



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS – RIO CLARO



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

A Estética do Desamparo: Imagens e narrativas a contrapelo da História

DAIVE CRISTIANO LOPES DE FREITAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

AGOSTO-2010

DAIVE CRISTIANO LOPES DE FREITAS

A Estética do Desamparo:
Imagens e narrativas a contrapelo da História

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: PROF. DR. ROMUALDO DIAS

Rio Claro
2010

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO: A Estética do desamparo: imagens e narrativas a contrapelo da História

AUTOR: DAIVE CRISTIANO LOPES DE FREITAS

ORIENTADOR: Prof. Dr. ROMUALDO DIAS

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de MESTRE em EDUCAÇÃO, pela Comissão Examinadora:



Prof. Dr. ROMUALDO DIAS

Departamento de Educação / Instituto de Biociências de Rio Claro

Profa. Dra. TÂNIA MAIA BARCELOS

Universidade Federal de Goiás / Campus de Catalão

Profa. Dra. SUELI AP. SIMAN MONTEIRO

Departamento de Psicologia / Da Educação / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Data da realização: 30 de agosto de 2010.

370 Freitas, Daive Cristiano Lopes de
F866e A Estética do desamparo: Imagens e narrativas a
contrapelo da história / Daive Cristiano Lopes de Freitas. -
Rio Claro : [s.n.], 2010
132.f. : il., figs., quadros, fots.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Biociências de Rio Claro
Orientador: Romualdo Dias

1. Educação. 2. Processos de subjetivação. 3. Cultura. 4.
Estética contemporânea. I. Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela STATI - Biblioteca da UNESP
Campus de Rio Claro/SP

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao meu orientador Professor Dr. Romualdo Dias por ter aceitado desde o início a trabalhar com o artista Salles Dounner e a conhecer a sua obra. Agradeço per ter me apresentado a estes que considero meus principais companheiros de travessia durante estes dois anos e meio de pesquisa: Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Mikhail Bakhtin e Suely Rolnik. Agradeço as componentes de minha banca de qualificação e de defesa, Profa. Dra. Tânia Maia Barcelos da Universidade Federal de Goiás, campus de Catalão e da Profa. Dra. Sueli Ap Itman Monteiro do Departamento de Psicologia Da Educação da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara pela dedicação com que tiveram em acompanhar meu trabalho. Sinto-me ainda agraciado por ter a oportunidade de apresentar tão importante artista de minha terra natal e digno de reconhecimento.

Agradeço aos familiares de Salles: Sônia de Castro Salles, seus filhos, Gabriela Catherina Salles e Denis Raphael Salles, por terem o cuidado de preservar a obra do artista e se disporem a contribuir com meu trabalho desde a época em que produzi meu trabalho de conclusão de curso sobre Salles. Agradeço também a mão e ás irmãs de Salles pelas contribuições tão importantes. Agradeço aos amigos de Salles que também se colocaram a disposição com entrevistas e materiais. Dentre os muitos venho a destacar Antonio “Padinha”, Cairo Gomide, Antonio Barbieri, Atalie Rodrigues Alves, profa. Regina Bastianini, prof. Luiz Cruz e Geninho. Agradeço não apenas pela contribuição material, mas também por preservarem a memória do artista francano Salles Dounner.

Agradeço também aos meus amigos e companheiros de trabalho da escola Heloisa Lemenhe Marasca: Adrianão e Adrianinho, Aline, Denice, Edegilson, Elaine, Maria Dirlene, a “Dir”, Maria Cristina, Maria Sandra, Rubens e Waldirene e a nossa diretora Elisabeth Baroni.

Dedico também este trabalho aos meus queridos professores da graduação em História Prof. Dr. Pedro Tosi, Prof. Dr. Ivan Manoel, Profa. Dra. Célia David, Profa. Dra. Suzeley, Profa. Dra. Djanira e Profa. Dra. Néelson Schapochinik entre outros. Ainda desta época dedico aos meus grandes amigos da graduação que fazem parte de um tempo especial da minha vida: Aurimar, meu grande amigão que abriu mão do curso de direito para ser professor de História assim como eu, Maria Augusta, grande amiga por quem também desejo conquistas, Claudiane e Benjamin Xavier. Agradeço em

especial ao meu amigo que no momento em escrevo está doutorando e que foi um grande amigo que me ajudou e, principalmente, me incentivou a enfrentar a vida acadêmica. Sua vida tão sofrida ante as mazelas e o preconceito de nossa sociedade e seu esforço para superar esses limites impostos, a meu ver, se comparam ao esforço de Salles ao dizer sim a vida, ao mostrar que uma existência contra a precarização da vida é possível. Dedico também esse trabalho à minha amiga Lara Ravagnani Gomes.

Agradeço a minha mãe, Genny Lopes, a quem devo tudo que consegui. Agradeço por seu sacrifício como pessoa que teve de optar por trabalhar arduamente desde cedo. Teve pouca oportunidade para poder estudar e mesmo assim cobrou de mim que frequentasse a escola acreditando que eu poderia encontrar uma vida melhor a partir do estudo. Dedico este trabalho aos seus anos de dedicação assim como dedico ao meu irmão Paulo Roberto, por quem torço por grandes conquistas em sua vida.

Há dez anos, quando desenvolvi meu trabalho de conclusão de curso sobre o artista Salles Dounner em minha graduação no curso de História na UNESP de Franca deixei uma dedicatória em especial ao meu pai que faleceu no inverno seco de 1996, quando eu ainda estava começando minha vida acadêmica e nesse momento em que concluí outra fase desta vida, agora como mestre, dedico especialmente este trabalho para minha filha, Ana Paula, que nasceu no inverno de 2007. Eu sei o que somente aqueles que lutaram sem medir esforços para conquistar um objetivo sabem. Estudar dias e noites, sem feriado, sem férias, sem domingo para vencer o desafio do processo seletivo: os exames, o projeto e a entrevista, carregando consigo a ansiedade e a dívida, porque cada um destes é crucial e decisivo. Não bastasse, passar por esta peneira, vem o desafio sobre-humano que é a realidade de muitos professores como eu que tem de conciliar o trabalho docente na rede pública e as tarefas árduas do mestrando: participar das disciplinas optativas e obrigatórias, participar de eventos em diversos lugares deste país Brasil, e principalmente escrever. Escrever é o momento mais angustiante e fascinante. É o momento em que o mestrando se isola para o mundo e desafia seus limites. É o momento da sangria: quando as idéias precisam fluir de seus pensamentos como uma veia que se abre e deixa o sangue respigar pelo papel, ou pelo teclado e o monitor. Assim como Salles pintava suas telas, realizava seus desenhos, eu escrevia. No começo são escopos e rabisco carregados com a angustiante incerteza: Será que vou conseguir? Será que esse é o caminho certo?

Ao longo deste tortuoso caminho percebi que não havia nenhum caminho certo. Encontrei diálogos entre Pedro Paulo Salles e meus companheiros de travessia e a

partir desses que consegui compreender melhor o que Salles Dounner pretendia nos dizer em suas obras. O dizer sim à vida de Nietzsche, a vontade de viver, a eterna alegria de vir-a-ser. Por essa alegria, que dedico este trabalho a minha filha, Ana Paula, meu bem mais precioso na minha vida.

