Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Renata Oliveira Caetano

Diálogos traçados:
as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade

Rio de Janeiro
2017

Renata Oliveira Caetano

Diálogos traçados:
as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Profª. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

C128 Caetano, Renata Oliveira.
Diálogos traçados : as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade / Renata Oliveira Caetano. – 2017.
309 f.: il.

Orientadora: Vera Beatriz Siqueira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Desenho brasileiro – Teses. 2. Cartas brasileiras – Teses. 3. Andrade, Mário de, 1893-1945 – Teses. 4. Coleções particulares – Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 741.9:82-6

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Renata Oliveira Caetano

Diálogos traçados:

as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 27 de abril de 2017.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Vera Beatriz Siqueira (Orientadora)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Marcelo Campos

Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª. Dra. Leila Maria Brasil Danziger

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Marcos Antonio de Morais

Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo

_____

Prof. Dr. Júlio César Castañon Guimarães

Fundação Casa de Rui Barbosa

Rio de Janeiro

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Vera Beatriz Siqueira, por ter aceitado o desafio dessa empreitada comigo; à Leila Danziger por ter acreditado em mim desde a graduação e ter me indicado os objetos de meu estudo na presente tese; à Ana Kiefer, Marcelo Campos e Marcos Morais pelas considerações e ajuda imprescindíveis em momentos determinantes de meu trabalho de pesquisa; ao Júlio Castañon, que mesmo sem me conhecer possibilitou o contato com a minha orientadora francesa; à Mme. Helène Caimpagnolle-Catel pela orientação em Paris e por toda dedicação demonstrada nas muitas conversas e indicações de leituras durante apenas três meses de trabalho em terras francesas; aos amigos queridos Renato, Alberto, Leandro, Amanda, Carla, Jacqueline, Fernanda, Leonardo Matos e tantos outros com quem compartilhei as alegrias e aflições do processo; Ao Gilton por ter tirado um pouco do seu tempo para tomar um café e trocar idéias quando a coisa estava difícil; à querida Maria Lúcia Bueno, leitora crítica de meus textos e amiga de todas as horas; à Alessandra, Deli e Solange pela companhia mais que especial em Paris; Ao apoio concedido pelo bolsa de estudos PDSE/CAPES e a UFJF; aos amigos do Colégio de Aplicação João XXIII; às todas as instituições que tão gentilmente me acolheram, em especial o Instituto de Estudos Brasileiros/USP, a Bianca Dettino e ao Dorivaldo de Almeida pelo atendimento no Acervo e a Elisabeth Ribas e todo o pessoal do Arquivo, pelas informações e envolvimento; À Fondation Custodia, em especial à Mme. Ilona van Tuinen pela atenção que dedicou ao meu trabalho nos meses em que estive por lá pesquisando;

Agradeço à Deus pela oportunidade de conseguir concluir essa etapa e poder compartilhar isso com a minha mãe, Lourdes, que trabalhou duro para que eu fosse o que sou hoje. Obrigada mãe por toda uma vida de estímulo e apoio ao meu crescimento. Agradeço ao meu pai por sempre vibrar com as minhas conquistas; à minha irmã por estar por perto; aos meus felinos que foram parceiros constantes de escrita; ao Rogério, por me amar do jeito que eu sou, por ser parceiro de todas as horas e me incentivar à sempre alçar vôos maiores. Muito obrigada à todos aqueles que colaboraram para que eu chegasse ao final!

RESUMO

CAETANO, Renata Oliveira. *Diálogos traçados:* as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade. 2017. 309f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A presente tese expõe um levantamento realizado na Coleção do escritor Mário de Andrade, entre Acervo e Arquivo, com o intuito de perceber como alguns artistas modernistas entre 1920 e 1931, a saber, Anita Malfatti, John Graz, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Cícero Dias, utilizavam desenhos em cartas endereçadas ao escritor paulista. Trata-se de uma complexa confrontação entre as diferentes posturas visuais assumidas pelos artistas em meio aos caracteres da escrita e aos impactos disso na sensibilidade do colecionador. Com esses dados, buscamos construir um pensamento sobre o assunto por meio de vértices que nos apresentam o modo como a marcha do gesto de apropriação transfigurou o espaço epistolar em um espaço de proposição, experimentação e acontecimento do pensamento, sendo ele artístico. Dessa forma, lidar com tais objetos do cotidiano atravessados pelos desenhos-escritos inferiu em retirá-los das classificações normalmente atreladas a eles, a saber, “Cartas Ilustradas”, e criar um debate ancorado pelo termo “Carta-desenho”, que visa perceber como a reapropriação plástica desses itens se deu entre a potência da ambivalência do traço, o pensamento sobre transformação da função da carta, a inserção do desenho em meio aos escritos e a consequente construção de visualidades em uma materialidade que, antes de tudo, é gráfica. A percepção desse lugar de encontro poético entre o desenho e a escrita possibilitou a expansão do espectro de interpretação crítica para esses objetos híbridos, que, em sua dualidade, potencializam o gesto desenhado, criam ocorrências de outras ordens e desordens e, principalmente, rompem os limites da escrita e do desenho enquanto fixação do pensamento em cartas. Algo que nos possibilita vê-los também como elementos fundamentais de um jogo gráfico que promove um espaço de ação e acontecimento artístico-poético, e não só de diálogo, nas missivas.

Palavras-chave: Desenho. Espaço epistolar. Proposições artísticas. Coleção.

RÉSUMÉ

CAETANO, Renata Oliveira. *Dialogues Tracées :* des lettres-dessins a la Collecttion Mário de Andrade. 2017. 309 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Cette thèse expose une recherche dans la Collection de l'écrivain brésilien Mário de Andrade, entre Collection d'Arts Visuels et Archive, afin de comprendre comment certains artistes modernistes, entre 1920 et 1931, à savoir, Anita Malfatti, John Graz, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Cícero Dias, ont utilisé des dessins en lettres envoyées à l'écrivain de São Paulo. Ceci est une confrontation complexe entre les différentes positions prises par les artistes visuels au milieu des caractères de l'écriture et de l'impact de ces actions sur la sensibilité du collectionneur. Avec ces données, nous cherchons à construire une réflexion sur le sujet à travers les sommets qui nous présentent la façon dont le geste d'appropriation transfigure l'espace épistolaires dans un espace de proposition, expérimentation et l'événement de la pensée, qui est aussi artistique. Ainsi, traiter de tels objets du quotidien traversés par les dessins-écrits, a demandé de les retirer de l' atribuition habituellement liés à eux, à savoir, "Lettres Illustrées", et de créer un débat ancré par le terme «Lettre-Dessin", qui vise à comprendre comment la réappropriation plastique de ces objets a eu lieu entre la puissance de l'ambivalence du trait, la réflexion sur la transformation de la fonction de la lettre, l'insertion du dessin parmi les écrits et, par conséquent, la construction d'une visualité dans une materialité qui, tout d'abord, est graphique. La perception de ce lieu de rencontre poétique entre le dessin et l'écriture a permis l'expansion du spectre d'interprétation critique pour ces objets hybrides, qui, dans sa leur dualité, potentialisent le geste dessiné, créent des occurrences d'autres ordres et désordres et, surtout, ils brisent les limites de l'écriture et du dessin tout en fixant la pensée en lettres. Quelque chose qui nous permet de les regarder ainsi que des éléments clés d'un jeu graphique qui promeut un espace d'action et de manifestation artistique-poétique, et non seulement le dialogue, en missives.

Mots-clés: Dessin. Espace épistolaire. Propositions artistiques. Collection.

LISTA DE TABELAS E IMAGENS

Tabela 1 – Levantamento de cartas com desenho do Fundo Mário de Andrade (Arquivo e Coleção de Artes Visuais) IEB/USP..... 35

Tabela 2 – Lista de artistas, quantidade de obras, tipo e o período em que aparecem na Coleção de Artes Visuais do IEB/USP..... 109

Imagem 1 – Carta-desenho de Alfred Joseph Frueh para Giuliette Fanciulli, Paris. 1913..... 16

Imagem 2 – Frida Kahlo, *Una carta*, 1943. Aquarela sobre papel. The Vergel Foundation. …….....……..... 18

Imagem 3 – Última página da carta-desenho de Mário de Andrade para Anita Malfatti, São Paulo. 18 mar. 1924..... 30

Imagem 4 – Última página da carta com desenho de Albrecht Dürer para Willibold Pirckheymer, Sem referência ao local. 1506..... 34

Imagem 5 – Carta com desenho de Píer Francesco Mola para remetente desconhecido, Sem referência ao local. 1663/65..... 34

Imagem 6 – Última página da carta com desenho de Sérgio Milliet para Mário de Andrade (frente e verso), São Paulo. 1923..... 37

Imagem 7 – Carta com desenho de Mário de Andrade para Anita Malfatti (frente e verso), São Paulo. 1925..... 38

Imagem 8 – Carta-desenho de Mário de Andrade para Anita Malfatti (frente e verso), São Paulo. 1924..... 47

Imagem 9 – Página de uma *Biblia Pauperum*, Alemanha [Mainz, Renânia; Estrasburgo?]. [1469]..... 50

Imagem 10 – Carta-desenho de Mário de Andrade para Anita Malfatti (verso), São Paulo. 1924..... 51

Imagem 11a – Carta-desenho de Victor Brecheret para Mário de Andrade (verso; coletiva com Di Cavalcanti e Sérgio Milliet), Paris. 1923..... 53

Imagem 11b – Carta-desenho de Victor Brecheret para Mário de Andrade, Paris. 1924..... 53

Imagem 12a – Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade, Rio

de Janeiro. 1930..... 54

Imagem 12b – Carta-desenho de Cícero Dias para Murilo Mendes, Rio de Janeiro. 1930..... 54

Imagem 12c – Carta-desenho de Cícero Dias para Murilo Mendes, Rio de Janeiro. 1930..... 54

Imagem 13a – Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 1922..... 54

Imagem 13b – Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade (coletiva com Blaise Cendrars, Sérgio Milliet e outros), Paris, 1923..... 54

Imagem 13c – Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 1930..... 54

Imagem 14a – Última página da carta-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Mônaco, [1925]..... 55

Imagem 14b – Carta-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Paris, 1925..... 55

Imagem 15 – Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade, Rio de Janeiro. 1930..... 59

Imagem 16 – Carta-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Paris. 1925..... 59

Imagem 17 – Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade, s.l; s.d..... 62

Imagem 18 – Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade, Paris. 1925..... 63

Imagem 19 – Carta-desenho de Tarsila do Amaral para Mário de Andrade, Paris. 1931..... 66

Imagem 20 – Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade (frente e verso), Rio de Janeiro. 1931..... 67

Imagem 21 – Carta-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade (frente e verso), Paris. 1924..... 69

Imagem 22 – Carta-desenho de Victor Brecheret para Mário de Andrade, Paris. 1922..... 70

Imagem 23 – Francis Picabia, *L'œil cacodylate*, 1921. Óleo, colagem de

fotografias, cartões postais e papéis diversos s/ tela. 148,6 cm x 117,4 cm. Centre Pompidou..... 73
Imagem 24 – Pablo Picasso, *Bouteille, journal et verre sur une table*, 1912. Fusain, guache e papel colado s/ papel. 62 cm x 48 cm. Centre Pompidou..... 73
Imagem 25 – León Ferrari, *Carta a un General*, 1963. Tinta s/ papel. 34 cm x 17,5 cm. Fundação Augusto y Leon Ferrari, Archivo y Colección, Buenos Aires..... 74
Imagem 26 – Mira Schendel, *Sem título,* da série *Objetos Gráficos*, 1969. Grafite e óleo s/ papel entre placas de acrílico. 99,8 cm x 99,8 x 1 cm. Colección Patrícia Phelps de Cisneiros..... 74
Imagem 27 – Carta-desenho coletiva de Francisco Mignone, Manuel Bandeira e outros para Mário de Andrade, Rio de Janeiro. 1944..... 76
Imagem 28 – Carta-desenho coletiva de Man Ray e outros para Julian Edwin Levi, Paris. 1929..... 81
Imagem 29 – Cartão de visita de Cícero Dias para Mário de Andrade, Rio de Janeiro. [1928]..... 82
Imagem 30a – Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade, Rio de Janeiro. [1929]..... 84
Imagem 30b – Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade, Recife. [1929]..... 84
Imagem 30c – Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade, Rio de Janeiro. 1929..... 84
Imagem 30d – Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade, Rio de Janeiro. 1930..... 84
Imagem 31 – Cartão-desenho de Theo van Doesburg para remetente desconhecido, Sem referência ao local. [década de 1910].... 86
Imagem 32 – Primeira página da carta-desenho de Oswaldo Goeldi para Alfred Kubin, Rio de Janeiro. 1930..... 95
Imagem 33 – Quatro páginas da carta-desenho de Oswaldo Goeldi para Alfred Kubin, Rio de Janeiro. 1932..... 97
Imagem 34 – Carta-desenho de Oswaldo Goeldi para Hermann Kümmerly

(frente e verso), Rio de Janeiro. 1931..... 98

Imagem 35 – Duas páginas da carta-desenho de Benjamin Haydon para 'Miss Hyman', Inglaterra. 1821..... 99

Imagem 36 – Quatro das cinco páginas da carta-desenho de Lasar Segall para Jenny Klabin Segall, sem indicação de local. 1925..... 100

Imagem 37 – Cartão-desenho de Lasar Segall para Jenny Klabin Segall, sem indicação de local. 1930..... 101

Imagem 38 – Cartão-desenho de Lasar Segall para Jenny Klabin Segall, sem indicação de local. 1930..... 102

Imagem 39 – Cartão de Jenny Klabin Segall para Lasar Segall, sem indicação de local. 1930..... 103

Imagem 40 – Carta-desenho de Alberto da Veiga Guignard para Amalita Fontenelle, Rio de Janeiro. 1932..... 104

Imagem 41 – Cartões-desenho de Alberto da Veiga Guignard para Amalita Fontenelle, Rio de Janeiro. s.d..... 105

Imagem 42 – Três cartas-desenho de Alberto da Veiga Guignard para Amalita Fontenelle, Rio de Janeiro. 1934..... 106

Imagem 43 – Anita Malfatti, *Homem Amarelo*, 1915/16. Óleo s/ tela. 61 cm x 51 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 108

Imagem 44 – Victor Brecheret, *Cabeça de Cristo*, 1919/20. Bronze. 32 cm x 14 cm x 24,2 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 108

Imagem 45 – Cândido Portinari, *Retrato de dona Dominga*, 1941. Carvão s/ papel. 44 x 31 cm. 120

Imagem 46 – Cândido Portinari, *Hans (*Ilustração para o livro "Descrição verdadeira de um país...", de Hans Staden; edição não realizada), 1941. Nanquim bico de pena s/ papel. 20,5 x 8,6 cm..... 120

Imagem 47 – Clóvis Graciano, *Cabeça de jovem mulato*, 1941. Guache s/ papel. 40,0 cm x 29,7 cm. 121

Imagem 48 – Clóvis Graciano, *Nu feminino - costas*, 1941. Tinta de caneta s/ cartão. 25,9 cm x 18 cm..... 121

Imagem 49 – Reproduções de desenhos que compõem o catálogo Mangue de Lasar Segall, 1943. 128
Imagem 50 – As oito cartas-desenho apresentadas no artigo da Revista do IEB (23), São Paulo. 1981. Seguimos a ordem na qual elas são apresentadas no artigo..... 135
Imagem 51 – Ismael Nery, Duas mulheres pensam em mim…, s.d. Lápis s/ papel, 25,9 cm x 20,3 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 146
Imagem 52 – Anita Malfatti , *O Grupo dos cinco,* 1922*.* Tinta de caneta e lápis de cor s/ papel, 26,5 cm x 36,5 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 150
Imagem 53 – Tarsila do Amaral , *Paisagem,* 1929/30*.* Tinta s/ cartão, 14,6 cm x 11,4 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 151
Imagem 54 – Cícero Dias, *Vitrola,* 1928*.* Lápis e nanquim s/ papel, 40,0 cm x 27,6 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 152
Imagem 55 – Cícero Dias, *O circo,* 1929*.* Guache s/ papel, 35,0 cm x 29,0 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 152
Imagem 56 – Desenhos de (a) Hugo Adami; (b) Joaquim Lopes Figueira Júnior; (c) Quirino da Silva; (d) Carlos Washington Aliseris. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 154
Imagem 57 – Olavo Pinto de Morais, *Retrato de Mário de Andrade,* 1937. Lápis s/ papel, 37,7 cm x 27,5 cm Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 155
Imagem 58 – Anita Malfatti, *Mário na Pauliceia* (Cardápio, frente e verso)*,* s.d. Nanquim e guache s/ papel, 9,7 cm x 7,9 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 157
Imagem 59 – Artistas não identificados, *Mário de Andrade* (Cardápio frente e verso)*,* 1926. Lápis azul s/ papel, 16,9 cm x 18,3 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de

Andrade..... 158
Imagem 60 – Clóvis Graciano (a); Hilde Weber (b), *Mário de Andrade - Caricatura,* [1948]. Caneta s/ papel, 12,5 cm x 10,5 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 160
Imagem 61 – Luís Inácio Miranda Jardim, *Perfil de homem* (caricatura), s.d. Lápis s/ papel, 21,8 cm x 15,9 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 161
Imagem 62 – Di Cavalcanti, Capa de *Dança das Horas* de Guilherme de Almeida. 1919..... 167
Imagem 63 – Di Cavalcanti, Fantoches da Meia-Noite. 1921..... 167
Imagem 64 – Di Cavalcanti, Capa do Catálogo e do Programa da Semana de Arte Moderna de São Paulo. 1922..... 167
Imagem 65 – Estudos de capa de Paulicéia Desvairada: [atribuído à] Mário de Andrade, s.d. (a) e Di Cavalcanti, s.d (b); Capa do livro [atribuído à] Guilherme de Almeida. 1922..... 168
Imagem 66 – Di Cavalcanti, Capa de *O Losango Caqui,* 1926 (a) e estudo para a capa, s.d. (b)..... 170
Imagem 67 – Victor Brecheret, *A victoria dos fortes (Carte Postale),* 1921. Nanquim s/ cartão. 09,0 cm x 14,0 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 173
Imagem 68 – Victor Brecheret, *Nu Feminino reclinado, com leque (Carte Postale),* 1924. Lápis s/ cartão. 09,0 cm x 14,0 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 176
Imagem 69 – Di Cavalcanti, *Bordel,* s.d. Lápis e nanquim s/ papel. 32,4 cm x 21,5 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 177
Imagem 70 – Di Cavalcanti, *Klaxon,* mensário de arte moderna, n. 02, jun. 1922. São Paulo : [s. n.]..... 178
Imagem 71 – Anita Malfatti, *As lavadeiras,* 1924. Nanquim e aquarela s/ papel. 27,8 cm x 37,2 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 181
Imagem 72 – Anita Malfatti, *Nu feminino com espelho,* 1925. Nanquim s/

papel. 28,1 cm x 20,2 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 183
Imagem 73 – Henry Matisse, *Nu assis, vu de dos,* 1913. Litografia. 50 cm x 33 cm. MoMA..... 183
Imagem 74 – Victor Brecheret, *Composição - Nu Feminino com leques,* 1924. Lápis s/ papel. 19,5 cm x 15,1 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 188
Imagem 75 – Tomás Santa Rosa, Composição com nu feminino*,* 1924. Nanquim s/ papel. 31,5 cm x 30,5 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 189
Imagem 76 – Cícero Dias, Cena-violão, mulher e soldado*,* 1928. Guache s/ papel. 23,8 cm x 27,4 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 190
Imagem 77 – Cícero Dias, Macunaíma desce por este mundo a fora*,* s.d. Lápis de cor e nanquim s/ papel. 14,4 cm x 09,3 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 193
Imagem 78 – Di Cavalcanti, *Bar da Lapa,* 1930. Lápis, crayon e nanquim s/ papel. 32,7 cm x 21,7 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 195
Imagem 79 – Anita Malfatti, *Klaxon,* mensário de arte moderna, n. 05, set. 1922. São Paulo : [s. n.]..... 208
Imagem 80 – Anita Malfatti, *O estudo do homem,* 1915/16. Carvão e pastel s/ papel. 62,5 cm x 47,2 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 208
Imagem 81 – Anita Malfatti, *Nu masculino sentado,* 1915/16. Carvão s/ papel. 59 cm x 41,6 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 208
Imagem 82 – Carta de Mário de Andrade para Anita Malfatti (frente e verso), São Paulo. 1921. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade..... 234
Imagem 83 – John Graz, *Floresta Tropical,* 1930. Óleo sobre tela. Medidas não disponibilizadas. Coleção Fadel..... 237
Imagem 84 – Carta-desenho de Cícero Dias para Lasar Segall (frente),

Rio de Janeiro. 1928..... 256

Imagem 85 – Carta-desenho de Cícero Dias para Lasar Segall (verso), Rio de Janeiro. s.d..... 256

Imagem 86 – Carta-desenho de Cícero Dias para Lasar Segall (3a. pg), Rio de Janeiro. 1929..... 256

Imagem 87 – Carta-desenho de Cícero Dias para Lasar Segall (3a. pg), Rio de Janeiro. s.d..... 256

Imagem 88 – Carta-desenho de Cícero Dias para Lasar Segall (verso), Rio de Janeiro. [1931]..... 257

Imagem 89 – Cartas-desenho de Cícero Dias para sua filha Sylvia, Paris. Déc. 1970..... 258

Imagem 90 – Cícero Dias, Retrato de Murilo Mendes publicado na Revista Para Todos, no. 627 de 20 de dezembro de 1930 (detalhe)..... 260

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNF	*Bibliothèque National Française*
CEEI	*Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image*
CNRS	*Centre national de la recherche scientifique*
IBRAM-MINC	Instituto Brasileiro de Museus – Ministério da Cultura
IEB/USP	Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
IFCH - UNICAMP	Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas
INHA	*Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art*
MoMA	*Museum of Modern Art*
PDSE/CAPES	Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
SUMAV-MG	Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais
UMR	*Unité Mixte de Recherche*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 16
1. **É CARTA. É DESENHO: OS OBJETOS E SEUS VÉRTICES** 30
1.1 **Cartas com desenhos** 33
1.2 **Mas o que é carta? O que é desenho?** 40
1.3 **O jogo gráfico** 44
1.4 **Noções de carta-desenho** 58
2. **COLEÇÕES_COLEÇÃO** 92
2.1 **Outros percursos: coleções e coleções** 93
2.2 **O colecionador** 107
2.3 **Uma esperança de conforto** 116
2.4 **Organizando vestígios** 132
3. **ENTRE DESENHOS** 145
3.1 **Presentear com desenhos: um gesto de amizade?** 146
3.2 **Caminhos das linhas: outras aproximações entre escrita e desenho** 156
3.3 **O desenho e a mensagem** 170
4. **O GESTO, O PENSAMENTO E A EXPERIMENTAÇÃO** 197
4.1 **Entre remetente e destinatário: a infiltração de pensamentos visuais**.....199
4.2 **Entre a carta e o ato: desenho-escrito e o objeto hibrido** 224
4.3 **Entre o ato e a carta: o remetente sem cabresto** 239
CONCLUSÃO 266
REFERÊNCIAS 271
ANEXO A – Transcrição das 28 cartas-desenho da Coleção Mário de Andrade 278

INTRODUÇÃO

Em 1913, o caricaturista norte-americano Alfred Frueh enviou de Paris uma "carta" para sua noiva. O objeto é considerado uma missiva pelo fato de portar a escrita de relatos pessoais; no entanto, havia outro propósito para aquilo, quando aberto. Frueh, na verdade, enviou para Giuliette Fanciulli a sua própria galeria de arte. Objeto tridimensional. Composto por duas salas. Com várias pequenas reproduções de obras de arte emolduradas e afixadas nas paredes listradas. Na porta aberta, segue o recado "THIS WAY IN". Se do lado de dentro, desfrutava-se de uma espécie de vivência simulada da ambiência artística; do lado de fora, o texto da missiva contornava com palavras as paredes de sua pequena galeria. Giulliette iria visitá-lo na França, e ele queria prepará-la para a "maratona de visitas" que aconteceriam quando se encontrassem para desfrutarem a cidade-luz.

Imagem 1- Carta-desenho de Alfred Joseph Frueh para Giuliette Fanciulli, Paris. 1913. Fonte: KIRWIN, 2005, p. 162-163.

Alguns diriam que esse tipo de objeto se trata de uma "Carta Ilustrada". Ora, de fato, ele porta desenhos e escritos. No entanto, percebam como Frueh não demonstra a intenção de compartilhar um texto que, por um acaso, teria alguma imagem por perto para auxiliar na sua leitura ou compreensão. Quando ele escreve *"This will give you something to train on and put you in condition for the Gallery Marathon next Spring. Now don't say you want a catalogue[…]"*[1], demonstra, na

[1] KIRWIN, 2005, p. 235.

verdade, a iniciativa de desenvolver um subterfúgio que possibilitasse à sua noiva a antecipação do ato de visitação às galerias de arte parisienses. Não se trata de ilustrar a carta, mas de criar um simulacro de experiência sensível em torno da arte.

Trinta anos depois, Frida Kahlo usaria a aquarela para fazer um objeto que seria oferecido como presente ao crítico de arte venezuelano Juan Rohl. No alto à esquerda, a artista intencionalmente nomeia seu objeto como "*Una Carta*". De fato, abaixo disso, ocupando a parte superior do papel, há visualmente algo que reconhecemos como o ato de escrita de uma missiva, não fosse um detalhe: os escritos que deveriam significar algo para quem lê o objeto são completamente anulados, de forma que vemos as linhas e imaginamos a intenção do ato, mas somos impossibilitados de ler seu conteúdo. Em um dado momento, a artista continua a carta desenhando, também com tendências à abstração. Vemos eventualmente algumas imagens reconhecíveis, como um pequeno olho do lado esquerdo e um bebê envolto por uma linha preta do lado direito. Ela cria um espaço visual coberto de cores diluídas, traços ondulados, linhas quebradas, que parecem escrever; contudo, nada dizem, sendo tão somente registro da potência do gesto. Seguimos inquietos, a pensar, por que a artista criaria e daria uma carta com escritos vedados e que concretamente nada dizem enquanto mensagem epistolar?

Imagem 2: Frida Kahlo, *Una carta*, 1943. Aquarela sobre papel. The Vergel Foundation. Fonte: A autora, a partir do original durante a exposição "Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas mexicanas" realizada na Caixa Cultural (RJ) de 26 jan. até 27 mar. 2016.

Estudar os mecanismos engendrados por artistas na elaboração e utilização do desenho enquanto proposição artística autônoma tem sido o meu objeto de estudo desde o mestrado[2]. Em 2012, foi apresentada a dissertação sobre os retratos de Murilo Mendes feitos por Flávio de Carvalho no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação da professora doutora Ângela Brandão. Durante a pesquisa, ao analisar o desenho "Cabeça do poeta Murilo Mendes", feito pelo artista de Valinhos, defendemos haver ali não um esboço, conforme o museu classificava, mas uma criação autônoma, construída por meio das linhas de força de contundência inegável.

O entalhe da imagem do juiz-forano estabelecido no vai e vem dinâmico do grafite foi o meio pelo qual, em algum momento da dissertação, demandou-se a apresentação de um estudo sobre retratos de intelectuais. Impossível escrever sobre esse assunto e não tratar sobre uma das pessoas do meio literário, artístico e cultural mais retratada no começo do século XX: Mário de Andrade. Dessa forma, a dissertação promoveu um primeiro encontro entre os meus interesses sobre o desenho e a Coleção de Artes Visuais do escritor paulista. Antes disso, já era conhecido o texto "Do Desenho", publicado no livro "Aspectos das Artes Plásticas no Brasil" e utilizado entre as referências bibliográficas no capítulo da dissertação que versava sobre o retrato e o desenho.

Sabendo que Mário de Andrade escrevera sobre o assunto e, ao mesmo tempo, observando sua coleção, destacou-se o grande número de desenhos agrupados ao longo de quase 30 anos. Dessa forma, surgiu a vontade de desenvolver uma tese de doutorado que cotejasse coleção e colecionador em torno do desenho. Mário de Andrade seria, portanto, um bom personagem para esse intento, mas qual poderia ser o(s) objeto(s) que tangenciaria(m) essas questões? Em uma conversa informal, ao apresentar as vontades mobilizadoras de uma pesquisa nascente, sem, no entanto, conseguir fixar de forma mais delimitada um objeto, a professora doutora Leila Danziger observou que, até aquele momento, não estava ocorrendo a devida atenção para as cartas dessa coleção. Quais poderiam ser tais cartas, em um amplo universo epistolar, construído ao longo de alguns anos e extensos diálogos com os mais distintos interlocutores? Recorremos ao Catálogo Eletrônico do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

[2] CAETANO, R. O. Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: relações intelectuais através de retratos. Dissertação (Mestrado em Histórias). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012. 177f. : il.

(IEB/USP) com o intuito de fazer uma busca bem específica, a fim de localizar as cartas que comporiam o acervo de artes visuais do escritor.

Dessa forma, foram encontrados inicialmente nove itens: duas cartas de Victor Brecheret, sendo uma delas coletiva; três cartas de Cícero Dias, sendo duas delas endereçadas a Murilo Mendes; três cartas de Di Cavalcanti, sendo uma delas coletiva; uma carta de Anita Malfatti em parceria com John Graz. À exceção desse último, havia ainda alguns desenhos dos artistas acima citados, com pequenos recados, que também se destacaram nesse primeiro levantamento. Com o material inicial, foi apresentado no final de 2012, na seleção do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, o projeto de pesquisa que resultaria na tese aqui apresentada.

Os primeiros movimentos da pesquisa foram no sentido de conhecer melhor e entender o perfil de Mário de Andrade como crítico de arte e colecionador. Por outro lado, começamos um estudo sobre as relações entre escrita e imagem no sentido de tentar entender os objetos com os quais até então trabalhávamos. Intuitivamente, já se delineava a importância de observar o desenho nesse contexto, ao mesmo tempo em que sabíamos haver algo a mais nesses objetos, algo que, tal qual nos primeiros exemplos aqui apresentados, ultrapassava a ideia de ilustração quando travava o encontro de desenhos e escritos no espaço epistolar.

Sendo artistas, nesse primeiro levantamento, todos os envolvidos com a prática na Coleção do paulista, por que não pensar sobre o uso intencional da missiva como local de criação? Como um âmbito de desenvolvimento de um tipo de pensamento visual que, por si só, já se configurava como acontecimento artístico e não como o prenúncio de um processo de criação que fatalmente desembocaria em uma obra construída com as mais distintas técnicas?

Foram algumas as sessões de pesquisa no IEB/USP. Nas primeiras visitas, o intento era observar, entre as peças da Coleção de Artes Visuais no Acervo, em quais objetos havia uma relação clara entre escrita e desenho para além das cartas. Já no Arquivo, procurávamos pelos escritos de Mário de Andrade e o que ele teria pensado sobre o desenho entre rascunhos e documentos finais. É preciso lembrar que, nos anos de 2013 e 2014, esbarramos com a transferência do Arquivo IEB/USP do prédio antigo para o edifício Brasiliana. Algo que demandou uma abertura parcial para pesquisa. Assim, nos dois primeiros anos, as idas à instituição eram para fazer levantamentos específicos no Acervo e varreduras nos itens do Arquivo, sem, no

entanto, poder efetivamente ver alguns documentos, que já se encontravam em processo de transferência.

Posteriormente, retornamos ao IEB/USP para tentar estabelecer um levantamento de outras cartas dos artistas que encontramos na Coleção de Artes Visuais de Mário de Andrade, de modo a criar uma compreensão sobre as relações travadas entre os remetentes e o destinatário. No Arquivo, pudemos consultar o Catálogo Eletrônico, que lá se apresenta em uma versão mais completa do que aquela da qual dispomos *on-line* e com livre acesso. Nessa oportunidade, começamos a encontrar outras cartas com desenhos dos artistas antes citados. Foram localizadas, graças às descrições das fichas dos documentos, que notificavam nas “observações” ou nas “notas de pesquisa” a presença de desenhos naqueles objetos. Nessa oportunidade, levantamos no mínimo mais uma carta de cada artista, podendo ver, contudo, muito pouco de tudo aquilo que havia sido encontrado.

Até a metade da pesquisa, havia mais dúvidas do que certeza em torno dos objetos e dos caminhos a seguir com eles. Para a qualificação, realizada em abril de 2015, foram apresentados o Projeto de Pesquisa revisado, um Sumário comentado, propondo separar a tese entre um capítulo dedicado a Mário de Andrade e outros dois dedicados aos artistas tratados por duplas (Victor Brecheret e Di Cavalcanti; Cícero Dias e Anita Malfatti), e um esboço de um dos capítulos. Ali, já foi assinalada a presença de outras cartas com desenho; contudo houve a opção por mostrar apenas aqueles documentos sobre os quais havia ocorrido efetivo acesso no IEB/USP. Propunha-se, de um modo geral, um estudo da materialidade dos objetos, o questionamento do conceito de “carta ilustrada” e, até certo ponto, a confirmação da crença quanto à aquiescência de Mário de Andrade para com aqueles acontecimentos imagéticos em sua coleção.

Podemos dizer que, naquela situação avaliativa, o encontro com os professores doutores Marcelo Campos e Ana Kiefer foi o primeiro momento determinante para as escolhas que aqui se apresentam enquanto tese, pois ambos foram muito generosos para com a proposta que ali ainda se anunciava, sem, no entanto, delimitar efetivamente algum caminho a ser seguido. O segundo momento importante desse percurso foi ter ganhado a Bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PDSE/CAPES), para um período de três meses de pesquisa em

instituições francesas sob orientação da professora doutora Helène Campaignolle-Catel[3], da Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Lá, pudemos acompanhar eventos sobre as relações entre escrita e imagem promovidos pelo grupo de pesquisa ao qual fui integrada, tomar contato com pesquisadores que também trabalhavam na construção de categorias de compreensão para objetos compostos por escrita e desenho, além de pesquisar em importantes instituições[4].

Esse período fora do país possibilitou um contato com vasta bibliografia sobre as relações entre escrita e imagem, assim como pudemos verificar a recorrência dos desenhos em cartas de vários artistas de diferentes países e séculos. Ali, houve um aprofundamento na questão, a observação sobre as dicções que esses usos diferenciados poderiam assumir e como se davam suas relações com a escrita no espaço epistolar. Destaca-se ainda um levantamento de publicações acerca de pesquisas teóricas relativas ao desenho e sobre compilações de cartas ilustradas em diferentes países e instituições, algo que desvelaria tratamentos recorrentes sobre o assunto.

De volta ao Brasil, retomamos as observações feitas na qualificação, para tentarmos mapear as solicitações e perceber como seria possível atendê-las. Com base nas anotações, verificamos a recorrência de questões em torno de três temas principais: a carta-desenho; a coleção; o colecionador. Atravessando esses três itens, estaria o desenho.

Em linhas gerais, no que tange à ideia de “carta-desenho”, tendo em vista os desdobramentos da arte contemporânea acerca da fatura gráfica, foi-nos solicitado que apresentássemos frontalmente o conceito trazido à baila na tese, explicando o que, quantos e de quem seriam esses objetos híbridos na Coleção Mário de Andrade. Para tanto, deveríamos não somente confrontar a ideia de “carta ilustrada”, como também explicitar as compreensões com a qual trabalhávamos, sobre o que é

---

[3] Pesquisadora da 1a. classe do *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS), coordenadora de uma das linhas de pesquisa da *Unité Miste de Recherche* (UMR) THALIN sobre "*Ecritures de la modernité*" desde 2008. Formada em Letras e Ciências Humanas, defendeu em 2004, na Université Diderot - Paris 7, tese de Doutorado em *Histoire et Sémiologie du texte et de l'image*, sob orientação de Anne-Marie Christin, grande especialista sobre as relações entre escrita e imagem e fundadora do *Centre d’Étude de l’Écriture et de l’Image (CEEI)*. Informações disponíveis em: < http://www.univ-paris3.fr/campaignolle-catel-helene-35714.kjsp>. Acesso em: 03 set. 2014.

[4] A saber: *Fondation Custodia; Cabinet de Arts Graphiques do* Museu do Louvre*; Centre d’Étude de l’Écriture et de l’Image (CEEI); Bibliothèque National Française (BNF); Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art (INHA); Bibliothèque Saint Genèvieve; Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet; Bibliothèque du Centre Pompidou*, dentre outras.

desenho e o que é carta, e como o encontro desses dois elementos poderia nortear um debate sobre as relações entre escrita e imagem. Claro, não perdendo de vista que se trata da inserção do desenho no espaço epistolar, por um lado, mas, por outro, trata-se sobre como a escrita se deu a oportunidade de traçar visualidades.

A partir do estabelecimento desse contorno fino da proposta para se pensar esses objetos, deveríamos criar nuances que ajudassem a desestabilizar dicotomias totalizantes sobre esses vestígios. Elas poderiam passar por questões que já eram, de forma geral, apresentadas no material avaliado, como a colocação na página; um determinado modo de construção do pensamento; as atribuições de sentidos; as relações entre o traço (escrito e desenhado); o caráter ilustrativo; os desenhos espontâneos. Era preciso, no entanto, ter atenção a uma relação que não significava fusão, mas podia se dar pela tensão produtiva ou atrito de um abalando a integridade do outro. Por outro lado, seria possível pensar esses objetos como acontecimentos estabelecidos entre a troca de afetos e a escrita crítica?

Isso nos leva à Coleção, sendo que, nesse item, foi solicitada uma melhor delimitação do acervo, descrevendo o conjunto e como o colecionador agia em torno dele. Assim como deveríamos restringir um pouco mais o espectro das relações entre escrita e desenho. A questão fundamental trazida nesse tópico era a possibilidade de compreensão do meio (artístico/ cultural/ literário) como um modo de criação em si, e não somente como acervo da vida e das relações, explorando, dessa forma, a potência do centro e não das margens ao tratar esses objetos. Pensá-los para além dessa lateralidade, que comumente lhes é destinada, possibilitaria a percepção de que há ali, efetivamente, a construção de um pensamento artístico. Em relação ao colecionador, os pedidos giravam em torno da apresentação da ossatura de suas concepções e pensamentos em torno do desenho de forma mais clara. Qual seria a relação disso com o projeto modernista do paulista? Como o escritor estaria refletindo diante do desenho e de um acervo não letrado, e como ele letraria esse acervo?

Para conseguir amarrar todas essas questões, seria fundamental não perder de vista que a tese gravita em torno de um debate novo, sobre o qual era preciso construir o objeto e um pensamento para tratá-lo. Em decorrência disso, seria apresentada uma categoria que não está em vigor, mas que importa no sentido de que essas cartas são compostas de escritura e proposição artística ao mesmo tempo, algo que questiona as duas categorias individualmente. A banca, portanto,

vislumbrou naquele material um projeto de tese que se propunha a pensar Mário de Andrade fora de uma perspectiva padrão, ao mesmo tempo em que viria para delimitar um campo de atuação a partir de novos pontos de vista sobre a visualidade do campo epistolar. Para tanto, era necessário explicitar uma metodologia de trabalho, assim como era imprescindível apresentar de modo frontal os problemas e hipóteses a serem elaborados no corpo da tese.

Com isso em mente, retornarmos à USP para realizarmos uma pesquisa final antes da escrita, contando, dessa vez, com todo o suporte do Arquivo no acesso de informações e reprodução das imagens. Ali, delimitamos o conjunto de cartas com desenho na Coleção de Mário de Andrade ao número de 28 itens, divididos entre Arquivo e Acervo. Mas por que elas teriam sido separadas? A questão foi se desvelando ao longo dos anos. Durante uma boa parte do trabalho, pensávamos ter sido uma separação proposta pelos próprios pesquisadores da USP ao organizarem o Acervo na instituição. No entanto, Elizabeth Marin Ribas, Supervisora Técnica de Serviço do Arquivo, e o professor doutor Marcos Antonio de Morais apresentaram elementos que apontavam para a separação anterior, feita pelo próprio Mário de Andrade. Morais chegou a indicar o retorno ao Acervo do IEB/USP, pois lá deveria haver algum documento ou listagem quando da incorporação desses itens à instituição. Chegamos a conversar com Bianca Maria Abbade Dettino, Supervisora Técnica de Serviço do Acervo, contudo o posicionamento era de que não havia tal documentação.

A informação oficial veio por meio de artigos, como “8 cartas-desenhos”, elaborado por Marta Rossetti Batista e publicado na Revista do IEB[5]. Lá a pesquisadora afirmava que essas cartas já se encontravam fora do lacre imposto por Mário de Andrade à sua coleção de correspondências, informação confirmada no artigo “Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico de alguns pressupostos”, escrito por Marcos Antonio de Morais e publicado na Revista Patrimônio e Memória[6]. Estava claro que teríamos de encontrar meios para lidar com as lacunas, contando, no entanto, com a informação que nos possibilitava pensar a partir da perspectiva de que Andrade teve um olhar para esses objetos, separando-os segundo algum critério.

---

[5] No. 23, p. 103-122, 1981.

[6] UNESP-FCLAs-CEDAP, v.4, n.2, p. 115-128, jun. 2009.

Além disso, naquela conjuntura, participamos do 4º Colóquio Internacional Artífices da Correspondência: procedimentos teóricos, metodológicos e críticos na edição de cartas[7], algo que oportunamente nos apresentou premissas e bibliografia importantes para o tratamento metodológico e sistematizado dos objetos da tese, pois não podemos perder de vista que, a despeito de serem ou não proposições artísticas, o conjunto tem como suporte o espaço epistolar.

Dessa forma, definiu-se que a tese "Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade" teria como tema o estudo e a análise crítica da presença do desenho em cartas no acervo pessoal do escritor Mário de Andrade, propondo uma nova nomenclatura para esse tipo de acontecimento que desvia a carta de sua funcionalidade, a saber, a "carta-desenho". Em se tratando de objetos, que são, ao mesmo tempo, uma coisa e outra, configuramos os problemas que moveriam os debates a partir de duas questões: 1) Podemos inferir que, entre os artistas brasileiros do começo do século XX arrolados na pesquisa feita na Coleção de Mário de Andrade, a missiva era tomada como uma proposição artística a partir da inserção do desenho em sua materialidade[8] e do pensamento acerca da visualidade da escrita? 2) Qual seria a compreensão de Mário de Andrade para esses objetos e, possivelmente, para esses gestos?

