

PERCEPÇÕES ACERCA DE UMA ANÁLISE IMAGÉTICA DE *FANTOCHES DA MEIA-NOITE*, DE DI CAVALCANTI, E DE "MARIONETES DO KAMASUTRA", DE EGON SCHIELE

Sullivan B. de Almeida*

Resumo – Di Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro, num momento em que a cidade passava por um processo radical de reurbanização promovido pelo presidente Rodrigues Alves e implantado pelo prefeito Pereira Passos. Durante seu governo (1903-1906), Passos modificou o aspecto provinciano da cidade: construiu grandes praças e largas avenidas, alterou violentamente a vida das pessoas na então capital da República e causou a expulsão da população carente que habitava os cortiços na região central para a periferia e os morros da cidade. A partir de um olhar particular a respeito desse cenário, Di Cavalcanti produz o álbum *Fantoches da meia-noite*, promovendo uma ruptura com o estilo *art nouveau*, até então praticado pelo artista. Trata-se de um conjunto composto por dezesseis pranchas, contendo desenhos e um encarte de apresentação prefaciado pelo escritor Ribeiro Couto. O texto refere-se às impressões que ambos mantinham em relação às criaturas que habitavam aquele cenário. Diante do exposto, pretendemos demonstrar, com base nas análises imagéticas de *Fantoches da meia-noite*, que Di Cavalcanti antecipara o discurso amplamente disseminado durante a Semana de Arte Moderna de 1922. Nos *Fantoches* de Di, os desenhos se harmonizam com as "marionetes do kamasutra" de Egon Schiele. Explicitam-se, em ambos, sensações e experiências de uma nova vida urbana, provocada pela alteração das formas de consumo e pela ideologia progressista do início do século XX.

Palavras-chave: Di Cavalcanti, Egon Schiele, *Fantoches da meia-noite*, marionetes do kamasutra, desenhos.

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE O MERCADO DE ARTES GRÁFICAS NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Em meio ao grande número de trabalhadores imigrantes que aportavam no Brasil para substituir a mão de obra escrava nas lavouras de café, havia profissionais habilitados num ofício que já se desenvolvia do outro lado do oceano – as artes gráficas. Eram homens que

* Doutorando e mestre pelo programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Professor da Universidade São Judas Tadeu (USJT).

procediam das cidades, mais bem informados, frequentemente ligados a uma política de oposição e que vieram diretamente para nossos centros urbanos, para continuar aqui sua atividade política. A greve de 1917 em São Paulo, por exemplo, foi apoiada pelos jornais anarquistas criados a partir da chegada desses profissionais, já formados nos ofícios das artes gráficas. Para Di Cavalcanti (1964, p. 14-15), "os árabes, portugueses, espanhóis, italianos e muitos outros estrangeiros, viviam todos atolados num arrivismo que nada tem com as velhas virtudes do autêntico carioca". Reserva de mercado?

Os primeiros vinte anos do século XX, no Brasil, sobretudo nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, ofereceram um grande número de oportunidades para os artistas gráficos. O mercado editorial empregava os *profissionais do lápis* para que estes criassem capas de livros, trabalhos de caráter publicitários, caricaturas de personalidades e ilustrações de poemas. O campo de atuação era vasto e proporcionava a possibilidade de consolidação de uma carreira profissional destinada às artes gráficas, pois era necessário fomentar o mercado das letras com todos os tipos de peças literárias e publicitárias.

Desde praticamente o início da campanha abolicionista até o início da década de 1920, quase toda produção literária nacional se fazia no Rio de Janeiro, voltada para aquela cidade ou com vistas a ela. Palco principal de todo esse processo radical de mudança, a Capital centralizou ainda os principais acontecimentos desde a desestabilização paulatina do Império até a consolidação definitiva da ordem republicana. Ela concentrava também o maior mercado de emprego para os homens de letras. Sua posição de proeminência consagrou-se definitivamente em 1897, com a inauguração da Academia Brasileira de Letras (SEVCENKO, 1995, p. 93).

Ana Paula Simioni (2002), em seu livro *Trajectoria de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*, reconstitui uma faceta pouco conhecida de Di Cavalcanti: sua produção gráfica, anterior à viagem à Europa em 1923. Simioni (2002, p. 32) analisa a produção de Di Cavalcanti na imprensa, ressalta a sua importância como artista gráfico e demonstra de que maneira ele constrói suas relações: "enquanto muitos artistas se aglutinavam em torno das chamadas igrejinhas, Di Cavalcanti circulava entre grupos por vezes rivais, outras vezes diacrônicos, e ainda mantinha um elo constante com intelectuais do Rio e de São Paulo". De fato, sua *cordialidade* possibilitou um trânsito por vezes *sui generis* nas esferas dos poderes públicos e privados: Di pertenceu ao Partido Comunista, fez parte do governo de Jango, flertou com Juscelino e Getúlio Vargas, e foi censor do Gabinete de Investigações da Polícia do Estado de São Paulo em 1931.

O artista atuou intensamente nos mercados carioca e paulista, publicando seus desenhos e caricaturas nas revistas *Fon-Fon!*, *Vida Moderna* e *Panóplia*, além de ilustrar livros de

importantes escritores, como Álvares de Azevedo, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Horácio Andrade, Jorge Amado, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Mário Mariani, Menotti Del Picchia, Newton Belleza, Oscar Wilde, Oswald de Andrade, Ribeiro Couto, Rosalina Coelho Lisboa e Sérgio Milliet.

UM MODELO INGLÊS

Art nouveau ([aR.nu'vo], do francês arte nova) foi um estilo estético voltado para o *design* e a arquitetura, mas também influenciou o mundo das artes plásticas e das artes aplicadas. Inicialmente, a estética *nouveau* era relacionada ao movimento *arts & crafts* e teve grande destaque durante a *belle époque*, nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do XX. Relacionava-se especialmente com a Segunda Revolução Industrial em curso na Europa, com a exploração de novos materiais (como o ferro e o vidro, principais elementos dos edifícios que passaram a ser construídos, segundo a nova estética).

Nenhum estilo teve tantos nomes, nem tantas variações. Convencionou-se, pouco a pouco, dar-lhe, na linguagem internacional das artes, o nome de arte nova (*art nouveau*). Nome que figurou no cabeçalho da galeria de arte que Samuel Bing abriu em Paris, em 1896. Contudo, os franceses, por *snobismo anglófilo*, obstinavam-se a nomeá-la por *modern style*, enquanto, na Alemanha, dão-lhe o nome de *Jugendstil*, tirado da revista *Jugend* que a propagou. Ao mesmo tempo que *Sezessionstil* lembrava o grupo inovador *Sezession*, nascido em Viena e que se expandiu para a Europa central, na Inglaterra recebeu o nome de *flower art* (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 10).

Vincent Aubrey Beardsley (1872-1898) – influenciado pela arte do Japão (GOMBRICH, 1993, p. 525-526) – é talvez o artista mais representativo desse estilo, cujas principais características são as formas orgânicas. A litográfica colorida do século XIX permitiu que os artistas da época trabalhassem direto na pedra, sem as restrições da impressão tipográfica, o que possibilitou um desenho mais livre. Esse avanço tecnológico foi responsável pelo florescimento e pela difusão dos cartazes impressos. As ilustrações japonesas valorizavam o espaço em branco do papel e a composição precisa dos elementos figurativos, além do movimento e da textura gráfica da pincelada. É possível perceber essa influência direta na composição e no desenho, extremamente gráficos e econômicos, de Beardsley.

Aos 20 anos, Beardsley recebeu uma encomenda para uma edição de *La mort d'Arthur*, de Malory. Executou mais de quinhentos desenhos. Aos 22 anos, tornou-se diretor artístico do *Yellow Book*, um recente periódico que sustentava com intransigência a estética *nouveau*. Devido ao temperamento do jovem artista, foi demitido no ano seguinte. Publicou então as suas caricaturas no *Savoy Magazine* (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 202).

Príncipe do dandismo fez sucessos mundanos e escândalos. Um gabinete de trabalho forrado a preto com as janelas tapadas, iluminado a candelabros e onde toca o piano com um esqueleto sentado ao lado. Celebriza o clube dos Hedonistas que traziam na betoeira uma rosa Fnné. Entrega-se à magia negra. Recebe os convidados em salões atapetados com eróticas estampas japonesas, às quais dará provocantes versões inglesas. Evidentemente que se torna amigo de Oscar Wilde, a quem ilustra *Salomé*, e compõe capas de livros (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 202-203).