***A Estética do Desamparo:
Imagens e narrativas a contrapelo da História***

RESUMO

Estudamos a produção de imagens do artista plástico francano Salles Dounner (1949-1996) em seu livro “Art-Nula”, situando este num contexto que se caracteriza pela precarização da vida e pela exacerbação da dimensão mecânica da sociedade. Analisamos as marcas dos processos de subjetivação do artista em seu esforço com a lida da “escultura de si”, fazendo um recorte sobre o artista na condição de narrador de seu tempo, buscando estabelecer um diálogo entre sua obra e a obra de Walter Benjamin, sobretudo nos aspectos em que o filósofo indica uma articulação entre a modernidade e a tradição. A partir da leitura de Nietzsche sobre a importância da Arte para a existência humana e ampliamos nossa abordagem na interface com a obra de Mikhail Bakhtin “Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”, através do conceito de “realismo grotesco” e do estudo sobre o carnaval europeu perceberemos as razões que levaram a produção artística de Salles Dounner se contrapor a produção artística tradicional de Franca conhecida como arte acadêmica. Entenderemos como a primeira representa uma lida da arte como uma leitura temporal da vida como um futuro do pretérito, enquanto que a segunda – sendo reflexo da *belle époque* caipira em Franca apresenta uma visão temporal do pretérito perfeito. Ao longo das décadas de 1960, 1970, 1980 e parte dos anos de 1990 perceberemos que em sua carreira artística Salles veio a assumir a postura característica de um *flâneur* do século XX em Franca, termo adotado por Walter Benjamin para qualificar Charles Baudelaire como *flâneur* do século XIX em Paris, França à época do prefeito Haussmann. No último capítulo desta dissertação teremos um diálogo com a produção imagética publicada no livro *Art-Nula Desenho* no qual o artista expõe de maneira singular sua lida com os processos de subjetivação da vida e da sociedade contemporânea e suas possibilidades para uma análise crítica do humano.

PALAVRAS CHAVES: Educação, Cultura, Processos de Subjetivação, Estética Contemporânea.

The Aesthetics of Helplessness:
Images and narratives against the grain of History

ABSTRACT

We studied the production of images of artist Douner Salles (1949-1996) in his book "Art-Nula", placing it in a context that is characterized by precarious conditions of life and the exacerbation of mechanical dimension of society. We analyzed the marks subjective processes of the artist in his effort to read the "sculpture itself", making a cut on the artist on the condition that the narrator of his time, trying to establish a dialogue between his work and the work of Walter Benjamin, especially To the extent that the philosopher suggests a link between modernity and tradition. From the reading of Nietzsche on the importance of art to human existence and to broaden our approach to interface with the work of Mikhail Bakhtin "Popular Culture in the Middle Ages and the Renaissance", through the concept of "grotesque realism" and the study on carnival european realize the reasons that led the artistic production of Salles Douner oppose the artistic production of Franca known as the traditional academic art. Understand how to read the first represents a reading of art as a time of life as a future anterior, while the second – is a reflection of the *belle époque* peasant in Franca presents a temporal view of the past tense. Over the decades 1960, 1970, 1980 and part of the 1990s we see that in his artistic career Salles came to assume the posture characteristic of a *flâneur* of the twentieth century in France, a term adopted by Walter Benjamin to qualify as Charles Baudelaire's *flâneur* nineteenth century in Paris, France at the time of the Haussmann prefect. In the last chapter of this dissertation we have a dialogue with the production of imagery in the book Art-Nula Desenhos in which the artist shows his unique way of dealing with the subjective processes of life and contemporary society and its possibilities for a critical analysis of the human.

WORDS KEYS: Education, Culture, Processes of Subjectivity, Aesthetic Contemporary.

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: VIDA LESADA, VIDA DESAMPARADA.....	16
1.1. Os primeiros anos.....	16
1.2. Franca: do couro dos tropeiros ao couro das fábricas.....	16
1.3. Política da violência: educar pela opressão.....	22
1.4. Capital Federal: cidade maravilhosa, terra estrangeira.....	24
1.5. O retorno em tempos de chumbo.....	28
1.6. “Quem viaja tem muito que contar”.....	36
CAPÍTULO II: A DIMENSÃO TRÁGICA DA VIDA E A VIDA COMO OBRA DE ARTE.....	41
2.1. A Atenção Flutuante.....	41
2.2. Acadêmicos e Salles Dounner: Entre Apolo e Dionísio contra Prometeu.....	43
2.3. A arte acadêmica e a <i>belle époque</i> caipira.....	47
2.4. Os varais da arte e a arte acadêmica.....	53
2.5. Arte e carnavalização: uma confluência.....	55
2.6. O carnaval e o tempo da liberdade.....	56
2.7. O desbunde e as patrulhas ideológicas.....	60
2.8. Os traços derradeiros: um livro de cartografias.....	70
CAPÍTULO III: UM LIVRO PARA ALÉM DAS IMAGENS.....	80
3.1. Walter Benjamin e Salles Dounner: História e Narrativa dos vencidos.....	80
3.2. O Contexto de Salles.....	87
3.3. A alegoria e o realismo grotesco em imagens da vida.....	89
3.4. Bakhtin e o Realismo Grotesco.....	90
3.5. As Alegorias do Livro Art-Nula Desenhos.....	92
3.5.1. Alegorias dos planos molar e molecular.....	93
3.5.2. Alegorias da identidade/invisibilidade cidadã.....	96
3.5.3. Alegorias da subjetividade sentinela-zumbi.....	98
3.5.4. Alegorias do Terror e do Desamparo.....	100
3.5.5. Alegorias do devir-outro.....	102
3.5.6. Alegorias das marcas do corpo.....	104
3.5.7. Alegorias do corpo vibrátil.....	105
3.5.8. Alegorias do devir-criança.....	107

3.5.9. Alegorias da pulsão de vida e de morte.....	109
3.5.10. Alegorias de Eros.....	110
3.5.11. Alegoria do Anjo Pornográfico.....	114
3.5.12. Alegoria do Herói Trágico.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	126
Bibliografia consultada	

INTRODUÇÃO

Salles Dounner foi o pseudônimo artístico adotado por Pedro Paulo Salles, um homem nascido em 1949, em pleno inverno frio e seco de julho, em São Paulo. Porém, ainda infante se mudou com a família para Franca, cidade no interior do Estado. Foi em sua breve vida artista plástico e poeta, boêmio e, em nossa leitura, um *flâneur* do século XX. Seu último inverno foi aos quarenta e cinco anos completos em agosto de 1994, em Ribeirão Preto, distante de Franca, internado em um hospital vítima de insuficiência renal e septicemia. Foi em meu penúltimo ano de graduação em História, na UNESP de Franca, que passei a tomar conhecimento e principalmente interesse sobre sua obra e vida. Durante o mês de julho de 1999, houve na pinacoteca municipal Miguel Ângelo Pucci uma exposição dedicada exclusivamente ao artista sob o título “Tributo a Salles Dounner”. Como espectador, tive a oportunidade de conhecer uma parte de seu trabalho: telas a óleo, *cartoons* e charges feitas a bico de pena, lápis em papel manilha, entre outros. Trabalhos de trinta anos de carreira produzidos desde 1967.

