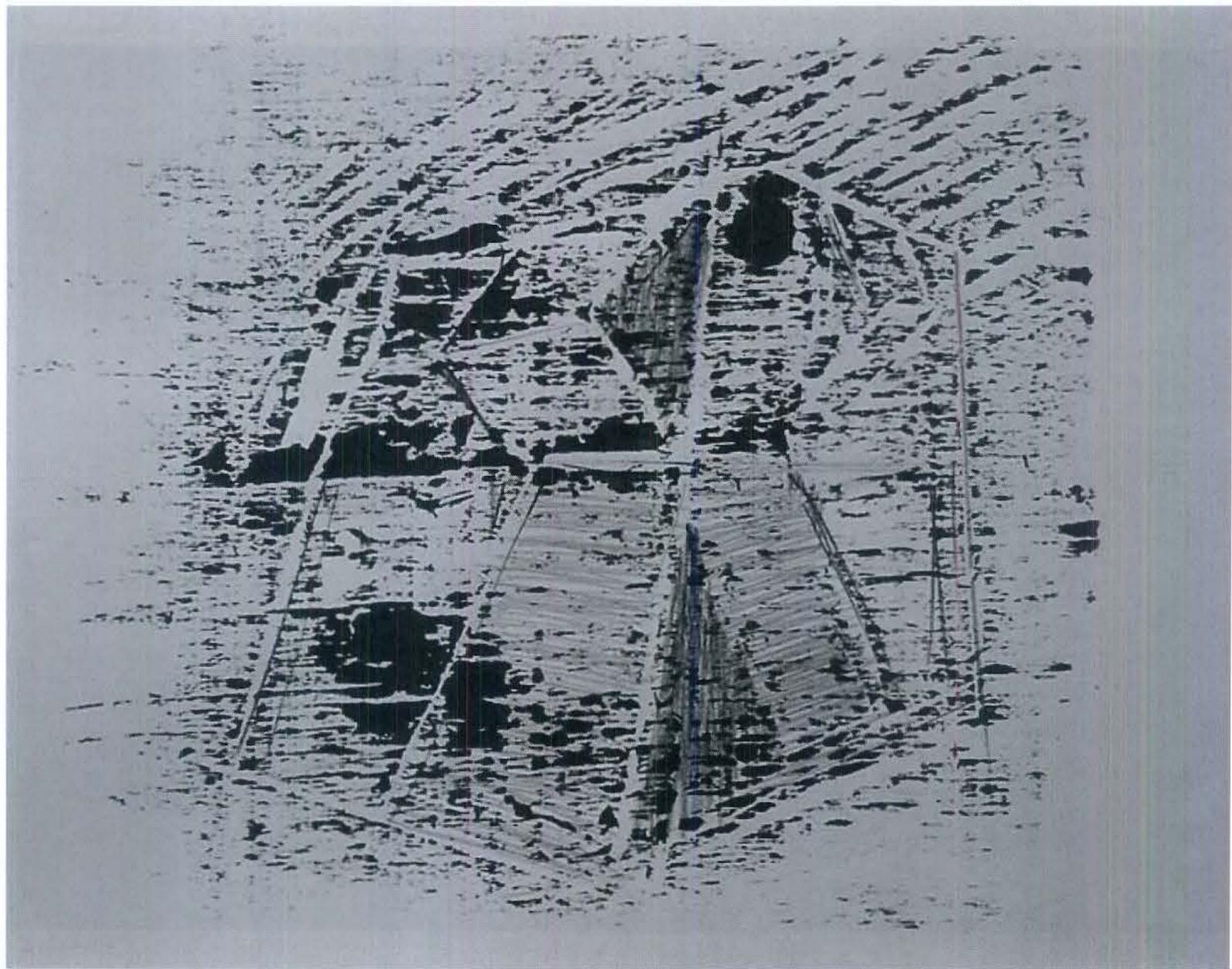


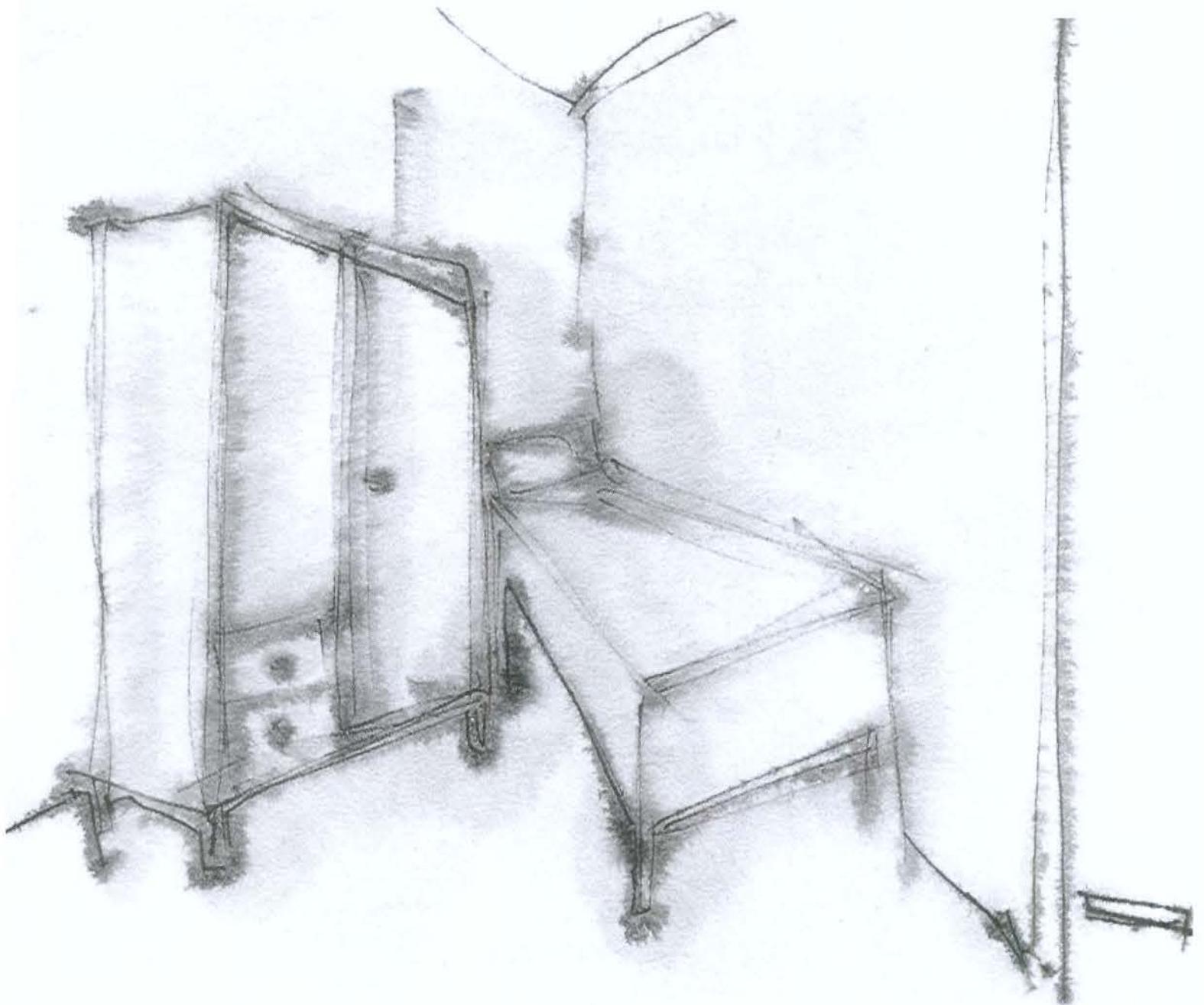


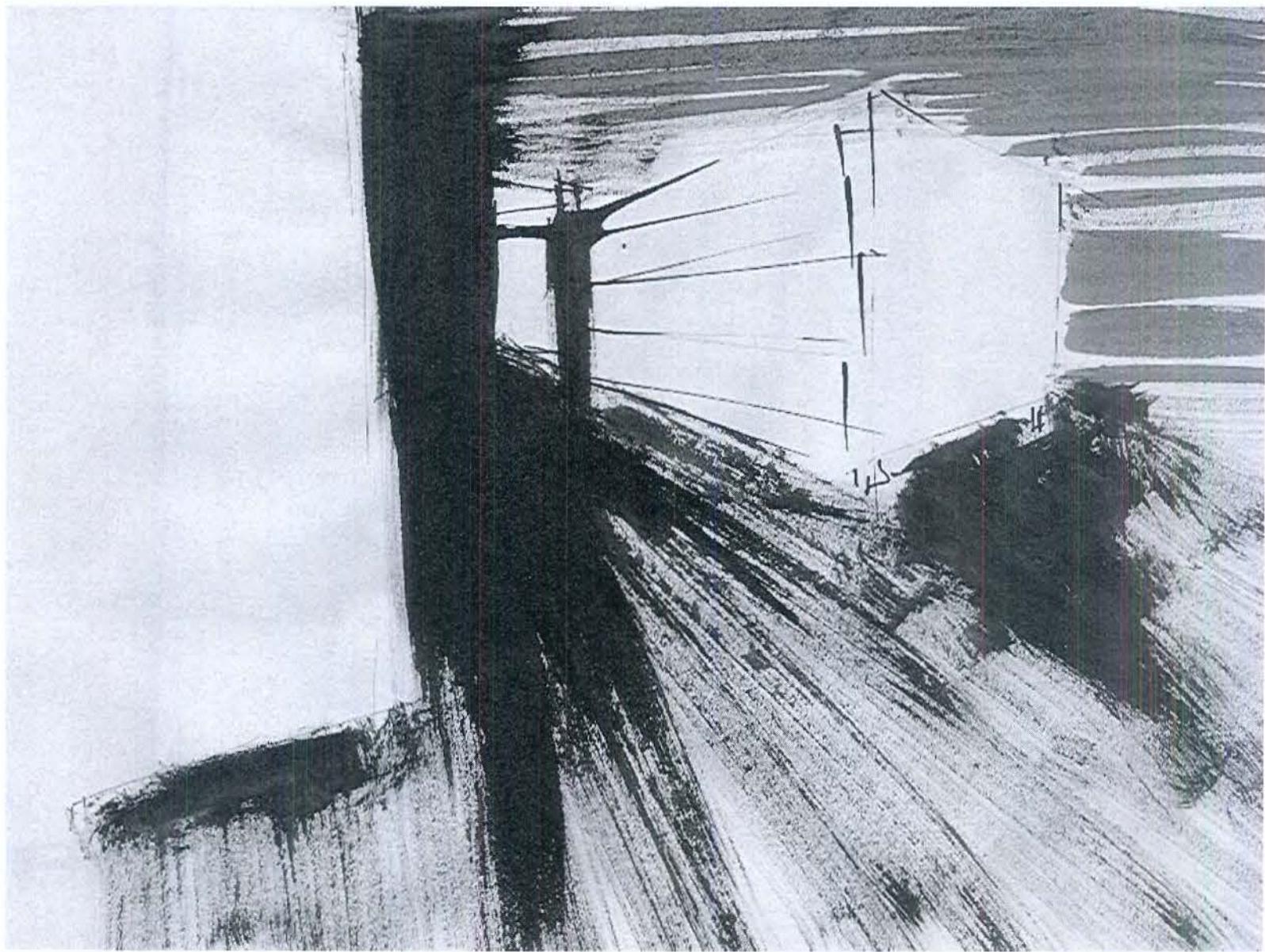


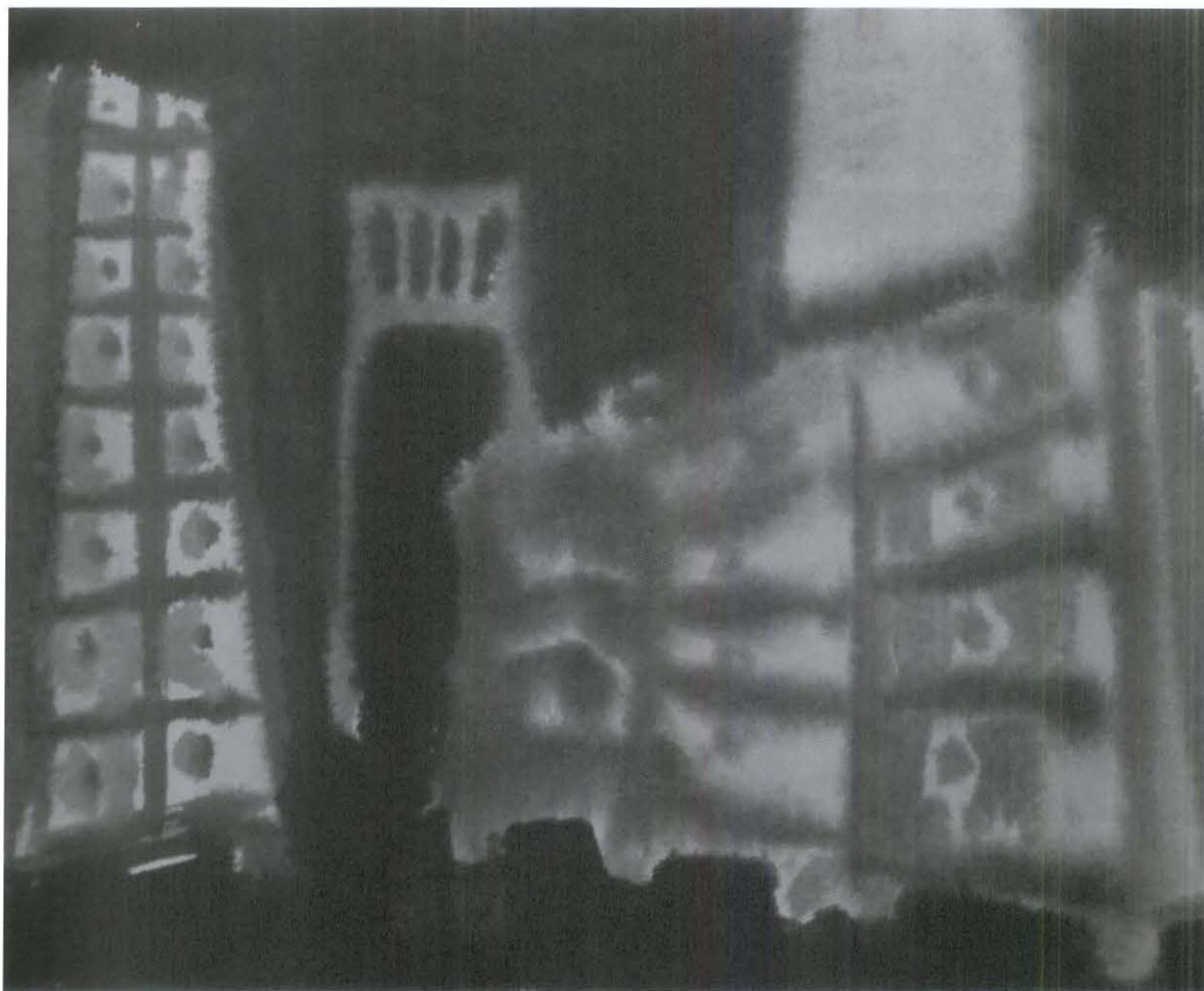


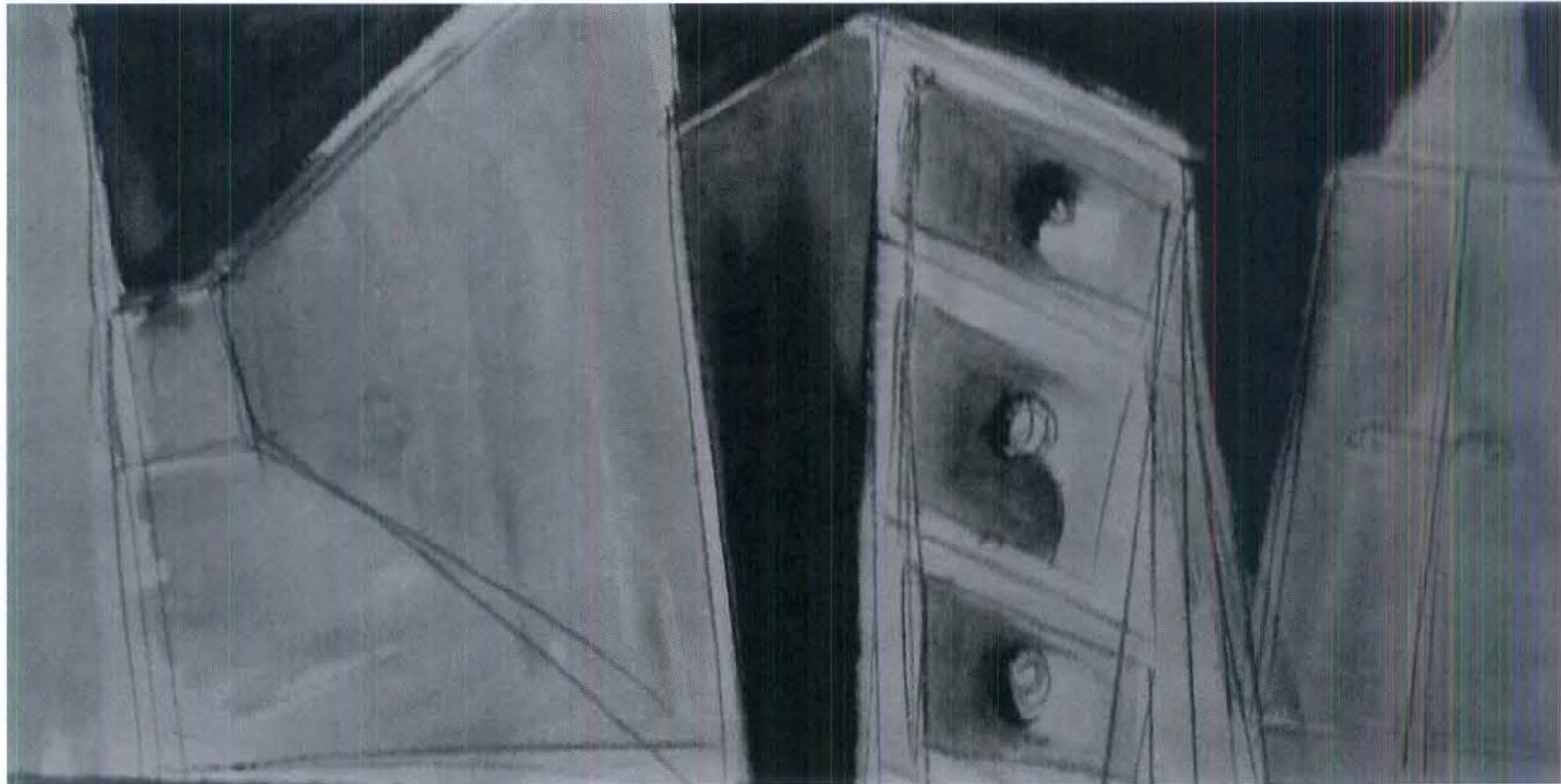


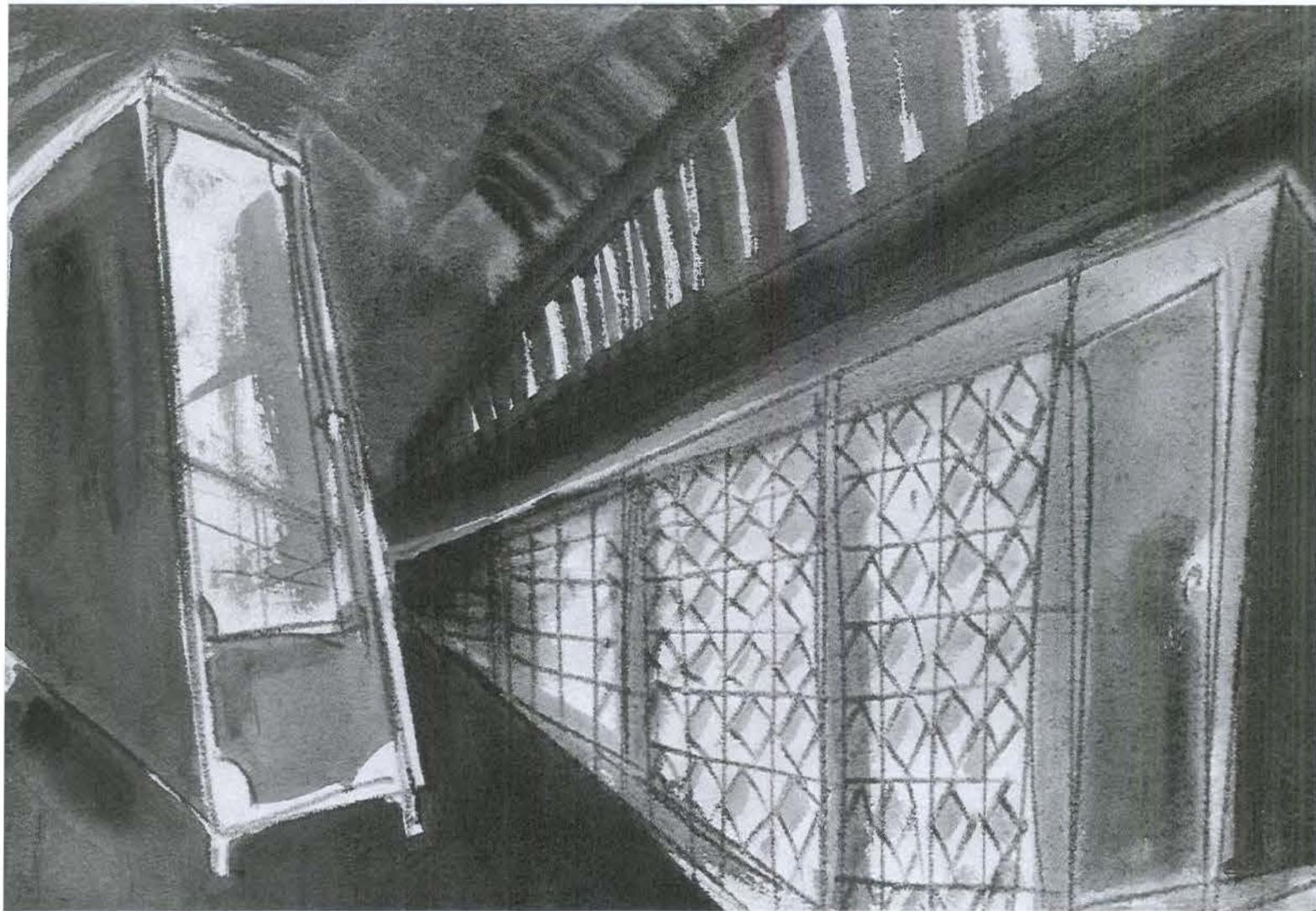




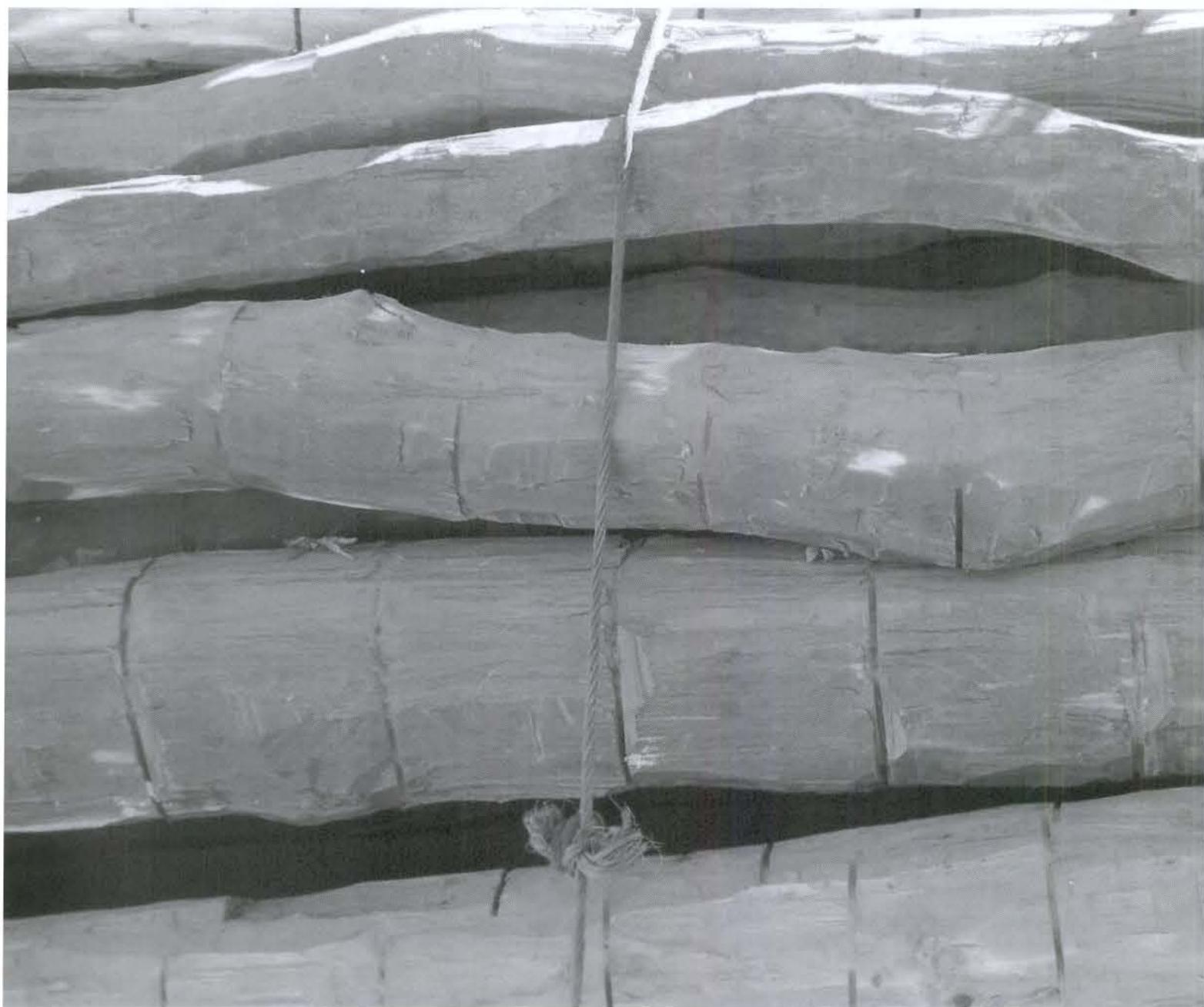


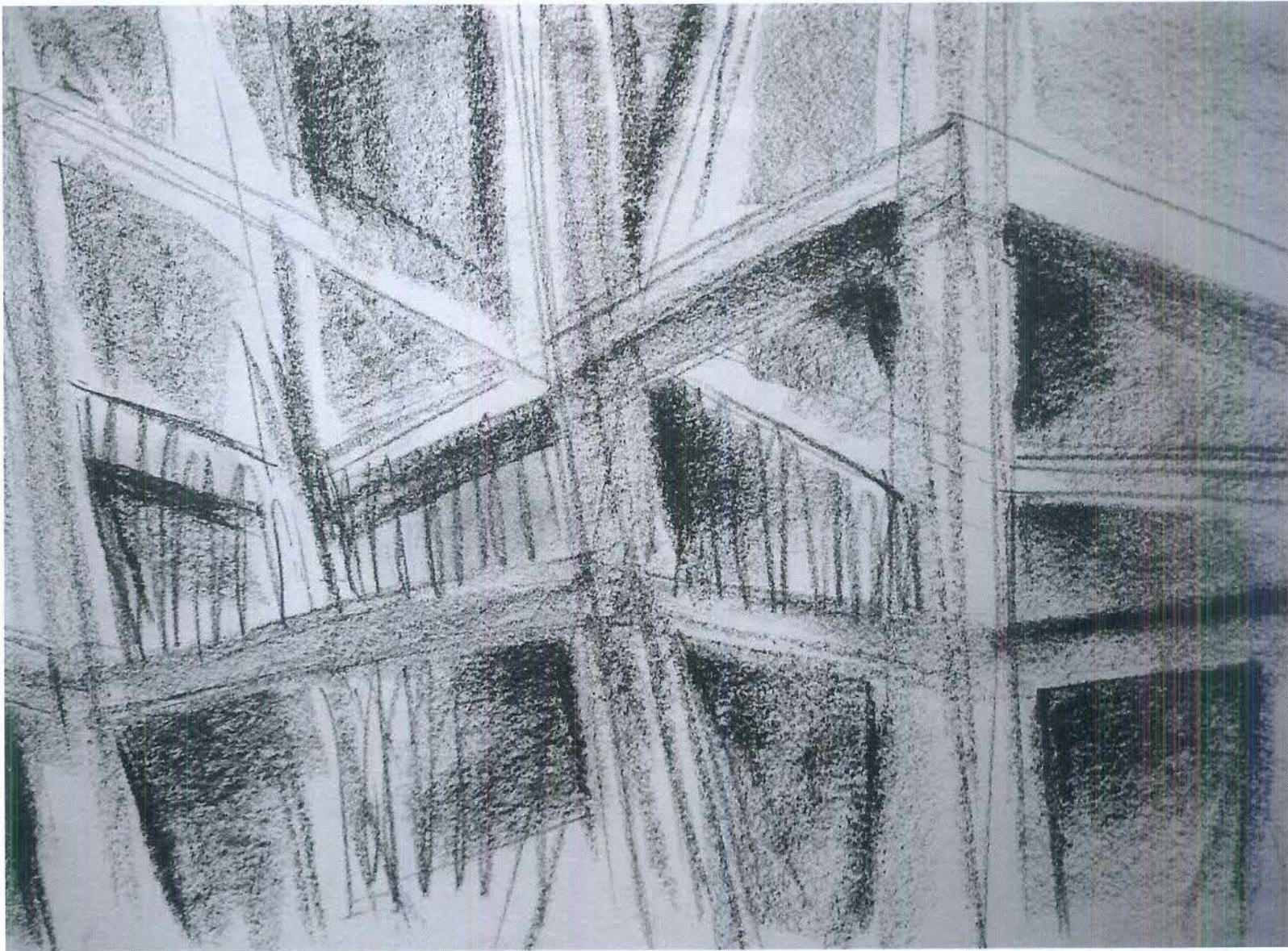


