

Cartas desenhadas

Vera Lins

ENCONTREI ESTAS CARTAS NO ARQUIVO DE GONZAGA DUQUE, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira-AMLB da Casa de Rui Barbosa, crítico e ficcionista carioca da virada do século. Guardadas junto com outras, entre cadernetas de notas e manuscritos vários, chamaram-me a atenção como verdadeiros criptogramas. Toda carta é literatura. Mas estas se fazem ainda desenho, levando ao extremo a visualidade da escrita. O arquivo de um escritor lembra um sítio arqueológico em que o olhar a objetos meio arruinados pode ir estabelecendo relações e reconstruindo camadas de sentido. As duas cartas mostram um deixar-se levar pela materialidade da escrita que revela uma aguda consciência da linguagem e de suas possibilidades, nesses boêmios meio à sombra na historiografia da arte e da literatura brasileiras.



Em duas vozes, a modernidade em cena.

Com a primeira carta se desenha uma cena moderna em que dois viajantes vão construindo uma narrativa insólita, um acúmulo de desacertos que torna os dois verdadeiros *clowns* na sua *gaucherie*. Escrita a quatro mãos por um pintor, Helios Seelinger e um Edmundo que presumo ser o escritor Luiz Edmundo, com ironia e humor nela se critica a racionalidade técnico-científica que fabrica uma modernidade hostil e violenta.



Helios, caricaturista e pintor, de 1897 a 1901 é aluno de Franz von Stuck em Munique, colega de Klee e Kandinsky; em 1903 tem bolsa de viagem a Paris para aperfeiçoamento com Paul Laurens. Sua obra, hoje difícil de ser vista, fica entre o simbolismo e o

expressionismo. Edmundo, outro boêmio, esteve em Londres em 1905, ano possível dessa viagem. Ambos fazem parte do grupo que está na tela *Boêmia*, de Seelinger, em que aparece o próprio Gonzaga Duque.



No volume *Poesias*¹, Luiz Edmundo inclui esse poema, intitulado "Londres" e datado de 1905, em que a visão melancólica combina com a carta em que verbal e visual se misturam:

Boêmia

Londres, ao pôr-do-sol és um lamento
Nessa luz fria amarelada e baça
Que vem de um céu tristonho, um céu cinzento
Todo feito de nuvens e fumaça.

Na **carta-diário**, no emaranhado de desenho e escrita, as figuras dos dois heróis vão contando as aventuras em páginas numeradas como capítulos. Às vezes os desenhos são marginais, outras vezes ocupam o centro das páginas e a escrita se torna legenda de uma história em quadrinhos. Outras vezes se intrometem, completando o sentido do escrito, que é também imagem, nos paradoxos, na ironia, nas metáforas. Assim, atenta-se contra a disciplina do olhar, o espaço gráfico não é mais controlado pelo alfabeto, mas torna-se um emaranhado de traços. Há uma quebra da ordem da narrativa e da representação, o imaginário se liberta. A carta é engraçada e lembra manuscritos antigos

¹ Edmundo, Luiz. *Poesias*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Cia., 1907.

em que as margens eram povoadas de estranhas figuras, grotescos, em que a fantasia extrapolava, com extrema permissividade.

Na tensão com a ironia e o cômico, esses grotescos, historiados por Chastel,² podem levar a pensar a arte moderna e contemporânea³. O que se procura na reflexão sobre o grotesco é uma linguagem para dar conta do inédito, daquilo que não se integra nas redes conceituais da tradição. Para Baudelaire, o grotesco, que chama de cômico absoluto, marca a modernidade pela dissonância que revela entre o homem e o mundo. É uma marca de mal-estar. Para Schlegel, traduz um novo estado da arte, dos saberes e do mundo, marcado pela dissonância, pela heterogeneidade. Quando o que é familiar se torna estranho, sinistro, as proporções naturais se dissolvem, dando lugar ao disforme e ao informe. O grotesco ou arabesco é o lugar onde a representação se abisma, lugar do sonho, da imaginação, da ficção. É o mundo ao contrário do bufão. Mais tarde aparece a denominação de arabesco para ressaltar o princípio abstrato dessas composições. Chastel vê em Klee e Calder um desejo de leveza que pode ser ligado à perspectiva histórica do grotesco.

Na definição de Kayser,⁴ é categoria que permite apreender o surrealismo, o expressionismo e o absurdo. Pelo grotesco o mundo é estranhado. O que se produz é da ordem do incompreensível, do inexplicável e impessoal, escapa à doação de um sentido, aparece na visão do sonhador ou do sonhador acordado ou na zona obscura dos momentos de transição". É tentativa de evocar e subjugar aspectos demoníacos do universo. O grotesco provoca essencialmente um efeito de surpresa e horror em vista de um mundo que se decompõe e permanece inacessível. O artista manipula essa transformação como o bufão.