Como hipóteses principais para construção de nossa análise, partimos do princípio de que: 1) havia uma percepção sensível das relações e usos do desenho e da escrita em cartas, para além da ideia de ilustração, entre os artistas do grupo com o qual trabalhamos; 2) não há um padrão para esse tipo de acontecimento visual; 3) o fato de Mário de Andrade ter dividido o grupo, escolhendo alguns itens para ficar fora do armazenamento padrão assumido por ele (e depois lacrado), indica alguma percepção sobre o assunto.

O objetivo geral seria analisar a presença do desenho em cartas do acervo pessoal de Mário de Andrade, escrutinando as posturas que possibilitaram tal acontecimento por meio de confrontações entre os 28 itens e com outros objetos da coleção. A ideia é entender quais são os caminhos percorridos pelos artistas e qual seria a sua consequente leitura por parte do colecionador. Isso nos possibilitaria

---

[7] Ocorrido nos dias 8 e 9 de novembro na Sala de eventos do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP).

[8] Quando pensamos a "materialidade da carta", trata-se de observar todo o séquito de vestígios deixados pela ação de quem compõe missiva, para além da escrita.

interpretar as percepções e relações sensíveis em torno do desenho e criar um debate que se propõe a retirar o foco da classificação estável na qual esse tipo de acontecimento sempre é colocado.

De forma mais específica, os objetivos gravitavam em torno de: constatar quais são os principais elementos e características da utilização do desenho em cartas por parte dos artistas e por parte do colecionador; indicar quais são as nuances que diferenciam esses objetos; estabelecer as características do conceito que cria relações dinâmicas dos desenhos-escritos nas cartas; perceber quais são as concepções sobre desenho por parte de Mário de Andrade; entender quais são os motivos para a separação proposta pelo escritor; ampliar a percepção para a presença do desenho em objetos do cotidiano, a partir de casos específicos fornecidos pelos artistas estudados.

A tese, portanto, se justifica pela proposta de estudar e analisar as cartas-desenho da Coleção de Mário de Andrade na tentativa de descobrir se, por trás da visualidade da missiva, entre desenhos-escritos, há um princípio de atuação/criação artística em objetos do cotidiano. Visamos ajudar o leitor a entender, de forma mais dinâmica e crítica, a tensão produtiva gerada por esses objetos, que, muitas vezes, são colocados à margem nas coleções.

Sabemos da existência de cartas com desenhos e imagens nos mais diversos acervos nacionais e internacionais, não se tratando de um fenômeno que se circunscreve somente à Coleção de Mário de Andrade. O nicho das “Cartas Ilustradas” demonstra o foco de atenção dos colecionadores ou organizadores do acervo quanto à peculiaridade desses documentos; daí a necessidade de retirá-los do tratamento epistolar comum. Aparentemente há apenas uma separação inicial de diferentes objetos. Sendo assim, ao serem agrupados como semelhantes, eles se estabilizariam em um conjunto. Contudo, essa estabilidade se vê confrontada quando deixamos de perceber neles somente seu caráter de objeto epistolar, para ver nas entrelinhas a infiltração das posturas artísticas dos remetentes.

Ainda que esses objetos tenham em comum as imagens, ao aproximá-los, vemos que as semelhanças são grandes, mas as diferenças entre eles também ficam evidenciadas. No caso da utilização do desenho, verificamos diferentes finalidades e dicções em seu uso, tornando-se impossível perceber diferentes cartas com distintos elementos gráficos e desenhos como “a mesma coisa”. De fato, em algumas cartas, temos ilustrações em seu sentido estrito, assim como temos

desenhos funcionais (esboços de obras ou relatos de viagens), mas também encontramos desenhos enquanto interferências gráficas sem um sentido delimitado, gerando objetos híbridos ou cartas-desenho. Sabendo-se que Mário de Andrade tinha como hábito guardar as cartas em pastas, por remetente e em ordem cronológica, o que teria feito com que ele separasse alguns desses objetos, fora do critério inicial, escapando esses do lacre de 50 anos imposto pelo escritor às suas correspondências?

O grupo reunido pelo trabalho de pesquisa conta com 28 cartas no total, em sua maioria elaboradas por artistas. Mas as ramificações dessas ações se estendem pelos desenhos da Coleção de Artes Visuais do escritor, oferecendo-nos elementos para pensar não somente a relação entre escrita e imagem enquanto tangenciadora de visualidades nas epístolas, mas também que reforçam a crença da utilização do espaço do desenho como mensagem e da mensagem como lugar de acontecimento artístico desenhado.

Partimos da análise sobre a potência de processos artísticos em manuscritos, sendo que eles não servem para explicar uma “obra”, mas são a própria “obra”, proposições que nos oferecem padrões visuais e questões importantes. Como se constrói e se desdobra a relação entre desenhos e escrita para alguns artistas? Com qual tipo de arte eles e o colecionador estão comprometidos? Os desenhos-escritos vão, portanto, além da ilustração, devendo-se observar o desvio que os infiltra na linearidade da escrita, expandindo o seu padrão de visualidade e rompendo com a sua fixidez. Para tanto, é fundamental perceber sua materialidade, já que a forma como a pessoa escreve, o desenho da letra, os encadeamentos entre espaço ocupado e espaço branco, suas relações de legibilidade, por si só, são visuais, para além de seu conteúdo.

Tomando o desenho, portanto, como eixo central e articulador das cartas-desenho, da coleção e do colecionador, estabelecemos uma linha narrativa tal que permite visualizar as camadas de suas relações, ao mesmo tempo em que expõe a capacidade desestabilizadora assumida pelo desenho em objetos do cotidiano, tornando-os visuais e, ao mesmo tempo, poéticos.

Para tanto, a pesquisa qualitativa e, de certa forma, exploratória se desenvolveu a partir de uma metodologia processual pautada inicialmente por leituras; delimitações (de pessoas envolvidas, quantidades, períodos);

levantamentos (transcrições[9], formações de grupos de objetos de cada pessoa relacionada) e cruzamento entre fontes artísticas, documentais e literárias, a fim de promover outras possibilidades interpretativas para objetos que já haviam recebido um determinado tratamento analítico. É preciso destacar o quanto foi fundamental entender as metodologias e os processos de edição de cartas. Por meio dessas leituras, vimos a importância de se conhecer os dois lados da conversa epistolar, mas, havendo somente um dos lados, o que é a maioria em nosso caso, pode-se estabelecer uma observação a partir de alguma característica material recorrente na postura do remetente (HAROCHE-BOUZINAC, 2016). Isso foi fundamental para se propor leituras críticas sobre os subgrupos de objetos de cada artista.

Tendo em vista um tipo específico de documento, a série fechada, após um levantamento criterioso entre Arquivo e Acervo, e, por fim, as subséries de cada artista devidamente alinhadas, começamos a trabalhar com um jogo de aproximações e oposições (FARGE, 2009), de forma a achar o que era semelhante, mas também tentando estabelecer as singularidades. Assim, configuramos cada capítulo a partir de uma proposta de arranjo crítico e da organização dos objetos a partir de diferentes pontos de vista. Esses quadros imagéticos foram essenciais para cumprir os objetivos estabelecidos para o trabalho.

Dessa forma, no capítulo 1 – “É carta. É desenho: Os objetos e seus vértices”, iniciamos nosso percurso a partir da atenção dada por colecionadores às cartas com imagens e desenhos. Observa-se como a Coleção de Mário de Andrade é peculiar nesse sentido, pois, enquanto muitos colecionadores dedicam suas vidas a comprar esses objetos, o escritor paulista os ganhava. Dessa forma, apresentam-se os itens, as quantidades e as características principais para, em seguida, delimitar o que se toma por carta e por desenho na tese. São conceituações fundamentais para se entender o jogo gráfico travado entre essas partes. Nessa altura, a partir do cotejo das cartas com desenho elaboradas pelo próprio Mário de Andrade, debate-se a ideia de ilustração e funcionalidade do desenho, além de elencar uma observação detalhada de como o IEB/USP conceitua os 28 objetos. Percebendo vários

[9] Em se tratando de transcrições feitas diretamente dos documentos, optamos por manter a grafia original em todos. Eventualmente utilizamos transcrições publicadas em livros. Quando a palavra não pode ser compreendida, escrevemos [ilegível] entre colchetes em seu lugar, assim como, quando é possível lê-las parcialmente, sem ter exatidão sobre o que segue escrito, optamos por colocá-la entre colchetes com uma interrogação ao final, como por exemplo: [casa?]. Em alguns casos, optamos por fazer a transcrição tal qual o artista escreveu, mantendo a posição das palavras, por ser esse dado de extrema importância. Nos demais casos, quando houver uma barra / significa troca de linha.

tratamentos e, dentre eles, aquele de “carta-desenho” (para apenas um dos itens), propomos uma extensão, de forma com que esse conceito abarque todas as 28 cartas levantadas. Assim, a última parte do capítulo se dedica a estabelecer noções de carta-desenho a partir da apresentação de algumas características que indicam as explorações do campo epistolar, chegando àquelas que são essenciais para a defesa da tese, organizadas a partir de quatro vértices, que analisam as principais ocorrências visuais em terreno epistolar.

No começo do capítulo 2 – “Coleções_Coleção”, decidimos por dar continuidade à apresentação de mais alguns usos das cartas-desenho, a partir de outros conjuntos e por parte de artistas que não compõem o grupo de Mário de Andrade. Com isso, pretendemos ampliar o raio da ação desse tipo de proposição, da mesma forma como demarcamos a importância do papel das coleções, dos colecionadores e das instituições na organização desses acontecimentos. Assim, passamos a uma parte do capítulo que se dedica a apresentar, *grosso modo*, as características da coleção do escritor paulista, desde a formação até chegar ao IEB/USP, pensando sobre o *modus operandi* da coleção como uma espécie de narração. Algo que é atravessado pelas crenças do crítico. Tendo isso em vista, construímos uma delimitação específica de elementos do pensamento do escritor acerca da fatura gráfica, principalmente a partir das duas publicações intituladas “Do Desenho”, de sua autoria. Por fim, apresentamos a atuação de Andrade como colecionador no sentido de organizar tais acontecimentos, demonstrando toda uma astúcia para fazer com que os objetos coubessem em suas definições teóricas. Muito possivelmente reside aí o principal critério da divisão das cartas entre Arquivo e Acervo no IEB/USP.

O capítulo 3 – “Entre desenhos” se propõe a apresentar os desenhos da Coleção de Artes Visuais de Mário de Andrade, tentando fundamentar a atuação dos artistas estudados na tese. Os objetos são apresentados e relacionados entre si a partir de conceitos como: presentear com desenhos como gesto de amizade; a presença de desenhos em distintos e inusitados tipos de objetos; os desenhos que eram enviados por artistas ao paulista. Nessa última parte, delimitamos melhor o comportamento em meio à fatura gráfica de Victor Brecheret e de Di Cavalcanti, observando e analisando suas cartas aproximadas de seus próprios desenhos na coleção do escritor.

Por fim, o capítulo 4 – “O gesto, o pensamento e a experimentação” visa dar continuidade à confrontação dos artistas com suas próprias obras e posturas, de modo que apresentamos inicialmente a única conversa epistolar da qual dispomos dos dois lados: Mário de Andrade e Anita Malfatti. Percebemos o comportamento epistolar da artista entre desenhos-escritos, para destacar a carta que ela cria em parceria com John Graz e analisá-la a partir da observação de como esse item destoa de sua conduta como um todo. Encerramos este capítulo com a postura de Cícero Dias, que promove diferentes percursos, dando indícios claros de diluição das fronteiras entre sua arte e sua vida, levando as figuras e reflexões de seu universo artístico, traçados nos desenhos e nas pinturas que compõem sua obra, para as cartas.

Na conclusão, percebemos ser possível confirmar plenamente as hipóteses que tratam sobre os artistas e suas condutas; contudo o mesmo não ocorre com Mário de Andrade. Para tanto, estabelece-se uma conclusão descritiva, que seleciona os principais aspectos encontrados na pesquisa e destaca as impressões dominantes do trabalho, e, ao mesmo tempo em que o avalia, enfatiza pontos positivos e negativos da pesquisa como um todo.

Ao final do material, oferecemos como um ANEXO A as transcrições das 28 cartas. Optamos por citar somente os trechos que se destacavam para a escrita dos capítulos ao longo do texto, de forma a dar fluidez ao corpo da tese; no entanto, consideramos ser importante possibilitar o acesso ao material integral, caso haja a necessidade de alguma conferência em meio à leitura.

Todo esse percurso nos possibilitou pensar objetos artísticos que apresentam escrita e desenho em seu conteúdo visual, cotejando seus espaços de atuação, diluindo fronteiras, promovendo cruzamentos ou alargamentos de suas compreensões, pensando deslocamentos das funções de seus suportes. Muito em parte, a contemporaneidade trouxe uma nova e potencial abordagem tanto para o desenho quanto para a visualidade da escrita. Isso nos possibilita não somente estabelecer conjecturas mais ampliadas para objetos forjados na atualidade, mas também olhar para trás e perceber, de forma diferente, o que foi produzido em outras épocas. A resistência dessa efemeridade visual, moderna antes de tudo, entre desenhos-escritos amplia os entraves significativos e expressivos dos objetos silenciados nas pastas do colecionador. Em seu respiro, vejamos o que eles nos contam nos dias de hoje.

1 **É CARTA. É DESENHO: OS OBJETOS E SEUS VÉRTICES**

Três folhas de papel azul esverdeado manuscritas na frente e no verso com tinta preta. O estado é frágil. Há marcas de dobras. A letra tem um ritmo próprio, sendo um pouco inclinada para a direita do leitor. Não há uma margem definida, o texto se desenvolve em parágrafos que formam blocos. A página é completamente coberta pelos pensamentos que tomam forma por meio da escrita. Vez ou outra aparece um traço que delimita uma interrupção ou uma palavra sublinhada que pode ser importante dentre aquilo que precisa ser transmitido. Em alguns momentos, a pausa do instrumento de escrita gera manchas pretas de excessos de tinta sobre algumas palavras. Há poucas rasuras, muitas notícias e reflexões que ali, na escrita solitária, se pretendem eco quando lidas.

Depois de desejar um longo abraço ao seu interlocutor e assinar de forma peculiar, em um espaço pequeno do papel, vemos quatro desenhos. Da esquerda para direita, temos um homem de costas, usando apenas um *short* e segurando algo redondo; uma mulher nua em pé com os braços para o alto, como que posando; uma criança com algo grande sobre a cabeça e um outro volume próximo ao corpo; e, por fim, um porco gordo. Abaixo disso, uma espécie de observação escrita com letra pequena e rápida decreta: "Isto não é enigma. São desenhos".

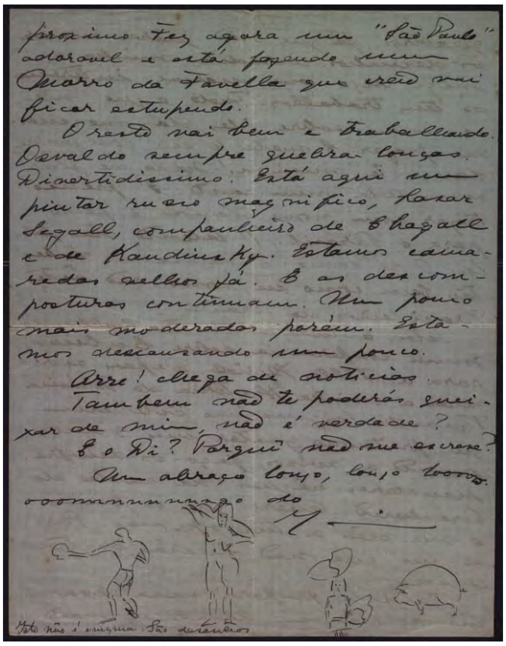

proximo. Fez agora um "São Paulo"
adoravel e está fazendo um
Morro da Favella que creio vai
ficar estupendo.
O resto vai bem e trabalhando.
Osvaldo sempre quebra lanças.
Divertidissimo. Está aqui um
pintor russo magnifico, Lasar
Segall, companheiro de Chagall
e de Kandinsky. Estamos cama-
radas velhos já. E as descom-
posturas continuam. Um pouco
mais moderadas porém. Esta-
mos descansando um pouco.
Arre! chega de noticias.
Tambem não te poderás quei-
xar de mim, não é verdade?
E o Di? Porquê não me escreve?
Um abraço longo, longo looooo
ooonnnnnnnngo do
M —
Isto não é enigma. São desenhos

Imagem 3: Última página da carta-desenho de Mário de Andrade para Anita Malfatti, São Paulo. 18 mar. 1924. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti (Continua).

Mário de Andrade escreveu a carta brevemente descrita para Anita Malfatti em 18 de março de 1924[10]. Ela faz parte de um extenso grupo de correspondências trocadas entre os dois. Em algumas delas, aparecem imagens formuladas por meio de desenhos. Não se trata, entretanto, de um acontecimento isolado. Tanto no acervo de Mário de Andrade quanto em vários acervos espalhados mundo afora, são inúmeras as cartas com imagens. Feitas em diferentes épocas, com técnicas distintas e dos mais diversos modos, por algum motivo as pessoas tiveram a necessidade de colocar em suas cartas uma ou muitas imagens. Normalmente, elas são agrupadas em algumas instituições pela categoria “Cartas Ilustradas”.

Trata-se de uma tarefa difícil tornar preciso o momento no qual essa categoria surgiu e se normatizou. Poderíamos especular se não seria algo relativamente recente formalizado pela necessidade enciclopédica de mapear, agrupar e organizar a partir de algum princípio para apresentação pública, pesquisa ou preservação[11]. É certo, no entanto, que temos a categoria “manuscritos” e, dentro dela, várias subdivisões, inserindo-se aí as trocas epistolares. Nessa subcategoria, há um verdadeiro universo de possibilidades e desdobramentos documentais.

Obviamente, a peculiaridade que encontramos dentre objetos nas subdivisões dessa classificação passa também pelo fato de as cartas com imagens terem se tornado, com o passar do tempo, verdadeiros objetos da cobiça de inúmeros colecionadores em todo o mundo. Isso demarca um grande esforço por parte dessas pessoas para achar e adquirir tais objetos únicos, muitas vezes em leilões que perfazem quantias astronômicas. Para exemplificar tal colocação, recordamos a extensa coleção desse tipo de cartas, impulsionada pelo holandês Fritz Lugt, que começou a adquiri-las a partir de seu interesse por desenhos de Rembrandt. Após sua morte, a coleção, que já era parte da *Fondation Custodia* em Paris, continuou crescendo, alimentada pela compra de lotes em leilões europeus dos mais

---

[10] Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Código de Ref.: AM-04.01.008. Carta remetida por Mário de Andrade a Anita Malfatti em 18 mar. 1924.

[11] Vale lembrar que um momento determinante pode ter sido a criação de museus a partir do século XVIII; no entanto, a mania das coleções é algo anterior, podendo residir aí o princípio de arquivamento de cartas pessoais recebidas e posteriormente repassadas aos museus, formando-se assim seus acervos. Cf.: BESSET (1993), BOURDIEU e DARBEL (1966), DELOCHE (1989), JULIÃO (2006), dentre outros.

importantes[12]. Da mesma forma, temos no *Smithsonian Institution's Archives of American Art* em Washington um extenso conjunto que conta com inúmeras cartas com imagens, articulado inicialmente pelos norte-americanos E. P. Richardson, Historiador da Arte, e Lawrence A. Fleischman, colecionador[13].

Contudo, a presença desse tipo de missiva no acervo de Mário de Andrade nos apresenta a circunstância a partir de outra perspectiva. Não somente pelo fato de ocorrer por meio de um percurso de aquisição incomum entre os colecionadores, mas também com uma grande diferença no foco que move esse interesse. Efetivamente, não parece chamar a sua atenção a compra de cartas com imagens endereçadas a outras pessoas, em locais e épocas diferentes[14]. A grande questão ou critério de significação instaurado pelo escritor parece ser a possessão desses objetos específicos gravitando em torno de sua figura, ou feitos por ele mesmo, formando um conjunto relativamente pequeno, mas de fato único e sem mover vultosas quantias em dinheiro para alcançar o seu objetivo.

Portanto, a imagem no espaço epistolar é mais um dentre vários crivos que distinguem os documentos manuscritos. O acontecimento concomitante da escrita e da imagem no mesmo objeto gera uma situação dúbia em sua classificação. Alguns espaços institucionais optam por promover um agrupamento com outras peças "semelhantes", estabilizando-as em um conjunto. Em outros casos, vemos sua fragmentação na tentativa de delimitar a separação dos objetos a partir de distintos critérios. Contudo, ao olharmos sua materialidade e começarmos a perceber suas proposições visuais para além das mensagens, seria quase impossível não surgirem algumas questões. Poderíamos afirmar que a categoria institucional vigente dá conta da potencialidade artística desses objetos? Por outro lado, é importante pensar que, se fragmentá-los a partir de seus temas, suas funcionalidades, sua maior ou menor proximidade com a carta enquanto gênero, possibilitaria observá-los criticamente?

---

[12] Cf.: DENYS, S. (org.). *Treasures From the Collection of Fritz Lugt at the Institut Néerlandais.* Paris: Apollo, 1976.

[13] Cf.: KIRWIN, L. *More than Words: illustrated letters from the Smithsonian's Archives of American Art*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

[14] Há apenas dois casos de cartas com desenhos endereçadas a terceiros na Coleção de Artes Plásticas. Apesar disso, elas são do mesmo período das cartas do escritor e vêm de pessoas próximas a ele, mantendo, de certo modo, o padrão de funcionamento do princípio que configura o grupo estudado. Sabe-se que, assim como no caso de muitos manuscritos de outros escritores, possivelmente foram dadas a Mário para que ele as guardasse.

1.1 **Cartas com desenhos**

Como vimos, não são raras as cartas que contêm imagens. A despeito da – por vezes – obsessão dos colecionadores, cada pessoa que dedicou um pouco de seu tempo à construção de uma carta com imagem o fez utilizando técnicas diferentes. Na maioria das vezes, o desenho é uma das formas expressivas escolhidas. Vemos o mesmo traço que cria representações de uma linguagem falada por meio de signos gráficos abstratos gerar também outras marcas no espaço epistolar: ambos denunciam gestos. Esses vestígios, traçados rapidamente ou minuciosamente, em algum lugar da folha, podem ser mais do que aparentam.

É curioso perceber o comportamento imagético nas cartas, pois cada pessoa que decide incorporá-lo pode fazê-lo das mais distintas formas. Em um dos exemplares mais antigos encontrados ao longo da presente pesquisa, observamos que há, por parte do remetente, um princípio de "esconder" alguns pequenos desenhos no corpo do texto. Na missiva escrita por Albrecht Dürer e enviada a Willibold Pirckheymer em 1506[15], o desenho aparece como uma espécie de rébus[16]. Segundo Chu (1976, p. 68), na última página do exemplar, temos três pequenos desenhos – uma flor, um pincel e um cachorro –, que são explicados como referências escondidas aos nomes dos amores de Pirckheimer. Naquela situação, o desenho se apresentou como um tipo de código, assim como é a própria escrita.

Da mesma forma, outro exemplo é a carta elaborada entre 1663/65 por Pier Francesco Mola[17], na qual temos três desenhos: um que já aparece com um pouco mais de destaque, e os outros dois (um de tamanho médio e outro menor), que se configuram como acontecimentos imagéticos no meio do texto. Aparentemente o artista italiano tinha também a intenção de esconder, não tão sutilmente quanto

---

[15] Acervo *Fondation Custodia*, Paris. Pesquisa realizada entre os meses de set. / out. 2015. Bolsa PDSE/CAPES.

[16] O significado da palavra "Rébus" é definido pelo The Oxford Dictionary (SIMPSON, J.A; WEINER, E.S.C,1989, p. 306, Vol. XIII) da seguinte forma: "*The precise origin of this application of the Latin word is doubtful. It is variously explained as denoting 'by things' from the representation being 'non verbis sed rebus', and (in ménage) as taken from satirical pieces composed by clerks in Picardy for the annual carnival, which dealt with current topics, and were therefore untitled 'de rebus quae geruntur' 'about things which going on. a) An enigmatical representation of a name, word, or phrase by figures, pictures, arrangement of letters etc. which suggest the syllables of which it is made up.*

[17] Acervo *Fondation Custodia*, Paris. Pesquisa realizada entre os meses de set. / out. 2015. Bolsa PDSE/CAPES.

Dürer, pequenas “surpresas” desenhadas, demoníacas ou fálicas, entre uma palavra e outra.

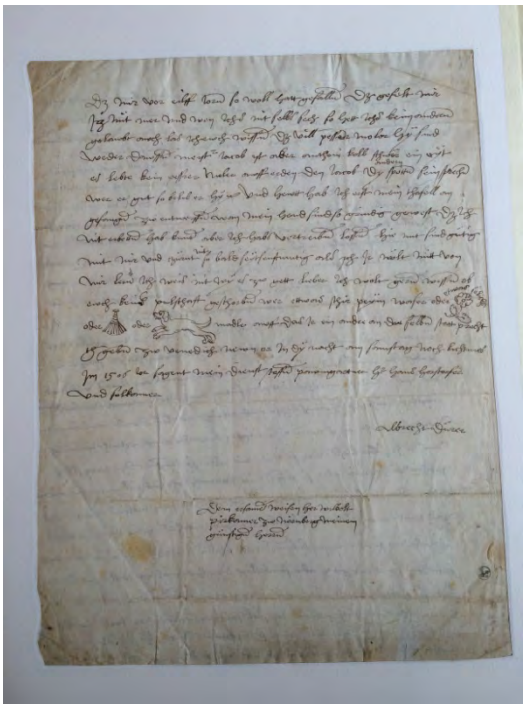


Imagem 4: Última página da carta com desenho de Albrecht Dürer para Willibold Pirckheymer, Sem referência ao local. 1506. Fonte: A autora, a partir do original do Acervo da *Fondation Custodia*, em pesquisa realizada em set. 2015.

Imagem 5: Carta com desenho de Pier Francesco Mola para remetente desconhecido, Sem referência ao local. 1663/65. Fonte: A autora, a partir do original do Acervo da *Fondation Custodia*, em pesquisa realizada em set. 2015.

Nesses exemplos, de certa forma, temos enigmas. O desenho é uma escrita paralela, uma ferramenta utilizada pelos artistas para enviar mensagens sutis, que poderiam ser decodificadas somente pelos seus interlocutores. Em outros momentos, ele pode aparecer como ilustração, mas também como ornamento, esboço, declaração de amor, relato visual etc. No Brasil do começo do século XX, Mário de Andrade enviava desenhos “despretensiosos” no final da longa carta para a amiga artista, como vimos. Não queria esconder nada, e, aparentemente, nem dizer nada com eles. Resta saber se seriam apenas desenhos, como ele próprio escreve.

Como destinatário, o escritor era alvo de missivas escritas e desenhadas por algumas pessoas. Dentre as cartas recebidas, organizadas e guardadas por ele, encontramos vinte e oito itens com desenho. É provável que o critério de organização estabelecido pelo próprio colecionador tenha sido o grande responsável por esses exemplares não formarem um grande conjunto efetivamente, pois uma parte se encontra no Arquivo e a outra na Coleção de Artes Visuais do Instituto de

Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Contudo, quando os agrupamos nos dias de hoje, qual a compreensão que poderíamos ter para vinte e oito cartas com desenhos, em sua maioria destinadas a Mário de Andrade, enviadas por pessoas diferentes? Quem eram as pessoas que enviavam (ou repassavam) essas cartas ao escritor? Seriam cartas ilustradas, no senso estrito da categoria e do termo, ou uma espécie de experimentação artística que se apropria da carta como um objeto e o desvia de sua funcionalidade enquanto gênero? Era algo que as pessoas faziam voluntariamente? Mário de Andrade teria algum interesse ou algum propósito para esses objetos em seu exercício crítico ou como colecionador?

Muitas perguntas em torno de diferentes objetos enviados por algumas pessoas. Na tentativa de respondê-las, após um amplo trabalho de levantamento na documentação processada pelo IEB/USP, tanto no catálogo impresso da Coleção de Artes Visuais do escritor quanto no catálogo eletrônico da Coleção e do Arquivo com os manuscritos de Andrade, as vinte e oito cartas localizadas nos oferecem os seguintes dados iniciais:

Tabela 01 – Levantamento de cartas com desenho do Fundo Mário de Andrade (Arquivo e Coleção de Artes Visuais) IEB/USP:

TIPO/ PESSOA	ARQUIVO IEB	ACERVO IEB	PARCIAIS
Tarsila do Amaral	1	-	1
Mário de Andrade	3	-	3
Victor Brecheret	1	1	2
Coletivas	1	3	4
Des. sem autoria	2	-	2
Di Cavalcanti	2	2	4
Cícero Dias	6	3	9
Anita Malfatti	**3**	-	3
Total	19	9	28

Fonte: BATISTA, M.R., LIMA, Y.S. Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998, passim; CATÁLOGO Eletrônico IEB/USP. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/acervo/buscar-acervo/>. Acesso em: 15 out. 2016.

O levantamento indicou cinco artistas por trás desses envios, sendo eles a maioria dentre o grupo de pessoas envolvido com a prática. As exceções são encontradas na presença dos escritores Mário de Andrade (que confeccionou três exemplares) e Sérgio Milliet (que tem o nome atrelado a dois tipos de cartas da lista, mas não se sabe se há desenhos dele efetivamente), além de um grupo de musicistas (entre as cartas coletivas). O escritor Manuel Bandeira assina essa última, mas não consta nenhum desenho seu no corpo da carta.

Dentre os artistas, aqueles que estiveram envolvidos nos desdobramentos modernistas do grupo paulista – desde 1917 (Anita Malfatti e Di Cavalcanti) e posteriormente na década de 1920 (Victor Brecheret e Tarsila do Amaral) – são a maioria. Tratam-se de amigos próximos do escritor e com quem ele estabelecia diálogos críticos/afetuosos, além de encontrar apoio na empreitada modernista que abraçou no começo de XX. A maior parte das cartas trocadas entre eles se concentra justamente entre 1922 e 1925, sendo somente uma de Di Cavalcanti de 1930 e a única carta de Tarsila do Amaral de 1931.

Já Cícero Dias resta como uma figura solitária entre os artistas, pois não compõe o grupo inicial de amigos do escritor e está localizado em outro eixo geográfico que não o paulista (Rio de Janeiro – Pernambuco). O arco temporal das suas cartas acontece entre 1929 e 1931. Mas há de se destacar que, a despeito de ser minoria no perfil daqueles que enviam cartas com desenhos para Mário de Andrade, de todos, ele é o que mais se utiliza desse recurso, criando nove cartas ao todo. Para se ter um comparativo, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Di Cavalcanti e Anita Malfatti formam juntos um grupo com dez cartas no total.

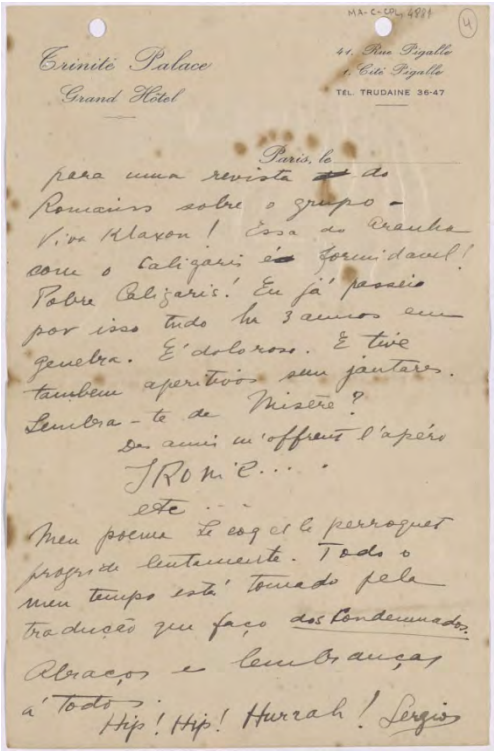
No quadro, há ainda três elementos que se encontram destacados por apresentarem algumas peculiaridades. As cartas coletivas são um acontecimento que optamos por colocar separadas das listagens individuais de cada artista. Tal decisão foi tomada a partir da observação de outros acervos, nos quais percebemos ser este um evento menos comum[18]. Além disso, observamos, entre a maioria daqueles com recorrência na produção – ou seja, o fizeram tanto individualmente quanto em grupo –, apresentam uma variação sensível na forma como desenvolvem suas interferências visuais.

São ao todo quatro cartas com desenhos confeccionados por mais de uma pessoa. Três delas foram enviadas de Paris. Duas são de 1923, encabeçadas por Sérgio Milliet, Di Cavalcanti (e Maria) e Victor Brecheret. Blaise Cendrars aparece como assunto de uma delas e assina a outra que ainda conta, possivelmente, com uma ou duas assinaturas ilegíveis. De 1925, temos a carta com desenhos de Anita Malfatti em parceria com John Graz fechando o grupo de envios de Paris. A última

[18] Normalmente vemos duas pessoas assinarem uma carta endereçada a outra. No acervo de Mário de Andrade, vemos Di Cavalcanti e Maria Cavalcanti assinarem juntos missivas endereçadas ao escritor. Por outro lado, uma outra possibilidade é a carta escrita por uma pessoa e endereçada a várias, como quando alguém escreve à sua família ou, como percebemos, por vezes, Mário de Andrade aproveitar a carta endereçada a um amigo em Paris para dialogar com outros.

missiva desse tipo aconteceu no Rio de Janeiro e é de 1944. Assinam os musicistas Francisco Mignone, João de Sousa Lima, Liddy Chiafarelli Mignone, Mariatereza Terán, Tomás Terán, Nair Duarte Nunes e o escritor Manuel Bandeira.

Outro destaque que fizemos no quadro são as cartas com desenho sem uma autoria definida. Nas duas que foram localizadas, eles acontecem no verso da folha, não são assinados nem há referência a eles no texto da carta. Não se sabe se são envios do remetente, se são feitos posteriormente pelo destinatário ou são desenhos de terceiros. Aqui aparece Sérgio Milliet com a carta enviada em 1923[19]. São duas folhas escritas, sendo que no verso de uma delas encontramos o desenho a grafite de uma mulher. Não se sabe se desenhar era uma prática do escritor, pois, ao contrário de outros que constam na Coleção de Artes Visuais de Mário de Andrade com alguns desenhos, Milliet aparece com apenas dois trabalhos: uma pintura e uma técnica mista, mesmo assim nada que se assemelhe ao desenho da carta.


Trinité Palace
Grand Hôtel

41, Rue Pigalle
Cité Pigalle
TEL. TRUDAINE 36-47

Paris, le

para uma revista ~~...~~ do Romains sobre o grupo — Viva Klaxon! Essa do Drauhe com o Caligari é formidavel! Pobre Calizaris! Eu já passei por isso tudo há 3 annos em Genebra. É doloroso. E tive tambem aperitivos sem jantares. Lembra-te de Miserê?

Des amis m'offrent l'apéro

TRONC...

ete...

Meu poema Le coq et le perroquet progride lentamente. Todo o meu tempo está tomado pela traducção que faço dos Condemnados.

Abraços e lembranças a todos.

Hip! Hip! Hurrah! Sergio

Imagem 6: Última página da carta com desenho de Sérgio Milliet para Mário de Andrade (frente e verso), São Paulo. 1923. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade.

[19] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Passiva lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL4881. Carta remetida por Sérgio Milliet a Mário de Andrade em 06 jun. 1923.

O outro objeto é a carta datilografada de Mário de Andrade e enviada à Anita Malfatti em 1925[20]. No verso, temos um desenho que parece ser o esboço de uma roupa, pois apresenta um corpo e coloca em destaque as suas vestimentas, sem definir a cabeça e os pés. Sabe-se que o escritor desenhava em cartas, pois temos três exemplares dele enviados à artista. Também é conhecido que desenhava em outros suportes, havendo um conjunto de desenhos dele na Coleção de Artes Visuais IEB/USP. Por outro lado, algumas informações do Catálogo Eletrônico do IEB/USP notificam que, por vezes, Anita Malfatti teria feito anotações no envelope ou no corpo da missiva recebida. O desenho nessa carta nos faz permanecer no campo da especulação sobre a autoria, pois poderia ser tanto do remetente quanto da destinatária.

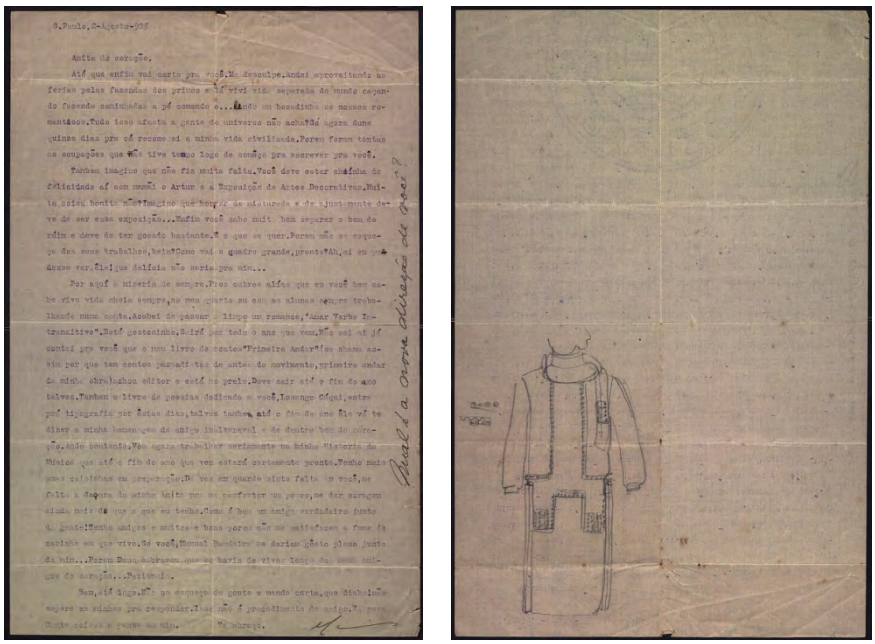


Imagem 7: Carta com desenho de Mário de Andrade para Anita Malfatti (frente e verso), São Paulo. 1925. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti (Continua).

Por fim, dentre as cartas de Malfatti, contamos com um exemplar também de 1925 que tem uma parte guardada no Arquivo e a outra na Coleção de Artes Visuais do IEB/USP. A carta que consta no catálogo impresso (BATISTA; LIMA, 1998, p. 146), sob o código CAV-MA-0335 e intitulada “Porto de Mônaco”, é, na verdade, a

[20] Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Código de Ref.: AM-04.01.0020. Carta remetida por Mário de Andrade à Anita Malfatti em 05 ago. 1925.

última folha de uma missiva que está no Catálogo Eletrônico do Arquivo sob o código MA-C-CP4489.

Em nota de pesquisa do Arquivo, a seguinte explicação: “A folha 4 da carta, trazendo o final do texto e o desenho, **foi deslocada por MA** para sua coleção de artes plásticas, onde permanece no IEB-USP (grifo nosso)”. A nota nos apresenta um elemento de extrema importância e que pode nos ajudar a mapear como o escritor separava, entre Coleção e Arquivo, os objetos recebidos. Como por enquanto estamos tão somente apresentando os dados encontrados para posteriormente debatê-los, cabe aqui ressaltar que optamos por enumerar esta carta uma única vez, junto com o grupo de missivas de Anita Malfatti no Arquivo, por uma questão de organização do quadro e contagem das cartas.

Com um conjunto formado, procuramos, portanto, aproximar as linhas, os traços, os gestos e raciocínios visuais de alguns artistas nessas cartas com desenhos. O intuito é, por um lado, debater os princípios e processos de criação dos remetentes e, por outro, os diferentes tipos de tratamento que sofrem esses objetos por parte do colecionador que tenta organizá-los segundo critérios próprios.

Por meio da leitura de outras cartas trocadas entre eles, sabe-se que, no caso de alguns artistas, elas eram desenhadas-escritas[21] em meio a uma forte pressão do escritor, que dizia querer ver e acompanhar o que os amigos estavam produzindo. Temos registros dessas cobranças, em especial a Anita Malfatti (com quem trocava desenhos por poemas) e Victor Brecheret (na qual há solicitação de terceiros ao artista para enviar desenhos ao escritor no Brasil). Não podemos determinar, no entanto, se em todos os casos esses objetos são uma resposta a essa pressão, ou se fazem parte de um movimento voluntário desses artistas.

Podemos sim pensar o corpo da mensagem nesse contexto como uma manifestação de si para outra pessoa, que demarcaria, segundo Foucault, uma presença “imediata e quase física” (1992, p.150) daquele que se encontra distante. A escrita de si em cartas possibilitaria um “dar-se a ver” ao seu interlocutor, por meio de letras traçadas que tornariam evidentes as “vivas marcas do ausente, o cunho

[21] Tomamos aqui como referência a reflexão promovida por Antonin Artaud (1896-1948) em seus questionamentos pessoais sobre a materialização de sua escrita-pensamento. Em seu processo, chegou àquilo que nomeou como desenhos-escritos, criações poético-plásticas que relacionam linha e traço a partir de uma espécie de fratura na linguagem, na qual ele percebe não ser mais possível escrever sem desenhar. Kiefer (2003, p. 22) destaca que “[...] ligadas pelo traço de união escrita e desenho serão pensadas como uma nova prática da linguagem partida”.

autêntico da sua pessoa”[22]. Os casos aqui estudados nos oferecem outro aspecto dessas marcas, uma espécie de “gesto performático” (informação verbal)[23], que nos apresenta as nuances de um diálogo estabelecido além dos caracteres.

O uso de desenhos, nesse sentido, demarca o espaço de um tipo de ação que expande os limites funcionais de utilização da carta como objeto de escrita, revisando seu padrão de visualidade. Sua plausível incorporação como lugar também de ações poéticas desses artistas oferece uma narrativa transformadora de olhares/leituras do destinatário: dessa forma, em alguns casos, a ação artística potencialmente cria tensão no espaço visual da missiva. Compreendida assim, percebemos que a mensagem ganha características formais que solicitam percursos diferenciados para seu entendimento/leitura. Consequentemente o uso do desenho oferece ao interlocutor, no caso, Mário de Andrade, muito mais do que a amostra de uma produção artística daquele momento. Requer a potência de olhar para essas linhas e traço buscando ver as marcas pessoais que apresentam outros repertórios em um tipo distinto de narrativa.