Figura 1 *The stomach dance*, de Aubrey Beardsley, e *Ballada do enforcado*, de Oscar Wilde

Fonte: Beardsley (1894) e Wilde (1919).

A arte linear e elegante de Beardsley influenciou nitidamente a produção gráfica de Di Cavalcanti até 1920:

Meu desenho de 1919-1920 foi influenciado por Aubrey Beardsley, a tal ponto que um dia alguém que encontrara um desenho meu dessa época do qual eu não lembrava mais mandou que eu adivinhasse de quem era. Eu respondi Aubrey Beardsley, parecia-me um mau Beardsley, mas um Beardsley (CAVALCANTI apud GRINBERG, 2005, p. 31).

Diversos artistas interessaram-se ainda pelo traço *beardsleyano*: na Alemanha, artistas como Marcus Behmer e Theodor Heine; em Viena, Franz von Bayros, conhecido por suas ilustrações eróticas; em São Petersburgo, Léon Bakst; e, em Paris, outros tantos que não alcançaram notoriedade (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 202-203). Ao contrário da maioria das correntes associadas ao movimento modernista, o *art nouveau* não foi dominado pela pintura, adverte Champigneulle (1984).

UM MODELO ALEMÃO

O termo expressionismo é atribuído a uma tendência da arte moderna europeia iniciada em 1905, na Alemanha, como oposição ao impressionismo francês que registrava a natureza por meio de sensações visuais imediatas. Para os expressionistas, arte liga-se à ação, por meio da qual imagens distorcidas são criadas com o auxílio de cores fortes e traços vigorosos, afastando-se da verossimilhança. O expressionismo, na verdade, é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês do *fauves* e o movimento alemão *Die Brücke*. Os dois movimentos formaram-se quase simultaneamente em 1905 e desembocaram respectivamente no cubismo na França (1908) e na corrente *Der Blaue Reiter* (*O cavaleiro azul*) na Alemanha (1911) (ARGAN, 2005, p. 227).

A afirmação do expressionismo se dá com o grupo *Die Brücke*, criado em 1905, em Dresden, por artistas como Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde, Ernst Barlach, entre outros, que definem objetivos e procedimentos para uma nova estética proposta pelo movimento então iniciado. São eles: a crítica social manifestada na arte por meio de suas figuras deformadas, cores contrastantes e pinceladas vigorosas, demonstrando tensão e nervosismo; a retomada das artes gráficas, especialmente da xilogravura; e o interesse pela arte primitiva. Essa poética encontra sua tradução em motivos retirados do cotidiano, nos quais se observam, por meio de sua dramaticidade, algumas obsessões temáticas, como o sexo e a morte.

A arte expressionista encontra suas fontes no romantismo alemão, em sua problematização do isolamento do homem diante da natureza, assim como na defesa de uma poética sensível à expressão do irracional, dos impulsos e das paixões individuais. Combina-se a essa matriz o pós-impressionismo de Vincent Van Gogh e Paul Gauguin. Do primeiro, destacam-se a intensidade com que cria objetos e cenas, e o registro da emoção subjetiva em cores e linhas. Senão, vejamos: "nunca me preocupei em reproduzir exatamente aquilo que vejo e observo a cor serve para me exprimir Théo ..." (VAN GOGH, 2002). É evidente que Van Gogh não estava interessado na representação correta. Usou cores e formas para transmitir o que sentia em relação às coisas que pintava e o que desejava que outros sentissem (VAN GOGH apud GOMBRICH, 1993, p. 548). No segundo, certo achatamento da forma, obtido com o auxílio da suspensão das sombras, o uso de grandes áreas de cor e atenção às culturas primitivas. O imaginário monstruoso do pintor belga Jame Ensor, com suas máscaras e seus anjos decaídos, constitui outra referência importante.

Assim como uma releitura do simbolismo, pelas possibilidades que abre à fantasia e ao universo onírico, embora os expressionistas descartem uma visão transcendente do simbólico e certo espiritualismo que rondam a linguagem simbolista, o pintor norueguês Edvard Munch talvez seja a maior referência do expressionismo alemão. As dramaturgias de Ibsen e Strindberg, bem como as obras de Van Gogh e Gauguin, marcam decisivamente os trabalhos

de Munch, em sua ênfase no sentido trágico da vida. A famosa obra *O grito* (1893) – reproduzida dois anos depois em litografia – fornece uma chave privilegiada para termos acesso ao seu universo. A imagem de aspecto fantasmático em primeiro plano define um foco que arrasta todo o cenário. As linhas deformadas da figura expandem-se pelo entorno, que participa da angústia do grito, emitido por ela própria, segundo algumas leituras, ou pela natureza de acordo com Munch em texto escrito para o quadro, publicado na *Revue Blanche*, em 1895: "Tornei-me consciente do infinito e este é o grito da natureza". A distorção da figura que grita – ou que abafa com as mãos o grito da natureza –, sobre a qual paira a imagem da morte, afasta qualquer ideia de beleza?

O expressionismo conhece desdobramentos em outros grupos na Alemanha, como o *Der Blaue Reiter* (*O cavaleiro azul*), de Franz Marc e Vassily Kandinsky, criado em 1911, e considerado um dos pontos altos do movimento. Após a Primeira Guerra Mundial, a estética expressionista reverbera na produção dos artistas reunidos em torno da *Neue Sachlichkeit* (*Nova objetividade*), como Otto Dix e George Grosz.

Perseguido pelos nazistas em 1933 como arte degenerada, o expressionismo é retomado após a Segunda Guerra Mundial, num contexto de crítica ao fascismo e de tematização dos horrores da guerra. Fora da Alemanha, manifestações de cunho expressionista aparecem na Bélgica e na Holanda pelas obras de Constant Permeke, Gustave de Smet, J. Toorop, H. Werckmann e outros. Na França, trabalhos de Henri Matisse, André Derain, Raoul Dufy, Georges Rouault, Marc Chagall, Chaim Soutine e outros dialogam, de modos diferentes, com o expressionismo alemão. É possível lembrar ainda que os austríacos Egon Schiele e Oskar Kokoschka desenvolvem estudos expressionistas, influenciados pelas pesquisas psicanalíticas de Freud em Viena, no fim do século.

A deformação das figuras criadas pelos pintores expressionistas mostra claramente os impulsos libertários do movimento que submeteu *o real às leis da imaginação*, com pinturas de atmosfera apocalíptica e anarquista. Os expressionistas tiveram, além de nova postura estética, uma atitude moral em que se observava a resistência do indivíduo sobre as pressões autoritárias da sociedade. Entretanto, essas premissas ideológicas levaram o regime nazista a considerar decadente a arte expressionista, e, por isso, muitas obras foram destruídas.

O EXPRESSIONISMO NA VIENA *FIN-DE-SIÈCLE*

Viena, capital do vasto e multiétnico Império Austro-Húngaro, era uma verdadeira indústria cultural, na qual personalidades reconhecidas como revolucionárias como o próprio Freud, os compositores Gustav Mahler e Arnold Schönberg e o artista plástico Gustav Klimt reformularam as ideias defendidas pela tradição e edificaram escolas de pensamento em áreas como a psicologia, história da arte e música. As ideias apregoadas pelos artistas –

influentes – exibiam uma fragmentação generalizada, dificultando qualquer caracterização por meio de categorias abrangentes como iluminismo ou romantismo. No entanto, podemos identificar, com base na leitura de Schorske (1989), uma linha unificadora nessa fragmentação, diante da interação entre a política e a cultura. O autor mostra como as investidas dos liberais contra as tradições da classe aristocrática que ocupava o governo até então, bem como as reações e os desdobramentos dessas investidas, influenciaram nos rumos das artes, da arquitetura urbana, da política e dos movimentos sociais vienenses.

Em 1860, os liberais da Áustria deram seu primeiro grande passo para o poder político, na parte ocidental do Império Habsburgo, e transformaram as instituições do Estado, segundo os princípios do constitucionalismo e os valores culturais da classe média. Simultaneamente, assumiram o poder na cidade de Viena. Ela virou seu bastião político, sua capital econômica e o centro de irradiação de sua vida intelectual.

