COMPARTILHAMENTOS ARTÍSTICO-LITERÁRIOS NO SÉCULO XX: A COLEÇÃO DE OBRAS DO ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA

Ellen Marianne Röpke Ferrando / Fundação Casa de Rui Barbosa
Edmar Moraes Gonçalves / Fundação Casa de Rui Barbosa

RESUMO
O texto a seguir trata de uma coleção artística do século XX formada por obras localizadas em arquivos pessoais de escritores brasileiros que, devido às especificidades institucionais na qual se encontra, permaneceu até hoje desconhecida. A abordagem privilegia um estudo a partir do campo artístico, mas que necessariamente é compartilhado com outros campos do conhecimento por se tratarem de obras que fazem parte de um acervo específico sobre literatura, inserido em um sistema de informação institucional composto por arquivo e museu concomitantemente. Torna-se, portanto, imprescindível discutir a coleção de obras a partir do entrecruzamento dessas informações, além das circunstâncias nas quais as obras de arte são produzidas e a forma como passam a integrar os arquivos literários.

PALAVRAS CHAVE
coleção artística; arquivo-museu; literatura; artes visuais.

SOMMAIRE
Le text suivant parle a propos d'une collection artistique du XXe siècle conçue par d'oeuvres d'art situées dans des archives personnelles d'écrivains brésiliens qui, en raison des specificités institutionnelles où elle se rencontre, est resté inconnu jusqu'à present. L'approche privilegie une étude qui part du domain artistique, mais qui necessairement est partagé avec d'autres disciplines car les oeuvres font partie d'une collection spécifique sur la literature qui s'insère dans un système d'information institutionnel composé, au même temps, par archive et musée. C'est pourtant indispensable la discussion sur la collection d'oeuvre à partir du croisement d'informations, aussi bien que les circonstances dans lesquelles les oeuvres sont faites e la façon dont elles sont integrées aux archives litteraires.

MOTS-CLÉS
collection artistique; archive-musée; literature; arts visuels.

Considerações iniciais

Nas últimas décadas, o mundo presenciou uma verdadeira compulsão das práticas de arquivar e inventariar em qualquer que seja o âmbito de atuação do ser humano, não sendo diferente no território das artes. Cresce o interesse dados às coleções e acervos artísticos, isto porque são fonte imprescindível não só para a compreensão da história social e cultural de determinada sociedade, como também auxiliam na revisão e redescoberta da história a partir de eventos, artistas e obras que até então parecem ter escapado à história da arte oficial. O artigo a seguir trata justamente de uma coleção dedicada às artes visuais, oriunda de arquivos pessoais de escritores brasileiros do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/FCRB), no Rio de Janeiro, que por muito tempo permaneceu desconhecida.[1]

A abordagem privilegia um estudo a partir do campo artístico, mas que necessariamente é compartilhado com outros campos do conhecimento por se tratarem de obras que fazem parte de um acervo específico sobre literatura, inserido em um sistema de informação institucional composto por arquivo e museu concomitantemente. Torna-se, portanto, imprescindível discutir a coleção de obras a partir do entrecruzamento dessas informações, além das circunstâncias nas quais as obras de arte são produzidas e a forma como passam a integrar os arquivos literários do AMLB.

A fim de compreender melhor as conjunturas nas quais se dá a coleção artística é necessário entender como ela se apresenta dentro de um setor que tem por missão a preservação da memória de vida e obra de diversos autores brasileiros. Idealizado por Carlos Drummond de Andrade e implementado pelo bibliófilo Plínio Doyle e pelo então presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa em 1972, Américo Jacobina Lacombe, acabou sendo composto por duas unidades de informação, arquivo e museu, devido ao vasto e diversificado material constantemente incorporado ao acervo. Coexistem, em um mesmo local, documentos (manuscritos, impressos, audiovisuais, iconografia), objetos de uso pessoal (máquinas de escrever, canetas, móveis, indumentária, medalhas, lembranças de viagens, etc.), além de um grande número de obras de arte.

