





Professores e colegas me ajudaram de muitas formas durante o período do mestrado; assim, devo um profundo agradecimento a:

Prof. Dr. Claudio Mubarak, que pacientemente orientou o presente projeto, me ensinando a transitar entre ordem e caos, abrindo reflexões sobre desenho.

Prof. Dr. João Musa, que me ensinou a fazer livros.

Prof. Dr. Marco Giannotti, que me ensinou a linguagem da pintura.

Gabriela Lissa Sakajiri, que fez um excelente trabalho junto ao projeto gráfico, e é uma parceria constante.

Celina Yamauchi, presença importante no aprendizado.

Taís Cabral, que instigou meu crescimento.

Colegas do Grupo de Impressões Fotográficas, especialmente Alline Nakamura, Flávia Kitasato, Isabella Finholdt, Mariana Chama e Nrish Mahe.

Colegas do Grupo de Estudos Cromáticos, especialmente Fabiola Salles.

Professores e funcionários do Departamento de Artes Visuais, especialmente Profª. Dra. Dora Longo Bahia e Prof. Dr. Marco Buti.

Tarcila Lucena e Marcelo Carpinetti, um modelo profissional.

Yukie Hori, que está longe, mas está perto.

Gilberto Tomé, que abriu possibilidades.

Colegas e amigos que me apoiaram e foram um ponto de diálogo, especialmente Flavia Ocaranza, Leonardo Gomes, Paula Toni, Livia Gabbai, Paula Gabbai, Simonia Fukue, Thaís Suguiyama e Viviane Nicoletti.

Dedico o ensaio a pessoas que representaram parte essencial dessa trajetória, sem elas nada seria possível:

Natalia e José, os maravilhosos (e atípicos) pais que acreditaram que um dia eu poderia ser uma artista.

Guilherme, o melhor amigo e companheiro que alguém poderia desejar.

Fátima, a fada madrinha.

Lídia e Luana, mulheres incríveis que tanto admiro.

André, Ana e Luiz, que alegam minha vida.

Filipe, Pedro e Laura, que mudaram tudo e me ensinam tanto.

Lissa, que com sua generosidade abriu portas e janelas.

Iva, que dá bons conselhos.

Taís, pelas boas risadas.

Zilda e Luiz, pessoas tão queridas.



“Quem é você?” perguntou a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei quem eu *era* quando levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.”

*Alice no País das Maravilhas*, Lewis Carrol.

A *Antaresia stimsoni* e o caderno de notas

# 1.

Navegando a esmo pelos portais de notícias da internet, li que em um centro de répteis da Austrália uma cobra da espécie *Antaresia stimsoni* ficou presa dentro de si mesma ao tentar trocar de pele. Por um acaso raríssimo sua boca se encaixou perfeitamente na extremidade da cauda e durante longas horas ela ficou deslizando em infinitos círculos dentro de um anel oco. Os especialistas responsáveis decidiram não interferir no processo e apenas observaram.

Naquela manhã de março acordei antes das seis horas desperta por uma agitação. Havia passado a noite me revirando entre sonhos confusos, entremeados pela cobra e suas escamas, seu deslizar claustrofóbico. Na cabeça as ideias saltavam e se entrechocavam. Algumas faiscavam e reluziam, mas nada se podia aproveitar delas naquele estado.

A imagem do réptil desajeitado rastejando dentro da própria epiderme morta já me acompanhava por semanas. Era, eu pensava, um reflexo perfeito do uróboro, serpente que morde a própria cauda e simboliza um ciclo de evolução nele mesmo. Sabia que em certas representações era metade preto e metade branco, como o Yin e o Yang chinês, representando uma dualidade de opostos; o

céu e a terra, o bem e o mal, o dia e a noite. Entre suas ambiguidades estava a forma circular, que podia representar tanto a evolução para o plano celeste como o eterno retorno, a cobra que se encerra em seu próprio ciclo sem jamais conseguir se libertar dele.

A cobra australiana, contra minha vontade, se recusava a ir embora. Olhei em torno para afugentá-la, pensando em organizar o dia que começava. O quarto estava um caos. Pilhas de livros, papéis, potes de guache, tubos de tinta, pincéis, lápis, cadernos, sapatos, recortes, anotações, pratos, potinhos de porcelana sujos de tinta, copos, canecas com restos de café e chá, lençóis revirados, roupas jogadas por todo lado. Uma desordem quase patológica. Ainda assim, decidi adiar a arrumação. Quem sabe no dia seguinte. Ou na próxima semana, talvez.

Joguei um emaranhado confuso de calças e vestidos no chão, liberando espaço para sentar na poltrona ao lado da janela. O céu escuro aos poucos ia se tornando azulado, tingindo-se de vermelho e rosa. Era um dia ventoso, daqueles em que nuvens se avolumam no céu, mas nunca se sabe ao certo se vai chover. Comecei a fazer uma lista, ignorando que raramente sigo minhas próprias instruções.

Era como uma simpatia. Se as palavras coubessem no papel, as ações caberiam no dia. As coisas se tornavam mais possíveis, evitando assim o risco de me ver esmagada sob elas. Tinha assuntos para resolver na universidade. O fim do mestrado se aproximava. Estava tensa, inquieta. Seria um alívio me deslocar até o *campus*, me afastar de trabalhos por entregar, a tese por fazer. Na volta poderia comprar materiais de que estava precisando.

Meu olhar pousou na pilha de livros mais próxima, sobre a qual havia *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, que eu estivera lendo na noite anterior. Ao ser convidada para proferir uma palestra sobre “mulheres e ficção” para alunas da *Arts Society*, de *Newnham*

*College*, ela desenvolveu um ensaio ficcional, em que responde à proposição de forma inesperada:

“Tudo o que eu poderia fazer seria dar-lhes a minha opinião sob um ponto de vista mais singelo: uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção.”<sup>1</sup>

Virginia Woolf tocava um problema que dizia respeito não apenas às mulheres, mas aos artistas de forma geral. Apontava que a liberdade de pensamento, assim como a atuação e a prática artística, dependiam essencialmente de coisas materiais. Uma afirmação lúcida e corajosa para uma mulher em 1928, considere com admiração, quando curiosamente até o presente aquele tópico parecia ser evitado.

Devido a uma posição privilegiada, apenas com o fim da graduação havia me deparado com a questão crucial: como alcançar a independência e ainda assim seguir produzindo, como manter uma vida criativa? A forte ligação entre arte e vida que dificilmente pode ser ignorada; é um espelho, um canal, uma balança. O trabalho que se faz para ganhar a vida, que consumirá tantas horas e provocará desgastes, é um elemento que não pode ser retirado dessa equação; ele diz respeito à forma de se colocar no mundo.

O mestrado estava resultando no traçado de uma cartografia que ia além de delimitações burocráticas. Era sobre tentar compreender quem eu era e onde me localizava. Um amadurecimento lento e difícil, que implicava descobrir um processo próprio. Sentia que era preciso buscar um sentido interno nas coisas. Era essa compreensão que me possibilitaria prosseguir.

Os primeiros ruídos dos outros seres viventes da casa já se faziam ouvir do lado de fora da porta fechada. Uma panela batendo no fogão, patas de bichos produzindo ruídos ritmados



no assoalho de madeira. O apartamento rangia e estalava, dormia e acordava. Ele era familiar como uma extensão de meu corpo. Era um espaço vivo, maleável, como um diafragma que expande e contrai. Encolhia e se tornava uma clausura, era asfixiada por uma casa de bonecas. Mas então se desenrolava como um tapete, e me perdia em sua imensidão. Como poucos metros podiam abrigar um universo tão amplo?

Aquela morada era um exoesqueleto. Era também um observatório das coisas de dentro e de fora. Tudo ali era matéria digna de interesse e estudo. Existia uma intimidade com cada habitante, independentemente de sua natureza; o velho Aurélio decompondo no escritório, as meias decantando no tanque, as formigas, os carunchos, as traças. A lista estava feita, nada mais cabia no papel. Olhei distraída pela janela. Num dia como aquele o bairro de casinhas baixas se convertia na vista de Delft de Vermeer.<sup>2</sup> Nuvens enormes se avolumavam sobre a cidade minúscula, em tons de cinza e ocre sobre o céu azul.

## 2.

O sol incidia quente sobre a rua quando saí do prédio. Andei por ruas familiares, descendo em direção ao ponto de ônibus da avenida. Na casa da esquina o gato malhado espreitava, acomodado no muro de cimento. No telhado um grupo de pombos ajeitava as penas.

Era através de detalhes que conhecia o bairro. Na rua de baixo havia a mercearia *Sukiyaki* com crisântemos na porta, onde comprávamos chá, pão de queijo, linhaça, aveia, cogumelos *shimeji* e *shitake*. Diferentes feiras bloqueavam as ruas durante a semana, cada uma a seu turno, deixando atrás de si um rastro de carcaças de peixe e verduras murchas. Crianças e adolescentes passavam em bandos barulhentos, entrando e saindo das escolas.

Buscava reter e colecionar esses elementos; postes com fios emaranhados, muros grafitados, casas caindo aos pedaços. Auto-falantes da igreja que emitiam gravações do badalar de sinos e um monótono *Ave-Maria* às seis da tarde. Inúmeras pizzarias, lavanderias, salões de beleza e academias de musculação. Caminhonetes que passavam anunciando seus produtos; materiais de limpeza (em geral cândida), pamonha (sempre de Piracicaba), abacaxi.

Na Pinacoteca havia um quadro intitulado *Paisagem da Vila Sônia*. Um campo aberto, entremeado por algumas árvores, com uma casa ao fundo. Óleo sobre cartão, 1947, *Tomoo Handa*.<sup>3</sup> Fazia parte da história dos imigrantes japoneses de São Paulo, das movimentações artísticas que promoveram. A pintura me intrigava e divertia. Vila Sônia era um matagal naquela época? Toda aquela atividade fervilhante do cumprimento dos afazeres cotidianos não existia? Era estranho que soubesse tão pouco sobre o lugar onde habitara durante quase toda a vida.

Na avenida Francisco Morato atravessei em frente ao posto de gasolina. Quando cheguei à parada Éden e me pus a mirar o horizonte à espera de um ônibus, não pude deixar de pensar: *como esse lugar é feio*. O metrô em eterna construção, máquinas, tapumes, guindastes, promessas de políticos vencidas havia dez anos. Durante as tempestades de verão bueiros transbordavam, os pedestres subiam nos bancos para fugir da água de esgoto, as baratas cascudas se salvavam como podiam nas calçadas.

Ali havia coisas muito interessantes a serem observadas. Mas era impossível captar aquela aspereza complexa e rica em detalhes, ela era fugidia, se revelava e escapava a todo instante. Muito mais fácil seria escrever que *num dia como aquele o bairro de casinhas baixas se convertia na vista de Delft de Vermeer*. Mas pouco restara da *Vista de Delft* agora, enquanto esperava um ônibus em meio à fuligem dos carros e motos que passavam.

Já dentro da condução sacolejante, percebi que a *Antaresia stimsoni* me seguira até ali. Agora pairava como um holograma no fundo dos meus pensamentos, me tornando irritadiça seu movimento viciado. Precisava resolver o problema da tese. Descobrir uma resposta para uma questão específica. O recomendável seria primeiro averiguar que questão seria essa. Ela nunca se apresentava

com contornos definidos; era como um borrão desfocado. Precisava descobrir o fio da meada, e o melhor era começar do começo.