Desde que ascenderam ao poder, os liberais remodelaram a cidade à sua própria imagem e, quando foram expulsos do poder no final do século, em larga medida tinham conseguido: a face de Viena estava transformada. O centro dessa reconstrução urbana foi a *Ringstrasse*. Vasto complexo de edifícios públicos e residências particulares que ocupava uma ampla faixa de terra, separando a antiga cidade interna dos subúrbios. Graças à sua escala e homogeneidade estilística, a Viena de *Ringstrasse* converteu-se num conceito para os austríacos, uma forma de invocação mental das características de uma época, equivalente à noção do "vitoriano" para os ingleses, *Gründerzeit* para os alemães ou "Segundo Império" para os franceses (SCHORSKE, 1989, p. 43).

As reformas políticas e sociais do liberalismo desencadearam as transformações de diversos setores da sociedade. De um lado, os conservadores insatisfeitos com os rumos das mudanças preferiam a antiga ordem e se sentiram livres para exigir os seus direitos. De outro, os liberais não destruíram totalmente as concepções aristocráticas conservadoras, mas produziram um curioso interesse com estas últimas. Além disso, as reações às reformas levaram-nos a diversos retrocessos nos anos que precederam a perda da prefeitura de Viena, em 1895. A rapidez das transformações culturais e políticas em Viena levaram à convivência tensa entre ideias contrárias no governo e por toda a sociedade. Schorske (1989, p. 45) aponta a complexidade daquele momento e analisa a trama de fios que interligavam a política e a cultura:

Por volta do final do Século XIX, quando os intelectuais da Áustria começaram a alimentar dúvidas acerca da cultura do liberalismo em que tinham surgido, Ringstrasse se tornou um centro simbólico da sua crítica. Como o "vitorianismo" na Inglaterra, o "Ringstrassentil" virou um termo pejorativo totalmente genérico que toda uma geração de filhos descrentes, críticos e esteticamente sensíveis usava para rejeitar seus pais adventícios e autoconfiantes. Mais especificamente, porém, foi na forja de Ringstrasse que

dois pioneiros do pensamento moderno sobre a cidade e sua arquitetura, Camillo Sitte e Otto Wagner, moldaram as idéias sobre a vida e forma urbana, cuja influência ainda vigora entre nós. A crítica de Sitte valeu-lhe um lugar no panteão dos teóricos da cidade comunitária, onde é reverenciado por reformadores criativos recentes como Lewis Mumford e Jane Jacobs. As concepções de Wagner, radicalmente utilitárias em suas premissas básicas, granjearam-lhe os louvores de funcionalistas modernos e aliados críticos, os Pevsner e os Giedion.

Em suas concepções antagônicas, Sitte e Wagner trouxeram ao pensamento sobre a cidade as objeções arcaístas e modernistas à civilização novecentista que se levantaram em outros setores da vida austríaca. Em sua teoria urbana, o desenho espacial pôs em relevo dois traços destacados da emergente alta cultura austríaca do século XX: a sensibilidade aos estados psíquicos e a preocupação com as consequências negativas e potencialidades da racionalidade como guia da vida (SCHORSKE, 1989, p. 45).

O termo mais comumente empregado para descrever o grande programa dos anos 1860 não era renovação nem redimensionamento, e sim embelezamento da imagem da cidade (*Verschönerung des Stadtbildes*). De modo mais sucinto do que qualquer outra fonte isolada, o grande fórum construído ao longo da *Ringstrasse* de Viena, com seus monumentos e residências, oferece-nos um índice iconográfico da mentalidade do liberalismo austríaco ascendente.

Nas artes plásticas, Oskar Kokoschka (1886-1980) e Egon Schiele foram os artistas que mais deram visibilidade aos instintos expressionistas. Kokoschka, poeta e dramaturgo de origem checa – conhecido por seu intenso expressionismo de retratos e paisagens – iniciou sua carreira pintando retratos de celebridades vienense. Serviu ao Exército austríaco na Primeira Guerra Mundial e foi ferido. No hospital, os médicos diagnosticaram um indivíduo mentalmente instável. Apaixonado e de temperamento difícil, Kokoschka manteve um caso com Alma Mahler, amante de Walter Gropius. A obra *The tempest (Bride of the wind)* é uma homenagem a ela. Quando Alma o deixou, Kokoschka mandou fazer uma boneca parecida com ela, em tamanho natural, que levava para o café e colocava o ser inerte sentado ao seu lado. Um fantoche sem cordéis?

Considerado degenerado pelos nazistas, Kokoschka deixou a Áustria em 1934. Em 1938, quando os checos começaram a mobilizar-se para a esperada invasão da *Wehrmacht*, ele partiu para o Reino Unido e permaneceu lá durante a guerra. Com a ajuda da Comissão Britânica para Refugiados da Checoslováquia (mais tarde o checo Refugee Trust Fund), todos os membros da OKB54 puderam escapar através da Polônia e da Suécia, afirma Schorske (1989).

Kokoschka tornou-se um cidadão britânico em 1946 e apenas em 1978 recuperou cidadania austríaca. Ele viajou brevemente para os Estados Unidos em 1947 antes de fixar-se na Suíça, onde viveu pelo resto de sua vida. O artista tinha muito em comum com o seu contemporâneo, Max Beckmann. Ambos mantiveram certa independência perante o expressio-

nismo alemão, desenvolvendo estilos individuais a partir da nova tendência. Ambos escreveram sobre a necessidade de desenvolver a "arte de ver". Kokoschka enfatizou profundidade e percepção, enquanto Beckmann estava preocupado com a mística para o reino invisível.

A biografia de Kokoschka e sua produção artística despertam grande interesse, no entanto não cabe aqui – por diversos motivos – um aprofundamento mais verticalizado. Entretanto, seria no mínimo um ato de descaso não citarmos *Os meninos sonhadores* (*Die träumenden Knaben*). O álbum apresenta um conto de fadas acompanhado de uma série de litografias, gravuras em cores, concebidas como moldes de desenho para tapeçaria. O conto mescla o estilo infantil da canção folclórica (pensa-se em *Röslein rot*) e um fluxo moderno de consciência. Ela se inicia com uma fantasia de automutilação (SCHORSKE, 1989, p. 308-311).

Em *Os meninos sonhadores*, Oscar Kokoschka explicita a realidade primária do sexo como experiência pessoal íntima. Essa obra escavou o calmo *jardim da cultura sublimadora*:

Em comparação a outros países de alta produtividade literária, a Áustria do século XIX manteve-se singularmente intocada pelo movimento realista social. A maioria dos autores que poderiam ser classificados nessa escola continua a ser praticamente desconhecida fora da Áustria. O realismo social foi enfraquecido tanto pelo poder da tradição barroca da fantasia como pelo fato de a classe média austríaca não ter conseguido desenvolver a sua independência em relação à aristocracia. Mas a literatura austríaca encontrou outros meios para expor o problema da relação entre valores culturais e uma estrutura social em transição. A imagem do jardim foi um deles. Desde a Antiguidade, o jardim serviu ao homem ocidental como o espelho do paraíso que mediria a sua condição temporal. Tal como aparece em pontos cruciais na literatura austríaca, ele nos ajuda a marcar estágios no desenvolvimento da relação entre cultura e estrutura social, entre utopia e realidade. Dentro dos seus limites estreitos, o jardim capta e reflete a perspectiva em transformação da classe média culta da Áustria, conforme o antigo Império se aproximava de sua desintegração (SCHORSKE, 1989, p. 264).

O artista explicitou as mazelas do realismo social que fora enfraquecido tanto pelo poder da tradição barroca da fantasia como pelo fato de a classe média austríaca não ter conseguido desenvolver a sua independência em relação à aristocracia.

Outro representante do expressionismo austríaco foi Egon Schiele. Filho de pais protestantes, Schiele nasceu numa cidade campesina chamada Danúbio, no interior da Áustria, em 1890. Em 1905, aos 15 anos de idade, perdeu o pai que fora contaminado pela sífilis, ficando sob a guarda de um tio materno. No ano seguinte, por recomendação de três de seus mentores – Wolfgang Pauker (professor de História da Arte), Karl Strauch (professor de Desenho) e Max Kahner (professor de Pintura) –, Schiele deixou a pequena cidade onde nasceu e

segiu para a Akademie der Bildenden Künste, em Viena, na qual estudou desenho e pintura, contrariando a vontade de sua mãe, que queria vê-lo seguindo os passos do pai, que era ferroviário.