1.2 **Mas o que é carta? O que é desenho?**

A presença do desenho é, então, o eixo estrutural da tese que articula os objetos, a coleção – na qual estão inseridos – e a percepção do colecionador para eles. Contudo, a partir da constatação dessa existência, tentamos estabelecer um debate que capte, em suas entrelinhas, a construção de narrativas visuais, pessoais e poéticas. Narrativas que fazem uso do desenho-escrito, pois não pensamos ser a escrita algo alheio ao espaço visual, que se constrói a partir da entrada do desenho no *corpus* do objeto. O exercício de confrontação ao qual nos propomos é aquele entre a postura do artista – que toma a carta como espaço de criação calcado na dualidade do traço – e do colecionador – que as recebe, ordena e guarda. O intuito

---

[22] SÊNECA *apud* FOUCAULT, 1992, p. 150.

[23] Expressão utilizada pelo Prof. Dr. Alain Pagés (Sorbonne Nouvelle – Paris 3) quando falava sobre a importância de observação da materialidade das cartas, na palestra *“Que nous disent les autographes”*, proferida no dia 08/11/2016 como parte das atividades do 4º Colóquio Internacional Artífices da Correspondência: procedimentos teóricos-metodológicos e críticos na edição de cartas, realizado pelo IEB/USP, na Sala de Eventos do Instituto de Estudos Avançados/USP.

é, portanto, defrontar e refletir sobre a marcha do gesto de apropriação que transfigura o espaço epistolar em espaço de experimentação do pensamento artístico desenhado-escrito e, ao mesmo tempo, os impactos disso na sensibilidade de quem o agrupa.

Nesse sentido, Farge (2009, p.66) nos auxilia ao propor uma análise a partir daquilo que chama de “alguns jogos de aproximação e de oposição”. Estabelecido o grupo que contém acontecimentos similares, começa-se um processo de classificação em um exercício de percepção das características desses itens “tentando [,assim,] romper o jogo das semelhanças para encontrar o dessemelhante, e mesmo o singular”.

Com os objetos elencados, devemos começar a estabelecer contornos mais específicos para eles, cotejando uma visão a partir de compreensões e olhares contemporâneos em torno desses acontecimentos com a visão do colecionador. No entanto, antes disso, é preciso abalizar as noções daquilo que tomamos por carta e daquilo que tomamos por desenho. Ambos, separadamente ou não, estão presentes de forma considerável no acervo de Mário de Andrade e, de diferentes maneiras, tomavam o tempo do escritor, gravitando entre suas preocupações cotidianas.

A carta, antes de ser objeto físico que nos interessa na pesquisa, é um gênero textual que possui algumas particularidades no tipo e na estrutura, ainda que por vezes apresente formas móveis e usos transigentes. Além de normalmente envolver destinatário e remetente na tríade simplificada “saudação, corpo do texto e despedida”[24], ela pode também variar em sua forma e seu estilo. A palavra, e portanto o objeto, contém em si o princípio etimológico de ser um papel preparado para receber a escrita. Princípio esse que delimita também o seu grande objetivo: o de ser uma mensagem a fim de fazer comunicar pessoas fisicamente distantes.

Pode-se escrever notícias de forma objetiva, mas pode-se também escolher fazer relatos pessoais, algo que abre espaço para a expressão mais subjetiva e poética a ser enviada ou não. Quando descrevemos os objetos definitivamente remetidos, estamos falando, segundo Haroche-Bouzinac (2016), de “missivas”, mas o fato de terem sido criadas e não enviadas não as exclui do gênero. Assim, a

[24] “A tradição medieval dos clérigos propõe cinco etapas na redação da carta *salutatio* (saudação), *benevolentiae captatio* (busca da benevolência), *narratio* (narração), *petitio* (pedido ou objeto da mensagem) e *conclusio* (conclusão). [...] No classicismo, houve uma tendência a simplificar as cinco partes em três etapas. Estas se distinguem por sua função: tomar contato com o destinatário, apresentar e desenvolver o objeto da mensagem, despedir-se.” (HAROCHE-BOUZINAC 2016, p. 33).

despeito das mãos pelas quais passaram, elas nos proporcionam, nos dias de hoje, a possibilidade de novas leituras, como propõe Lejeune (2014), a partir de três aspectos bastante objetivos: a carta como objeto (que se troca); a carta como ato (que coloca as personalidades em cena); e, por fim, a carta como texto (que pode vir a ser publicado). Desse ponto de vista, percebemos que são elementos indispensáveis em nosso contexto investigativo a observação da materialidade do objeto e a amplitude do gesto entre a escrita e o desenho de cada uma das pessoas atreladas ao conjunto. Obviamente percebemos o texto, mas nos interessa, sobretudo, a compreensão visual do objeto e do ato.

Conforme vimos anteriormente, temos acesso às cartas que foram enviadas de forma corrente ao Mário de Andrade por 5 artistas em contextos diferentes. Como veremos mais adiante, somente no caso de Anita Malfatti, contamos com os dois lados da conversa, o que possibilitaria o princípio de confrontações epistolares e conclusões mais específicas[25]. Haroche-Bouzinac (2016, p. 15) destaca que a carta isolada "nunca deveria levar a conclusões precisas quanto à troca, ao destinatário ou ao remetente. Se desejamos utilizar a carta como documento, é preciso [...] que ela seja objeto de confrontações". Contudo a autora, ao mesmo tempo, sinaliza que, na falta da série, é possível trabalhar outras questões, como, por exemplo, um estado de espírito, ou servir como expressão de um objetivo preciso, o que parece ser o nosso caso.

Cada artista nos ofereceu situações bem distintas: contamos com uma sequência não linear de nove cartas de Cícero Dias ao mesmo tempo em que temos apenas uma de Tarsila do Amaral. Não estamos, portanto, trabalhando com a ideia de diálogo, pois, como vimos, em alguns casos, contamos com poucos objetos de apenas uma das partes, e isso torna impossível qualificarmos um diálogo em seu senso estrito. Logo, o princípio e o fim da tese não é reconstruir toda a identidade daquelas pessoas envolvidas com o envio de missivas com desenho a Mário de Andrade, mas perceber como surgem singularidades nos objetos, tornando-os um acontecimento com um *corpus* visual autônomo. Isso nos possibilita estabelecer novas leituras críticas e interpretações para a presença do desenho em cartas, rompendo, dessa forma, com a ideia de que, quando se trata de desenho, o espaço

[25] Obviamente, dependendo do foco que se tem com esses objetos, os princípios e as conclusões epistolares podem se ver alterados.

epistolar seria a “antecâmara do exercício de criação”[26], e não ato de criação propriamente dito.

Circunscrito nosso campo focal, no que diz respeito ao suporte, para análise dos objetos, cabe o questionamento: a presença de imagens e, mais especificamente, de desenhos na missiva teria tão somente a função de lembrar aos correspondentes “que a carta deve permanecer um objeto agradável”[27]? Enquanto terreno de experimentação, diria respeito apenas ao ato de pensar futuras composições artísticas, configurando esse tipo de atuação enquanto um laboratório da obra[28]? Em alguns casos, podemos até inferir isso, entretanto, havendo a ideia de um tratamento perscrutador, não é possível delimitar o tipo de prática que estamos investigando somente por esses dois princípios.

É provável que, em parte, esse lugar do desenho nas cartas tenha relação com desdobramentos críticos mais amplos que, por exemplo, compararam alguns fazeres artísticos colocando uns como mais importantes que outros. Roels Jr. (1993) destaca que, até o início do século XX, a definição de desenho passaria por três compreensões básicas: exercício acadêmico da forma; apontamento ou estudo preparatório para outra técnica; esboço. Compreender a “parte mais essencial da arte de pintar”, como colocaria Lichtenstein (2006, p. 10), tornou-se, de certa forma, uma obsessão que, na maioria das vezes, foi mais alimentada pelos teóricos do que pelos artistas. Os indícios dos encaminhamentos do debate em torno do pictórico são claros, pois a preocupação inicial em atrelar a pintura a algo que parte do intelecto e consequentemente do desenho logo vai cedendo lugar à defesa principal da cor como a alma e parte mais acessível de todo esse labor.

Isso é fundamental para o estabelecimento da autonomia da pintura, algo que abriu a possibilidade para pensá-la em seus meios específicos. Ao mesmo tempo, trata-se de algo que liberou também o desenho de sua função preliminar. A partir do Impressionismo, pode-se perceber que esse debate deixa de confrontar o que

---

[26] Trata-se de uma percepção de Voltaire para o exercício epistolar de uma forma geral. CF.: HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 17.

[27] *Ibidem*. p. 62.

[28] “Tal experimentação é praticada tanto no campo da literatura quanto da pintura. O próprio texto das cartas dos pintores contém desenhos, representações que preveem a composição de um quadro ou discutem problemas de execução técnica. [...] A carta afirma-se como espaço para pôr à prova o olhar e a avaliação de outrem [...]. A distância epistolar tempera a reação irrefletida que brotaria de um diálogo mantido no ateliê. Segundo uma metáfora agora já consagrada pela crítica, a carta é, efetivamente, o laboratório da obra.” Ibidem. p. 166.

seriam as partes mais consideráveis da construção pictórica, fato que, de certa forma, atenua a dualidade inicial para encarar a pintura como algo distinto do desenho. O que poderia ser compreendido como o triunfo dela, relegando esse último ao ostracismo, validou, na verdade, novos posicionamentos e abordagens mais independentes para ambos, algo que se confirmaria ao longo do século XX. Artistas na contemporaneidade exploraram e exploram essa autonomia a partir dos "modos de o desenho figurar a interpretação, a criação e a produção, em sutil cumplicidade com a mão que imagina, o olho que deseja, a mente que projeta, o corpo que atua, designando mundos de sentidos em novas linhas de atuação" (DERDYK, 2007, p. 24).

Ainda que os processos de compreensão e incorporação de práticas efetivamente modernistas sejam, por vezes, questionáveis entre os artistas brasileiros – que compõem nosso grupo de remetentes –, não podemos ficar restritos somente à compreensão da presença do desenho em cartas capitaneadas pelos conceitos de ornamentação, ilustração ou laboratório de obras futuras. Ao mesmo tempo, não devemos pensar a escrita na missiva como algo distante da construção de visualidades. Se, por um lado, temos claro que estamos tomando o objeto carta como um suporte de criação artística, por que não pensar o desenho-escrita enquanto um meio de expressão desse ato?

Obviamente é preciso dosar as análises de forma a perceber as características que cada artista demarca em seus objetos. Assim, em uma ou outra missiva, pelas mãos desse ou daquela artista, para além dos extremos, vamos tentando entender o que haveria entre a carta como puro deleite visual ou componente de processo artístico e a carta como elemento primeiro de experimentação que nos lega vestígios de ações artístico-culturais circunscritas em objetos do cotidiano.

1.3 **O jogo gráfico**

A produção de desenhos de Mário de Andrade tem um marco muito especial: o ano de 1924. Talvez a viagem do grupo de modernistas a Minas Gerais tenha aumentado no escritor a necessidade de desenhar, pois foram produzidos vinte e

três exemplares naquele ano. Para se ter uma ideia, em 1921 e 1923, temos um item por ano; e posteriormente ele faria quatro em 1927, dois em 1938, cinco em 1941 e um em 1943[29]. Não por coincidência, datam de 1924 as três cartas com desenho do escritor enviadas à Anita Malfatti.

Mas ele não pararia somente no exercício prático dessa fatura. Também teria a necessidade de escrever sobre ela. Assim nos forneceu algumas pistas para pensarmos a forma com que o colecionador via o seu conjunto de desenhos, como observaremos mais adiante. É importante lembrar que em seus dois textos dedicados ao assunto[30] o desenho é tratado como uma técnica intermediária entre a escrita e a pintura. Segundo ele, pelas suas finalidades, a fatura poderia ser mais próxima da prosa e, principalmente, da poesia. Mas, por causa dos meios de realização, acabava sendo vinculada à pintura e à escultura.

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

Assim, nos dois textos, posiciona conceitualmente as diferenças e oposições que, para ele, são fundamentais entre a pintura (elemento de eternidade que tende ao divino) e o desenho (agnóstico; algo que define transitoriamente). Este último não seria, portanto, uma prática que buscaria a "essência misteriosa e eterna das

---

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

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

coisas”, mas sim seria como que uma definição, “da mesma forma que a palavra ‘monte’ substitui a coisa ‘monte’ para nossa compreensão intelectual” (ANDRADE, 1984, p. 69).

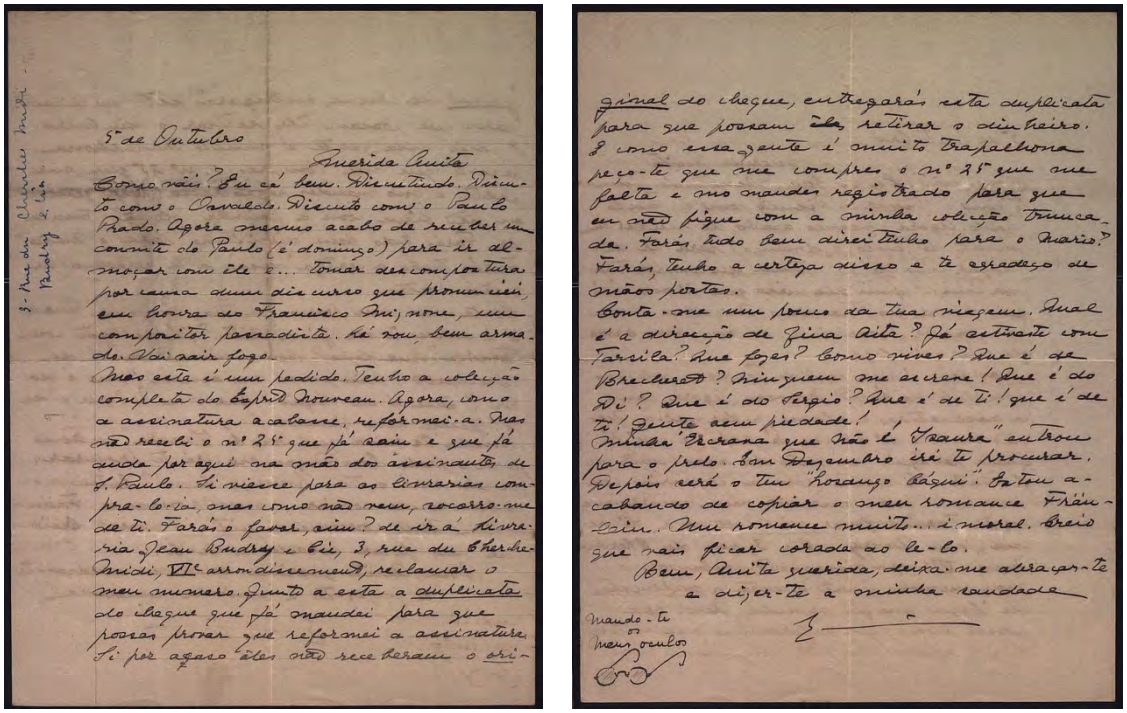
O escritor paulista traça, em algumas folhas, compreensões que, de fato, nos auxiliam a pensar suas posturas, mas que, em alguns momentos, confinam o desenho fora do campo expressivo de criação, contramão do processo de reflexão que propomos na tese. Contudo, o problema de sua abordagem não é fazer uma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

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

Devemos observar, no entanto, que ele consegue chegar somente até esse ponto: desenho como escrita. Contudo não vemos um pensamento no caminho contrário, ou seja, escrita como desenho, em uma aproximação de forma com que a primeira seja um elemento de criação visual tanto quanto o segundo. Se o desenho não era visto pelo escritor como uma linguagem artística, de fato, muito dificilmente chegaria a essa conclusão. Aqui esbarramos no limite do pensamento de Mário de Andrade acerca da discussão poética e estética sobre esses vinte e oito objetos tal qual o debatemos. Já entendemos que, segundo ele, onde há escrita e desenho juntos, não há propriamente dito uma criação artística, tida como “superior” no sentido da construção de obras de arte tal qual há em pinturas e esculturas. Há sim uma relação de funcionalidades entre uma e outro. Isso faz definhar a percepção da potência experimental dessas cartas, enquanto visualidade, embate entre escrita e desenho e enquanto debate de uma forma geral.

Acompanhando sua produção, em outra missiva enviada por ele a Anita Malfatti, em 05 de outubro de 1924, vemos novamente uma pequena interferência gráfica ao final do texto. Novamente conta, de forma alongada, algumas notícias e, dessa vez, pede ajuda com problemas na assinatura da Revista *L”Esprit Nouveau*.

Após transmitir abraços e dizer a saudade que sentia, no canto inferior esquerdo seguem desenhados óculos redondos e sobre eles a frase “Mando-te os Meus oculos”. Ao lado disso, ainda na parte inferior, mais centralizada na página, vemos a assinatura gráfica: um “M” escrito com grande inclinação para a direita, um traço longo horizontal e, no meio dele, um pequeno traço curvo, possivelmente o pingo do “i” inexistente. Depois disso, espaço vazio[31].



5 de Outubro

Querida Anita

Como vais? Eu cá bem. Discutindo. Discuto com o Oswaldo. Discuto com o Paulo Prado. Agora mesmo acabo de receber um convite do Paulo (é domingo) para ir almoçar com ele e... tomar descompositura por causa dum discurso que pronunciei, em honra do Francisco Mignone, um compositor paradista. Lá vou, bem armado. Vai sair logo.

Mas esta é um pedido. Tenho a coleção completa do Esprit Nouveau. Agora, como a assinatura acabou, reformei-a. Mas não recebi o nº 25 que já saiu e que já anda por aqui na mão dos assinantes de S. Paulo. Ti nisse para as livrarias compra-lo-ia, mas como não vem, recorro-me de ti. Farás o favor, sim? de ir à livraria Jean Budry e Cie, 3, rue du Cherche-Midi, VIe arrondissement, reclamar o meu numero. Junto a esta a duplicata do cheque que já mandei para que possas provar que reformei a assinatura. Ti por acaso elas não receberam o original do cheque, entregarás esta duplicata para que possam ela retirar o dinheiro. E como essa gente é muito trapalhona peço-te que me compres o nº 25 que me falta e mo mandes registrado para que eu não fique com a minha coleção truncada. Farás tudo bem direitinho para o Mario? Farás, tenho a certeza disso e te esperarei de mãos portas.

Conta-me um pouco da tua viagem. Qual é a direção de Pina Aita? Já estiveste com Tarsila? Que fazes? Como vives? Que é de Brecheret? Ninguem me escreve! Que é do Di? Que é do Sergio? Que é de ti! que é de ti! Gente sem piedade!

Ainda Ercrana que não é "Saura" entrou para o prelo. Em Dezembro irei te procurar. Depois verá o teu "Koranjo Basqui". Estou acabando de copiar o meu romance Frãulein. Um romance muito... à moral. Creio que vais ficar corada ao le-lo.

Bem, Anita querida, deixa-me abraçar-te e dizer-te a minha saudade

Mando-te os meus oculos

M

Imagem 8: Carta-desenho de Mário de Andrade para Anita Malfatti (frente e verso), São Paulo. 1924. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti (Continua).

Nas cartas com imagens de Mário de Andrade, é possível perceber uma separação clara entre o espaço destinado ao texto e o espaço destinado ao desenho. Nessas duas primeiras amostras, sua colocação ao final da missiva sugere que o escritor poderia ter como intenção oferecer uma espécie de lembrança, um pequeno presente imagético à amiga após tantas palavras. Mas também demarca o que poderia ser, ainda que de forma não declarada, uma percepção paradoxal das duas faturas (que, para ele, seriam a mesma coisa), mas que, quando elaboradas no mesmo local, têm suas funções estabelecidas pela separação espacial e não pela junção. Ou seja, são a mesma coisa até certo ponto.

[31] Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Código de Ref.: AM-04.01.0012. Carta remetida por Mário de Andrade à Anita Malfatti em 05 out. 1924.

Jacqueline Lichtenstein[32] refletiu sobre as várias significações que a palavra "desenho" poderia ter, sendo que cada critério de compreensão inscreveria o termo em um sistema de oposições que modificaria seu campo de aplicação. Dessa forma, ela perfilou algumas características que considerava essenciais: em relação a seu suporte material, delimitando a princípio o fato de ser uma obra realizada prioritariamente sobre papel; as ferramentas ou meios pelos quais a fatura pode tomar forma, a saber, lápis, caneta, carvão vegetal, pastel; pela cor ou pela ausência dela nos contornos ou traços; etc. Claro que, para cada um desses apontamentos, foram apresentadas algumas exceções em diferentes épocas. Tudo isso para se chegar à ideia de polissemia do termo, seus desdobramentos e considerações, principalmente em relação à pintura. Tal reflexão é grande e apresenta onde, possivelmente, surge a tendência que temos, por vezes, de conceber o desenho como a expressão manual de uma percepção sensível daquilo que se passa mentalmente. O desenho como "coisa mental" seria um preceito normalmente atrelado ao ato de tornar palpável as idéias de forma racional.

Da mesma forma acontece com a escrita, quando refletimos sobre o ato de transformar pensamento em algo palpável pela construção de palavras e frases. Se o debate entre desenho e pintura se desdobra ao longo de séculos, quando aproximado à escrita, há ainda mais nuances. Não podemos descartar a íntima relação entre ambos, pois basta retomar a configuração dos primeiros alfabetos para perceber que, *grosso modo*, a construção da representação da linguagem se deu, inicialmente, pautada por imagens, em sua maioria desenhadas[33]. A ideia, em muitos casos, segundo Christin (2003), não era representar o discurso, mas tornar o discurso visível.

Em sua reflexão, Mário de Andrade (1984) também passou por esse debate, ressaltando que do desenho nasceu "a escrita dos hieróglifos", ao passo que a pintura provavelmente veio dos "rabiscos rituais em preto, vermelho e branco". O

---

[32] LICHTENSTEIN, J. *Du Disegno au Dessin.* In.: STREKER, M. (org.). *Du Dessein au Dessin – Colloque organisé par lês Instituts Saint-Luc de Bruxelle au Studio du Palais des Beauxs-Arts de Bruxelles le 19 novembre 2004,* p.15-23.

[33] "*Quoique cela puisse paraître paradoxal, l'une des formes de dessin les plus anciennes est l'écriture. Les blocs de calcaire de points et de traits retrouvés sur le site de La Ferrasie en Dordogne (40000 avant notre ère) pourraient être un système narratif se rapportant à des événements, des rites ou des animaux, et donc constituer une sorte de proto-écriture. Toutes les premières formes d'écriture ont une dette vis-à-vis du dessin, comme le montrent quelques tablettes de Basse Mésopotamie (vers 4000 avant J.-C), et aussi des systèmes complets d'écriture, tels que les hiéroglyphes égyptines, succession de dessin qui parfois ont également une valeur phonétique.*" (BUSSAGLI, 2012, p. 319).

autor usa como princípio para sua argumentação as considerações de Jean de Bosschere[34]. Para o belga, o desenho implicaria um maior desenvolvimento intelectual, daí não ser encontrado entre povos primitivos. Não obstante, quase todos eles fariam uso de processos primários de pintura. Andrade apresenta e refuta tal afirmação, explicando que, apesar de interessante, ela estaria errada, pois, ainda que seja raro, há desenhos entre civilizações primitivas; no entanto, ele aconteceria "misturado com a cor ou com o sulco escultórico". Assim, defende que tais civilizações teriam chegado ao desenho pela pintura e pela escultura.

Por outro lado, ainda em diálogo com Bosschere, o escritor paulista defende que mesmo a pintura corporal desses povos é sempre escritura, tendo o rabisco, a cor ou a mancha um valor simbólico para eles. Isso faria com que as pinturas primitivas descendam da natureza caligráfica do desenho e não da pintura propriamente dita, como defenderia Bosschere.

Certo, ao longo do tempo, o traço foi se configurando como a melhor maneira para tornar palpável o discurso, até, de fato, chegar, de diferentes formas, aos signos gráficos e, na maioria dos casos, abstratos que representam a linguagem falada. Contudo, o distanciamento que a escrita tomou da imagem em busca de sua autonomia não parece ter se dado da mesma forma no que diz respeito à compreensão do papel que a imagem tem em relação à escrita. Quando realizada em um mesmo suporte, a ideia de tornar o discurso verbal visível retorna com força, a despeito da potência da imagem enquanto ato criador. Assim, na maioria das vezes, sua função no suporte passa a girar em torno do texto[35].

Tal princípio pode ter seus fundamentos na prática das iluminuras medievais, muito utilizadas para ilustrar ou embelezar as páginas manuscritas dos *codex*.

---

[34] Na Biblioteca da Coleção Mário de Andrade IEB/USP, encontra-se o livro "Essai sur la Dialectique du Dessin" de Jean de Bosschere, sob o número de registro 000264217. Observamos algumas marcações que se relacionam com as citações do escritor, indicando que ele tomou as reflexões do escritor belga como algumas de suas premissas sobre o desenho. Cf: BOSSCHERE, J. *Essai sur la Dialectique du Dessin.* Edité par Bruxelles, Librairie Nationale d'Art et dHistoire G. Van Oest & Cie, Editeurs, s.d.

[35] No texto "A retórica da imagem", Barthes (1990, p. 31-32) destaca que, "para encontrar imagens sem palavras, será, talvez, necessário remontar a sociedades parcialmente analfabetas, isto é, uma espécie de estado pictográfico da imagem; na verdade, desde o aparecimento do livro, a vinculação texto-imagem é frequente, ligação que parece ter sido pouco estudada do ponto de vista estrutural; qual é a estrutura significante da ilustração? A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita?"

Bussagli (2012) destaca a *Biblia Pauperum*[36] como um dos exemplos da estreita relação entre texto e imagem no fundamento daquilo que tomamos como ilustração, justamente por esse tipo de objeto “comentar” textos bíblicos a partir de figuras.

Imagem 9: Página de uma *Biblia Pauperum*, Alemanha [Mainz, Renânia; Estrasburgo?]. [1469]. Fonte: Bayerische Staatsbibliothek.

Desenho e escrita podem, de fato, formar um jogo gráfico. Contudo uma das possibilidades mais visadas é de a imagem ser tomada como facilitadora da construção de sentidos para um texto, com função específica na página. As técnicas podem diferir, assim como são variados os suportes. No entanto, a força que há na ideia de uma imagem embelezando a página ou tornando palpável um pensamento escrito, de alguma forma, sempre é atrelada a essa presença. Talvez seja nesse sentido, e pela formulação da ilustração embelezando manuscritos, que se adotou a nomenclatura “Carta Ilustrada” para agrupar conjuntos que contêm a imagem entre a escrita no mesmo suporte epistolar.

---

[36] Segundo informações do *GettyImages*, “*the Biblia pauperum ('Paupers' Bible') was a picture Bible to portray the books of the Bible visually. Unlike a simple 'illustrated Bible', where the pictures are subordinated to the text, these Bibles placed the illustration in the centre, with only a brief text or no text at all.* Disponível em: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-biblia-pauperum-was-a-picture-bible-to-portray-the-news-photo/113494787?#the-biblia-pauperum-was-a-picture-bible-to-portray-the-books-of-the-picture-id113494787>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Em 1º de dezembro de 1924[37], Mário de Andrade teria uma situação inusitada para narrar a Anita Malfatti via carta. Na correria do cotidiano, ele teria caído do bonde. No entanto, somente o texto não daria conta da dramaticidade do ocorrido. A oportunidade de entrada do desenho aparece na segunda parte do papel dobrado, como folha dupla, após o anúncio queixoso da situação. Escreve Mário, “Nós aqui bem. Eu como sempre de cangalha no pescoço. Mal posso me mexer. Antes-de-ontem cai do bonde. Um horror! Assim:”

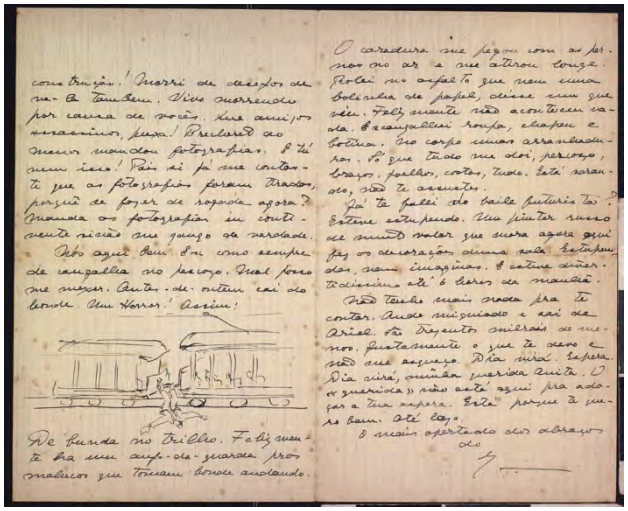


Imagem 10: Carta-desenho de Mário de Andrade para Anita Malfatti (verso), São Paulo. 1924. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti (Continua).

A linha que até então principiava a escrever a situação delimita de forma bem sucinta dois vagões do bonde sobre os trilhos. Entre eles, a figura do escritor cai no chão de braços abertos e com as pernas para o alto. A explicação continua, detalhando o caso, como vemos no trecho no qual escreve

> De bunda no trilho. Felizmente ha um anjo-da-guarda pros malucos que tomam bonde andando.
> O caradura me pegou com as pernas no ar e me atirou longe. Rolei no asfalto que nem uma bolinha de papel, disse um que viu. Felizmente não aconteceu nada. Escangalhei roupa, chapeu e botina. No corpo umas arranhaduras. Só que tudo me doi, pescoço, braços, joelho, costas, tudo. Está sarando, não te assustes.

Nesse exemplar, o último elaborado pelo escritor para a amiga, há uma ruptura com a postura de colocar os desenhos no final da carta. Aqui a ideia parece

[37] Arquivo IEB-USP, Fundo Anita Malfatti/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Código de Ref.: AM-04.01.0016. Carta remetida por Mário de Andrade a Anita Malfatti em 01 dez. 1924.

ser fazer um uso funcional, tornando visível a situação descrita. A fatura deixa de ser acontecimento separado do corpo textual para interrompê-lo e assumir papel claramente ilustrativo na construção do sentido da narrativa.

Mário de Andrade se utilizaria da dupla linguagem nas três cartas, mas é preciso observar como nelas o texto ou as pequenas legendas conduzem os significados que devemos inferir daquela presença. “Isso não é enigma, são desenhos”, “Mando-te os meus oculos”, “[...] caí do bonde [...] assim [...]”. Barthes (1990) chamaria a atenção para a cadeia polissêmica e flutuante de significados a serem escolhidos ou ignorados pelas pessoas ao verem imagens. Por outro lado, o autor destaca como o texto tem uma função elucidativa e seletiva: trata-se da forma encontrada pelo criador para exercer controle sobre a imagem.

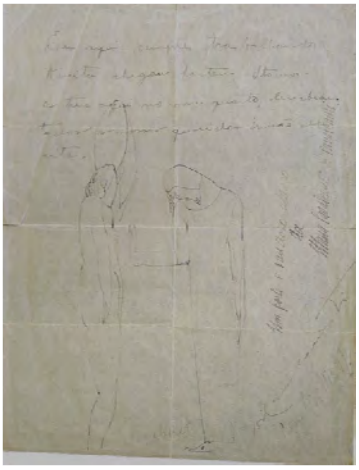
O escritor paulista aparentemente cerca de palavras os desenhos de sua autoria. Não com uma ideia composicional de criar tensão entre os elementos na página, mas tão somente em uma tentativa de controlá-lo pela escrita. O intuito de transmitir ideias específicas parece não querer deixar muito espaço para seus interlocutores subentenderem outras coisas. Isso poderia ter relação com o princípio que ele defende sobre o caráter aberto e não conclusivo do desenho. Para lidar com sua “abertura”, a estratégia é auxiliar a compreensão do correspondente com uma legenda.

Assim ele cerca, do ponto de vista semântico, o grafismo desenhado pelo grafismo escrito apresentando seus modos particulares de criar ambos na mesma página. Respeitando a lógica de compreensão que tinha e escreveu sobre o desenho, chegou ao máximo que lhe fora possível dessa relação. Mas onde ficaria o gesto, do qual Barthes nos fala quando delimita o “grafismo” como resultado da ação, da energia do corpo, projetada pela mão com a ajuda de algum instrumento, sem intuito de transcrever palavras? Isso parece ser uma preocupação de Mário de Andrade quando marca o final de suas cartas com a assinatura desenhada pelo gesto rápido. Mas não é algo que vemos com clareza na construção visual de seu texto nem na relação dele com o desenho presente em suas missivas.

A partir dessa observação, voltamos ao seu conjunto de cartas com desenhos. De início, já observamos uma separação prévia: temos dezenove itens no Arquivo e nove na Coleção de Artes Visuais. Tratamento que se deve, muito em parte, aos sistemas de organização dispostos pelo escritor. Contudo entendemos que a classificação atual obedece a critérios definidos institucionalmente pelo IEB.

Dessa forma, tentamos detectar se as vinte e oito, independentemente de formarem dois grupos, são elencadas na categoria “Carta Ilustrada”, conforme muitos outros acervos. No entanto, de acordo com o padrão descritivo do Arquivo, determina-se “Espécie/ Formato/ Tipo”, e aqui a maioria dos dezenove objetos encontrados são classificados como “CARTA” e apenas um como “BILHETE”. Na “Descrição”, “Nota de pesquisa” ou “Observações”, demarca-se a presença de “texto e desenho(s)” nos documentos.

Já na Coleção de Artes Visuais, seguindo a ordem do catálogo impresso, compilamos e optamos por transcrever as informações “Número de referência”, “Título e data” e “Observações” (quando houverem). Entre as cartas de Victor Brecheret (BATISTA, LIMA, 1998, p. 47 e 48), encontramos as seguintes informações descritivas: “130. *Madalena e Cristo* (Carta para Mário de Andrade). 1923 [...] Obs.: **este desenho** está no verso de uma carta coletiva assinada por Sérgio Milliet, Di Cavalcanti, Maria Cavalcanti e Brecheret; [...] (grifo nosso)”; “131. *Pietá* (Carta para Mário de Andrade). 1924 [...] Obs.: **este desenho** integra uma carta de Brecheret para Mário de Andrade (texto à tinta de caneta) [...] (grifo nosso)”.

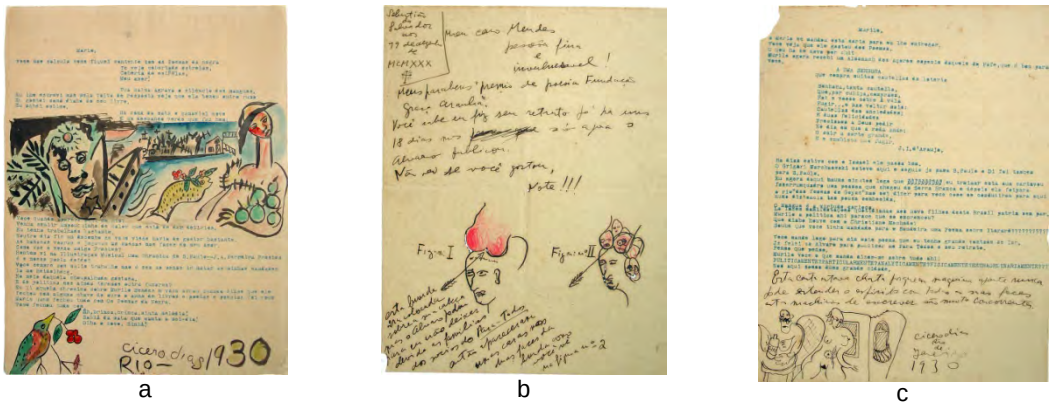


a

b

Imagem 11: Cartas-desenho de Victor Brecheret para Mário de Andrade, Paris. 1923(a), 1924(b). Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continua).

Os objetos de Cícero Dias estão especificados da seguinte maneira (BATISTA, LIMA,1998, p. 68, 69, 70): “165. **Carta Ilustrada** para Mário de Andrade, 1930. (grifo nosso)”.; “166. **Carta Ilustrada** para Murilo Mendes – I. 1930. (grifo nosso)”; “167. **Carta Ilustrada** para Murilo Mendes – II. 1930 (duas folhas). (grifo nosso)”. Aqui não foram inseridas informações adicionais, como vimos nos objetos de Brecheret.



a b c

Imagem 12: Cartas-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade (a) e para Murilo Mendes (b,c), Rio de Janeiro. 1930. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continua).

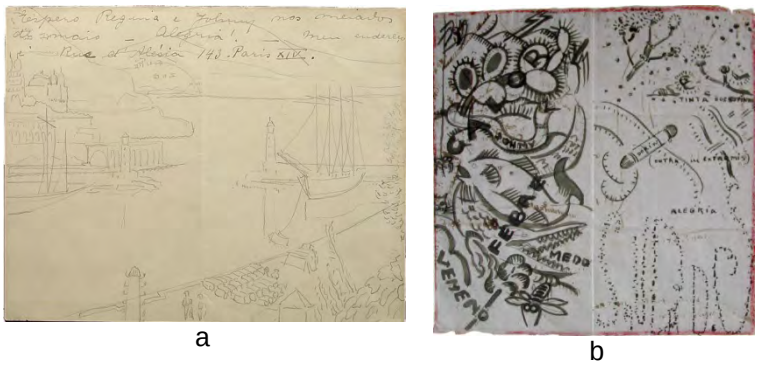
Já as cartas de Di Cavalcanti são dispostas com as seguintes informações (BATISTA, LIMA, p. 90, 91): “206. **Carta Ilustrada** para Mário de Andrade, 1922 [...] Obs.: para a primeira letra da carta, Di criou uma capitular ‘H’ decorada em nanquim e lápis vermelho (grifo nosso)”; “207. Jantar Brasileiro (**carta coletiva**). 1923c. [...] Obs.: no c.s.e. “Convivas Di Cavalcanti – Pequena – Mme – Cendrars – Moi Serge (com letra provavelmente de Sérgio Milliet) (grifo nosso).”; “208. **Carta Ilustrada** para Mário de Andrade, 1930 (grifo nosso)”.

a b c

Imagem 13: Cartas-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade, Rio de Janeiro (a,c), Paris (b). 1922(a), 1923(b), 1930(c). Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continua).

Por fim, para Anita Malfatti, apresentam-se duas situações (BATISTA, LIMA,1998, p. 146): “335. Porto de Mônaco. Lápis s/ papel. 16,1 x 20,7. s.a e s.d. [...] **é a última página de uma carta** para Mário de Andrade, mandada por Anita Malfatti de Mônaco (grifo nosso).”; “336. **Carta-Desenho**. 1925c. (com JOHN GRAZ) [...] várias **inscrições entre o desenho**. [...] Obs.: **Este desenho**, que foi claramente

remetido como carta para Mário de Andrade, esteve dobrado ao meio: no que corresponde à capa, está o desenho de Anita Malfatti; na parte interna também; na parte externa da contracapa, o desenho é de JOHN GRAZ (grifo nosso)".



a b

Imagem 14: Cartas-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Mônaco (a), Paris (b). 1925. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continua).

No que diz respeito ao Arquivo, percebemos que tudo é tratado como carta (gênero), delimitando-se suas características: se é assinada ou não, forma de tratamento, autógrafo, tipo de papel, dimensões, eventuais danos. O desenho é mais um acontecimento nesse *corpus* material. Já no que diz respeito à Coleção de Artes Visuais, podemos inferir, por meio dos diferentes tratamentos, que o estabelecimento de algumas compreensões sobre esses objetos foi determinante para suas classificações. Aparentemente, a presença do desenho prepondera enquanto elemento norteador dessas decisões. Assim, podemos apreender que são nomeadas "Cartas Ilustradas" aquelas nas quais o texto teria alguma relação com os desenhos, ainda que isso não seja explícito.

As únicas que não ganham essa nomenclatura são o Jantar Brasileiro, descrito apenas como "carta coletiva", e aquelas feitas por Victor Brecheret e Anita Malfatti. No caso do artista italiano, essa opção é curiosa, pois a escolha pela forma de inserção do desenho nelas é muito semelhante aos encaminhamentos visuais adotados por Di Cavalcanti e Cícero Dias em suas cartas. No entanto, os objetos de Brecheret são tratados como "Carta para Mário de Andrade" e, separadamente, nas observações, seguem as explicações para a presença do desenho nelas, algo que parece seguir a classificação do Arquivo.

Já no caso de Anita Malfatti, temos como tratamento "desenho que foi enviado" e não "carta" propriamente dita. O "Porto de Mônaco" chega a ser descrito como desenho; e em observações, coloca-se que ele é componente de uma carta.

Podemos desconfiar de que a não submissão de ambos ao texto parece ter sido determinante para as compreensões que se desdobram em torno desses objetos. Em especial, o segundo, algo que pode ser inferido pelo título que aqui não é “Carta Ilustrada e sim “Carta-Desenho”, assim como na sequência da descrição especifica-se que há “várias inscrições entre o desenho [...]” ou “este desenho, que foi claramente remetido como carta para Mário de Andrade [...]”.

Um rápido levantamento no catálogo nos mostra outros desenhos que também foram remetidos, entre os objetos do escritor. Como exemplo, temos “Composição – nu feminino com leques”, de Victor Brecheret, de 1924, onde ele escreve “Si voce non me escrever este é o último desenho que mando”; e “Bar da Lapa”, de Di Cavalcanti, de 1930, no qual escreve “Bar da Lapa DI CAVALCANTI para o Mário com um abraço (V. não acha este desenho mais complexo do que a carta última) Desespero!”.

Podemos, portanto, presumir que o fato de os objetos, feitos por Victor Brecheret e Anita Malfatti, um deles em parceria com John Graz, serem tratados de forma diferente no catálogo não passa pela situação de terem sido desenhos enviados, pois nesse nicho de compreensão encontramos outros casos. Podemos inferir que a iniciativa de destacar a diferença dessa última missiva, chamando-a de “Carta-Desenho”, advém de sua condição visual híbrida[38], ditada pela característica peculiar do objeto composto por dois elementos e, ao mesmo tempo, ser os dois. Ele é um desenho-escrito. Mas é uma carta?