Mesmo não sendo conhecido nacionalmente, Salles Dounner foi considerado um gênio entre seus conterrâneos e contemporâneos; destacou-se entre os praticantes das artes plásticas em Franca. Posso afirmar que entre minha graduação e a oportunidade de assistir a esta exposição, houve uma feliz coincidência. Como parte de minhas atividades a serem cumpridas em minha graduação, inspirei-me na arte de Salles Dounner para realizar o meu trabalho de conclusão de curso, sob o título “*Sobre Salles Dounner: um lírico na capital do calçado*”. Esse título foi inspirado no livro de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*,¹ que reúne seus escritos sobre o poeta parisiense que viveu durante a segunda metade do século XIX. Optei por fazer uma leitura sobre a obra assim como conhecer a sua vida, o que seria de mais básico para um trabalho de um acadêmico iniciante. Em seu trabalho, Walter Benjamin inova com relação à crítica literária e à análise sociológica tradicionais ao decifrar os nexos existentes entre a obra de Baudelaire e as relações sociais que se firmavam na Europa Ocidental em fins do século XIX, a partir da cidade de Paris, espaço das inquietações do poeta simbolista. É nela que o poeta vivencia a modernidade e seus personagens: o

¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

mecanismo arquitetado pelo capitalismo industrial, o fetiche, o abalo, a solidão, o *spleen*, o fugaz entre ruas e bulevares como estética. “Quero mostrar como Baudelaire está rigorosamente inserido no século XIX”, escreve o também filósofo e historiador judeu Gershom Scholem.²

E as lentes de Walter Benjamin me serviram naquele momento para ler a obra de Salles Dounner como, em termos machadianos, “mão e luva”. Pessoalmente, a escolha deste artista foi indubitavelmente providencial, pois dentro da cidade de Franca, historicamente coexistiu uma produção artística dicotomizada entre acadêmicos e modernos. Ao longo desta pesquisa, verifiquei que Salles Dounner foi um agente histórico a parte desta conjuntura artística. Porquanto a arte acadêmica representou, desde o início do século XX francano, a florescência da *belle époque* caipira, termo cunhado pelo historiador doutor José Evaldo de Mello Doin. A arte moderna local se inspirava no histórico movimento modernista que teve início na década de 1920. Salles Dounner, em nosso trabalho, constituía em sua produção uma ética pessoal com a pretensão de provocar inquietação. Uma inquietação para além da estética modernista, cujo grupo Salles tinha maior afinidade, ou mesmo tradicional onde Salles em certos aspectos rivalizava. Porém, durante minha formação no curso de História, percebi a longo tempo que, em sua diversidade disciplinar, não consegui instrumentos suficientes para decifrar a obra do artista. Em um meio em que prevalecem diversas posições teóricas com fundamentos marxistas em seus vários “tons de vermelho”, tentar ler a obra de Salles Dounner a partir de suas experiências fora, para um trabalho de graduação para bacharel em História, visto como “psicologizar” – em um sentido pejorativo –. Todavia, a produção pictográfica de Salles Dounner, assim como seus escritos, perfazia um trajeto, por vezes, à margem do confronto antagônico entre os opressores e os oprimidos, consideradas por Karl Marx e Friedrich Engels como luta de classes existentes no modo de produção capitalista. Ao longo do livro Art-Nula, essa luta não aparece explícita, visto que não aparece qualquer figura que mencione a específica ideia do sapateiro/proletário, e/ou do empresário/burguês, dono de uma fábrica de calçados, estes provavelmente, semblantes da “capital do calçado”.

É importante ressaltar que Salles Dounner vivenciou a segunda metade do século XX, o que significa historicamente que o mundo que o artista conheceu já se polarizava entre as duas superpotências: os Estados Unidos, a potência capitalista, e a União

² BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Soviética, a potência socialista. Ideologicamente Salles Dounner pendulou para o socialismo, acreditando que sua doutrina defendia, acima de tudo, a promoção da igualdade entre as nações, em oposição ao mundo capitalista que se apóia na reprodução de desigualdades econômicas e sociais. Em sua juventude, o artista participou de forma influente em movimento estudantil e eventos artísticos que deflagravam críticas ao regime militar instaurado na década de 1960. No entanto, com a repressão imposta pelo regime durante a década de 1970, iremos perceber que esses movimentos de defesa ao retorno da democracia com a irreverente reivindicação “a imaginação ao poder” acabaram por sucumbir às patrulhas ideológicas. Durante os anos de 1980, o artista tenta sobreviver ao contexto cultural que é marcado pelo “desbunde cultural” seguido pela abertura política lenta e gradual, e redemocratização do país. Quando na última década do século XX, a cortina de ferro do Leste Europeu cedeu suas primeiras brechas com as primeiras eleições livres no mundo socialista. A Hungria e a Polônia tiveram pleitos livres, e a Tchecoslováquia, a Bulgária, a Romênia e a Alemanha Oriental tiveram sublevações em massa, que pediam o termo do regime socialista. Tão logo se deu a queda do Muro de Berlim em 9 de novembro de 1989, o socialismo real foi posto em xeque. Com a extinção da União Soviética, Salles Dounner, provavelmente, tenha sentido um desalento com relação às ideologias que lutavam em prol de uma sociedade mais igualitária contra o capitalismo e a sua versão que se já se esboçava no horizonte: o neoliberalismo. O poeta e cantor de rock brasileiro Cazusa possivelmente sintetizou o momento histórico que o mundo vivenciava com sua composição “Ideologia”, eleita a música do ano de 1988: “E as ilusões estão todas perdidas/ Os meus sonhos foram todos vendidos tão barato que eu nem acredito (...). Ideologia! Eu quero uma para viver.”

Realizar o trabalho enquanto atividade em campo não foi uma tarefa difícil, pois Salles Dounner tinha muitos amigos com quem viveu muito tempo. Alguns guardavam telas, desenhos, escritos e lembranças do artista. Em alguns lugares da cidade fora possível fotografar obras que o artista pintou em fachadas de vários prédios. O artista deixou muitos rastros.

O trabalho de conclusão de curso que realizei no ano de 2000 teve em seu último capítulo uma leitura sócio-cultural dialogada com Walter Benjamin e avaliada positivamente pela banca examinadora. No segundo capítulo deste trabalho estão relatados os anos de sua produção artística até os seus últimos dias de vida. Por essa razão que a concepção de se pensar a história concebida por Walter Benjamin me serviu como uma luva, apesar das diferenças separando-os por quase um século entre

Baudelaire e Salles. Neste capítulo, considere alguns elementos do trabalho pictográfico de Salles Dounner que representavam uma leitura crítica da sociedade, cultura, política e economia brasileira e seus desmazelos. No entanto, após oito anos realizado o trabalho de conclusão, tive a oportunidade de revisar minha leitura ao ser aceito pelo programa de pós-graduação em educação em nível de mestrado da UNESP de Rio Claro. Trabalhar com o professor doutor Romualdo Dias como orientador foi providencial, pois apesar de ter realizado um trabalho elogiável sobre o artista francano e sua obra em minha graduação, percebi que ainda havia algo de profícuo a se garimpar no trabalho de Salles. A questão, no entanto, tratava-se de quais ferramentas teóricas eu poderia pôr em mãos para a obra. Sobre Walter Benjamin houve um consenso mantê-lo como companheiro; também nessa, que seria uma nova travessia para mim. Trabalharíamos com suas categorias mais conhecidas como história, memória e narrativa.

O que mudaria de forma significativa para mim seria adotar um método de trabalho muito diferente do que me fora entendido por anos de trajetória, aprendendo e ensinado História como professor do ensino fundamental, tendo como princípios regular-se por condições objetivas em nosso campo de pesquisa. Seguindo essa reflexão é necessário tomar uma leitura que escape das teorias que regulam os diversos marxismos presentes na academia para dialogar com autores mais abertos à subjetividade. O método adotado primeiramente neste trabalho foi o de cartografar, segundo a proposta de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), entendido como modo de caminhar errante em campo, o que convoca ao pesquisador um exercício de pensar para além dos conceitos fixados. No caso de Salles coube compreender como o livro *Art-Nula* veio a se constituir como uma produção cartográfica, denotando retirar todo o ranço bolchevista que encobre o trabalho do artista visto como mera apologia à luta de classes. Trata-se agora de um exercício de decifrar determinados pensamentos contidos nas imagens elaboradas pelo artista em seu contexto abrindo um plano de forças que os dará existência. Nesse caso é imprescindível se operar em campo com a atenção flutuante ativa a fim de perceber os elementos suspensos na obra e que não são percebidos por lentes marxistas.