Figura 2 *Moa*, de Egon Schiele, e *Fantoche da meia-noite*, de Di Cavalcanti

Fonte: Fischer (1995) e Di Cavalcanti (1922).

Ao desembarcar na capital austro-húngara, o futuro pintor deparou com a Viena *Rings-trasse*, com seus monumentos e residências, localizada dentro de círculo interno protegido por uma grande faixa de terra em seu entorno, separando-a do subúrbio – oferece-nos um índice iconográfico da mentalidade do liberalismo austríaco ascendente, ou seja, a cidade fora concebida de forma segregacional.

Diante do processo de modernização, Viena fora invadida por milhares de imigrantes que passaram a habitar as periferias, mas, durante o dia, perambulavam pelo círculo central da cidade. O número de habitantes, que era de 801.176, em 1890, aumentou para mais de 1.300.000 até o final do século (FISCHER, 1995, p. 11).

Nesse período, a burguesia se estabeleceu como a terceira força do real império, elegendo como seu pintor oficial o príncipe Hans Makart que, por meio de suas representações pictóricas, buscava eternizar as cenas de um cotidiano superficial e cheio de aparências, deixando de lado as mazelas vividas pelos moradores dos bairros periféricos. Vale ressaltar que, embora houvesse um esforço para sanear os problemas de infraestrutura, como a canalização do rio Danúbio, a demanda nesse sentido não cessava. Em 1907, Schiele conheceu Gustav Klimt que, reconhecendo seu interesse pela arte, passou a ajudá-lo, comprando os seus trabalhos e apresentando-o a pessoas influentes. Klimt foi o primeiro artista a rebelar-se contra o estilo artístico imposto pela era Makart.

Schiele participou pela primeira vez de uma exposição em 1908, na Klosterneuburg. Insatisfeito com o caráter conservador da academia, abandona os estudos e, com outros colegas que partilhavam a mesma insatisfação, cria o grupo *Neukunstgruppe* (Grupo Nova Arte). Libertado do conservadorismo, começa a explorar mais a forma humana e também a sexualidade.

Em 1910, pressionado pela dificuldade de adaptação ao centro urbano e pela falta de recursos financeiros, em carta escrita ao amigo Anton Peschka, Schiele (apud FISCHER, 1955, p. 11) manifesta seu desejo de mudar-se: "Em Viena dominam as sombras, a cidade é negra [...]".

Em 1911, o artista conhece Valerie (Wally) Neuzil, a jovem de 17 anos com quem começou a viver, usando-a também como modelo para alguns dos seus trabalhos, mas a permanência em Viena foi rápida. Mudou-se para Český Krumlov (Krumau), pois seu estilo de vida (que incluía pintar modelos adolescentes da zona de prostituição da cidade) teve um impacto negativo na população, fazendo com que deixasse Český e partisse para Neulengbach, a 35 km de Viena. Seu estúdio tornou-se um ponto de encontro de crianças delinquentes.

Dentre as atribuições e os escândalos que marcaram a vida de Schiele, consta a acusação de sequestro de uma menina menor de idade, que teria servido de modelo para suas representações eróticas. Foi preso, mas não condenado por falta de provas contundentes. "Reprimir um artista é um delito, é assassinar a vida quando germina" (SCHIELE apud FISCHER, 1995), defender-se-ia o artista. A propósito de seu fascínio por retratar nus, preferencialmente jovens, Wolfgang Georg Fischer (1995, p. 47) afirma: "Os desenhos de modelos nus de Schiele, em poses muito variadas, por vezes obscenas, atuam como veículo de uma emoção erótica [...] O pintor se converte em um condutor de marionetes de um kamasutra expressionista".

Fischer, por meio da metáfora da manipulação, revela um lado instigante dos trabalhos de Schiele. Seus desenhos, de fato, parecem desarticulados em alguns momentos e, em outros, se revelam, eretos e rijos, feito marionetes, à espera dos fios que as manipularão.

Em 1915, Schiele deixou Valerie e ficou noivo de Edith Harms, casando-se no dia 15 de junho do mesmo ano. Em 1918, o artista austríaco foi convidado a participar na 49ª Secessão em Viena. Teve 50 trabalhos aceitos e exibidos na sala principal. Fez também o pôster para a exposição, o qual era inspirado na *Última ceia*, com um autorretrato no lugar de Cristo. Esse acontecimento foi um sucesso, tendo resultado na valorização dos trabalhos desse artista. Durante o último ano da sua vida, o artista participou de várias outras exposições igualmente com sucesso.

No outono de 1918, Edith, grávida de seis meses, foi uma das mais de vinte milhões de vítimas da gripe espanhola, morrendo em 28 de outubro. Três dias depois da sua morte, Schiele abandonou também a sua vida. Durante esses três dias, Egon Schiele fez alguns retratos de Edith, seus últimos trabalhos.

Egon Schiele, representante do expressionismo na Viena *fin-de-siècle*, deixou trabalhos nos quais estão representados seres humanos transfigurados por gestos fortes e vigorosos, são criaturas amontoadas e desarticuladas em tecidos brancos, diversas mulheres posando para ele e autorretratos provocantes mostrando a visão de si (provavelmente). Atualmente, as suas obras encontram-se em museus de Viena e da Suíça, bem como em importantes coleções particulares.

OS FANTOCHES DA MEIA-NOITE

Embora Di Cavalcanti não tivesse condições, até então, de constatar *in loco* a efervescência cultural que vivia a Europa, a imprensa funcionava como centro socializador de ideias provenientes das vanguardas do Primeiro Mundo, e ele, ao que nos parece, soube tirar proveito daquela condição ao flertar com o expressionismo, que passava aos seus olhos por meio das revistas importadas.

Boêmio autêntico, Di Cavalcanti nunca escondeu seu fascínio pela vida noturna e por seus personagens, manifestado, aliás, por uma visão muito particular a respeito da condição social dessas criaturas. Com o mercado da literatura decadentista em moda, juntamente com o advento da Primeira Guerra Mundial, a crítica produzida pelos profissionais do lápis torna-se visceral. Di Cavalcanti (1922, p. 107-108) não perdeu a oportunidade:

Trazia comigo alguns quadros e uma série de desenhos, algo que intitulei Fantoches da Meia-noite. Ribeiro Couto fez o prefácio. O poeta dos Jardins das Confidências acreditou na aventura de uma edição de luxo que Monteiro Lobato se incumbiria de apresentar a um público pouco afeito na época a esse gênero de publicações.

Lançado em São Paulo, em 1921, em São Paulo, na Casa Editora O Livro, de Jacinto Silva, na Rua 15 de Novembro, o álbum intitulado *Fantoches da meia-noite*, de Di Cavalcanti, apresenta uma ruptura de estilo no período em que ele atuou como artista gráfico. Do ponto de vista estilístico, essa obra representa uma cisão com a estética *art nouveau* muito praticada pelo artista. Ao apresentar um traço econômico e expressivo, Di distancia-se de sua principal referência, Aubrey Beardsley. A decomposição das formas nas figuras de Di harmoniza-se com as representações pictóricas dos pintores expressionistas.

Carregadas de traços expressionistas, as criaturas notívagas perambulam por um cenário ermo e desolador, a primeira delas é jogador de baralho, disposto assimetricamente à esquerda de quem observa. A segunda extrapola esse recurso: as mãos e os pés de um tipo andariço revelam apenas a sombra da figura projetada no plano seguinte. Na sequência, uma mulher gorda traz ao pescoço um crucifixo. Um seresteiro. Um *bambini*, típico trabalhador infantil do início do século. Um homem desolado sentado num banco de praça. Um pedinte cego e mutilado. Algumas prostitutas. Um pianista de cabaré. Uma figura cadavérica segura um leque. Um mocho. Um gato preto e um poste de luz, sustentados por fios, estão à mercê da manipulação. Curiosamente, não há fantoche negro algum.

Essas criaturas simbolizam o avesso da vida fácil, fútil, luxuosa, confortável trazida pelo trabalho como apregoava a elite da *belle époque*, cujo esperado progresso não conseguiu alcançar. Em *Fantoches*, repete-se a metáfora da manipulação, agora exercida pelas mãos do destino, inconscientes do drama em que vivem, ressalta o texto introdutório: "são todos,

somos todos fantoches [...]. Não vê os cordéis do destino a movê-los, a mover-nos? São cordéis imponderáveis [...]. E o destino sabe articular-nos com habilidades de contra-regra cruel [...]" (DI CAVALCANTI, 1922, p. 3).