O caso do AMLB não é isolado, não tanto no que tange a sua conformação institucional, mas sim em relação ao acervo que abriga. Este também é encontrado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB–USP), centro multidisciplinar de pesquisas e documentação sobre a história e as culturas do Brasil. O acervo do IEB é formado por arquivos pessoais de intelectuais brasileiros, entre eles escritores, e que contém, provavelmente como um dos fundos mais expressivos, aquele de Mário de Andrade.[2] Também o Centro de Documentação Cultural do Instituto de Estudos da Linguagem (Cedae/IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) se volta, entre outros, à preservação de arquivos de escritores e de coleções documentais relacionadas à literatura e linguística brasileira.[3]

Quanto à estruturação informacional de cada uma destas instituições o IEB deixa claro o conteúdo de seu acervo ao separá-lo segundo material de arquivo, biblioteca e coleção de artes visuais. Já o IEL procura um plano de classificação dentro de cada fundo, sendo que ali as obras de arte se inserem como coleção iconográfica. Esta última vai de encontro com o que acontece atualmente no AMLB que, apesar de procurar separar aquilo que é arquivístico daquilo que é museológico, encontra dificuldades na classificação das obras de arte. A maioria delas integra o acervo como documento iconográfico de arquivo, dentro da série denominada Iconografia, enquanto que poucas, apenas as esculturas, telas e obras emolduradas, são vistas como objetos artísticos e inventariados como material museológico. Isto é, dentro da classificação dos fundos do AMLB, quase a totalidade das obras é compreendida, classificada e descrita como documento, segundo lógica arquivística, onde as práticas artísticas não são abordadas, esbarrando em questões terminológicas e conceituais que implicam em problemas drásticos no que diz respeito ao (re)conhecimento das obras e da coleção. Ao receberem tratamento técnico arquivístico, as obras de arte não são lidas, interpretadas, estudadas, documentadas, divulgadas e conservadas levando em conta suas especificidades. Ou seja, não existem como objeto artístico, sendo excluídas da história da arte e, acima de tudo, sendo lhes negada sua dimensão plural.[4] É importante mencionar que no caso do AMLB todos os objetos museológicos fazem parte dos arquivos literários. Desta forma, trata-se de um setor que, se por um lado apresenta-se

múltiplo, por outro, hierarquiza seu acervo priorizando a escolha por um formato de gestão documental no processamento de todo seu material.

Os questionamentos lançados por Rolnik, ao se referir ao *furor de arquivar*: "como, quando e a que ponto as diferentes posturas adotadas e os respectivos dispositivos que inventam criam condições para que tais práticas [de arquivamento] possam ativar experiências sensíveis no presente?" nos parece crucial para esta discussão. E mais, "em que consiste inventariar poéticas e em que isso se diferencia de inventariar apenas objetos e documentos?" (ROLNIK, 2009, p. 97). É nesta direção que o artigo pretende se debruçar, trazendo como nervo central da pesquisa o conjunto de obras na sua relação com os arquivos literários, possibilitando ainda outros espaços de compartilhamento de experiências sensíveis e subjetivas.

A coleção artística do AMLB

O século XX viu aflorar uma série de mudanças no campo das artes visuais quando ocorreram profundas rupturas na tradição das práticas artísticas. O campo se torna mais complexo e seus limites se expandem. Nas palavras do historiador e crítico de arte Paulo Sergio Duarte: "[de nada adianta mais] conduzirmos conosco os óculos e instrumentos que focalizam bem a antiga paisagem, porque simplesmente eles não se adéquam à nova atmosfera" (DUARTE, 1999, p. 26). Fato é que, apesar de já não haver mais espaço para uma arte que favoreça determinadas manifestações em detrimento de outras, a historiografia canônica nutriu por muito tempo uma

> [...] perversa tradição de privilegiar as produções visuais ditas 'eruditas' como a pintura e a escultura, em detrimento de uma expressiva gama de trabalhos [...] mesmo quando constituem parte nodal da obra de um artista. (RAMOS, 2007, p.4)

É, portanto, muito provável que desta tradição resulte o tratamento conferido às obras de arte no AMLB ao compreenderem como tal apenas quadros e esculturas.