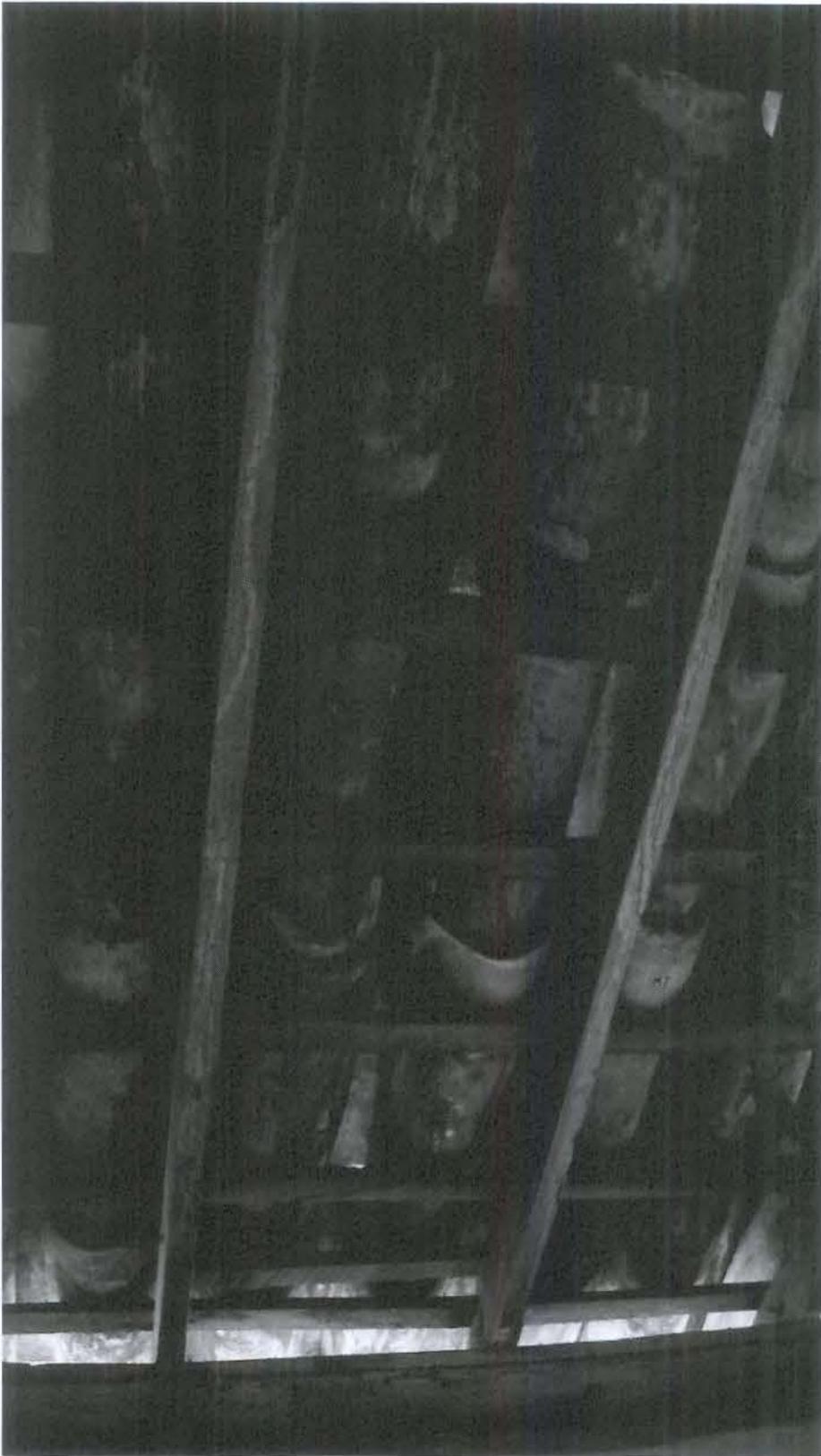












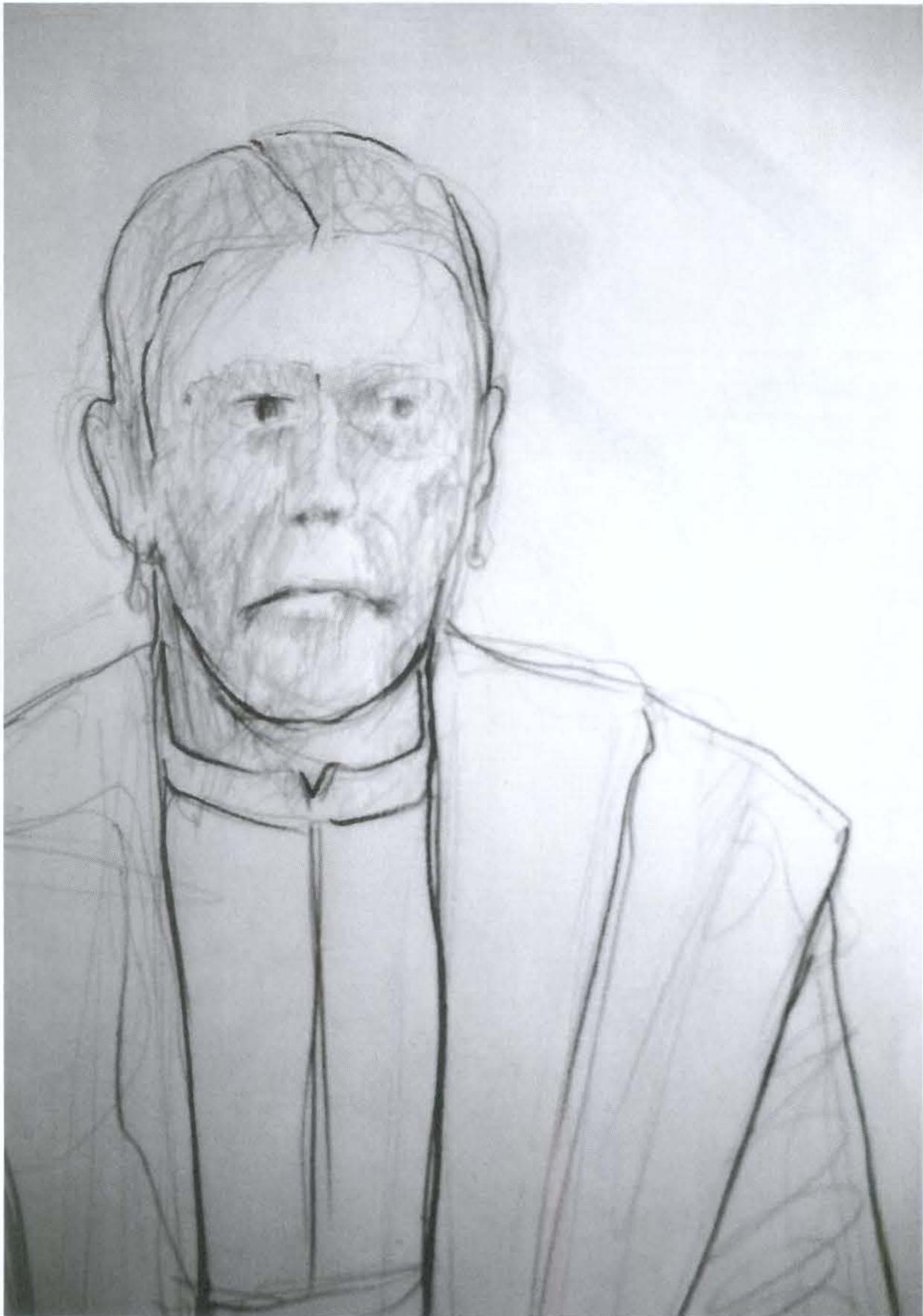


Gente

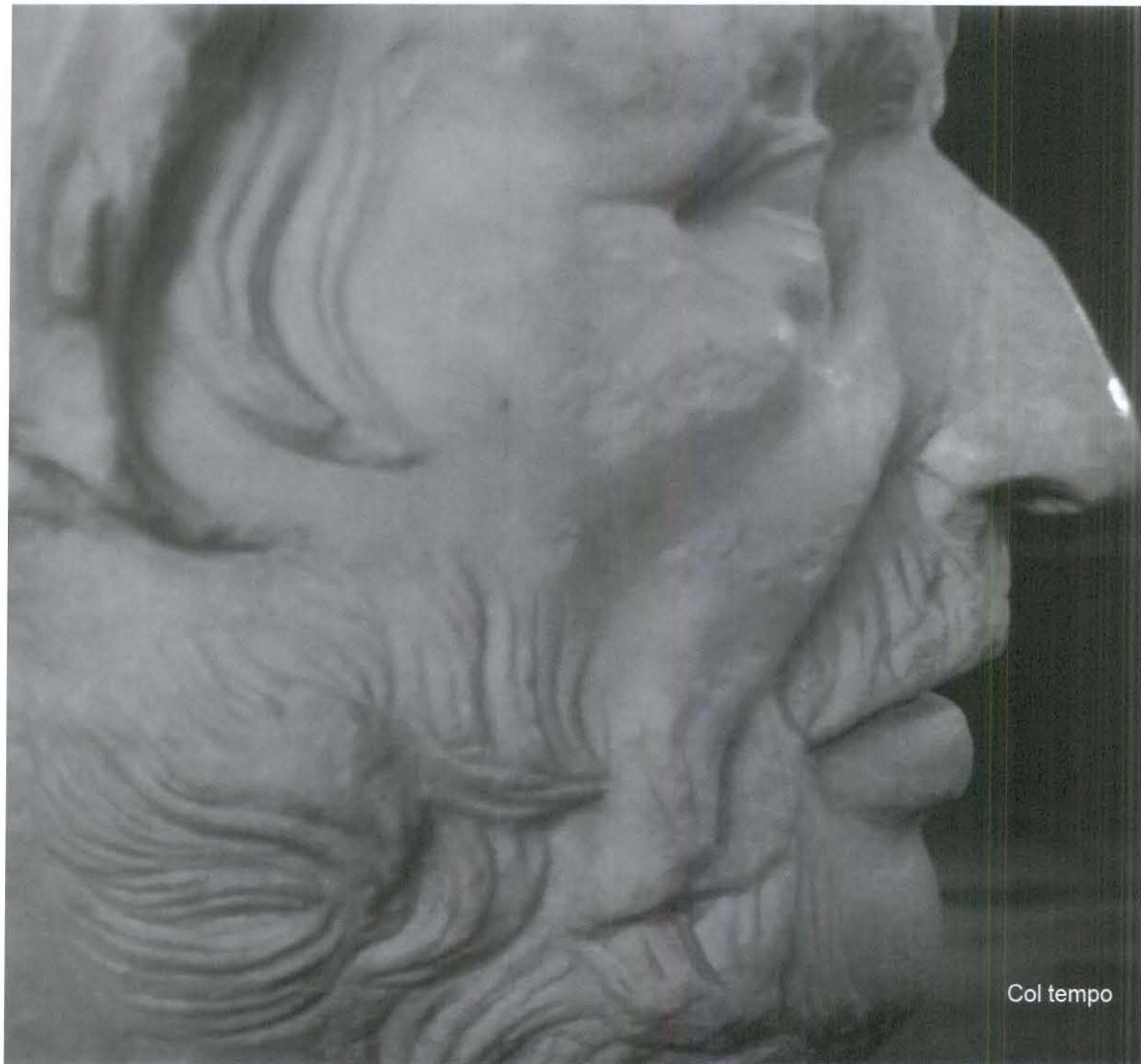






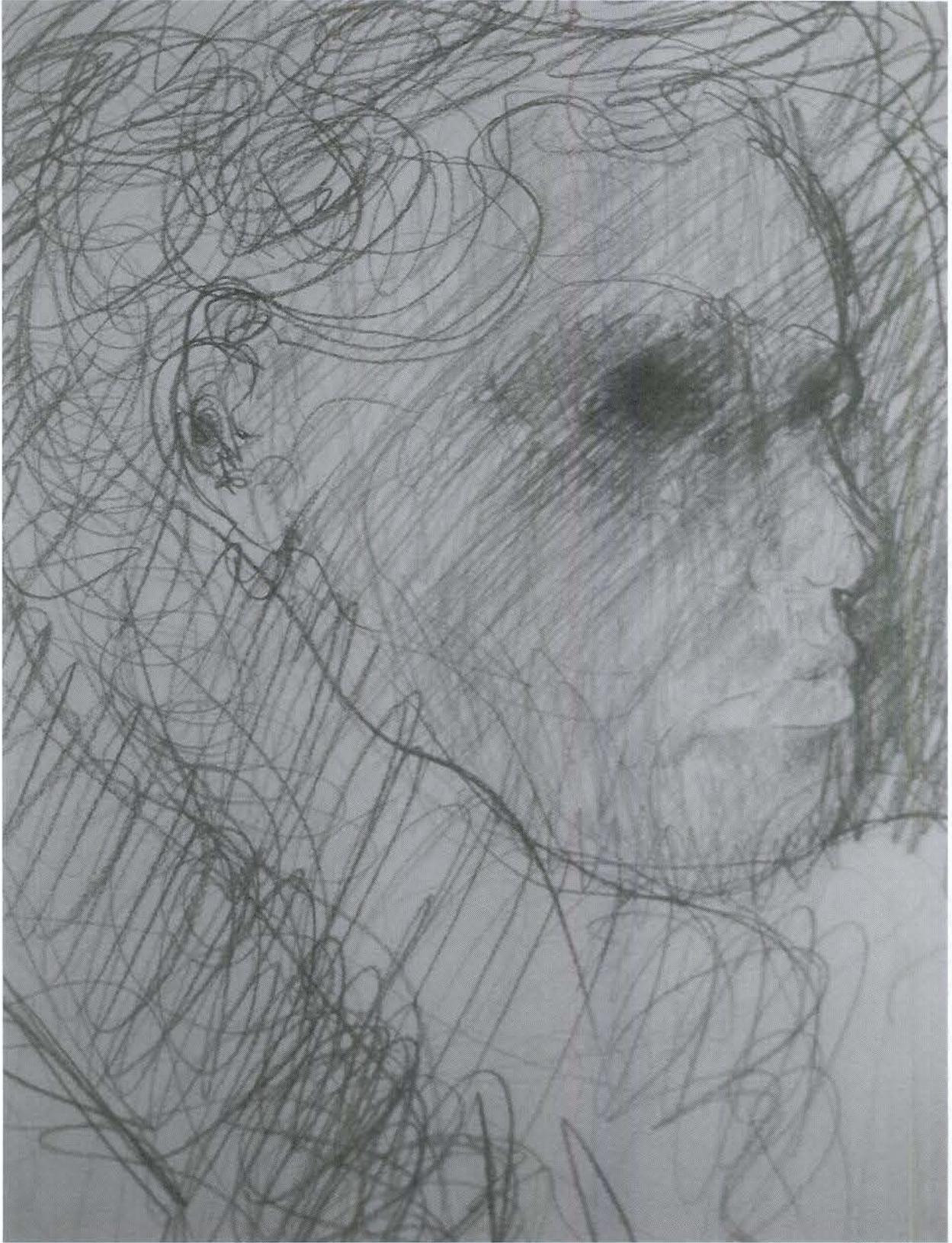


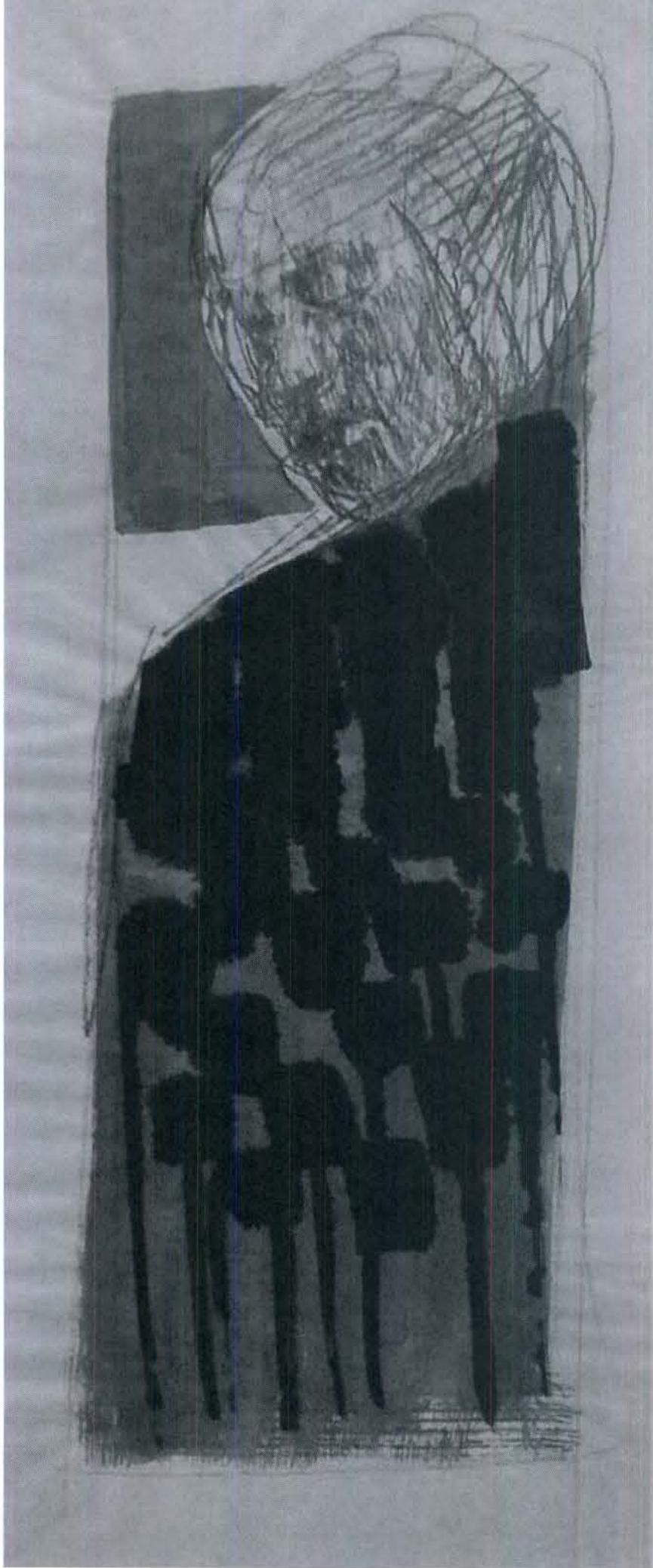




Col tempo

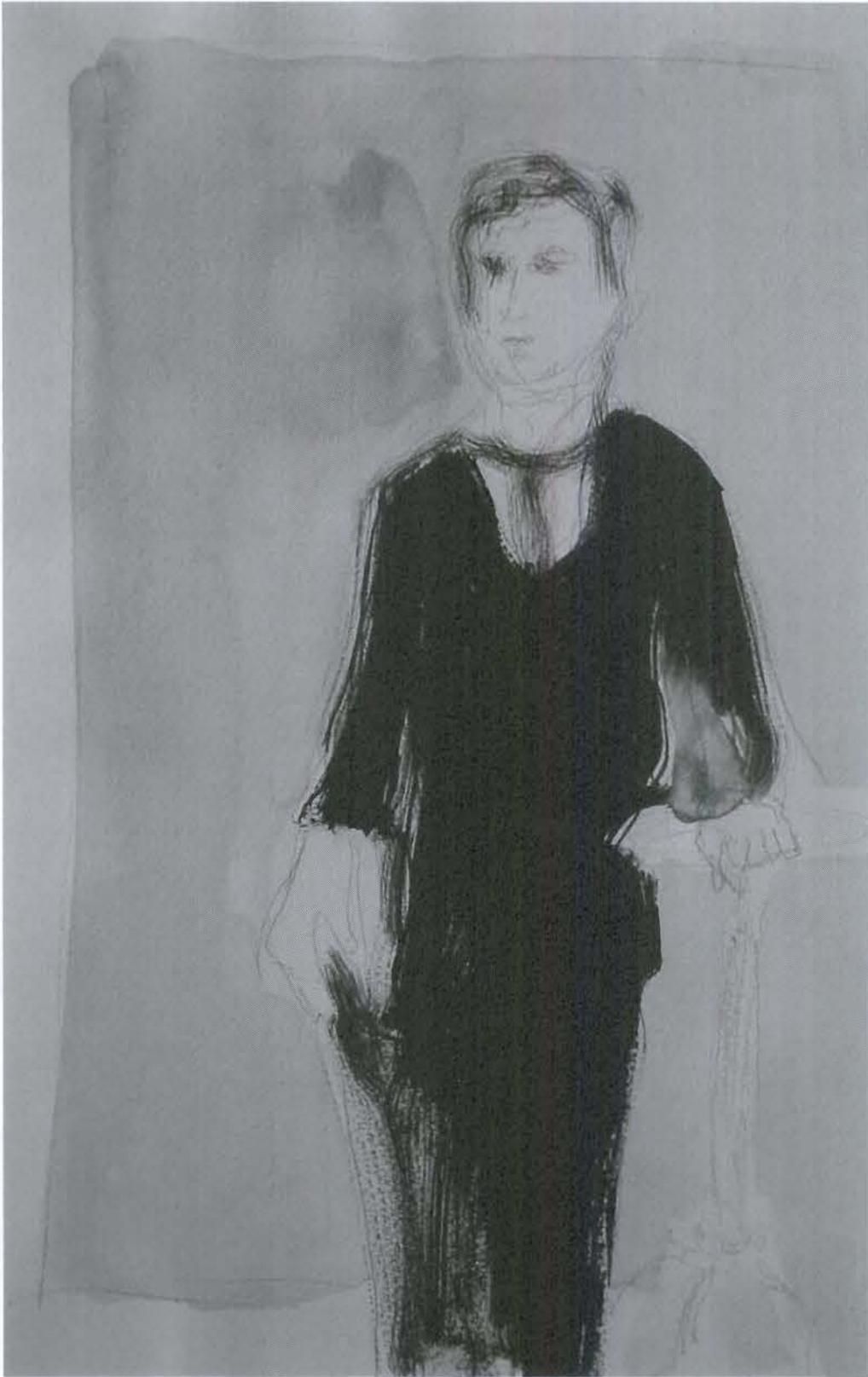


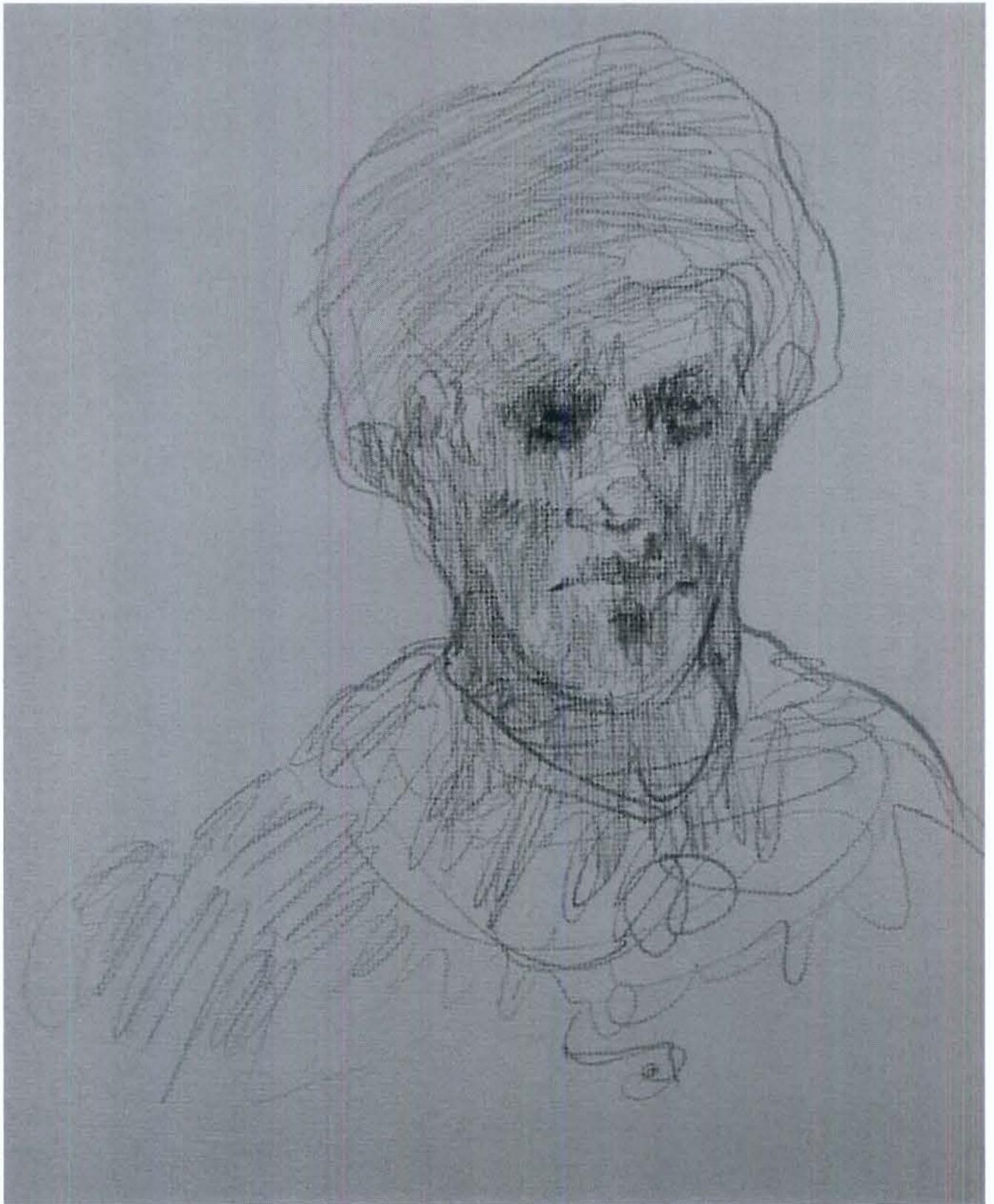
