O grupo aqui investigado nos apresenta, em diferentes níveis, a existência desafiadora e dual do desenho em sua relação com a escrita. Isso foi se configurando como uma questão inevitável sobre o senso comum em torno de cartas com desenhos e sobre suas relações enquanto visualidade. Como podemos perceber, trata-se de uma classificação difícil. Enquanto alguns acervos optam por colocar todas elas na categoria “Carta Ilustrada”, no conjunto de Mário de Andrade o fenômeno ganha tratamentos múltiplos que vão desde o desenho, passando pela

[38] A palavra “híbrido” não é utilizada no texto em uma referência ao seu sentido genético de cruzamento entre diferentes espécies, raças, variedades ou gêneros distintos, sendo seu descendente infértil, mas sim no sentido figurado, sobre algo que é caracterizado pela composição feita por elementos diferentes ou até mesmo heteróclitos. Há também seu sentido linguístico – quando se estuda um vocábulo que se forma a partir da junção de palavras pertencentes a outra(s) língua(s), por exemplo, *bicicleta*: *bi* (latim), *cicle* (grego), *eta* (dim.f., do italiano *etta*). Cf.: Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/hibrido/>. Acesso em: 13 set. 2016.

constatação – da qual também partimos – de haverem cartas com desenhos, indo às “Cartas Ilustradas”, até chegar a uma única “Carta-Desenho”.

A essa altura, já não sabemos mais se no interior de uma categoria ditada pela funcionalidade do desenho em relação ao texto é possível estabelecer nexos críticos entre os padrões visuais assumidos pelos artistas nas missivas com as quais estamos trabalhando. Tudo isso mediante a percepção – somada a um pouco de desconfiança – de que o desenho pode não estar na carta para embelezá-la (ou somente com a função de transmitir processos de criação); de que há sim, ao longo dos anos, uma expansão – ou retomada – de suas relações poéticas com a escrita; e, por fim, de que esta também pode ser visualidade na carta.

Temos, portanto, vinte e oito objetos em suspensão. Arrolá-los em uma categoria, como “Carta Ilustrada”, nos faz retomar o princípio de embelezamento do manuscrito pela presença do desenho, algo que engessaria a leitura crítica de alguns deles. Já uma abordagem múltipla pode favorecer a percepção das diferenças sutis de tratamento adotadas por cada artista, mas incorre no erro de estabelecer como parâmetro a maior ou menor proximidade com a funcionalidade do objeto, distanciando-os da ideia de criação ou ato artístico. No conjunto de Mário de Andrade, percebemos uma dicotomia: se tem desenho, mas está mais próximo do formato epistolar, está no Arquivo; se o tratamento é mais artístico (algo que necessariamente não passa pelo desenho), ou se rompe com o padrão esperado da carta, está na Coleção de Artes Visuais.

Portanto ambos os esforços de classificação institucional se agrupam relacionando os diferentes objetos; no entanto, não promovem uma reflexão aprofundada sobre o hibridismo deles nem sobre a ambiguidade dos traços e das linhas que os constitui. Ainda que tenham em comum a presença dos desenhos, ao aproximá-los, vemos que as semelhanças são grandes, mas as diferenças também ficam evidenciadas. São múltiplas as finalidades e dicções em seu uso, tornando-se impossível perceber distintos objetos com variados elementos gráficos e desenhos como “a mesma coisa” ou, por extremos, “como uma coisa ou outra”.

Se a ideia é pensá-los criticamente, é preciso encontrar o meio do caminho, em que afinidades e atritos sejam debatidos. O IEB acena com uma possibilidade quando percebe que um desses objetos é uma “Carta-Desenho”. No entanto, quando o faz, acaba por afastá-lo do que se entende por carta. Assim, aparentemente, o que se sugere é que se trata de uma missiva somente porque foi

remetido. Mas e se a ideia de Carta-Desenho fizer gravitar os vinte e oito objetos da presente pesquisa, agora suspensos, em torno de um debate que vislumbra desenho e escrita atuando na criação de visualidades, a partir do traço tênue e ambíguo que cria marcas sobre o papel?

Percebemos elementos para pensar não somente as relações entre escrita e imagem, enquanto visualidade, mas também é possível começar a pensar, a partir de alguns exemplos, na utilização do espaço epistolar como lugar efetivo de acontecimento artístico. Mais do que o objeto, é a proposta do artista que não somente conduz o raciocínio como literalmente se impregna nas cartas tornando dual o traço que somente escreveria naquele espaço. Partimos da ideia de que essa infiltração do desenho na linearidade da escrita proporciona uma suspensão na decodificação da mensagem, rompendo com a sua fixidez, ao mesmo tempo em que expande o padrão de visualidade do objeto carta.

1.4 **Noções de Carta-Desenho**

A missiva datilografada com tinta azul forma dois blocos com sequências de palavras[39]. O alinhamento vertical à esquerda deixa uma margem de pouco mais de um centímetro. Do lado direito, as frases vão se acabando de forma irregular, algo que deixa espaços, em oposição ao lado esquerdo, visualmente mais preenchido. Além dos respiros em branco, outro elemento se sobressai na uniformidade da escrita à máquina: as áreas manuscritas em preto. No alto, à esquerda, temos data e local – 17-11-1930 Rio –, e à direita duas linhas perpendiculares ameaçam formar um retângulo, que delimita o espaço no qual lemos o nome e o endereço – Cicero Dias rua Aprasivel 8 S. Tereza – assim mesmo, sem pontuação. No final da carta, ele volta a assinar e manda um abraço forte. No entanto, o grupo de interferências manuscritas disposto no alto à esquerda apresenta um elemento diferente: linhas levemente onduladas formam uma espécie de rosto em pequeno formato, meio abstrato, antes de lermos “Meu caro Mario”.

[39] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL2481. Carta remetida por Cícero Dias a Mário de Andrade em 17 fev. 1930.

Já a carta elaborada à tinta preta tem duas páginas que formam blocos com as linhas escritas. A letra é bem desenhada e permite entrever o branco da folha. Em sua ocupação, não há margens: a página é toda tomada pelo texto. O preto da tinta vai se esmaecendo, por vezes tornando-se cinza. A narrativa, pausada pelo fim da tinta e recarga do instrumento de escrita, vai se desenvolvendo e chega ao final com um “Até logo, passe muito bem.”. Depois disso, aparece uma florzinha composta de um pequeno círculo-miolo, tracinhos-pétalas, linha-caule e um quase laço de folhas. Ao lado da flor, a assinatura sublinhada segue escrita com letra de forma: ANITA[40].

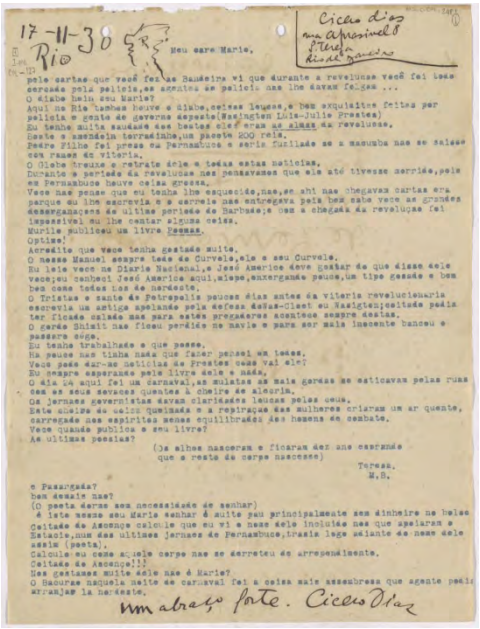


Imagem 15: Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade, Rio de Janeiro. 1930. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade (Continua).

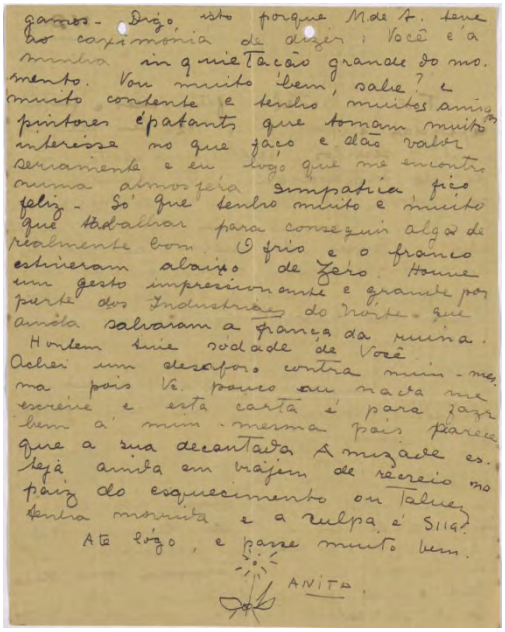


Imagem 16: Carta-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Paris. 1925. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade (Continua).

Cícero Dias e Anita Malfatti tinham muito a contar e a solicitar de Mário. Falam sobre assuntos diversos, permeados por notícias sobre os trabalhos que fazem, desdobramentos da política local e sobre o cheiro de alecrim das mulatas no carnaval, no caso dele. Já ela, trata da recepção crítica de seus desenhos, clima e economia francesa. Tanto do Rio de Janeiro, quanto de Paris, o desenho acontece, no começo ou no final da massa textual que preenche o suporte.

[40] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL2481. Carta remetida por Anita Malfatti à Mário de Andrade em 28 dez. 1925.

Nos papéis de tamanhos variados, o espaço vazio se oferece para ser ocupado. Ali, dá-se um acontecimento que contrasta com a imensidão de branco, bege, azul esverdeado ou cinza do suporte. O momento não mais se repetirá. Trata-se de uma ação, um impulso, um gesto sobre aquele local agora configurado como portador de algo. Ele é, portanto, o elemento concreto da interseção entre o ato e o objeto. O que resta disso nos diz que alguém por ali passou e deixou um vestígio[41].

Derrida forjaria o termo *brisure*, que pode nos auxiliar na compreensão desse tipo de acontecimento. Tal termo seria a tentativa de concretizar a ideia, consolidada especificamente pela escrita, de articulação entre o espaço e o tempo, ou uma experiência na qual um encadeamento gráfico adapta um encadeamento falado, por ventura de forma linear[42]. O autor reflete sobre isso a partir da perspectiva de transformação da linguagem falada – e do pensamento – em signo. Ora, o elemento concreto dessa ação descrita por Derrida é o traço, tão caro à escrita quanto ao desenho, presente nos vários exemplos que temos listados dentre os objetos de pesquisa.

O termo empregado por ele em francês é *"la trace"*, que também significaria "rastro". E o que seria o traço, se não um rastro, um vestígio do ato de pegar um instrumento e deslocar a mão, marcando o papel intencionalmente? O projetar de um pequeno ponto sobre o suporte, gerando signos gráficos com ou sem significado aparente: estamos falando do que restou de um influxo. Damisch (1995) definiria o traço como resultado de uma ação visível, enquanto a linha é o que torna visível uma forma[43]. Diferença sutil, mas importante, pois devemos perceber até que ponto o gesto é o traço que demarcaria a maneira particular de cada um projetar aquilo

---

[41] Vestígio é aqui entendido no sentido apresentado por Nancy (1997, s.p.): *"Él pasa, él es en el pasaje: lo que también se llama existir. Existir: el ser pasante del ser mismo. Llegada, partida, sucesión, pasaje de los límites, distanciamiento, ritmo y sincopa del ser. Así, no la demanda de sentido sino el pasaje como todo el tener lugar del sentido, como toda su presencia. Existirían dos modos del ser-presente, o de la prae-esse: el-ser-al-encuentro-de, presentado, de la idea, la Idea; y el ser-delante-de, que precede (no presenta), que pasa y, por lo tanto, es siempre-ya-pasado. (En latín, vestigium tempris ha podido significar el lapso muy breve, el momento o el instante. Ex vestigio = en el acto)"*.

[42] Rego (2006, p. 155) nos mostra que, para Derrida, "é a arquiescrita que permite que esta diferença entre espaço e tempo se articule, aparecendo na unidade de uma experiência. Ela permite que uma cadeia gráfica (visual ou tátil, mas espacial) adapte-se sobre uma cadeia falada (temporal), eventualmente de forma linear".

[43] Ao falar do mito da pintura, de Plínio, Damisch (1995, p. 69) observa *"L'invention proprement dite de la ligne [...] ayant consisté, [...], à substituer aux multiples traits par lesquels on avait d'abord tenté de cerner les formes [...]"*.

que tem no caos da mente e, ao mesmo tempo, pode ser a linha que delinearia figuras, mas também pensamentos de forma racional[44].

Na carta de Cícero Dias, na maioria das vezes, o desenho será traço, forte e espontâneo, tendo ele optado nesse exemplar por inseri-lo logo na abertura do diálogo, mantendo a integridade linear do texto datilografado. Já vimos Mário de Andrade e agora Anita Malfatti optarem também por fazerem suas linhas desenhadas fora do espaço escrito, ao final da carta. Ela, assim como o artista pernambucano, o faz sem legendas. Por parte desses artistas, ambos são pequenos acontecimentos sem muitas explicações.

[44] Muitos foram os teóricos e artistas que se debruçaram sobre os vocábulos da linguagem visual. Riout (2000) ressaltaria o papel de Léger, que, em 1913, já apontava linhas, formas e cores como importantes entidades plásticas. Wassily Kandinsky destacava que a análise mais aprofundada dos elementos que compunham obras de arte seria uma ponte para a sua vida interior. Já Paul Klee demandaria atenção ao dinamismo de cada elemento formal, desde o gesto criador até o olhar do observador. Ambos ficaram intrigados pelo traço/ linha. Kandinsky principia sua reflexão a partir da escrita, no significado silencioso do ponto, entendendo-o como a forma mais concisa (para ele, o ponto tem um significado inicial de interrupção, “ressonância” do silêncio). Assim como Klee pensou o princípio do traço, o ponto em sua imobilidade resultante do encontro primeiro entre utensílio e plano. No entanto, os dois observam que a força do gesto e a ação de quem desenha geram o percurso. Dessa forma, a fixidez do ponto se vê alterada pela dinâmica de existência da linha. Damisch (1995) nos lembra duas definições clássicas: aquela de Alberti que pensa a linha como uma sequência ininterrupta de pontos imóveis; e de Leonardo da Vinci que a assimila como uma trajetória de um ponto em movimento. No entanto, o traço para o francês é um elemento gráfico advindo principalmente da força do gesto.

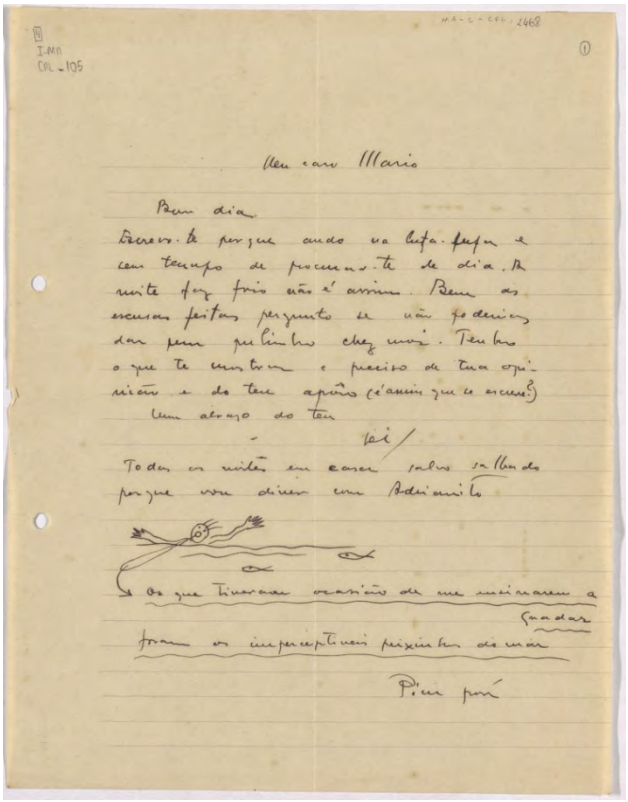


Imagem 17: Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade, Paris. s.d. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade.

Já em um dos exemplares de Di Cavalcanti[45], após breve texto sugerindo um encontro para mostrar obras e pedir a opinião do escritor, ao final da carta, o artista faz três linhas levemente onduladas seguindo a mesma distância umas das outras. Na primeira, mais curta, vemos uma pessoa com braços abertos. O corpo é todo encoberto pelo mar-linha, onde, alheios, nadam dois peixes. Da boca aberta da pessoa sai algo que direciona o nosso olhar para uma seta curva. Ela, por sua vez, indica que a situação continua não mais em desenhos, mas em duas frases que acompanham as ondulações de forma sequencial. Ali lemos “Os que tiveram ocasião de me ensinarem a/ nadar/ foram os imperceptíveis peixes do mar”.

Pelo que parece, Di Cavalcanti também era afeito dessas presenças sem muitas explicações, pois, apesar de haver um texto no alto da página e outro tendo interação com a imagem, o acontecimento do desenho-escrito é algo que insere uma informação nova à narrativa no final do objeto. Essa separação entre o que é

[45] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL2468. Carta remetida por Di Cavalcanti a Mário de Andrade, s.d.

texto e o que é desenho se passa em uma missiva do artista de 1925[46]; contudo, de forma física: temos cada um acontecendo em uma folha. Devemos observar que, nas cartas com desenhos sem autoria, vemos ser tomada a mesma decisão pela separação dos acontecimentos.

Aqui, a letra miúda do artista materializa na primeira folha algumas notícias escritas, que, em alguns momentos, são difíceis de se decifrarem. Sabe-se que ele fala do dia de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro. Cita também Rubens Borba de Moraes, os bares que gostavam de frequentar, uma viagem a Paquetá e, por fim, comenta sobre o carnaval. Os desenhos são distribuídos na segunda folha em três sequências, que podem ser seguidas, assim como a escrita, da esquerda para a direita, do alto para baixo. A linha segura é, ao mesmo tempo, gesto que cria contornos simplificados e nos mostra pessoas interagindo entre si, com a paisagem composta de um morro e uma igreja; ou diante de um trem que se locomove pela folha, deixando indícios de sua movimentação nas rodas que se dissolvem pelo chão e pela fumaça que sai do primeiro vagão. Os espaços não ocupados reforçam a dinâmica interna de cada pequeno grupo. No alto, segue o nome “Annita”; e no canto inferior direito, a assinatura de Di, sublinhada.

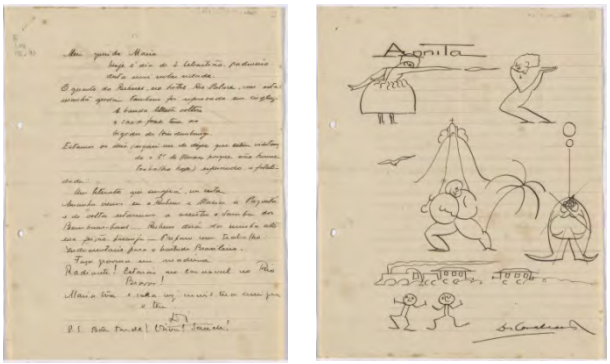


Imagem 18: Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade, Paris. 1925. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade.

O traço dinâmico do ilustrador fala forte, o que nem sempre significa que, no caso dele, se trate de uma ilustração em seu sentido estrito. A forma como escolhe resolver a presença e a interação entre escrita e desenho pelo gesto gráfico nos conta muito sobre como é possível explorar o traço, os preenchimentos, os contrastes etc. A despeito de conseguirmos perceber a narração pelo desenho, eles

[46] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL2468. Carta remetida por Di Cavalcanti a Mário de Andrade em 20 de jan.1925.

acontecem, nesse exemplo, sem uma aparente atribuição de sentido em relação ao texto da primeira folha.

Por sua vez, Anita Malfatti, em outra carta[47], também ocupa o final da missiva com um desenho separado do corpo do texto, mas não o faz tão sutilmente como no primeiro exemplo que vimos dela. Aqui conseguimos atribuir um sentido claro para essa presença no contexto epistolar: trata-se de um relato de viagem que começa de forma descritiva, como vemos na escrita que abre a missiva:

> Eis-me de novo no sól. Escrevendo sobre o minusculo porto de Monaco; minusculo porque esta aqui aquarelado no meu block que sustenta o papel. Na minha frente o Mediterrâneo, à esquerda Monte Carlo com o Casino e os ricos de dinheiro desta terra, à direita o convento i.e. a propria Monaco: cidadesinha antiga com uma bellissima cathedral de pedra que avista o grande mar (sobre o rochedo está a cidade) + o palácio do Principe de Monaco só a torre do lado do antigo Castello se conserva intacta, o resto da construção muito mais moderna. Eu estou embaixo na "Condamine" entre dois montes no meio do porto. Fui a "Menton" antes d'hontem e irei a Nice na semana próxima.

Posteriormente ela se dedica a uma parte de notícias na qual fala sobre a saúde, as pessoas com quem convive, os desdobramentos de sua obra, leituras acerca da obra de Cézanne, sobre o novo *atelier* etc. A última folha, com a despedida do dia três e um pequeno adendo do dia oito, dá conta da chegada de uma carta do escritor e nota uma certa tristeza no amigo, que logo recebe palavras de conforto. O desenho no verso retoma a descrição do Porto de Mônaco feita na abertura da carta, elaborado agora em linhas leves, que nos fazem lembrar um esboço rápido, feito no local. No alto, ainda houve espaço para um recado: "Espero Regina e Johnny nos meiados de maio – Alegria! – Meu endereço é Rue d'Alésia 143 – Paris XIV". Informação importante, que demarca a chegada de seu companheiro de escrita da já citada Carta-Desenho de 1925.

---

[47] As duas primeiras imagens dizem respeito à parte da carta que está no Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CP4489. Já as duas últimas imagens são da parte da missiva que foi deslocada por Mário de Andrade para o seu acervo de Artes Plásticas, muito provavelmente pela presença do desenho. Carta remetida por Anita Malfatti a Mário de Andrade em 03/08 de abr. [1925].

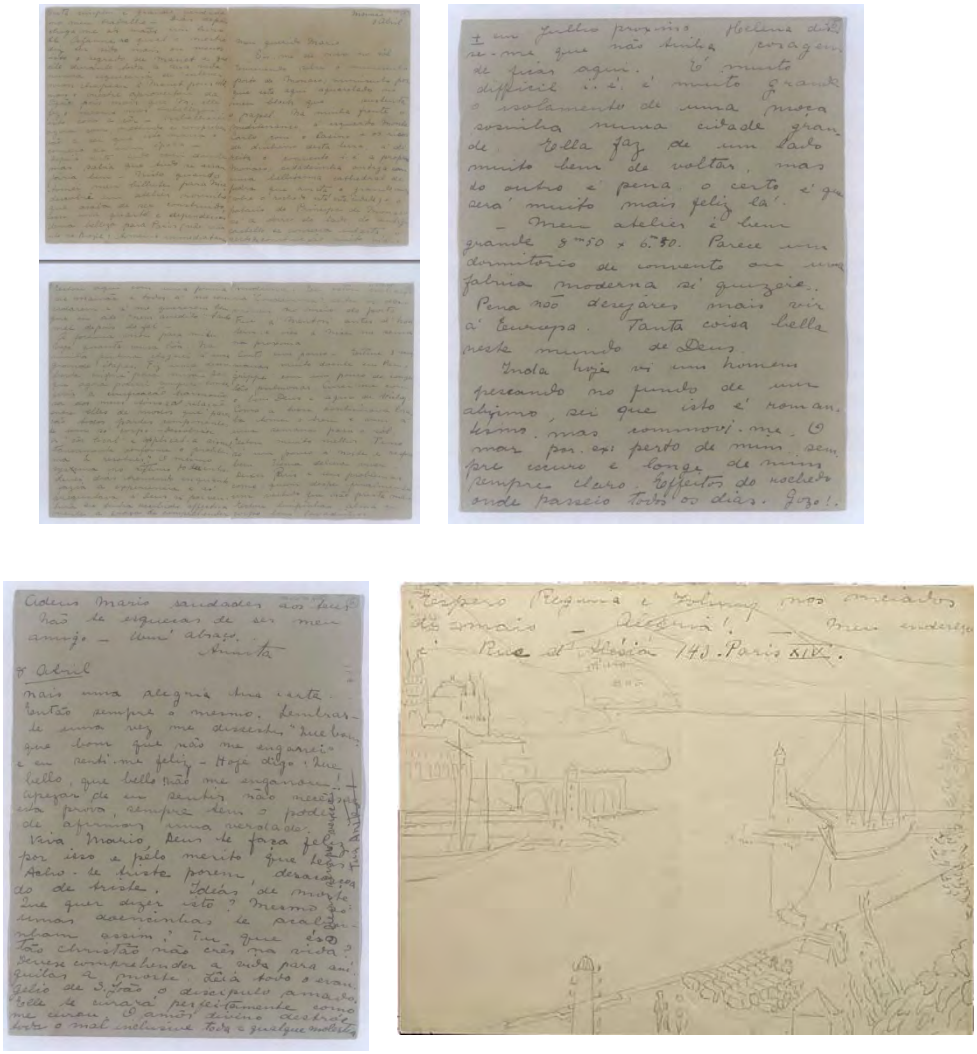


Imagem 14a: Carta-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Mônaco, [1925]. Fonte: Arquivo e Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

Tarsila do Amaral também usaria o desenho ao final de sua carta para fazer um breve relato de viagem. Na missiva remetida de Leningrado, hoje São Petersburgo, em 1931, sua maior preocupação era conseguir que Mário de Andrade e outros escritores brasileiros enviassem suas obras para que fossem incorporadas pelo escritor encarregado de elaborar a história da literatura hispano-americana para a “Encyclopedia Soviética”. Ele sabia sobre autores argentinos, mas, dentre os brasileiros, conhecia somente Guilherme de Almeida e Jorge de Lima. Além disso, ela teria repassado um livro do escritor brasileiro a um professor de música da Universidade de Moscou.

Para concluir a carta, a artista escreve “Da minha janella, a fortaleza Pedro e Paulo”. A partir daí, no pouco espaço que resta na parte inferior da folha, a artista oferece a sua linha do horizonte da cidade, que em alguns momentos se vê alterada

pelo desenho das torres altas e pontiagudas ou dos prédios tipicamente russos. No canto inferior direito, o desenho termina na assinatura “Tarsila”. Escrita e desenho são feitos pela mão que não força a linha, mas sutilmente a modela, segundo seu princípio estético de ocupação organizada e limpa, princípio esse rompido somente pelas marcas amareladas do tempo sobre o suporte.

Imagem 19: Carta-desenho de Tarsila do Amaral para Mário de Andrade, Paris. 1931. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade.

Quando se trata de enviar desenhos com alguma função no contexto epistolar, para além do relato de viagem, ele pode aparecer também como uma forma de compartilhar processos de criação e esboços de obras. Aliás, pelo que parece, esse tipo era o mais esperado pelo escritor, que solicitava ver o que os artistas estariam fazendo a distância. Veremos isso nos objetos de Victor Brecheret, e especificamente na Carta-Desenho intitulada “Pietá”, assunto recorrente entre suas esculturas, havendo obras com essa temática nas décadas de 1930 e 1940.

Já na última carta, que consta no Arquivo IEB/USP, de Cícero Dias para Mário de Andrade em 1931[48], na segunda página, o artista fala sobre uma escultura que estaria fazendo naquele momento. No entanto, nesse exemplar, o que de fato chama a atenção é a desordem na composição visual da escrita, algo muito característico da grafia do pernambucano. Na primeira página, do lado esquerdo, vemos uma sequência numérica que, de certa forma, indica os assuntos tratados por

[48] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL2486. Carta remetida por Cícero Dias a Mário de Andrade em 16 de jun. 1931.

ele. Temas que gravitam em torno de notícias sobre amigos, o convite de Lúcio Costa para expor e pedido de opinião sobre a obra que Manuel Bandeira lhe sugeriu mandar em resposta à solicitação feita por Costa.

Na segunda página, o item sete cita a escultura. Após a frase, vemos um desenho, com muitas linhas de preenchimento. Isso acaba delimitando a área em volta de uma figura que se assemelha a um retângulo bastante irregular. No centro desse espaço delimitado, um desenho que pode ser o esboço da escultura que ele cita, sobre uma base na qual segue escrito “PERNA de ROSA”. Abaixo disso, os números se replicam e repetem nove vezes exclamando o nome de Mário. Ele ainda enumera três frases, para em seguida encerrar a carta escrevendo na vertical dia e mês do lado esquerdo e ano do lado direito. Entre eles, despedida e o endereço encerrado em um semicírculo[49].

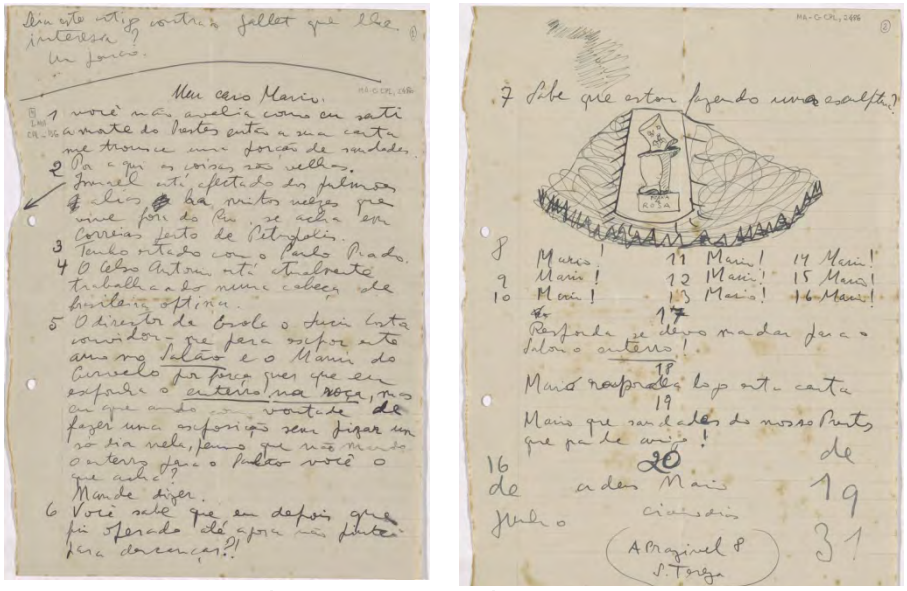


Imagem 20: Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade (frente e verso), Rio de Janeiro. 1931. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade (Continua).

---

[49] Buscamos fazer uma transcrição que obedecesse à escrita de Cícero, conforme vemos abaixo:
“[7] Sabe que estou fazendo uma escultura? [segue abaixo disso um desenho]

[8] Mário!	[11] Mário!	[14] Mário!
[9] Mário!	[12] Mário!	[15] Mário!
[10] Mário!	[13] Mário!	[16] Mário!

[rasura] 17

Responda se devo mandar para o Salon o <u>enterro</u>!

18

Mario responda logo esta carta

19

Mario que saudades do nosso Prestes que grande amigo!

16	20	de
de	adeus Mario	19
junho	Cícero Dias	31

Aprazivel 8
S.Tereza”

A curiosa escrita de Cícero acaba por incorporar a desordem dos pensamentos, as repetições, os espaços em branco. Podem ser percebidos como tão visuais quanto o desenho que segue na parte superior da segunda folha. Aliás, trata-se de um acontecimento igualmente curioso, pois apresenta uma escultura que não existe entre as listas de obras do artista. Podemos dizer que, assim como Di Cavalcanti incorpora a sua prática como ilustrador na construção de suas cartas-desenho, Cícero apresenta uma espécie de universo particular composto da visualidade estabelecida entre o caos da escrita como gesto e as figuras que aparecem do lado, em cima, embaixo, dentro do corpo da missiva, subvertendo padrões e a própria linearidade esperada para aquele objeto.

Anita Malfatti, um pouco mais organizada e contida, escolhe apresentar seus esboços, a serem remetidos dentro de áreas delimitadas. Com isso, aparentemente, ela desejava que eles não interferissem no espaço do texto. Na carta de 1924[50], destacou que estava muito animada com três composições nas quais estava trabalhando: “O Perdão de Madalena”, “A Ressurreição de Lázaro” e “A pesca Maravilhosa”. Para as duas primeiras, ela faz pequenos croquis na lateral esquerda da missiva; e na última ela apenas descreve, alegando estar com preguiça de fazer o desenho naquele momento.

Na folha, que foi dobrada ao meio, usa-se uma sequência de leitura que é determinada no papel sempre a partir do lado direito. Justamente nesse lado tanto na frente quanto no verso, há palavras riscadas, que formam uma interrupção em azul no corpo do texto. Anita chega a se desculpar por isso dizendo: “Perdoa-me os borrões, mando assim mesmo por causa dos pequenos croquis”. Mesmo não sendo essa a intenção, a presença dos desenhos acaba por interferir na escrita e determina que a carta siga com pequenas rasuras, ainda que isso desagrade visualmente à artista.

[50] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL4481. Carta remetida por Anita Malfatti a Mário de Andrade em 05 de out. 1924.

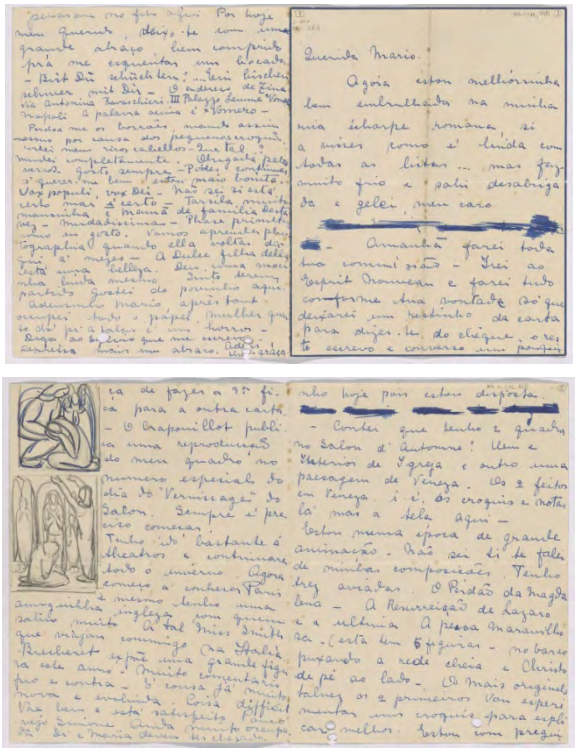


Imagem 21: Carta-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade (frente e verso), Paris. 1924. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade (Continua).

Assim como Anita, Victor Brecheret também opta por fazer uma de suas cartas com um pequeno desenho delimitado no canto superior esquerdo[51]. Na área sólida, cercada pelo preto da tinta, temos três interferências. Uma abertura no bloco negro, que nos apresenta somente uma linha ao fundo; e na outra abertura a palavra “SAUDADE”. Entre elas, sob uma espécie de pedestal, um desenho-escultura que nos apresenta o que parece ser um corpo feminino alongado, com a cabeça reclinada para a direita. Ele desenha e escreve com a mesma tinta: as letras se arrastam pelo encadeamento linear da pauta imaginária, levemente torta; e, na segunda página, vão se espaçando cada vez mais, até terminar com assinatura, local, data e uma área vazia.

[51] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência Passiva. Código de Ref.: MA-C-CP1478. Carta remetida por Victor Brecheret a Mário de Andrade em 22 de mai. 1922.

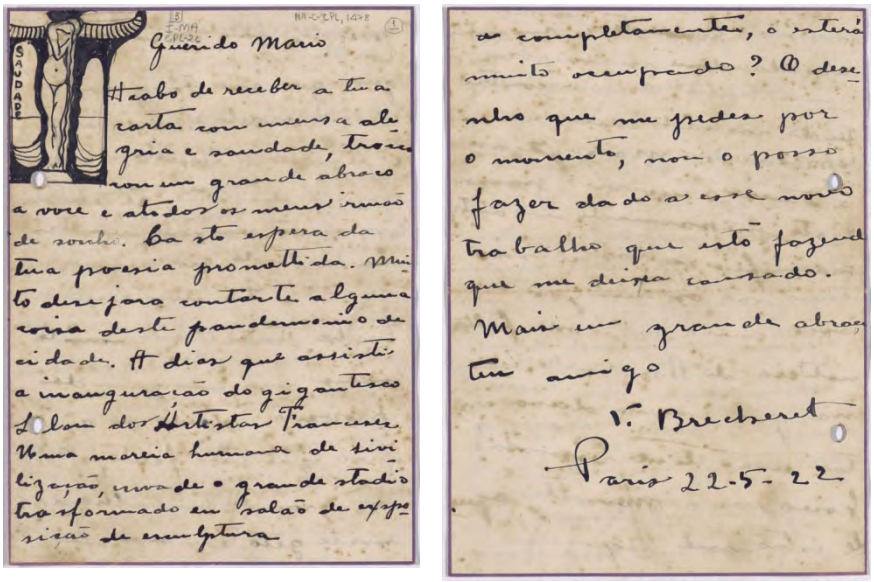


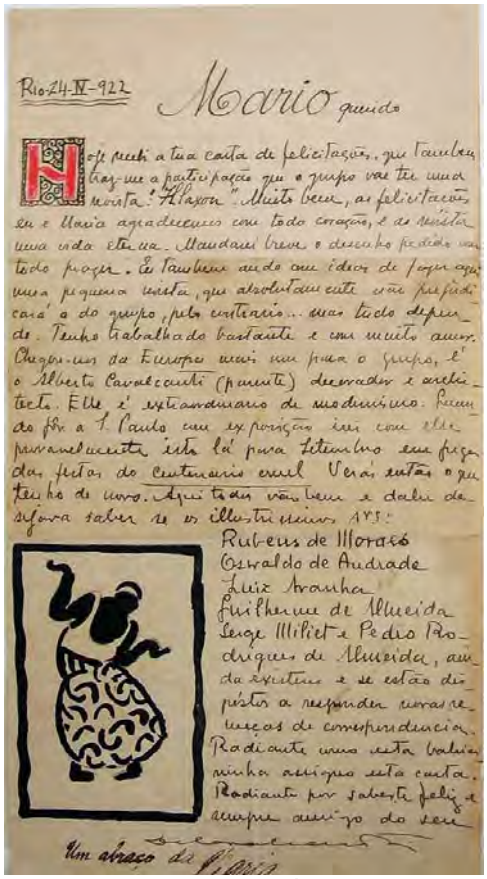
Imagem 22: Carta-desenho de Victor Brecheret para Mário de Andrade, Paris. 1922. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade (Continua).

Nas características apresentadas até aqui, percebemos a espessura desse debate, pois, de fato, a exploração do espaço epistolar entre desenho e escrita pode ter múltiplas configurações. No entanto, o pensamento da composição do objeto carta, como em um material gráfico, não parece ser tão frequente. Apesar de haver a preocupação com a visualidade na carta, os jogos gráficos estabelecidos entre escrita e desenho, por vezes, dão a entender que determinados acontecimentos não parecem ter sido intencionais, a despeito de serem incorporados no conjunto.

Não obstante, não podemos ignorar que muitos desses artistas trabalharam produzindo ilustrações para peças gráficas ao longo de suas carreiras, mas um dos objetos aqui arrolado nos faz especular sobre como um ilustrador comporia sua carta para além do texto. Não nos espanta que essa missiva diagramada, tal qual a página de um livro, venha das mãos de Di Cavalcanti. No objeto de 1922[52], a construção visual é calculada e distribuída entre os diferentes padrões tipográficos, a letra capitular destacada no começo do texto e a escrita em bloco ao longo da página, cujo formato é mais alongado. Em comum com Anita Malfatti e Victor Brecheret, a imagem inserida em um retângulo, aqui, na parte inferior do objeto. Apesar de ter começado profissionalmente como ilustrador e partido para a pintura após os desdobramentos modernistas, Di Cavalcanti nunca abandonou a área

[52] Acervo – Artes Plásticas IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Código de Ref.: CAV-MA-0206. Carta remetida por Di Cavalcanti a Mário de Andrade em 24 de abr. 1922.

gráfica, o que justifica muito de suas escolhas quando o assunto era trabalhar com desenho e escrita sobre papel.


Rio 24-IV-922

Mario querido

Hoje recebi a tua carta de felicitações, que tambem traz-me a participação que o grupo vae ter uma revista: "Klaxon". Muito bem, as felicitações eu e Maria agradecemos com todo coração, e ao revista uma vida eterna. Mandarei breve o desenho pedido com todo prazer. Estou tambem ainda com idéas de fazer aqui uma pequena revista, que absolutamente em prejudicará o do grupo, pelo contrario... mas tudo depois. Tenho trabalhado bastante e com muito amor. Chegou-nos da Europa mais um para o grupo, é o Alberto Cavalcanti (pintura) decorador e architecto. Elle é extraordinario de modernismo. Quando for a S. Paulo com exposição ira com elle pessoalmente está lá para titulo seu fazer das festas do centenario civil. Verá então o que tenho de novo. Aqui todos vão bem e daki de sejava saber se os illustrissimos AA.:

Rubens de Moraes
Oswaldo de Andrade
Luiz Aranha
Guilherme de Almeida
Sergio Milliet e Pedro Rodrigues de Almeida, ainda existem e se estão dispostos a responder mais requisitos de correspondencia.

Radiante como esta bahianinha assigno esta carta.

Radiante por saber-te feliz e sempre amigo do seu

Um abraço de

Imagem 13a: Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 1930. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

O texto fala de trabalho, dos avanços do grupo modernista, de iniciativas como a Revista Klaxon, na qual o artista aceita colaborar com envio de desenhos e pede notícias dos amigos. O *corpus* visual conta com o nome de Mário em destaque na letra cursiva bem desenhada. O “H” capitular, feito em vermelho, encerrado em um quadrado com o fundo composto por arabescos em espiral, também salta aos olhos. No entanto, a imagem da baiana é um destaque no final da carta. O contraste do corpo negro com o fundo e a blusa branca delimitam a figura que parece se movimentar, curvada para a frente, com os braços dobrados, mãos abertas e arqueadas para cima, como em uma dança. A saia estampada com linhas curvas harmoniza o conjunto. Para finalizar o texto, ele escreve: “Radiante como esta bahianinha [assigno] esta carta”. Assina em grafismos desenhados e escritos, pois abaixo dela segue o “DiCavalcanti” caligráfico.