Em nossos primeiros diálogos sobre o livro *Art-Nula*, o primeiro autor proposto foi Friedrich Nietzsche. Em seu *O Crepúsculo dos Ídolos, ou como Filosofar com o Martelo*, procurou-se apropriar de suas considerações sobre a importância da tragédia enquanto expressão dos homens gregos para compreender como a superfecundação da sensibilidade de Salles Dounner é reproduzida em suas obras como um instrumento de

supressão ao sentimento dilacerante da existência. Ao longo do segundo Capítulo estudaremos o período mais fértil da produção artística de Salles Dounner que atravessa os anos de chumbo de 1960 a 1970, a década perdida de 1980³ e a primeira metade da década de 1990. Neste percurso há de se caminhar com um dueto incomum. Além de Nietzsche, teremos a companhia respeitável do pensador e lingüista russo, Mikhail Bakhtin, que através de sua obra, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de 1941, nos dará indícios de como Salles Dounner pretendia fazer de sua arte um devir-carnavalesco em tempos de repressão, isto durante anos de chumbo em que o país viveu. Em seus primeiros anos de atividade durante o período do regime de exceção, o artista atuou intensamente junto com grupos de estudantes que usavam da arte moderna nascente num contexto regional em que predomina há décadas a arte acadêmica. Nossa leitura, baseada nos estudos do lingüista russo Mikhail Bakhtin, serviu para apontar um esforço desses estudantes que, assim como Salles tidos como “modernos” pela cultura local, fizeram das artes plásticas, artes cênicas e da literatura um meio de conscientização da população e ao mesmo tempo uma válvula de escape contra a repressão, carnavalizando a produção artística em seus diferentes modos.

No último capítulo faremos então uma leitura do livro *Art-Nula Desenhos*, obra que reúne alguns de seus desenhos produzidos em bico de pena. Ao livro foi dedicado um capítulo inteiro, por nele encontrarmos um arcabouço pictográfico que remete a uma sensação curiosa de imediato. São charges com críticas políticas, imagens de corpos miseráveis, beldades femininas, entre outras, com intuito de provocar estranhamento e disruptura. São figuras que lançam ao espectador impressões provocantes que causam a repulsão, ojeriza, sarcasmo, escárnio, libido ou penúria, mas há também vários elementos tramados que formam espécies de cartas enigmáticas que geram mais pontos de interrogações que pontos de exclamações. Elas foram organizadas segundo temáticas que foram propriamente nomeadas de alegorias, termo adotado por Walter Benjamin para indicar uma forma de expressão que representa suas ideias com uma aparência mais instigante. Ao longo do trabalho senti essas imagens atravessarem meus pensamentos a desafiar: “decifra-me ou te devoro!”. Ao longo desta dissertação/travessia, as perguntas

³ A década perdida é uma referência à estagnação econômica vivida pela América Latina durante a década de 1980, quando se verificou uma forte retração da produção industrial e um menor crescimento da economia como um todo. Para a maioria dos países, a década de 80 é sinônimo de crises econômicas, volatilidade de mercados. No caso do Brasil, houve inclusive queda do PIB, grande desemprego, estagnação da economia e índices de inflação extremamente elevadas.

que orientam a pesquisa serão respondidas na forma de um diálogo com as imagens em meio às páginas do livro *Art-Nula: O que Salles Dounner tem a nos dizer?* O que o encontro com esse artista e sua obra produz em nossos corpos? O que esse encontro nos força a pensar? Que forças perpassam suas imagens? Por esta razão, esta dissertação foi organizada a partir de sua infância, relatada no primeiro capítulo; o segundo capítulo trata do seu período correspondente ao seu ciclo produtivo e o terceiro se dedica a leitura de algumas figuras pertinentes ao seu ofício de cartografar. O livro seria o esforço em arquitetar uma leitura pessoal do artista ao longo de sua vida imprimindo seus pensamentos sobre seu eu, o outro, e o mundo. Apesar de já sentir os efeitos da doença, sequer saberia que após dois anos da publicação do livro sua vida terminaria em um leito de hospital em Ribeirão Preto, longe de Franca, seu espaço de criação predileto, findando assim seu ciclo artístico. Talvez, por esta razão, o livro seja um legado com o qual se dispôs a cartografar suas experiências ao longo de sua infância, dos anos em que viveu no exílio da família, a vida nômade de menor abandonado, da luta contra a repressão e especialmente da luta teimosa contra a precarização da vida que se delineou ao longo do século XX. Abaixo vemos um auto-retrato do artista.



CAPÍTULO I

VIDA LESADA, VIDA DESAMPARADA

1.1. Os primeiros anos

O artista plástico e poeta Salles Dounner nasceu Pedro Paulo Salles Dounner em 1º de julho do ano de 1949, no município de São Paulo. Seus primeiros anos de infância se passaram no Jardim Consolação, distrito da região central da capital paulista. Era o quarto filho e único menino de dona Francisca, empregada doméstica, e Sebastião Francisco Salles, mais conhecido por “seu Batuta”, que servia como segundo sargento da cavalaria do exército.

Salles Dounner, em entrevista, explica apenas que a razão pela qual sua família teve de se mudar do município se deve ao acidente que o pai sofreu em sua montaria, o que lesionou gravemente a sua frente. (VIEIRA, 1987, p. 12) Com o trauma sofrido, seu pai não teve mais condições de continuar a trabalhar na cavalaria e chegou a solicitar da junta médica do exército uma declaração de incapacidade física para vida militar. No entanto, seu pedido, levado a juízo, foi por fim indeferido tendo o senhor Sebastião sido dispensado do Exército e, segundo a Dona Francisca, em entrevista, sem receber qualquer forma de indenização. O custo de se viver em São Paulo para uma família com quatro filhos tornou-se um esforço tão oneroso que foram obrigados a mudar da capital para Franca, município localizado no nordeste do Estado cerca de quatrocentos quilômetros da capital, pois lá moravam outros parentes próximos.

1.2. Franca: do couro dos tropeiros ao couro das fábricas

Desde a década de 1940, Franca já se firmava como importante pólo industrial calçadista no estado, o que a tornava um importante centro para a migração regional. A

família veio a se instalar numa casa bem rudimentar, feita de taipa de mão erguida na rua Presidente Prudente de Moraes, esquina com a Rua Felisbino de Lima, número 322, em um bairro antigo e pobre, e que se contrastava com as casas de classe média que lá iam se construindo com o crescimento do município. Hoje a casa não existe mais, pois ao longo de mais de cinco décadas várias foram as mudanças na paisagem devido ao processo de expansão urbana e industrial. O desenho abaixo foi uma retratação do artista de sua antiga moradia de infância.



Historicamente, o município surgiu numa região próxima aos rios Pardo e Sapucaí, denominada de *Sertão do Capim Mimoso*, que servia de ponto de comunicação para os tropeiros entre São Paulo e Minas Gerais.

A partir da bandeira do Anhanguera (o filho), em 1722, que construiu o “Caminho de Goiás”, ou “Estrada dos Goiazes” que ligava o município de São Paulo até as minas de ouro de Goiás que naquela época pertencia à Capitania de São Paulo.