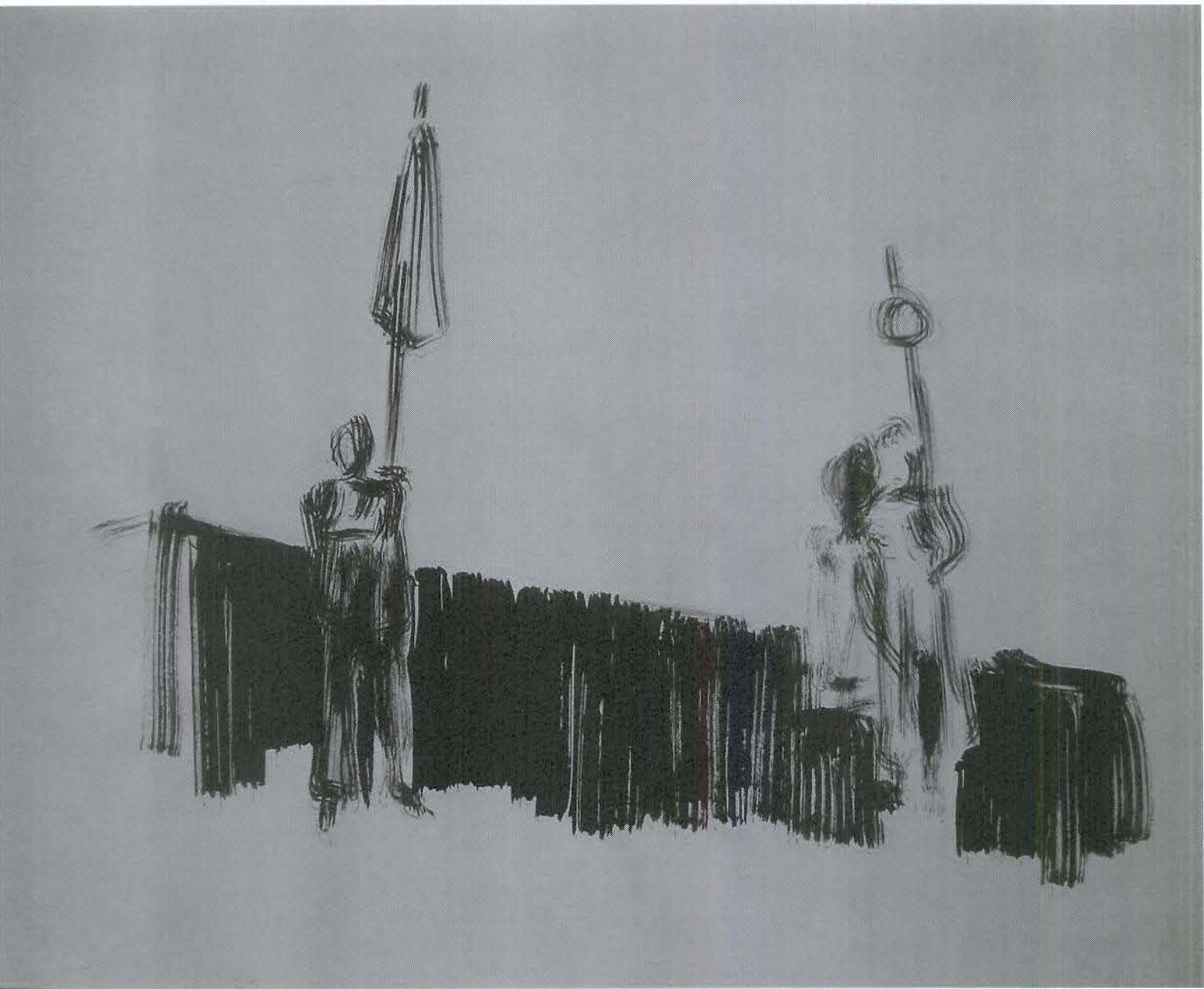






Procissão

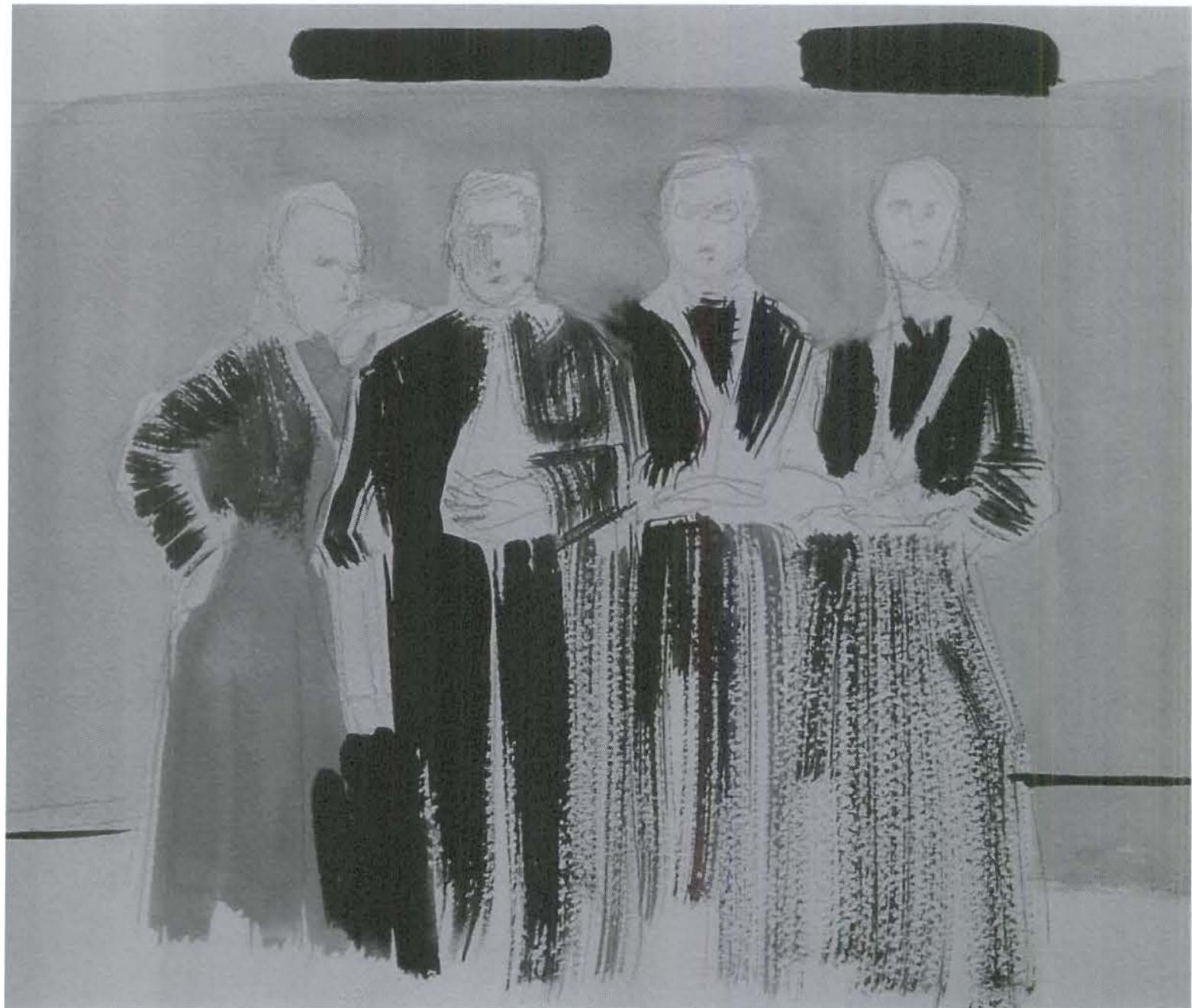








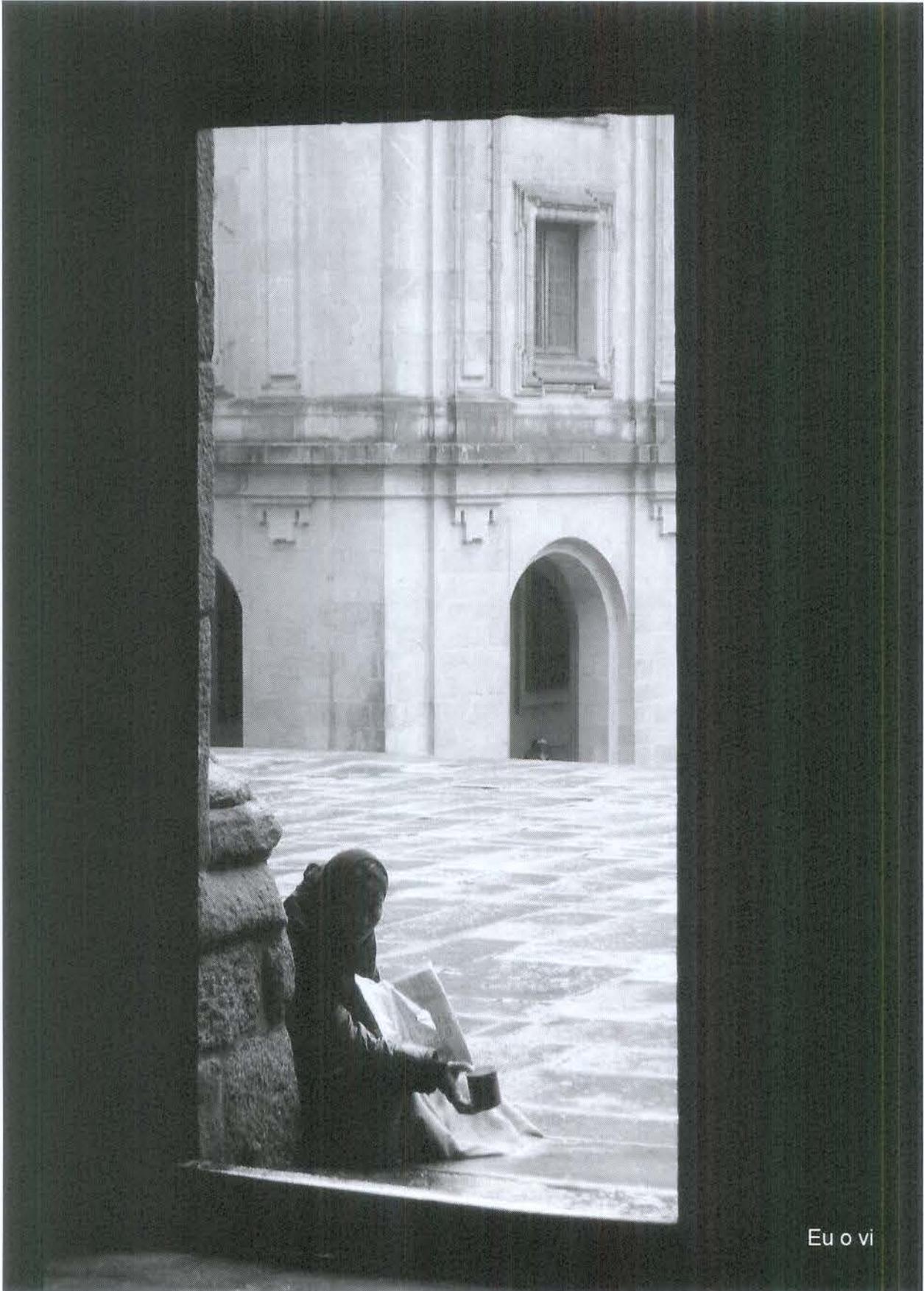










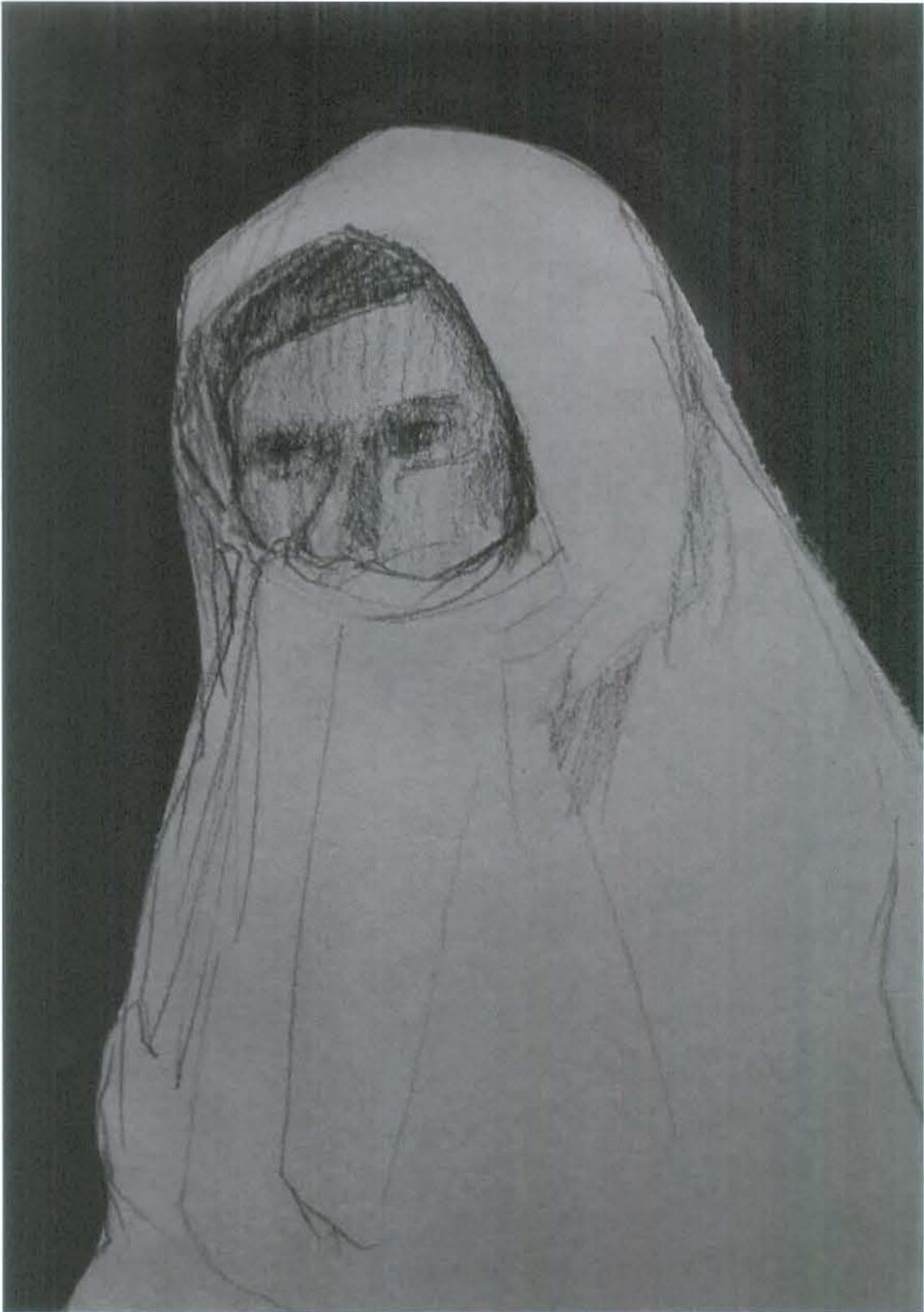


Eu o vi









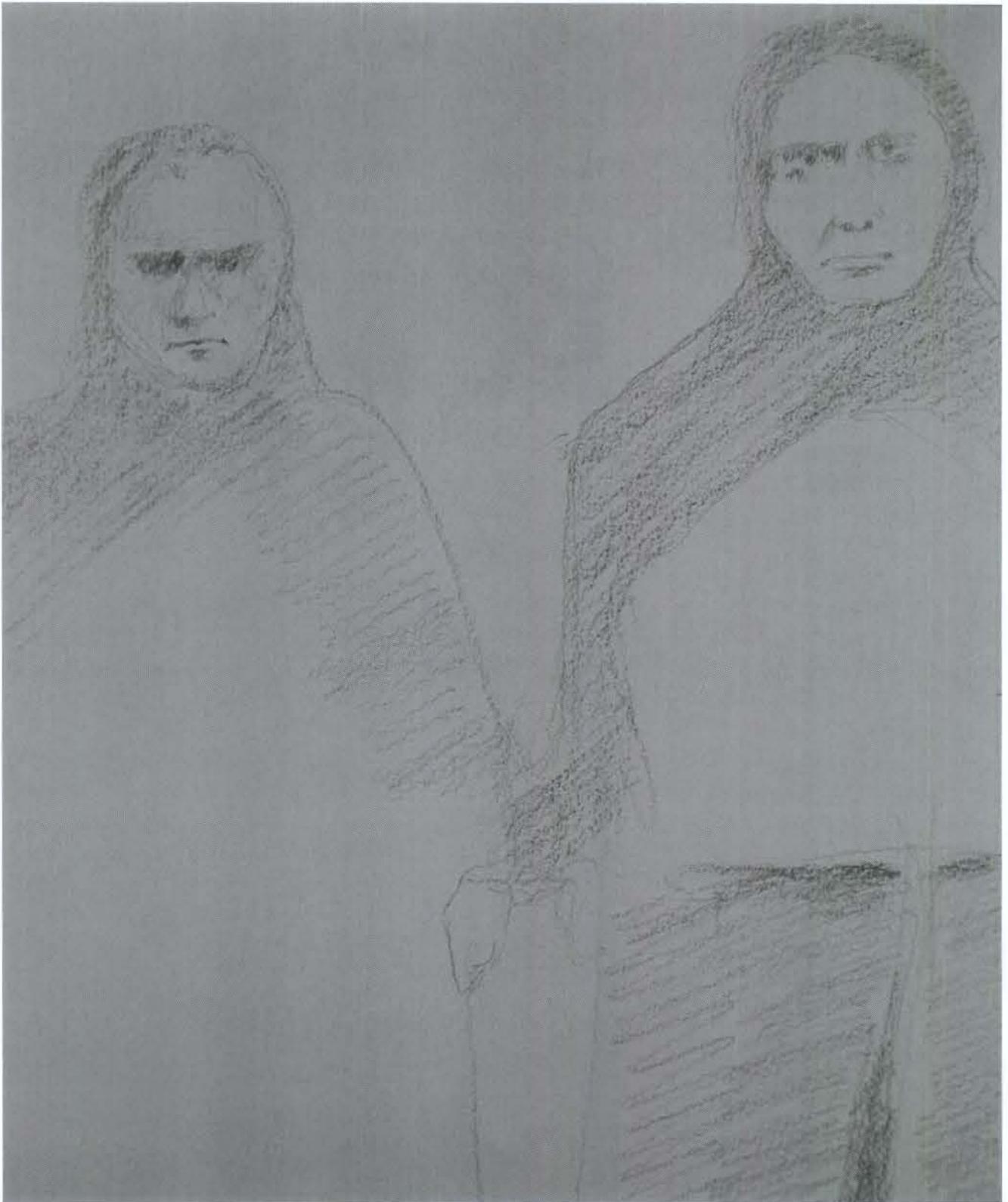




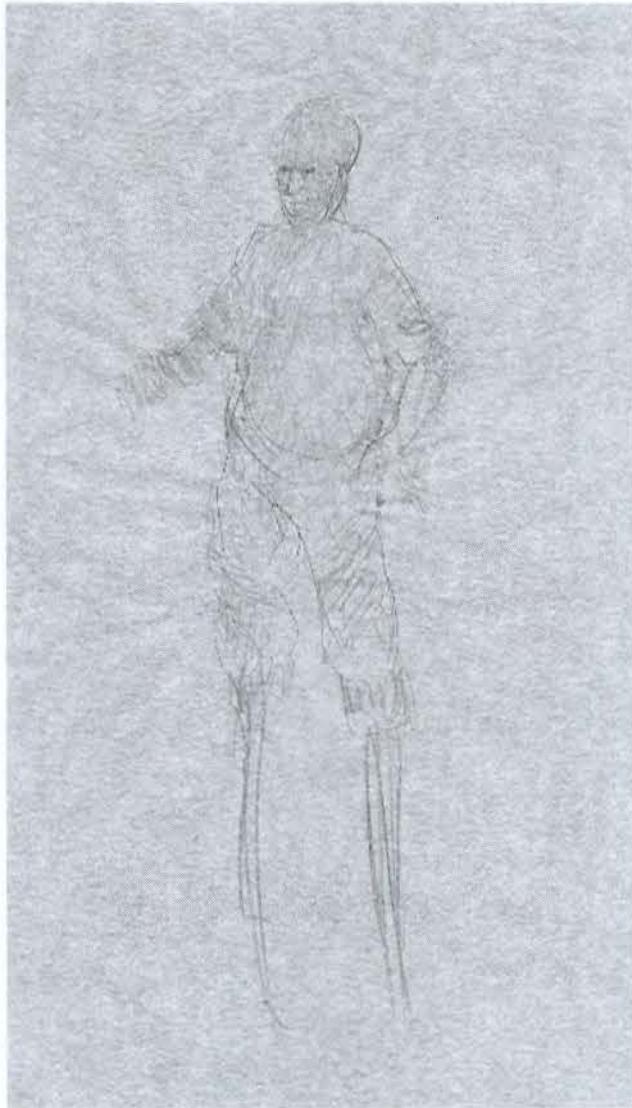










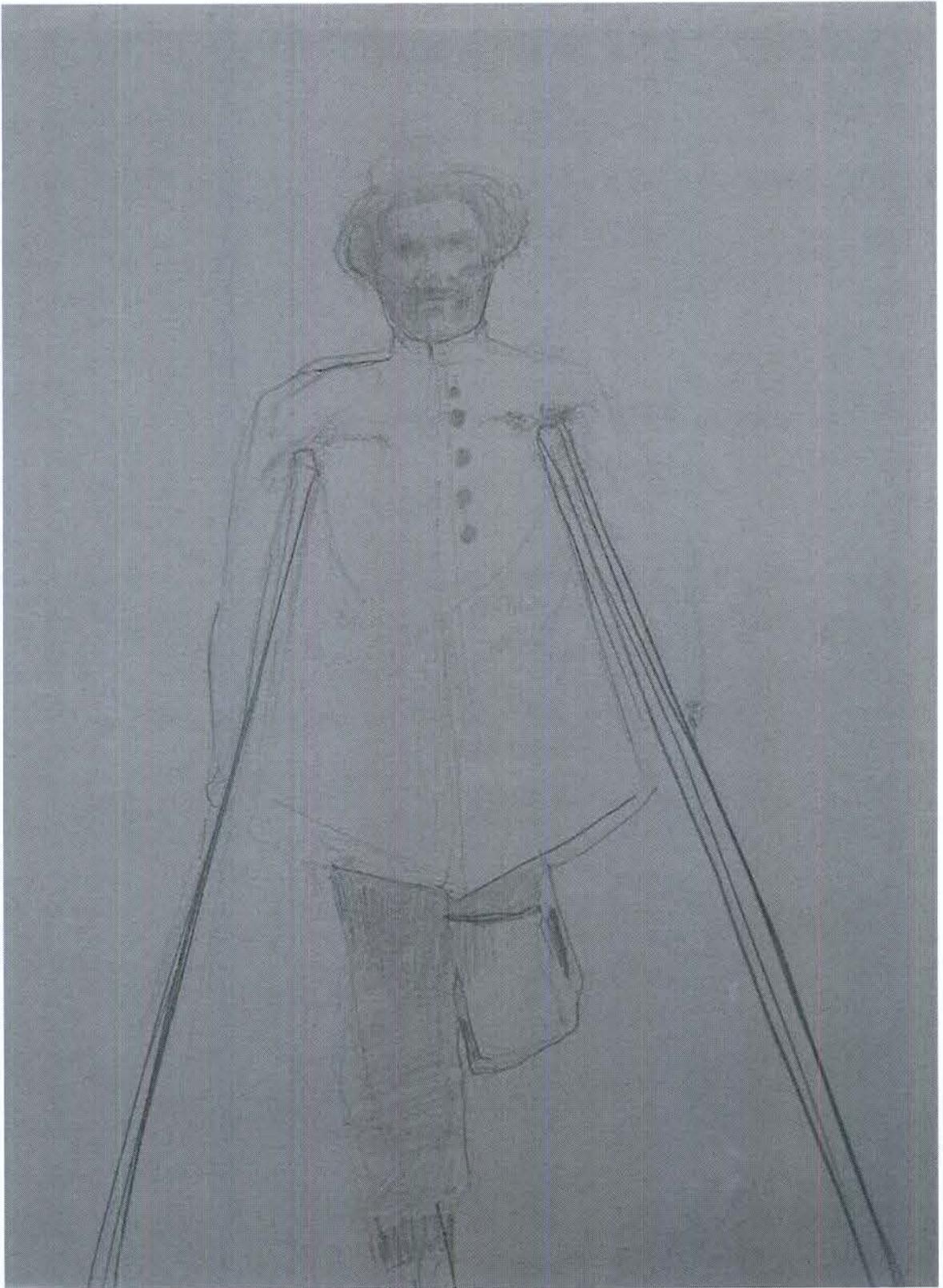