Cinco anos antes havia feito um livro como conclusão do curso de Artes Visuais. *Devaneio* era sobre o caderno de notas e sobre o primeiro encontro com a arte. Era sonho e esperança; a proteção de redomas e parâmetros familiares. Como se estivesse na praia com um barquinho, saboreando a expectativa antes de sair para alto mar. Seria esse o começo? Ao menos parecia com um início, um prefácio.

Havia sido cômodo durante a graduação dizer: *sou uma estudante de arte, tenho 20 anos. Tenho tempo*. Depois de formada, no entanto, me vi perdida; passei por envios de currículo, entrevistas, recusas. *Que tipo de trabalho poderia fazer?* Vi muitos de meus antigos colegas pararem de produzir. Alunos promissores, talentosos. Também comeci a me perguntar qual seria o sentido de continuar a desenhar e pintar, que propósito poderia haver naquilo.

Essas considerações foram interrompidas por um solavanco. Estava em frente ao metrô Butantã onde pegava o segundo ônibus, com destino à Cidade Universitária. O sol fervia, arranquei a jaqueta e a malha suando. Em uma longa fila os estudantes da graduação aguardavam no ponto com suas mochilas e chinelos, a maioria de *shorts* ou bermudas. Alguns riam e conversavam, outros carregavam textos xerocados.

Quando entrei no ônibus e este ultrapassou o Portão 1, foi como entrar em um universo paralelo. Árvores e mais árvores, amplas extensões de gramado, luz e sombra formando desenhos de folhagens nas calçadas.

Entre a graduação e o mestrado, fazia dez anos que frequentava a universidade. Era difícil me afastar de um lugar que me apoiava e instigava. Era onde podia participar de grupos de estudo,

mostrar trabalhos, conversar sobre ideias, encontrar colegas para longos cafés. Ali tinha acesso a equipamentos dispendiosos que não conheceria de outra forma, assistir aulas como ouvinte, consultar livros, me aconselhar com professores. Era um lugar acessível, onde podia continuamente buscar o aprendizado, o aprimoramento.

Saí do ônibus, entre grandes grupos de estudantes alegres e falantes, me dirigi para o prédio central, intencionando me informar na secretaria de pós-graduação sobre as providências para a entrega da tese.

No Mestrado em Poéticas Visuais deviam ser entregues: 6 (seis) cópias, sendo 5 (cinco) impressas, das quais 2 (duas) deveriam, obrigatoriamente, estar encadernadas com brocas, capa inteira em percalux destinada à biblioteca da ECA, as demais seriam encaminhadas aos membros titulares da banca; 1(uma) em formato PDF encaminhada em mídia física como *pen drive*, CD ou DVD, que seria enviado por *e-mail* aos membros suplentes. Os membros titulares e suplentes da comissão julgadora deveriam ser portadores, no mínimo, do título de Doutor e a maioria dos examinadores deveria ser externa ao PPG em Artes Visuais, sendo pelo menos um externo à USP – o(a) orientador(a) era membro votante e presidente da banca. Os membros suplentes deveriam ser designados nas mesmas categorias que os membros titulares, e era vedada a participação de parente em linha direta ou colateral até quarto grau do(a) aluno(a), do(a) orientador(a) e dos demais membros da referida comissão. O endereço completo dos docentes externos à USP deveria ser preenchido obrigatoriamente e o(a) orientador(a) deveria enviar um *e-mail* para *defesa-seca@usp.br* informando a data e o horário para a realização da defesa, com antecedência mínima de 45 (quarenta e cinco) dias, da realização da defesa.<sup>4</sup>

Desci as escadas do prédio mais confusa do que havia subido. Há anos vinha pesquisando o livro como objeto, as possibilidades expressivas envolvidas em sua produção. Era esse um dos temas centrais de meu projeto, a construção de um livro. As 2 (duas) cópias destinadas à biblioteca da ECA que deveriam, obrigatoriamente, estar encadernadas com brocas e capa inteira em percalux, aniquilavam aquela busca pela excelência através de escolhas bem pensadas. Será que aquelas normas eram de fato aplicadas? Haveria como contorná-las? Estava faminta, ao que provavelmente devia a sensação de um cansaço profundo.

Fiquei em dúvida do que fazer a seguir. Mas acabei decidindo me dirigir ao café mais próximo, onde comprei uma empada de palmito e chá verde em lata. Comi de pé, voltando ao ponto de ônibus.

Sabia que devia sentar e almoçar apropriadamente, uma refeição equilibrada, mastigar devagar, civilizadamente. Mas não conseguia controlar a pressa, a voracidade, devorava pedaços inteiros pensando nas coisas que queria fazer. Um Parque Dom Pedro se aproximava, dei sinal e subi.

Dentro do ônibus, a *Antaresia stimsoni* me provocava. Agora, durante o mestrado, era novamente uma estudante de arte. *Mas seria uma artista?* – sibilava ela, produzindo um chiado desagradável. Percebi que o veículo se aproximava do museu da Veterinária; adorava desenhar as ossadas de lá. Em um impulso desci do ônibus, deixando a cobra falar sozinha.

É apenas uma tese, repetia para mim enquanto descia o declive em direção ao prédio. *Encontre a questão principal e acabe logo com isso.*

# 3.

A companhia editorial britânica Dorling Kindersley (DK) surgira em 1974. Especializada em guias visuais, de início prestava serviço a outras editoras. Depois começaria a produzir seus próprios títulos, e em 1991 lançaria uma inovação que se tornaria sua principal característica: grandes fotografias coloridas sobre fundo branco. Eram imagens de alta qualidade técnica, muitas vezes captadas em estúdio e fruto de colaborações institucionais. As publicações se destacavam pelo projeto gráfico, onde havia um cuidado desde a organização do espaço visual até o formato, a encadernação e o tipo de papel utilizado. Se tratava de uma tentativa de produzir livros atraentes e impactantes, o que, de fato, havia resultado em um enorme sucesso comercial.

Na São Paulo da década de 1990, os livros Dorling Kindersley chegariam até minhas mãos infantis através de edições populares que eram vendidas a R\$ 1,60 em supermercados ou, ocasionalmente, volumes de capa dura que podiam ser encontrados em grandes livrarias. *Os incríveis mamíferos. As incríveis cobras. Os incríveis pássaros.* Folheando aqueles livros, lia que a jibóia-verde podia pegar pássaros em pleno vôo; que nas altas montanhas do Japão macacos se aqueciam em lagoas vulcânicas; que a gestação de um elefante durava quase dois anos.

Embora fossem um fenômeno a nível mundial, os livros eram criticados do ponto de vista educativo. Alguns expressaram preocupação quanto à profusão de imagens, ao excesso de estímulo, à superficialidade da informação, à ausência de estímulo à reflexão. Em *Ler e saber – Os livros informativos para crianças*, Ana Garralón apontava que recursos criativos como a fotomontagem e uso de fotografias artísticas eram raros nos livros DK, e que, por vezes, a fotografia parecia pertencer ao universo da publicidade que usa imagens da natureza para evasão ou o deleite.<sup>5</sup>

Os livros Dorling Kindersley remetiam a uma tradição do almanaque, da enciclopédia, dos abecedários, dos livros de primeiras palavras, e seu conteúdo consistia principalmente em curiosidades, que pareciam mais entreter que ensinar. Cada dupla de páginas apresentava um aspecto do tema em microtextos, de forma que a leitura podia acontecer de forma aleatória, como o *zap* entre os canais da televisão. O projeto visual comandava a parte escrita, e não o inverso, como era mais comum acontecer. A escala e a organização das imagens eram determinadas mais por questões estéticas do que pedagógicas, resultando em um universo onde na mesma dupla de páginas a ilustração de um bebê humano podia ser dez vezes maior que a de uma baleia azul.

Aquela configuração curiosa seguiu me atraindo até a idade adulta, mantendo-se uma importante referência visual. Quando cheguei à entrada do prédio baixo e discreto do Museu de Anatomia Veterinária, pensei que as coleções de livros informativos haviam representado para mim um idílio, o prazer de um universo imaginário; uma experiência filtrada, fragmentada e reconstruída.

O museu estava vazio e silencioso, aparentemente era a única visitante. Antes de entrar na área de exposição peguei meu

caderno e guardei a mochila no armário da recepção. O Museu de Anatomia Veterinária era relativamente pequeno, em menos de meia hora circulava-se por todas as vitrines e esqueletos. Mas era um grande prazer pensar que podia desviar de minha rota diária para ver um crânio de hipopótamo, o coração de uma baleia, os dentes de um leão.

Lembrei das tardes ociosas da infância, quando assistia documentários na TV Cultura ou em fitas VHS; *Planeta Terra*, *Gato Zap*, *Olho Vivo* – este último uma adaptação em parceria com a BBC da série de livros Dorling Kindersley *Eyewitness*. Nas cenas de perseguição ficava ansiosa; sabia que a lebre escaparia do lince por um triz, desaparecendo como por um passe de mágica na neve, mas isso não impedia que retorcesse de tensão.

Havia na natureza um jogo vital entre ser e parecer que muito me interessava. As asas da borboleta *Caligo beltrao* se assemelhavam aos olhos de uma coruja. A aparência da cobra coral verdadeira (*Micrurus lemniscatus*) era quase igual à da falsa (*Erythrolamprus aesculapii*), embora somente a primeira possuísse um veneno que podia ser letal. Linguados como o *Paralichthys brasiliensis* se camuflavam no fundo das águas, tornando-se invisíveis, o que lhes possibilitava escapar de predadores e capturar suas presas.

Tentei desenhar o pelicano da vitrine de aves com um lápis macio, mas sentia que estava dispersa; as linhas não me satisfaziam e não captava as formas como gostaria. Mesmo descontente, continuei esboçando. Quem sabe até o fim da visita não produziria algo interessante?

O caderno de anotações era como um ninho, a incubadora ideal para coisas que estavam começando e ainda eram frágeis. Era o lugar onde tudo podia se encontrar: rascunhos, ideias, folhas secas, relatos, postais, estudos, imagens recortadas e coladas, no-

tas provenientes das mais diversas fontes. Ele me trazia a ideia do artista como colecionador. Um coletor que tomava para si tudo o que lhe era interessante, guardando seus achados na estrutura do códice, que atuava como um gabinete de curiosidades, de onde podiam florescer inusitadas conexões.

Andei um pouco mais em passos distraídos, e parei no corredor de paredes escuras com prateleiras iluminadas. Ali ficavam em exposição potes com diminutos animais submersos em líquido, enrolados em posição fetal; um gato, um porco, um tatu. Havia ali também vísceras e órgãos. A cor das paredes e a iluminação rebaixada pareciam indicar algo censurado, um segredo proibido, me fazendo sentir em um filme *noir*.