Nas reflexões derridianas, a escrita estaria vinculada ao “traço instituído”, que poderia ser entendido como o elo entre sistemas diferentes de significação, mas, ao mesmo tempo, não guardaria nenhuma ligação com aquilo que representa. Se limitaria tão somente ao exercício de sua função. No entanto, quando vemos essas cartas, podemos pensar também a partir da ideia de gesto ou de como ele se infiltra no movimento de escrita, gerando marcas, calculadas ou não. Transitamos, portanto, entre a escrita e o desenho, no sentido que Barthes daria para “escritura”[53]. O conceito por ele trabalhado é associado à ideia de inscrição, como um ato muscular, ou a ação propriamente dita de escrever/desenhar. É o olhar lançado para a escrita, sem a intenção de ver somente a sua funcionalidade. Desse ponto de vista, em um sentido mais amplo, passamos a percebê-la como ato configurado no traço, “destituído” de significação. Da mesma forma, ganha destaque sua estreita relação com o desenho e os impactos desse diálogo na visualidade da página.

Tal caminho interpretativo, que segue na contramão dos pensamentos sobre a ligação entre desenho e escrita estabelecidos por Mário de Andrade, vem na esteira do trabalho de pessoas que ampliaram o espectro de atuação e diluíram as fronteiras entre os grafismos. O desenho como atitude e a escrita como visualidade não parecem ter sido percebidos por Andrade, ainda que já houvesse entre seus contemporâneos quem pensasse sobre isso. Algumas ações de escritores e artistas já faziam pairar no ar indícios de uma mudança na sensibilidade em torno dessa aproximação. Os textos visuais concretizados em fatos, como a sua desconstrução tipográfica primeiramente por Mallarmé, depois por Apollinaire, ou os estudos sobre desenhos-escritos de Antonin Artaud, dentre tantos outros, assim como a insistente presença da palavra no território plástico, demonstram a sua crescente participação na visualidade do início do século de uma forma geral. “*Les Mots en liberté*” das experiências e apropriações futuristas demarcam um interesse tipográfico que vemos também nas colagens cubistas, assim como nas inversões dadaístas entre as palavras e seus significados ou nos jogos surrealistas; tudo isso, de alguma forma, deu a sua contribuição para a atuação artística, que queria experimentar a tensão surgida do encontro do desenho e da escrita no mesmo suporte.

---

[53] Cf. BARTHES, R. *Variation sur l’écriture*. In: MARTY, E. (org.), *Œuvres complètes*. 1972-1976. Paris Seuil, 2002, p.4

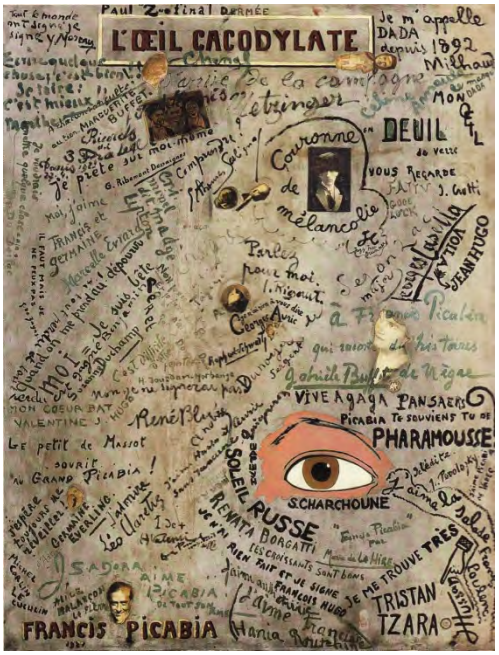


Imagem 23: Francis Picabia, *L'œil cacodylate*, 1921. Óleo, colagem de fotografias, cartões-postais e papéis diversos s/ tela. 148,6 cm x 117,4 cm. Centre Pompidou.

Imagem 24: Pablo Picasso, *Bouteille, journal et verre sur une table*, 1912. Fusain, guache e papel colado s/ papel. 62 cm x 48 cm. Centre Pompidou.

Mas é preciso perceber, contudo, que esse problema não se restringiu somente ao começo do século XX. Entre as práticas artísticas contemporâneas, muitos foram os que questionaram, por meio de suas elaborações, e nos mostraram que, no caso das relações entre escrita e imagem, a arte não é só terreno para dicotomias[54]. Ao pensar as obras de Léon Ferrari e Mira Schendel, Pérez-Oramas (2010) mostra como a percepção da opacidade das palavras é o tempero para práticas artísticas indiferentes às distinções entre artes do tempo e artes do espaço, ditadas por Lessing ainda no século XVIII. Dessa forma, para eles dois e muitos outros artistas[55], "as imagens se manifestam por meio dos textos, e estes por meio das imagens – na realidade, as imagens são textos e os textos são imagens" (PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 16).

---

[54] "[...] uma reinvenção da arte visual por meio de operações envolvendo a linguagem, e ocorrendo em um período específico da história social e intelectual do Ocidente, em que predominou o paradigma da linguagem como operador para o entendimento da realidade humana, tal como se manifesta nos textos de Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco, Paul de Man, Jacques Derrida e outros. (PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 16)

[55] Quando aproximamos algumas obras de artistas como Marcel Broodthaers, Gil Joseph Wolman, Cy Twombly, Leonilson, Arthur Bispo do Rosário e os já citados León Ferrari e Mira Schendel, em diferentes contextos de criação, compreendemos não somente a ideia de que imagens são textos e textos são imagens, colocada por Pérez-Oramas, mas também nos damos conta da densidade de suas relações de tensão enquanto proposições visuais.

Imagem 25: León Ferrari, *Carta a un General*, 1963. Tinta s/ papel. 34 cm x 17,5 cm. Fundação Augusto y Leon Ferrari, Archivo y Colección, Buenos Aires.

Imagem 26: Mira Schendel, *Sem título,* da série *Objetos Gráficos*, 1969. Grafite e óleo s/ papel entre placas de acrílico. 99,8 cm x 99,8 cm x 1cm. Colección Patrícia Phelps de Cisneiros.

A partir de uma única ação, temos o traço característico da formação gráfica da letra ou o traço do desenho que se pretende rabisco; exercício; esboço; obra; ação. Em alguns casos, tratam-se de elementos estanques com papéis bem determinados, como já vimos em algumas das cartas-desenho apresentadas. Mas e quando um objeto do cotidiano se transforma em suporte da dualidade do traço? Por meio da coexistência do desenho e da escrita no conjunto com o qual trabalhamos, seria possível perceber nessas cartas a ideia de um traço ambivalente?

A ambivalência dá conta de um estado das coisas, pois trata da condição que possibilita uma existência simultânea e de igual intensidade em alguém, ou em algum lugar, ou em algum objeto. Seria essa dualidade do gesto algo com tendências opostas? Por vezes sim; no entanto, é a partir dessa tensão que o dual, de alguma forma, abala nossas certezas em relação àquilo que vemos.

Quando começamos a pesquisa sobre as cartas com desenhos da coleção de Mário de Andrade, percebemos de imediato que havia algo a ser observado nos nove objetos então encontrados na Coleção de Artes Visuais. Já era possível especular sobre como esses diferentes artistas estavam se apropriando da carta para, em seus relatos pessoais, expressarem suas subjetividades por meio da visualidade. No entanto, ao mesmo tempo, havia o forte indício de que, em alguns casos, tratavam-se também de atos poéticos, no sentido de que a presença do desenho e a sua relação com escrita como gesto ressignificariam a compreensão já atribuída à carta, enquanto gênero e objeto.

O alinhamento dos vinte e oito itens encontrados entre o Arquivo e a Coleção de Artes Visuais de Mário de Andrade, em torno de um debate, possibilita

pensarmos também as posturas que formam o contorno da Carta-Desenho. Aqui, já está claro que não visamos refletir sobre o objeto como uma coisa ou outra, sobre o que é mais desenho ou o que é mais carta. Partimos da ideia de Carta-Desenho como sendo as duas coisas ao mesmo tempo, para verificarmos de que formas suporte e gesto, e entre eles a escrita e o desenho, se constituem como um ato poético ou como proposição. Um acontecimento de criação artística no qual cada um, a seu modo, se dá a oportunidade de traçar visualidades pelo cheio ou pelo vazio; pelo desenho com muita ou pouca escrita; pela escrita enquanto ritmo e forma, pelo desenho-escrito ou por tudo isso ao mesmo tempo. Assim, a existência desse princípio visual atravessa tanto a ideia de carta, quanto a de desenho individualmente, expandindo compreensões sobre os seus processos de constituição como tal.

Vemos muitas análises epistolares terem seu foco nas transcrições, sendo que nem sempre a materialidade da carta ganha a mesma atenção. A forma como a pessoa escreve, o desenho da letra, os encadeamentos entre espaço ocupado e espaço branco, suas relações de legibilidade, por si só, são visuais, para além de seu conteúdo. O desenho é mais um elemento que pode se inserir, se apropriar e até mesmo desviar a funcionalidade da escrita das mais diversas formas, e é essa capacidade desestabilizadora em objetos do cotidiano que os tornam visuais e ao mesmo tempo poéticos.

Dentre os objetos apresentados até o momento, observamos desenhos feitos em página separada do texto, pequenas interferências gráficas no começo ou no final da carta, o seu uso funcional para relatos de viagem ou envio de esboço de obras, desenhos feitos em espaços delimitados no corpo do texto. Tudo isso foi determinado pelas características dos objetos que temos. São, portanto, elementos delimitadores disso que defendemos como Carta-Desenho, pois significa que os artistas estavam explorando o terreno epistolar de diferentes formas. Mas, sem sombra de dúvidas, há alguns objetos do conjunto que são verdadeiros vértices do debate, pois abalam compreensões estabelecidas, apontando como resultado objetos híbridos e variáveis.

As nuances entre as configurações geradas pelas ações nas cartas, por vezes pelo mesmo artista, demonstram irregularidades nesse percurso e indicam ser impossível pensar somente na fusão das faturas. Sendo assim, o primeiro vértice que apontamos como determinante são as cartas coletivas. Na escrita em parceria,

visualizamos a cristalização de instantes. Memoriais de papel, elas inserem o destinatário em um momento que passou e foi compartilhado entre dois ou mais remetentes, mas que fica ali registrado na confusão do desenho-escrito não planejado, feito em jantares e reuniões, entre uma gargalhada e um gole de bebida.

No começo de 1944[56], a algazarra desenhada-escrita veio das mãos de amigos musicistas Francisco Mignone (pianista, regente e compositor), João de Sousa Lima (compositor, pianista, maestro e professor), Liddy Chiafarelli Mignone (educadora musical, musicista e pianista), Tomás Terán (pianista) e Nair Duarte Nunes (pianista). Os dois únicos que não atuavam na área musical eram Mariatereza Terán (esposa de Tomás) e Manuel Bandeira (escritor e grande amigo de Mário de Andrade).

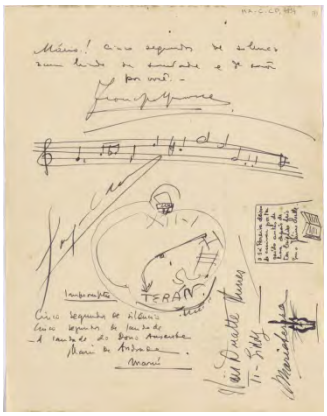


Imagem 27: Carta-desenho coletiva de Francisco Mignone, Manuel Bandeira e outros para Mário de Andrade, Rio de Janeiro. 1944. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade (Continua).

O acontecimento presentifica um pouco de tudo: assinatura ilegível, traços soltos, desenhos como de um livro aberto e de um gato de costas, desenhos que não se parecem com nada específico, linhas de uma partitura com notas que formam uma ondulação, poemas[57] e brigas[58]. O papel deve ter passado de mão em

[56] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Espécie: Bilhete. Código de Ref.: MA-C-CP4854. Carta coletiva a Mário de Andrade, 13 de out. 1944.

[57] No alto da página, segue escrito “Mário! Cinco segundos de silêncio [numa?] tarde de saudade e de [amôr?] por você”; a assinatura abaixo é de Francisco Mignone. No canto inferior esquerdo, segue escrito: “Cinco segundos de silencio/ Cinco segundos de saudade/ - A saudade do Dono ausente/ Mário de Andrade”. Segue assinado Manú.

[58] Em um quadrado delimitado na lateral direita, segue escrito: “O Sá Pereira deixou de assinar por ter saído antes da hora depois de ter brigado feio com o Jaime Ovalle”. Em Nota de pesquisa do documento, o Arquivo IEB/USP esclarece que a data da carta foi atestada justamente por essa informação; há uma menção sobre o desentendimento dos dois na carta seguinte.

mão. As pessoas iam traçando onde era possível: na horizontal, na vertical, na diagonal. A ocupação do suporte não é plena, pois há espaços em branco entre os gestos concretizados nos diferentes traços. A grande questão parece ser inserir naquele instante o escritor impossibilitado de comparecer. Sabemos que, no final da década de 1930 e no começo de 1940, ele se encontrava abatido por doenças. Nada melhor que a materialização de um momento para injetar ânimo no amigo.

Já as cartas coletivas dos modernistas de 1923 teriam outro sentido na vida do escritor. Seriam remetidas na busca por diminuir distâncias, ao mesmo tempo que podem indicar a incorporação de experiências de escrita coletiva, como os jogos surrealistas[59]. Bastava um encontro entre os amigos brasileiros em Paris para surgir a ideia de narrar o cotidiano francês para o escritor no Brasil, nem sempre de modo convencional. Tarsila do Amaral, em uma carta de 13 de outubro de 1923, nos daria pistas ao descrever o ambiente[60]:

> [...] Pintura, músicas, literatura e meu atelier cheio de artistas. Serge e Oswald maravilhosos. Villa Lobos nervoso. Souza Lima gordo. Paulo Prado estupendo.
> Amanhã 2ª. secção (só tenho seis copos e bebo na chícara)! Annita, Brecheret, Di e famílias – 3ª. secção – Cocteau, Leger, Cendrars e saudades do Mário. Não acredite demais.

Os desenhos-escritos estão no centro desses recortes da experiência parisiense pautada, para muitos, por encontros e festas. Os brasileiros seguiam interessados em vivenciar as trocas intelectuais com artistas e poetas do período. Em setembro de 1923[61], Sérgio Milliet noticiaria a Mário de Andrade que escreviam

---

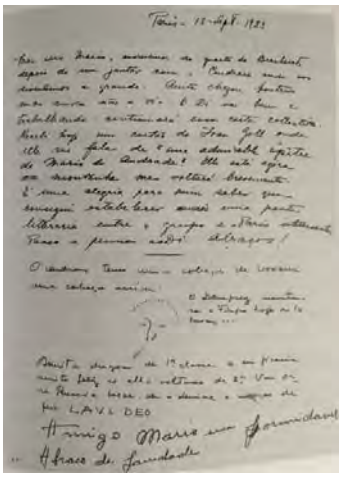
[59] As primeiras experiências em torno da "escrita automática" descrita nos manifestos surrealistas por André Breton se configuraram, posteriormente, em torno da incorporação de jogos infantis nas criações coletivas surrealistas. Podemos citar o *jeu du «si c´etait...» (variant do «portrait»), jeu de la verité, jeu de la phrase orale, jeu de l´assassin* e o *jeu du cadavre exquis*. A diversão escrita entre o grupo de pessoas logo incorporou os desenhos e colagens, sendo que, nesse caso, o número de envolvidos não poderia passar de três (PIANOWSKI, 2007). Para Theophilo (2013, p. 28), "os resultados desse jogo agradavam aos surrealistas porque permitiam o alcance de, pelo menos, dois de seus objetivos: a passagem do conhecido ao desconhecido e a subversão de dicotomias socialmente estabelecidas. Para Breton e os surrealistas, a 'revoluc ão no pensamento' consistia, sobretudo, na aquisic ão da capacidade de 'desclassificac ão' de elementos já conhecidos". Os princípios visados por eles aparecem nas cartas coletivas que temos aqui como exemplo, em especial, naquelas onde a estrutura da carta-objeto se vê completamente descaracterizada, tornando-se outro tipo de missiva.

[60] Arquivo IEB-USP, Acervo Tarsila do Amaral/ Código de Ref.: TA-P02-004. Carta remetida por Tarsila do Amaral a Mário de Andrade em 13 de out. 1923. Tratam-se de cópias de documentos que são trazidos por pesquisadores de outras instituições.

[61] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Espécie: Carta. Código de Ref.: MA-C-CPCAP4889. No Acervo, tem o código CAV-MA-0130. Carta coletiva de Victor Brecheret; Di Cavalcanti e Sérgio

do quarto do Brecheret, após um jantar com o Blaise Cendrars, onde, segundo ele, se divertiram bastante. Reporta a chegada de Anita Malfatti, sem tê-la, no entanto, encontrado. Explica que Di Cavalcanti está bem, trabalhando e continuaria a carta coletiva.

O artista, por sua vez, abre a sua parte na missiva comentando sobre o formato da cabeça do poeta francês Blaise Cendrars, que, segundo ele, se parecia com a cabeça de um "*boxeur".* Depois da frase "uma cabeça assim:", traça um semicírculo com pequenos tracinhos e, abaixo disso, há os olhos miúdos e o nariz alongado. Depois de um comentário sarcástico sobre a chegada de Anita Malfatti e notícias[62], se despede e passa a folha a Victor Brecheret, que destaca estar em Paris "sempre trabalhando". Afirma que estão em seu quarto se lembrando de todos os "queridos irmãos de arte". Abaixo disso, o desenho intitulado "Madalena e Cristo". Ela segura uma jarra, sendo que esse objeto invade a escrita. Ele faz um gesto para que ela pare. Os volumes dos corpos alongados, assim como o posicionamento das cabeças sugerem peso nas figuras. No entanto, elas são traçadas com linhas finas e tomadas pelo branco do papel. Ao longo do lado direito, novamente os três assinam a carta, incluindo a assinatura de Maria Cavalcanti.



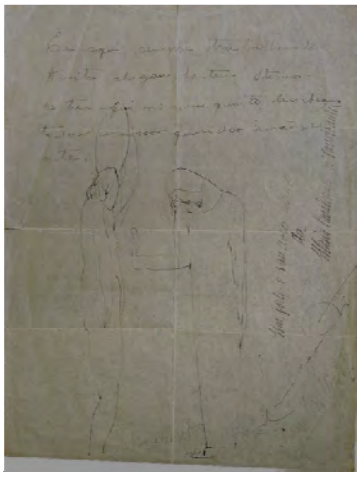


Imagem 11a: Carta-desenho de Victor Brecheret para Mário de Andrade (verso; coletiva com Di Cavalcanti e Sérgio Milliet), Paris. 1923. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

Di e Brecheret já apontavam o uso do desenho e do escrito no espaço epistolar para Mário de Andrade. De formas diferentes, eles vão experimentando a

---

Milliet a Mário de Andrade, 13 set. 1923.

[62] "Anita chegou de 1a. classe e eu ficaria muito feliz se ella voltasse de 2a. Vou para Rússia breve, ver Lenine e morrer de frio [LAUS DEO]".

missiva como lugar de criação e inserção de seus desenhos. Vimos alguns exemplos dos dois individual e coletivamente construindo a visualidade da narrativa na correspondência a partir de distintos traços e linhas. Façamos uma pausa na reflexão sobre as cartas coletivas, para comentarmos o segundo vértice, que tem os dois artistas como mobilizadores de noções da ocupação visual da carta-desenho. Trata-se de pensar a colocação da imagem na página.

Até aqui vimos cartas nas quais o desenho entra em seu *corpus* material de maneira periférica ou fisicamente separada. Um desenho que está no centro da página e força as letras a se mobilizarem para acontecer no seu entorno, por si só, nos faz repensar o gesto da escrita. Ela, por sua vez, tem aos poucos que deixar o padrão linear, para resolver o problema de espaço que a presença do desenho lhe impõe. Em uma das cartas de Cícero Dias, vimos o texto se diluir, replicando números e deixando áreas vazias de forma inesperada após a entrada do desenho no papel. Aqui, no entanto, a situação é diferente, pois o desenho entra no meio da escrita e a tensão gerada por essa ocupação central na página vai produzir impactos importantes sobre a sua funcionalidade.

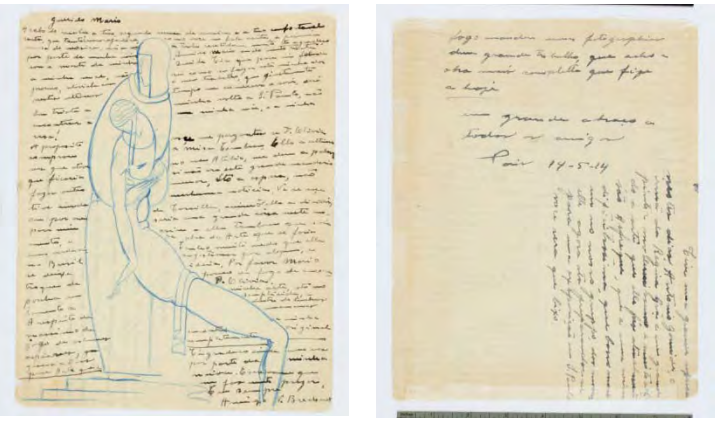


Imagem 11b: Carta-desenho de Victor Brecheret para Mário de Andrade, Paris. 1924. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

Imagem 13c: Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 1930. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

Nas cartas de Victor Brecheret[63] e Di Cavalcanti[64], a construção visual da página passa pela escrita, gravitando em torno de desenhos que não são citados no texto. Seis anos as separam, mas em ambas há o envio de um acontecimento visual, que poderia estar isolado, mas por decisão dos artistas passa a ser parte da escrita, ditando seu ritmo, desmembrando suas frases, espremendo suas palavras. Nesse sentido, ambos nos dão indícios de terem desenhado no papel e, posteriormente, escrito suas mensagens. Brecheret não consegue usar somente a frente da folha e chega a escrever por cima do desenho antes de levar o texto para o verso, que é usado em dois sentidos diferentes.

Já Di Cavalcanti forma caminhos com as linhas de palavras. Por dois terços da carta, há um espaço estabelecido pela cadência da escrita na sucessão dessas linhas. No terço final, as palavras se moldam ao formato da parte inferior do desenho. O espaço entre as frases diminui e forma-se um movimento que vai finalizar a carta no canto inferior direito. O artista opta por desmembrar o texto de forma a tentar adaptá-lo à presença do desenho.

Vemos essa ser uma prática utilizada por algumas pessoas em cartas. Man Ray, por exemplo, escreve em conjunto com Homer Bevans (escultor norte-americano) e uma pessoa não identificada, em 1929, uma carta a Julian Edwin Levi[65].

---

[63] Acervo – Artes Plásticas IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Código de Ref.: CAV-MA-0131. Carta remetida por Victor Brecheret a Mário de Andrade em 24[?] de mai. 1924.

[64] Acervo – Artes Plásticas IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Código de Ref.: CAV-MA-020. Carta remetida por Di Cavalcanti a Mário de Andrade em 01 de set. 1930.

[65] KIRWIN, L. *More Than Words: Illustreted Lettres from Smithsonian's Archives of American Art*. New York: Princeton Archictetural Press, 2005. p. 120.

Imagem 28: Carta-desenho coletiva de Man Ray e outros para Julian Edwin Levi, Paris. 1929. Fonte: Smithsonian's Archives of American Art.

Não se sabe de quem é o desenho da grande cabeça de homem, no centro da folha, mas percebemos como cada um dos três escreveram suas mensagens, contornando a imagem com a escrita, que acontece em vários sentidos nos pequenos espaços que sobram.

Engana-se, no entanto, quem pensa que essa ou aquela resolução facilita a decodificação das letras miúdas e espremidas entre uma parte ou outra do desenho. A caligrafia de Di, apesar de visualmente bem elaborada, tende a tornar ilegíveis muitas palavras. Na mensagem, temos, portanto, entre algumas lacunas de ilegibilidade, a cobrança por notícias do escritor, comentários sobre obras a serem desenvolvidas, notícias de amigos, críticas a Oswald de Andrade e a constatação da falta de intenção em construir uma grande obra-prima.

Já a escrita de Victor Brecheret é ainda um pouco mais difícil de decifrar, pois estamos lendo os pensamentos de um italiano, que escreve em português no momento em que mora em Paris. A confusão com as palavras acaba sendo inevitável. O artista agradece a remessa de músicas enviadas por Mário, constata que uma correspondência do escritor foi extraviada, pois não chegou ao seu endereço em Paris. Comenta a morte de uma tia, pede que Mário intermedeie uma venda de escultura para D. Olivia Guedes Penteado e dá notícias sobre seus trabalhos. No verso, faz comentário sobre a obra de Antonio Gomide.

Interessante observar que Victor Brecheret, em 1924, constataria: "A respeito da minha arte, sto no massimo da simplicidade, e jogo de volumes dentro de linhas aspiraes, [ilegível] graças a Deus encontrei a minha <u>pura Arte que é completamente original</u>" (o grifo do autor). Ele parece entusiasmado com o ideário modernista no qual trabalhava naquele momento. Já em 1930 Di escreve: "Mario felizmente eu nao me apresso nao quero nunca realizar obras primas como quiz o Brecheret o Villa [...] Elles nao amam a vida. [...]". Uma ponta de desilusão, passados quase dez anos dos movimentos nos quais remetente e destinatário estiveram envolvidos. Um estado de espírito que nos indica a oscilação entre vontade e realidade artística brasileira.

Apesar de acontecerem na mesma página, nessa configuração dada por Brecheret e Di Cavalcanti, o desenho interfere na escrita e se relaciona com ela por

meio da tensão visual. No entanto, a partir dessas reflexões sobre as próprias produções, vemos como são esparsas, descoladas da imagem. Por meio da prática de Cícero Dias, chegamos ao terceiro vértice para a compreensão da carta-desenho, que, de certa forma, acontece suprindo esse espaço deixado por Di e Brecheret. O pernambucano oferece um determinado modo de construção do pensamento que é visual. Ainda que a tensão seja algo presente, quando aproximamos o seu conjunto de missivas, percebemos como a postura do artista nos indica que a sua apropriação poética do espaço epistolar acontece em um lugar "entre" a escrita e o desenho.

Ele já nos dá mostras disso em objetos somente escritos. No pequeno cartão deixado para Mário de Andrade em um desencontro, o pernambucano, com sua escrita febril, elabora uma composição visual interessante em sua mensagem escrita[66]. Não no sentido daquilo que se lê, mas no sentido de como se apresenta. Assim, se deixarmos o cartão na posição horizontal, vemos seu nome envolto por grafismos que desenham e emolduram o espaço em branco do cartão.

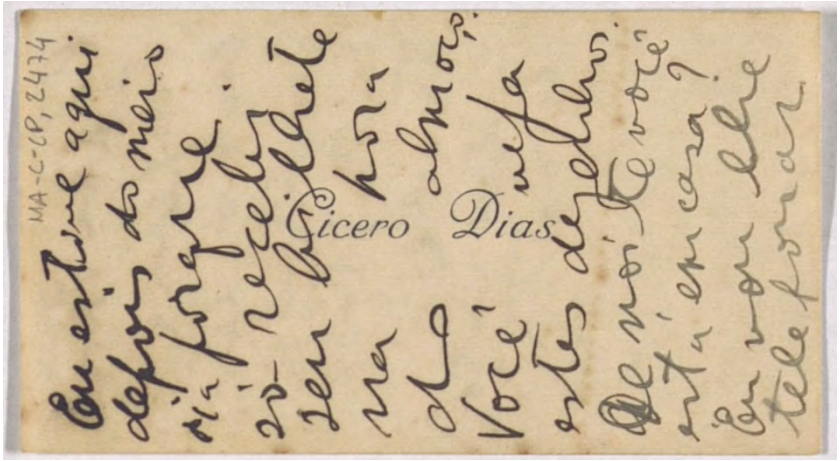


Imagem 29: Cartão de visita de Cícero Dias para Mário de Andrade (frente), Rio de Janeiro. [1928]. Fonte: Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade (Continua).

Pagès (informação verbal)[67] refletiu sobre o espaço material das cartas e o gesto performativo do remetente, demandando de quem lê um olhar gráfico para a

[66] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Série: Correspondência; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL no. 2474. Cartão de Cícero Dias a Mário de Andrade [ant. 28 nov. 1928?]. A grafia original foi mantida.

[67] Pagés, A. *"Que nous disent les autographes".* Palestra proferida no dia 08/11/2016 como parte das atividades do 4º Colóquio Internacional Artífices da Correspondência: procedimentos teóricos-metodológicos e críticos na edição de cartas, realizado pelo IEB/USP, na Sala de Eventos do Instituto de Estudos Avançados/USP.

escrita. Como exemplo, ele mostrou em cartas de Émile Zola, a escrita que segue na diagonal ou em condições marginais; cartas com letras propositalmente mais espaçadas; ou o texto que não tem pontuação. Segundo ele, tratam-se de elementos que corroboram, mas também que revolucionam a importância física dos manuscritos: o ato de ler passa a ter uma amplitude que ultrapassaria a mensagem.

Para alguns artistas, a produção se restringe a uma ou duas cartas. Mas em casos como o de Cícero Dias, que faz um uso intensivo desse tipo de relação, podemos perceber não somente como se constrói, mas também como se desdobra a sua postura e consequentemente os objetos atrelados a ela. Se, por exemplo, observarmos quatro cartas manuscritas, três de 1929 e uma de 1930, podemos perceber a fluidez com a qual o desenho aparece no corpo da missiva e, ao mesmo tempo, a escrita, que nem sempre se orienta por um princípio de linearidade. Nem mesmo a mensagem segue um padrão epistolar rígido: muitas vezes, não há uso de pontuação, há muitas repetições – por vezes propositais –, os textos seguem a cadência e a espontaneidade da fala e não a formalidade da escrita.

Observemos, portanto, que não se trata somente da inserção do desenho, mas de toda uma formatação (ou deformação) do pensamento pelo uso do gesto no desenho-escrito face a uma espontaneidade que permeia o acontecimento[68]. Na segunda página da carta que vemos na letra "a"[69] do conjunto abaixo exposto, o desenho acontece no canto superior esquerdo. Trata-se de um rosto distorcido. Essa distorção vai se projetar também pelas linhas de texto, pois veja como se dá a assinatura e o *post scriptum* delimitado por uma linha curva, que inclusive direciona o texto para o canto inferior esquerdo.

No exemplo da letra "b"[70], o desenho acontece na primeira página, no lado esquerdo da carta. O uso do preenchimento preto da primeira imagem se projeta

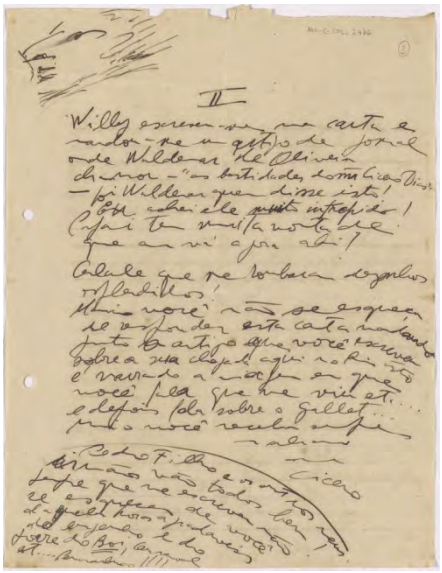
---

[68] Ao refletir sobre a prática dos desenhos-escritos de Antonin Artaud e da "espontaneidade do traço", Kiefer (2008, p. 225) destaca que "essa espontaneidade seria o próprio exercício face ao limite: subverter a ordem e a organização dos corpos começando pelo próprio corpo da língua – a letra, a linha, o texto". Cícero Dias também transita por essa subversão no momento em que opta por se desvencilhar de amarras e padrões que geram expectativas de atuação do corpo no espaço epistolar.

[69] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Série: Correspondência; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL2476. Carta de Cícero Dias a Mário de Andrade. 02 jul. 1929 [?].

[70] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Série: Correspondência; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL2477. Carta de Cícero Dias a Mário de Andrade. 02 jul. 1929 [?]. Essas duas cartas têm a mesma data, tendo sido a primeira enviada do Rio de Janeiro e a segunda de Recife.

nas manchas de excesso de tinta. Em uma delas, temos mesmo a impressão de ver um perfil. As rasuras se compõem com essas manchas, que parecem ter sido incorporadas ao processo de escrita. A cursiva, por vezes rápida e pouco espaçada, vai crescendo e se transforma em letra de forma na metade da missiva, ocupando três linhas com poucas palavras. No trecho final, a escrita volta a ser cursiva ao lado de uma, ou duas cabeças, que aparentam estar de frente e de perfil, no canto inferior esquerdo. No exemplar da letra “c”[71], ele novamente trabalha o desenho-escrita na segunda página e mantém as interferências gráficas com desenhos, rasuras e escrita febril. Há ainda uma figura estirada displicentemente no meio do texto.

a - 

b -

[71] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Série: Correspondência; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL2478. Carta de Cícero Dias a Mário de Andrade [jul?]. 1929 [?].

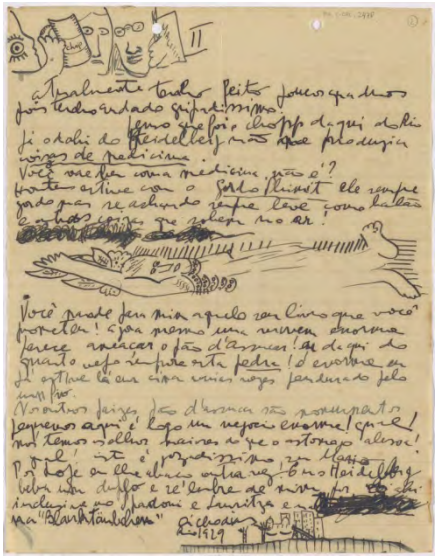
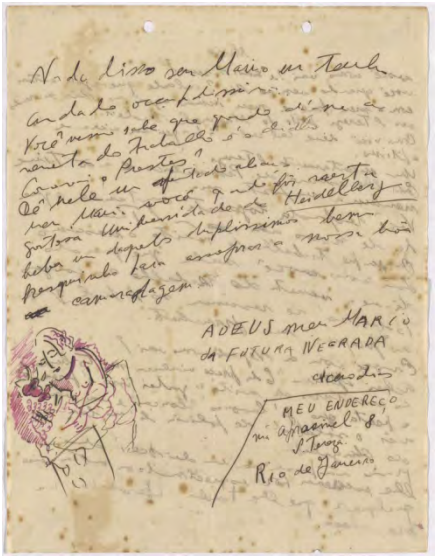
c -  d - 

Imagem 30: Cartas-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade, Rio de Janeiro (a,c,d), Recife (b). 1929 (a,b,c), 1930 (d) Fonte:Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. (Continua).

Por fim, no exemplo da letra “d”[72], também na segunda folha, vemos um acontecimento na parte inferior esquerda. Aqui há um pouco mais de espaço entre desenho e escrita; no entanto, o papel escolhido possibilita que frente e verso interfiram visualmente um sobre o outro gerando um cruzamento entre as linhas de texto. No alto da página, ele segue levemente em diagonal. Novamente o endereço é destacado do corpo da mensagem pela delimitação de linhas retas.

Os objetos de Cícero Dias indicam a potencialidade que a carta-desenho pode ter enquanto ato, fazendo pensar a unidade visual formada tanto a partir das intervenções do desenho no/ com o texto, quanto a partir do padrão gestual da escrita. Acreditamos ser esse um dos casos do uso da carta como extensão da produção artística, não havendo limites entre o pensamento estético do artista e o seu uso em objetos do cotidiano. Essa suposição se deve ao fato de o pernambucano fazer uso desse princípio de criação em muitos de seus diálogos epistolares com diferentes pessoas, como veremos. Assim, a extensão desses limites da criação em objetos do cotidiano pode se dar de diversas formas, inclusive pelas mãos de outros artistas.

[72] Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Série: Correspondência; Correspondência Passiva; Passiva Lacrada. Código de Ref.: MA-C-CPL2482. Carta de Cícero Dias a Mário de Andrade [abr. 1930?].

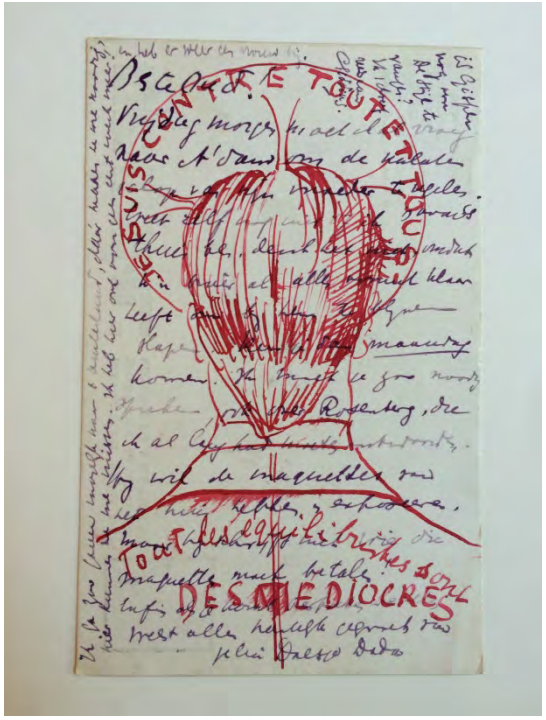


Imagem 31: Cartão-desenho de Theo van Doesburg para remetente desconhecido, Sem referência ao local. [década de 1910]. Fonte: A autora, a partir do original do Acervo da *Fondation Custodia*, em pesquisa realizada em set. 2015.

Na década de 1910, Theo van Doesburg[73] faria um pequeno cartão com texto escrito a caneta azul e desenho em vermelho. Não há um espaço específico para um ou outro. Inicialmente linear, a escrita continua em vários diferentes sentidos para concluir o que pretende transmitir. O desenho em vermelho de uma pessoa de costas acontece sobre ou sob a escrita. Não resta nenhum espaço vazio. No jogo de sobreposições, perto dos ombros, lemos “todos os equilibristas são medíocres”; e em volta da cabeça, “Eu sou contra tudo e todos”[74].

Esses exemplos apresentam o atravessamento das questões que desestabilizam a ideia de carta, ainda que se mantenha minimamente a estrutura do gênero. O jogo gráfico, no entanto, pode encontrar os mais diversos caminhos para acontecer, como vemos na carta coletiva “Jantar Brasileiro”[75], de 1923. Mais uma vez os modernistas em Paris, em um encontro, resolveram fixar o momento por meio da missiva-memorial, enviada a Mário de Andrade. Dentre as inscrições legíveis, em meio a muitos traços sobrepostos em diferentes posições na página, lemos: “Jantar

[73] Objeto do acervo de Fritz Lugt da *Fondation Custodia*, Paris. Bolsa PDSE/CAPES.

[74] Tradução livre.

[75] Coleção Artes Visuais IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. Código de Ref.: CAV-MA-0207. Carta-desenho remetida por Di Cavalcanti; Sérgio Milliet; Blaise Cendrars e outros a Mário de Andrade, de 1922.

brasileiro”; “Convivas Di Cavalcanti – Pequena – Mme II [provavelmente Cavalcanti] – Cendrars – moi Serge”; “[ilegível] Cendrars”; “LAFAYETTE”; “Feijoada e Paraty”; “Maria”; “DI CAVALCANTI”; “Vive Rio” [com uma seta indicando a frase “é do Cendrars”]; “PARIS” [grande, em uma diagonal de cabeça para baixo no centro da carta]; “Viva Paris!”; [de cabeça pra baixo há um texto ilegível. Uma seta indica “Russo escripto pelo Cendrars”].

A sobreposição dos escritos e dos desenhos, sem nenhum nexo ou ordem de “leitura”, a posição das interferências que acontecem aleatoriamente, a folha que fica girando nas mãos, o olho que tenta decodificar de alguma forma a bagunça dos rabiscos e das imagens sem conseguir encontrar uma linha para seguir ou se orientar. Tudo isso nos mostra a complexidade do ato de traçar, aqui configurado a partir de uma atividade gráfica irregular, repleta de sobreposições, imagens e frases soltas. O registro concreto do encontro realizado entre os remetentes ganha forma material no desenho-escrita-rabisco vindo da linha inquieta de várias mãos. Podemos inferir que eles tinham como objetivo estabelecer uma visualidade livre de funções e amarras em diálogo com práticas surrealistas, conforme observamos anteriormente. É desenho, é escrita, é carta, é acontecimento visual. Tudo em um mesmo objeto híbrido.

Imagem 13b: Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade (coletiva com Blaise Cendrars, Sérgio Milliet e outros), Paris, 1923. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

Esse tipo de acontecimento nos indica o quarto vértice, que se passa entre um desenho-escrito completamente desconstruído no suporte a ser enviado. Dentre as cartas-desenho que foram destinadas a Mário de Andrade, há outra assim, em diálogo direto com a missiva acima apresentada: curadoria de rabiscos, traços, linhas, imagens. Preenchido por diferentes mãos, vemos um papel acinzentado, quase quadrado, com desenhos-escritos em *crayon*, nanquim e guache ser desestabilizador de expectativas, no que diz respeito à carta e ao desenho.

Conforme apresentado anteriormente, a despeito do título “Carta-Desenho” e do fato de, entre as frases soltas, haver escrito “carta linda”, pelo texto do catálogo do IEB, podemos inferir que, na Coleção de Artes Visuais, o desenho ditou a premissa de compreensão desse objeto. Nessa leitura, ele pode até ter sido carta, mas essa não é a característica que vigora em sua fruição enquanto objeto da Coleção.