² Chastel, André. *La grotesque*. Paris: Le Promeneur, 1998.

³ Ver Rozen, Elisheva. *Sur le grotesque*. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique. Paris: PUV, 1991.

⁴ Kayser, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Aqui, pela apresentação grotesca do moderno, se daria uma outra forma de ver, não pela exaltação do maquinismo do mundo civilizado, mas pelo seu absurdo. Os dois amigos na sua incursão pela terra da chuva, vapor e velocidade de Turner, vêm numa perspectiva crítica a cidade "propulsora" do mundo do século XIX e assim ironizam e balançam os ideais de modernização vigentes.

Partem da gare Saint Lazare como deixa ver o papel timbrado: "Por uma noite de julho partimos para Londres debaixo da maior chuva que já caiu sobre a terra". Um início de narrativa tradicional, com uma analogia ao dilúvio bíblico, para uma série de intempéries pelas quais os desajeitados viajantes vão passar. Molhados pela chuva, tomam o trem, corpo e alma paradoxalmente contrários. A imagem da alma seca, curiosa, desejosa, se contrapõe o corpo, encharcado. O texto é cheio de imagens, a linguagem verbal também se dobra sobre ela mesma nas figuras como o paradoxo e as metáforas. O desenho, com suas deformações, busca analogias: o personagem alongado, Edmundo, lembra D. Quixote, e o outro, Seelinger, baixo, achatado, Sancho Pança.

O próprio emaranhado da carta desequilibra a ordem linear da leitura, forçando o leitor a uma decifração do que se tornou um criptograma. Já se está fora da racionalidade de uma escrita cuja função seja apenas preservar o oral, aqui se trata do ainda-não consciente, a carta apela ao olhar e à imaginação.

Seus companheiros de trem são máscaras que roncam. De repente os dois amigos vão ao banheiro por causa de um "cake-walk" intestinal (o desenho mostra os dois atrapalhados com os botões das calças) e perdem o navio em Dieppe. Dormem sonhando com o barco. Pagam taxas no dia seguinte, mas tomam o vapor. No convés, ao se estirarem para ver a paisagem, as gruas derrubam carga em cima deles. O grupo de pessoas que os acompanham são estranhas como as máscaras de Ensor. Desgraça atrai desgraça, afirmam: o que se confirma no desequilíbrio do desenho. Em terra firme, a paisagem ironicamente descrita é uma cena moderna, em que o artificial tomou o lugar do natural, por isso grotesca:



"floresta de affiches, plantação de arames farpados, flora curiosa dos rails" e, finalmente, as chaminés de Londres. Chegam à cidade de "ferro, carvão e neblina", símbolos do moderno. Pedem a um táxi o hotel, esperando um prédio de vinte andares, mas o que os recebe é uma casa velha, decepcionante. Agora o papel de carta é do hotel londrino, que se mostra terrível: são mordidos por insetos que percorrem as duas páginas. Saem para um outro. No hotel desejado não podem pagar. Vão para o Norfolk Hotel e mandam escritos os sofisticados menus. Vão às compras e se transformam em dandies a fim de *épater* Paris. Ao andar por Londres, a capital "propulsora do mundo", tudo lhes parece "sediço e vulgar", a não ser o último espetáculo do Place Théâtre que ilustram na margem de cima da página e a que chamam ironicamente de "a dança das pernas no ar". Com a data de 12 de julho, um diálogo irônico sobre o atraso no envio da carta, com lembranças aos amigos Lima Campos e Mário Pederneiras, termina a narrativa.

Seelinger, que presumo ser o desenhista da carta, mostra-se pintor da vida moderna: o artista homem do mundo, da multidão, com a sensibilidade de estar errante, viajando através do grande deserto dos homens. Sabe olhar. E se mostra sensível à nova visualidade presente nas cidades da segunda metade do século XIX com cartazes, tabuletas, quiosques de jornais. Ele e o escritor Edmundo são boêmios dotados de uma imaginação ativa. É com o quadro *Boêmia* que Seelinger ganha o prêmio de viagem ao estrangeiro em 1903. Buscando a etimologia da palavra ela marca a ambigüidade, um identidade de fronteira⁵. Procuram o que Baudelaire chama de modernidade mas podem, ironicamente, pelo grotesco, mostrar sua ambivalência, seus encantos e desastres. A sensação fundamental do grotesco é um assombro, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum. O obscuro e sinistro do mundo moderno são aqui descobertos, encarados e com liberdade, dominados. Para Baudelaire a tarefa do artista seria de extrair o eterno do transitório, como aqui, a condição humana de estrangeiro na terra, sujeito às intempéries naturais e mecânicas.

⁵ Magris, Cláudio. *Danúbio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 83.