Os *Fantoches* dão adeus definitivo ao estilo *art nouveau*, marca registrada do artista até então. Com traços econômicos e expressivos, eles distanciam-se de Beardsley para se harmonizarem com o expressionismo. A desarticulação das figuras no espaço cita a manipulação à Egon Schiele.

A título de esclarecimento, a reprodução analisada dos *Fantoches da meia-noite* está disponível na Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo, transformada em Museu Biográfico, em 13 de março de 1979. Existe uma segunda reprodução sob os cuidados do departamento de iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

QUANTOS DE NÓS VEEM?

A questão levantada por Donis A. Dondis (2003), em seu livro *Sintaxe da linguagem visual*, parte de uma demanda: a necessidade de alfabetizar visualmente todos os tipos de pessoas, aperfeiçoando ao máximo sua capacidade de leitura imagética, pois a concepção contemporânea das artes visuais avançou para além da mera polaridade entre as artes *belas* e as *aplicadas*, e passou a abordar questões relativas à expressão subjetiva e à função objetiva.

Sendo assim, somente os visualmente sofisticados podem elevar-se acima dos modismos e fazer seus próprios juízos de valor sobre o que consideram apropriadamente agradáveis. Nesse sentido, Dondis disponibiliza um método de análise que procura dar certa *ordem* aos elementos constitutivos das imagens visuais, tais como pontos, linhas, forma, dimensão, volume, textura, luz e cor.

Ao escrever sobre a estética expressionista, Dondis (2003, p. 171) ressalta algumas de suas principais características – exagero, espontaneidade, atividade, complexidade, ousadia, variação, irregularidade, justaposição, distorção e verticalidade – e também a ideia da representacionalidade, uma tentativa sincera de fazer com que as coisas pareçam mais reais: tentativa que fracassa pela falta de técnica.

Penetrar a complexidade que envolve as leituras de imagens não é uma tarefa simples. Claudio César Gonçalves (2006), em sua tese de doutorado, alerta para a escolha e utilização de métodos e sistemas de análise. Em razão disso, desenvolveu um procedimento próprio para analisar as capas de livros modernistas e as capas de discos produzidas pela Tropicália.

Qualquer sistema de análise normalmente desenvolve um grande número de ferramentas para a fragmentação investigativa e por decorrência acaba identificando elementos e ideias que talvez o próprio autor nem se dê conta de ter usado. O fato é que o sistema olha atra-

vés da formação e das referências do autor/criador e vê suas influências, seus sentimentos talvez não explicitados, mas certamente participantes da construção do objeto. Em outras palavras ainda, tudo aquilo que o autor/criador conhece, gosta, prefere, crê, imagina, intui, odeia, renega, respeita, faz parte do resultado do projeto enquanto este tenta satisfazer uma necessidade, que pode ser estética, comercial, técnica ou expressiva. Estes são os aspectos que podem ser identificáveis e analisados (GONÇALVES, 2006, p. 86).

Com base no método de análise proposto por Donis A. Dondis, é possível identificar características expressionistas nos desenhos que compõem o álbum *Fantoches da meia-noite*, bem como aproximá-los do traço praticado por Egon Schiele na produção de suas marionetes do kamasutra. Vejamos:

- *Prancha 1*: observa-se, em primeiro plano, um desenho de um antebraço direito. Ele é representado de forma geometrizada, constituída por dois triângulos, um obtusângulo preto, que indica a manga de um paletó, e outro equilátero branco, que indica a manga de uma camisa. Este tem um de seus vértices ligeiramente deslocado, o que altera sua característica principal. Os dedos são representados por uma figura irregular, distorcida. São cinza, contornados por preto. No segundo plano, percebe-se outra figura triangular preta. Trata-se da representação de uma barra de calça que se funde ao desenho de um pé calçado. Na lateral deste, observa-se um pequeno retângulo branco. Esses elementos invadem a cena a partir do lado esquerdo dos retângulos contenedores, que, nesse caso, um é amarelo, e outro, preto, justapostos. Em segundo plano, verifica-se uma sombra em tom palha projetada à direita, que oferece mais algumas informações visuais. Trata-se de um homem gordo, cabisbaixo, que usa um tipo de chapéu. É possível visualizar o braço direito da figura completamente inclinado e projetado para a frente, paralelamente à perna esquerda. A perna direita é visualizada parcialmente, e o braço esquerdo, omitido.

A partir da sombra, cinco linhas em tom palha são lançadas em direção ao retângulo contenedor, interno, amarelo. Duas delas começam na manga da camisa, próximas à mão da figura, e terminam na linha horizontal superior do retângulo; uma vertical e outra ligeiramente inclinada para a direita. Outras duas linhas partem do ombro esquerdo da figura; uma ligeiramente inclinada à esquerda e outra à direita. Esta é vista parcialmente atrás da cabeça do personagem. Outra linha começa aproximadamente no centro da região dorsal da figura e é projetada em diagonal ascendente em direção à lateral esquerda do retângulo contenedor amarelo.

O centro da obra é situado na mão direita da figura que se projeta para a frente. A imagem mede 15,5 cm x 20,3 cm.

- a) Exagero: observa-se esse recurso na sombra em oposição à minimização da imagem em primeiro plano, recurso que amplia sua expressividade.

- b) Espontaneidade: não observada.
- c) Atividade: não observada.
- d) Complexidade: não observada.
- e) Ousadia: utilizada com segurança, uma vez que o objetivo é obter a máxima visibilidade para a imagem. A minimização da mão em primeiro plano em oposição à sombra exagerada garante esse recurso.
- f) Variação: não observada.
- g) Distorção: não observada.
- h) Irregularidade: observada, enfatiza o inesperado e o insólito sem se ajustar a nenhum plano decifrável.
- i) Justaposição: observada, exprime a interação dos estímulos visuais e ativa a comparação das relações estabelecidas entre elas.

• *Prancha 2*: observa-se um desenho de um poste de luz, constituído por três elementos distintos. Um cilindro aparentemente hexagonal, vertical; um cilindro redondo e uma cúpula. O cilindro vertical é irregular, cuja base apresenta o diâmetro maior em relação à extremidade superior. Nela observa-se o segundo cilindro em disposição horizontal (corresponde a $\frac{1}{6}$ do cilindro vertical), ligeiramente inclinado para baixo, a partir da sua extremidade direita. No primeiro terço desse cilindro vertical, observa-se uma cavidade redonda que anula a forma hexagonal nesse ponto. Na parte superior da cavidade, observa-se um relevo em forma de anel. A partir dele, o cilindro apresenta novamente sua forma hexagonal. Ambos são verdes contornados por preto. O vertical apresenta uma sombra. A composição é envolvida por retângulos contenedores justapostos. O interno é verde, e o externo, preto. Na parte superior do poste, acima do cilindro horizontal, observa-se uma cúpula protetora constituída por dois elementos trapezoidais, dois elementos triangulares e um losango. Este, juntamente com os trapézios, é acinzentado, contornados de preto. As formas triangulares são verdes e pretas. Três linhas partem dos vértices superiores do trapézio em direção à parte superior do retângulo contenedor verde; duas delas, ligeiramente inclinadas para a direita; a outra, em sentido vertical.

O poste não apresenta sombra, e o branco do papel é valorizado. A imagem mede 15,5 cm x 20,3 cm.

- a) Exagero: não observado.
- b) Espontaneidade: não observada.
- c) Atividade: não observada.
- d) Complexidade: não observada.
- e) Ousadia: não observada.

- f) Variação: não observada.
- g) Distorção: não observada.
- h) Irregularidade: presente no deslocamento à esquerda.
- i) Justaposição: não observada.
- j) Verticalidade: presente.