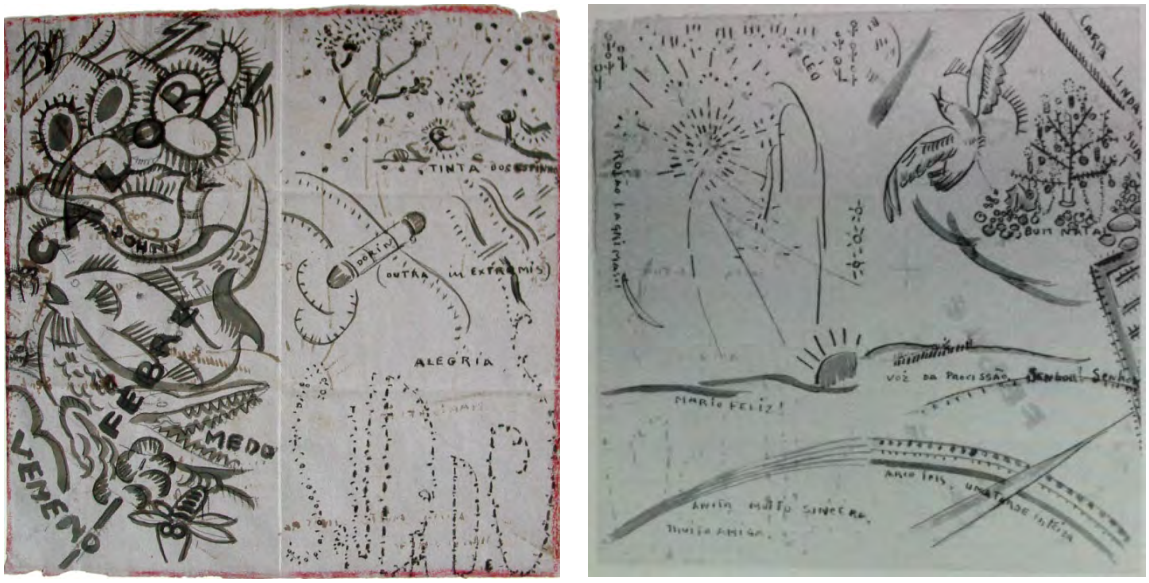


Imagem 14b: Carta-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade (frente e verso), Paris, 1925. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

Trata-se de uma missiva que foi remetida de Paris em 1925, enquanto Anita Malfatti era bolsista e John Graz a visitara. Conforme veremos mais adiante, acompanhando as cartas trocadas entre Mário e Anita, percebemos que, apesar de Graz e Regina Gomide terem chegado possivelmente entre os meses de maio e junho, a confecção desse exemplar provavelmente é do final daquele ano, algo que podemos inferir pelo desenho de uma árvore ornamentada e dos escritos “Bom Natal”.

Quando dobrado, de fato, ele se parece com um cartão. Em sua materialidade, no entanto, fica claro que se trata de um híbrido. O é de tal forma que gera dúvidas em seu tratamento. De fato, há nele uma ruptura com a compreensão normativa de missiva. Mas não deixa de sê-la por causa disso. Na verdade, quando os artistas abrem mão da linearidade da construção textual para estruturarem seus raciocínios graficamente a partir da visualidade do suporte, aparentemente, fazem surgir outra proposta epistolar. Aqui podemos afirmar que os objetos dos quatro vértices que traçamos acenam com a pretensão de estetizar o objeto carta, utilizando-a como um veículo expressivo, resquício de um ato que dilui o texto nas imagens, dispersando poeticamente o sentido da mensagem escrita. Assim, percebemos como, de formas diferentes, o suporte pode ser o lugar de encontro poético entre escrita e desenho.

O traço confuso de Graz e sutil de Malfatti formam as faces de uma moeda, onde, ao mesmo tempo, ambos podem ser “lidos” como texto – intuitivamente

buscamos um começo da esquerda para a direita e de cima para baixo –, mas, por outro lado, é quase inevitável que em algum momento o olhar não se perca em seu percurso, ou viremos a folha para ler algo que não está escrito no sentido padrão de carta. Enquanto o suíço sobrepõe figuras e palavras em uma grande massa de formas, a brasileira compõe com suas linhas os novos caminhos do olhar. Frases ou palavras soltas aparecem próximas de algum elemento desenhado, quando não o são: entre traços e pequenos círculos, no que seria a parte inferior da capa, lemos no escrito-desenhado a palavra “saudade”.

É preciso ressaltar que, dentre desenhos de Anita Malfatti, por vezes, encontramos alguns elementos gráficos que vemos aqui, mas nas cartas ela apresenta um padrão epistolar menos fluido. Ao contrário de Cícero Dias, que mantém a postura do desenho-gesto-escrita na maioria de seus exemplares, aparentemente o diálogo com Graz altera o gesto epistolar de Anita e foi determinante para o resultado no qual chegaram.

Isso nos leva a pensar que o princípio que move alguns artistas parece ser a vontade de ultrapassar a ideia de valorização de seus manuscritos pela presença dos desenhos e nos leva à consequente transformação da função da carta e em sua reapropriação plástica. Seu caráter híbrido associa instantes, efemeridades, casualidades, irreversibilidades. Temos pequenas ações poéticas enxertadas em objetos do cotidiano, ainda que isso não se formalizasse como uma prática artística naquele momento[76]. O uso dual do traço, tanto no desenho quanto na escrita, nos mostra como, nesses objetos, há acontecimentos artísticos que merecem nossa atenção, pois potencializam o gesto e criam ocorrências de outras ordens ou desordens.

Em suas nuances, até chegar propriamente aos vértices dessas ações, podemos pensar que, a partir do momento que são remetidos, lidos e guardados, perdem a ordem natural da percepção do desenho como algo que ilustra e do texto como algo que comunica. A despeito de terem funcionalidade, vemos o desenho e a escrita apresentarem uma espécie de medida de forças com a linha que, como ressalta Kiefer (2008, p. 219), “define, por excelência, o horizonte e o limite de toda e qualquer escrita ocidental”. Não podemos delimitar até que ponto esse combate

[76] Sabe-se que ações do Grupo Fluxus a partir de 1963 e a fundação da *“New York Correspondance School of Art”* por Ray Johnson em 1962 foram fundamentais para a criação daquilo que hoje conhecemos com Arte Postal.

tenha sido consciente entre os brasileiros. Mas podemos perceber que a busca pelo rompimento com os limites da escrita e consequentemente das características da carta enquanto gênero é o princípio da dualidade desses objetos.

Há neles o gesto dos artistas que ou sobrepõem, ou resistem, ou diluem a fixidez da escrita pela presença do desenho. O rompimento com aquilo que é esperado do traço na carta pode estar no centro da dificuldade de interpretação para conjuntos inteiros, que, como no caso brasileiro, se apresentam em uma grande variedade de possibilidades. Vemos isso na organização do catálogo da Coleção Mário de Andrade de Artes Plásticas, na qual há a percepção para algumas diferenças entre eles, mas, ao apresentá-los, não torna evidente a tensão que existe enquanto um grupo que parte do mesmo princípio, mas chega a resultados diferentes. Essa ambivalência ainda pode ter sido responsável pela irregularidade nos desvios de objetos para a Coleção de Artes Visuais de seu destino estritamente documental. Assim vemos a maior parte dos itens com a linguagem ambígua de Cícero Dias escapar das relações visuais que os objetos de Victor Brecheret, Di Cavalcanti e Anita Malfatti com John Graz suscitaram no colecionador.

Na dinâmica das ações, as diferentes formas que cada artista assume para interagir com o seu correspondente geram focos de atenção no que diz respeito aos objetos que contêm desenhos-escritos. Eles demarcam e instauram um novo prisma para uma coleção de destaque e já amplamente estudada. Vamos observando os diálogos se consolidarem pela reapropriação do espaço epistolar como algo que vai além da interação entre remetente e destinatário: a carta também é lugar de criação artística. Por outro lado, esse processo de apropriação da carta como lugar de criação, em muitos casos, responde a uma demanda de envio de desenhos colocada por Mário de Andrade. Cada um, a seu modo, faz daquele pequeno espaço um laboratório de experimentação. O colecionador guardou, mas como teria sido lida essa atitude dos artistas pelo escritor/ crítico?

2 **COLEÇÕES_ COLEÇÃO**

Com base em pesquisas e amplas discussões sobre o assunto, podemos afirmar que a Coleção Mário de Andrade, mantida pelo IEB/USP é um conjunto único. Seja pelo volume de objetos, pela abrangência dos temas ou ainda pelo número de pessoas envolvidas. Trata-se de um vasto campo de investigação no tocante a diversas questões. No que diz respeito às cartas-desenho, já sabemos que há um grupo específico não somente em quantidade, como também no que tange às pessoas envolvidas e às formas como se constituiu. No entanto, basta procurarmos em alguns acervos para encontrarmos cartas-desenho de outros artistas brasileiros do mesmo período. Claro, com finalidades bem distintas, o diálogo entre remetentes e destinatários se estabeleceu em meio a alguns desenhos-escritos. Cada um a seu modo foi incorporando à carta seus grafismos: resultam desse ato alguns objetos híbridos que transformam o nosso ato de “ler” a visualidade da missiva.

Conforme vimos anteriormente, muitos colecionadores se especializaram em monitorar e comprar esse tipo de acontecimento. O holandês Fritz Lugt (1884-1970), exemplo já citado, com seu foco na produção gráfica de certos artistas, logo relacionou a linha desenhada com a linha escrita; e o melhor lugar para observar esse desdobramento foi nas missivas. Assim, o colecionador buscava nas cartas de artistas cotejar conteúdo e forma, muito pautado pela sua *expertise* em desenhos. Algo que ia além da assinatura para comparação em caso de avaliações de autoria artística. Dentre as missivas de holandeses, belgas, alemães, franceses, ingleses, norte-americanos, italianos e outras nacionalidades, estabeleceu-se um arco temporal extenso que vai desde o século XVI até a segunda metade do século XX.

Grandes coleções como essa nos mostram a amplitude do debate e acabam viabilizando a percepção, por amostragem, das possíveis utilizações a partir de uma ou outra carta de determinado artista, recortada de seu contexto inicial – pois algumas vezes não se compra o conjunto do qual elas fazem parte, mas tão somente um objeto específico. Já em pequenos grupos, por vezes dispersos em diferentes instituições, nos números modestos, muitas vezes envolvendo poucas pessoas, temos a possibilidade de visualizar as dicções do desenho-escrito pela

rede epistolar, calcada nas relações interpessoais e contextualizadas no uso cotidiano da missiva enquanto espaço de diálogo visual.

2.1 **Outros percursos: coleções e coleções**

Na seção de materiais iconográficos da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, há um conjunto de 70 cartas trocadas entre Paulo Rossi Osir e Candido Portinari entre os anos de 1935 e 1940[77]. O motivo da conversa era, em maior parte, profissional: naquele período, Osir, artista, mas também arquiteto formado na Real Academia de Bolonha, teria criado uma empresa de azulejaria chamada Osiarte e passou a produzir azulejos desenhados por Candido Portinari. Foi da responsabilidade de ambos a criação e o desenvolvimento de obras para o Ministério da Educação e Saúde – MES, no Rio de Janeiro, e para a Igreja da Pampulha São Francisco de Assis, em Belo Horizonte, entre outros.

Do conjunto, temos uma única carta de Rossi para Portinari de 1939, que segue escrita sobre um desenho arquitetônico na última página de uma missiva de três folhas. Os demais exemplares que contam com desenhos-escritos são elaborados por Portinari: em dois deles, o desenho é executado no verso, sendo um feito em uma carta manuscrita também de 1939, com linhas rápidas formando um grupo de pessoas e o outro em uma carta datilografada de 1936, na qual temos um galho florido. Em nenhum desses dois itens o desenho é citado no texto. Trata-se de uma presença sucinta e que aparenta ter acontecido informalmente; no entanto, em espaço separado da escrita.

Há ainda linhas e traços soltos em um envelope e no verso de uma carta sem data, na qual o Portinari fala do esforço que vinha fazendo para finalizar algumas pinturas. No geral, trocam notícias e contatos profissionais, aproveitando o espaço para discutirem também sobre questões de trabalho. Em carta-desenho de julho de 1939, o artista daria um retorno positivo sobre a recepção dos azulejos tanto por parte dele, quanto por parte do grupo de arquitetos que desenvolviam o projeto do atual Palácio Capanema, a saber, Lúcio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos e Jorge Machado, com a consultoria de

[77] Em pesquisa realizada em outubro de 2016, tivemos acesso ao CD-ROM com as cartas digitalizadas. Biblioteca FAU/USP. No. Registro 002771151. Correspondência trocada entre Paulo Rossi Osir e Candido Portinari. Contudo, não pudemos apresentar as imagens, por isso optamos por transcrever e fazer as devidas descrições dos objetos.

Le Corbusier. Sabe-se que a construção do prédio para abrigar na época o Ministério da Educação e Saúde aconteceu entre 1936 e 1945. O artista prosseguiu a escrita notificando:

> Já fiz os "croquis" e creio que ainda esta semana eu faça o contrato para o desenho. O desenho vae ser de um quadro abstrato [nessa altura desenha no meio do texto um pequeno retângulo que sugere a composição]. Os arquitetos vão [ilegível] a você. Gostei de [ilegível] o meu quadro feito em azulejos – o material é bonito e você executou muito bem. [...]

A soma dos esforços de elaboração e execução gera o painel que conhecemos na Rua da Imprensa, nº 16, Rio de Janeiro. No meio da amizade, das notícias, do trabalho, surgem os pequenos desenhos das mãos do artista que, pelas cartas, deixa transparecer muito de seu empenho e profissionalismo. Para Mário de Andrade, não houve envios de cartas-desenho por parte de Candido Portinari. Contudo o espaço epistolar também se tornaria local de trabalho entre os dois, sendo o desenho um dos assuntos, como veremos.

Se o tema da escrita em cartas é o desenho, não podemos deixar de citar as missivas enviadas por Oswaldo Goeldi a Alfred Kubin ao longo da década de 1920 e 1930. Goeldi recorreu muitas vezes ao artista gráfico, ilustrador, pintor e escritor tcheco, pedindo opiniões sobre seus trabalhos. Como tinham muito em comum, vemos Kubin ser, de fato, uma referência para o brasileiro durante muitos anos[78]. Isso seria demarcado na forma como Goeldi se dirige ao artista. No tratamento epistolar, é comum ler "Caro e venerado Sr. Kubin", "venerado Mestre". Na carta de 1926[79], o brasileiro solicita:

> Queira ter a bondade de olhar os meus desenhos. Quem sabe o senhor possa recomendar-me à Piper Editora ou a outra grande editora artística? **O desenho vem a ser uma função orgânica do meu eu, sem o qual o meu equilíbrio sofre. Talvez, se eu fosse mais conhecido, poderia dedicar-me totalmente ao desenho e perder algumas inibições que ainda sinto de vez em quando.**
> [...]
> Por favor, escreva-me dizendo o que acha destes trabalhos. (Grifo nosso).

---

[78] "Nota-se logo, sem dúvida, a forte influência que o senhor exerce sobre mim. O exemplo que senti na sua força artística levou-me ao bom caminho. Quero dizer-lhe da minha gratidão: o senhor abriu muitos caminhos novos à jovem geração de gráficos. Num momento crítico da minha vida, foi o senhor quem me deu força; considero isto uma grande sorte e espero poder procurá-lo pessoalmente algum dia. Tradução fora extraída do *site* do Centro Virtual Goeldi. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=8&opcao=A>. Acesso em: 05 out. 2015.

[79] Ibidem. s.p.

Pelo que parece, não somente houve uma resposta positiva ao pedido de avaliação do material enviado, como se estabeleceu um diálogo profícuo via cartas. A importância do exercício do desenho para Goeldi era, de fato, intensa e seria um princípio que ganharia outras formas nas cartas, além dos pedidos de opinião ou reflexões sobre sua própria prática[80]. A partir da década de 1930, o desenho viria a constituir o espaço epistolar, fazendo com que o texto se concentrasse em algum canto. Na primeira página da carta-desenho de Goeldi enviada em dezembro de 1930[81], vemos uma paisagem no alto da folha ocupando praticamente toda a metade superior do começo da missiva. As linhas delimitam casas, postes, gaivotas e ruas com algumas intervenções escritas indicando sentidos, por meio de setas que apontam para aquilo que deve ser destacado. A partir da tradução do texto, observamos a escrita atuar também como uma espécie de formadora de quadros imagéticos, de certo modo, até mais detalhados do que a própria imagem:

Imagem 32: Primeira página da carta-desenho de Oswaldo Goeldi para Alfred Kubin, Rio de Janeiro. 1930. Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência – Oswlado Goeldi.

[80] Em carta de 08 dez. 1931, escreve: “Agora trabalho mais livremente - carvão, grafite e pena. Com nanquim diluído, que uso com pena, consigo vibrações muito finas - o que não me impede de dar acentos mais fortes com nanquim concentrado em certas áreas. Este modo de trabalhar me agrada muito, porque posso levar lenta e precisamente, cada vez mais, o desenho ao fim por mim desejado - com possibilidades de ceder às oscilações mais leves.[...].” Tradução fora extraída do *site* do Centro Virtual Goeldi. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=14&opcao=A>. Acesso em: 05 out. 2015.

[81] A imagem e as tradução foram extraídas do *site* do Centro Virtual Goeldi. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=12&opcao=A>. Acesso em: 05 out. 2015.

> [...] Eu moro aqui, ao lado do mar, na baía mais afastada do Rio, "Praia de Ipanema-Leblon". Das poucas casas que de vez em quando aparecem neste deserto de areia, pode-se ver quase que só os telhados. Ventos fortíssimos, chegando do mar, varrem estes desertos imensos e vazios, uivando e empurrando com força enormes nuvens de areia. Rangendo, lanternas dependuradas no alto dos postes são jogadas pra lá e pra cá, e os fios da rede elétrica, tensos até arrebentar, fazem um ruído ameaçador - o tilintar de vidros quebrados aumenta assustadoramente esta barulheira diabólica.
> As gaivotas lutam, com toda a força de suas asas, contra estes ventos ferozes de tempestade - apesar do forte bater das asas não conseguem avançar nem um centímetro. Pegas pelo vento, numa evolução lateral, são atiradas como flechas por cima da superfície do mar revolto - as pontas das asas quase tocando a espuma das ondas. [...] (grifo do autor)

Vemos uma inversão: os traços desenhados estão ali para serem lidos, e a escrita se constrói enquanto imagem. Vale a pena ressaltar que o caráter ilustrativo do desenho tem relação com duas questões. A primeira delas diz respeito ao fato de Goeldi estar apresentando um pouco de sua realidade para um artista estrangeiro, pois Alfred Kubin nasceu no norte da Boêmia, atual República Tcheca. Além disso, há uma relação estreita dos dois com o universo da ilustração, para além da adoção do desenho como meio de expressão fundamental.

Vemos a manutenção dessa compreensão gráfica com um caráter mais descritivo, na carta de setembro de 1932[82]. O lugar em que morava voltou a ser assunto tanto do texto quanto das imagens, dessa vez de forma ainda mais detalhada. Descreve longamente o a paisagem e o trabalho dos pescadores na primeira página que corresponde a letra “a” dentre as imagens abaixo. Trata-se de um plano geral, no qual conseguimos identificar o cenário em alguns detalhes. Na segunda página, na letra “b”, alonga-se relatando ao amigo sobre os animais terríveis encontrados por aqui. Desenha por duas vezes na folha uma piranha, destacando inclusive o possível tamanho do peixe em relação ao desenho, que era notícia naquele dia por ter atacado um grupo de pessoas no Rio São Francisco. Na terceira página, na letra “c”, encerra a carta-desenho com uma garça cercada por palavras esperando poder reencontrar o artista tcheco. Manda ainda um *post scriptum*, visto na letra “d”, com a imagem de um mercado no Rio de Janeiro que mostra “riqueza e a suntuosidade da abundância tropical”.

---

[82] A imagem e a tradução foram extraídas do *site* do Centro Virtual Goeldi. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=15&opcao=A>. Acesso em: 05 out. 2015.

a- -b

c- -d

Imagem 33: Quatro páginas da carta-desenho de Oswaldo Goeldi para Alfred Kubin, Rio de Janeiro. 1932. Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência – Oswlado Goeldi

O gesto rápido caracteriza tanto o desenho quanto a escrita. Em sua produção, vemos o esforço para apresentar seu contexto de vida ao amigo. Ao mesmo tempo, demonstra uma capacidade ímpar na captação da atmosfera local, sendo ela, contudo, modelada pela sua visão interior por meio da caligrafia e dos grafismos, construindo imagens de uma realidade não vivida por Kubin. O texto, por vezes, envolve os desenhos, emoldurando e delimitando as áreas de cada acontecimento. No entanto, ambos parecem ter o mesmo peso no que diz respeito ao campo das compreensões, sendo o texto uma imagem e o desenho uma forma de narrar o cotidiano carioca.

Goeldi ainda se utilizou da carta-desenho em 1931[83], com outro correspondente, Hermann Kümmerly, um amigo de juventude. No texto, o artista fala da felicidade que sente ao receber cartas do colega, indica uma pessoa de confiança para intermediar envios tanto de missivas quanto de dinheiro, comenta a morte do sogro do amigo e pede notícias.

A gaivota voando no alto da página dialoga com o trecho no qual fala sobre sua vida no areal que, segundo sua descrição, por vezes se parece um campo nevado. Também descreve o prazer que sente diante da expressão tão forte que tem o “mar imenso”. Entre uma notícia e outra, no meio da carta, uma frase solta: “Este desenho é um protesto, a melancolia não é minha doença, não.” Subtende-se que ele está se referindo ao boi que abre um clarão na escrita, empurrando-a para o lado. O protesto seria a intervenção mais acirrada no espaço de escrita da carta? Devemos considerar que nos outros exemplares o desenho aconteceu de forma fluida, em áreas específicas, delimitadas pelo texto e sendo totalmente relacionado a ele. Aqui o acontecimento é bem diferente, pois não sabemos se a frase se refere a esse desenho ou a outro, que poderia ter ido junto com a carta. No verso, o padrão é mantido, conservando vazio aquele espaço no qual é possível ver o desenho pela transparência do papel.

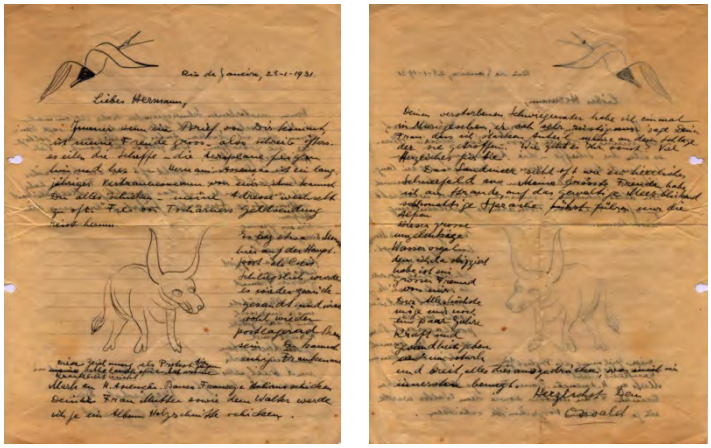


Imagem 34: Carta-desenho de Oswaldo Goeldi para Hermann Kümmerly (frente e verso), Rio de Janeiro. 1931. Fonte: Fonte: Centro Virtual de Documentação e Referência – Oswaldo Goeldi.

Encerra a carta escrevendo: “Espero que o mais alto possa ainda me conceder alguns anos de força e saúde para poder expressar de forma forte e ampla

[83] A imagem e a tradução foram extraídas do *site* do Centro Virtual Goeldi. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=3&opcao=H>. Acesso em: 05 out. 2015.

tudo o que se move fragmentariamente no meu interior”. Goeldi concretiza uma espécie de desenho-escrita ou de escrita-imagem. Sendo ambas as construções poéticas que nos mostram a vida em fragmentos pelos olhos do artista. Narração que é, ao mesmo tempo, impressão enviada aos amigos, do cotidiano simples diante do mar imenso do Rio de Janeiro

Podemos ver que esse tipo de olhar lançado para os fatos da vida, das coisas simples, transparecia também nas cartas-desenho dedicadas ao amor. Essas missivas formam praticamente uma subcategoria no interior do debate epistolar, pois inúmeros foram os artistas que manifestaram suas paixões entre uma ou outra correspondência. Na Coleção de Mário de Andrade, elas não aparecem; no entanto, trata-se de uma construção melodiosa, que, por vezes, deixa de ser escrita para ser um ato completamente visual.

Não podemos deixar de citar os interessantes exemplares enviados pelo artista inglês Benjamin Haydon a sua noiva e posteriormente esposa[84]. Em meio ao extenso conjunto de cartas trocadas entre eles, há muitos desenhos; contudo, aqueles que mais se destacam são os beijos que invadem a escrita e tomam de assalto a visualidade do suporte. Em muitas cartas, vemos surgir um casal que se dedica aos afagos apaixonados em alguma parte do texto, mas o exemplar de 1821 surpreende pela interrupção da escrita, que dá lugar a um conjunto de cabeças que se beijam em várias posições.

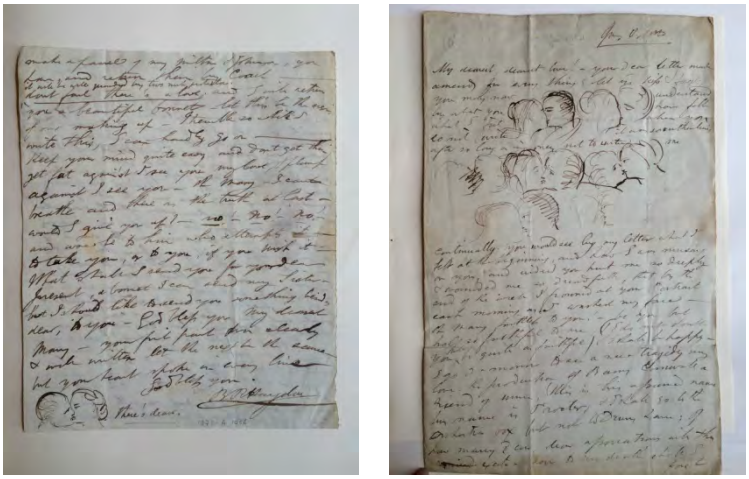


Imagem 35: Duas páginas da carta-desenho de Benjamin Haydon para ‘Miss Hyman’, Inglaterra. 1821. Fonte: A autora, a partir do original do Acervo da *Fondation Custodia*, em pesquisa realizada em set. 2015.

[84] Material levantado na pesquisa realizada na *Fondation Custodia* em setembro e outubro de 2015. Bolsa PDSE/CAPES.

O rompante de paixão que invade o texto pode ser visto também em algumas cartas-desenho enviadas por Lasar Segall a sua esposa Jenny Klabin Segall[85]. Na extensa missiva de 1925[86], ano em que se casaram, em quatro das cinco folhas, o casal enamorado aparece entre beijos, abraço e carinhos íntimos. O traço perfaz desenho e texto que, em bloco, forma uma massa de letras ladeada pelo vazio da margem esquerda. Vemos diferentes faturas nas imagens, chegando ao final da missiva, em linhas que delimitam o jovem casal envolvendo um pequeno bebê, provavelmente uma citação ao seu primeiro filho, Maurício, nascido em 1926.

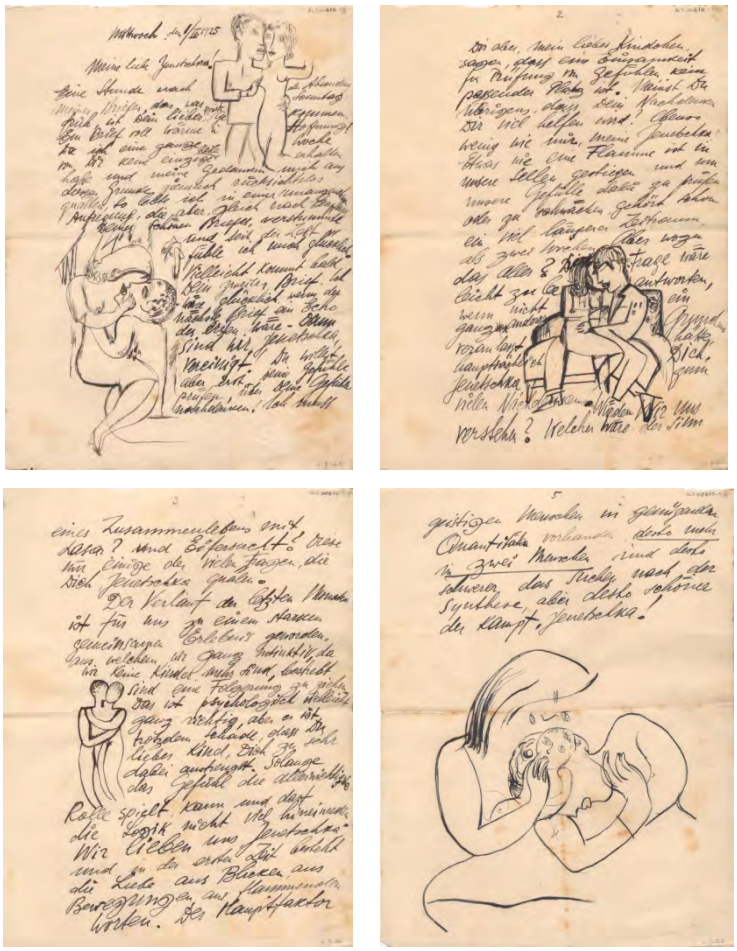


Imagem 36: Quatro das cinco páginas da carta-desenho de Lasar Segall para Jenny Klabin Segall, sem indicação de local. 1925. Fonte: Museu Lasar Segall IBRAM-MINC.

[85] Nos acervos integrados do Museu Lasar Segall IBRAM-MINC, foi encontrada somente uma carta-desenho de Lasar Segall direcionada à outra pessoa que não sua esposa Jenny. Trata-se de uma carta de 1932, em francês, sem destinatário especificado, sendo o tratamento “Cher Monsieur”. Na lateral direita, há várias figuras femininas. Disponível no *site* do Museu Lasar Segall IBRAM-MINC sob o código ALS 01605: <http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca>. Acesso em: 15 dez. 2016.

[86] As imagens e informações foram extraídas do banco de dados dos Acervos Integrados, disponíveis no *site* do Museu Lasar Segall IBRAM-MINC sob o código ALS 00610: <http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca>. Acesso em: 15 dez. 2016.

O ano de 1930 seria marcante nesse tipo de produção do artista, pois nele encontramos inicialmente um cartão em homenagem ao nascimento de seu segundo filho, Oscar[87]. O traço ágil caracteriza o desenho e a escrita, feitos com o mesmo instrumento. As cabeças dos pais estão próximas das cabeças dos filhos, formando um conjunto central no cartão. O preenchimento, construído com traços repetitivos, acontece em algumas áreas específicas, como os cabelos de todos no grupo e os olhos e a boca de Lasar. Os demais componentes têm a expressão um pouco mais suave, elaborada apenas por algumas linhas. Na lateral esquerda, vemos folhagens e traços soltos se confundirem com os números da data, assim como na parte inferior do cartão o ritmo da escrita se mistura com os traços do desenho.

Imagem 37: Cartão-desenho de Lasar Segall para Jenny Klabin Segall, sem indicação de local. 1930. Fonte: Museu Lasar Segall IBRAM-MINC.

Essa seria uma das imagens da família reunida. Pelo que parece, Segall gostava de marcar momentos com cartas-desenho, pois há ainda outro cartão também de 1930[88] elaborado à tinta preta e aquarela, feito para comemorar os cinco anos de casamento deles. Vemos alguns escritos balizarem marcos desse relacionamento: “II.VI.MCMXXV” e “II.VI.MCMXXX” (indicam a data dois de junho de 1925 e de 1930); “Jenny-Lasar”; “São Paulo”; “Wilna”; “Berlin”; “Paris”. Os rostos e o corpo do casal se fundem em um abraço. Os olhos são substituídos pelos seus respectivos nomes. Mais abaixo, o filho mais velho segura o filho mais novo. Há ainda alguns traços rápidos de preenchimento e manchas de aquarela e nanquim.

---

[87] As imagens e informações foram extraídas do banco de dados dos Acervos Integrados, disponíveis no *site* do Museu Lasar Segall IBRAM-MINC sob o código ALS 01194: <http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca>. Acesso em: 15 dez. 2016.

[88] As imagens e informações foram extraídas do banco de dados dos Acervos Integrados, disponíveis no *site* do Museu Lasar Segall IBRAM-MINC sob o código ALS 01241: <http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca>. Acesso em: 15 dez. 2016.

Imagem 38: Cartão-desenho de Lasar Segall para Jenny Klabin Segall, sem indicação de local. 1930. Fonte: Museu Lasar Segall IBRAM-MINC.

Um dos objetos guardados é feito por Jenny, que parece querer retribuir os presentes do marido e cria uma pequena intervenção no cartão, possivelmente inspirado naqueles que outrora ganhou[89]. Do lado direito do objeto, vemos duas cabeças que parecem estar prestes a se beijarem e compõem um só corpo, tal qual o cartão acima citado. O texto curto em alemão complementa o objeto, que é escrito e desenhado com o mesmo instrumento. Ainda que explorado de forma tímida, é impossível não estabelecer relação visual desse objeto, assim como dos abraços e beijos apaixonados traçados por Lasar com os desenhos de Benjamim Haydon enviados a sua noiva um século antes.

[89] As imagens e informações foram extraídas do banco de dados dos Acervos Integrados, disponíveis no *site* do Museu Lasar Segall IBRAM-MINC sob o código ALS 01252: <http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca>. Acesso em: 15 dez. 2016.

Imagem 39: Cartão de Jenny Klabin Segall para Lasar Segall, sem indicação de local. 1930. Fonte: Museu Lasar Segall IBRAM-MINC.

O amor correspondido gerou objetos singelos trocados entre o casal, marcando momentos importantes. Contudo, nem todos os relacionamentos epistolares tiveram a sorte de se desdobrarem em vivências intensas, transformando as cartas em marcos comemorativos da vida a dois. Dessa forma, um grupo de cartas-desenho pode ser também o local encontrado para se viver a paixão em um mundo de fantasia. Alberto da Veiga Guignard foi o responsável pela criação de um conjunto visual, composto por pouco mais de 100 pequenos objetos dedicados ao amor que sentiu por uma jovem. Em uma tarde de 28 de junho do ano de 1932, ao comparecer em um concerto no Teatro Municipal, deparou-se com a mulher que paralisou o corpo, fixou os olhos e encantou o coração. O fato ficou registrado em um conjunto com três cartões[90], que, em frente e verso, narram entre escritos em francês e desenhos que invadem o corpo textual, um momento que Guignard não queria que se acabasse. *"Qui seras? comment s'appelle-t-elle? où demeure-t-elle? ah! mon Dieu! qui est-elle?".* Perguntava-se o artista, que sofria ao encontrá-la, sem saber como se aproximar da amada.

[90] O artista deixaria a seguinte anotação: "A folhinha marcava 28 de junho de 1932, foi uma tarde num concerto do teatro municipal que uma dama desconhecida fixou de repente seus olhos em mim. Forcei-me da melhor maneira a pensar se a conhecia ou não. A partir desse dia, um ânimo novo, desconhecido, atravessa o espírito de minha vida. A força de seus olhos me deixou num estado de grande perturbação. Seria o amor que já me enviava suas flechas venenosas?". FIUZA,M. Livro reproduz cartões de amor de Guignard para Amalita. *O Tempo*, Belo Horizonte, s.p., 19 set. 2007. Disponível no *site* <http://www.otempo.com.br/diversão/magazine/livro-reproduz-cartões-de-amor-de-guignard-para-amalita-1.309858>. Acesso em: 07 jul. 2015.

Nas imagens de dois desses três cartões, em frente e verso, vemos os corações sempre presentes, próximos de olhos atentos, flores, objetos que marcam interesses entre as artes visuais e a música. Em uma das imagens, lemos “ART DESSINS MODERNE”. Ali, há uma demarcação clara da forma como ele encontrou para, em sua timidez, viver e reviver os lances do amor que lhe causava o *frisson* entre pequenos e grandes abalos. Até esse momento, o nome da amada ainda não era conhecido.

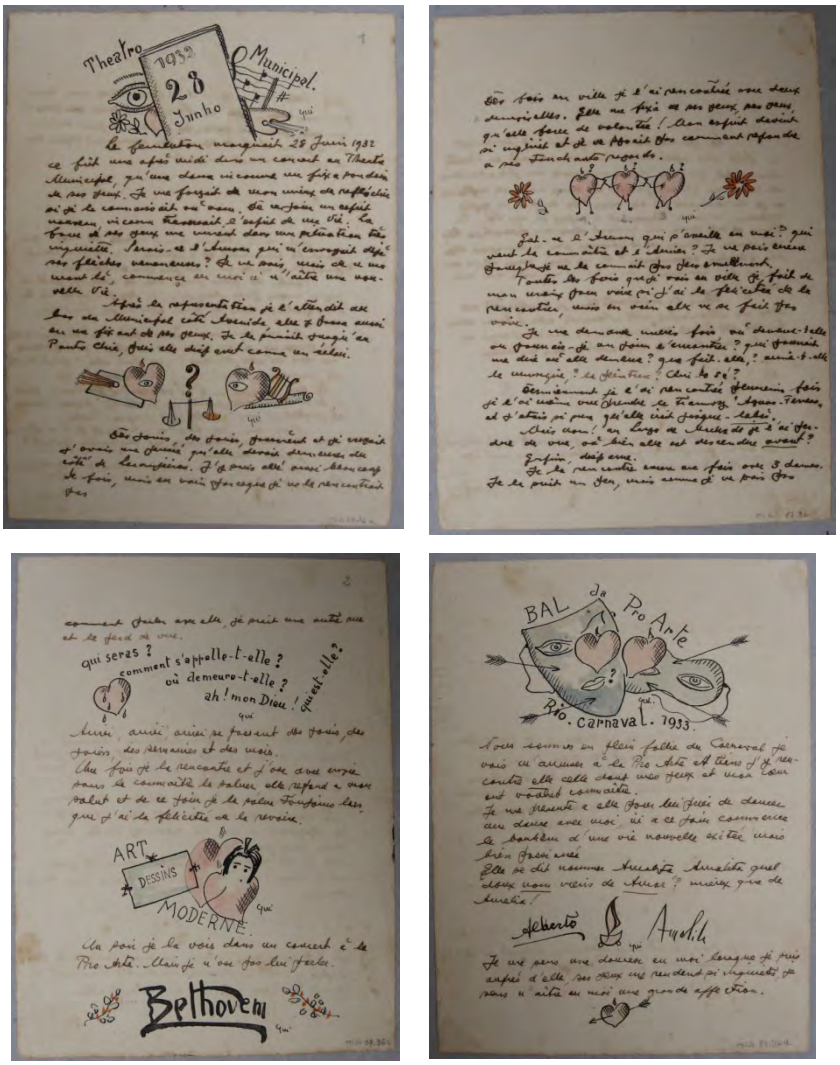


Imagem 40: Carta-desenho de Alberto da Veiga Guignard para Amalita Fontenelle, Rio de Janeiro. 1932. Fonte: Museu Casa Guignard (SUMAV-MG).

No verso do segundo cartão, apresenta-se um desenho de máscaras cravadas de flechas. Foi no baile de Carnaval de 1933, como ele mesmo escreve em francês, que “começou a felicidade”, pois encontrou coragem para abordar a jovem, solicitando uma dança e descobriu seu nome: Amalita. *“Elle se dit nommer*

Amalita, Amalita quel doux nom viens de Amar?" A afeição alimentada pelo artista era, ao mesmo tempo, o motivo de uma grande inquietação. Ele buscou saber dados sobre a moça, descobriu sobrenome, onde morava, como poderia se encontrar com ela e com as irmãs.

Acabou conseguindo certa proximidade com Amalita Fontenelle. Ficaram amigos, saíam juntos para irem a concertos e ao cinema, sempre em companhia de uma das irmãs da pianista. A carta aqui pode ser vista como um ato, pois marcou uma empreitada epistolar diferente do amor vivido e correspondido de Lasar Segall: essas cartas e os cartões desenhados-escritos jamais foram enviados a Amalita. Não se sabe se ele se declarou ou não, se ela correspondeu ou não ao amor do artista. Temos apenas os marcos em papel de uma paixão que precisava ser vivida, ainda que em um mundo paralelo e fantasioso.

Imagem 41: Cartões-desenho de Alberto da Veiga Guignard para Amalita Fontenelle, Rio de Janeiro. s.d. Fonte: Museu Casa Guignard (SUMAV-MG).

Sozinho em seu *atelier*, empregou bastante tempo criando os objetos. A ação de Guignard aproxima fantasia e realidade, arte e vida de tal forma que ele cria objetos já fadados a não cumprirem a sua função. Pelo contrário: o amor solitário somou cada parte (fotografias, cartõezinhos, cartões, cartas, escapulários etc.) em um corpo imagético, um álbum[91], no qual ele colecionava cada elemento criado para expressar visualmente seu sentimento e viver, ainda que em desenho-escrita-sonho, o seu amor pela musicista. Elaborados entre 1932 e 1937 os objetos, portanto, nos fornecem elementos visuais para serem pensados tanto individualmente quanto no conjunto-ato que eles concretizam para Guignard.

[91] Segundo Carvalho (2007), Adelaine Guerrini de Andrade, viúva de Nonê (filho de Oswald de Andrade), guardava o álbum há anos, desde que o recebera de seu sogro. Ela procurou representantes do acervo de Guignard em 1987 para apresentar o material, que, após ser avaliado, foi desmontado, para facilitar sua exposição e conservação. Ele tinha quarenta e seis folhas, sendo que somente dezesseis foram utilizadas. Atualmente, uma pequena parte se encontra no Museu Casa Guignard em Ouro Preto e as demais ficam guardadas na Superintendência de Museus e Artes Visuais – SUMAV, órgão do Governo do Estado de Minas Gerais.

Imagem 42: Três cartas-desenho de Alberto da Veiga Guignard para Amalita Fontenelle, Rio de Janeiro. 1934. Fonte: Museu Casa Guignard (SUMAV-MG).