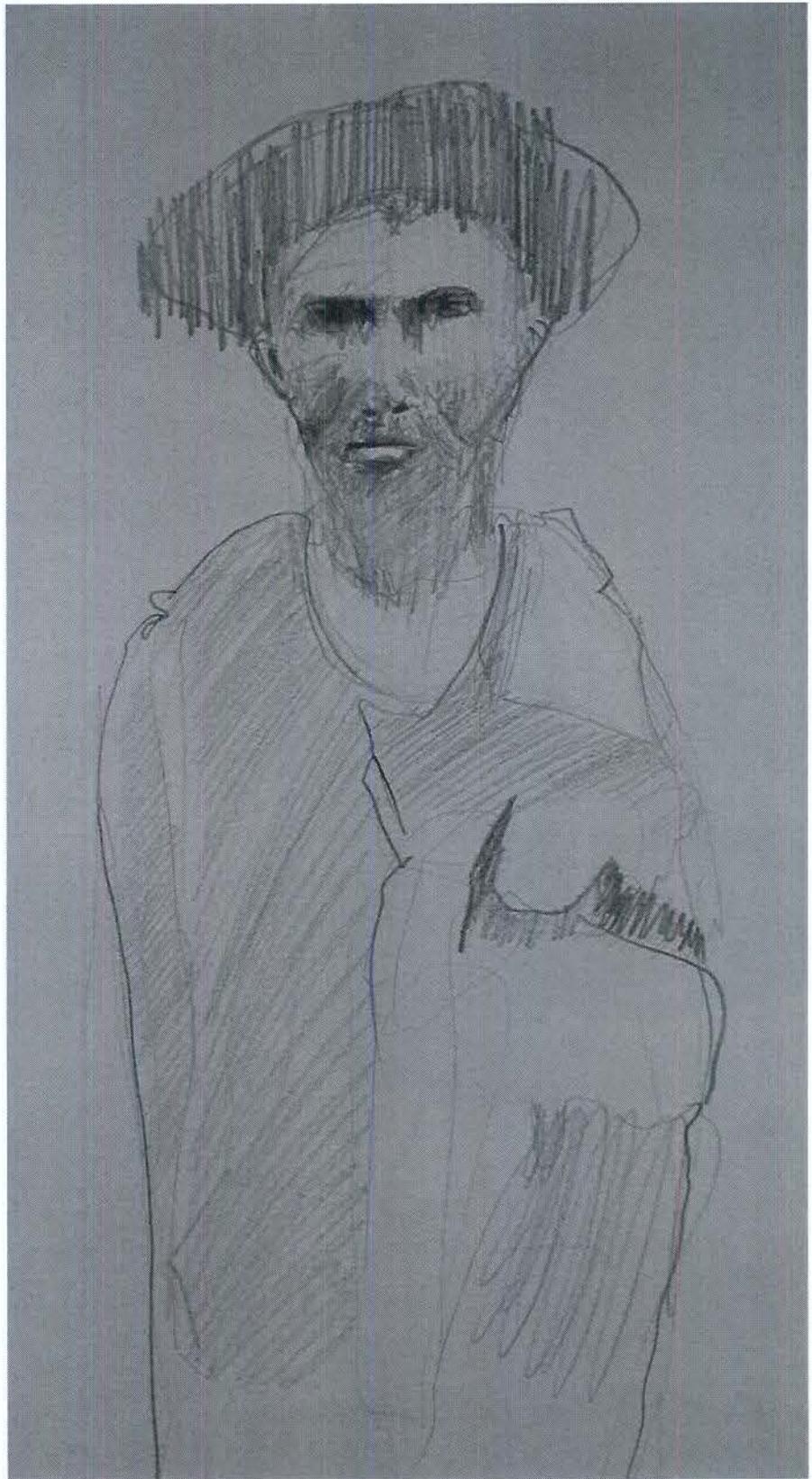














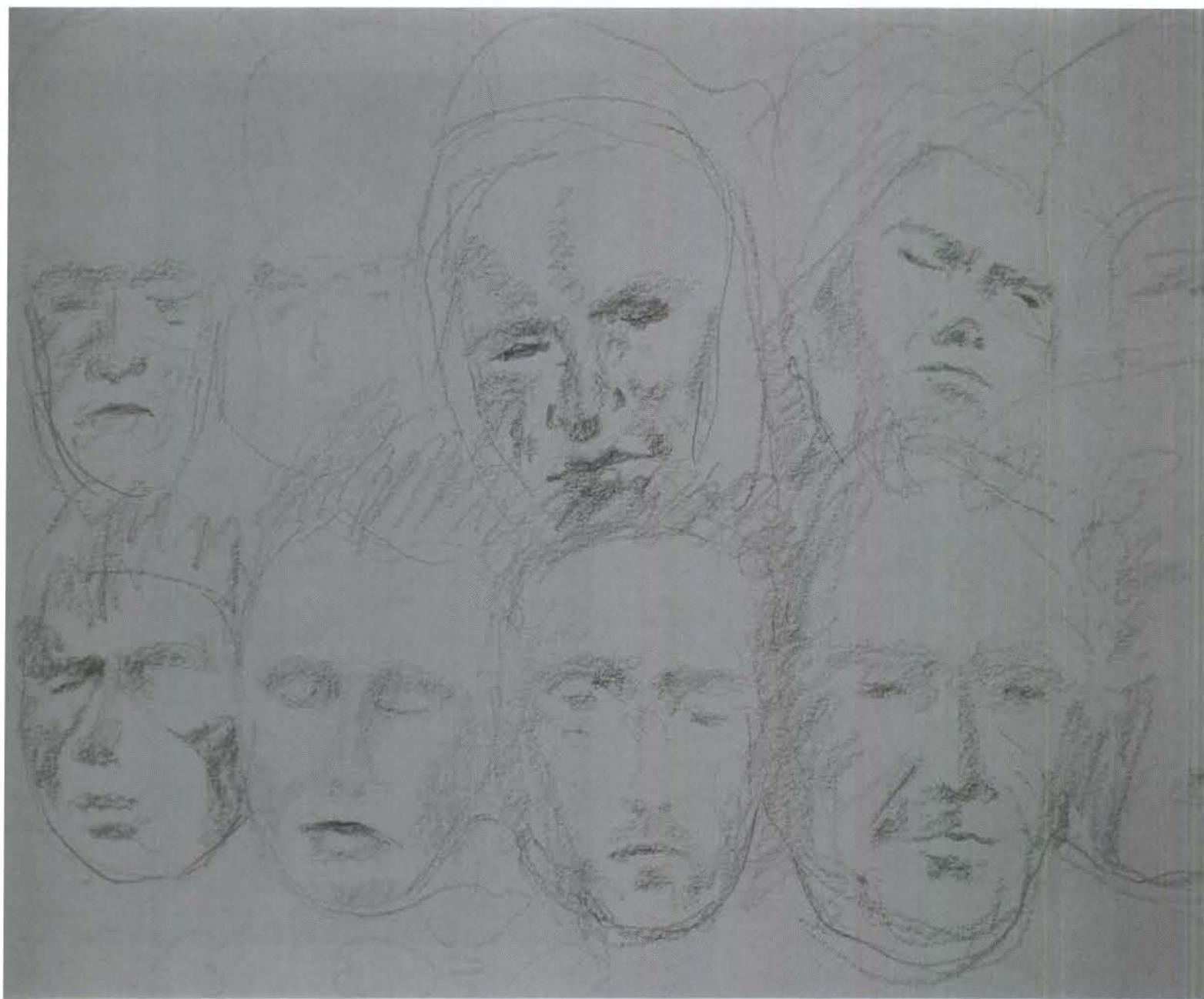


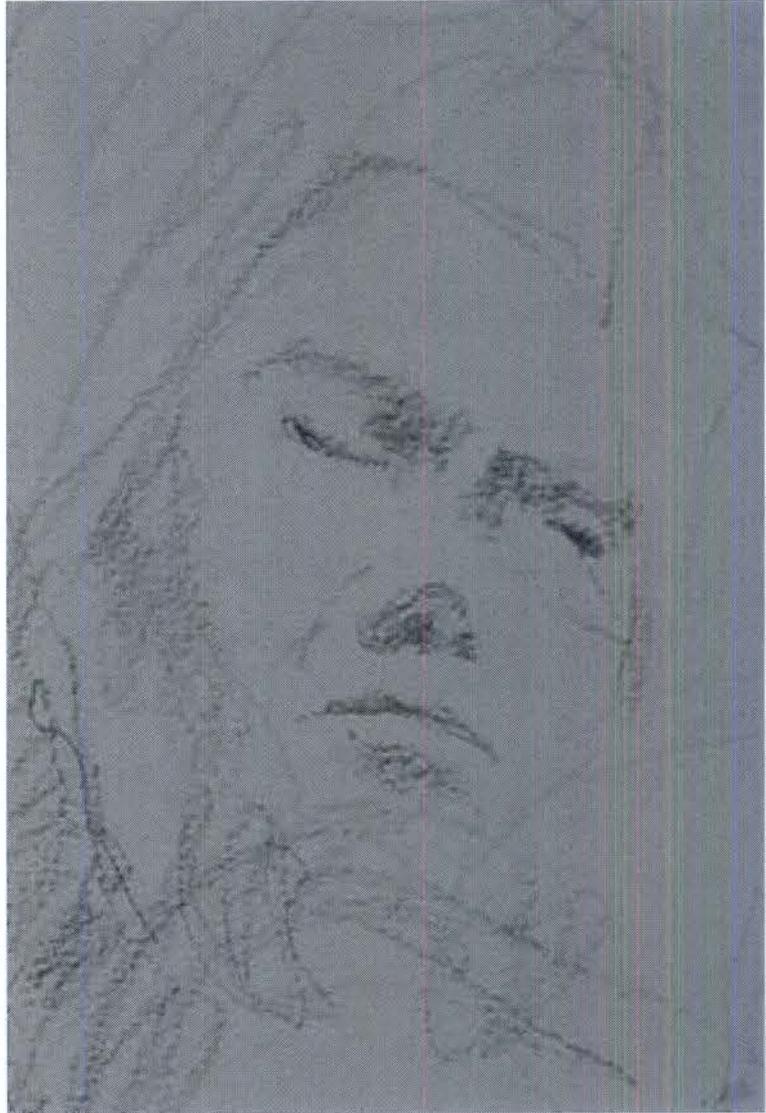
















Narrativas

“A história é dor. A verdadeira história é a dos gritos.”

Raul Brandão in
El-Rei Junot
Porto, 1912



Sacrificio



MULIER QUI ERAT IN
CIVITATEM PECCATRIX



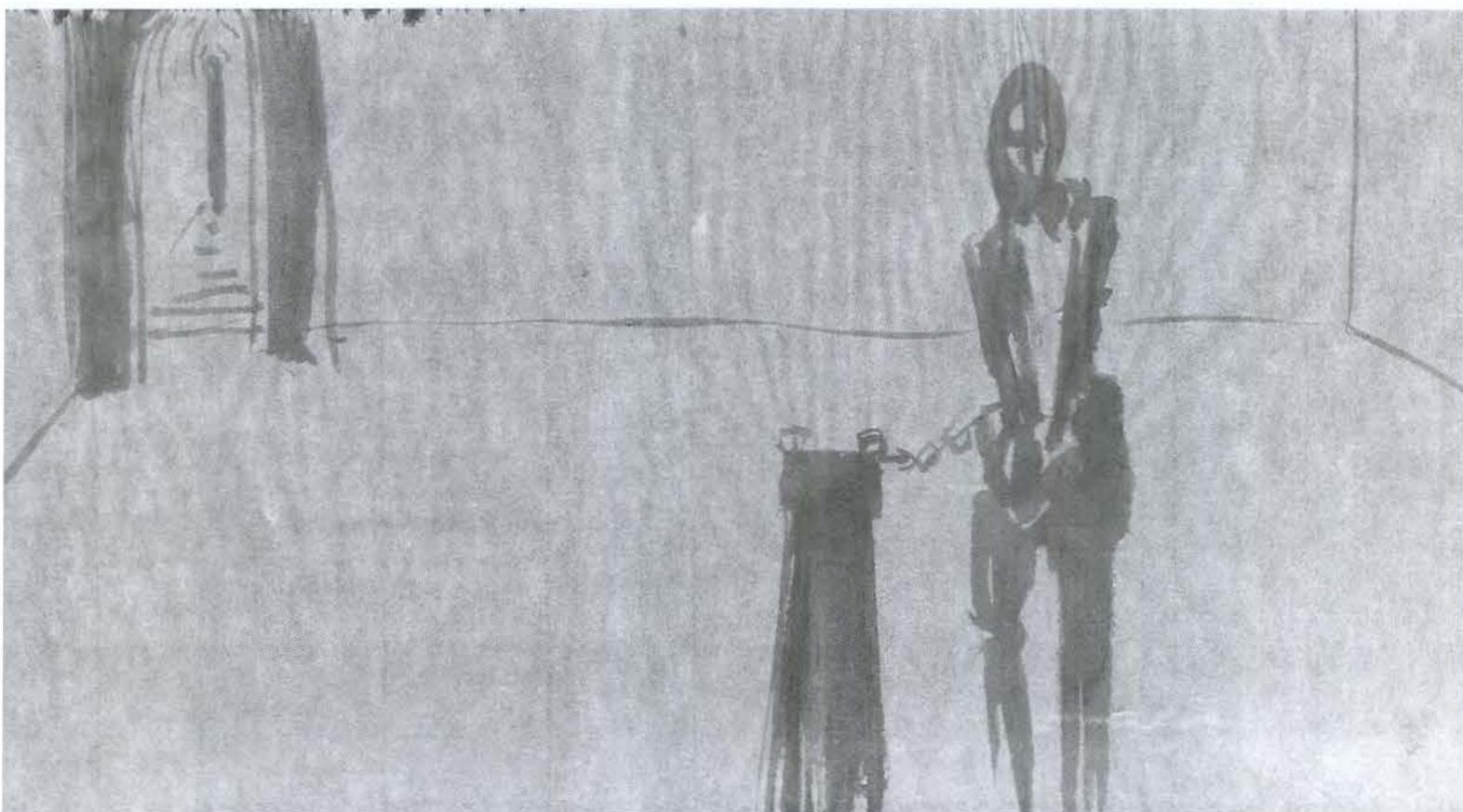


EGO SUM.