Frente à coleção artística levantada, que pressupõe quase que em sua totalidade obras realizadas ao longo do século XX, a pesquisa toma por base de estudo o conceito de arte em seu sentido mais amplo, ou seja, leva em consideração as diversas linguagens e manifestações que não só aquelas legitimadas pela história da

arte ou pelo setor no qual as obras se encontram. Desta forma, viram-se integradas também à coleção uma série de ilustrações (voltados às indústrias livreira, jornalística e publicitária), estudos artísticos (que devido ao seu caráter inacabado e de liberdade perante um "grande estilo" foram muitas vezes esquecidos) e produções dos próprios titulares dos arquivos, totalizando 1456 obras entre desenhos, pinturas, gravuras, fotopinturas, fotomontagens, esculturas e construções artísticas, de brasileiros e de artistas radicados no Brasil. A coleção abrange, portanto, diversificada pesquisa de linguagens, inclusive na relação com outras manifestações culturais como o teatro, a música, o design e, principalmente, a literatura.

Obras de renomados nomes da história da arte brasileira, como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tomás Santa Rosa, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Carlos Scliar, Poty, Arthur Luis Piza, entre outros, figuram em conjunto com aquelas de artistas menos ou quase nada conhecidos como Cornélio Penna, Luis Jardim, Antônio Fraga, Lucio Cardoso, Jorge de Lima, Pedro Nava, etc.; nomes frequentemente conhecidos apenas no campo literário (GONÇALVES e FERRANDO, 2014).

Cornélio Penna
Série Móveis Brasileiros, c.1920
Nanquim a bico de pena e aquarela sobre cartão, 396 x 245 mm
Arquivo Luis Camilo de Oliveira Neto

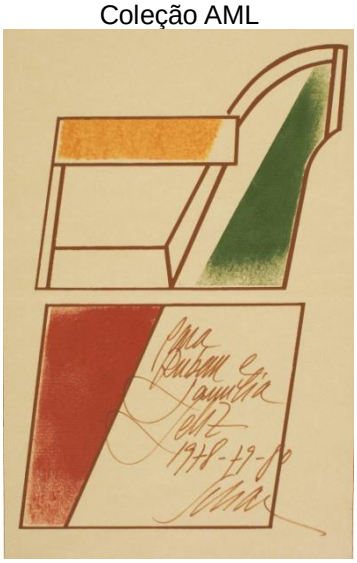
Literatura e artes visuais: reverberações e trocas interartísticas

A coleção de obras no AMLB nasce, sobretudo, desta próxima relação mantida entre

o artista e o escritor, ou melhor, entre as artes visuais e a literatura. Se antes os laços de proximidade entre ambas as atividades já eram estreitas, é na primeira metade do século XX que elas vão se consolidar no Brasil. Isto se dá, principalmente, a partir da organização de um grupo de intelectuais em prol da renovação das artes no país e de sua consequente desvinculação dos engessados cânones acadêmicos que em grande parte da Europa já haviam caído por terra antes mesmo da virada do século. Apesar das heterogeneidades, contradições, incoerência e desentendimentos, é possível afirmar que o movimento gerado pelo grupo, como lembra Almeida, deu "um safanão naquele adormecido em berço esplêndido Brasil das letras, das artes e do pensamento" (ALMEIDA, 2014, p.39) iniciando, ainda que aos tropeços, um processo de mudança no cenário artístico cultural do país. É importante lembrar que, assim como houve expressiva aderência à organização, também muitos intelectuais conservadores se opuseram ao movimento modernista, não anulando, no entanto, o fato de que as primeiras décadas do século passado possibilitaram outros espaços para as artes no Brasil. Desta época datam importantes parcerias interartísticas, dentre elas aquelas voltadas aos artistas e escritores preocupados em discutir questões estéticas, refletir sobre as artes vizinhas, em busca, cada um, da essência de sua própria arte (FERRANDO; GONÇALVES, 2014).[5]

Álvaro Cotrim (Álvarus)
Caricaturas dos escritores Jorge Amado e Agrippino Grieco, s/d
Técnicas e dimensões variadas

Coleção AML



Carlos Scliar
Bule (título atribuído), s/d
Serigrafia e pintura sobre papel, 170 x 259 mm
Arquivo Rubem Braga

Os arquivos literários visitados no AMLB revelam a frequente relação de convívio e amizade entre artistas e escritores, quer na vasta presença de obras de arte com dedicatória, retratos de escritores, estudos feitos para ilustrações literárias, manuscritos críticos sobre arte como, também, na troca de correspondência. Não é raro notar que artista e escritor são a mesma pessoa e é em seu arquivo pessoal que vamos encontrar evidências de sua múltipla atuação. Outras vezes, mesmo que um escritor não tenha atuado plasticamente, escrevia sobre aspectos diversos da arte demonstrando amplo conhecimento sobre o assunto.