O mundo paralelo de alegria em devaneio se deu entre aquarelas, nanquins, fitinhas e colagens. Corações e o nome dela estão sempre presentes, envoltos por flores secas, passarinhos que cantam felizes e voam pelos céus. Há também as figuras enigmáticas ou românticas de cupidos que, em colagens, aguardam displicentemente para atirar as suas flechas. Algumas frases em francês como *“!Toujours 2 coeurs une âme qui vivant!”, “COMME AMI ET ARTISTE QUE SUIS-JE?”* ou “des lettres des lettres et des lettres toujours des lettres [...]” dão o tom da escrita que é falada, que não tem vírgula e nem ponto final. Escrita que, por vezes, é palavra solta, um “amor” aqui, um “guiama” lá, que se espalham pelo espaço do suporte circundando as imagens. O jogo de cores esmaecidas, linhas e formas compõem um amor que precisa ser grito visual no silêncio do *atelier*.

O gesto de construção desses cartões e cartas-desenho são em si um atravessamento da vida pela arte, na criação de outra forma de existir. São o simulacro de um amor que foi vivido somente no papel. Guignard construiu a carta-desenho como uma experiência enquanto artista e como colecionador de seu próprio ato, formando assim um museu-altar de sua adoração por Amalita.

2.2 **O colecionador**

Traços e linhas que criam desenhos, letras, preenchimentos e rabiscos feitos pelas mãos de tantos artistas e pelos mais diferentes motivos. Acompanhamos vestígios de um comportamento epistolar bem específico tanto na Coleção de Mário de Andrade quanto fora dela. Nesses exemplos apresentados até aqui, a ideia de carta-desenho dá-se a ver enquanto algo que, em sua potência, pode ser pensado nos dias de hoje como o aquilo que há "entre" o pensamento e a ação, a arte e vida, a escrita e desenho, a carta-objeto e carta-ato.

Se em uma extremidade estão os artistas produzindo seus objetos, na outra temos a figura do colecionador. Voltamos a Mário de Andrade, que concentrou em torno de sua figura vinte e oito cartas-desenho enviadas especialmente por cinco artistas. Contudo, elas não estão só. Como podemos pensá-las no interior de uma coleção como aquela que foi formada pelo escritor?

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

O gosto por colecionar despontaria bem cedo no jovem. A cabeça do tigre desenhada em um papel pelo menino no ano de 1905 ficaria enquadrada em moldura e exposta na parede da casa, na rua Lopes Chaves, juntamente com tantos outros objetos. Pouco depois, começaria por juntar notas publicadas em jornais sobre assuntos diversos[92] e, mais tarde, chegaria a adquirir uma obra acadêmica de Torquato Bassi, sendo que posteriormente se desfez desse item.

A vontade já existia, entretanto a coleção começou, efetivamente, a partir de algumas percepções. Podemos tomar como base os próprios depoimentos de Mário de Andrade, para notar que o ano de 1917 é o marco do começo de toda uma noção

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

modernista que estabeleceria, entre outras coisas, o conjunto agrupado ao longo de quase três décadas. Na São Paulo do começo do século, A “Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti”, realizada na rua Libero Badaró, seria, de fato, um momento definidor de muitas percepções artísticas do escritor. O “Homem Amarelo”, mais tarde, viria a compor sua coleção, juntamente com outras obras desse período da artista, que se tornaria também uma amiga com o passar do tempo.

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

Imagem 43: Anita Malfatti, *Homem Amarelo*, 1915/16. Óleo s/ tela. 61 cm x 51 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade.

Imagem 44: Victor Brecheret, *Cabeça de Cristo*, 1919/20. Bronze. 32 cm x 14 cm x 24,2 cm. Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade.

A lista de artistas brasileiros que compõem seu painel visual na coleção de 667 peças de artes visuais é extensa. No entanto, percebemos a recorrência de alguns nomes com um maior número de obras e que, ao lado de Anita Malfatti e Victor Brecheret, seriam importantes para respaldar as noções de modernismo que o escritor pretendia fazer vingar – e encabeçar – na produção de arte nacional. Por outro lado, há aqueles que sabemos não terem incorporado os princípios defendidos por Andrade e, talvez por isso, quando aparecem, contam poucas obras no conjunto. A partir das informações do catálogo impresso, elaboramos, por amostragem, uma lista com os nomes dos artistas que temos como referência na pesquisa sobre as cartas-desenho (que aparecerão destacados no quadro abaixo), e outros, com maior ou menor número de obras, para tecermos algumas observações. Tentamos elencar

os interesses de Mário de Andrade cotejando o número de obras e o período de aquisição, conforme veremos.

Tabela 02 – Lista de artistas, quantidade de obras, tipo e o período em que aparecem na Coleção de Artes Visuais do IEB/USP.

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

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

De fato, o grupo de artistas que aparece até meados da década de 1920 é composto por pessoas que, em sua maioria, estiveram envolvidas com a Semana de Arte Moderna, ainda que algumas delas apareçam com poucas obras. Essa presença nos fala de um momento importante para o escritor, mesmo que o trabalho daquele ou daquela artista não viesse a interessar-lhe verdadeiramente nem na época nem posteriormente. Parece ser esse o caso de Vicente do Rego Monteiro,

que consta com apenas um quadro no conjunto. Naquele momento, o artista já tinha uma produção consistente, da qual não há exemplar na coleção.

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

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

Da mesma forma, podemos perceber a escassa presença de obras de Flávio de Carvalho, com quem Mário manteve contato, principalmente durante o período do Clube dos Artistas Modernos[93]. Os desenhos de nus femininos e masculinos passam longe dos retratos com tendências expressionistas e psicológicas do artista, realizadas principalmente a partir da década de 1930.

Nesse período, Lasar Segall parece ser um dos focos do colecionador; no entanto, a partir de 1935, o vemos ser eclipsado pela figura de Candido Portinari na coleção. As obras do pintor de Brodowski perfazem a década de 1930 e 1940, juntamente com trabalhos de Clóvis Graciano, Lívio Abramo e Joaquim Lopes; obviamente, esses três últimos em menor quantidade. Paulo Rossi Osir, Francisco

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

Rebolo, Enrico Bianco, Antonio Gomide, José Pancetti aparecem com poucas obras na coleção, assim como Ernesto de Fiori, Hugo Adami, entre outros. Vale ressaltar que não encontramos obras de John Graz, mas há entre ele e o escritor a troca de algumas correspondências.

Destaca-se também a grande presença de desenhos e obras de escritores e ilustradores brasileiros, algo que parece ser um investimento pessoal de Mário de Andrade. Surgidos muitas vezes em momentos de informalidade, acabavam chamando a sua atenção. Nos objetos desse grupo de pessoas, é comum ter anotado, com a letra do escritor, o nome de quem elaborou o trabalho guardado. Os suportes são variados e nos contam um pouco sobre os círculos e as relações estabelecidas entre eles.

Da mesma forma, vemos serem recorrentes documentos manuscritos e obras de outras pessoas no conjunto. Segundo Tele Porto Ancona Lopez[94], Mário de Andrade era organizado: “os manuscritos de outros escritores, na casa dele, ficavam juntos em uma estante, no hall do andar superior”. Observa-se que muitos amigos lhe submetiam documentos de uma forma geral, para que, com ele, ficassem melhor guardados. Contudo, a despeito da organização, não eram feitas listagens. Isso acaba por dificultar tanto a melhor compreensão de algumas decisões do escritor em torno de seu conjunto, assim como impossibilita o rastreio dos objetos, para entendermos quem repassou e o motivo. Podemos, no entanto, citar o nome de Cícero Dias envolvido em algumas dessas situações, como vemos no desenho “Cabeça de velho”, que lhe foi dedicado por Guignard, ou o desenho que o pernambucano ofereceu a Manuel Bandeira; e, por fim, as cartas-desenho dele destinadas a Murilo Mendes, tudo isso componente da coleção de Mário de Andrade.

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

---

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

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

A morte do escritor aos 52 anos não permitiu que soubéssemos quais seriam os encaminhamentos que ele daria para a coleção, principalmente em relação ao estabelecimento da arte abstrata no Brasil, questão sobre a qual sempre se posicionou de forma contrária. Conforme verificamos, um ano antes de falecer, ele estava preocupado com o destino de seus objetos e estabeleceu uma série de determinações para que a família cuidasse de tudo o que era seu a contento[95].

Sobre o que ficaria em dinheiro, não se posicionou, mas, a respeito dos direitos autorais de suas obras, deixou claro que desejava que fossem revertidos para os sobrinhos. Suas maiores preocupações aparecem listadas por conjuntos, determinando o que deveria ser destinado a quais órgãos: quanto às suas obras, demandaria que aquilo que estava corrigido por ele e inédito fosse incluído em uma publicação com suas obras completas; considerava desagradável a situação dos manuscritos não corrigidos, tendo solicitado que eles não fossem publicados, mas que restassem para consulta; dois amigos, Oneida Alvarenga e Luiz Saia[96], deveriam repartir ou dar o destino que achassem melhor, sem interferência da família, a um fichário de "trabalhos", como ele mesmo nomeou; as cartas aparecem como uma preocupação antes mesmo da coleção de artes plásticas: toda a sua correspondência deveria ser destinada para a Academia Paulista de Letras; no entanto, era para ser fechada e lacrada por familiares antes de ser entregue, sendo que o material só poderia ser aberto e examinado cinquenta anos depois de sua morte; a coleção de obras em papel (gravuras, monotipias, aquarelas, guaches e desenhos) deveria ir para a Biblioteca Municipal; as pinturas (óleos e têmperas) deveriam ser oferecidas à Pinacoteca de São Paulo, assim como as esculturas[97];

---

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

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

[97] O escritor excluiu da lista da Pinacoteca "[…] o quadro antigo representando São João

iconografia, jornais, documentos da revolução paulista de 1932 deveriam ir para o Instituto Histórico de São Paulo[98].

Aqui, devemos chamar a atenção para uma questão: a separação, proposta por ele, de obras em papel daquelas elaboradas em outras técnicas. Conforme apresentamos anteriormente, o escritor toma como princípio a compreensão de que o desenho é um tipo de escrita, ao mesmo tempo em que pontua que "pintura e desenho são artes profundamente diversas" (ANDRADE, 1991, p. 151). Residiria aí a explicação para que gravuras, monotipias, aquarelas, guaches e desenhos fossem deslocados para a Biblioteca Municipal e não para a Pinacoteca, junto com as pinturas e as esculturas? Essa escolha reforça a hipótese de que ele próprio fazia uma distinção entre os tipos de artes, distanciando aquilo que era feito em papel das demais. Por outro lado, de forma coerente com seus pensamentos, haveria uma aproximação delas com os produtos da escrita, em especial os livros ilustrados, edições de luxo e até mesmo com os manuscritos. Daí, tudo o que fosse do mesmo "tipo" ter que ficar no mesmo lugar, supomos.

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

Evangelista", que seria o único a ser encaminhado para a Cúria.

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

> Eu apenas pediria que tudo fosse com ofício, no interior do qual enumeraria todo o doado, peça por peça, guardando cópia, pra que não desapareça nada por roubo. A tudo o mais, roupas, objetos, e o que eu por acaso tenha esquecido, a família distribuirá de acordo com o seu critério e o critério a que obedeci aqui. Não dôo nada por vaidade e toda doação será feita sem alarde. Dôo apenas porque **nunca colecionei para mim, mas imaginando me constituir apenas salvaguarda de obras, valores e livros que pertencem ao público, ao meu país, ao pouso que eu gastei e me gastou.** (grifo nosso)

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

Pelo que parece, a família respeitou em parte os desejos do escritor; entretanto, no lugar de desmembrar a coleção, optou por mantê-la junta em uma única instituição. Enquanto aguardavam, segundo Lopez, zelaram pelo acervo, que "permanecia intacto na casa da Rua Lopes Chaves, cuidado pela família, com perfeita responsabilidade:
biblioteca, quadros, discos, manuscritos"[99]. Em um depoimento[100], Antonio Candido destacou a vontade dos familiares por manterem juntos os objetos do escritor, não na casa, mas em uma instituição que disponibilizasse o material para pesquisa.

---

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

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

Assim, de acordo com o guia do IEB/USP[101], uma boa parte dos objetos deixados foi repassada em 1967 para a Universidade de São Paulo. Foram compradas por um valor simbólico as peças da coleção e da biblioteca. Os documentos do arquivo foram doados. Em 1968, tudo foi incorporado ao IEB, formando um conjunto, ao lado da Brasiliana de Yan de Almeida Prado (a primeira a ser comprada) e de Alberto Lamego. Esses dois acervos foram os responsáveis pela criação do Instituto, por Sérgio Buarque de Holanda em 1962, que contava com a Biblioteca, sendo que o Arquivo surgiu em 1968, a partir da necessidade de organizar o segmento documental dos arquivos pessoais, tendo se tornado um órgão separado em 1974. Já a Coleção de Artes Visuais surgiu justamente da integração do conjunto de Mário de Andrade, tendo sido esse o único acervo até 1981, quando começaram a se integrar novas coleções.

Repassado o conjunto, iniciou-se um grande trabalho de processamento e organização para possibilitar o acesso e a pesquisa ao longo dos anos, junto àquilo que estaria fora do lacre imposto pelo escritor. Assim, atualmente, na divisão estabelecida com base no texto do Guia do IEB/USP[102], temos o Arquivo, com documentos manuscritos que dão conta tanto do trabalho de Mário de Andrade como escritor (prosa e poesia), quanto de outros escritores, assim como também apresenta suas correspondências, perfazendo cerca de 30.000 itens; a Biblioteca conta com obras da vanguarda europeia e daquilo que se produziu no Brasil entre 1917 e 1945. Os assuntos variam bastante, sendo numerosos os livros de arte e edições de luxo, formando um conjunto de 17.624 itens; a Coleção de Artes Visuais tem como componente pinturas, desenhos, gravuras e esculturas, a maioria de arte moderna brasileira, e algumas obras de arte europeias. Há também outros objetos, somando no total 1.234 peças, sendo 667 obras de arte, 237 peças de cunho religioso e popular, 317 produzidas durante a Revolução de 1932 e 13 peças de mobiliário do escritor.

A densidade da coleção passa por algumas questões: pelo fato de ela ter muitos objetos ganhados espontaneamente, dados enquanto presentes, sinalizando o apreço e a amizade de artistas pelo escritor; pelas peças adquiridas, o que indica muito dos princípios imagéticos que o moveu; e percebe-se também a ocorrência

---

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

[102] Coleção Mário de Andrade. In: GUIA IEB/USP, p. 197. Cf: <http://sites.usp.br/ieb/wp-content/uploads/sites/127/2016/07/guia_ieb__parte_4_1339452569.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2013.

dos pedidos dele, normalmente por desenhos. Mapeamos isso pelas conversas nas correspondências e pela recorrência de certos objetos. Em comum nessa atitude, o foco naqueles artistas mais próximos e a vontade de “acompanhar” as suas produções. Como veremos, serão ecos desses pedidos muitos desenhos dados pessoalmente ou enviados e, possivelmente, até mesmo algumas das cartas-desenho apresentadas anteriormente.

2.3 **Uma esperança de conforto**

Os pedidos insistentes por desenhos dos modernistas, demarcado nas trocas de correspondências, foi uma possível estratégia utilizada por Mário de Andrade ao longo dos primeiros dez anos de sua coleção. Percebemos como, a partir de 1930, as cartas-desenho dos amigos se tornariam mais raras. Justamente nesse período seu interesse ganharia novos direcionamentos. Não que deixasse de pedir e obter trabalhos de artistas que lhe interessava acompanhar os processos de criação, contudo o fato de naquele momento ser uma figura conhecida e reconhecida no meio cultural[103], de certa forma, fez com que o foco se transformasse e seu exercício crítico em torno do desenho ganhasse novas nuances. Se antes eram feitas avaliações e comentários no espaço epistolar, de forma mais corriqueira diretamente com seus interlocutores, a partir daquele momento, alguns artistas suscitariam nele a vontade de escrever sobre o desenho tanto de forma direcionada em publicações – sobre a obra de um ou outro –, quanto de forma mais reflexiva sobre a prática gráfica de uma maneira geral, como veremos em alguns exemplos.

É possível encontrar indícios das compreensões do escritor sobre o desenho entre as anotações pessoais e os textos efetivamente publicados. Um exemplo disso está na caixa que reúne manuscritos para o livro “Aspectos das Artes Plásticas no

[103] Moraes, E. J. (2009, p. 40-41) destacaria que “[...] desde os primeiros anos da década de 20, sobretudo a partir da virada nacionalista na metade da década, Mário de Andrade pretendeu que o Modernismo fosse uma proposta de reforma da vida cultural do país, bem como sabia da missão pessoal que lhe cabia nessa empreitada. Ao longo dos anos 30, sua percepção do caráter reformador do movimento aguçou-se e ganhou maior amplitude em função da sua efetiva participação na vida publica”.

Brasil”[104]. Lá se encontra um texto sem data, no qual, logo no princípio, há um esclarecimento de que aquilo que ali se ensaiava serviria, sendo essa parte destacada em vermelho, para a iniciação do leitor estrangeiro nas artes plásticas brasileiras. Ele adotou alguns critérios e objetivos para a construção de seu raciocínio, dentre os quais destacamos a seguinte frase: “compreender as artes **mais como manifestação funcional** e **utilitária** da vida **que como livre manifestação estética** [...]” (grifo nosso).

É preciso salientar que muitas das percepções elaboradas sobre o desenho pelo modernista partiam de concepções das “belas-artes”. Ele confirmaria isso na introdução do texto “Do Desenho” de 1943; no entanto, no ensaio para estrangeiros, já demonstra estar dividindo a produção artística entre aquilo que seria “funcional/ utilitário” e “estético”. Alinhando assim a discussão segundo critérios de um debate iniciado ainda no século XVIII, que toma como base duas questões. A primeira tem relação com a ideia de “artes plásticas”, versando sobre formulações ocorridas a partir da manipulação de materiais e suas consequentes estilizações expressivas, de acordo com as questões estéticas do momento. É preciso ressaltar que nesse contexto o desenho era visto como uma das partes da pintura.

A segunda questão se refere ao conjunto formado pelas práticas artísticas divididas entre “artes superiores” e “artes aplicadas”, algo determinado pela combinação entre beleza e maior ou menor utilidade[105]. É com base nesses critérios e características das “belas-artes” que a visão modernista de Mário de Andrade vai buscar por artistas que em suas obras trabalhem a partir de alguns princípios específicos. Dessa forma, eram exaltados aqueles que construíssem obras com o foco na correspondência com a realidade (na qual até admitia certa deformação), aqueles que demonstrassem preocupação na composição pictórica e no arranjo das formas, de preferência de maneira sintética.

Ao longo do manuscrito direcionado para estrangeiros, o autor destacaria que, dentre a produção plástica brasileira, as artes do desenho seriam onde encontraríamos a melhor expressão naquele momento. Divide dois grupos de tendências mais definidas: os desenhistas e gravadores de São Paulo e os artistas

---

[104] Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. Código: MA.MMA – 009. Caixa que concentra anotações para “Aspectos das Artes Plásticas no Brasil”.

[105] CHILVERS, 1996. p. 52.

do Norte que se distinguiriam “pela sua acentuada feição regionalista”, com traços de uma preocupação social. O destaque desse último grupo seria Cícero Dias, que, com suas aquarelas, seguia “criando mais ou menos pelos processos surrealistas, de curiosíssima personalidade e inconfundível sabor nordestino”[106].

De São Paulo, ganhariam ênfase os descendentes de estrangeiros que, com sua base técnica de pintura, se firmariam como grandes contribuições à produção nacional. Dentre os que “merecem” ser citados pelo escritor naquele momento, o escultor Ernesto de Fiori e Lasar Segall, definido como um “brasileiro de adoção” que apresentava em suas obras uma “poderosa organização plástica”.

Podemos inferir, ao longo de suas distintas reflexões, certa tendência a não perceber o desenho como produção artística autônoma. Há uma opção por tratar da produção plástica brasileira por meio da fatura gráfica, sendo ela, no entanto, parte de processos artísticos de pintura e escultura das pessoas citadas. Essa percepção se manteria no geral e talvez era o que o movia inicialmente em torno dos pedidos de desenhos: tão somente o acompanhamento de processos intelectuais em torno da criação de obras de artes. Mas observemos que, em 1944[107], o escritor aparenta optar por fazer uma observação mais panorâmica e direcionada para a produção de desenhos no Brasil escrevendo que

> [...] Basta observar os desenhistas excelentes que o Nordeste e o Norte nos oferecem. A escola de São Paulo, talvez abafada pelo nível mais alto de vida e o capitalismo, se impõe muito mais pela pintura; e os seu desenhistas são na generalidade fracos e francamente ruins. Porém dentro dela, os desenhistas legítimos, alguns ótimos também, mas no geral, **distraídos da essência combativa e literária do desenho**, um Flávio de Carvalho, Tarsila, Lasar Segall, e mesmo Di Cavalcanti, adquirem logo e perseguem uma [personificação] única e definitiva do traço (grifo nosso).

A falta de pesquisa envolvendo o traço que, segundo ele, não consta das práticas dos artistas citados se soma ao fato de eles não alcançarem a essência “combativa e literária” da prática gráfica, algo que sobraria em desenhos de Clóvis Graciano, um dos artistas que lhe interessava bastante àquela época. Constam 14 desenhos e 1 gravura do artista na Coleção de Artes Visuais, sendo que duas cartas

---

[106] Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. Código: MA.MMA – 009. Caixa que concentra anotações para “Aspectos das Artes Plásticas no Brasil”.

[107] Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. Caixa 038 - Clóvis Graciano. Texto datilografado que, ao final, segue assinado e datado [Mário de Andrade / São Paulo, julho de 1944]. Em uma segunda versão do texto, também datilografada, ele coloca “julho a dezembro de 1944”.

dele indicam que o escritor ficava com pastas de desenhos seus, possivelmente para escrita de artigos, elaboração de catálogos ou negociações[108].

Respaldado pela proximidade e aprovação da produção de Graciano, observa que entre as figuras humanas desenhadas pelo artista há uma variação na linearidade que iria desembocar em sua busca estética pictórica. Apesar de perceber certa autonomia gráfica em sua criação, não foge da pintura como fator balizador de suas compreensões. Ao mesmo tempo, é importante perceber que Clóvis se enquadra naquelas características que cercam os critérios artísticos do escritor, a saber, vínculo com a realidade, certa deformação, arranjo composicional sintético etc.

Outro que viria a compor fortemente o núcleo de interesses do paulista é Candido Portinari. Em uma carta para ele, Mário de Andrade versa sobre as escolhas que faria para a escrita de um texto sobre sua obra. Em 1943, o escritor foi convidado por uma editora argentina a escrever uma monografia sobre a carreira do artista e lhe enviou uma indicação de quais obras escolheria pra tratar no texto. Sabe-se do investimento pessoal de Mário nas obras de Portinari, pois, assim como Graciano, ele não só concentrava uma boa parte das características estéticas defendidas pelo paulista para a arte nacional, como variava bastante em suas faturas, sendo exatamente esse o ponto que tangenciou os dois desenhos escolhidos para o texto. Com base em clichês e com a função de escolher trinta e duas imagens para o material, ele fez as seguintes observações no texto epistolar

> [...] Tive que vencer muitas dificuldades, principalmente por que dá vontade de botar mais que trinta e duas [...] Vou lhe dizer as razões que me levaram a esta escolha.
> Como você vê, procurei variar o mais possível, pondo **dois desenhos**, **uma gravura**, **10 ólios, 9 têmperas e 3 afrescos legítimos**.
> Desenhos: Pus o retrato de sua Mãe, que é uma maravilha de desenho naturalista, **pra mostrar como você sabe desenhar**, prescindindo da deformação sistemática, **como você é "clássico"**. E pus o "Desastre" pra mostrar justamente o contrário e [rasura] **a variabilidade expressiva de**

[108] Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. Códigos MA-C-CPL 3498, 3499. Cartas de Clóvis Graciano para Mário de Andrade. S.m, 1944/45. Na primeira delas, escreve "Presado Mário: Peço o favor de mandar pelo Plínio [Nota IEB: Plínio Airosa] as pastas de trabalhos, pois tenho de separar 50 desenhos e gravuras que irão no dia 15 para a Argentina, onde se fará uma exposição desses trabalhos. Uma vez separado, vou mostrá-los a você prá se ver o que deve ser fotografado para aquele outro trabalho. Depois, tudo continuará como dantes. Grato/ Graciano". Já o segundo exemplar trata da venda de desenhos para o escritor: "Meu caro Mário
O Zé Bento estava com pressa e eu não lhe mandei, por ele, nem uma linha. E também, no momento, creio que exagerei o preço do quadro e dos desenhos. Pensamos melhor acho que alem deste conto de reis que você me deu, mais quinhentos mil reis em tempo oportuno é bem razoável. O Artigo no 'Correio Literário' está formidável. Mil [ilegível] do Graciano".

> **você**. Confesso que não morro muito de amores por êste desenho, si você quiser pode substitui-lo por outro, talvez um tirado dos livros infantis ou milhor ainda para as ilustrações de Hans Staden. [...] (grifo nosso)

Devemos destacar que, quando o escritor se propõe a analisar criticamente o percurso artístico de Portinari, o faz pretendendo dar um maior peso sobre o dado pictórico em detrimento do desenho, escolhendo apenas dois, enquanto lista dez pinturas a óleos, dentre outras. A partir dos trabalhos citados, visava mostrar como o artista tinha domínio técnico, "sabia desenhar", ao mesmo tempo em que tinha condições para variar os estilos e tratamentos da fatura. Por trás do modernismo de Portinari, haveria um "clássico", com domínio necessário da arte do desenho para lhe garantir perícia na pintura. E é por isso que a presença do desenho importa nessa circunstância. Comprovar a qualidade técnica de Portinari em seu processo de produção. É importante observar como ambos os desenhos têm bastante das características e tratamentos pictóricos comuns às obras do artista. Assim, mesmo que indiretamente, o escritor fala sobre e exalta as características da pintura de Portinari em suas análises, ainda que esteja tratando de desenho[109].

Imagem 45: Cândido Portinari, *Retrato de dona Dominga*, 1941. Carvão s/ papel. 44 x 31 cm. Fonte: Projeto Portinari.

Imagem 46: Cândido Portinari, *Hans (*Ilustração para o livro "Descrição verdadeira de um país...", de Hans Staden; edição não realizada), 1941. Nanquim bico de pena s/ papel. 20,5 x 8,6 cm. Fonte: Projeto Portinari.

[109] As imagens foram extraídas do banco Acervo Eletrônico, disponível no *site* do Projeto Portinari: Disponível em: < http://www.portinari.org.br >. Acesso em 04 mai. 2016.

Enquanto se fixava na pintura do artista de Brodowski, demonstrava-se atento aos desenhos de Graciano. Em um texto publicado em 1941[110], destacou como foi admirando aos poucos o trabalho do artista pela “densidade reflexiva do seu traço desenhístico”, não devendo se aplicar a ele a qualificação de “sensível”[111], pois o escritor percebe no artista um processo que racionaliza a criação gráfica. Processo esse exaltado posteriormente, como já vimos, no texto de 1944. Repleto de significados, o desenho, nesse caso, seria algo que ultrapassaria a mera sensação experimental criada pelo gesto. Vemos aqui o paulista tentar manter, de alguma forma, seu critério de funcionalidade *versus* valor estético. Para que o desenho pudesse caminhar como produção artística desvinculada de outros processos, tinha que ser racional na representação de formas reconhecíveis.

Imagem 47: Clóvis Graciano, *Cabeça de jovem mulato*, 1941. Guache s/ papel. 40,0 cm x 29,7 cm. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade.

Imagem 48: Clóvis Graciano, *Nu feminino - costas*, 1941. Tinta de caneta s/ cartão. 25,9 cm x 18 cm. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade.

[110] Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. Caixa 038 - Clóvis Graciano. O Manuscrito, sob o código MA-MMA-031, apresenta um recorte de jornal em referência ao texto sobre a obra do artista publicado no *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 5 set. 1941. Texto de 44 páginas soltas de caderno A5 pautado, escrito a mão e com algumas correções pontuais em vermelho.

[111] O autor se explica: “[...] Pelo menos do que eu entendo por sensível... Não se reconhece no traço de Clóvis Graciano essa sensorialidade rápida e inspirada, em que a gente percebe que o olhar do artista pousa tactilmente sobre as formas do modelo vivo ou imaginado, e vai, de mão vibrante, criando os prazeres múltiplos da sensação. Por mais cronometricamente rápido que possa ser um traço ou o desenho de Clóvis Graciano, ele se mostra lento, valendo jamais pelo que sugere, e sempre pelo que quer significar”. Ibdem. s.p.

Portanto, o escritor conclui que a capacidade reflexiva de Graciano de incluir em seus processos de criação de desenhos a pesquisa é o que faria com que a sua prática, em especial, progrida em termos de sua autonomia expressiva, libertando-se das funções de aprendizado ou documento, algo em sua constatação frequente nos desenhos de pintores. Vemos o tratamento que continua a pensar o desenho como parte da pintura ou como elemento de um processo de criação. Mas percebemos um ligeiro avanço em suas observações sobre uma possibilidade de a fatura ser tratada como acontecimento autônomo; no entanto, calcado em sua racionalização, algo que não o desvincula da maior defesa em torno da prática feita por Mário de Andrade: desenho como produção do intelecto e não da sensibilidade. Sendo que esse princípio se configurou como o fundamento de toda a construção teórica que fez em torno do desenho.

Apesar de não ter a obra de Lasar Segall em foco na década de 1940, Mário de Andrade seria convidado e aceitaria fazer duas colaborações críticas para o artista, ambas no ano de 1943[112]. Uma delas, para o catálogo de uma exposição retrospectiva que ocorreu no Museu Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro[113]. A outra diz respeito a uma publicação no álbum “Mangue”, pela Editora da Revista Acadêmica. O material continha um texto do escritor paulista, textos de Jorge de Lima e Manuel Bandeira, além de apresentar quatro gravuras originais e quarenta e duas reproduções de desenhos.

O foco do crítico nesse material parece ser um aprofundamento sobre suas reflexões acerca da linguagem gráfica, escolhida pelo artista para retratar as situações do baixo meretrício carioca. Ele retomaria algumas questões de textos

---

[112] Tanto no acervo do artista, quanto no do escritor há cartas sobre essa colaboração de 1943. Entre as cartas guardadas por Segall, temos um exemplar de 1942 escrito por Murilo Miranda ao artista, explicando que havia sondado Mário para fazer o texto do catálogo da exposição e que o escritor esperava um convite vindo diretamente do artista. Poucos meses depois, há uma carta apresentando o material para Lasar que deveria fazer suas considerações com base em algumas questões pontuadas por Mário. Da mesma forma, no acervo do escritor, há uma carta de Segall enviada após a abertura da exposição lastimando que o paulista não tenha conseguido comparecer. No texto, o artista ressalta: “[...] Nem preciso repetir ter sido você, entre os intelectuais e artistas brasileiros, o primeiro a acompanhar e estudar a minha arte, isso desde 1924. E quem mais a tem sentido e analisado com tanta penetração? O prefácio do catálogo é mais uma brilhante afirmação disso. Vem obtendo o maior sucesso por aqui, e todos os intelectuais o consideram notável.
Mais [sinto?], pois, caro Mário, justamente você não ver no seu conjunto as obras que conhece tão bem separadamente. [...]”. Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. Código: MA-C-CPL6396. Carta de Lasar Segall a Mário de Andrade em 02 de junho de 1943.

[113] Esse texto segue hoje publicado no livro “Aspectos das Artes Plásticas no Brasil”, sob o título de “Lasar Segall”.

anteriores[114]; contudo, suas intenções eram, de fato, tomar a obra de Segall como ponto de partida para refletir sobre a questão do desenho, algo inspirado em outro escritor, como vemos em uma carta a Murilo Miranda de abril de 1943, na qual Andrade afirma (1981, p. 141):

> [...] Posso fazer um prefácio assim meio espiritualmente granfino, ou milhor refinado, um bocado à maneira de Valéry, o quanto o meu temperamento der com isso, mais propriamente **salientando os valores intelectuais e sociais do desenho do que os valores técnicos**. Coisa pequena e bem escritinha, aí de três e meia ou quatro páginas ofício espaço dois. [...] (grifo nosso).

No primeiro "Do Desenho", sabemos que uma das referências era Jean de Bosschere, que o autor usou principalmente para debater sobre a origem da fatura e seus critérios de funcionalidade[115]. Aparentemente já não havia nesse primeiro texto um interesse por parte do paulista em tratar questões técnicas, algo que, de fato, ele fez de forma mais direcionada em alguns escritos sobre Clóvis Graciano. Como já vimos, nesse confronto com o tema, escolheu, portanto, ressaltar questões a partir da delimitação de características do desenho em relação à escrita e à pintura/escultura. Mantém-se fiel em pautar o debate pelos valores intelectuais e sociais de desenho (parte funcional) em detrimento da técnica (parte estética). Algo que fundamenta a dicotomia entre os tipos de arte e está no centro das decisões que toma como colecionador.

---

[114] Principalmente aquelas questões tratadas no livro "Aspectos das Artes Plásticas no Brasil em 1965. Contudo há indícios no Arquivo de que ele tenha sido publicado ainda na década de 1920 ou 1930 em algum jornal pois há um recorte guardado sem indicações de data e local. O texto publicado no Mangue faz referências à passagens do texto publicado em Aspectos das Artes Plásticas no Brasl. Usamos aqui a 3a. edição, de 1984.

[115] Em sua leitura do "Essai sur la dialectique du dessin" de Bosschere, Mário de Andrade destacaria considerações na Parte I que trata sobre "Domínio mental do desenho" em suas "convenções" e "transposição". Em "Questões limítrofes", parte II do livro, trata sobre princípios técnicos, nas quais grifou somente um parágrafo sobre "a medida" (que versa acerca da sutileza dos movimentos no desenho, algo que deve ser comandado com precisão) e "a linha", (em um parágrafo que trata sobre o contorno, como sendo algo com o objetivo de fixar sobre um suporte a projeção de uma linha fictícia que nosso olhar encontra na silhueta dos corpos). Nas partes III sobre "análise de modelo" e IV sobre "os três gêneros de desenho" não há destaques. Contudo a quinta e penúltima parte do livro que trata sobre "Desenhos decorando livros" vemos escritor destacar, principalmente o que tange à utilização de gravuras para ilustrar textos literários. Bosschere se pergunta se "a imagem como complemento de romances, poemas, de novelas, é algo lógico e sobretudo, possível, recomendável?". Em seguida pontua que sua reflexão ficaria restrita somente à essa modalidade dos textos literários, não colocando em questão textos com assuntos mistos ou científicos. A última parte versa sobre artistas e o desenho, não recebendo grifos. (tradução livre).

Para tanto, utiliza-se basicamente de dois argumentos. O primeiro, aquele que abre e fecha o texto, diz respeito ao fato de o desenho ser uma prática que se constrói na sutileza entre a fragilidade material e o conhecimento. Trata-se da “complexa natureza do desenho” (1984, p. 65), que lhe agradaria por ser, ao mesmo tempo, “transitoriedade e sabedoria” (1984, p. 65). No centro dessa proposição, o fato de ser uma arte intelectual, “da mesma forma que as artes da palavra” (1984, p. 65), comparando o desenho a uma espécie de provérbio, que “exprime uma experiência vivida e transformada em uma definição eminentemente intelectual” (1984, p. 69) acima de tudo. Para tanto, o autor explica que as frases-feitas ou proverbiais são construções que se fixam aos poucos, entre sentimento e expressão, até chegar a essa forma definitiva. Poderíamos aqui retomar os tais valores literários do desenho que ele buscava e não encontrou em alguns artistas em outros textos.

Tal fatura “cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto” (1984, p. 69). A tensão entre o traço que registra e o curto espaço de tempo no qual se dá uma determinada ação parece ser a linha tênue do embate entre pensamento e efemeridade que ele vê como central no desenho. Quando compara isso com a frase-feita ou o provérbio, significa que “o desenho se liberta das fragilidades sentimentais da frase espontânea por ser mais lento na sua luta entre a visão recebida ou imaginada e a sua expressão gráfica” (1984, p. 70), um processo de depuração necessário que faz com que o desenho seja poesia e não prosa e determina que, por isso, deva ser guardado em pasta para ser folheado e lido.

A “sabedoria e transitoriedade” visadas no começo do texto têm relação, portanto, com o fato de o desenho-poesia, lentamente construído, ser da mesma ordem da definição intelectual feita, por exemplo, pelo provérbio. Algo que, se não é mentiroso, é transitório, pelo seu ponto de vista, não representando coisas eternas ou filosoficamente prováveis, mas tão somente fazendo a verificação de um momento. É nessa base que se constrói para Mário de Andrade a natureza “deliciosa” do desenho de ser, tal qual o provérbio, transitório e sábio, momentaneamente engenhoso.

Ao “fixar o momento” de forma efêmera, o desenho se tornaria algo perturbável, desassossegado, provocativo, causador de desordens e desorientações. Talvez aqui resida uma incoerência do pensamento andradiano, ao

não perceber, ou não querer perceber, nesse potencial desestabilizador do desenho, uma capacidade “plástica”. Seu segundo argumento, portanto, acontece em decorrência do primeiro e tem relação com o fato de o desenho ser mais uma escrita do que uma arte. A função das linhas se resumiria a serem associações harmoniosas, caligráficas, ritmadas que, em seu fim, formam imagens abertas, características comparadas por ele à poesia. Não há associação entre o desenho e o ato poético no sentido de ser algo que venha a ressignificar valores já conferidos a uma determinada coisa ou objeto, dando-lhe novos sentidos. Para ele, tal capacidade artística pode ser encontrada somente na pintura e na escultura, por serem esses fenômenos fechados, calcados na composição das formas encerradas pelos seus limites materiais.

Em sua concepção, o verdadeiro desenho ultrapassaria, dispensaria ou recusaria os limites materiais do quadrilátero. Se implicam esse limite, por algum motivo, é porque estão invadindo “terreno alheio, terreno que é da pintura, terreno exclusivamente plástico que exige composição” (1984, p. 69). Ao passo que se a pintura demanda o uso do traço, estaria invadindo o domínio do desenho. Assim os elementos fechados de eternidade do pictórico entram em atrito com a definição transitória e aberta daquilo que é gráfico, algo que os distanciaria enquanto práticas correlatas nas concepções do paulista.

Sabemos que tais reflexões são atravessadas por algumas crenças do crítico. Crenças essas que determinam ser primordial por parte dos artistas o respeito aos princípios “eternos” da arte. Tais princípios podem ser compreendidos como imperturbáveis, ligados à necessidade de uma artista expressar o que pensa e o que sente dentro de um esquema artístico funcional comprometido com o coletivo[116]. Obviamente tudo isso em oposição ao exercício individualista e estritamente formalista. Nem desenho nem pintura poderiam perder tal princípio de vista; no entanto, é a pintura a forma eleita para ser ação poética de ressignificação do mundo pela arte, como vemos quando escreve:

---

[116] Morais, E. J. (1999) ainda ressaltaria que a História da Arte para Mário de Andrade é dividida em dois grandes períodos: o que vai até o Renascimento, ou de modo geral até o início da modernidade e é basicamente orientado pelo critério social; e aquele que tem início com a modernidade, caracterizado negativamente pelo abandono do critério validado anteriormente e como um desvio do curso da história da arte. O Romantismo seria duramente criticado pelo escritor, que culpava o movimento pela transformação das funções da arte. Em resposta, o escritor proporia a adoção de uma atitude estética para a superação da situação. Assim ele prefere conceber uma atitude estética calcada na funcionalidade social da arte no interior do fazer artístico (pautado na busca pelo nacional na arte) como uma possível ruptura com o formalismo.

> Não exijo nem desejo que a pintura seja abstrata. Deus me livre! mas quando ela se aplica, mesmo no bom quadro de gênero [...] a representar coisas e fatos, ela procura descobrir e representar um elemento da eternidade. E é por isso que a transposição da "matéria" de um peixe, [...] por meio da "matéria" do óleo, da têmpera, da parede colorida, tem valor intransigente na validade estética de uma pintura, ao passo que no desenho esse problema de transposição não quer dizer nada. A bem dizer, não existe. (ANDRADE, 1984, p. 69)

Tal transposição não poderia acontecer a contento, posto que a "matéria" do desenho não existe na natureza. O traço é criado pelo homem, sendo uma convenção material tal qual a escrita o é. Por isso, ele defende que só podemos compreender o desenho com os dados confrontadores da inteligência, pois ele exige uma espécie de decodificação, assim como a escrita.

Entre um texto e outro, Mário de Andrade provavelmente leu Valéry, em "Degas. Dança. Desenho.". Sabemos que o escritor francês promoveu um monólogo sobre vida e obra de Edgar Degas em uma biografia sem intenção, que vagueia entre Dança e Desenho no desfile de questões que viveu e observou em convivência com o artista, já idoso. De fato, o estilo de Valéry não passou desapercebido por Andrade[117] no que diz respeito à construção de uma abordagem para a obra de um determinado artista sem se apegar biograficamente somente à sua personalidade. Ao buscar fazer o mesmo no álbum de desenho de Segall, Andrade concorda com alguns termos do debate propostos pelo francês, principalmente no que diz respeito à relação entre desenho e inteligência, como vemos no trecho no qual escreve:

> **Não conheço arte que possa envolver mais inteligência do que o desenho**. Quer se trate de extrair do complexo da visão a descoberta do traço, de resumir uma estrutura, de não ceder à mão, de **ler e pronunciar dentro de si uma forma antes de escrevê-la;** ou então de a invenção dominar o momento, de a ideia se fazer obedecer, se tornar precisa e se enriquecer com o que ela se torna no papel, sob o olhar; todos os dons da mente encontram seu uso nesse trabalho, em que aparece com não menos força toda a personalidade da pessoa [...]. (VALÉRY, 2012, p. 99) (grifo nosso).

O paulista comunga com o francês também no que diz respeito à criação de imagens pelo traço como algo paralelo à escrita. Contudo há uma questão no escrito

[117] Consta na sua Biblioteca os seguintes livros de Paul Valéry: *Poésies* (1930), *Variété* (1937) e *Degas. Dance. Dessin.* (1938).

de Valéry que demanda a atenção de Mário de Andrade em termos de conduta: o fato de o desenho dar evidência à força da personalidade do artista.