Comecei a esboçar e meus pensamentos se voltaram para o século XIX. O início da fotografia estava ligado à vontade de criar e reproduzir desenhos. Embora a *camera obscura* fosse conhecida desde a antiguidade, sendo desde então muitas vezes utilizada como um recurso auxiliar ao desenho e à pintura, somente em 1826 Joseph Nicéphore Niépce havia conseguido desenvolver um processo sensível à luz capaz de captar e fixar a imagem projetada. Sua pesquisa havia partido da frustração com sua inabilidade para o desenho, e o desejo de descobrir uma técnica que transferisse imagens da realidade para a litografia.<sup>6</sup>

O mesmo havia ocorrido na Inglaterra com William Henry Fox Talbot. Em 1833, durante uma viagem à Itália, havia ficado decepcionado com sua dificuldade em desenhar paisagens. Quando regressou, passou a realizar experiências com compostos de prata, pois sabia que o nitrato de prata era sensível à luz. Chamaria seu processo de calotipia, do grego *kalos typos*; impressão bonita. Em 1844 lançaria o primeiro livro ilustrado por fotografias a ser comercializado; *The Pencil of Nature*.<sup>7</sup>

Em 1843, no entanto, Anna Atkins já havia produzido seu primeiro livro ilustrado por cianotipias; *British Algae: Cyanotype Impressions*. Eram belas imagens, onde o negativo de delicadas algas delineava-se contra um fundo azul intenso. Nos anos seguintes ela continuaria produzindo outros livros com a mesma técnica, sempre voltados para estudos botânicos. O trabalho de Atkins revelava que o meio fotográfico podia ser a um só tempo cientificamente útil e visualmente prazeroso.<sup>8</sup>

Na época vitoriana havia, de fato, um fascínio entre os mais abastados pelas plantas e flores, pelos estudos botânicos, o colecionismo de espécies, as estufas, a jardinagem. Cadernos de desenho, esboços de viagem, estudos e ilustrações naturalistas proliferavam-se. Era um período em que, sob diversos aspectos, havia especial proximidade e trocas entre arte e ciência. O olhar científico também se tornava mais popular, o que provocou mudanças nos hábitos e no modo como as pessoas se relacionavam com o mundo.<sup>9</sup>

Edward Lear representava para mim uma personificação daquela época. Nascido em 1812, durante boa parte da vida produziria ilustração científica de animais, trabalhando para a Zoological Society of London e o British Museum, publicando vários livros, especialmente de ilustrações de pássaros da família Psittacidae. Durante suas viagens pela Itália, Grécia, Índia, Ceilão, produzia muitas aquarelas retratando paisagens, que também seriam editadas em vários álbuns. Ele seria muito mais lembrado, no entanto, por seus inovadores livros infantis de caráter *nonsense*. *A Book of Nonsense* havia sido publicado em 1846; quase vinte anos antes de *Alice no País das Maravilhas*.<sup>10</sup>

O livro surgira a partir de desenhos e rimas que Edward Lear havia criado para entreter um grupo de crianças, e o tom espontâneo e despretensioso de seus desenhos era bastante incomum

para os livros infantis da época. Os versos, escritos em limerique, eram divertidos e sonoros, embora não parecessem ter nenhum sentido lógico. Ele fazia uso excepcional do branco e os respiros em suas imagens, como um importante elemento compositivo. Em 1888 seria publicado *Nonsense Botany*, onde unia seu talento para a leveza e uma experiência que passava pelo rigor científico. No formato de um estudo de botânica, o livro era um apanhado de espécies absurdas como *Manypeeplia Upsidownia*, *Crabbia Horrida*, *Barkja Howlalousia*, onde sempre havia uma relação espirituosa entre a imagem e o nome científico.

A vida de Beatrix Potter, lembrei, também havia sido marcada pelas transformações ocorridas no século XIX. Fora educada em casa e, embora solitária, tinha muitos bichos de estimação. Recebia aulas de pintura e desenho, e desde cedo preenchia cadernos com minuciosos estudos de animais e plantas. Na idade adulta havia desenvolvido um consistente estudo sobre o crescimento dos cogumelos e, por algum tempo, almejou uma carreira científica. Acabaria se tornando conhecida por seus livros infantis, especialmente *Peter Rabbit*, de 1901. Quase um século depois, as imagens e histórias de Beatrix Potter seriam parte de minha própria infância, através de uma excelente adaptação animada que passava na TV diariamente.<sup>11</sup>

Os livros de Beatrix Potter eram habitados por aquarelas de pequenos animais antropomorfizados, como coelhos, esquilos, ratos. Ela concebia seus projetos como um todo; escrevia, fazia bonecos equilibrando imagem e texto, acompanhava o material na gráfica. Apesar de seus livros sempre manterem um formato bastante pequeno – pensados na proporção das mãos de uma criança – jamais passavam uma sensação atulhada, devido ao uso sensível do espaço em branco. Não por acaso, talvez, Edward Lear era um de seus autores favoritos.<sup>12</sup>

A Inglaterra do século XIX me fascinava; um período marcado pelas transformações da Revolução Industrial, a evolução das máquinas, os avanços da ciência, o crescente alcance e popularização da leitura e materiais impressos. Uma época marcada, no entanto, também por um moralismo e sentimentalismo que me pareciam cômicos e cativantes em seu enlevado exagero.<sup>13</sup>

Em meu caderno já se acumulavam diversos desenhos das peças do Museu de Anatomia Veterinária. Eu desgostava de todos. Talvez mais tarde mudasse de ideia. Agora tentava esboçar o crânio de um antílope, com enormes e retorcidos chifres; era difícil imaginar aquele esqueleto como ser vivo. Com algum esforço, tentei lembrar das experiências que havia tido com animais selvagens na infância.

Os animais do zoológico se mantinham afastados, só era possível vê-los ao longe. No circo, tigres e elefantes esqueléticos defecavam durante as apresentações. Aos cinco anos havia sido fotografada com um chimpanzé; ainda podia sentir sua mão áspera, o braço peludo pesando sobre meu ombro. Eram memórias que, de fato, não pareciam se encaixar com o universo Dorling Kindersley.

Olhando as plaquinhas que informavam a espécie de cada uma das ossadas, de repente invejei a normatividade, a clareza, a assertividade científica. *Bubo scandiacus*. *Orcinus orca*. *Myrmecophaga tridactyla*. *Tapirus terrestris*. Desejei ser classificada. Ou endereçada, como um envelope.

Em *Six Drawing Lessons*, William Kentridge descrevia uma lista que havia feito quando criança, determinando sua localização.<sup>14</sup> Já que estava munida de meu próprio caderno arrisquei fazer algo do tipo, tentando localizar o que eu era:

*Homo sapiens*

Helena Rodrigo Küller



Sexo feminino  
Brasileira  
Paulistana  
~~Artista?~~  
~~Artesã?~~  
~~Designer?~~

A *Antaresia stimsoni*, observava atentamente os movimentos hesitantes do lápis por cima de meu ombro. *Que bagunça*, silvou, tremulando longamente a língua bifurcada.

De fato, não parecia correto. Era um ser humano antes de tudo, disso achava que tinha certeza. O resto estava nebuloso. Havia informações importantes faltando, e a ordem parecia equivocada.

Fechei o caderno abruptamente, e decidi que era hora de ir embora. A atividade de tentar classificar as coisas era frustrante. A própria taxonomia, lembrando bem, era fruto de um processo que vinha se desenrolando desde a antiguidade, e que seguia em constante revisão.

Peguei a mochila que havia ficado guardada na recepção e saí do museu. Parei um pouco na entrada. O tempo estava mudando. Nuvens cinza-chumbo se avolumavam no céu e o vento revolvia as copas das árvores. Subi apressada de volta até o ponto de ônibus intuindo que cairia uma tempestade. Cheguei resfolegando e esperei. Foi só então que vi uma enorme mariposa pousada na viga mais próxima.

Com susto recuei, estranhando aquele raro encontro em plena luz do dia. Fiquei distante, ansiosa pela chegada do veículo. Como o tempo passava e ela não se movia, cautelosamente, me reaproximei. Avistadas de longe suas asas eram de um preto denso. Olhadas de perto, no entanto, revelavam desenhos em delicadas gradações de cinza, formando padrões entrecruzados, como uma renda.

O ônibus afinal chegou, interrompendo aquele exame. Dei sinal e subi. Estava quase vazio, poucas pessoas circulavam naquele horário. Sentei perto da janela, e fiquei por algum tempo pensando no que havia acabado de acontecer, a mariposa escura sobre a viga branca.

## 4.

No mito narrado por Plínio, o Velho, a filha do oleiro Butades se via obrigada a se separar de seu amado que partia para o exterior. Ela então marcava com carvão a sombra do perfil do rapaz que se projetava na parede, para que pudesse reter aquela imagem. Era uma narrativa que simbolizava o surgimento do desenho e da escultura. A partir do século VIII pintores passaram a adotá-la também em suas telas como o nascimento da pintura.<sup>15</sup>

A fotografia *The Two Ways of Life*, de 1857, representava uma alegoria de escolha entre vício e virtude, em moldes característicos da pintura acadêmica. A autoria era do pintor e fotógrafo Gustav Rejlander, nascido na Suíça e estabelecido na Inglaterra. A composição extravagante e intrincada era impossível de ser captada em uma única exposição; então Rejlander havia fotografado cada modelo e seção do cenário separadamente, produzindo mais de trinta negativos, depois meticulosamente juntados em uma única grande cópia.

A foto *The First Negative*, do mesmo ano, representava o momento em que a filha de Butades tracejava o contorno da sombra. Era uma imagem curiosa, personagens marcados pelo século XIX – como o bigode e a atuação do homem denotavam – representando

uma cena da antiguidade clássica. Mergulhado nas tradições da pintura, Rejlander ambicionava ganhar reconhecimento para a fotografia como uma disciplina artística.<sup>16</sup>

Olhando anjos, jazigos e lápides do cemitério que passava pela janela, pensei que era uma característica humana primordial a necessidade de fazer registro e deixar marcas, o impulso de reter. Era um traço comum no desenho, na fotografia, na pintura. Lembrei da Cueva de las Manos, um sítio arqueológico da Argentina de quase 10.000 anos a.C. Ali centenas de mãos haviam sido colocadas sobre as paredes e tinta assoprada sobre elas, criando um negativo daqueles que haviam passado por ali.<sup>17</sup>

O contrário, no entanto, parecia acontecer em São Paulo, uma cidade demolida e reconstruída continuamente, em camadas que se sobrepunham. Nomes de ruas, praças, avenidas, estações de metrô sempre corriam o risco de desaparecer sob uma nova denominação. Eu avistava diariamente resquícios de outros tempos, sem saber o que significavam. Tentar compreendê-los era como decodificar fragmentos soltos de estátuas e cacos de cerâmica.

O que sabia eu de São Paulo? Era minha cidade natal. Quando se conhece algo a vida toda, a intimidade tende a se tornar inata e inexistente. Se fizesse um esforço poderia pensar mais conscientemente sobre as coisas, e quem sabe aprofundar meus conhecimentos.

O *Sumidouro*, por exemplo. Sempre que via um ônibus com o letreiro indicando *Sumidouro* vindo em minha direção sentia uma agitação, uma espécie de expectativa. Havia dias em que me divertia pensando, *Deus me livre de entrar nesse ônibus, para onde ele vai?* E havia dias em que eu tinha que segurar o impulso de saltar para dentro dele, sumir naquele vórtice.

A rua *Sumidouro* não era distante dos lugares que eu frequentava, mas, por mero acaso, nunca havia passado por ela. Se eu

pesquisasse na internet, descobriria que ali havia funcionado por 40 anos um incinerador de lixo. Era esse o sentido do *Sumidouro*? De coisas descartadas, esquecidas e carbonizadas?<sup>18</sup>

No dicionário Aurélio, uma definição de *sumidouro*: 1. *Abertura por onde um líquido escoar, podendo tratar-se de um rio que desapareça terra adentro ressurgindo em outros sítios mais baixos; escoadouro.* 2. *Lugar onde somem muitas coisas.* 3. *Sarjeta, valeta.* 4. *V. mijadouro.* 6. *Região onde a energia é dissipada, por um processo físico qualquer.*

A rua recebera o nome *Sumidouro* em 4 de fevereiro de 1932. O Dicionário de Ruas do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo revelaria o motivo – *Sumidouro: nome do célebre arraial de Fernão Dias Paes “o caçador de esmeraldas”, localizado no sul de Minas Gerais.* O nome do arraial de Fernão Dias se devia a um rochedo calcário, em cuja base desaparecia um ribeirão.