Começa a surgir, a partir de então, os famosos “pousos” de tropeiros, locais onde os paulistas paravam para descansarem eles e os animais de carga, durante as viagens que faziam em sua busca pelo ouro no interior do Brasil. O Pouso que deu origem à cidade de Franca era conhecido, na época, pelos bandeirantes, por “Pouso dos Bagres”.⁴

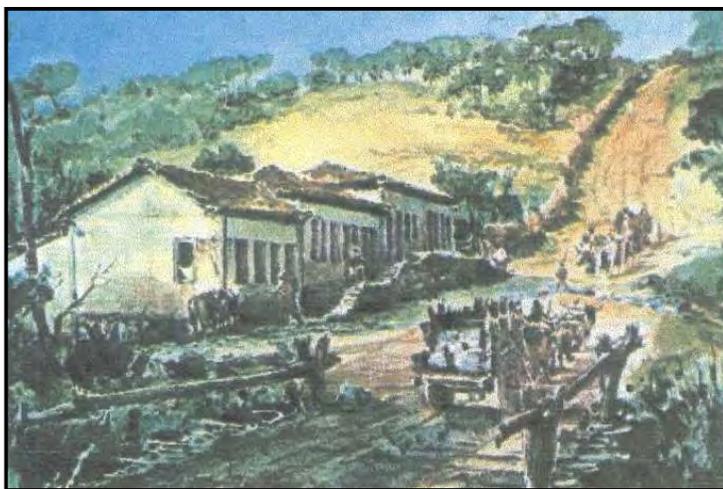
Devido à decadência da mineração nas regiões das Gerais e de Goiás, parte da população partiu para se instalar nesta região que passou a se chamar “Belo Sertão do

⁴ História de Franca in Mogiana On-line. <http://mogianaonline.com.br/index.php/cidades/grupo-01/franca/1205-historia-de-franca.html>

Rio Pardo”, por estímulo do governador-geral da Capitania de São Paulo, António José da Franca e Horta (1802-1808), ao qual se deve o nome da cidade.

Neste século, já se haviam erigido, nesta região, o artesanato em couro que confeccionava sandálias, botinas e peças de montaria, e para carros de boi. O couro já era empregado como matéria-prima do sustento daquela que seria a capital do calçado masculino brasileiro. A princípio era um trabalho de subsistência relacionado à criação de gado, principal atividade econômica. Porém, entre 1860 e 1960, a produção cafeeira foi o pilar econômico do município, quando no período desenvolvimentista da história econômica do país, a indústria calçadista se firmaria.

“Em 1910, havia 18 fábricas de calçado que manufaturaram 25696 pares de botina e 11131 de chinelo, como informava o “Almanaque da Franca”. A maioria desta produção saiu da fábrica de Carlos Pacheco de Macedo que uma década depois a transforma na primeira indústria calçadista de Franca.” “A manufatura de calçados em Franca começou a substituir o artesanato nos primeiros anos deste século, trazendo mudanças na forma de fabricação e na organização do trabalho”.⁵



Ao lado vemos uma retratação da primeira pousada para tropeiros na região. O desenho é uma reprodução em aquarela feita por Bonaventura Cariolato. Nas décadas que se seguiram, este processo de

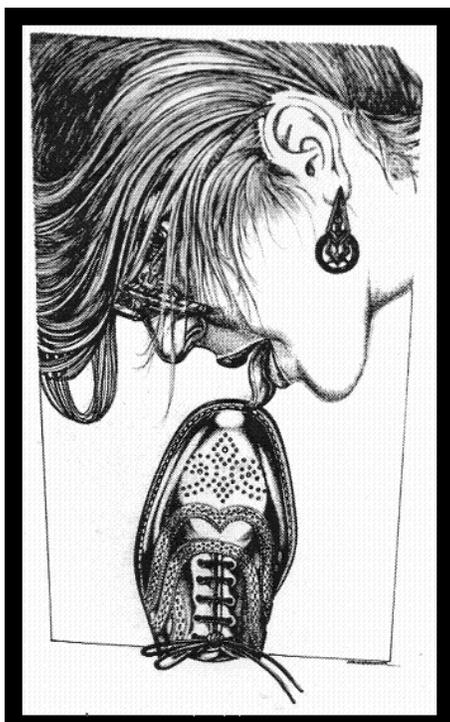
industrialização e mecanização da produção do calçado passou por revezes devido às crises econômicas históricas e à insuficiência de capitais para o investimento em tecnologia. Assim coloca em evidência TOSI (apud. CAMPANHOL, 2000, p.96), que o fator de industrialização somente se concretizou neste município devido ao processo de modernização engendrado num passado alicerçado em atividades de subsistência, mas com caráter mercantil, e principalmente pela atividade coureira que encontrava respaldo nas oficinas que se dedicavam a este trabalho. Ainda para CAMPANHOL (2000), o processo industrial da cidade pode estar diretamente vinculado *ao financiamento do setor cafeeiro* que foi impulsionada por fatores internos, resultantes da acumulação de

⁵ COUTINHO, Antônio Carlos. Resumo da origem da indústria calçadista francana. Acesso realizado em: 29/04/2008. Disponível em: <http://www.sindfranca.org.br/arquivo.asp?op=2>.

capital do setor agrícola-exportador – e por priorizar a produção de bens de consumo e não de bens de capital pode ser considerado ainda que retardatário segundo a lógica do capitalismo tardio.

A partir de 1937, ano em que teve início o Estado Novo gerenciado por Getúlio Vargas (1882-1954), Antônio Lopes de Mello funda a indústria de calçados Mello dando início a uma nova fase de industrialização do setor calçadista em Franca.

Outras fábricas se destacam com nomes fortes, como Calçados Samello S/A⁶ fundada por Miguel Sábio de Mello em 1926 e a Manufatureira de Borracha Amazonas, hoje Grupo Amazonas, que produzia saltos de borracha vulcanizada concorrendo assim com os saltos importados, fabricados nos Estados Unidos⁷. Em 1941 é fundado o Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Calçados e Vestuário de Franca, hoje com cerca de 30 mil filiados. Nesta década, a indústria passa a firmar através da mídia expressão nacional, mantendo-se em muito com recursos próprios deixando para o passado a imagem de cidade agrária.



Ao lado, à esquerda, vemos uma ilustração de Salles sobre o calçado, peça-chave do crescimento e modernização de Franca. A grande industrialização ocorre a partir de 1950, quando o governo federal incentiva a indústria com a abertura de linhas de crédito para capital de giro, aquisição de máquinas e construção ou reforma de prédios. Assim, consolida-se o parque calçadista de Franca elevando a produção de calçado em uma taxa média de 3,2% ao ano. Em 1950, o município já contava com 26.629 habitantes, destes quais, 2.015, isto é, 7,5% da população, trabalhavam como mão-de-obra empregada no setor calçadista (BARBOSA, 1998, P.25-26). Em 1984, o número de trabalhadores chegou à cifra de 34.509 no setor. Segundo dados do Sindicato da Indústria de Calçados de Franca (2000), o setor empregava 18.252 funcionários (fev.

⁶ <http://www.samello.com.br/>

⁷ http://www.amazonas.com.br/institucional_vew.asp?pg=1&id=42

2001) numa população estimada em torno de 300 mil habitantes, correspondendo a 6,08%.

Sem embargo, em Franca, visto os dados, houve um crescimento econômico expressivo nas décadas de 1960 e de 1970 devido à expansão da atividade industrial calçadista, que veio a atrair das regiões circunvizinhas um contingente de trabalhadores rurais, num momento em que o emprego da tecnologia na agricultura ameaçava os homens do campo, estimulando o êxodo rural, seduzidos por melhores condições de vida, aumentando consideravelmente o volume populacional e adquirindo, dessa forma, relevância no processo de modernização local, pois, de um lado, municiaava mão-de-obra barata e a indústria do couro ampliava o mercado de trabalho que exigia serviços públicos. O processo de industrialização e de urbanização do município atraiu um aglomerado de migrantes que idealizavam melhores condições de trabalho e de condição de vida, como: prestação de serviços, assistência médica, apoio social e educação.