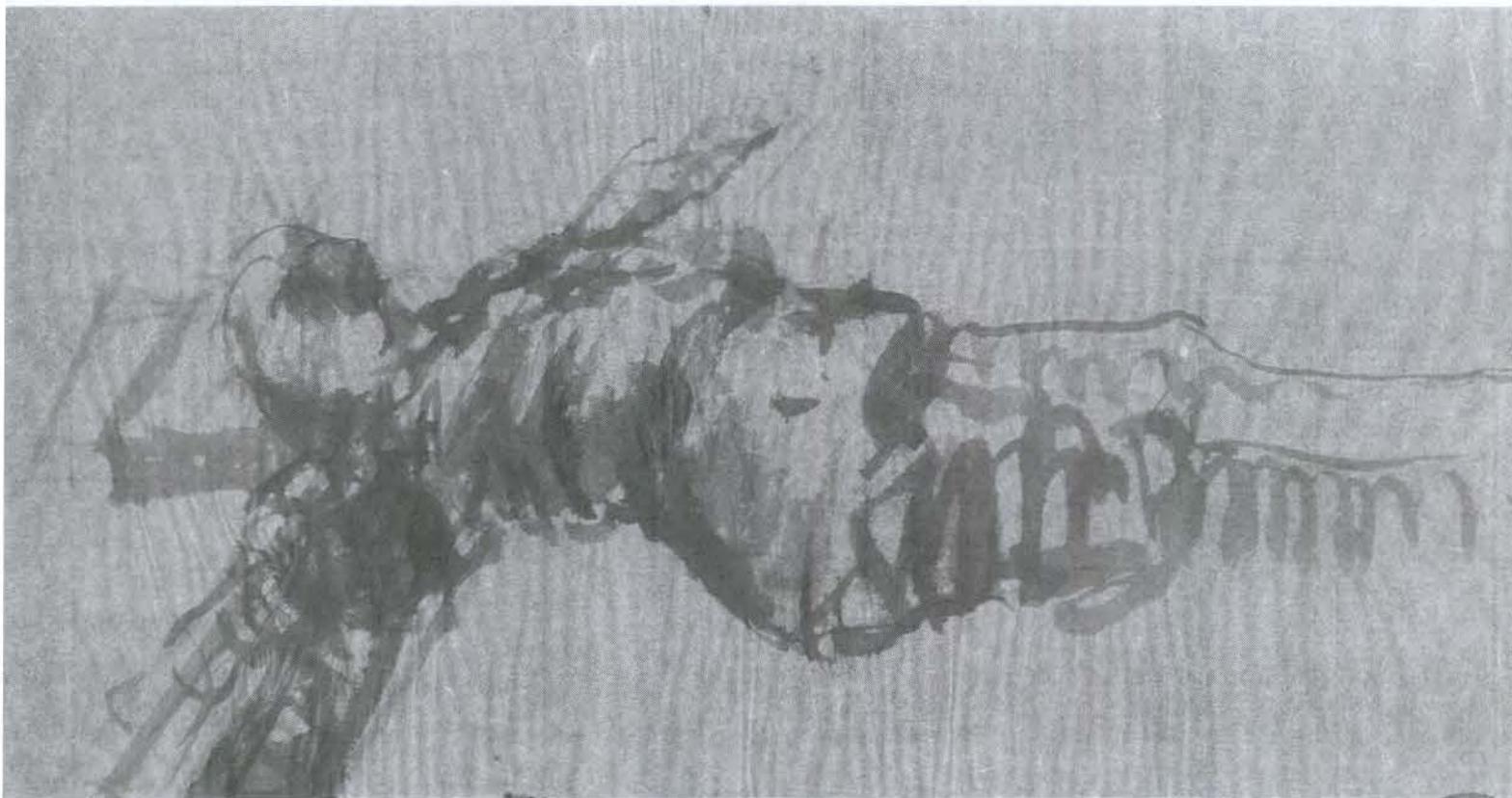


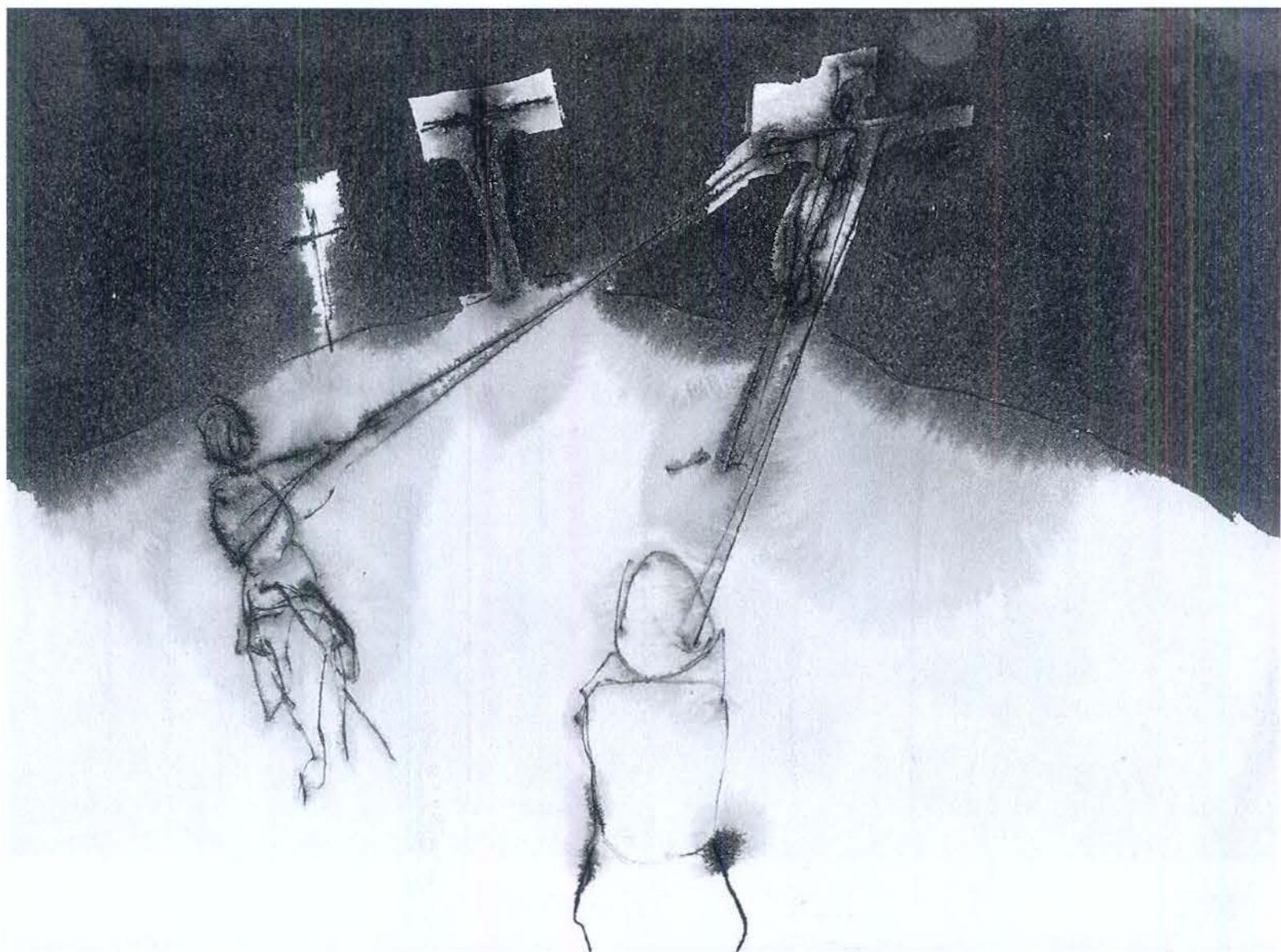
Et in tres, unum sur





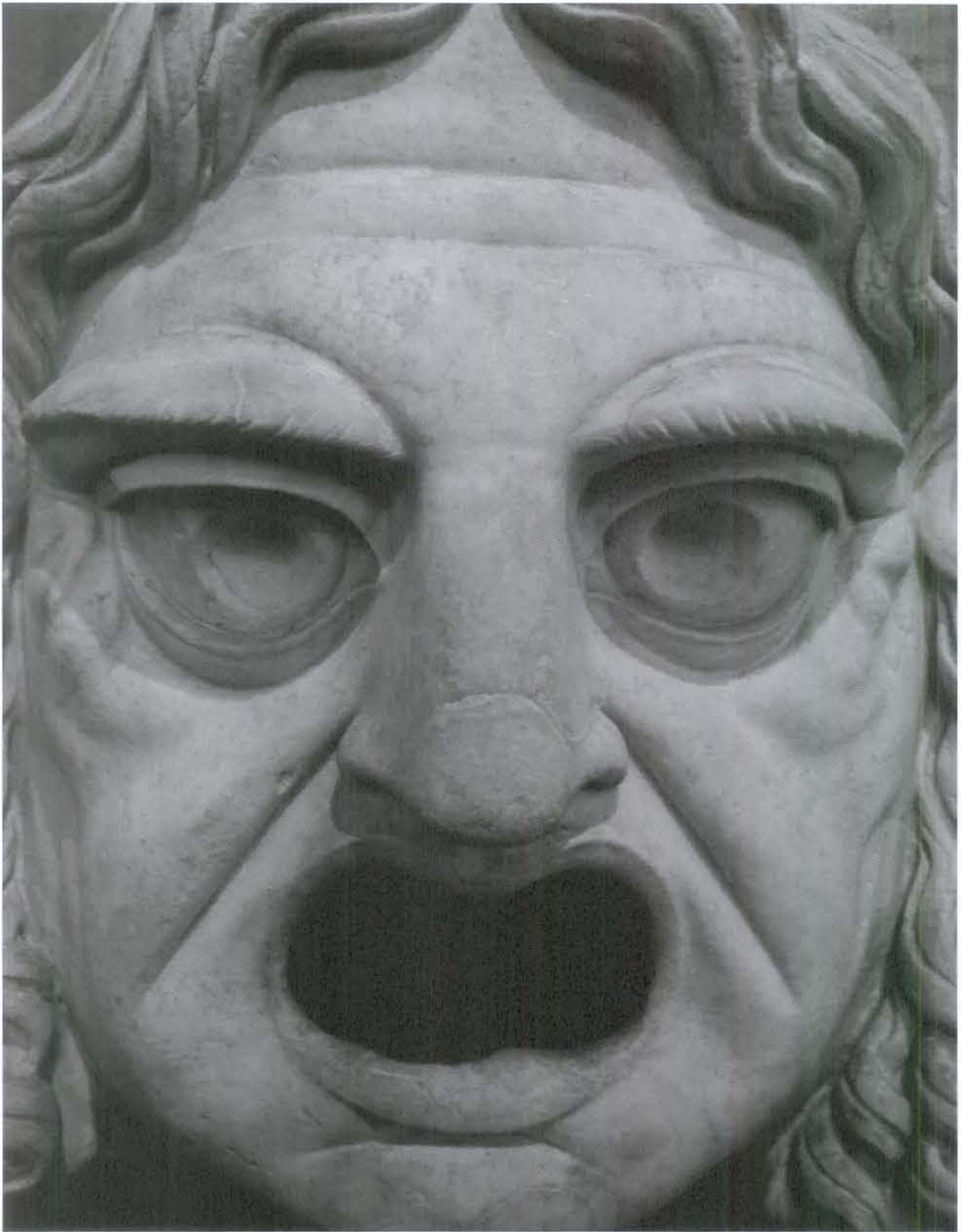






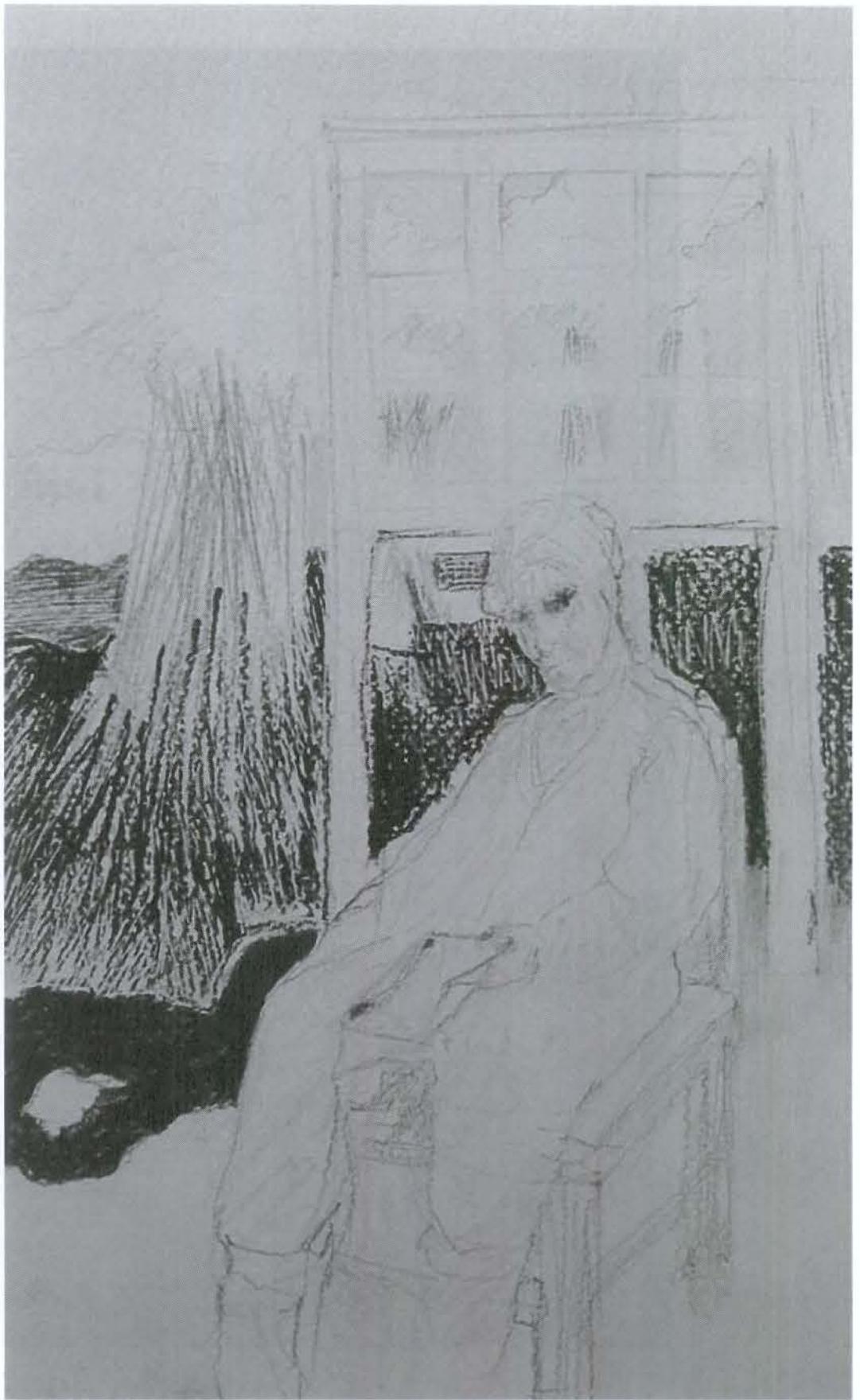






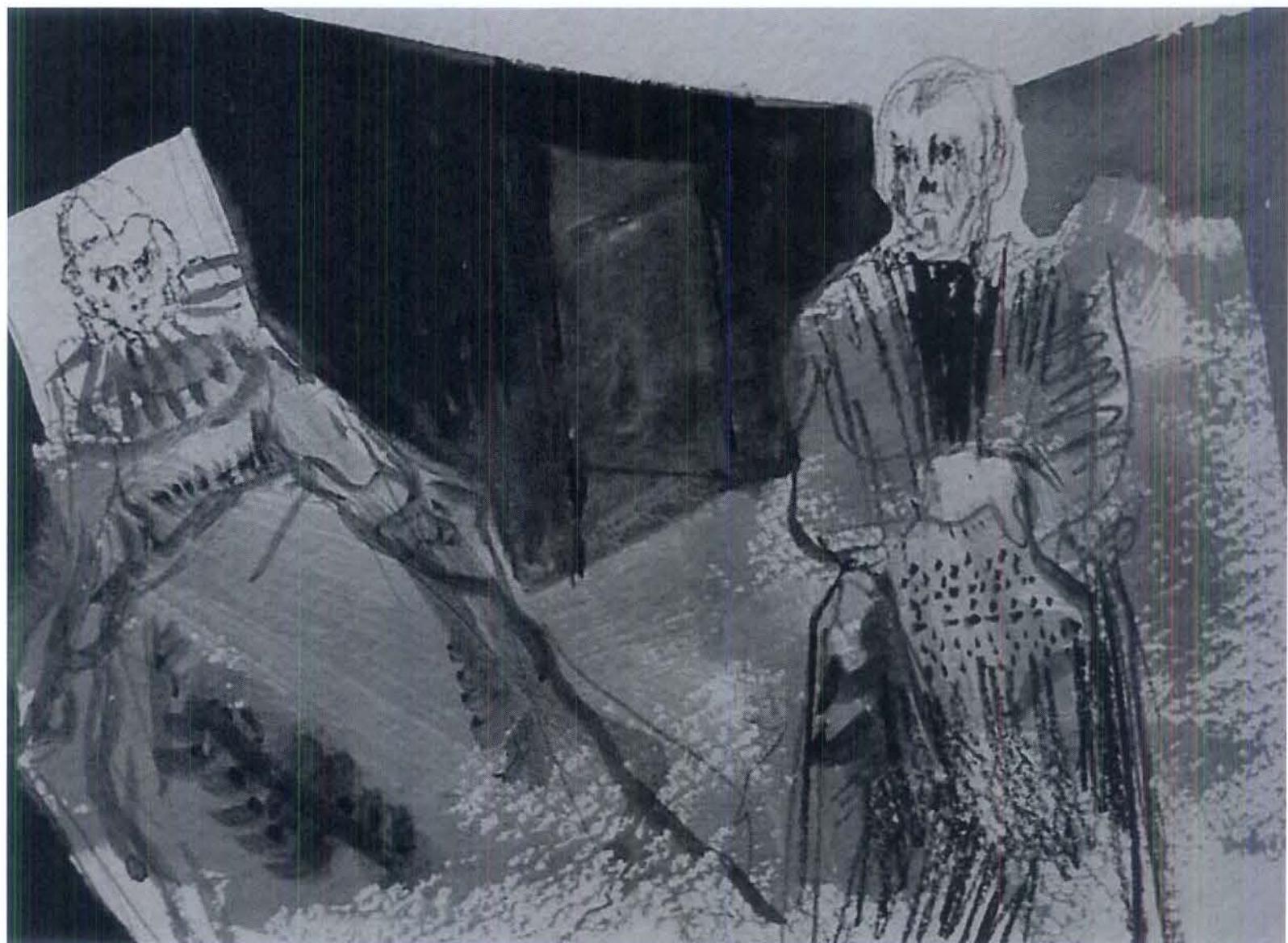


Spiritus quidem promptus est caro autem infirma

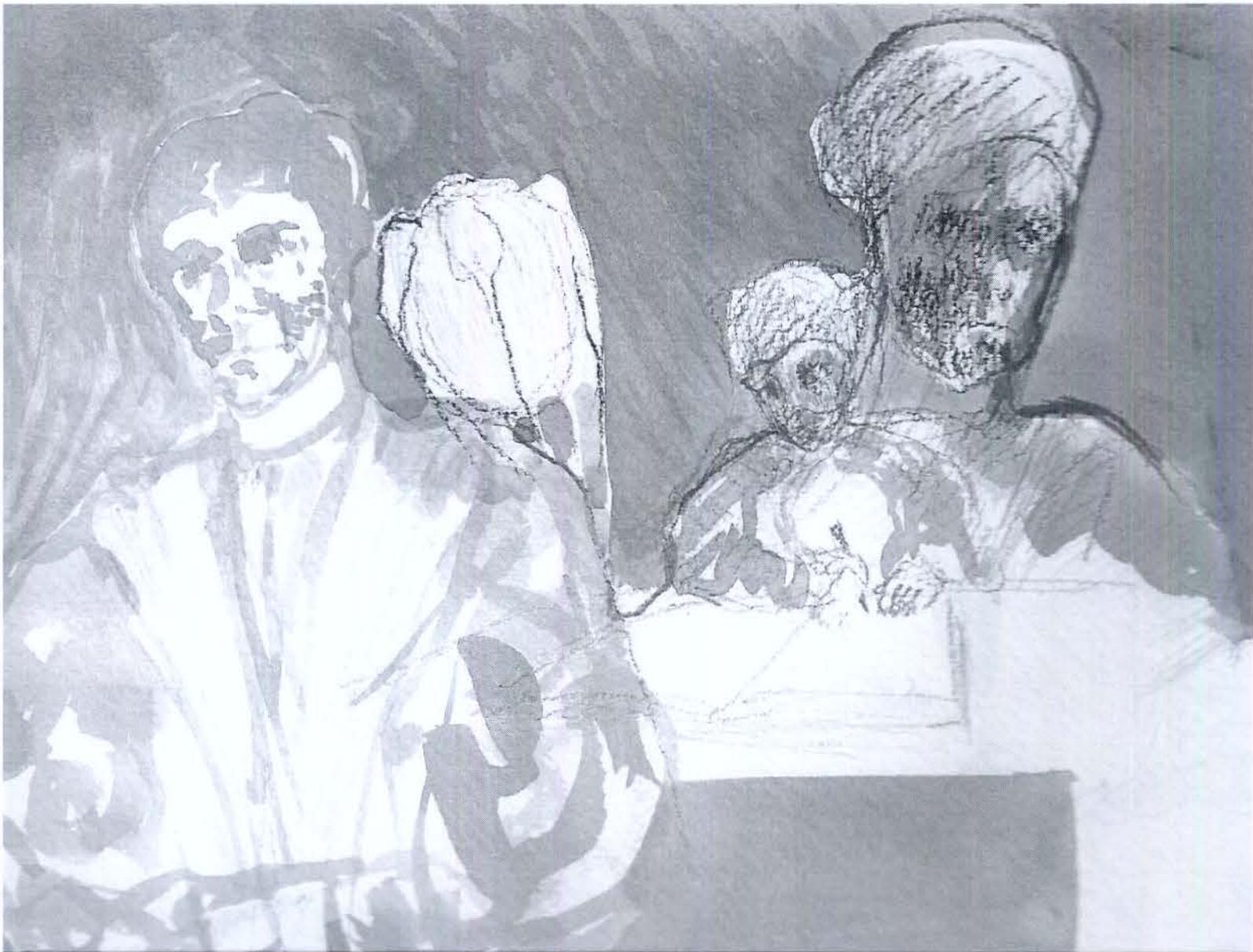


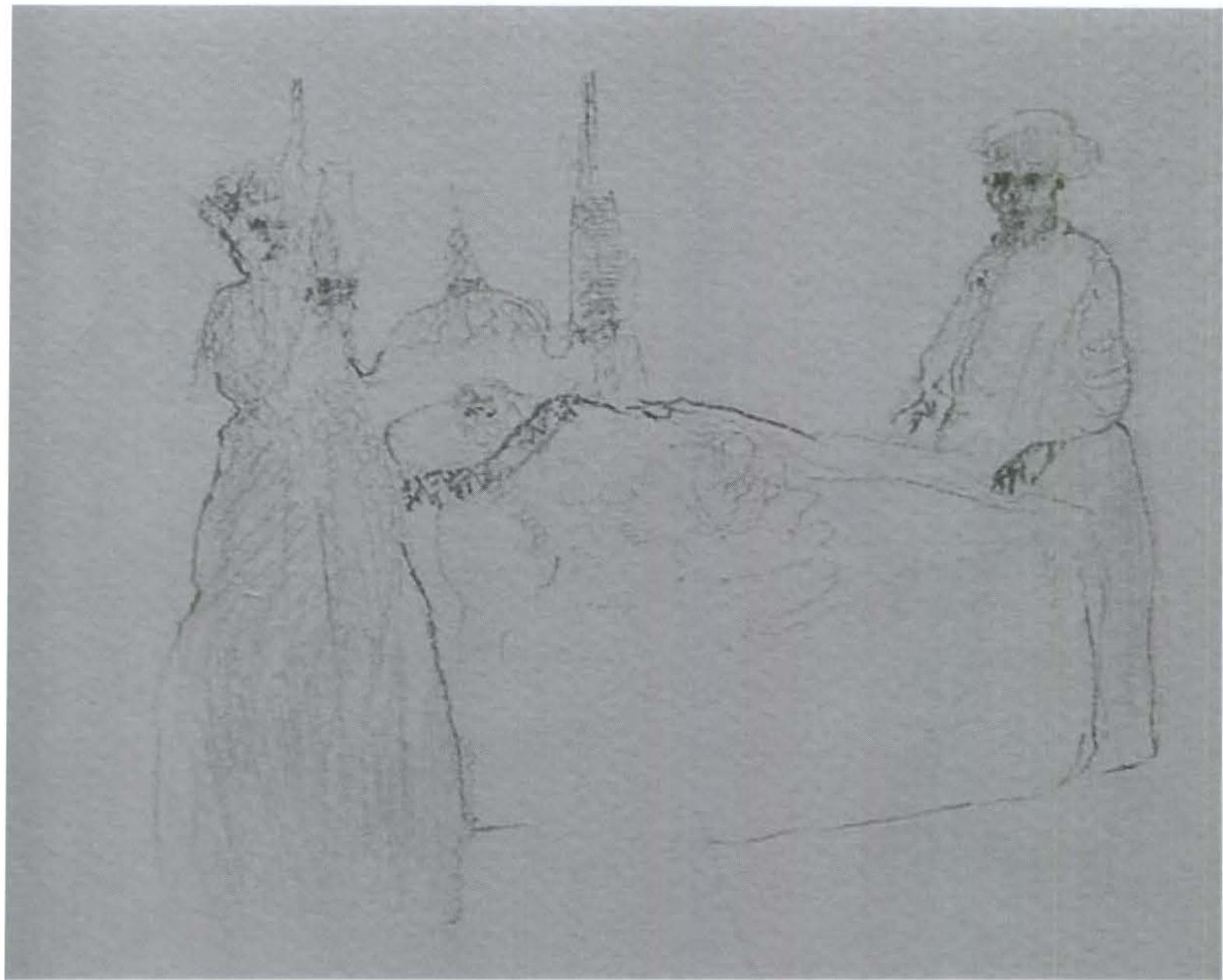


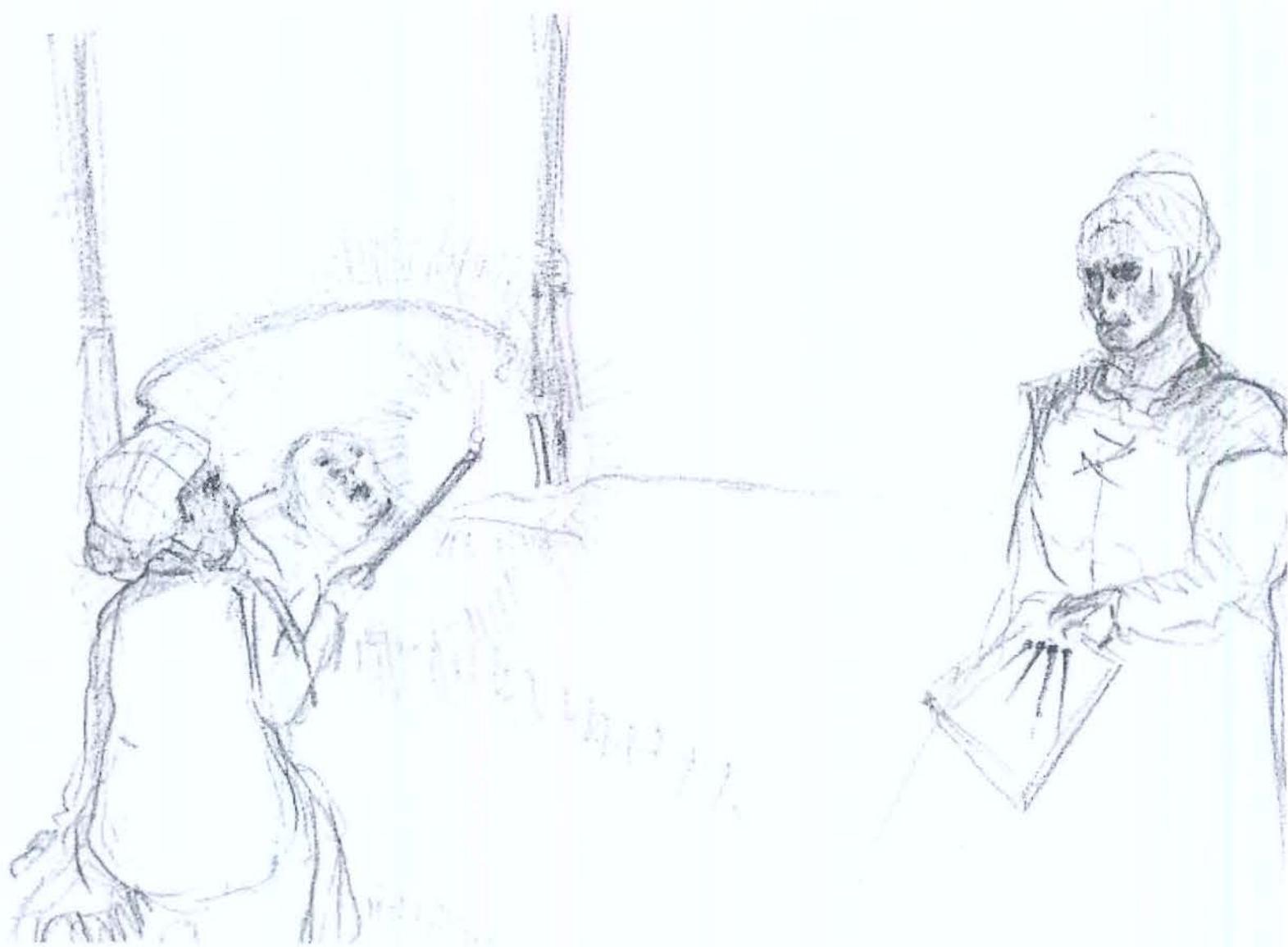






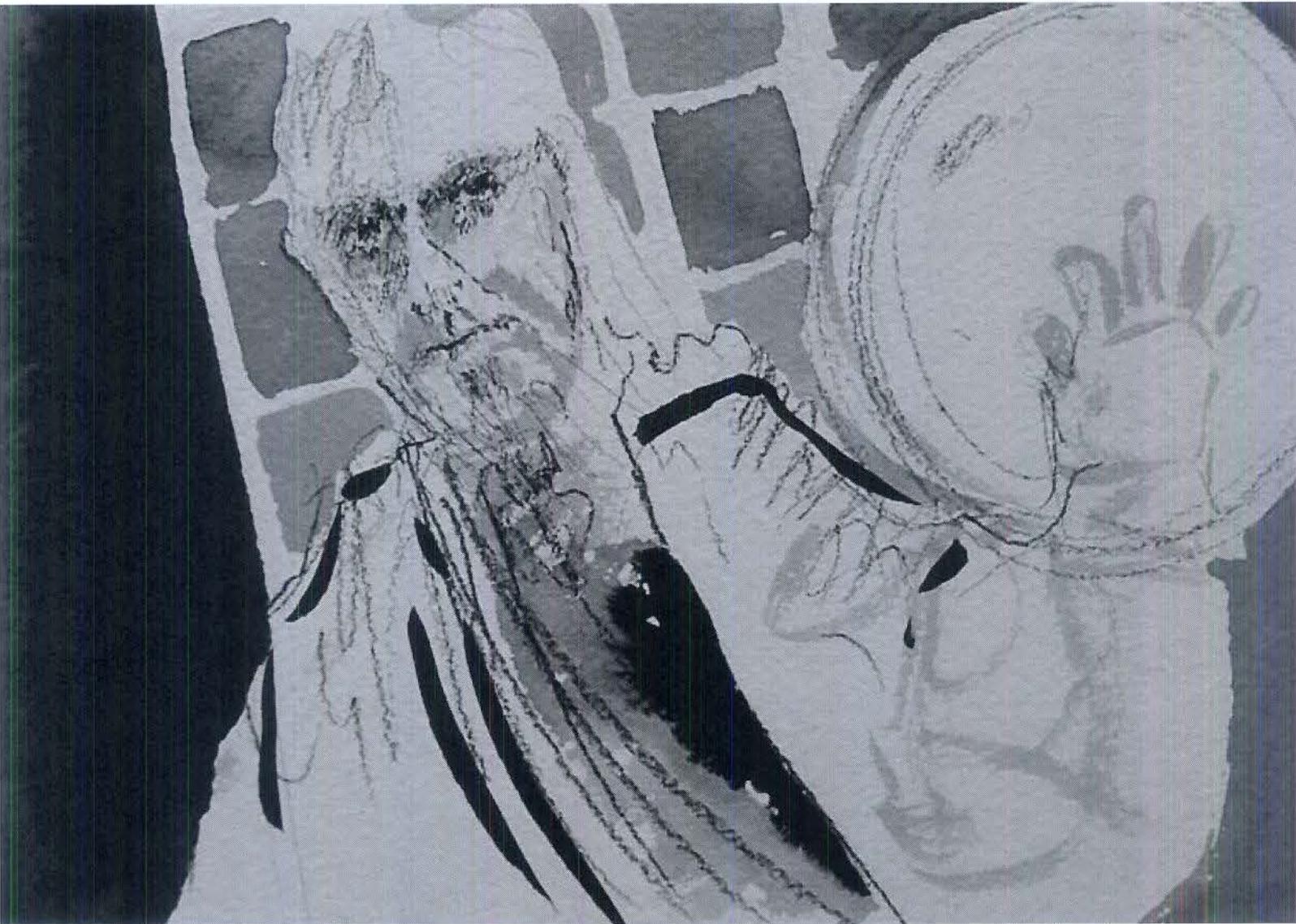








BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DEB