Entre o *Sumidouro* real e aquele que havia imaginado, pensei, qual dos dois escolheria?

O ônibus finalmente se aproximava da Avenida Paulista e, quando desci, um sol forte, ardido, brilhava entre as nuvens escuras carregadas de chuva. Me dirigi ao Masp, com pressa, calculando quanto tempo poderia ficar. Uma massa humana circulava; ainda era o horário do almoço. Pessoas vestidas formalmente, saídas dos escritórios, os homens de terno, as mulheres de salto alto.

No chão, sentados, ambulantes vendendo artesanato *hippie*; brincos de pena, colares de miçanga, apanhadores de sonhos. Jovens vestindo coletes fosforescentes pediam contribuições mensais para uma ong, moradores de rua pediam trocados. Eu me movia através daquele fluxo, automaticamente, querendo chegar logo.

Havia feito uma carteirinha anual que dava livre acesso ao museu, e agora passara a visitar o Masp sempre que surgia a oportu-

tunidade. Desenhava as obras, escrevia sobre elas. Havia começado a reparar em detalhes que não via antes, examinava os quadros pela lateral para desvendar sua trama, a trajetória e gestos dos pincéis.

No vão do Masp aglomeravam-se estudantes uniformizados fazendo algazarra e professoras de ar tenso, tentando manter controle sobre a excursão. Deixei a mochila na recepção, e subi a enorme escadaria apenas com meu caderno em mãos. No geral havia poucos visitantes. Me dirigi para o andar do acervo permanente.

Há algum tempo haviam recolocado ali os cavaletes concebidos por Lina Bo Bardi, que deixavam os quadros em suspenso, e permitiam ver as costas das telas, algo que eu muito apreciava. Minhas lembranças anteriores do museu eram de paredes coloridas de *drywall*, criando espaços compartimentados que agora me pareceriam sufocantes.

Passei reto pela *Ressureição de Cristo* de Rafael, e *O capitão Andries van Hoorn* de Frans Hals, me dirigindo para o centro do espaço expositivo, onde sabia que ficavam os quadros impressionistas. Às vezes era difícil entender meu próprio entusiasmo, por que gostava tanto daquele período? Precisava constantemente listar aqueles motivos em uma tentativa de compreender onde se dava minha identificação.<sup>19</sup>

Uma das coisas que me vinham à mente eram os gêneros da pintura. No fim do século XIX, assuntos antes tidos como menores haviam ganhado proeminência entre os impressionistas. Me interessava aquela divisão de gêneros e tinha especial predileção por paisagens e natureza morta – tanto em quadros que observava como naqueles que pintava. O que talvez também fosse um dos motivos que me levavam a continuamente pensar sobre a pintura holandesa do século XVII.<sup>20</sup>

Um afastamento da pintura acadêmica de temas históricos e mitos significaria necessariamente também um afastamento da

narrativa? Em *Impressionismo*, Mayer Shapiro apontava a importância da escolha dos temas entre os impressionistas. Certos motivos do ambiente cotidiano eram tão recorrentes que dificilmente poderiam ser considerados apenas um pretexto para o exercício da linguagem pictórica em si – os tons, as pinceladas, a harmonia.<sup>21</sup>

Era a época em que o azul cobalto, minha cor favorita, passaria a figurar na pintura, pois, embora tivesse uma longa história de uso na porcelana chinesa, só em 1802 seria descoberto como pigmento puro por Louis Jacques Thénard. O século XIX era um período de evoluções técnicas; das tintas em tubo, da descoberta de toda uma nova gama de cores vibrantes contribuindo para ocasionar mudanças de paleta – efeitos do desenvolvimento das ciências e do desenrolar da Revolução Industrial.<sup>22</sup>

As inovações, no entanto, também cobravam seu preço. Lembrei do uso do arsênico, presente nos corantes alimentícios, nas embalagens, nas roupas, nas tintas. O arsênico era um produto barato que aumentava o brilho e a durabilidade dos pigmentos, principalmente quando aplicado sobre papéis de parede. Havia uma febre por cores vibrantes, como o verde de Scheele ou verde esmeralda. Embora no século XIX o arsênico fosse livremente comercializado como veneno de rato, houve grande resistência por parte da indústria e da população, especialmente na Inglaterra, em reconhecê-lo como uma ameaça na composição dos produtos de uso cotidiano.<sup>23</sup>

Quando os médicos afirmaram que os papéis de parede eram venenosos, a maioria dispensou aquelas afirmações, taxando-as de ridículas, incluindo o *designer* inglês William Morris. Eu sentia uma mistura de horror e fascínio em relação àquele assunto. Os papéis de parede primorosos, povoados por folhagens intrincadas, flores, cenas idílicas, orientalismos, garças, borboletas,

ornamentos dourados; o vermelhão, o verde oliva, o amarelo ocre, o azul cerúleo; todas aquelas cores e desenhos, que fascinavam os vitorianos, cheios de veneno.

Quando me dei conta, estava em frente ao meu quadro favorito do acervo: *O Vestido Estampado*, de Edouard Vuillard. Respirei fundo, tentando entrar em um estado mais propício à observação. A mulher em primeiro plano era verde. Eu havia tido que olhar aquele quadro muitas vezes até me conscientizar daquilo; como podia ser tão natural uma mulher verde? O vestido preto estampado ficava em segundo plano, mas saltava às vistas, num jogo de vai e vem. Tanto na composição como no próprio tratamento da pintura eu via características que remetiam tanto a uma influência das gravuras japonesas como da fotografia.

Voltei a circular, e entre os cavaletes de vidro avistei um quadro que havia esboçado na semana anterior; *Toaleta (Fernande)*, Picasso, 1906. Me aproximei da obra, mas parecia outro quadro. Por alguns instantes me movi de um lado para o outro, mudando o ângulo, tentando entender o que havia provocado aquela mudança nos tons da pintura. Por fim olhei para cima, e notei que um dos *spots* de luz do trilho estava desligado. Que coisa fugidia era a cor. Fiquei por ali fazendo um estudo em meu caderno, tentando me adaptar ao novo aspecto geral da obra.

Continuei andando por entre os cavaletes de vidro, mantendo-me afastada daqueles onde havia maior número de pessoas, protegendo meu caderno de olhares curiosos. Encontrei *A canoa sobre o Epte*, de Claude Monet, milagrosamente solitária. Me impressionava a composição, o equilíbrio incomum dos elementos, que funcionava perfeitamente. O remo na diagonal transpassando a parte inferior do quadro, a embarcação cortada pela metade. Adorava a paleta restrita de tons sutilmente complementares; o

verde muito escuro das folhagens, os tons róseos e avermelhados das figuras e da canoa.

Ali perto estava a *Bailarina de catorze anos*, de Edgar Degas. Tinha lembranças vagas de quando criança ver aquela escultura como um ideal a ser alcançado; um dia seria como aquela bailarina. Lembrava-me também de ter olhado para a escultura quando era adolescente, e ambas tínhamos catorze anos, sentindo estranheza. Agora eu estava com o dobro de sua idade e ela, com o laço de cetim da trança amarelado e a saia esfarrapada, mantendo a mesma pose. Me parecia levemente desajeitada, talvez se adaptando como podia às mudanças do corpo em transição.

Logo depois me deparei com *Quatro Bailarinas em Cena*, também de Degas. Nunca me cansava de admirar o enquadramento daquela pintura, o corte na bailarina em primeiro plano. Era um olhar que havia passado pela experiência da fotografia, pela convivência com imagens que eram fragmentos do mundo enquadrados e captados em um breve espaço de tempo. O próprio artista, lembrei, de fato havia produzido algumas belas fotos, que se relacionavam com o restante de sua produção.

Olhei no visor do celular; já estava ficando tarde, considerando que eu ainda queria comprar os materiais. Decidi olhar apenas mais uma obra. *Guitarrista e duas figuras femininas*, de Marie Laurecin, estava um pouco mais à frente; sem hesitar, me dirigi até ele. Recentemente havia me interessado muito por aquela pintora, suas harmonias cinzentas, seus tons de rosa, verde e azul. Gostava muito de suas pinceladas que, mesmo na pintura a óleo, tinham um aspecto opaco, e um tipo específico de transparência que remetia à têmpera, ao guache.

As pinturas de Marie Laurecin compunham um universo aparentemente delicado de moças, vestidos e mascotes. Mas os

olhos eram fendas, os cachorrinhos rosnavam, os bichos eram estranhos. O caráter do que se espera do feminino parecia correr o risco de se desmanchar em uma melancolia e agressividade que ficavam sempre abaixo da superfície.

Fechei o caderno e me dirigi à saída. Enquanto eu descia as escadarias, novamente pensava que meus artistas favoritos eram do século XIX até o início do século XX. Seria isso um problema? O que significava pintar paisagem e natureza morta no século XXI? Ouvia a *Antaresia stimsoni* debochando; *se você disser que quer pintar flores, vão achar ridículo*. Mas a verdade era que eu queria; pintar flores era diabolicamente complexo.

Deveria simplesmente ignorar aquelas questões? Talvez devesse encarar a pintura como um exercício que afiava minha percepção para a cor e o desenho. Uma prática que me tornaria melhor como ilustradora, *designer*, impressora. De forma geral eu sentia que, de fato, para mim o aspecto mais importante da pintura era exterior a ela, ao produto final, ao objeto concreto, ao quadro.

Quando saí do museu ventava muito, e a Avenida Paulista estava se tornando deserta. Grossos pingos começavam a cair na calçada e os pedestres restantes corriam buscando abrigo, já prevendo o temporal. Tirei meu guarda-chuva da mochila, abri e segui caminhando depressa, na intenção de chegar logo na loja de materiais e voltar para casa antes do pior do trânsito.

O aguaceiro caiu de repente. Agora poucas pessoas insistiam em andar na rua, todos estavam aglomerados embaixo de toldos de lojas e bancas de jornal. A chuva caía com cada vez mais violência, enviesada e gelada, criando poças fundas e enxurradas. Se eu teimasse em andar até a loja, ia acabar ensopada.

Tive que me render, me juntando a um grupo que esperava em frente a uma farmácia. Agora a avenida estava quase deserta;

até mesmo a maior parte dos carros e ônibus parecia ter desaparecido. Eu não lembrava de ter experienciado com tanta força a amplitude daquele vão, a altura vertiginosa dos prédios que o ladeavam. Por alguns minutos tudo ficou em suspenso, a força da chuva açoitando o asfalto e o concreto, levando para longe folhas de papel e sacos plásticos.

Tentei imaginar São Paulo na década de 1920, os palacetes e casarões no lugar dos prédios. Agora restavam poucos deles, em geral reduzidos a ruínas; pertenciam a outra cidade, que já não existia mais.

Parecia que a chuva arrefecia, ou seria impressão? Decidi arriscar e, abrindo novamente o guarda-chuva, segui em frente. As lembranças que tinha de ter estado no Masp quando criança me assaltavam difusas e misturadas enquanto eu pisava nas poças. A empolgação que sempre sentia, o ar festivo de passeio. Visitas escolares ou com a família; comer uma divina torta de chocolate na cafeteria do museu antes do almoço (coisa que nunca havia feito antes); o quadro das duas meninas de Renoir, a identificação que tinha com elas, meninas como eu.