• *Prancha 3*: observa-se um desenho geometrizado de uma mulher gorda, em primeiro plano, que usa um vestido preto com detalhes em roxo. As mangas curtas deixam à mostra seu antebraço, mas os tornozelos estão cobertos. Mostra-se de perfil esquerdo ao observador. Os olhos são bem marcados por uma mancha escura, e os cabelos pretos escondem parte de seu rosto e do pescoço. Caminha cabisbaixa. A *mulherfantoche* tem no pescoço um crucifixo branco contornado por um traço preto. O acessório localiza-se sobre o peito na altura do queixo. A figura segura na mão direita uma bolsa preta com um pingente branco contornado em preto, posicionado ligeiramente à frente de seu corpo. A alça da bolsa envolve seu antebraço e impede a visão total da mão. É possível ver apenas um dedo, aparentemente o indicador. O braço esquerdo está junto ao corpo, e a mão espalmada, próximo ao quadril. As unhas são pintadas de preto. Em segundo plano, uma sombra em tom palha projetada para o lado esquerdo de quem observa. Não se pode prever ao certo de onde vem a luz, pois não há nenhum feixe sobre a mulher, a não ser nos cabelos. Admitida essa possibilidade, deveriam sobrar uns feixes de luz sobre seus ombros também. No centro do quadro, está o ventre da mulher. A imagem de 15,5 cm x 20,3 cm está envolvida por dois retângulos contenedores: um preto e outro roxo com nuances em lilás.

- a) Exagero: na sombra, em segundo plano, em oposição à minimização da imagem, o que amplia sua expressividade.
- b) Espontaneidade: não observada.
- c) Atividade: não observada.
- d) Complexidade: não observada.
- e) Ousadia: não observada.
- f) Variação: não observada.
- g) Distorção: não observada.
- h) Irregularidade: enfatiza o inesperado e o insólito, sem se ajustar a nenhum plano decifrável.
- i) Justaposição: exprime a interação de estímulos visuais, como já observado, e ativa a comparação das relações estabelecidas entre elas.

ASPECTOS SEMIÓTICOS

Diferentemente da linguística, restrita ao estudo dos signos linguísticos, do sistema sógnico da linguagem verbal, o objeto da semiótica é qualquer sistema sógnico – artes visuais, música, fotografia, cinema, culinária, vestuário, gestos, religião, ciência etc. Suas discussões compreendem retrospectivamente Platão e Santo Agostinho, Aristóteles e São Tomás de Aquino. Entretanto, apenas no início do século XX, os trabalhos paralelos de Ferdinand de Saussure (1857–1913) e Charles Sanders Peirce (1839–1914) adquirem autonomia e *status* científico.

Na História Antiga, esses estudos situavam-se no âmbito da Filosofia; na Idade Média, nos domínios de vertentes da Filosofia – Teologia e Lógica, bem como na Gramática e da Retórica; daí em diante, em diversas correntes filosóficas e da Filologia; modernamente, na Linguística, na Teoria Literária, na Antropologia, na Semiologia e nas chamadas Ciências da Comunicação e da Informação, até essas diversas vertentes se encontrarem em um estuário caudaloso e desembocarem em um mar comum, denominado Semiótica, já na segunda metade do século XX. Daí o questionamento a respeito de ser ou não a Semiótica uma Ciência recente (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 39).

No Brasil, há anos, Lucia Santaella (2004) dedica-se à difícil tarefa de trazer à luz a vastíssima obra de Peirce, muito dela ainda inédita. Aspectos conflitantes da percepção exigiram dela anos de estudo, o que pressupõe dos pesquisadores de sua teoria da percepção uma gradual superação daqueles impasses até que alcancem um conhecimento global de sua obra (SANTAELLA, 2004, p. 48). Vale ressaltar que a terminologia hermética adotada pelos semioticistas afasta os interessados em conhecer um pouco mais sobre os fenômenos da percepção e significação.

Para Peirce, tudo no mundo é signo, e, para dar conta de classificar todos os seus fenômenos, ele criou categorias que constituem a base de suas teorias. O que parece à consciência passa por uma gradação de três propriedades correspondentes aos três elementos formais de toda e qualquer experiência: 1. qualidade; 2. relação, que posteriormente foi substituída por reação; e 3. representação, também substituída por mediação. O teórico optou por fixar a terminologia em primeiridade, secundidade e terceiridade. Do mesmo modo, outra tricotomia propagada por Peirce – as noções de ícone, índice e símbolo – tem servido para aproximar a semiótica das chamadas ciências cognitivas e inter-relacioná-las (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 43).

- *Primeiridade*: as coisas são o que são. A qualidade da consciência imediata delas é uma impressão (sentimento) *in totum*, invisível, não analisável, frágil. Assim, é tudo o que está imediatamente presente à consciência do sujeito; a impressão não analisável. É o presente

no presente. A primeiridade não ocupa espaço nem tempo. Não se articula porque não tem partes ou unidades. É o ainda imperceptível. Nessa medida, o primeiro (primeiridade) é presente e imediato, inicialmente, original, espontâneo e livre, e precede toda síntese e toda diferenciação. É o azul sem o céu, só o azul...

- *Secundidade*: trata-se da existência real e reativa, independentemente do pensamento. É o mundo dos fenômenos, dos fatos, das coisas externas. É a consciência em relação ao mundo, é a ação. A secundidade ocupa tempo e espaço, é a qualidade encarnada numa matéria. É o existir, a corporificação material, a tensão material. A secundidade é a relação diálica (= qualidade + efeito) que se apresenta aos nossos sentidos. É estarmos vivo e reagir ao mundo à nossa volta. Se houver fenômeno, haverá uma qualidade – primeiridade. São as imagens palpáveis ou mentais, a experiência, o curso da vida. É o eu não-eu de uma consciência dupla. É o caráter factual, ação e reação sem mediação. Só o céu...

- *Terceiridade*: primeiridade próxima à secundidade numa síntese intelectual triádica. É o que atribui inteligibilidade – inteligência advinda da experiência –, é o pensamento em signos para signos, é a representação e interpretação do mundo por intermédio da linguagem. O azul no céu ou o azul do céu... À terceiridade corresponde a inteligibilidade, o pensamento em signos mediante os quais o mundo é representado e interpretado. O azul, simples e positivo azul, é o primeiro. O céu, lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, a elaboração cognitiva – o azul no céu ou o azul do céu –, é um terceiro. Mas a terceiridade vai além desse aspecto de estrutura verbal da oração, qual seja, o indivíduo conecta a frase à sua experiência de vida, atribui à oração um contexto pessoal.

SIGNOS: ÍCONE, ÍNDICE E SÍMBOLO

- *Ícone*: mantém uma relação de proximidade sensorial ou emotiva entre o signo, representação do objeto e o objeto dinâmico em si: pintura, fotografia, desenho de um boneco. É importante ressaltar que um ícone não só pode exercer essa função como é o caso do desenho de um boneco de homem e mulher anexados à porta do banheiro, indicando se é masculino ou feminino, *a priori* é ícone, mas também é símbolo, pois, ao olharmos para ele, reconhecemos que ali há um banheiro e que é do gênero que o boneco representa; isso ocorre porque foi convencionalizado que assim seria, então ele é ícone e símbolo.

- *Índice*: parte representada de um todo anteriormente adquirido pela experiência subjetiva ou pela herança cultural: *onde há fumaça, logo há fogo*. Isso quer dizer que, por intermédio de um indício – causa –, tiramos conclusões. Ainda sobre o que nos diz Peirce, é importante referir que um signo, ou *representamen*, é qualquer coisa que está *em vez de* (*stands for*) outra coisa, em determinado aspecto ou a qualquer título – considerado representante ou representação da coisa, do objeto, a matéria física – e, por último, o "interpre-

tante" – a interpretação do objeto. Se estivéssemos falando de "cadeira", o representante seria o que temos de cadeira. O objeto seria a cadeira em si, e o interpretante, o modo como relacionamos o objeto com a coisa representada, o objeto de madeira ou outro material sobre o qual podemos nos sentar.

Sobre isso é interessante ver a obra *One and three chairs*, do artista plástico Joseph Kosuth. A principal característica do signo indicial é justamente a ligação física com seu objeto, como uma pegada é um indício de quem passou. Um poste é um indício que houve ou haverá iluminação.

- *Símbolo*: forma arbitrária de estabelecer uma relação convencionada entre o signo e o objeto: o termo *cadeira*. O termo símbolo, com origem no grego *súmbolon*, designa um elemento representativo que está – realidade visível – em lugar de algo – realidade invisível –, que tanto pode ser um objeto como um conceito ou ideia, determinada quantidade ou qualidade. O símbolo é um elemento essencial no processo de comunicação, difundido pelo cotidiano e pelas mais variadas vertentes do saber humano. Embora haja símbolos reconhecidos internacionalmente, outros só são compreendidos por um determinado grupo ou contexto – religioso, cultural etc.