COLEÇÃO
UNICAMP









Omnes inimici mei adversum me cogitabant mala mihi







Hic peccata nostra portavit et pro nobis dolet

Fantasia

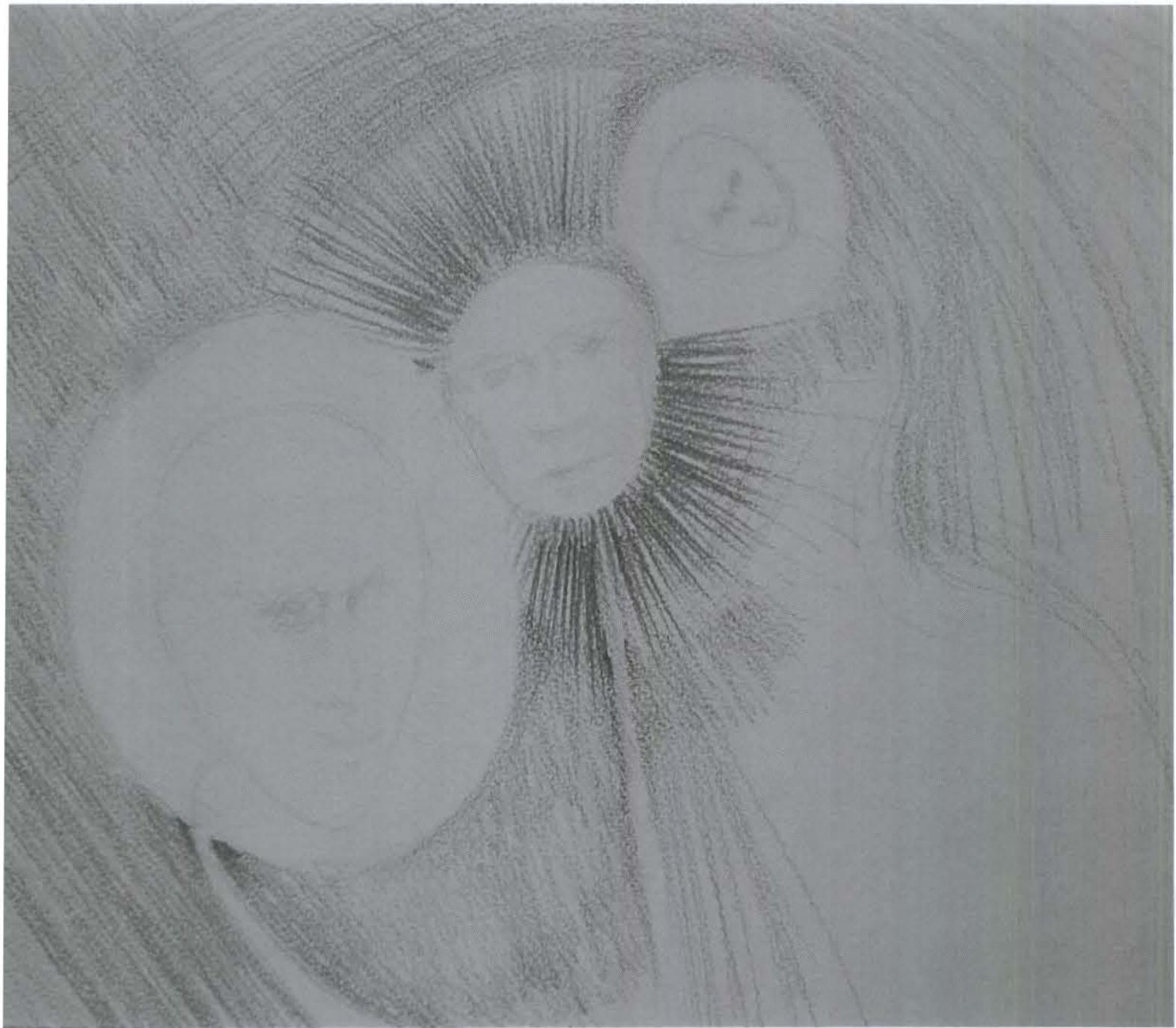


O sono da razão



Quid dormitis? Surgite et orate,
Ne intretis in tentationem





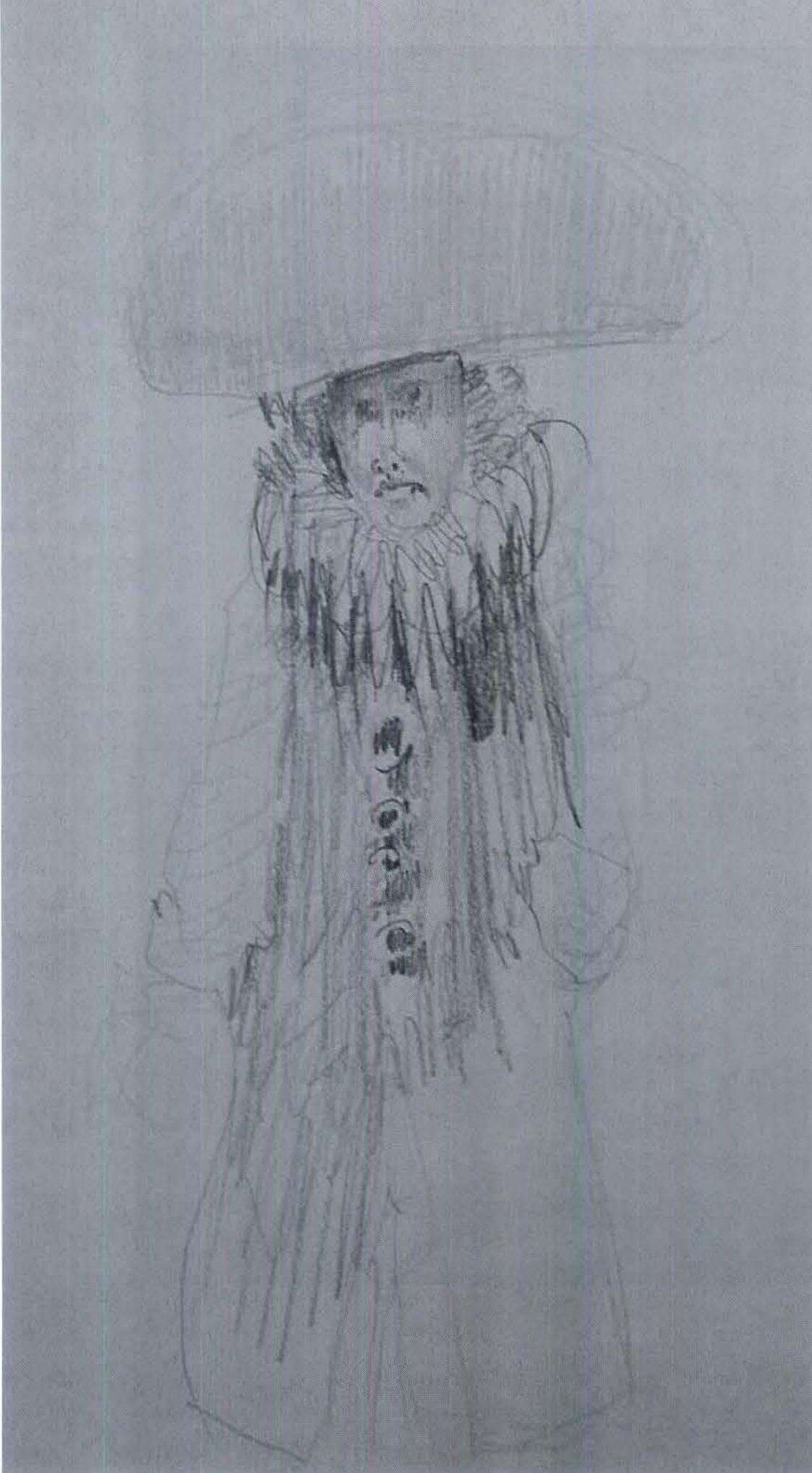








Fidalgos



Collegerunt pontifices
et pharisaei concilium







Não me pesa nada

nas me pesa nada

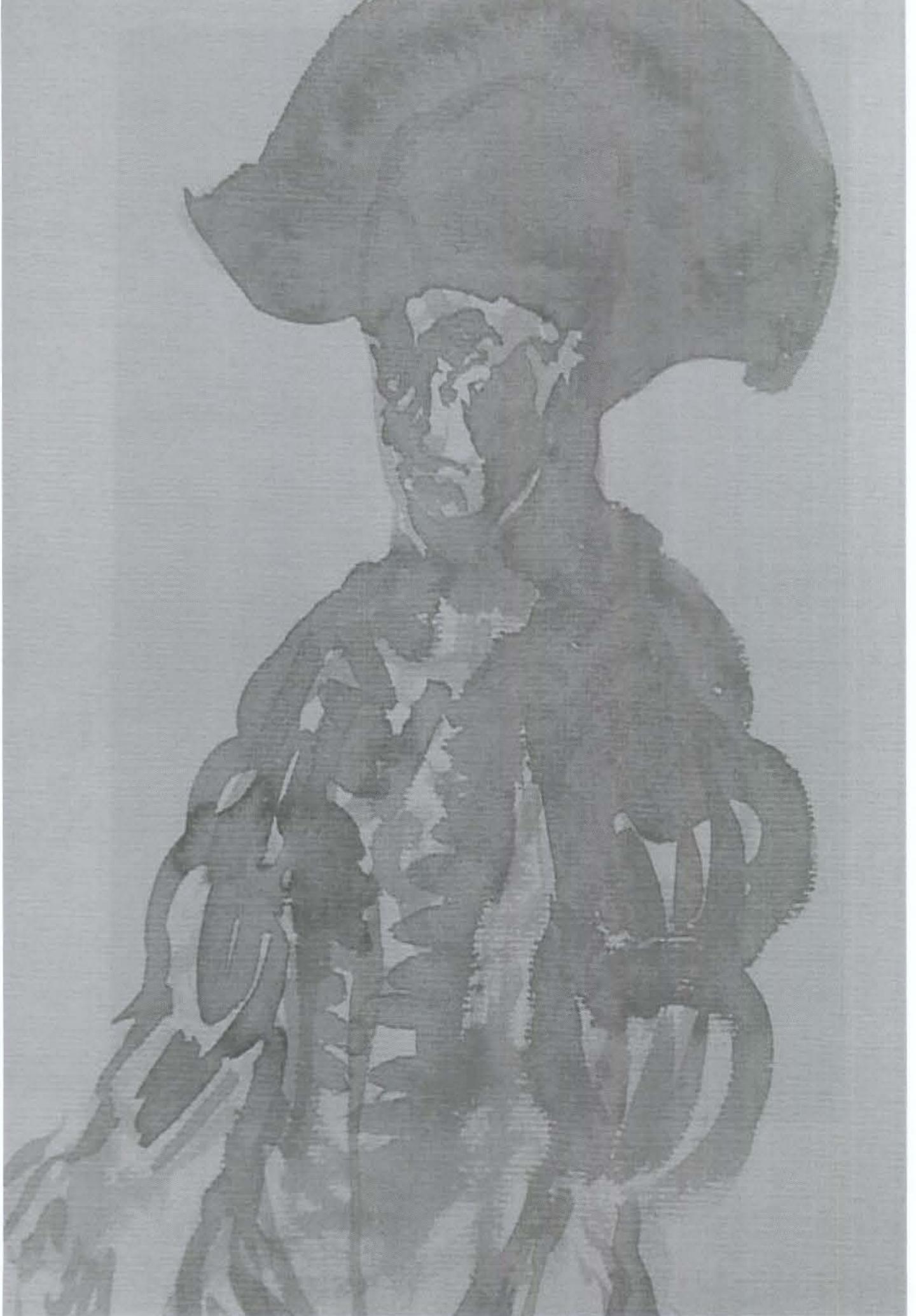
















Tens a chave?