*Rosa e Azul; As Meninas Caben d'Anvers*. Lembrava que alguém havia me contado que a menina de azul parecia triste pois ficava entediada durante as longas sessões; mas seria a outra, de rosa, que morreria em 1944 a caminho de Auschwitz. Aquele quadro ainda era um de meus favoritos, embora já não me fixasse tanto nas meninas, e sim em seus vestidos. A renda branca formada por pequenos acúmulos de tinta, produzindo uma vibração de tons próximos, oscilando continuamente entre representação e matéria pictórica.

Eu havia sido apressada em sair da proteção do prédio da farmácia e já me arrependia, tremendo com o frio, a chuva ventosa envergando o guarda-chuva. Estava em frente ao Conjunto Nacional, e decidi entrar.

## 5.

No British Museum estava localizado o Dalziel Archive, onde havia cerca de 54.000 xilogravuras divididas em 49 álbuns. Na Londres da época vitoriana a gíria para gravadores que trabalhavam com madeira era *woodpecker*, pica-pau. Dalziel Brothers era a maior firma de gravação em xilogravura de Londres, uma empresa que teve êxito por mais de cinquenta anos. Cinco irmãos Dalziel trabalhavam juntos, e muitos gravadores também foram empregados na firma. A maioria deles assinava seu trabalho como *Dalziel*, e não se sabia quem havia gravado cada imagem individualmente.<sup>24</sup>

No século XIX a técnica da gravura em madeira havia revolucionado a produção de imagens em grande escala. A introdução da xilogravura de topo possibilitava um nível muito maior de detalhe em relação à xilogravura de fio, sendo capaz de competir comercialmente com a gravura em metal pois podia ser impressa juntamente com os tipos que formavam o texto, enquanto na gravura em cobre ou aço era preciso um processo de impressão separado e as chapas se desgastavam mais rapidamente. Nenhuma outra técnica no período Vitoriano era capaz de tamanha combinação entre acuidade descritiva e produção em massa a baixo custo.

A substituição da xilogravura por técnicas fotomecânicas tirou os Dalziel do mercado em 1893. Enquanto esteve em funcionamento, no entanto, a empresa foi responsável por uma produção diversificada e inovadora, ilustrando livros, revistas, catálogos, embalagens. O arquivo de provas do British Museum revelava uma misturada profusão de cenas de romances, anatomia, aparatos técnicos, botânica, reproduções, anúncios publicitários.

A maior parte das imagens gravadas era feita a partir de desenhos de ilustradores, *designers* e artistas, vários ligados ao movimento Pré-Rafaelita, como Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e Frederic Leighton. Embora estes fossem comumente creditados como autores das imagens, elas eram na realidade fruto de um esforço colaborativo, onde o desenho inicial era reinterpretado através da gravura. Em 1865 e 1871 os Dalziel gravaram as ilustrações para as primeiras edições de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho*.

Eu havia entrado no Conjunto Nacional para fugir do temporal e agora estava ali parada, na Livraria Cultura, com o guarda-chuva encharcado e uma edição de bolso de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho* nas mãos, pensando sobre os gravadores Dalziel. Eu já tinha três edições em casa, seria um desperdício adquirir uma quarta. Ou não?

O livro que eu folheava trazia as ilustrações originais da primeira edição. Os desenhos de John Tenniel, interpretados em xilogravura pelos Dalziel, me pareciam combinar perfeitamente com a ironia de Lewis Carrol e o aspecto cômico do *nonsense*. Talvez não por acaso ele houvesse sido escolhido pelo autor, que conhecia o trabalho de Tenniel através dos *cartoons* publicados na revista satírica *Punch*. *Alice* havia sido uma das primeiras obras da literatura infantil que não se propunha a um propósito moralizante. Era

inovadora no sentido de um posicionamento cúmplice da criança, onde a educação que subestima a inteligência é alvo de zombaria.<sup>25</sup>

As imagens de Tenniel por muito tempo se mantiveram a interpretação visual mais conhecida de *Alice no País das Maravilhas*. Elas influenciaram outras edições ilustradas posteriores e foram uma referência fundamental para o desenvolvimento da versão animada das Produções Walt Disney, de 1951, assim como de outras adaptações para o cinema. Após mais de um século de produção de imagens e interpretações diversas, *Alice* parecia ter adquirido uma outra existência, desprendida de sua procedência literária.<sup>26</sup>

A livraria estava quase vazia, apenas algumas pessoas perambulavam aqui e ali entre as estantes dos diferentes patamares, talvez também esperando a chuva passar. Na escadaria alguns jovens sentados liam apostilas, ou mexiam no celular usando fones de ouvido. Na sessão infantil havia um grande dragão de madeira, com acolchoado e almofadas em seu interior. Através do vazado de suas costelas eu observava uma mulher sentada com dois meninos pequenos, olhando juntos um livro ilustrado.

A mulher lia, um dos meninos a interrompia para fazer um comentário. Ela esperava paciente. Enquanto isso o outro apontava um detalhe na ilustração e os três discutiam o assunto por algum tempo. Ela retomava a leitura e virava a página com alguma dificuldade, tão colados estavam os dois nela e no livro. Começava a ler de novo, um dos meninos não resistia à ansiedade e virava a página antes do tempo, querendo espiar o que aconteceria depois na narrativa.

Devolvi *Alice* ao seu lugar, e segui esquadrinhando as estantes, procurando por algo sem saber o quê. Em pensamento, novamente divagava. Entre meados do século XIX e o início do século XX havia um período de grande florescimento dos livros destinados para crianças, chamado por alguns de *A Era de Ouro dos livros*



*infantis ilustrados*. Uma efervescência que se devia a muitos fatores: a Revolução Industrial, inovações técnicas, a consolidação da noção de infância, o surgimento de um público interessado em proporcionar coisas aos filhos que, além de educá-los, os agradariam.<sup>27</sup>

Surgiriam nesse contexto os *livros-brinquedos* e os alfabetos, com figuras coloridas para as crianças da pré-escola, abrindo novas possibilidades de configuração de espaço visual nos livros. Naquele período os ingleses produziram livros primorosamente projetados e ilustrados, em geral usando uma gama limitada de cores puras. Eram fruto de uma época em que os setores do meio editorial – editores, livreiros, gráficas – ainda não eram separados de uma forma tão definida e talvez por isso tivessem uma relação mais próxima e dinâmica. A maioria dos profissionais que trabalhavam na área permanecia anônima.<sup>28</sup>

Walter Crane havia sido um dos primeiros ilustradores a ganhar amplo reconhecimento naquele período. Sua formação se dera como xilogravurista, e tinha um enorme entusiasmo pelas estampas japonesas, que naquele momento apenas começavam a chegar na Europa. Havia sido pioneiro na editoração popular de alta qualidade e baixo custo, e via nas imagens ilustradas uma ferramenta de educação por meio da arte. Criaria alfabetos, livros-brinquedos e ilustrações para títulos infantis, resultando em publicações de enorme sucesso. Seus projetos incomuns acabaram atraindo também encomendas para tapeçarias, vitrais, papel de parede e tecidos. Ele teria também uma participação importante no movimento *arts and crafts*, que ocorrera na Inglaterra durante as últimas décadas do século XIX, em reação aos efeitos colaterais da Revolução Industrial.<sup>29</sup>

William Morris liderava o movimento, acreditando que a baixa qualidade dos bens produzidos em massa e as condições

impróprias de trabalho podiam ser solucionadas através da junção de arte e ofício, combinação que possibilitaria a produção de belos objetos de uso cotidiano. Ele achava que a arte devia ser colocada como uma questão política; partia dos textos de Ruskin, mas também era influenciado pelas ideias de Marx. Aplicaria seus ideais em sua empresa Morris & Company, cercado-se de colaboradores especializados, Walter Crane entre eles. Durante sua vida projetaria belos livros, papel de parede, móveis.<sup>30</sup>

Diferentemente dos artistas do movimento pré-rafaelita, William Morris não acreditava que era importante que o artista se convertesse em operário, pelo contrário: o importante era que o operário se tornasse um artista, desenvolvendo a percepção visual, devolvendo assim um valor estético ao trabalho desqualificado pela indústria. Da empresa Morris derivaria o *modern style*, que se difundiria em todos os níveis sociais; como *Art Nouveau* na França, *Jugendstil* na Europa central, *Liberty* na Itália.<sup>31</sup>

O livro, percebi, representava um ideal. Não apenas por ser um suporte fascinante para textos e imagens, mas pela sua acessibilidade, sua portabilidade, por ser algo que fazia parte da vida das pessoas. Eu via no livro um objeto transformador, um suporte ideal para a introdução no mundo das imagens, o intermédio do primeiro olhar. Desde o fim da graduação vinha me dedicando a estudar o livro ilustrado, a me desenvolver como autora. Que outra aspiração mais nobre eu poderia almejar do que aquela, fazer livros para crianças?

A infância era definidora; tinha papel vital na formação visual. Pensei na importância das imagens de ampla circulação: desenhos animados, quadrinhos, adesivos, jogos de cartas e tabuleiro. O livro infantil ilustrado era para mim não apenas um lugar privilegiado para formar leitores de imagens, mas também para a reflexão, um suporte que permitia tratar de forma simples questões complexas.

Aquele apreço que eu tinha pelo livro infantil a todo momento me ensinava algo importante sobre desfazer a hierarquia das imagens; sobre não se limitar a classificar as coisas como boas ou ruins, melhores ou piores. Os livros ilustrados me ensinavam a apreciar imagens diferentes de formas distintas e avaliá-las de acordo com seu contexto.

Os livros infantis, e as crianças, me indicavam a importância do humor, da brincadeira livre e displicente. *Não se leve tão a sério*, eles pareciam aconselhar. Era uma lição difícil de ser assimilada; rir de si mesmo, dos outros, das situações. Mas era aquele tipo de desprendimento que proporcionava liberdade, até mesmo na arte.

Enquanto examinava os livros buscando alguma coisa interessante notava que os animais eram os principais habitantes daquela seção. Havia bichos de todos os tipos, desenhados de diferentes formas; em livros de ciências, livros de fábulas, contos de fada.

Pensei em como o lobo era um personagem popular. O lobo era o vilão, mas as crianças pareciam sempre pedir por ele. Sentir medo era importante, seu papel nas histórias era fundamental. O medo do mar, o medo do escuro, o medo da tempestade. O medo de se perder. O medo da morte. Era preciso que existissem lobos e que tivessem dentes grandes e afiados.

Descrever o lobo com palavras ou imagens, por isso, era tarefa ingrata. Ele tinha o porte comum de um cachorro ou era gigantesco como uma montanha? A cor de seus olhos era azul cortante ou verde musgo? Eram de um âmbar translúcido, ou vermelho flamejante? O pelo podia ser preto, prateado, branco, azul. Ilustrar contos de fada era algo complexo, desafiador.

Em uma das estantes estava exposto *O pato, a morte e a tulipa*, de Wolf Erlbruch. O pato muito empertigado na capa, como

uma reta. Era um de meus livros favoritos e não resisti a ler de novo. Se tratava de um diálogo, entre a morte e o pato:<sup>32</sup>

“Fazia tempo que o pato sentia que algo não ia bem.