No quadro da carta, a intimidade em cena

Nesta outra carta, é Gonzaga Duque que escreve à cunhada nas mesmas tiras em que redigia seus artigos para os jornais. Mas aqui a pena corre livre, escreve e desenha, sai da linha, escapa à pauta, sublinha enfática ou embaralha os traços, circunscribe vazios, compondo um texto a ser decifrado. Na carta, ao dar notícias da vida, dos parentes, do filho, da mulher, brinca irônico com a pena: em 1886, Gonzaga Duque tinha um ano de casado e apenas 23 anos de idade. Ainda não escrevera seu primeiro livro *A arte brasileira* (de 1888). Escritor de ficção e crítico de artes plásticas, conta em seu diário⁶ (entre 1900 e 1904) que começara como pintor. Essa duplicidade vai marcar sua escrita, tanto de ficção como os artigos de crítica. Humberto de Campos dizia que molhava a pena na palheta. Escrevia buscando a visualidade, a sonoridade da palavra, dando-lhe corpo enquanto imagem, na contramão da neutralidade que lhe empresta o sentido comum. E procurava imagens que revelassem e ao mesmo tempo produzissem uma história tanto da arte quanto das "revoluções" brasileiras⁷.

O primeiro desenho reitera o que diz com as palavras – é com a mão sobre o coração que escreve. A mão que segura e move a pena se move por uma outra razão, a "raison du coeur" de Pascal. Um outro pensamento entra em jogo, que, contra a racionalidade cartesiana, possibilita a intersubjetividade, apelando ao não objetivo, ao ainda não consciente. A escrita não é mais apenas útil, mas se torna lugar de pensamento, de imaginação, tanto do que a



⁶ Publicado em Lins, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro,

⁷ Gonzaga Duque escreveu também o livro *Revoluções brasileiras*, em 1898 (3.ed. São Paulo: Unesp, Fapesp, Giordano, 1999), no qual, pela primeira vez são narradas as revoltas pela independência, começando com o Quilombo dos Palmares.

escreve ou desenha, quanto do leitor, a quem se pede que decifre, adivinhe o que se tornou um hieróglifo.

Aparece um sujeito fora das normas da língua, dividido entre o pintor e o escritor. Se a língua é social, o pensamento por imagens mantém relação com o desconhecido, com o espaço infinito, cujo silêncio amedrontava Pascal. A carta agradece não a partir desse eu social, mas com a mão no coração, a partir desse outro lugar, do invisível, do sonho. Volta-se à origem do pensamento: o olhar interrogativo ao céu.

Fazer retornar o escrito à imagem é intenção da poesia: "Et moi aussi je suis peintre", dizia Apollinaire: sou também pintor. Independentizar a escrita da fala, utilizar o alfabeto como uma escritura verdadeira, não como registro, é escapar à racionalidade da língua. A escrita nasceu da imagem, mas é vista apenas como veículo gráfico de uma fala. No entanto, ler é ver, uma contemplação criadora, como diz Novalis, que reatualiza o espanto do homem frente ao desconhecido, ao negrume do céu. A escrita tem a ver com o espaço como a pintura com o tempo⁸.

No segundo parágrafo, ovos são desenhados em vez de escritos, lembrando as duas letras da palavra, mas exigindo mais do olhar, com a intromissão do desenho no lugar da letra. Não se impõe um dizer, mas se faz ver. Logo depois, um parêntese auto-referente (aste) chama atenção para a repetição do som das palavras: mandaste, receitaste, embrulhaste. O desenho do "pimpolho" se intromete entre as linhas escritas, entre as palavras que se referem ao seu filho.

Coloca-se em questão a linearidade do pensamento, interrompendo-o com vazios e figuras. Na tensão com a imagem, remete-se o texto ao seu suporte, o espaço da folha branca, que é incorporado ao traçado, como o não percebido, o não presente, o não consciente, o outro. A carta não é confissão, mas ficção, explorando riscos e limites. Judith, nome da cunhada, cercado de branco, traz à lembrança a história bíblica de Judith e Holofernes.

⁸ Ver texto de Christin, Anne Marie, *L'image écrite*. Paris: Flammarion, 1995.

Sua mulher é apresentada, no desenho, "gorda, elegante e bonita", a figura maior, que ocupa mais espaço na carta. Como Antonico Rocha, para quem usa a imagem da andorinha. Desenha-o carregado de embrulhos, explorando a ambigüidade da palavra "carga", embrulho preocupação, compromisso. Ao falar de outro conhecido, o Maneco, apresenta-o com as palavras que apontam ao desenho: é este "chic" que vê, criando uma cena na folha. As pernas de mulher, que diz serem sua única preocupação no momento, apenas desenhadas, substituem as palavras, como o desenho da nota de quinhentos réis. E, ao falar dele, inverte o adágio popular "Há males que vêm para bem", para "Há bens que vêm para mal".