Jerusalem, convertere a Dominum Deum tuum





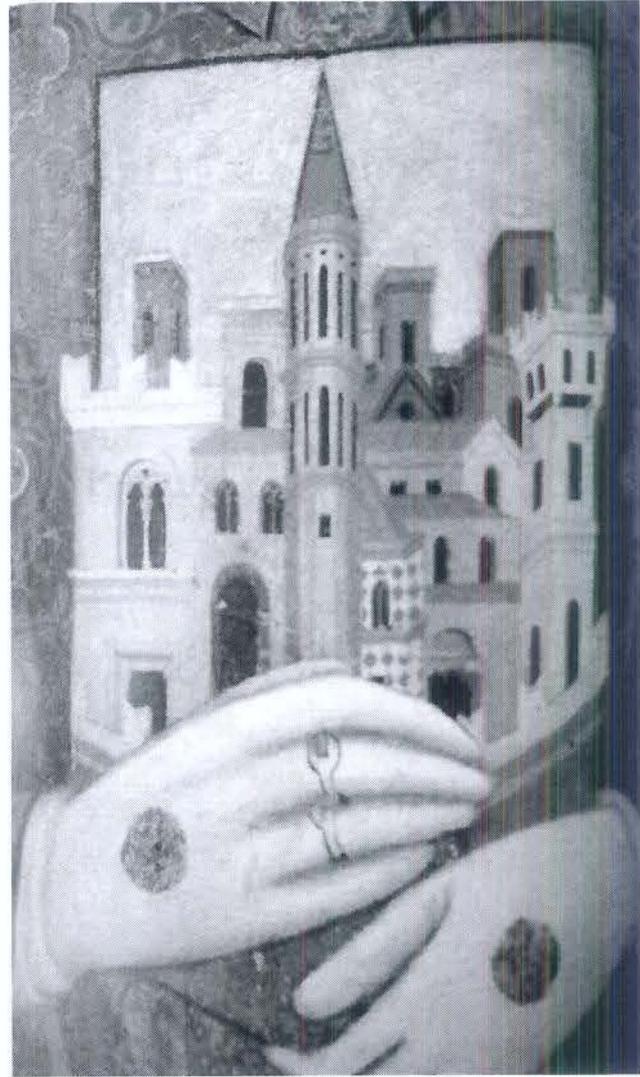




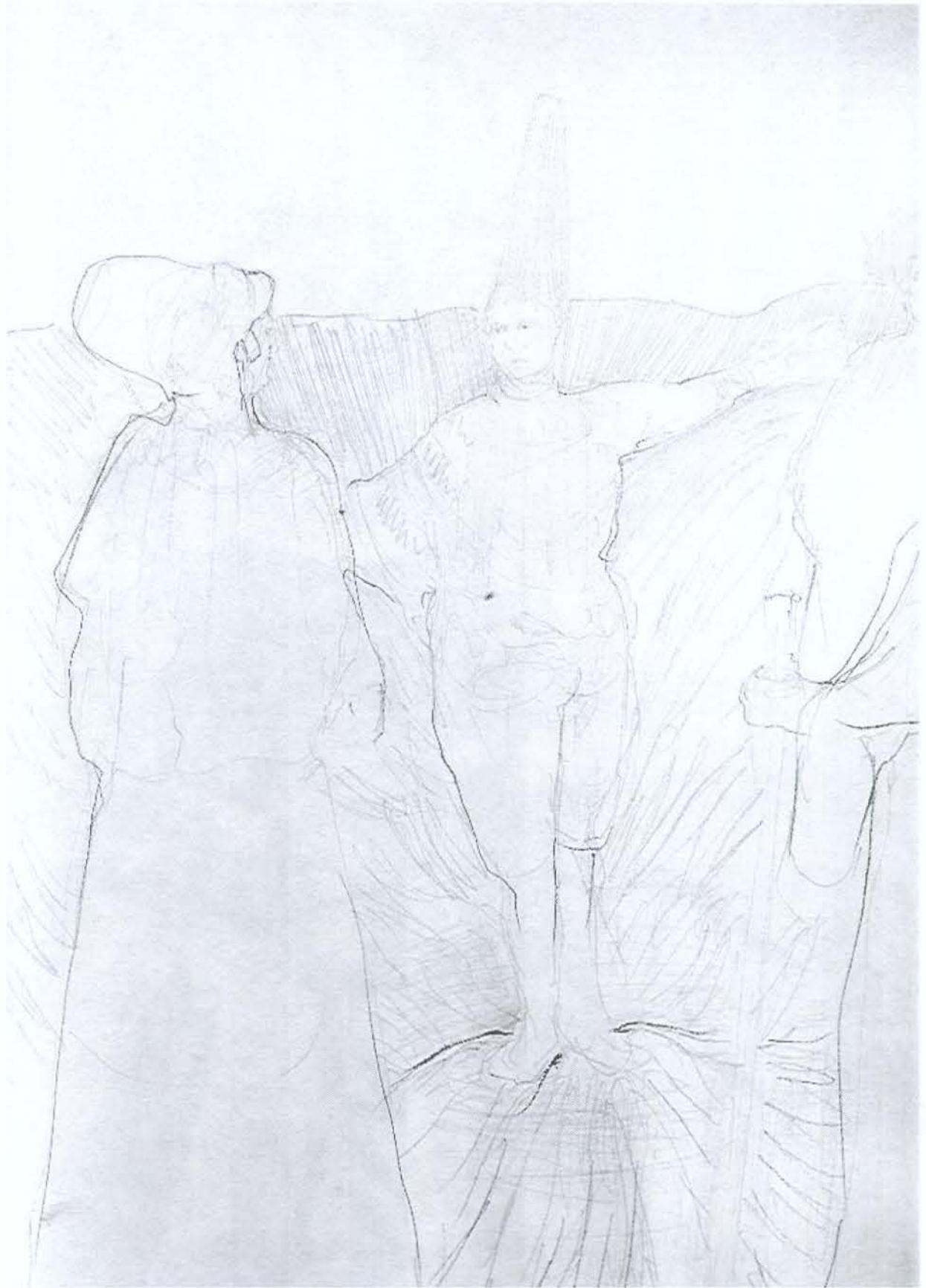




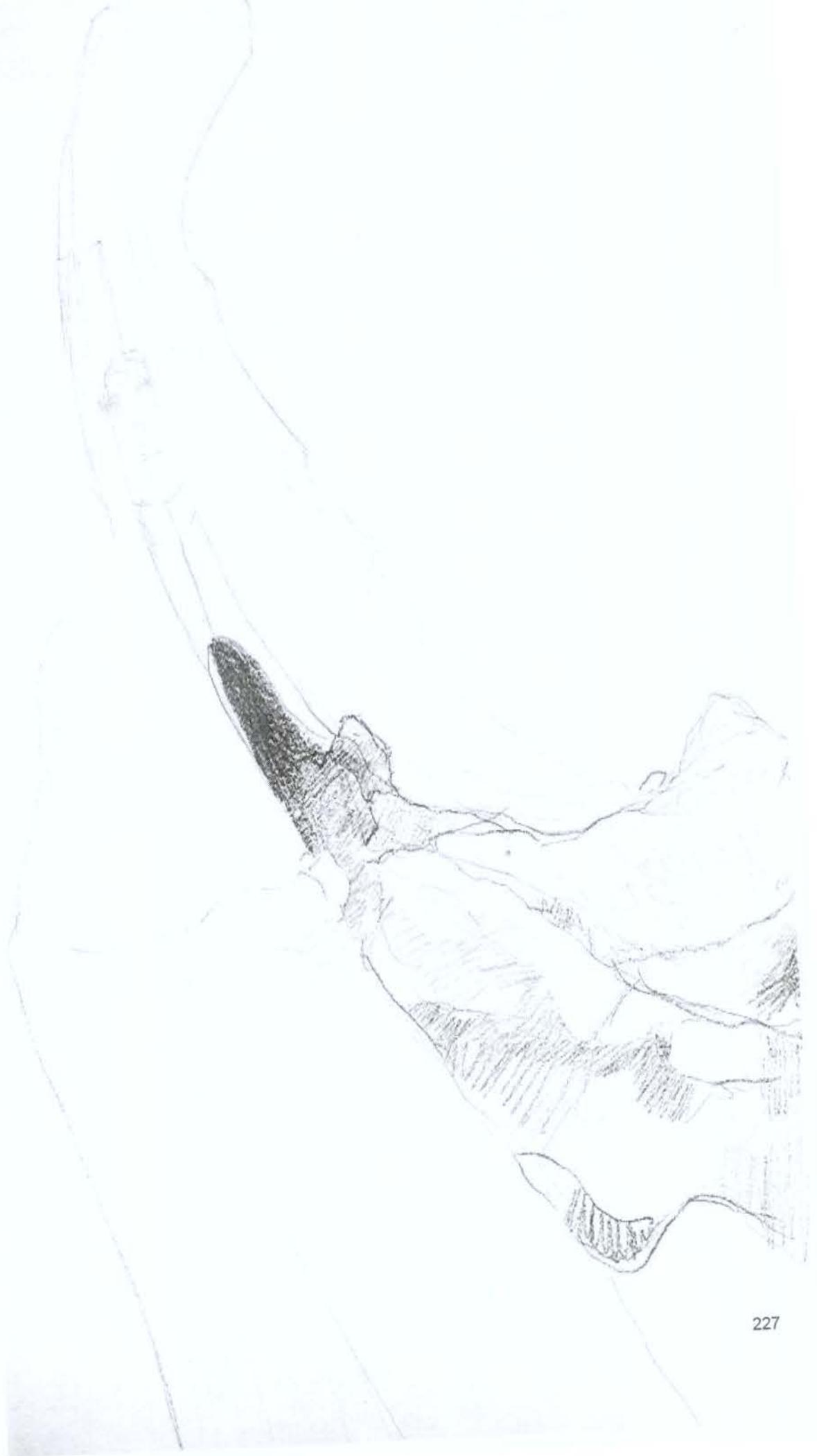
Partilha simbólica do território



Meo de Guido da Siena (ca. 1319-1334)
Santo Ercolano (det.)
Galeria Nazionale, Perugia

















André Tavares, Campinas, Fevereiro MMIX
andretavarestap@gmail.com

LISTA DE IMAGENS, *legendas*

O caderno de imagens que os senhores têm em mãos foi pensado como uma recriação autônoma da narrativa do romance *Fronteira*.