A representação específica para cada símbolo pode surgir como resultado de um processo natural ou pode ser convencionada de modo que o receptor – uma pessoa ou grupo específico de pessoas – consiga fazer a interpretação do seu significado implícito e atribuir-lhe determinada conotação. Pode também estar mais ou menos relacionada fisicamente ao objeto ou à ideia que representa, bem como ter uma representação gráfica ou tridimensional, sonora ou gestual.

As brevíssimas noções de semiótica tratadas aqui, evidentemente, não dão conta da vasta produção teórica de Peirce, tampouco traçam um panorama das diversas escolas semióticas. Para isso, os leitores mais interessados devem consultar fontes mais completas sobre o assunto.

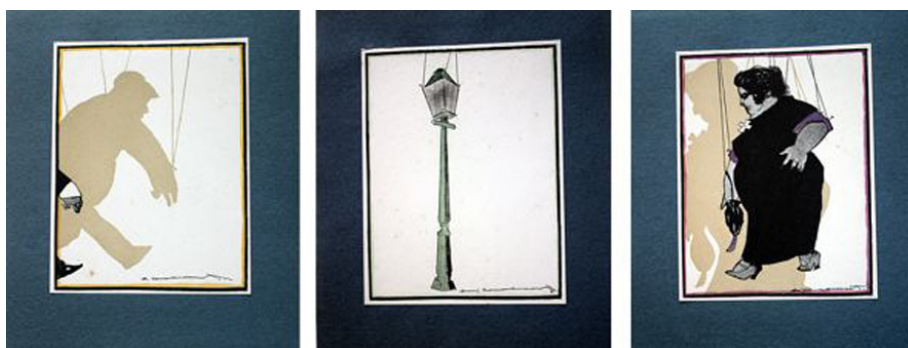


Figura 3 Três pranchas de *Fantoches da meia-noite*

Fonte: Di Cavalcanti (1922).

- *Prancha 1*: apresenta um índice de primeiridade. Embora o artista informe – no prefácio do encarte que acompanha o álbum – que a figura cabisbaixa é a representação de um homem bêbado, que simboliza a decadência da vida social daqueles miseráveis, habitantes de uma cidade específica num período determinado, não se podem extrair instantaneamente essas informações.

É possível reconhecer apenas a representação da mão e do pé da criatura, graças a uma experiência subjetiva proporcionada pelo repertório adquirido por uma herança cultural. A sombra em tom palha projetada ao plano seguinte é pura qualidade. É uma impressão.

A principal característica do signo indicial é justamente a ligação física com seu objeto, como uma pegada é somente um indício de quem passou. A fotografia, por exemplo, é primeiramente um índice, pois é um registro da luz em determinado momento, porém não se sabe o que virá a seguir. É o que ocorre com o bêbado fantoche.

Calcula-se que, durante uma vida, os dedos das mãos se flexionam e se esticam no mínimo 25 milhões de vezes, graças ao emaranhado de nervos, músculos e nada menos que 54 ossos em cada mão. Dentre todas as partes do corpo humano, não são então as mãos as mais ativas, detentoras de um mecanismo complexo de articulações? Se assim fosse, haveria ferramenta mais eficiente para realizar o trabalho pesado da reforma apregoada por Pereira Passos?

As mãos carregam em si uma carga simbólica muito forte. São elas que se projetam abertas para o céu nos momentos de aflição, seja para implorar uma intervenção divina, seja para agradecer a graça alcançada. Na mesma posição, informam ao ladrão ou policial que elas não oferecem perigo algum. Mãos criminosas projetam-se juntas em direção à autoridade para receberem algemas, símbolo de uma aliança indesejada. Na comemoração de um gol, projetam-se para o céu; o jogador acredita na manipulação divina de seus pés... E agradece!

O bêbado, em última instância, é aquele que, ajudado pelas mãos, tenta equilibrar-se sobre as pernas. O *bêbadofantoche* conta com o apoio dos cordéis, aqueles do destino... A movê-los. *São cordéis imponderáveis... E o destino sabe articulá-los com habilidades de um contrarregra cruel.*

- *Prancha 2*: Lúcifer, que em grego significa o que leva a luz, permite a visão do planeta Vênus antes do alvorecer. A expressão hebraica (*heilel ben-shahar*) é traduzida como *o que brilha*. Para alguns, Lúcifer é o próprio satanás, anjo caído, da ordem dos querubins – ligados à adoração de Deus. No cenário ermo e desolador habitado pelos fantoches, a pouca luz proveniente dos lampiões revela o lado negro das madrugadas, das quais a meia-noite é o princípio da vida diferente: "Depois da meia-noite todas as criaturas revelam-se sem querer" (COUTO apud DI CAVALCANTI, 1922, p. 2).

A representação do poste de luz é um símbolo de modernidade, de uma modernidade que não conseguiu resolver seus problemas de ordem social, principalmente.

Se a luz traz a clareza, a penumbra traz o impreciso, o misterioso, o fantasmagórico, o perverso... Suscita incertezas e maus presságios. Seriam o gato, o mocho e a figura cadavérica retratados nos *Fantoches* símbolos desse fenômeno?

Essas imagens baudelairianas, culto ao misterioso e ao noturnal, representadas pelos traços de Di Cavalcanti, traduzem imageticamente a dicotomia contida no discurso proferido pelos reformadores da então capital da República. Nelas, a metáfora da manipulação ganha eloquência... Mas quem controla os fios, Lúcifer elevado ou Lúcifer caído?

- *Prancha 3*: observa-se uma mulher gorda, aparentemente cristã, traz no pescoço um crucifixo. Trata-se de um índice de terceiridade. O objeto é degenerado pela simbolização. Embora o roxo transmita sensação de tristeza e respeito, transmite também ideia de prosperidade e nobreza. O preto, associado à ideia de morte, luto ou terror, também se liga ao mistério e à fantasia. É uma cor com certa sofisticação, luxo e dignidade.

A obesidade da mulher nos remete à gula. Em *Sacred origins of profound things* [*Origens sagradas de coisas profundas*], de Charles Panati, o teólogo e monge grego Evágrio do Ponto (345-399) teria escrito uma lista de oito crimes e paixões humanas, em ordem crescente de importância, ou gravidade, das quais a gula é a primeira delas.

Em 1589, Peter Binsfeld, em *Binsfeld's Classification of Demons*, comparou cada um dos pecados capitais aos seus respectivos demônios. A gula está relacionada a Belzebu/diabo, nome mais comum atribuído à entidade sobrenatural maligna na tradição judaico-cristã.

No prefácio que acompanha o álbum, a mulher gorda é classificada como cafetina, mulher que negocia prostitutas. Nesse sentido, é possível associar a Igreja e seus fiéis com a prostituição? Nessa *mulherfantoche*, percebe-se um dado intrigante. A sombra projetada no plano seguinte assemelha-se ao perfil de Di Cavalcanti. Seria esse um recurso do artista para autorrepresentar-se?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Definitivamente, *Fantoches da Meia-noite* está eivado de expressionismo à Egon Schiele, notadamente nos detalhes das mãos e dos olhos e na característica perturbada de seus personagens notívagos.

É por intermédio deles que Di Cavalcanti, enquanto constrói um discurso crítico, embora de ocasião, escancara as profundas transformações por que passaram graças às mudanças urbanas, não menos radicais, por que passava a cidade do Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX. Afinal fantoches não são bonecos manipulados por fios, como tão bem se refere o texto de Ribeiro Couto? À mercê das decisões e das ações políticas sobre o espaço urbano, o populacho foi afastado e arrastado do seu *locus* e do seu destino em prol de um

projeto de modernização sem a mínima sensibilidade de prever e avaliar o impacto produzido no meio ambiente daqueles miseráveis.

O prefácio do álbum, de fato escrito por Ribeiro Couto, poderia ter sido extraído com mais propriedade da obra de João do Rio, *A alma encantadora das ruas*, mediante a qual está criado o cenário para que Di inserisse seus fantoches, todos, indistinta, se bem estranhamente brancos. Ou teriam sido eles os poucos e privilegiados remanescentes da devassa bota abaixo engenhada por Pereira Passos quando da higienização da cidade? Senão, o artista poderia ter conferido um tom mais cosmopolita à sua obra se tomasse de empréstimo estes versos do "Crepúsculo vespertino", de Baudelaire, cujos personagens foram bastante caros ao francês.