A proximidade do campo literário e artístico na coleção de obras aqui tratada pode ser exemplificada das mais diversas formas: na atuação múltipla de um mesmo sujeito, na elaboração de projetos em parceria, no compartilhamento dos mesmos círculos sociais, ou ainda em detalhes sutis relacionados à prática de cada um. Este é o caso do José Madeira de Freitas, escritor e também artista que adota, para muitos de seus trabalhos, o pseudônimo Mendes Fradique. Ora, trata-se este da inversão direta do nome de um personagem criado por Eça de Queiroz, chamado Fradique Mendes. A escolha pelo pseudônimo não é aleatória, uma vez tratar-se o personagem de Eça de um sujeito culto e constantemente humorístico,

apresentando ironia por vezes muito requintada, ou muito grosseira, o que se aplica perfeitamente às caricaturas produzidas pelo artista (KEMMLER, 2012).

Já a obra plástica de Ribeiro Couto encontrada em seu arquivo, outro escritor que se aventurou no campo artístico, diz respeito a uma série de ilustrações destinadas a um livro de poemas, também de sua autoria, *Jeux de l'apprentis animalier*, de 1955, publicado em francês. Ribeiro Couto foi além da escrita, "sendo ao mesmo tempo um desenhista notável, que de imediato ilustrou suas estrofes com 72 desenhos tão sensíveis quanto expressivos" dirá o editor francês, quando da publicação do livro (EDITEUR SEGHERS, 1955, p.2, tradução nossa). O mesmo contém diversas ilustrações a nanquim de diferentes animais e teve sua tiragem limitada a 500 exemplares, numerados de 1 a 500 e rubricados pelo autor/artista, conforme se vê na folha de rosto. O procedimento de numeração e assinatura dos exemplares em muito lembra a prática artística dos gravadores, distanciando-se do processo de produção industrial de um livro. A publicação nunca foi reeditada, sendo que poderíamos chamar de obra rara os poucos exemplares existentes.[6] Caso semelhante acontece também com o livro *A pintura em pânico*, lançado em 1943, de Jorge de Lima, com 250 tiragens numeradas e assinadas, das quais, no entanto, devido ao esquecimento e negligência poucas sobreviveram.

Ribeiro Couto
Ilustrações para o livro *Jeux de l'Apprenti Animalier*, s/d
Nanquim a bico de pena sobre papel, dimensões variadas

Arquivo Ribeiro Couto

O caso de Jorge de Lima, consagrado poeta modernista, é emblemático na história da arte brasileira. Sua obra artística é bem menos conhecida do que seu legado literário, mas não menos significativa. Além de escritor e artista, o alagoano ainda foi médico, professor e político. Em seu consultório no Rio de Janeiro, também chamado de ateliê, eram frequentes as reuniões com Ismael e Adalgisa Nery, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Portinari, José Lins do Rego, e outros. Como pintor e escultor, realizou diversas exposições individuais e coletivas dentro e fora do Brasil. Recebeu em 1947, menção honrosa na Divisão Moderna do 52º Salão Nacional de Belas Artes com a escultura Cabeça de Cristo.[7] Mas foram suas fotomontagens, técnica artística que surge na Europa com Braque e Picasso, que de fato o lançaram como artista de vanguarda, sendo precursor deste gênero de arte no Brasil. Devido, talvez, ao seu reconhecimento maior como escritor, sua obra plástica não desfrutou de tanta atenção, sendo que grande parte de suas fotomontagens mais expressivas encontram-se hoje desaparecidas. Destas, apenas 11 tem paradeiro conhecido, integrando o arquivo de Mário de Andrade (IEB-USP), graças ao visionismo e apreço que este tinha pela preservação da cultura nacional (RODRIGUES, 2010). O conjunto de fotomontagens do artista foi recentemente disponibilizado ao público – a partir de originais e reproduções - em exposição realizada pela Caixa Cultural no Rio de Janeiro e publicação do respectivo catálogo. A mostra trouxe novamente à tona o "caráter antecipador dos procedimentos de montagem poética que buscava conciliar o aspecto irracional e o arquitetado num trabalho permanente de pesquisa metalinguística sobre os processos de criação" (RODRIGUES, 2010, p. 13) na obra de Jorge de Lima.