Os dados que aqui vão coligidos esclarecem, entretanto, alguns pontos acerca da natureza das opções formais que conferiram vida às imagens produzidas.

Eles dão também notícia sobre os meios e medidas objetivas de cada trabalho. Muitas vezes, manipulei as imagens alterando-lhes cores e dimensões com finalidade de produzir um livro mais agradável visualmente.

O livro, portanto, é o objeto central da pesquisa.

Os desenhos, mesmo que gozem de uma vida própria, foram compreendidos, efetivamente, como etapas preparatórias.

Os leitores podem optar por fazer acompanhar a análise do caderno pelo escrutínio simultâneo desta lista, mas

é sugestão do autor que se experimente, ao menos por uma vez, correr os olhos pelas páginas ilustradas sem o condicionamento determinado pelos dados específicos de cada desenho ou fotografia aqui apresentados.

Embora haja uma seqüência proposta, o leitor é livre para reconstruir sua organização e fluxo internos.

André Tavares,
Campinas, outubro, MMIX



Objetos pessoais de C.P. Fotografia digital, acervo Cornélio Penna, Casa de Rui Brabosa. 2007.



Id. discos de metal para carrilhão.



. Cadeira de balanço.



Id. Caixa de música.



Id. Retratos de família.



Id. Marchetaria, tampo de caixa de música.



Arquivos contendo os desenhos de C. P. Casa de Rui Barbosa.



Originais do romance *Fronteira*. Casa de Rui Barbosa.



Auto-retrato ao espelho de C. P. Fotografia digital



Retrato fúnebre de Zeferina, tia de C. P. A imagem deu nome ao romance *A menina morta* (1953).



C.P e sua mãe. Fot. não identificado ca. 1930



Serra da Piedade (MG), série de 7 fotografias digitais, 2006. Esta imagem por Y. Barros, Editada por A. Tavares. As demais por A. Tavares.



Série Montanhas, nanquim sobre papel Fabriano. 148 x 210 mm. 2006.



Id.



Id.



Id



S. tit., nanquim e lápis de cor sobre papel. 148 x 210 mm.. 2006



Montanhas, bico-de-pena, nanquim, 148 x 210mm. 2006.



Id., bico-de-pena e pincel. 148 x 210 mm. 2006.



Id.



Id



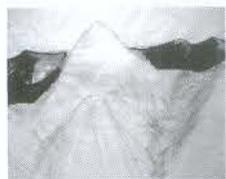
Montanhas, nanquim, grafite, 210 x 297 mm. 2007.



Id.



Montanhas, grafite sobre papel, 148 x 210. 2007.



Montanhas, grafite e nanquim sobre papel de seda.
210 x 270. 2006.



Montanhas, grafite e nanquim sobre papel.
210 x 594. 2007.



Montanhas (det.) , ponta seca. 148 x 210. 2007.



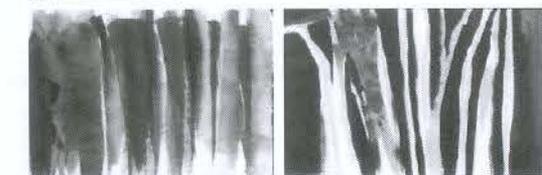
Encosta nanquim sobre papel Fabriano, 105 x 148 mm



Floresta, nanquim sobre papel, 148 x 210 mm. 2006.



Floresta, grafite sobre papel, 105 x 148 mm. 2005.



Floresta duas imagens, nanquim sobre papel, 148 x 210 mm. 2006.



Semprevivas, nanquim sobre papel Fabriano 148 x 210 mm. 2006.



Estudos, nanquim e carvão sobre papel, 105 x 148 mm. 2005.



Floresta, gouache sobre cartão, 148 x 210 mm. 2008.



Erupções nanquim sobre papel japonês, 148 x 210 mm. 2008.



Cidadela (det.) , grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Muralha, fotografia digital, Cachoeira do Campo (MG), 2006.



Itabira (Matriz) imagem esultante da manipulação de fotografia realizada por Martins da Costa (1866-1937), fotógrafo ativo em Itabira ao redor de 1900



Cruzeiro, fotografia digital, Cachoeira do Campo (MG). 2006.



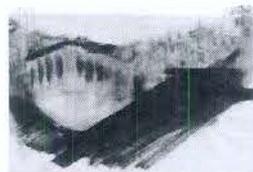
Cidadela, nanquim sobre papel, 148 x 210 mm. 2006.



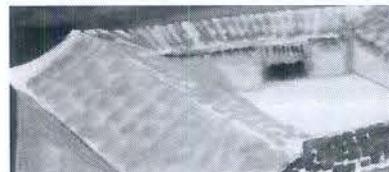
Cidadela, gouache sobre cartão, 210 x 297 mm. 2008.



Cidadela, nanquim sobre papel, 148 210 mm. 2007.



Cidadela, nanquim sobre papéis superpostos, 148 x 210 mm. 2007.



Pátio, nanquim sobre papel Fabriano, 148 x 420 mm. 2006.



Igreja, nanquim sobre papel, 148 x 210 mm. 2007.



Pilar, carvão sobre papel, 105 x 148 mm. 2005.



Fênixes, fotografia digital. Lisboa, 2005.



Usina de Itabira, grafite sobre papel, 60 x 90 mm, 2004.



Casa de Itabira, grafite sobre papel, 148 x 210 mm. 2007.



Casa de Itabira, pastel a óleo sobre papel. 210 x 148 mm. 2005.



Cidadela, nanquim, bico-de-pena sobre papel, 148 x 120 mm. 2007.



Cidadela (Mariana MG) , carvão sobre papel, 148 x 420 mm 2004.



Tormenta grafite e lápis de cor sobre papel, 210 x 297 mm. 2008.



Topografias grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel, 210 x 297,



Topografias, grafite sobre papel, 210 X 297 mm, 2008.



Topografias, grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel, 210 x 297, 2008.



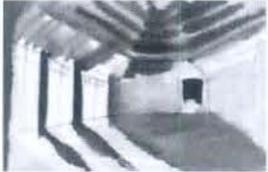
Topografias, grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel, 210 x 297, 2008.



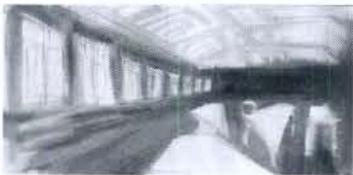
Topografias, grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel, 210 x 297, 2008.



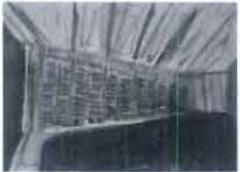
Pelas nuvens baixas, a tormenta cresce... grafite, nanquim e lápis de cor sobre papel, 210, 594 mm, 2008.



Interiores, nanquim, bico-de-pena sobre papel. 148 x 210 mm, 2006.



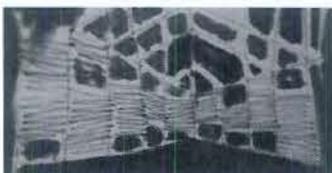
Interiores, lápis de cor, nanquim sobre papel, 148 x 200 mm. 2006



Interiores, carvão e nanquim sobre papel, 148 x 210 mm, 2005.



Estudo, nanquim sobre papel, 110 x 100 mm. 2005.



Estudo, lápis de cor e nanquim sobre papel, 70 x 120 mm, 2005.



Interiores, sanguínea sobre papel Fabriano, 297 x 420 mm, 2006.



Interiores, monotipia xilográfica, nanquim, 90 x 90 mm, 2007.



Luz, bico-de-pena, nanquim sobre papel, 148 x 210 mm. 2007.



Luz, nanquim sobre papel, 297 x 420 mm, 2004.



Biombos, nanquim sobre papel, 297 x 420 mm, 2004.



Luz (det.) , nanquim sobre papel, 210 x 297 mm, 2004.



Biombos (det.) , nanquim sobre papel, 297 x 420 mm, 2004.



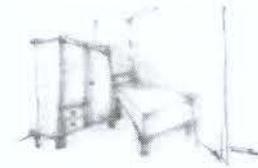
Interiores, bico-de-pena, 148 x 210 mm. 2007.



Mobília, lápis *Conté* sobre papel, 210 x 297 mm. 2008.



Cofre, monotypia xilográfica, nanquim, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



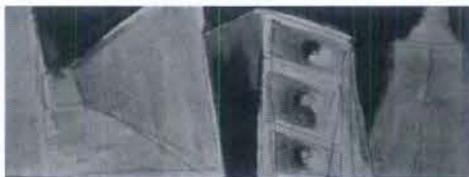
Estudo de interior, bico-de-pena, nanquim, 148 x 210 mm. 2007.



Arcazes, nanquim sobre papel, 148 x 210 mm. 2007.



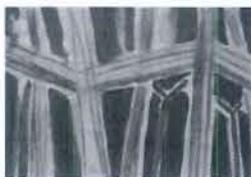
Interior noturno, nanquim sobre papel, 210 x 297 mm, 2006.



Interior, noturno, lápis de cor, nanquim sobre papel, 148 x 594 mm, 2006.



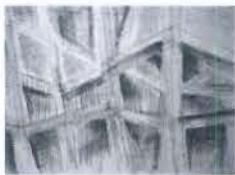
Interior, noturno, lápis de cor, nanquim sobre papel, 148 x 297 mm, 2006.



Estruturas, carvão nanquim azul sobre papel, 148 x 210 mm. 2006.



Feixes cor da terra, fotografia digital, San Inácio de Velasco, Bolívia, 2006.



Estruturas, sangüínea sobre papel, 297 x 420 mm, 2007



Sombral nanquim sobre papel Fabriano, 148 x 150 mm, 2007.



Imagens (3) resultantes da manipulação das fotografias realizadas por Martins da Costa (1866-1937), fotógrafo ativo em Itabira ao redor de 1900





Estudo para a personagens Tia Emiliana, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2008.



Estudo a partir de foto de Vanessa Bell vestida como *Mélisande*, traje elaborado por Duncan Grant, 1ª década do séc. XX. Grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Col tempo... Fotografia digital do retrato do Pseudo-Sêneca (séc. I d.C., Museo Nazionale Romano). A inscrição, *com o tempo*, refere-se à ação dos anos sobre o rosto do retratado. A mesma inscrição vê-se na famosa “Velha” de Giorgione, no acervo do Museo dell’Academia, Veneza. Roma, 2007.



Figura senhorial, grafite sobre papel, 148 x 210 mm. 2007.



Maria Santa, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2008.



Negra, grafite e nanquim sobre papel de seda, 120 x 70 mm. 2007.



Máscara de cera de Lord Byron, fotografia digital. Keats-Shelley Mem. House, Roma. 2007.



Cabeça de mártir, gouache sobre papel, 148 x 210 mm. 2006. A imagem leva em conta as fotografias realizadas em Anjicos, quando da morte e decapitação dos membros do bando de Lampião.



Moço, grafite e nanquim sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Cabeça de negra, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2006.



Maria Santa, lápis *Conté* sobre papel, 210 x 297mm. 2008.



Pequeno fidalgo, gouache sobre papel, 105 x 148 mm. 2007.



Assunção, fotografia digital, Viana do Castelo, Portugal, 2005.



Trago, com o véu, a luz dos últimos dias. Lápis de cor e grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2008.



Procissão, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2006.



Procissão, lápis *Conté* sobre papel, 210 x 297 mm. 2006.



Procissão, nanquim sobre papel, 297 x 420 mm. 2006.



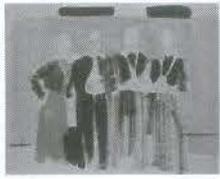
Procissão e cortejo, grafite e nanquim sobre papel. 210 x 297 mm. 2006.



Figura Processional, a partir de Goya. Grafite e nanquim sobre papel 210 x 297. 2007.



Procissão e cortejo, gouache e lápis de cor sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Clérigos, grafite e nanquim sobre papel, 210 x 297 mm. 2006.



Clérigos, grafite e lápis de cor sobre papel, 210 x 200 mm. 2006.



Inquisidor, grafite sobre papel, 297 x 150 mm. 2007.



Olho d'água. Grafite sobre papel, 210 x 297 mm.



Eu o vi, fotografia digital. Santiago de Compostela, 2008.



Duas figuras, grafite e lápis de cor sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Estudo para peregrinos, grafite e nanquim sobre papel, 210 x 297 mm. 2008.



Estudo para peregrinos, grafite e nanquim sobre papel, 210 x 210 mm. 2008.



Peregrina, grafite e nanquim sobre cartão. 210 x 297 mm. 2008.



Negra de Barbacena grafite e lápis *Conté* sobre papel. 297 x 420 mm. 2008.



Negra, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2008.



Negras de portas adentro, pastel seco, 210 x 297 mm. 2008.



Peregrinos, série, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2008.



Id



Id



Peregrinos, lápis de cor sobre papel, 210 x 297 mm, 2008.



Estropiado, grafite sobre papel de seda, 210 x 134 mm. 2007.



Fontanella del facchino (1590) , proj. de Jacopino del Conte. Fotografia digital. Uma vez mais, a escultura como metáfora do tempo transcorrido. Roma, 2007.



Cabeça de negro (det.), carvão sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Estropiado, carvão e lápis *Conté* sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Estropiado, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007. A imagem baseia-se em fotografias da Campanha de Canudos,



El Héroe, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Cavaleiro, nanquim, bico-de-pena sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Estropiado, (det.) grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.
A imagem baseia-se em fotografias da Campanha de Canudos,



Esmoler, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Esmoler, grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel, 105 x 148 mm. 2007.



Cortejo na chuva. Grafite e lápis *Conté* sobre papel. 297 x 420 mm. 2007



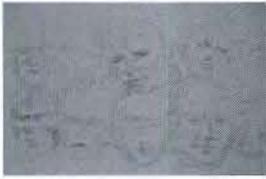
Negros no cortejo, grafite e lápis *Conté* sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Peregrinos, estudo, lápis de cor sobre papel, 297 x 420 mm. 2008.



Peregrinos, estudo, grafite, nanquim, 297 x 420 mm. 2008.



Mártires, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2008.
A imagem é baseada nas fotografias do período de repressão ao Cangaço.



Id. detalhe.



Conselheiro, gouache sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Peregrino, lápis de cor sobre papel, 210 x 127 mm. 2008.



Santa Mártir, fotografia digital, Santiago de Compostela, Espanha, 2008.



Mulher que, na cidade, era pecadora. Grafite sobre papel, esboço, 90 x 70 mm. 1999.



Veni Foras (Lázaro). Grafite e pastel a óleo sobre papel. 150 x 110 mm. 2006.



Ego sum, nanquim, bico-de-pena sobre papel, 148 x 210 mm. 2007.



Trindade, fotografia digital, Bogotá, Colômbia, 2008.



Hic calix novum testamentum, Santa ceia, 105 x 148 mm, 2007.



Cristo da coluna, nanquim sobre papel japonês, 148 x 420 mm. 2007.



São Miguel, fotografia digital, Viana do Castelo, Portugal, 2008.



Crux Fidelis, nanquim sobre papel japonês, 148 x 420 mm. 2007.



Calvário, nanquim, bico-de-pena sobre papel, 148 x 210 mm. 2007.



Hodie mecum eris in Paradisum. Nanquim sobre papel japonês, 148 x 420 mm.



Máscara monumental (*Persona*), Termas de Diocleciano, fotografia digital. Roma, 2007. A escultura Como metáfora do desenrolar dramático- narrativo.



O espírito está preparado, mas a carne é fraca. Grafite sobre papel, 148 x 210 mm. 2008.



Fronteira, série, grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel, 105 x 148 mm. 2007.



Id.



Id.



Id.



Id.



Fronteira, série, grafite sobre papel, 105 x 148 mm. 2007.



Fronteira, série, grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Fronteira, série, grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel, 105 x 148 mm. 2007.



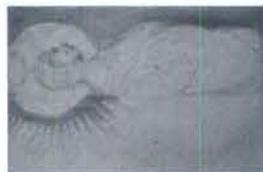
Fronteira, série, grafite, lápis de cor e nanquim sobre papel, 105 x 148 mm. 2007.



Cristo da pedra fria, fotografia digital, Bom Jesus do Monte, Braga, Portugal, 2005.



Não mais serei visto por olhos humanos, grafite sobre papel de seda, 297 x 420 mm. 2008.



Maria Santa, nanquim e grafite sobre papel de seda, 297 x 420 mm. 2008.



Nec aspiciat me, fotografia digital, Santa Maria Sopra Minerva, Roma, 2007.



Relíquia, grafite e lápis de cor sobre papel, 105 x 148 mm. 2008.



Hypnos, fotografia digital. Museu Britânico, Londres, 2005.



Sono da razão, grafite e lápis de cor, 210 x 297 mm. 2008.



Centauro, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Sonho com flores, série, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Id.



Id.



Antepassados, nanquim sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Fidalgo, fotografia digital, Lisboa, 2005.



Fidalgos, série, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Id.



Id.



Não me pesa nada, esferográfica, manipulação por meios digitais, 2008. Caderno de esboços.



Fidalgos, série, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Estudo a partir de Friedrich, gouache sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Fidalgos, série, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Fidalgos, série, grafite sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Fidalgos, série, grafite e nanquim sobre papel, 210 x 297 mm. 2007



Fidalgos, série, nanquim sobre papel, 210 x 210 mm. 2007



Estudo para imagem de fidalgo literato, gouache sobre papel, 210 x 297 mm. 2007.



Fidalgos, série, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007



Fidalgos (*Trouxeste a chave?*) , série, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007



Pilatos, fotografia digital, Bom Jesus do Monte, Braga, Portugal, 2005. A escultura como memória dos gestos dramáticos.



Sacrifício, grafite sobre papel, 210 x 130 mm. 2008.



Baronius, júpiter como deus da chuva protege os romanos,
Imagem baseada em episódio representado na Coluna de Trajano.



No dia de sua ira. Grafite e lápis de cor sobre papel, 297 x 420 mm. 2008.



Santa, fotografia digital, Santa Maria Sopra Minerva, 2007.



Maria Santa, grafite e lápis de cor, 210 x 297 mm. 2008.



Partilha simbólica do território, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Santo patrono, nanquim sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Parto das montanhas, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Santo patrono, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Santo patrono, grafite sobre papel de seda, 297 x 420 mm. 2007.



Território, grafite sobre papel, 297 x 420 mm. 2007.



Anjos, fotografia digital, Sé Nova, Coimbra, Portugal, 2008.



Vinheta: expulsão do Paraíso, detalhe de pintura atribuída a Gregório Vásquez. Mus. de Arte Virreinal, Bogotá, Colômbia, 2008.