- Quem é você, que fica andando atrás de mim?

- Ainda bem que você finalmente percebeu – disse a morte. -

Eu sou a morte.”

As ilustrações eram em tons sóbrios, recortes de papel sobre os quais havia desenhos a lápis de cor. Os vazios cumpriam um importante papel na composição. Curiosamente, o tom geral da narrativa era de humor. A morte usava um vestidinho xadrez, o pato era desengonçado. Ele tagarelava e rodeava a morte, tentando descobrir uma pista de seu destino:

“- Alguns patos também dizem que debaixo da Terra existe um inferno onde a gente é assado, se não tiver sido um pato bom.

- Vocês patos imaginam cada coisa, mas quem sabe?

- Então você também não sabe! – grasnou o pato.

A morte apenas olhou para ele.”

O pato nunca conseguia extrair uma resposta concreta da morte e no fim, evidentemente, morria.

“Quando perdeu o pato de vista, por pouco a morte não ficou triste.

Mas assim era a vida.”

Fechei o livro e o recoloquei na estante com um suspiro. Sentia que era um daqueles livros para crianças que, na realidade, tocam mais profundamente os adultos. E que era absolutamente necessário que existissem livros assim. O que era a infância, afinal? As fronteiras entre o mundo adulto e infantil eram uma construção.

A *Antaresia stimsoni* havia ficado estranhamente silenciosa na livraria, até havia me esquecido dela. A chuva já devia ter diminuído; era melhor me apressar.

Quando me dirigia à saída, no entanto, avistei uma coletânea que havia lido muitas vezes. Me aproximei e comecei a folhear as páginas conhecidas. *Histórias Maravilhosas de Andersen*, acompanhadas por imagens de ilustradores do início do século XX; Harry Clarcke, Edmund Dulac, Kay Nielsen, Arthur Rackham. Me detive na história da Pequena sereia.<sup>33</sup>

A Pequena Sereia pensativa e solitária, que salvava o jovem príncipe durante a tempestade, enfrentando a violência das ondas, os destroços do naufrágio. Intrepidamente procurava a bruxa do mar, permitindo que cortasse sua língua; o sentido profundamente trágico que havia em abrir mão da própria voz.

A Pequena Sereia não se apaixonava pelo príncipe, apenas, mas pela possibilidade de uma realidade diferente daquela que conhecia. Embora fosse altruísta em relação a ele, preferindo morrer a matá-lo, seguia uma vontade própria que implicava ferir aqueles que a amavam, e pediam que voltasse. O príncipe a beijava e brincava com seus cabelos enquanto sonhava com outra moça, lhe dava permissão para dormir do lado de fora de sua porta numa almofada de veludo.

A coragem e a estupidez, o romantismo e a dimensão humana que havia naquilo; levar um desejo impossível às últimas consequências.

Saí do Conjunto Nacional em direção à loja de materiais da alameda Itu. Ainda chovia, pessoas andavam de lá para cá apressadas sob seus guarda-chuvas, e pensei que nada seria mais natural do que fazer um livro de imagens como parte do projeto final no mestrado em Poéticas Visuais.

## 6.

Quando entrei na loja ainda chovia. Os tênis *All Star* haviam ficado ensopados; sentia a umidade entranhada nas meias e na barra da calça. Fechei o guarda-chuva desajeitadamente, embaraçada por notar que pequenas poças se formavam por onde eu passava.

Logo fui atingida pelo cheiro delicioso de coisas novas misturadas: papéis, lápis, lona. Em exposição à minha frente pilhas de cadernos sem pauta, quadriculados, grandes ou pequenos, para aquarela ou desenho, encadernados com espiral ou brochura. Nas mesas seguintes vinham os artigos em promoção: potinhos de guache de idade indefinida, bisnagas de tinta-óleo amarrotadas, bandejas de giz pastel seco em estado questionável.

A maioria dos materiais à venda eram importados e caros. A loja mais lembrava uma butique que um ateliê: localizada em bairro nobre, com pé direito alto, tinindo de alvura e limpeza. Expostos nas vitrines do balcão estojos de aquarela, folhas para douração, conjuntos de pincéis de pelo de marta.

As lojas, considerei, deviam ser um lugar de exploração, como o museu e a livraria. Não apenas um estabelecimento luxuoso como aquele, mas redes de papelaria, depósitos de materiais de

construção, fábricas de pigmento, lojinhas na Liberdade, muquifos transbordando de quinquilharias na rua 25 de Março. Olhei cobiosa para bisnagas de tinta Windsor & Newton perfeitamente enfileiradas em um display. *Quero pintar. A pintura muda tudo.*

*A Antaresia stimsoni*, um peso morto em minhas costas, sussurrou: *para que pintar, se depois vai virar sucata?* A contragosto admiti que era algo a se pensar. Ver meus quadros se empilhando e embolorando no depósito da garagem havia, de alguma forma, me afastado da prática da pintura.

Mas, se esperasse por uma resposta acabaria não fazendo nada. O melhor era apenas comprar os materiais e ir para casa. Talvez apenas descobrisse o rumo do livro através do embate com a matéria; o próprio trabalho me guiaria. E se não conseguisse descobrir exatamente a razão pela qual eu fazia aquilo, ao menos uma coisa era certa: precisava entregar a tese.

Escolhi uma cola neutra e algumas canetas. Pedi para ver as opções de folhas de papel de aquarela e abriram-se para mim gavetas com maravilhosos papéis *Arches*. Acabei optando ao invés deles por grandes folhas de papel de algodão que custavam um quarto do preço; fortes, com uma trama de textura intrincada, um aspecto que me lembrava lona. Perfeitas para sobrepor camadas de colagem; fazendo e desfazendo, afixando e rasgando.

Ainda chovia quando saí da loja carregando um enorme pacote plástico. Tentava equilibrar o guarda-chuva de modo a proteger o papel, sem muito sucesso. Subia a ladeira ofegando e tropeçando, achando graça naquela situação desconfortável. As folhas intocadas no embrulho, sem decepção nem êxito, com ausência de tudo, exceto de possibilidade.

São Paulo testava minha paciência; sol saía entre nuvens, o mormaço dava calor, mas era impossível tirar a jaqueta. A chuva

ainda ameaçava as folhas preciosas, meu futuro livro. Quando chegasse em casa me dedicaria a cortá-las no formato certo, a medida de uma dupla aberta. Trabalharia assim, pensando nas duplas do livro. Depois fotografaria aquele material; e então chegaria o momento da edição.

Havia muitas escolhas a serem feitas: a iluminação no estúdio, o tratamento das fotos, a gráfica, o acabamento, o tipo de impressão. Eram escolhas conscientes, que atribuíam significados ao objeto livro. Mas era inegável que também eram fruto do acaso, das circunstâncias, de questões práticas, e dependiam de uma rede de pessoas. Havia nisso algo movediço, que sempre escapava. Fazer um livro era a busca por controle, mas sabendo que esse controle era impossível.

As pessoas saíam do trabalho cansadas em direção às suas casas, formando um fluxo na rua, eu me juntando àquela procissão. Senti uma ponta de culpa. Naquele momento eu trabalhava ou vagueava? Era difícil dizer se estava perdendo ou ganhando tempo. *A Antaresia stimsoni* fez vitoriosa sua ronda: *eu disse*.

Atravessei a avenida Paulista até o ponto em frente ao cinema Belas Artes; consegui me enfiar em um ônibus e achar um lugar onde encaixar o pacote. Uma nuvem de cansaço pairava. Era palpável a mistura de apatia e ansiedade, a necessidade de chegar em casa. Novamente a cidade corria na janela à minha frente, mas agora rumo à Vila Sônia. O céu escurecia vermelho e cinza.

Cada vez mais pessoas entravam. Pelo menos a chuva havia parado. Era o segundo ou terceiro vendedor ambulante que circulava: *oi pessoal, desculpe incomodar a viagem de vocês...venho aqui oferecer chocolate Batom...chiclete Trident... chocolate Sufflair...por apenas... fazendo preço especial...dois por cinco...quem puder ajudar eu agradeço, quem não puder eu agradeço também.*

Eu ouvia o som, mas abstraía o conteúdo. O número de pedintes e ambulantes havia aumentado muito e às vezes me flagrava insensível. O vendedor de doces que naquele instante desembarcava, por exemplo: lembrava do ritmo e entonação de sua voz, mas não seria capaz de descrever sua fisionomia. Um descuido e todos os vendedores se tornariam o mesmo, com dizeres familiares e aparência indefinida.

Voltei meus pensamentos para a tese. Se fosse escrever um texto sobre imagens seria desejável que ele próprio tivesse imagens também. O texto era matéria, uma ferramenta expressiva. Vinha desenvolvendo especial interesse por ensaios e livros que uniam diferentes elementos; que divagavam entre assuntos, misturavam memórias e teoria, realidade e ficção. Textos que ficavam entre uma coisa e outra, dentro de uma triangulação de zonas distintas.

E se descrevesse um dia como aquele? Um dia como tantos outros. Poderia ir à universidade falar sobre o Departamento de Artes Visuais. O laboratório de fotografia analógica com os químicos acres, a escuridão, os negativos contra a luz; o ateliê de pintura com telas em andamento, o convidativo cheiro de terebintina; a oficina de gravura com as prensas sólidas, ferramentas e rolos para xilo; a sala de tratamento de imagem digital e impressão onde passava longas horas na penumbra, jogando com a sutileza dos tons.

Talvez fosse mais interessante explorar a cidade universitária, visitar algum dos museus de lá. Quem sabe o museu da Veterinária; isso daria chance de falar sobre a relação entre arte e ciência, descrever ossadas e bichos empalhados.

Se decidisse pegar um ônibus e sair da USP, poderia falar sobre São Paulo. Quem sabe a Pinacoteca, passando pela estação e o jardim da Luz. Ou a Praça da República; as empoeiradas lojas de telas, molduras e materiais para artesanato, o Minhocão. Mas,

se dirigisse minha trajetória para avenida Paulista, poderia visitar o MASP, observar as pinturas, abordar referências da história da arte.

Eu podia sentir o ar de censura da *Antaresia stimsoni*: *E a questão principal? E o desenvolvimento? E a conclusão? Isso não vai dar certo*. Ah, o medo de ser aquele aluno que Umberto Eco descreve em *Como se faz uma Tese*, que “presume poder resolver, no âmbito de umas poucas páginas, o problema de Deus e da definição de liberdade”, de produzir uma daquelas “teses brevíssimas, destituídas de apreciável organização interna, mais próximas de um poema lírico que de um estudo científico”.<sup>34</sup>

A sólida estrutura da cidade se diluía em vultos escuros e luzes de carros, motos, faróis, janelas. O veículo havia passado ligeiro pela Rebouças, Faria Lima, Francisco Morato. O trânsito estava bom, ou eu havia me distraído? Passou a igreja, alguns passageiros fizeram o sinal da cruz. O ponto onde eu devia descer se aproximava; pedi ao cobrador para descer pela porta da frente. Pedindo licença, consegui me contorcer com o pacote até a saída, entre passageiros mal-humorados, indiferentes, solícitos. Aterrissei na rua aliviada de me ver livre daquele sufoco.

Com um suspiro ajeitei o pacote e a mochila, e segui o caminho para casa. Embora ainda não fossem nove horas as ruas estavam desertas. Lojas e bancos fechados, casas escuras e silenciosas. Os raros pedestres caminhavam solitários aqui e ali, os restos desgarrados da multidão.