Apesar de se lançar a experimentações distintas em seus trabalhos, Jorge de Lima dizia ser apenas poeta. "Todas as artes são apenas veículos para a poesia. Ouvindo-se uma sinfonia, ou olhando-se um Rousseau, o que estas coisas tão diversas despertam dentro do ouvinte ou do contemplador é um estado poético, poesia" (LIMA apud RODRIGUES, 2010, p. 13). Em artigo publicado em 20 de maio de 1945, Navarra diz existir na obra artística de Jorge de Lima "uma tensão poética dentro da imagem plástica que o livra do acadêmico banal. [...] Sua pintura prolonga

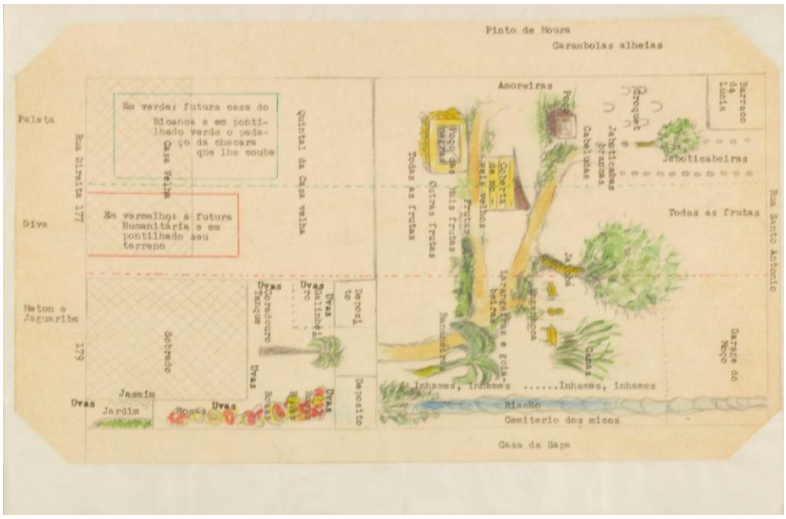
sua poesia, é verdade, mas concretiza e não apenas evoca" (NAVARRA, 1945, s.p.).

A próxima relação entre literatura e artes visuais pode dar-se ainda pelos materiais empregados em uma prática e outra. Em um de seus muitos escritos sobre artes visuais, diz o escritor Mário de Andrade:

> O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. [...] O desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É como que uma arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo.[8] (ANDRADE, 1965, p. 71–75)

O texto é imprescindível para compreendermos talvez o motivo pelo qual o desenho foi recurso exaustivamente empregado também por escritores em seu processo de criação. Neste sentido cabe trazer à discussão os desenhos feitos pelo memorialista Pedro Nava, presentes em seu arquivo no AMLB, e que aparecem com frequência em seus manuscritos datilografados. O desenho, aliado também à colagem, servia-lhe comumente como instrumento de lembrança e de associação ao que escrevia. Pedro Nava reconstituía nos mínimos detalhes mapas, residências, paisagens e personagens, fazendo ainda diversos comentários, a lápis, de seus pormenores.

Se Nava utilizava a imagem como recurso visual de registro, num trabalho ininterrupto em busca da informação para sua escrita por outro lado possui obras que extrapolam a genética textual, alcançando resultados estéticos completamente diferentes. Isto é, da sua atuação ainda que tímida como artista resultam trabalhos como as ilustrações para uma das edições de Macunaíma de 1929, do amigo Mário de Andrade, e também diversas ilustrações provavelmente feitas para Roteiro Lírico de Ouro Preto, de Afonso Arinos, entre outras.[9]