No ano de 1960, já havia cerca de três mil empregados na área de calçados, e nos dez anos que se seguiram esse número subiria para cerca de quinze mil operários. Por esse período, o crescimento populacional foi tão expressivo que chegou a ordem de 40%; enquanto que em 1960 havia 68.027 moradores em Franca. Em 1970, esse número atingiu a cifra de 95.018 habitantes. Os índices superavam a taxa de urbanização do estado na década, visto que dos 82,91% recenseados saltaram para 92,75%, registrando Franca como 23º dos mais altos índices do estado de São Paulo. Seu grau de urbanização era bastante superior em comparação com a média do interior do estado que era de 70,93%, e mais acentuada frente à média nacional que era de 55,92%.⁸ Esse processo de crescimento e urbanização se deve ao modelo de economia adotado no município, o modelo capitalista internacional voltado para a demanda do mercado de massa. Houve naturalmente um contingente de mão-de-obra que a indústria não conseguiu absorver, e muitos nesse caso se sujeitaram a trabalhos precários e mal-remunerados. Logo o limitado acesso aos recursos e bens da sociedade urbana, ao longo dos anos, criou uma massa marginalizada no município.⁹

⁸SOUZA, Tércio Sauloerber de. *Rapsódias do autoritarismo em Franca: Relações de trabalho e demandas educacionais na indústria calçadista francana*. Ensaios de História, UNESP-Franca, v. 02, nº01, 10/06/1997 p.39, 109.

⁹FREITAS, Luzia Maria Moreira de, FERREIRA, Márcia Elena Lopes. A marginalidade sócio-cultural e a pobreza urbana. 1981. Monografia de Conclusão de Curso. FDHSS-UNESP-Franca.

Os recursos sociais então oferecidos dentro do município eram insuficientes para atender às necessidades básicas desse contingente, logo uma parcela desse contingente seria colocada à margem desses recursos. O sujeito marginalizado peculiar, segundo Robert Park, se encontra partilhando a vida e as tradições culturais de duas culturas diferentes, sem romper sua relação com ambos. Estando à margem de duas culturas com seu passado e suas tradições, ele não é aceito completamente, devido ao preconceito vivenciado na nova sociedade em que ele procura se integrar. As estatísticas retratam a condição dessas pessoas: no início da década de 1960, cerca de 20% da população de Franca vivia sem abastecimento de água, 44% sem esgoto, 50% das ruas não eram pavimentadas e 38% não possuíam coleta de lixo. Sem as condições necessárias de qualidade de vida, formaram-se desordenadamente precários conjuntos habitacionais difundindo uma cultura marginal. Nesta ilustração que faz parte do acervo da família, Salles infere a imagem de um bairro de periferia da cidade de Franca.



1.3. Política da violência: educar pela opressão

Foi neste ambiente local em constantes transformações econômicas e sociais que o pequeno Pedro, ou intimamente chamado “Pê”, junto com sua família, veio a experimentar seus primeiros anos de vida.

Posto na escola, desde cedo aprendeu a desenhar: segundo Salles foram várias as ocasiões em que foi chamado à atenção por seus professores enquanto estava a desenhar no caderno quando deveria seguir a atenção às atividades em aula. Era um tempo em que a escola pública primava pela disciplina rigorosa e era também elitista e excludente. O menino era considerado pelos familiares um “capetinha” devido seu o comportamento: costumava brigar com os outros alunos da escola e chegou até mesmo a furtar cadernos.¹⁰ O pai, no entanto, tinha um comportamento tirano, segundo a família, que ultrapassava sua formação da caserna: obrigava a sua mulher e o filho a pedir esmolas nas ruas durante o dia.

Os castigos do pai contra o filho eram tão freqüentes quanto suas fugas de casa para a rua. “Ele nunca combinou com meu pai, tinha muitas desavenças. Ele era muito rebelde e fazia muitas travessuras de criança”, relatou. (MARIA SALETI SALLES, 2001, oral). Seu Batuta usava tanto de violência psicológica quanto física, com requintes de crueldade. Segundo o próprio Salles, seu pai escondia nos caibros da casa de taipa um feixe de varas de marmelo que conservava em sebo de porco. Quando não era o suficiente para amansar o menino xucro, amarrava-o num quarto da casa trancado e colocava-o a separar ramos e galhos de pimenteira. “Os olhos e as mãos pegavam fogo, nem banho, nem sabão de cinza, abrandava.” Outro flagelo rude era colocar Salles de joelhos em cima de grãos de milho ou de um punhado de pedras britadas espalhadas pelo chão. Seu pai usava também de constrangedora violência psicológica: chegou a levá-lo amarrado, e por vezes até mesmo vestido de saia, para a escola na frente de colegas e professores.

Tal era o descomedimento em educar/reprimir o rebento com violência que um dos momentos mais marcantes na memória foi quando o seu pai o levou até a igreja matriz, Nossa Senhora da Conceição, chamou pelo coroinha, filho de um amigo Otávio Modenesi, e pediu para batizar o Salles, acreditando que seria uma forma de exorcizar o menino e curá-lo de seu comportamento.

¹⁰ Depoimento cedido por Maria Aparecida de Salles Silva a Daive Cristiano Lopes de Freitas, em 2000.

Quando Salles tinha já seus nove anos e havia sido expulso das duas escolas de primário que freqüentou, o Grupo Escolar “Caetano Petraglia” e o Grupo Escolar “Coronel Francisco Martins” (VIEIRA, 1987, p. 46), seu pai, exasperado com o comportamento do filho, tomou uma solução drástica: Salles foi levado por seu pai para a capital, São Paulo, onde andaram muito por ruas e ruas até chegar numa praça – cujo artista não informa qual exatamente – em que pararam para descansar. Pareceria até então um passeio de pai e filho em meio a uma viagem. Salles, já cansado de tanto andar, dormiu ao lado de seu pai num dos bancos. Algum tempo depois quando acordou percebeu que seu pai já não estava mais lá. Foi então que se deu conta que o pai o havia abandonado. O menino viu-se num momento de desamparo e impasse: sabia que não poderia mais voltar a Franca, pois seu pai havia acabado de expulsá-lo do seio familiar; por outro lado, com apenas nove anos, como ficava a indagação de um menino perdido em uma cidade desconhecida e descomunal? Como sobreviver no exílio em terra tão estrangeira? Estranha e ironicamente o menino tomou a decisão de partir para terras mais estrangeiras ainda: viajou de ônibus até o Rio de Janeiro, capital federal na época, e distante mais de oitocentos quilômetros de sua cidade natal. A retratação em tela produzida por Salles pode nos deixar a indagação de qual seria o desfecho: uma vida nua, uma vida crua ou o início de uma vida nômade?



1.4. Capital Federal: cidade maravilhosa, terra estrangeira

A única tragédia é não nos podermos conceber trágicos. Vi sempre nitidamente a minha coexistência com o mundo. Nunca senti nitidamente a minha falta de coexistir com ele; por isso nunca fui um normal.¹¹

Era o final da década de 1950, e o Rio de Janeiro então Capital Federal do país, vivia os anos dourados do governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976). A construção da “capital da esperança”, termo cunhado pelo escritor e ministro da cultura francês André Malraux (1901-1976) para definir Brasília, erguida no cerrado goiano, estava no seu acabamento. E em 1960 toda máquina administrativa federal seria então transferida do litoral para o centro do país.¹²

¹¹ PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. Coleção: Obras de Fernando Pessoa. Assírio & Alvim, 2006.