Eu subia sozinha pela ladeira, entre áreas escuras encober-tas por árvores e halos de luz alaranjada emanada pelos postes. Andava ressabiada, atenta a qualquer ruído de passos. Me assustava com o gato que passava apressado, com o cão que ladrava, com os morcegos que passavam rasantes, atraídos pela árvore carregada de caquis maduros.

# 7.

Girei a chave na porta e encontrei a casa escura. Havia algo de ameaçador no breu ocupando os espaços familiares. A casa parecia ter vontade própria à noite, se tornava escusa e cheia de estalos caprichosos, sombras furtivas, sussurros.

Acendi as luzes, joguei as compras em cima da mesa, abri o vidro da sacada. Desmontei no sofá, cansada das andanças do dia. Ainda assim, parecia que nada havia sido feito.

O ensaio que iria escrever como parte da tese poderia começar no meu quarto, ao amanhecer. Eu falaria sobre o ambiente do apartamento e depois sairia do prédio, descreveria a Vila Sônia. Mencionaria as feiras que deixavam um rastro de carcaças de peixe e verduras murchas; a igreja e os alto-falantes que emitiam um monótono *Ave-Maria* às seis da tarde. Lembraria das caminhonetes que passavam anunciando seus produtos; materiais de limpeza (em geral cândida), pamonha (sempre de Piracicaba), abacaxi.

Mas o que sabia eu de tudo aquilo? Era apenas uma espectadora. Raramente ia às feiras livres, não sabia quanto custavam ali os maços de couve, os pés de galinha, as cebolas. Nunca havia entrado na igreja e assistido uma missa, ou corrido até a caminhonete para

comprar detergente. *Você está buscando o pitoresco*, sentenciou a *Antaresia stimsoni*. Havia um desnível entre o que eu via e o que queria ver. Era difícil chegar à verdade das coisas, se é que isso existia.

Em *Profissões para mulheres*, Virgínia Woolf relatava as dificuldades que havia tido como mulher escritora. Haviam sido essencialmente duas: matar o espectro do Anjo do Lar<sup>35</sup> e falar abertamente sobre as experiências do corpo. Quase um século depois, pessoalmente, me deparava com limitações semelhantes. Emudecia, havia sempre a inclinação excessiva em me mostrar delicada e conciliadora. A condição de mulher me incomodava, intrigava, fascinava, como se eu própria fosse exterior a ela.

Queria escrever um texto que fosse comovente sem ser piegas. Que fosse intenso e delicado, culto e prosaico, humilde e pretensioso, belo e estranho, honesto e fantasioso. Mas ainda era impossível me desvencilhar dos floreios, das confissões, da autocondescendência, das frases feitas, dos fatos em excesso.

Senti um siriri esvoaçando em meu braço. Só então notei que a sala se enchia deles, alvoroçados em torno da luz. Alguns morreriam queimados no lustre, outros cairiam no chão e perderiam as asas frágeis. De todo modo, em breve todos desapareceriam.

Lembrei das mariposas que se atiravam às chamas. Que ímpeto era aquele, uma determinação tão forte que levava à autodestruição? Havia teorias; alguns entomologistas diziam que o voo delas era guiado pela lua. Mas não se havia chegado a uma conclusão definitiva e permanecia o mistério.

Em *A Field Guide to Getting Lost*, Rebecca Solnit falava sobre desejo. Sobre como geralmente ele era tratado como algo a ser identificado e erradicado; um objetivo a ser atingido, uma necessidade a ser satisfeita. Dessa forma, ele não era apreciado como a sensação em si. Solnit fazia uma analogia entre o azul que se vê ao

longe nas paisagens e o desejo: as montanhas são azuladas ao longe, mas quando estão próximas mudam de cor.<sup>36</sup>

Leonardo da Vinci escrevera em seu *Tratado da pintura*: “Entre as montanhas distantes do olho, aquela que é naturalmente mais escura se mostrará do mais belo azul; e a mais escura por natureza é a mais elevada e com mais bosques; (...)”<sup>37</sup> Aquele azul só podia existir à distância, pois se aproximar dele significaria aniquilá-lo. Da mesma forma, um desejo só podia existir enquanto não fosse concretizado.

Sobre a mesa os materiais que eu havia comprado ainda aguardavam seu destino. Levantei do sofá estendi o rolo de folhas de papel de algodão. Mais tarde eu me dedicaria à tarefa de cortá-los. Ao entrar no quarto me deparei com a bagunça que havia deixado para trás.

Comecei a recolher as roupas do chão, dobrando, separando em pilhas. Recolhi papéis jogados, descartei o que não era mais necessário. Alojei os livros nas estantes. Carreguei a pilha de louça suja até a cozinha, lavei tudo, tirei o lixo. Limpei demoradamente os pincéis, um a um com sabão de coco, e esfreguei os potinhos de porcelana até conseguir limpar os restos de tinta seca.

Jantei e tomei banho demoradamente, com calma, pensando no ensaio que pretendia escrever, com uma sensação agradável que oscilava entre receio e expectativa.

Antes de dormir passei algum tempo sentada na beirada da cama. O quarto estava razoavelmente arrumado. Havia, no entanto, armários e gavetas que eu sequer abri, caixas bem no alto que não ousava tocar; sabia que esses lugares eram um reduto de coisas difíceis que eu levaria tempo para organizar.

Meu olhar passeava pelo mural de cortiça na parede à minha frente. Ali estavam afixados postais, fotos, recortes, esboços, tra-



balhos de amigos, ingressos, cartões de contato, *folders* de museus. Em meio àquela miscelânea reparei em um papel amassado, onde aos seis anos eu havia escrito em garranchos:

Desejo dos desenhos  
Está aí por perto  
Está bem perto  
Mais perto ficará

Senti que aquilo, de certa forma, para mim resumia todas as questões. Que o desejo era a questão principal; sem ele nada acontecia. Que era preciso entender de onde vinha e o que o alimentava, pois não se tratava de eliminá-lo, mas mantê-lo vivo. Era essa inquietude que me impulsionava a seguir; uma expectativa insatisfeita de encontrar aquilo que buscava, mas sempre tendo em vista um ideal ao longe.

O caderno era a ferramenta essencial, o fio condutor, o catalisador. Ele não estava limitado pela estrutura do códice. Ele estava afixado nas paredes, nas estantes de livros, na casa, na rua. Suas fronteiras eram insondáveis.

O processo artístico, eu percebia, envolvia uma profunda interiorização, um amplo e constante exame interno. Esse processo podia demorar mais do que o desejado e sempre havia o risco de se perder nele. O ato de se perder, no entanto, também era necessário e descobertas preciosas eram feitas à deriva.

Desliguei o interruptor e entrei nas cobertas. Olhando o jogo de luzes e sombras no teto, pensei que já sabia de tudo aquilo há muito tempo. Apenas não havia me dado conta.

*Antaresia stimsoni* afinal criou sua saída, rasgando uma abertura nas escamas mortas. E desapareceu na escuridão.

# Posfácio

O ensaio *A Antaresia stimsoni e o caderno de notas* é, juntamente com o livro de imagens *Deriva*, resultado do mestrado em Poéticas Visuais. Trata-se de uma continuidade do trabalho que desenvolvi ao fim da graduação em Artes Visuais: o livro *Devaneio*, que também era acompanhado de escritos pessoais.<sup>38</sup>

*Deriva* é formado por uma série de colagens, onde misturam-se desenho, fotografia e pintura. As imagens refletem interesses que se tornaram mais conscientes nos últimos anos, como o início da fotografia, a relação entre original e cópia, o livro ilustrado, as artes aplicadas, o século XIX. Na confecção do livro utilizei de uma série procedimentos e referências que vêm de uma aproximação da ilustração, do *design* gráfico, dos livros infantis.

*A Antaresia stimsoni e o caderno de notas* surgiu paralelamente e foi uma tentativa de examinar questões e referências que têm sido importantes durante o período do mestrado. Embora tenha um profundo respeito por teses no formato acadêmico, tanto aquelas que apresentam novos dados como as que fazem boas compilações de material já existente, optei pelo formato do ensaio. Essa decisão se deu tanto pelas especificidades de um projeto dentro da área de

Poéticas Visuais, quanto pela confiança de que a imaginação e a ficção também podem ser formas válidas de se obter conhecimento.

O livro de imagens e o ensaio foram separados porque desejava que cada um tivesse uma existência independente. No entanto, tem sido para mim uma preocupação constante trazer imagens para os textos e palavras para as imagens.

Ao terminar a graduação em Artes Visuais, me deparei com um vazio. No processo de conclusão do mestrado, no entanto, tenho sentido certa satisfação, não necessariamente por ter alcançado uma meta ou resultado, mas por ter identificado um espectro específico de interesses. Me vejo agora com muitas perguntas para as quais ainda não encontrei respostas, mas que me indicam o caminho a seguir.

## Notas

<sup>1</sup> Woolf, Virginia. *Um teto todo seu*, pág. 12.

<sup>2</sup> Johannes Vermeer, *Vista de Delft*, c.1660-1661. Óleo sobre madeira, 96,5 X 115,7 cm; Mauritshuis, Haia.

<sup>3</sup> *Paisagem da Vila Sônia*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7482/paisagem-da-vila-sonia>, acesso em 15/08/2018

<sup>4</sup> Norma retirada do formulário disponível no *site* oficial da Escola de Comunicações e artes: <http://www3.eca.usp.br/pos/dep-sito-de-teses-e-disserta-es-atualizado-0>, acesso em 07/05/2018

<sup>5</sup> Garralón, Ana. *Ler e saber – Os livros informativos para crianças*, pág.140; no panorama crítico que a autora traça sobre livros informativos para crianças, aborda brevemente a trajetória da editora DK.

<sup>6</sup> O museu George Eastman disponibiliza em seu *site* uma série de vídeos bastante completa sobre os primeiros processos fotográficos: <https://www.eastman.org/photographic-processes-video-series>, acesso em 15/08/2018.

<sup>7</sup> *The Pencil of Nature* era uma tentativa de Talbot de divulgar sua invenção, e suas possíveis aplicações, tendo em vista também um possível retorno financeiro. Imagens e informações sobre o livro estão disponíveis no *site* do museu Metropolitan; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>, acesso em 15/08/2018.

<sup>8</sup> Pranchas de *British Algae: Cyanotype Impressions*, assim como informações adicionais sobre o livro, Anna Atkins e o processo da cianotipia podem ser consultadas no *site* The New York Public Library Digital Collections; <https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions>, acesso em 15/08/2018

<sup>9</sup> Em *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*, por exemplo, Alain Corbin traça um panorama sobre mudanças na vivência, interpretação e apreciação da paisagem, em como um olhar científico mais generalizado influuiu em práticas cotidianas e no modo que as pessoas se relacionavam com o entorno.

<sup>10</sup> <http://www.edwardlearsociety.org/biography>, acesso em 15/08/2018.

<sup>11</sup> No início dos anos de 1990, os livros de Beatrix Potter foram adaptados para uma série animada pela BBC com o título *The World of Peter Rabbit and Friends*.

<sup>12</sup> O museu Victoria and Albert detém o maior acervo de desenhos, manuscritos, correspondência, fotos, entre outros materiais, de autoria ou relacionados a Beatrix Potter. Parte desse material está disponibilizado no *site* do museu, além de diversos artigos: <http://www.vam.ac.uk/page/b/beatrix-potter/>, acesso em 15/08/2018.