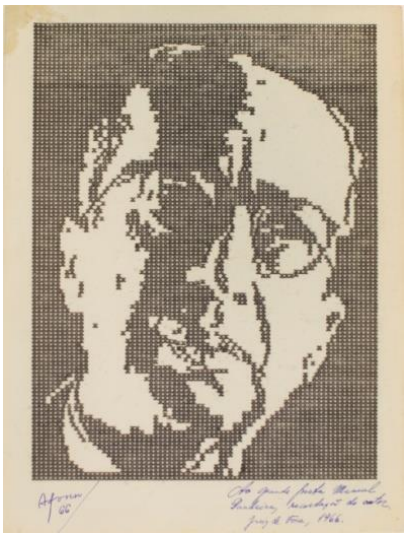


Pedro Nava
Ilustração em manuscrito da obra *Balão Cativo*, c.1970
Técnica mista sobre papel, 320 x 184 mm
Arquivo Pedro Nava

Pedro Nava
Casa (título atribuído), 1937
Nanquim a bico de pena e aquarela, 480 x 345 mm
Arquivo Pedro Nava

A materialidade comum entre as artes vizinhas aqui tratadas também pode ser percebida em dois retratos datilografados que figuram na coleção, resultado da sobreposição da escrita e do desenho, lembrando em muito os aspectos da poesia visual. Nas obras mencionadas, recorrer à tipografia significa usá-la, em conjunto com os espaços deixados em branco, como materialidade modelada, neste caso, à máquina de escrever, tendo por finalidade a experimentação visual. Recorrer ao uso gráfico como campo experiencial foi prática muito recorrente entre artistas e

escritores no início do séc. XX, quando tanto a tipografia quanto a imprensa passaram a ser absorvidos por vertentes artísticas em vias de expandir o potencial poético das obras[10].



Afonso
Retrato de Manuel Bandeira, 1966
Datilografia sobre papel, 224 x 296 mm
Arquivo Manuel Bandeira

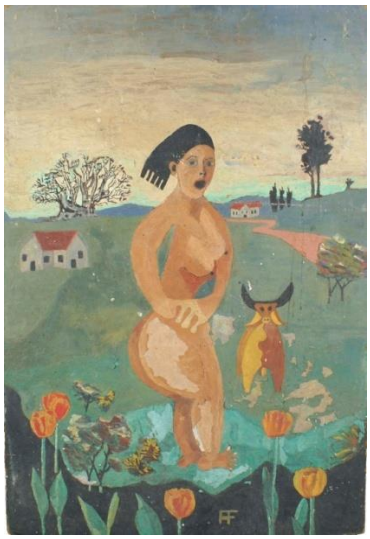
Se por um lado a literatura fez uso do desenho no processo de criação de um texto e, por outro, as artes visuais se utilizaram do signo escrito para expandir as possibilidades plásticas, caberia mencionar uma última relação entre ambas percebida na obra de Antônio Fraga. Trata-se do uso que o artista faz do texto para refletir sobre seu próprio trabalho plástico.

Pouco conhecido no meio literário e menos ainda no campo artístico, o autodidata Antônio Fraga permaneceu sempre à margem, vivendo até o fim de sua vida de forma muito humilde e no anonimato. Fraga muito escreveu ao longo de sua vida, porém somente duas de suas obras foram até hoje publicadas: a novela Desabrigo (1942) e o poema Moinho (1957). No campo artístico, além de debruçar-se sobre o desenho e a pintura (faltava-lhe, no entanto, o domínio da técnica), também era um exímio conhecedor de história da arte, crítica e estética, sendo amigo, inclusive, do renomado crítico de arte Mario Pedrosa. Mas é sobre seus escritos artísticos, dignos de nota, que cabe aqui uma ressalva.

Denominados de contos, minicontos e artigos, seus textos sobre arte se

assemelham, no entanto, ao que hoje chamaríamos de escrito de artista. Os textos refletem seu pensamento estético e crítico sobre uma época tratando, não só das questões pessoais e nacionais, como também internacionais dentre elas a arte de vanguarda europeia na sua relação política com as grandes guerras. Ler os textos de Fraga, ainda que escritos de forma aparentemente impessoal, revelam reflexões e análises particulares do artista e nos permitem entrar em contato com as motivações que geram seu trabalho plástico dentro de um contexto social, político e cultural. O plástico e o discursivo na obra de Fraga desempenham papel fundamental na expansão dos sentidos de sua obra e desta forma aproximam sua atuação ao fazer artístico contemporâneo.