No começo do ensaio “Do Desenho”, de 1943, o escritor retoma frontalmente conceitos das “belas-artes” para definir como nelas as manifestações humanas se diferem por serem o contrato entre o “sentimento”, concretizado na figura do artista criador, e “expressão estética”, a obra de arte propriamente dita. O fato que ele observa de o desenho, por vezes, se caracterizar mais pelo sentimento (artista) não nos dá o direito de concluir que essa é uma propriedade da fatura gráfica, pois aí poderíamos incorrer no “erro” de traçar conclusões pela ótica “romântica”, duramente criticadas pelo escritor.

Assim ele especifica que a propriedade extra-plástica e caligráfica do desenho acontece por meio da desistência “momentânea” da expressão (obra de arte), libertando o sentimento (artista) de exigências exclusivas e sociais, a saber, de ser composição, um fato fechado ou conclusivo. Isso daria à expressão (obra de arte) uma vitalidade única no desenho, sendo este menos uma realidade plástica e mais um “conforto espiritual”, ou uma “esperança de conforto”, como escreve no outro texto “Do Desenho”. Contudo, volta a cair em contradição ao afirmar que

> a composição assume na pintura uma severidade muito mais forte e sobretudo mais exigente que no desenho. Na pintura a atuação da obra de arte, isto é, expressão, prevalece **muito** sobre a atuação do artista, isto é, do sentimento, **ao passo que no desenho o contrário se dá** (grifo nosso) (ANDRADE, 1991, p. 151).

Ou seja, ele confirma a predominância do sentimento (artista) no desenho, muito em parte por conta de sua rapidez expressiva, caracterizando um grafismo mais literário que plástico. Essa característica é outra contradição, pois devemos nos lembrar que se aqui ele se utiliza da ideia de ligeireza para reforçar a predominância do sentimento (artista) sobre a expressão (obra), anteriormente se falava da lentidão entre a imagem recebida e a expressão gráfica para uma depuração necessária à sua engenhosidade.

Sendo a finalidade da plástica “se aninhar em nosso corpo, como força de beleza sensorial” (1991, p. 150) – ou eterna, como ele define no texto anterior –, o desenho se prolongaria no espírito e isso retoma o raciocínio sobre o fato aberto e, em resumo, ser poesia. Diria ele que, por ser aberto, “cada desenho é uma palavra, uma frase. Uma confidência” (1991, p. 150). Assim, por meio de seus usos, torna-se

possível “definir uma arte” (desenho como projeto), “valorizar a obra de arte” (desenho como estudo) e “denunciar o artista” (desenho como processo). Mas não o cita como obra propriamente dita.

Assim, o escritor usa a fatura para tratar dos trabalhos de Lasar Segall. Segundo ele, nos desenhos do artista, “encontraremos um pouco daquilo que o desenho é enquanto grafismo e hieróglifo. [...] desde provérbio e a poesia curta nos [...] mais elaborados, até a rapidez fugaz do segredo reticencioso, até o valor velocíssimo duma palavra apenas, nos esboços e anotações”. (ANDRADE, 1991, p. 151).

Imagem 49: Reproduções de desenhos que compõem o catálogo Mangue de Lasar Segal, 1943. Fonte: A autora a partir do original da Biblioteca do IFCH/ UNICAMP, ago. 2014.

Em termos de comparações, ainda usaria os instrumentos musicais para elaborar um raciocínio sobre o tempo que cada arte se prolonga nas pessoas. O desenho seria como o som curto dos instrumentos dedilhados, enquanto a pintura corresponderia aos instrumentos que prolongam o som por muito tempo, como o violino. Assim, naqueles de som curto, quando ele acaba, resta uma ressonância. E é algo assim, segundo Andrade, que encontraremos nos desenhos de Segall, pois eles se prolongam no espírito como ressonância e confidência. Não cessa como

coisa aprendida, “é coisa em se viver”, quase citando Valéry. Já “todas as artes” acabam enquanto ressonância e, se “ausente dos olhos e dos ouvidos, amansam como uma verdade adquirida” (ANDRADE, 1991, p. 151).

Vejamos bem como, de forma sutil, o desenho é uma coisa e “todas as artes” é outra. E ainda há entre esses dois acontecimentos tipos de arte intermediárias. Traça suas especificidades e variações usando como exemplo a gravura, o pastel e a aquarela. Destaca que, em alguns casos, as práticas intermediárias de desenho se enfraquecem com isso, pois seriam menos ricas e puras. Sobre os artistas que trabalham com essas técnicas, faz declarações um tanto quanto questionáveis quando considera menores aqueles que trabalham com pastéis e destaca que a aquarela “jamais foi um processo exclusivo dum grande artista” (1991, p. 153), muito embora seja utilizado como auxílio por muitos deles.

No trecho final do texto, dedica-se à análise daquilo que considera ser a caixa de ressonância das obras, devendo ser somente emolduradas as pinturas, assim como aquarelas e pastéis que, além da moldura, devem ter também um vidro que realçaria as suas qualidades. Já gravuras e desenhos não serviriam para ser emoldurados; sendo isso, em sua opinião, um contrassenso. “E é soltos em nossas mãos intempéries, manuseiaveis de qualquer forma no tremor dos dedos e do espírito” (1991, p. 154) que desenhos e gravuras[118] se expandem em suas sublimes excelências de expressão. A única forma de emoldurá-los é através da colocação de um *passe-partout*, pois não somente as mãos são intempéries. Segundo o escritor, para que a beleza do desenho se prolongue nos espíritos de seus admiradores, a “ressonância funcional” das artes de composição aberta deve ser preservada por esse artifício. “O paspatur promete a forma da beleza, servindo de caixa de ressonância contraditória, abrandando as relações entre o nosso espírito à transitoriedade afetiva do desenho, oferecendo um favor de eternidade” (ANDRADE, 1991, p. 155).

Toda a reflexão de Mário de Andrade diante do desenho nos mostra o quanto deveria ser difícil para ele lidar com as especificidades das práticas artísticas em âmbito efetivamente modernista. Na verdade, parece que o problema era equilibrar e adequar concepções modernistas moderadas a modelos artísticos limitados e a um

[118] É importante ressaltar que ele considerava que alguns processos de gravura, na verdade, dialogavam mais com a pintura, pela determinação dos limites da composição nos processos de gravação. Contudo, segundo ele, nada impede que sejam desenhos que já vêm com uma moldura natural.

campo de atuação muito restrito. O acompanhamento dos processos é, portanto, fundamental, pois possibilita ao escritor monitorar e debater com os artistas sobre sua produção, letrando esses acontecimentos, dando-lhes uma forma palpável dentro de seu projeto. Isso, em um primeiro momento, diretamente com os artistas, pois, quando começa a escrever e publicar textos sobre o desenho, ele atua pedagogicamente também junto ao público mostrando percursos interpretativos para compreensão da produção artística em suas faces.

Contudo, quando se trata de arte, nem tudo fica de forma passível sob seu controle. Os artistas e seus desenhos, muitas vezes, encontram brechas para escapar desses esquemas rígidos e segmentados. Assim, provavelmente quando o escritor percebe a capacidade que o desenho tem enquanto acontecimento autônomo forjado pelos artistas, de fixar o efêmero, entende que isso é uma ameaça a essa concepção de arte que defende como “eterna” e coletiva. As ordenações, assim como as desordens do desenho como pensamento e criação, são negadas nas reflexões andradianas, que tentam de algum modo atrelar a prática à funcionalidade da escrita, provavelmente por sua capacidade de representação ser decodificada de outra forma.

Nessa concepção, para se representar algo material, tem que ser pela matéria artística. O traço não é matéria, portanto não pode ser arte em seu sentido estrito. Ele é parte do processo. Processo de pensamento, processo de criação, processo que vai desembocar em outra coisa que não o traço nem a linha. Degas diria à Valéry que “o desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma”, mas o escritor não entendia o que aquilo queria dizer. Mais adiante explicaria em seu texto que, ao observar as práticas do artista, percebeu que ele opunha a representação fidedigna de determinado objeto à ideia de desenho, pois essa prática era o modo de ver que o artista impunha à realidade, fazendo dessa a sua maneira de representar o mundo, sua arte. Somente o desenho possibilitaria que uma coisa vista fosse uma coisa vivida. O escritor então conclui que “o ‘modo de ver’ do qual Degas falava deve portanto ser entendido de forma ampla e incluir: modo de ser, poder, saber, querer...” (VALÉRY, 2003, p. 139).

Para Andrade, o maior problema do desenho era justamente a força do gesto do artista, a potência de sua capacidade de transformar ou criar a realidade e não representar matéria com matéria. Essa sobreposição da personalidade poria em risco o equilíbrio da produção artística como ele entendia. A engenhosidade do

efêmero, portanto, corrói a realidade plástica de Andrade, que escolhe tratar isso como outra coisa, ou seja, negando-a.

Portanto, transformar o desenho em uma escrita, um tipo de código, amenizaria seu caráter perturbador da bolha artística de compreensão do escritor, que tenta estar entre as “belas-artes” e o modernismo. Contudo, o gesto desenhado, na sua desordem, também resiste à fixidez da escrita, forçando a linha, tornando visual a palavra, desmembrando o texto. Não há como controlar, tenta-se minimamente educar, dando opiniões, escrevendo sobre, imprimindo concepções de um jeito que formate o olhar. Diria ele (ANDRADE, 1991, p. 152):

> A glória do desenho é outra. Ele não morre quando cessa a visão, nem já é uma verdade adquirida enquanto a visão dura. A ressonância dele vos provoca, vos dinamiza, vos açula, vos maltrata, castiga ou aplaude: e êle é um conselho, uma salvaguarda, um cinismo, uma repulsa, uma revolta. Ele arma o vosso braço. Podereis não saber explicar o desenho, não saber falar sobre êle, mas êle fala sobre vós, fala em vós, fala por vós.

De fato, temos a impressão de que, quando voltamos às cartas-desenho, vemos ser quase impossível que o escritor tenha percebido tais construções como uma incorporação do espaço epistolar enquanto espaço também de criação. Elas são o cinismo que o provocava. Por vários motivos: por não considerar o desenho uma manifestação “plástica”; por entender o desenho somente como uma ferramenta de auxílio à criação; por ser contrário a todo e qualquer investimento em experimentalismos ou de virtuosismos gratuitos, associados por ele a um conceito individualista de arte. Assim como não lhe interessavam obras que atravessassem as especificidades da criação artística tradicionais, incorporando, por exemplo, objetos do cotidiano ou que abandonassem o nacional como guia de sua produção.

E é exatamente isso que vemos nas cartas, pois os artistas estão usando o desenho de forma a perturbar o espaço epistolar com uma presença que não é somente processo intelectual para outro tipo de criação, mas é um possível processo intelectual de criação. É o “modo de ver” dos artistas, que crivam também seus objetos com os seus pensamentos e preceitos artísticos.

Isso faz com que a carta se transforme em lugar experimental, tira o desenho do posicionamento subserviente, contamina a escrita, conferindo-lhe visualidade, e torna evidente a personalidade do artista, vestígios de tudo aquilo com o qual Mário de Andrade parece ter muita dificuldade de lidar. Não há como negar ou proibir isso,

mas há como criar subterfúgios com esses processos, que escapam daquilo que ele pede, tentando, de alguma forma, enquadrá-los em suas concepções. E é nesse momento que vemos o colecionador usar de toda a sua astúcia.

2.4 **Organizando vestígios**

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

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

O reconhecimento de seu papel dá maior amplitude para a coleção, pois faz com que as escolhas sejam bastante estratégicas. Com o passar dos anos ela, de fato, se tornaria um dos mais importantes quadros imagéticos da década de 1920 até 1945. Trata-se de uma face do escritor muito bem arquitetada. Dessa forma, ele confirma Baudrillard, e tantos outros autores, quando não perdemos de vista que, na verdade, o “eu” do colecionador é o grande articulador do grupo de objetos e documentos. Percepção que parece óbvia, mas, quando vemos muitos autores replicarem o discurso de que a coleção é a documentação minuciosa do “tempo modernista”, vemos o “eu” de Mário de Andrade ser silenciado para configurar-se

num discurso isento, no sentido de que aquilo que lá está é “a” representação da arte do começo do século XX no Brasil.

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

As cartas-desenho são inicialmente documentos materiais das relações que ele travou com alguns artistas. Por serem desenhos-escritos que acompanham ou acontecem em objetos do cotidiano, sofrem de uma espécie de lateralidade em seu tratamento, algo que muitas vezes dificulta sua compreensão enquanto construção de um pensamento artístico permeado por desenhos e palavras. Essa reflexão/ diálogo/ expressão, que ganha um corpo visual, é também um rastro atravessado por lacunas. Sua irregularidade enquanto acontecimento é um dos fatores disso; no entanto, os arranjos estabelecidos por quem recebeu ou colecionou também podem influenciar nas construções dos conjuntos e em seus consequentes lapsos.

À exceção de Guignard, que desenvolveu e administrou seu próprio ato concentrando os objetos em um álbum, na maior parte do tempo, lidar com cartas-desenho significa esbarrar também na compreensão que o colecionador tinha sobre elas ao organizá-las. No caso de Mário de Andrade, na verdade, temos formado um triângulo de compreensões: dos artistas que individualmente criaram; do colecionador que as recebeu, organizou e guardou; e a leitura posterior, elaborada mediante pesquisas, a respeito do formato da coleção. Sobre essa última, Batista e Lima (1998, p. 26) trabalharam intensamente na organização do acervo no IEB/USP e demarcaram a seguinte leitura para o acontecimento do desenho em distintos objetos:

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

> **contra-ponto, ao lado das melhores peças que ia adquirindo, as mais humildes, as "lembranças' e testemunhos intimistas da época**. Assim, registrou a História – **picos e planícies** – enquanto acontecia (grifo nosso).

Os resíduos de um determinado meio artístico e cultural, de fato, são acontecimentos concretizados em objetos que podem ter os mais distintos formatos e funções. Contudo, ao analisá-los, não há nada que nos faça concluir que sua existência física possa ser caracterizada como algo paralelo às ditas "grandes obras". Pelo contrário: os objetos do cotidiano podem ser tomados como um rico espaço de experimentação, um modo de criação que, por si só, é capaz de gerar conhecimento. São compostos de uma materialidade pungente a ser cuidadosamente analisada, mas também de uma imaterialidade que deve ser captada na expressão sensível das entrelinhas[119].

Portanto, temos a compreensão de que, quando esses artistas optaram por tomar objetos do cotidiano para, em diferentes níveis, criar formas de lidar com o mundo, usando desenho e escrita, eles o fazem frontalmente, no "entre" e não na margem. Não estamos aqui nos debruçando somente sobre um acervo da vida artística e literária de Mário de Andrade e de seus amigos, estamos vendo como criam, inclusive, em objetos do cotidiano. Obviamente esse traço particular não passou desapercebido pelo colecionador. Ele recebia na Lopes Chaves esses objetos e tinha uma decisão difícil a tomar, mediante suas próprias crenças artísticas: o que fazer com eles? Deveria ele guardá-los junto com as outras cartas de quem lhe enviou? Deveria separá-los e criar uma nova entrada para esse tipo de objeto?

Telê Porto Ancona Lopez, ao ter trabalhado com o acervo, ainda na casa do escritor, observando seu *modus operandi,* nos confirmaria sua organização; no entanto, já destacamos não haver registros de seus métodos de separação. Pelo que parece, também não obedecia a critérios formais. Assim, quando do repasse de todo o acervo para a USP, a família embalou as missivas que deveriam permanecer fechadas, obedecendo ao texto da carta-testamento, e entregou, juntamente com papéis que compunham uma base documental com acesso livre, acervo de artes plásticas e objetos.

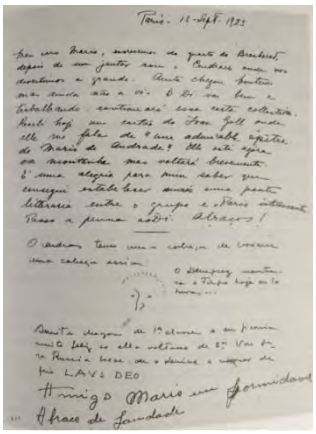
---

[119] Morais, M. A. (2009, p. 125) destaca que a sondagem de uma carta presume a cuidadosa apreensão da sua "imaterialidade", caracterizada pelos significados implícitos, sugestões e não ditos, que mobilizam o afeto escrito, alimentado pela distância.

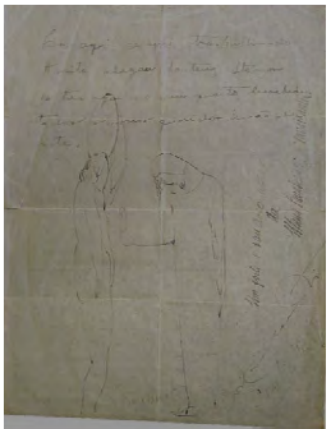
Segundo Morais, M. A. (2009, p.119), ficou fora do lacre uma pequena parcela de mensagens, a saber, muitos “cartões postais, um pequeno conjunto de cartas pessoais e correspondências burocráticas”, que foram sendo processadas. De fato, na abertura do artigo “8 cartas-desenhos” de Batista (1981, p. 103), àquela época, a autora destacaria que,

> Por força de disposição testamentária, a maioria da correspondência recebida por Mário de Andrade ainda se encontra lacrada. Entre as cartas que permaneceram acessíveis, há um tipo especial: aquelas enviadas pelos artistas plásticos, principalmente os da época modernista. Cartas com desenhos, ou desenhos com “recados” mais ou menos extensos para Mário de Andrade. [...]

13a

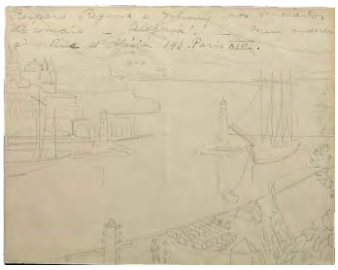


11a - frente



11a - verso

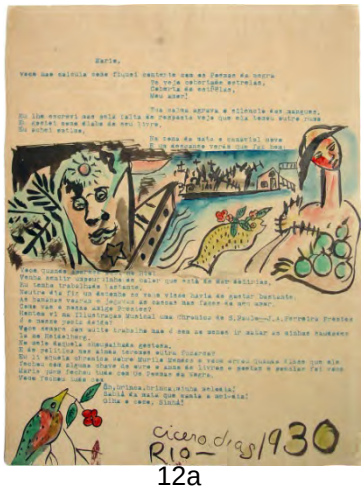
11b



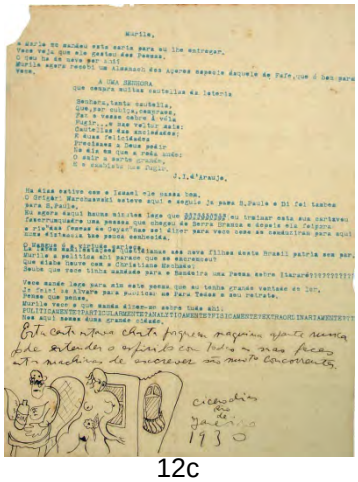
14a

14b

13c



12a



12c

Imagem 50: As oito cartas-desenho apresentadas no artigo da Revista do IEB (23), São Paulo. 1981. Seguimos a ordem na qual elas são apresentadas no artigo. Fonte: Catálogo Eletrônico IEB/USP (Continuação).

No artigo, são apresentadas as transcrições e as reproduções das cartas que compunham uma série específica, provavelmente antes mesmo de chegarem à USP. Podemos supor, a partir dessa informação, que, ao receber as missivas, o escritor já as separava segundo algum critério. No Arquivo, a informação que teria sido repassada pelos familiares e possivelmente confirmada no levantamento inicial do material era que ele guardava as cartas em pastas e envelopes, ordenadas por remetente e por ordem de chegada. Esse formato teria sido importante, pois, em entrevista[120], Tele Ancona relatou que foi a partir dessa ordenação que inferiram dados das cartas sem data. Além disso, a pesquisadora observou que havia outros conjuntos ou séries que estavam fisicamente separados; no entanto, a falta de inventário, listagem ou organização precisa demandou, segundo ela, que fosse criada uma nova organização.

Para além disso, ainda devemos lembrar que é sabido que o escritor movia objetos epistolares para sua Coleção de Artes Visuais. São alguns os desenhos recebidos via carta que compõem seu acervo. Isso nos levaria a pensar sobre a possibilidade de que, dentre esse conjunto que estava fora do lacre, algumas cartas foram deslocadas para a Coleção de Artes Plásticas pelo próprio escritor, mantendo, dessa forma, um padrão de comportamento no que diz respeito ao desenho no espaço epistolar.

---

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

Comparando informações entre o primeiro levantamento das correspondências, elaborado entre 1989 e 2003, e o Catálogo Eletrônico atual[121], percebemos tanto a mudança de código de algumas missivas quanto a falta de numeração de alguns itens no Arquivo, o que poderia indicar que eles pertenciam de fato à Coleção antes mesmo de chegarem à USP. Já citamos o exemplo da carta-desenho de Anita Malfatti, que no verso da última página apresenta o "Porto de Mônaco". O Catálogo Eletrônico IEB/USP apresenta para ela um código diferente daquele usado no Acervo e notifica ter sido a parte final da carta, justamente aquela que contém o desenho, transferida pelo colecionador. O restante da missiva provavelmente ficou dentre as mensagens fora do lacre, pois segue completamente transcrita no artigo de 1981.

Observamos que a carta-desenho de Anita Malfatti e John Graz tem código no Acervo e não aparece no levantamento inicial do Arquivo. Também ganhou numeração no catálogo atual, sendo que na nota de pesquisa é feita a indicação de que houve a publicação de fac-símile desse objeto tanto no catálogo impresso quanto no artigo de 1981[122]. Isso é um padrão para aquelas que aparecem nesse artigo e hoje fazem parte do Acervo. No entanto, em nenhuma delas é dada a informação sobre alguma transferência. Ainda há o caso da carta coletiva "Jantar Brasileiro", de 1923, que é a única que não tem código no Arquivo em nenhum dos dois catálogos. Isso também a enquadraria nessa possibilidade de transferência feita pelo colecionador; no entanto, observem que ela não aparece no artigo de Batista. O mesmo acontece com a carta manuscrita de Cícero Dias a Murilo Mendes.

---

[121] Muito do catálogo antigo se manteve no catálogo atual. Portanto, nessa primeira organização encabeçada por Tele Porto Ancona Lopez, houve o estabelecimento de três grandes sub-séries dentro das correspondências: as ativas dizem respeito àquelas escritas por Mário de Andrade; as passivas agrupam aquelas que foram recebidas; e as correspondências de terceiros sob custodia do escritor, agrupam tudo aquilo que lhe foi repassado para armazenamento na sua coleção. No interior de cada uma dessas subdivisões temos a separação por aquilo que estava fora do lacre; lacrado; vinculado aos manuscritos de Mário de Andrade; vinculado aos manuscritos de vários autores; ligado à Marginalia Mário de Andrade.

[122] Nas notas de pesquisa do levantamento de 1989, em sua maioria, é indicada referência da publicação no artigo de 1981. Somente para a carta "Pietá", de Victor Brecheret, tem a seguinte descrição: "Carta pertence à Coleção de Artes Plásticas de MA".

Imagem 13b: Carta-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade (coletiva com Blaise Cendrars, Sérgio Milliet e outros), Paris, 1923. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

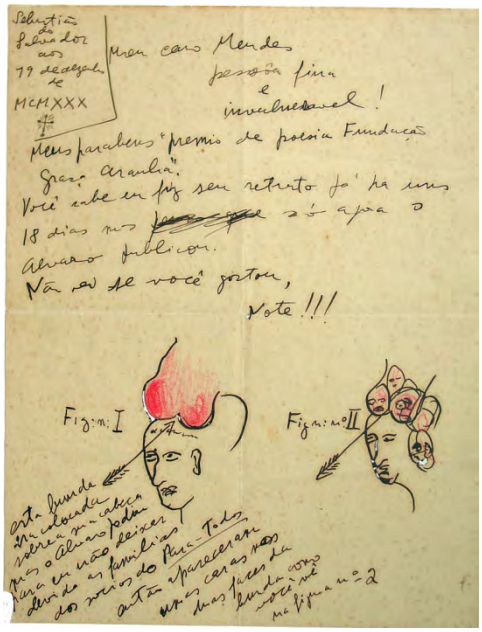


Imagem 12b: Carta-desenho de Cícero Dias para Murilo Mendes, Rio de Janeiro. 1930. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

Não sabemos se houve uma seleção que teria deixado de fora do artigo esses dois exemplares, se elas passaram desapercebidas ou se estavam lacradas naquele momento e posteriormente foram transferidas para a Coleção, dentre tantas outras especulações. Deve-se ressaltar que essas lacunas nem sempre poderão ser preenchidas, ao passo que contamos com uma informação inicial que nos possibilita pensar a postura do colecionador a partir do grupo que ele mesmo havia separado em uma série.

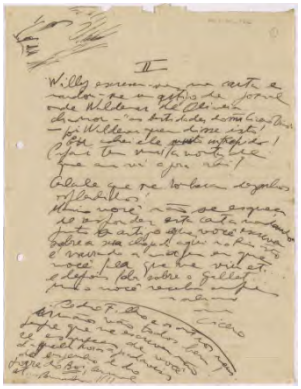
Conforme já apresentamos anteriormente, sabemos que Andrade separava os manuscritos de terceiros. Portanto, devemos levar em consideração que, se ele respeitou um padrão na organização, as duas cartas de Cícero Dias a Murilo Mendes já seriam externas ao grupo de cartas-desenho, pois são objetos endereçados a terceiros e repassados ao escritor. Isso posto, o que podemos presumir da separação das demais missivas elaboradas individualmente?[123]

Inicialmente poderíamos supor que um dos critérios de separação seria a parte textual. Se a ideia de Mário era preservar seus interlocutores, poderíamos

[123] Optamos aqui, por uma questão de organização, por pensar a visualidade das cartas individuais levando em consideração que a forma de elaborar o desenho-escrito em cartas se modifica quando no coletivo. Vemos isso acontecer claramente com Anita Malfatti e Di Cavalcanti e parcialmente com Victor Brecheret. Portanto, consideramos que, se a questão é tentar encontrar um padrão, teríamos que trabalhar somente com aquelas nas quais não há, até onde sabemos, interferências externas em sua construção visual.

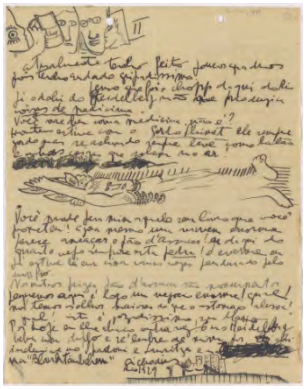
supor que, nas cartas que ficaram lacradas, haveria alguma informação importante, de forma que elas precisassem ser preservadas. No entanto, lendo o conteúdo das vinte e oito cartas-desenho, não encontramos elementos que pudessem confirmar tal suposição. O padrão de escrita epistolar de cada artista se mantém tanto nas cartas com lacre, quanto naquelas que ficaram de fora dele.

Passando para o cotejamento visual dos grupos, podemos supor algumas questões. Começando pelo próprio Cícero Dias, vemos que Mário deixa de fora a penúltima carta do pernambucano. Não por um acaso, é a única na qual o desenho acontece acompanhando o motivo da escrita e, ao mesmo tempo, esse motivo é uma obra de Mário de Andrade. Nela o artista desenha-escreve suas impressões sobre os “Poemas da Negra”, que inclusive lhe foram dedicados. Trata-se também da única carta de Dias na qual vemos um grande investimento no acabamento do desenho, feito a guache sobre papel. Nas seis que ficaram no Arquivo, o traço, em sua maioria, é feito com o mesmo instrumento da escrita de maneira mais informal e desestruturante de uma linearidade, que se vê mantida na carta datilografada da Coleção de Artes Visuais.

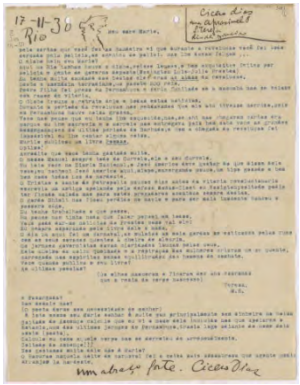


30a

30b



30c



15

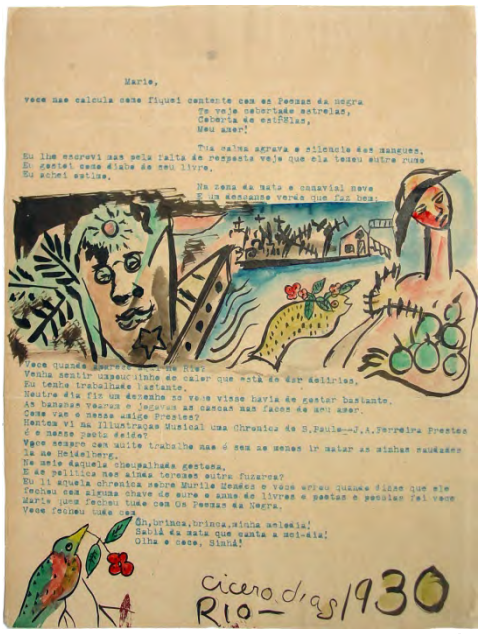


Imagem 12a: Carta-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

30d

20

Imagens 15, 20(verso) e 30(a,b,c,d): Seis cartas-desenho de Cícero Dias para Mário de Andrade. Fonte: Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade (Continuação).

Nas duas missivas de Victor Brecheret, observamos que o que as diferencia é a maior intervenção do desenho no espaço epistolar. Ao contrário do exemplo anterior, é retirada do lacre aquela na qual a linearidade da escrita está abalada. Contudo, o desenho apresenta um processo de criação de Brecheret, pois faz referência à “Pietá”, tema que se tornaria duas esculturas posteriores. Além disso, em comum com Dias, vemos o destaque que o desenho tem, pois naquela que fica no lacre há uma pequena imagem que o escritor poderia ter considerado irrelevante no final das contas.

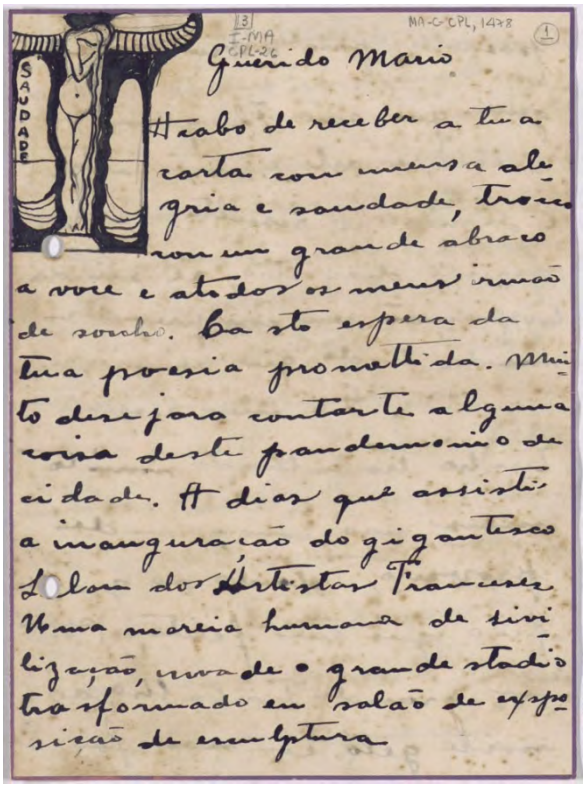


Imagem 22: Carta-desenho de Victor Brecheret para Mário de Andrade, Paris. 1922. Fonte: Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. (Conclusão).

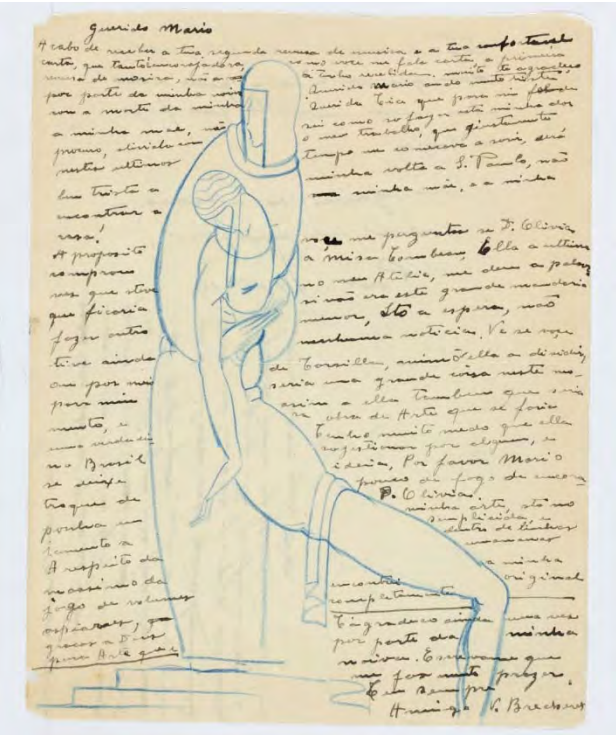


Imagem 11b: Carta-desenho de Victor Brecheret para Mário de Andrade, Paris. 1924. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade (Continuação).

Os quatro exemplares de Di Cavalcanti nos mostram como aquelas missivas que contam com um traço gráfico e mais elementares ficaram lacradas. Foram separadas aquelas que apresentam o desenho acabado do artista, muito em parte em criações que dialogam com seu perfil como ilustrador. No caso, é importante ressaltar que alguns desenhos da coleção demonstram o interesse que Mário de Andrade nutria pelas ilustrações de Di Cavalcanti, ainda que aqui a questão não seja a relação das imagens com o texto, como vimos no item de Cícero Dias. Novamente há a recorrência do desenho no interior do texto, tal qual nas cartas de Victor Brecheret, ou a construção da página pela ideia de diagramação, como em um livro, sendo que nas duas missivas separadas de Di o acabamento do desenho de fato parece ter sido determinante.

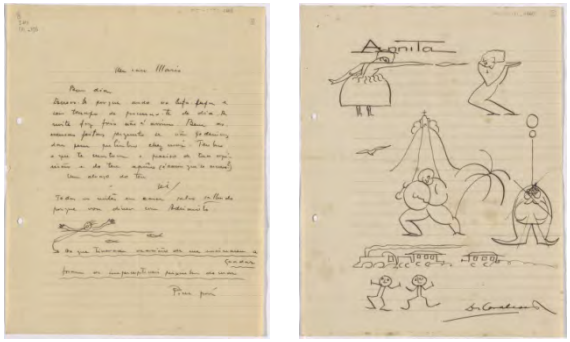


Imagem 17 e 18: Cartas-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade. Fonte: Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade. (Conclusão)

Imagem 13(a,c): Cartas-desenho de Di Cavalcanti para Mário de Andrade. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade. (Conclusão - a; Continuação - c)

Para Anita Malfatti, a questão parece também girar em torno do desenho com função e em termos de importância da imagem na missiva, pois as duas que ficaram lacradas têm pequenas manifestações gráficas se comparadas com a carta que teve a parte do desenho desviada para a Coleção de Artes Visuais. Poderíamos pensar no assunto como o motivo da separação, já que nela, a despeito do pequeno texto que acompanha a imagem, sobressai o relato de viagem desenhado-escrito. No entanto, fosse assim, teríamos fora do lacre a carta de Tarsila do Amaral, que também apresenta uma das paisagens de sua viagem à Rússia, contudo, de forma mais comedida.

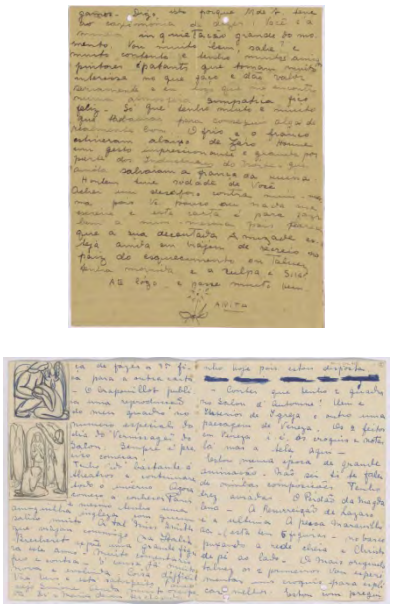


Imagem 16 e 21: Duas cartas-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Fonte: Arquivo IEB/USP, Fundo Mário de Andrade (Continuação).

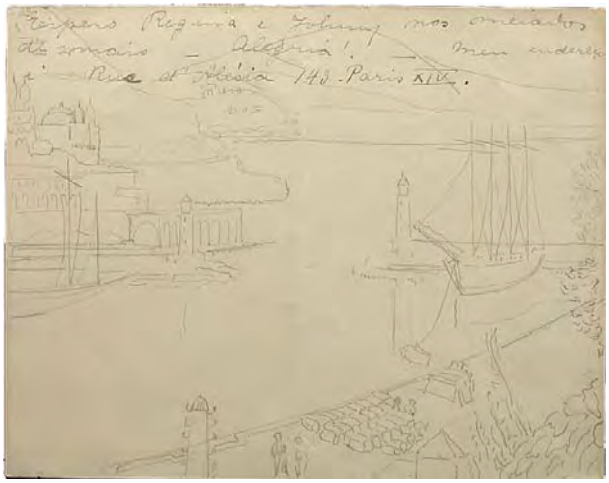


Imagem 14a: Carta-desenho de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade. (Continuação)

Tarsila do Amaral, portanto, conta somente com o comparativo do assunto pautado pelo relato de viagem, pois não tem carta-desenho na Coleção de Artes Visuais; assim como seguiram lacradas as cartas de escritores, pois aquelas que foram feitas por Mário de Andrade e Sérgio Milliet (ainda que não saibamos a autoria do desenho) não estão na Coleção de Artes Visuais.

O grupo de cartas coletivas demarca a atuação dos artistas como epicentro de interesse, pois as três que ficam fora do lacre são dos modernistas, enviadas de Paris no começo da década de 1920. Aquela que seguiu lacrada era feita por musicistas, sendo um ponto em comum entre elas as redes de sociabilidade estabelecidas em encontros e jantares. Outra característica que se deve demarcar é a alteração da forma de desenhar, em comparação com as cartas individuais de cada pessoa envolvida. Sem sombra de dúvidas, trata-se de um acontecimento outro no interior desse debate, pois, na maior parte desses exemplares, a estrutura epistolar é corrompida.

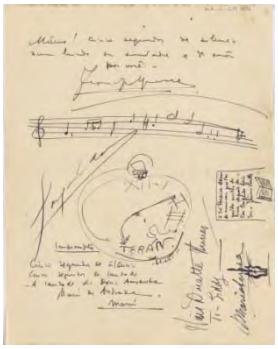
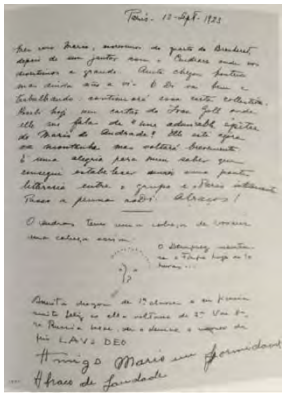
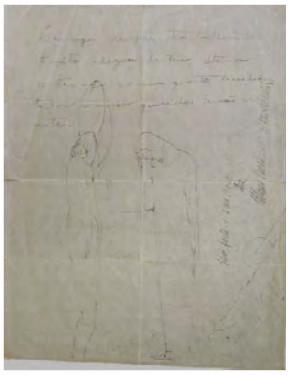


Imagem 27: Carta-desenho coletiva de Francisco Mignone, Manuel Bandeira e outros para Mário de Andrade, Rio de Janeiro. 1944. Fonte: Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade (Conclusão).



13b



11a

14b

Imagem 11a, 13b, 14b: Três cartas-desenho coletivas para Mário de Andrade, Paris. 1923/25. Fonte: Acervo IEB-USP, Coleção de Artes Visuais - Mário de Andrade. (Conclusão – 11a; Continuação 13b, 14b)

A partir desse sobrevoo, nos dois conjuntos aqui aproximados, podemos afirmar que o destaque do desenho parece ser o grande fator mobilizador daquelas cartas que foram separadas e que hoje compõem a Coleção de Artes Visuais. Observando um grupo menor, que fica fora do lacre, vemos que ali estão reunidas aquelas nas quais há um investimento maior na fatura gráfica, no traço, nas cores, na construção estruturada da imagem e em sua funcionalidade, de uma forma geral, seja enquanto esboço de obra, ilustração de alguma parte do texto, ou tendo tratamento figurativo ao representar coisas ou situações.

Se tomarmos como referência os escritos de Mário de Andrade sobre o assunto, poderíamos presumir que ele entende todas essas manifestações como mais próximas da escrita de um modo geral, sobressaindo-se, no entanto, os traços que por algum motivo se aproximam do terreno da pintura. Desenhos encerrados por algum limite e pensados em termos de funcionalidade e composição: domados na fragilidade da linha entre fixidez e efemeridade.

Podemos inferir também que escapou ao escritor ou simplesmente parece não importar a relação ou o atrito da presença do desenho com o corpo da escrita, pois vemos Di Cavalcanti e Victor Brecheret assumirem posturas opostas a Cícero Dias ou até mesmo a Anita Malfatti no que diz respeito à intervenção na linearidade da escrita, ou do texto no interior do desenho. Do mesmo modo, nas cartas onde vemos a escrita completamente diluída entre rabiscos e imagens, não há um padrão de tratamento ou transparece alguma percepção do escritor quanto a isso.

Podemos pensar, dessa forma, que a atenção para esses objetos tem relação com a fatura e/ou o acabamento do traço desenhado, em sua proximidade com o terreno das artes plásticas, em especial a pintura. Tudo aquilo que se apresenta dentro dos padrões andradianos de arte fica fora do lacre. Essa suposição ganha força quando observamos a separação das cartas de Cícero Dias, na qual ficaram lacradas aquelas onde temos uma interação entre escrita e desenho mais desregrada e experimental. Aquilo que apresentamos anteriormente a respeito da separação parece agora fazer ainda mais sentido: o meio que o escritor encontrou para lidar com esses acontecimentos acabou sendo o da dicotomia. Só que o que está regendo a separação não é nem a ideia de carta nem a ideia de desenho. Mas sim o que é mais escrita fica no Arquivo. Aquilo que é mais próximo da pintura e do terreno plástico fica fora. E vida que segue entre traços.