Ao sublinhar "Eis o que há", ressalta a apresentação: em vez de apenas representar, aqui a linguagem apresenta pela gestualidade que desenha letras e figuras. Como no teatro, se encenam sentidos no espaço da carta. Sublinha-se o que é linguagem figurada: aqui tudo quer ser imagem.

Toda imagem escapa ao discurso, dá a ver outra coisa, à sombra da razão. O pintor De Chirico⁹, pode admitir que a forma corrente do pensamento humano é a imagem visual: a palavra sempre foi posterior à criação de um objeto ou à descoberta de uma idéia. A visão configura um modo de pensar, ou melhor, o pensamento se dá por imagens e a palavra atua como um freio, delimitando, recortando a torrente.

A imagem poética tenta recuperar essa densidade de sentido:

A visualização cerebral está muito mais desenvolvida do que a visualização de nossos olhos. A fantasia nos ajuda a criar estas imagens ou visões que às vezes são estranhas e pouco se

⁹ De Chirico, G. *Sobre el arte metafísico*. Murcia: Libreria Yerba, 1990, p. 130.

parecem à realidade. São imagens que se parecem mais às de um sonho e sua claridade e sua precisão variam como nos sonhos.

Contra a abstração dos signos, verbais ou pictóricos, e a banalização das imagens, fala o espaço. Criam-se arabescos. O imaginário, que se submetera ao pensamento racional, toma lugar. Introduce-se o outro no eu: o "je est un autre" de Rimbaud. O eu naufragado em lágrimas se torna múltiplo, nos últimos desenhos do homem que chora. O eu, odioso para Pascal, se dissolve e se recria ficcionalmente pela ironia. O "cunhado estimado", na imagem subdividido em três como num retrato de Picasso, náufrago em seu choro, não é mais o eu abstrato de um pensamento racional, da língua, mas esse eu múltiplo que sabe do jogo entre confissão e ficção.

Em toda carta se atualiza o que diz Ponge: "Je parle et tu m'entends: donc nous sommes". Somamos: acontece um pacto. Pode-se dar uma relação onde havia uma impossibilidade. Nesta, o jogo das imagens permite atravessar o temor que a paixão pela cunhada inspira.

Dois mundos, o da fala e do ver são estranhos e cúmplices. O olhar percorre a carta como um labirinto, o texto se constrói como um arabesco, dobrando-se sobre si mesmo. A escrita e o desenho criam imagens, que, remetendo ao espaço da página, mostram que este é um outro espaço, não o da representação mimética, mas criação própria. Percorrendo as duas margens da escrita, se abisma a representação, porque se mostra insuficiente. Os vazios do branco das folhas da carta apontam às infinitas possibilidades da imaginação. O desenho fala o que a escrita diz, mas é mais. A escrita à vezes parece fundo para o desenho, outras vezes se interpenetram, outras vezes o desenho depende da escrita.

Diabólico como se afigura no desenho, o autor da carta transforma sua falta em imagens, numa criação incessante de formas para tirar seu desejo do impasse. Poetiza, torna visível o invisível. O espaçamento é sempre o não percebido, o não presente, o não consciente.

No entanto, a sociedade multiplica e banaliza imagens na direção inversa ao sentido de imagem de Baudelaire, para quem a imaginação contém o espírito crítico: a imagem contém idéia, faz pensar, tem sombra e densidade, tem um valor de conhecimento.

Já no final da carta, a ironia fala pelo contrário: nenhum encanto nessas apenas sombras da tia. No lapso, "sombrinhas" está em lugar de "sobrinhas". A tia, sim, encanta, ou a Lalinha, "chic" como uma parisiense, que encima o desenho das duas. Ele se apequena e se curva em atitude respeitosa no desenho que, de novo, se intromete entre as letras. E, nova inversão: "as mãos ambas". Na nota apenas aponta os presentes – "isto".

Nesse intrincado risco em que as imagens da escrita e do desenho se entrelaçam, as figuras familiares se animam: crescem, se apequenam, engordam ou se multiplicam por uma visão irônica que mexe com a verossimilhança e desfaz sentidos estabelecidos.

Volta-se à origem do pensamento e da escrita: adivinhar, imaginar o que nos atrai e resiste como o desconhecido. Como uma primitiva contemplação criativa do céu, a página volta a ser a "nuit blanche" de Éluard. Interrogar o invisível é a função original do ver. A imagem une a escrita ao céu, como espaço de adivinhação, uma escrita que não é escrava da fala, mas iniciação a um ler original. Talvez a vida peça para ser decifrada assim. Não é à toa que Dupin, personagem de Poe, deu origem a vários detetives, num gênero que, no entanto, tende a se banalizar.