Os escritos de Fraga *A História da Arte*, *O Sorriso de Gioconda*, *Picasso*, *Introdução à Poética Atual*, *O Restaurador de Deus*, *Santa Rosa*, entre outros, são sem dúvida uma contribuição para o estudo da crítica artística de sua época. O conto, *Um Resto de Mocidade e um Começo de Velhice* (sem data) é um exemplo do modo característico da escrita de Fraga. Neste texto em questão traz alguns artistas de vanguarda europeus, como Paul Klee e Kokoschka, e da humilhação que sofreram pelo 3° *Reich* em uma de suas exposições. Ao ler o texto tem-se a impressão de que um dos artistas conversa com Fraga dizendo: “sou um artista que não tem mais lar, nem pão, nem nada. Você é artista como eu e, felizmente, não é europeu. Sei que a ditadura Getulista está perseguindo mais, mas ainda há espaço” (FRAGA, s.d, s.p).



Antônio Fraga
Nu feminino e paisagem, s/d
[Óleo] sobre eucatex, 322 x 2471 mm
Arquivo Antônio Fraga

Considerações finais

Museus e arquivos desempenham papel chave na legitimação e interpretação da história de determinada sociedade, nunca sendo, no entanto, instituições neutras. Os mecanismos que selecionam e organizam seus acervos tratam sempre de processos excludentes na medida em que elegem preservar a memória a partir de um discurso determinado. O AMLB é apenas um entre tantos exemplos a serem citados ao tomar sob sua guarda um amplo acervo com a finalidade primeira de preservar a história literária brasileira.

No entanto, e como foi constatado na pesquisa aqui parcialmente apresentada, os diversos materiais que compõe os arquivos dos escritores são frutíferos para a apreensão do fenômeno cultural como um todo, na compreensão relacional intra indivíduos e da sociedade. Mas para que isto se torne viável, é necessário que o acervo se faça conhecido a partir de diferentes ângulos. O estudo da coleção artística, no reconhecimento das obras para além da chancela documental de uma ordem classificatória, é apenas um destes ângulos e acredita-se que a pesquisa tenha sido essencial neste sentido. Da mesma forma, os arquivos são compostos por materiais que adensam sentidos quando reunidos e, sendo assim, compreende-se ser indiscutível a desvinculação das obras de arte dos fundos aos quais

pertencem.

As coleções de artes visuais muitas vezes desconhecidas em instituições que tem propósitos diferentes daqueles artísticos podem vir a ser potente porta vozes de uma história da arte velada, caso se volte a elas com um olhar atento. Perceber os objetos artísticos para além da questão documental é possibilitar proposições abertas, não condicionadas; é possibilitar, sobretudo, a existência de sua condição de potência pensante, condição vital para que uma obra exista e para que outros espaços de compartilhamento sejam inventados.

Notas

[1] O artigo é parte integrante da pesquisa intitulada Estudo e Preservação das Obras de Arte nos Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, realizada desde 2012 a partir do Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura do Governo Federal, junto ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB/FCRB). O projeto desenvolvido sob a orientação do Serviço de Preservação da FCRB tem como propósito identificar e estudar as obras de artes visuais localizadas nos diversos setores da instituição visando seu conhecimento e preservação

[2] http://www.ieb.usp.br/guia-ieb/detalhe/146. Acesso em 17/04/15

[3] http://www3.iel.unicamp.br/cedae/. Acesso em 17/04/15

[4] Espera-se que a pesquisa realizada junto ao AMLB, e aqui apresentada, possa contribuir para um conhecimento mais específico sobre o objeto artístico, vindo a ser ferramenta metodológica importante na organização e classificação deste material.

[5] A interação entre processos artísticos e outras áreas do conhecimento é histórica. Isto aconteceu principalmente com as gravuras, técnica desde muito utilizada a serviço da ciência e divulgação de meios impressos antes do advento da fotografia, devido a sua fácil reprodutibilidade técnica. Diferentemente de outros tempos, a permeabilidade das fronteiras entre artes e outras áreas do conhecimento é hoje intencional dentro de um campo relativamente autônomo que se apropria de conceitos da ciência, tecnologia, antropologia, sociologia, política, entre tantos outros. “Trabalhar na linha de fronteira [é] torná-la permeável, tátil, poética-menos fronteiriça e mais uma zona quente e liminar” (BASBAUM, 2013, p. 39).