¹² “Foi como se por lá caísse um meteorito de espetaculares proporções. Numa sentada, foram atraídos para suas proximidades milhares de trabalhadores (os candangos) e transferidos mais de 5 mil funcionários públicos. E, com eles empreendimentos agropecuários, comerciais, minerais, e financeiros de toda

Salles Dounner, menino sem pátria e sem cidadania, retratou seu exílio e sua nômade em paisagens estrangeiras. Atirou-se de modo impetuoso na aventura de descobrir a cidade mais charmosa. Não obstante, das passagens na sua memória ficou o gritante contraste da cidade maravilhosa com a cidade provinciana que era Franca: o Palácio do Catete, hoje Museu da República; o estádio do Maracanã; a TV Tupi, no antigo cassino da Urca, fechado desde 1946 por ordem de lei do presidente Eurico Gaspar Dutra (1883-1974); a Bossa Nova “e a miséria e as incompetências administrativas nas instituições, oriundas dos cofres públicos e de resultados nocivos para os seus próprios contribuintes, isto é, o povo.” (VIEIRA, 1987, p. 35)



Salles passou a levar uma vida errante pelas praias de Botafogo e do Flamengo, abrigos provisórios de mendigos e outras crianças de rua, até ser pego e enquadrado por um “agente de menores” e levado à delegacia. Foi encaminhado ao SAM – Serviço de Assistência ao Menor¹³ –, instituição localizada na Ilha do Governador. A instituição era percebida socialmente como “Sem Amor aos Menores”, por se tornar um centro de correção e repressão que fazia uso indiscriminado de castigos corporais e violência sexual. Enquanto isso, em Franca, seu pai, seu Batuta, dizia aos conhecidos que lhe perguntavam sobre a ausência repentina do menino que havia colocado Salles num internato em São Paulo. O descaminho nômade que fora um tempo pleno de devir-

ordem.” Voltaire, Schilling. “A Era JK, otimismo e esperança”

<http://dadeducaterterra.terra.com.br/voltaire/brasil/2006/01/02/001.htm>

¹³ Em 1942, período considerado especialmente autoritário do Estado Novo, foi criado o Serviço de Assistência ao Menor - SAM. Tratava-se de um órgão do Ministério da Justiça e que funcionava como um equivalente do sistema Penitenciário para a população menor de idade. Sua orientação era correcional-repressiva. O sistema previa atendimento diferente para o adolescente autor de ato infracional e para o menor carente e abandonado. O Adolescente autor de ato infracional era levado a internatos – reformatórios e casas de correção – e o menor carente e abandonado era dirigido para patronatos agrícolas e escolas de aprendizagem de ofícios urbanos.

LORENZI, Gisella Werneck. História dos direitos da infância - Uma Breve História dos Direitos da Criança e do Adolescente no Brasil. Sítio promenino.

<http://www.promenino.org.br/Ferramentas/Conteudo/tabid/77/ConteudoId/70d9fa8f-1d6c-4d8d-bb69-37d17278024b/Default.aspx>

criança terminara. Nos seis meses em que esteve confinado no reformatório, Salles relatou o que sentiu e presenciou:

E ali ‘proliferava’ todos os desvios sexuais, onde o mais fraco pagava caro com a sua sobrevivência. Todos viam e ninguém intercedia, os inspetores omissos ‘refastelados’ na ‘garita’, olhavam pela janelinha, o mundo ali acabando para aqueles que eram ‘fragéis’ seres, mas humanos. A truculência da força e o estilete estabeleciam suas regras, poder de mandos e desmandos. Dali não se fugia. (VIEIRA, 1987, p. 35)

Esses fatos reverberavam fora da instituição. Os jornais da época publicavam diariamente a violência que escapava da censura dos muros. Com a pressão da mídia e a opinião popular insatisfeita, a instituição foi fechada e o juizado determinou por enviá-lo para um colégio, Patronato Amaral Peixoto, no município de Três Rios, próximo à rodovia Rio-Bahia. Nessa instituição, Salles terminou o ensino primário, teve aprendizado profissional e outros ofícios. O que poderia vir a ser outro confinamento geográfico veio como campo fértil a florescer seu devir artista, seu corpo vibrátil.

No colégio, serviu a diversas atividades, assim como os outros alunos: foi faxineiro, auxiliar de cozinha, dispensário, copeiro, lavrador, etc. Aprendeu como solista a solfejar canto gregoriano em latim, seguindo o ‘Missale Romanum’ no coral da capela do colégio. O coral cantava em festas populares nas cidades próximas de Bemposta e Três Rios.

Salles gostava tanto de produzir desenho que chegava a recolher os restos de lápis jogados e papéis de embrulho para criar seus trabalhos, como comenta seu amigo Mário Antônio Barbieri.

Com emoção Salles sempre se recordava da primeira caixa de lápis que certa vez ganhou da professora por ter tirado o primeiro lugar em prova de educação artística. Dizia ele ter sido o melhor presente e maior orgulho de sua infância. (BARBIERI apud. ALVES, 1999, p. 5)

Lembra-se que seu professor Jurandyr Gonçalves Machado estimulava-lhe a cantar e a desenhar. Seu primeiro desenho, e numa folha de cartolina, foi o retrato da atriz francesa Brigitte Bardot revelando seu fascínio pelo desenho e também pela beleza feminina. Recebeu como presente cadernos de desenho. Retratava acontecimentos cívicos, ilustrava as aulas científicas, decorava o teatro e confeccionava cartões de natal.

Ao aprender a datilografar, foi aceito como adjunto do diretor do colégio, Wilson Ferreira da Costa, e secretário da diretora de ensino, Sr^a Almira Machado Lima, e bibliotecário de material literário do colégio, na biblioteca Padre Fernando. Aos 13 anos

passou a escrever seus primeiros poemas. Conta que a professora Iclea Maria de Jesus, ao ler seus poemas, ficou curiosa em saber se ele havia copiado de algum autor ou tinha ele mesmo realmente composto. Seus professores e a direção ajudaram a publicar seus poemas no Jornal Tresriense. Para Salles, a professora foi “o diamante para a formação de sua vida”. Outra professora e esposa do diretor da escola, D. Natalina Lima, deu-lhe o primeiro bolo de aniversário e um par de óculos de presente. Nessa idade, Salles já sofria de miopia. Salles recebeu um amparo que nunca havia percebido no seio familiar.

Apesar da distância, Salles escrevia cartas para a sua mãe. Ele guardava na memória o endereço da família com quem morava, pois era ele quem assinava os recibos das cartas que chegavam pelas mãos dos carteiros. Sua mãe não sabia escrever, mas suas vizinhas se prontificavam a responder às cartas enviadas. Seu pai, por sua vez, não demonstrou qualquer interesse pelo filho. Ao longo de oito anos em que Salles manteve contato através de cartas, seu pai veio a falecer sem demonstrar interesse em rever ou mesmo contatar o filho.

1.5. O retorno em tempos de chumbo

Em 1966, após concluir o primário, Salles decide sair do colégio – uma decisão da qual ele comenta ter lhe causado uma profunda contrição mais tarde – e mudou-se para Niterói. Lá trabalhou por meses como caixeiro durante o dia, enquanto que, à noite, dormia no chão forrado de sacos de cimento em uma construção que pertencia ao seu patrão, Amaro Peçanha de Carvalho.¹⁴

Em 1967, decidiu voltar a Franca e o fez viajando de carona em carona. Nesses últimos anos em que viveu no estado da Guanabara, surgiram grandes transformações econômicas, políticas, sociais e culturais no país.

A era de otimismo também se justificava pelo fato de nossa frágil democracia ter sobrevivido às tentativas de golpe de estado que eram constantes na América Latina e desde a Independência em 1822, no país foram-se quatro – contabilizando-se inclusive a própria proclamação da República em novembro de 1889.