<sup>13</sup> Uma reação à Revolução Industrial que ocorria na Inglaterra do século XIX se refletia na arte, arquitetura e *design*, as duas últimas áreas que apenas começavam a se delimitar.

Havia, durante o período vitoriano, uma predileção generalizada pelo gótico. O arquiteto inglês A. W. N. Pugin havia sido o primeiro *designer* do século XIX a articular uma filosofia, definindo o *design* como um ato moral. Embora dissesse olhar para períodos antigos, especialmente o gótico, em busca de um princípio, e não de aspectos formais, sua influência resultou mais concretamente em uma ampla imitação da arquitetura, ornamentos e letras góticos.

A sociedade Pré-Rafaelita, formada em 1848 por Holman Hunt, Everett Millais e Dante Gabriel Rossetti, visava recuperar, através da arte, a eticida-

de e religiosidade intrínsecas ao trabalho. Entre os temas das pinturas do grupo eram frequentes temas romanescos de cavalaria.

Em um âmbito mais popular, através da cromolitografia foi produzida uma enorme profusão de imagens de crianças, donzelas, cachorrinhos e flores, que à sua maneira também eram uma expressão do sentimentalismo, nostalgia e cânones de beleza idealizada correntes na época.

<sup>14</sup> Kentrige, William. *Six Drawing Lessons*, pág. 71:

“The Universe → The Milky Way → The Solar System → The Earth → Southern Hemisphere → Africa → South Africa → Transvaal → Johannesburg → Houghton → King Edward’s Preparatory School → Standard I → Desk 12 → William Kentrige”

Através desse exercício, William Kentrige, partindo de um princípio geográfico, desenvolve uma reflexão sobre si mesmo, o lugar onde vive, e como isso se relaciona com a prática artística.

<sup>15</sup> Na segunda parte da narrativa, após a moça tracejar o perfil na parede, o oleiro Butades faz um preenchimento com argila - que queima em seu forno, produzindo um duradouro retrato em relevo, representando assim também o nascimento da escultura.

<sup>16</sup> As fotos *The First Negative e The Two Ways of Life* podem ser consultadas nos sites do museu d’Orsay e Metropolitan, respectivamente: [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/photography/commentaire\\_id/the-first-negative](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/photography/commentaire_id/the-first-negative); <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294822>; acesso em 15/08/2018.

<sup>17</sup> <https://whc.unesco.org/es/list/936>, acesso em 15/08/2018.

<sup>18</sup> <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-aterro-sanitario>, acesso em 15/08/2018.

<sup>19</sup> Todas as obras do Masp mencionadas no ensaio podem ser consultadas em <https://masp.org.br/>, acesso em 15/08/2018.

<sup>20</sup> Lichenstein, Jacqueline (org.), *A pintura - Vol.10: Os gêneros pictóricos*.

<sup>21</sup> Shapiro, Meyer, *Impressionismo*, pág. 24 a 28.

<sup>22</sup> Ralph, Mayer, *Manual do artista de técnicas e materiais*, pág. 93. Embora tenha sido descoberto em sua forma pura em 1802, o azul cobalto só foi introduzido como cor artística em 1820-30.

<sup>23</sup> Hawksley, Lucinda, *Bitten by Witch Fever: Wallpaper & Arsenic in the Victorian Home*.

<sup>24</sup> <http://www.sussex.ac.uk/english/dalziel/discover-the-dalziels/>, acesso em 15/08/2018. No site podem ser consultadas mais informações e acessadas imagens gravadas pelos Dalziel.

<sup>25</sup> Essas características podem ser notadas através da ironia presente no trecho em que Alice faz suas considerações sobre veneno:

“Era muito fácil dizer “Beba-me”, mas a ajuizada pequena Alice não iria fazer isso assim às pressas. “Não, primeiro vou olhar”, disse, “e ver se está escrito ‘veneno’ ou não”; pois lera muitas historinhas divertidas sobre crianças que tinham ficado queimadas e sido comidas por animais selvagens e outras coisas desagradáveis, tudo porque não se lembravam das regrinhas simples que seus amigos haviam ensinado; (...) e ela nunca esquecerá que, se você bebe muito de uma garrafa em que está escrito “veneno”, é quase certo que você vai se sentir mal, mais cedo ou mais tarde.

Como porém nessa garrafa não estava escrito “veneno”, Alice se arriscou a provar e, achando o gosto muito bom (na verdade, era uma espécie de sabor misto de torta de cereja, creme, abacaxi, peru assado, puxa-puxa e torrada quente com manteiga), deu cabo dela num instante.”

Carrol, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, Pág.18 a 20.

<sup>26</sup> Diversas animações do estúdio Walt Disney, especialmente até a primeira metade do século XX, usaram como fonte de referência recorrente

ilustrações produzidas entre o fim do século XIX e início do século XX, como as imagens de John Tenniel no caso de *Alice no País das Maravilhas*, e as de Arthur Rackham em *Branca de Neve*.

<sup>27</sup> Linden, Sophie Van der, *Para ler o livro ilustrado*, pág. 12.

<sup>28</sup> Powers, Alan, *Era uma vez uma capa*, pág. 10.

<sup>29</sup> Meggs, Philip B., *História do design gráfico*, pág. 217.

<sup>30</sup> O escritor, crítico e artista John Ruskin foi uma importante inspiração tanto para o movimento arts and crafts como o dos pré-rafaelitas. Como uma reação à economia mercantil e os efeitos nocivos da Revolução Industrial, ele apontava para a união entre arte e trabalho a serviço da sociedade, tomando como exemplo o *design* e a construção da catedral gótica medieval. Ruskin acreditava que após o Renascimento havia se iniciado um processo de separação entre arte e sociedade; uma cisão levada a um estado crítico pela industrialização e a tecnologia. Também se preocupava em defender diversas melhorias e direitos sociais para a massa trabalhadora.

Embora a Morris & Company produzisse artigos refinados, ao alcance apenas dos ricos, Morris se preocupava com as condições dos empregados de sua empresa e tinha uma atuação filantrópica. Suas criações e concepções em termos de *design*, por outro lado, também se difundiram largamente em vários países, atingindo também camadas populares.

<sup>31</sup> Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, pág. 182.

De uma forma geral, enquanto os impressionistas na França enfrentavam o problema da relação arte-sociedade buscando definir a especificidade estrutural da pintura, as correntes pré-rafaelita e morrisiana respondiam à mesma questão eliminando a especificidade das artes, inserindo a experiência diretamente na práxis da produção econômica e da vida social.

<sup>32</sup> ERLBRUCH, Wolf; tradução José Marcos Macedo. *O pato, a morte e a tulipa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

<sup>33</sup> No campo dos contos de fada, Hans Christian Andersen se difere de predecessores como Perrault e os irmãos Grimm. Tendo como referências tradições populares, ele inventava suas próprias histórias e obtinha uma densidade psicológica e características literárias inéditas até então.

<sup>34</sup> Eco, Umberto, *Como se faz uma tese*, pág. 11.

<sup>35</sup> Woolf, Virginia, *Profissões para mulheres*, pág. 11.

Por “Anjo do Lar”, Virginia Woolf se referia à heroína do poema de Conventry Patmore, que celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres:

“Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. Vocês, que são de uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar dela – talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros.”

<sup>36</sup> Solnit, Rebecca, *A Field Guide to Getting Lost*, pág. 30.

<sup>37</sup> Lichenstein, Jacqueline (org.), *A pintura - Vol.10: Os gêneros pictóricos*, pág. 25.

<sup>38</sup> Os livros *Devaneio*, *Deriva* e *A Antaresia stimsoni e o caderno de notas* podem ser consultados na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

## Referências bibliográficas

ANDERSEN, Hans Christian; tradução Heloisa Jahn. *Histórias Maravilhosas de Andersen*; contos selecionados por Russell Ash e Bernard Higton. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo; tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. *Arte Moderna*. Companhia das Letras, 1992.

CARROL, Lewis, GARDNER, Martin (introdução e notas); tradução Maria Luiza X. de A. Borges. *Alice: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

COETZEE, John Maxwell; tradução José Rubens Siqueira. *Foe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CORBIN, Alain; tradução Paulo Neves. *O território do Vazio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ECO, Umberto; tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ERLBRUCH, Wolf; tradução José Marcos Macedo. *O pato, a morte e a tulipa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1986.

GARRALÓN, Ana; tradução Thaís Albieri e Márcia Leite. *Ler e saber: Os livros informativos para crianças*. São Paulo: Pulo do Gato, 2015.

HAWKSLEY, Lucinda. *Bitten by Witch Fever: Wallpaper & Arsenic in the Victorian Home*. New York: Thames & Hudson e The National Archives, 2016.

KENTRIGE, William. *Six Drawing Lessons*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2014.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.); coordenação da tradução Magnólia Costa. *A pintura - Vol.10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed.34, 2006.

LINDEN, Sophie Van der; tradução Dorothée de Bruchard. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MACHADO, Ana Maria (apresentação); tradução Maria Luiza X. de A. Borges. *Contos de Fada: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MALRAUX, André; tradução Isabel Saint-Aubyn. *O Museu Imaginário*. Lisboa: edições 70, 2017.

MAYER, Ralph; tradução Christiane Nazareth. *Manual do artista de técnicas e materiais*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEGGS, Philip; tradução Cid Knipel. *História do design gráfico: Philip B. Megs e Aliston W. Purvis*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

POTTER, Beatrix. *The tale of Peter Rabbit*. Londres: Penguin Books (reedição de 2002 respeitando a edição original de 1902).

POWERS, Alan; tradução Otacílio Nunes. *Era uma vez uma capa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SHAPIRO, Meyer; tradução Ana Luiza Dantas Borges. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

SOLNIT, Rebecca. *A Field Guide to Getting Lost*. London: Penguin Books, 2006.

WOOLF, Virginia; tradução Claudio Alves Marcondes. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

WOOLF, Virginia; tradução Denise Bottmann. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.

WOOLF, Virginia; tradução Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

## *Sites consultados*

<https://acervo.estadao.com.br>

<https://www.bl.uk>

<https://www.britannica.com>

<https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br>

<http://www.edwardlearsociety.org>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

<https://www.illustrationhistory.org>

<https://masp.org.br/>

<https://www.mauritshuis.nl>

<https://digitalcollections.nypl.org>

<http://wwwhttp://www.edwardlearsociety.org>

<http://www.musee-orsay.fr>

<https://www.metmuseum.org/>

<http://pedroleopoldo.mg.gov.br>

<http://blog.picturebookmakers.com/>

<http://pinacoteca.org.br/>

<https://www.rijksmuseum.nl/en>

<http://www.sussex.ac.uk/english/dalziel/discover-the-dalziels/>

<https://whc.unesco.org>

<http://www.vam.ac.uk>



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Küller, Helena Rodrigo

Deriva / Helena Rodrigo Küller ; orientador, Luiz Claudio

Mubarac. -- São Paulo, 2018.

2 v.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais -  
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Desenho 2. Pintura 3. Fotografia 4. Imagem reproduzida  
5. Ilustração I. Mubarac, Luiz Claudio II. Título.

---

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Capa: Gabriela Lissa Sakajiri e Helena Küller

Projeto Gráfico: Gabriela Lissa Sakajiri e Helena Küller

Desenhos capa e folha de rosto: Helena Küller

DESEJO DOS DESENHADOS  
ESTÁ A POR PERTO  
ESTÁ BEM PERTO  
MÁS PERTO FICARA  
HELENA RODRIGOS  
LER