[6] Dois exemplares deste livro encontram-se disponíveis ao público na Biblioteca São Clemente da Fundação Casa de Rui Barbosa.

[7] A obra em questão, uma escultura em madeira policromada, encontra-se no acervo do AMLB.

[8] Sobre este aspecto, remontemos a Lessing quando fala dos limites que separam a poesia e a pintura, “declarando ser o espaço o campo da pintura e o tempo o da poesia, de modo que não podia haver confusão entre uma e outra” (PRAZ, 1982, p.23).

[9] Alguns desenhos de Pedro Nava podem ser visitados no fundo Mário de Andrade no IEB, sendo que lá são compreendidos como obras de arte figurando na coleção de artes visuais, diferentemente do que acontece atualmente no AMLB onde são basicamente documentos iconográficos literários.

[10] Apesar de alguns historiadores localizarem a origem da poesia visual com os futuristas, passando posteriormente aos dadaístas, surrealistas, letristas, chegando ao poema concreto, sendo até mesmo incorporado pela publicidade, é necessário lembrar que a vinculação texto-imagem remonta à mais longínqua antiguidade, “compreendendo desde hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, até outros textos e objetos identificáveis como ‘poéticos’” (BACELAR, 2001, p. 3).

Referências

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2 ed. São Paulo, Martins: Brasília, INL, 1975.

BACELAR, Jorge. *Poesia Visual*. Universidade da Beira Interior, 2001.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

DUARTE, Paulo Sergio. As técnicas de reprodução e a ideia de progresso em arte. In: *Mostra Rio Gravura – Catálogo Geral*. Prefeitura do Rio de Janeiro, set/out, 1999 (p.24-29).

EDITEUR SEGHERS. *Ribeiro Couto*. Paris, 1955. 4p. Folheto elaborado para lançamento do livro Jeux de l'apprenti animalier*:* dessins de l'auteur.

FERRANDO, Ellen Marianne Röpke; GONÇALVES, Edmar Moraes. Desafios para a Preservação das Obras de Arte na Fundação Casa de Rui Barbosa. In: *Anais do 23º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belo Horizonte: ANPAP, 2014 (p. 1427-1441). Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comit%C3%AAs/4%20CPCR/Ellen%20Marianne%20R%C3%B6pke%20Ferrando.pdf. Acessado em 02/10/2014

FRAGA, Antônio. *Um resto de mocidade e um começo de velhice*. AFr. PI/ Documento textual de arquivo/ Conto. Arquivo Antônio Fraga, Fundação Casa de Rui Barbosa.

GONÇALVES, Edmar Moraes; FERRANDO, Ellen Marianne Röpke. *Estudo e Preservação das Obras de Arte nos Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Relatório final. Rio de Janeiro: FCRB; 2014.

KEMMLER, A Gramática portuguesa pelo método confuso de Mendes Fradique. In: *Confluência*, vol. 41/42, 2º sem. 2011 e 1º sem. 2012, p.35-63.

NAVARRA, Rubem. Vida artística: As horas do poeta.(recorte de jornal) In: *Caderno de recortes,* Arquivo Jorge de Lima, Fundação Casa de Rui Barbosa.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cutrix, 1982.

RAMOS, Paula Viviane. *Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. 446f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RODRIGUES, Simone. In: *Fotomontagens de Jorge de Lima.* Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

ROLNIK, Suely. Furor de Arquivo. In: *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dez, 2009, p.96-105.

Ellen Marianne Röpke Ferrando
Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e especialista em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde – COC/Fiocruz. Dedica-se à área de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Foi bolsista do Setor de Preservação da Fundação Casa de Rui Barbosa no período 2012–2015 desenvolvendo pesquisa voltada à coleção de obras de arte da instituição.

Edmar Moraes Gonçalves
Chefe do Setor de Preservação da Fundação Casa de Rui Barbosa e mestre em artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Possui especialização em Conservação e Restauração de livros e encadernações pela Barbáchano & Beny Patologia y Restauración – Madrid/Espanha e em Conservação e Restauração de Documentos Gráficos pela Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.