Nos fanados divãs das prostitutas velhas,
Os cílios de azeviche, o olhar meigo e fatal,
Cheias de tiques, e que fazem das orelhas
Cair um tilintar de pedra de metal.

Aliás e a propósito, em meio ao trabalho, às cordialidades e aos cabarés da Lapa, Di lia Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé... Por certo, repertório indispensável ao desenvolvimento do tema de seus fantoches.

Assim como o artista brasileiro, embora levado por motivações diagnosticadas como desajuste de ordem psíquica, Egon Schiele serve-se de estruturas formais semelhantes, bem como da metáfora da manipulação. É caso do seu *São Sebastião* (do grego *sebastós*, divino, venerável, voltado à beatitude suprema e à glória altíssima). Foi soldado cristão, sob o imperador Diocleciano, perseguido e morto a flechadas, cujas setas se tornaram símbolo da reiterada iconografia do pintor. A representação mostra um jovem preso pelas mãos e pelos pés a uma estaca e perfurado de flechas.

Estariam os temas político-religiosos associados ao seu narcisismo patológico? Assim pensam, pelo menos, analistas da esfera psicológica e psiquiátrica. A propósito, a cidade do Rio de Janeiro, na verdade São Sebastião do Rio de Janeiro, é tão divina quanto a Paris, de Di Cavalcanti?

No cartaz para a exposição do Grupo de Arte Nova assinado por Schiele, as representações são anímicas, embora possam ser imaginados fios enfeixados nas mãos do condutor, bem como a série produzida na prisão, passam a sensação de imobilidade; de tão pesadas, as cabeças parecem tombar. Os fios estão frouxos.

A figura cadavérica representada nos *Fantoches* de Di Cavalcanti é forte e impactante. Ela segura um leque com detalhes *art nouveau*. A esquelética seria uma referência à peste, *causa mortis* tão frequente na *belle époque* tupiniquim? Seria ainda o sepultamento da estética *art nouveau*? A mesma sombra projetada pelo espectro notívago é encontrada em *Os auto-videntes II* (1910), de Schiele. Em ambos, os olhos dos personagens imprimem um aspecto

assustador; as mãos são enfatizadas, dispostas em diagonal ascendente, do centro inferior ao lado esquerdo superior.

Em Schiele, assim como em Di Cavalcanti, a mutilação parece um tema comum. Nos *Fantoches*, um cego pedinte, sem as duas pernas, segura uma sanfona. Vitimado pela guerra, pela industrialização desenfreada? Em Schiele, a mutilação perpassa a decomposição das formas. Não é o que se vê em *Nu masculino sentado* (1910), cuja imagem está contorcida e flutuante? *O recém-nascido* (1910), aquarela com traços em carvão, é resultado de visitas periódicas do artista a uma clínica médica. O bebê é desproporcional e contraído, em tons terrosos e arroxeados, sobre fundo claro. Seus contornos bem marcados e cílios de azeviche remetem ao *Bambini*, de Di Cavalcanti.

Moa (1911), do austríaco, e as prostitutas dos *Fantoches* reportam-se. São criaturas envolvidas numa atmosfera erótica e melancólica. Ambas mal cobertas por um vestido preso abaixo dos seios. Esse expressionismo tão *sui generis* de um e de outro ultrapassa um movimento artístico. A rigor, contrapõe-se à industrialização e à modernização do século XIX. Os objetos reais, até então recurso da representação artística, cedem aos impulsos emocionais e individuais de seus autores. A ambientação e a deformação condizem com os impulsos libertários do expressionismo, que submete o real à imaginação, mas avançam esteticamente, enquanto promovem uma atitude moral de resistência contra as diferentes e requintadas pressões autoritárias de então.

Nesse contexto, é inegável a ligação do expressionismo à modernidade. No papel, Di Cavalcanti experimenta o que vai repetir nas telas a óleo, sempre, no entanto, valorizando as formas arredondadas das mulatas brasileiras. Não foi sem propósito que a publicação dos *Fantoches da meia-noite* e a exposição de Anita Malfatti precedessem a Semana de 22.

Em ambos, as obras difundem imagem e significado, transformam desenhos em símbolos, ideias, vivências, dramas sociais. O traço desestruturado e vigoroso transgride os cânones estéticos de então. Os *Fantoches*, de Di Cavalcanti, e as marionetes, de Schiele, são sensações e experiências de uma nova vida urbana nascidas da alteração das formas de consumo e da ideologia progressista. Comprovadamente seria os *Fantoches* uma obra crítica, engajada? Há controvérsias, primeiro porque eles vieram a público no mesmo ano da morte de João do Rio. Homenagem póstuma? Instinto puramente comercial?

Ao produzir e publicar os *Fantoches*, talvez não tenha sido mesmo propósito de Di Cavalcanti hastear a bandeira do engajamento político-social. A alguns meses da Semana de 22, ele soube tirar proveito das referências que lhe chegavam às mãos: romper com a estética *art nouveau* e expressar-se mais alinhado às vanguardas europeias. A rigor, os *Fantoches da meia-noite* revelam um olhar pessoal da cidade do Rio de Janeiro em processo de transformação industrial e social cujo lançamento ocorreu em São Paulo sob os auspícios de Monteiro Lobato.

O que difere essencialmente Di Cavalcanti de seus mestres e colegas expressionistas alemães e vienenses é sua postura, política ou não: tomou sempre o seu próprio partido.

Perceptions of an analysis of the imagery of *Puppets of midnight* by Di Cavalcanti and "puppets of the kama sutra" by Egon Schiele

Abstract – Di Cavalcanti was born in Rio de Janeiro at the time when the city was undergoing a radical urban planning process promoted by President Rodrigues Alves and lead by the Mayor Pereira Passos. During his government (1903-1906) Passos changed the look of the provincial town, building large squares and wide streets, violently changing people's lives in the then capital of the Republic, causing the expulsion of the poor living in slums than in the central region to the periphery of the city and mountains. It is from a particular view about that scenario that produces the album Di Cavalcanti *Fantoches da meia-noite*, providing a break from the *art nouveau* style, practiced by the artist. This is a set composed of sixteen boards, a booklet contains drawings and presentation note preface by writer Ribeiro Couto. The text refers to the impressions that both had in relation to the creatures who inhabited that scene. Given the above, we intend to demonstrate, from the analysis of the imagery of midnight puppets, Di Cavalcanti anticipated the widespread discourse during the Week of Modern Art in 1922. In Di's *Puppets*, the drawings are in harmony with the "marionetes do kamasutra" from Egon Schiele. In both the sensations and experiences of a new urban life is explicit, caused by the change in the forms of consumption and the progressive ideology of the early twentieth century.

Keywords: Di Cavalcanti, Egon Schiele, Midnight Puppets, puppets of kamasutra, drawings.

REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. *História da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAUDELAIRE, C. Flores do mal. Disponível em: <<http://www.livrariaonline.org/wp-content/uploads/2010/08/Charles-Baudelaire-As-Flores-do-Mal.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2012.

BEARDSLEY, A. *The Stomach Dance/Salomé*. 1894. Disponível em: <<http://www.all-arte.org/symbolism/Beardsley1.html>>.

BINSFELD, P. *Binsfeld's classification of demons*. 1589.

CHAMPIGNEULLE, B. *A arte nova*. São Paulo: Verbo, 1984.

DI CAVALCANTI, E. *Fantoches da meia-noite*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1922.

_____. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FISCHER, W. G. *Egon Schiele*. Cologne, Germany: Benedikt Taschen, 1995.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GONÇALVES, C. C. *Só o design gráfico nos une 2*. Um manifesto tropicaligráfico! Um estudo sobre o design gráfico brasileiro através das capas de discos tropicalistas, suas relações antropofágicas e mediadoras da contracultura. 2006. Tese (Doutorado)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GRINBERG, P. E. *Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete*. São Paulo: Metalivros, 2005.

PANATI, C. *Sacred origins of profound things: the stories behind the rites and rituals of the world's religions*. Londres: Pinguin Arkana, 1996.

RIO, J. do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro. Editora Garnier, 1908.

SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2004.

SCHORSKE, C. E. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SIMIONI, A. P. C. *Trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Sumaré, 2002.

VAN GOGH, V. *Cartas a Théo*. Tradução Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2002.

WILDE, O. *Ballada do enforcado*. Tradução Elysio de Carvalho. Rio de Janeiro. Revista Nacional, 1919.