A utopia JK, porém teve um preço e um fim: seu governo havia inaugurado um período de dependência de empréstimos do FMI – Fundo Monetário Internacional – deixando uma dívida nunca antes assumida pelo Estado. Por outro lado, a União Democrática Nacional, finalmente chegava à cadeira presidencial através de Jânio da Silva Quadros numa vitória esmagadora contra Lott. Para a geração da década de 1960, ao receber a faixa de Juscelino, Jânio seria o último presidente civil eleito democraticamente no país.

A renúncia de Jânio Quadros em 25 de agosto de 1961, alegando que a pressão de “forças terríveis” tornavam impossível conduzir o governo, abriu uma crise política que se inseriu à crise econômica inflacionária. A partir do comício de João Goulart em 13 de março de 1964, quando o presidente defendeu as Reformas de Base na Central do Brasil, o país passou por uma tempestade política, sintoma de um mundo bipolarizado.

Em apenas 20 dias depois do Comício das Reformas, em Juiz de Fora, sede da IV Região Militar, tropas lideradas pelo general Olímpio Mourão Filho dirigiram-se para o Rio de Janeiro para dar início à “Revolução Redentora”, cujo objetivo era a manutenção do poder com vistas a evitar que João Goulart transformasse o Brasil numa república sindicalista ou num termo mais pejorativo para a direita houvesse um processo de “cubanização”.

¹⁴ Este era pai de Orlando Peçanha, zagueiro do Clube de Regatas Vasco da Gama e titular da seleção brasileira campeã da Copa Mundial da FIFA de 1958.

Em maio de 1968, ao tempo em que Salles retornara a Franca, houve no município um concurso de poesias e pinturas realizado no Conservatório Musical do município. Entre os melhores poemas destacamos aquele que galgou o segundo lugar, escrito pelo jovem universitário Randau de Azevedo Marques, revisor do jornal *Comércio da Franca*, intitulado *A poesia se foi*. Ao lado temos uma tela à óleo de Salles que retrata os próximos vinte anos de ditadura.

*A poesia se foi, as sementes eram
Há uma audiência, uma passeata e um povo
que ainda pensa estar tendo pesadelo*

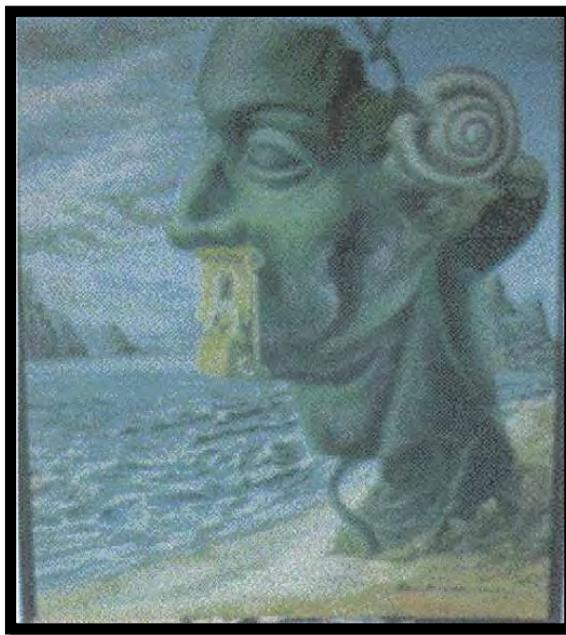
*Há certo ar de flor encolhida
sob curvatura de azul longínquo,
olhos e camisas colegiais.*

*Um grito,
dois gritos,
mil gritos
soam luto, soam morte, soam gritos.*

*Há uma rosa de pânico em cada garganta.
O medo existe de hoje, nas manchetes.
Nos braços erguidos contra cassetetes,
E em nós e no amanhã, sem pergunta ele é,*

*Há certo ar de flor encolhida
sob a certeza de que o azul é findo,
assim como a primavera não nascerá,
pois as sementes jazem mudas,
estranhas cheias de silêncio e fome, porém,
com a vontade imensa de mil gritos a pairar,
presos, no horizonte amordaçado.*

*Sementes Eram! Sementes Eram! Eram...*¹⁵



Esses versos brancos nos revelam um teor crítico que se manifestava entre os jovens universitários e secundaristas, a juventude intelectual do município de Franca, em relação ao regime autoritário que se instalou no país desde 1964. A Revolução Cubana de 1959 levou vários países da América Latina a um ciclo de regimes militares que perduraria pelas décadas de 60, 70 e 80 apoiados pelos Estados Unidos.

A causa anti-imperialista e o nacionalismo exacerbado traziam consigo uma utopia quase romântica de acreditar que a revolução vermelha seria possível no Brasil. Em capitais e em cidades mais prósperas, a juventude passou a perceber novas correntes de vanguarda cultural como a Jovem Guarda, a Tropicália e o Cinema Novo. A proposta

¹⁵ SILVA, Márcia Pereira da. Protesto e repressão no interior paulista: Franca (1969-1970). Tese de mestrado apresentada a FHDSS-UNESP – Campus de Franca, 1999, p.81

da tropicália tinha raízes e movimentos das décadas de 1920 e 1930, como o Movimento Antropofágico, como o de digerir a cultura estrangeira e regurgitá-la com a cultura popular brasileira. O Cinema Novo teve como figura de maior expressão Glauber Rocha, autor de obras reconhecidas internacionalmente como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), que retratam em comum a decadência da sociedade contemporânea. A jovem guarda, no entanto, não possuía uma conotação política e sofria influência direta do *Rock and Roll* dos anos cinquenta e sessenta. Esses elementos se tornaram historicamente relevantes no sentido de constituir uma reação cultural às novas realidades que se haviam consolidando com a crescente participação popular nas decisões políticas em nível nacional na década de 60. Houve processos de industrialização e urbanização pelo Brasil, como também em Franca, que se efetivaram de forma inigualável na história da cidade. A educação escolar, em seus vários níveis, ganharia importância estratégica dentro desse processo, passando a ser compreendida como elemento fundamental no projeto de modernização da sociedade local. No plano político e cultural, uma das consequências foi que a geração de estudantes que também viveu nos anos de chumbo se revelou mais atuante e militante com relação aos problemas que afetavam a sociedade em transformação. Contudo, graças ao regime de exceção dirigido pelo presidente marechal Castelo Branco, eleito pelo Congresso Nacional (1964-1967), políticos tiveram seus direitos cassados, foi imposto o bipartidarismo, sindicatos passaram a sofrer com intervenções do Estado. Começavam os anos em que cultura e política estariam fortemente tramadas. Estudantes universitários e secundaristas, sendo em sua maioria oriunda da classe média, foram, nesse momento, capazes de catalisar o descontentamento popular frente os primeiros anos do regime militar. O movimento estudantil veio como o canal de atuação da esquerda reprimida que se opunha ao regime de exceção. Em diretórios acadêmicos, sindicatos e inclusive agremiações escolares, esses estudantes se articulavam tomando conhecimento “das angústias de sua classe e se exercitava, embora canhestamente, na dura e complicada missão de mudar o mundo, tornando-o melhor e mais justo” (CONY, 2001, p.14).

Muitas vezes, o jovem começava a sentir sua responsabilidade social quando cursava o segundo grau. Ao entrar na universidade, ele se sentia importante porque, além de se preparar para exercer uma profissão, tomava consciência da realidade e ganhava intimidade com problemas que transcendiam ao currículo acadêmico (CONY, 2001, p.14).

Estavam por detrás da ação estudantil os partidos que procuravam lutar pela instauração do socialismo, entre estes: PCB e sua dissidência, o PC do B (linha chinesa), os militantes da extrema-esquerda de origem católica, da Ação Popular (AP) e também os trotskistas. Os protestos estudantis eram sempre reprimidos, mesmo quando a temática central tratava de questões internas às universidades, como a reforma de ensino.

O movimento estudantil passaria a resistir ao modelo econômico do governo que priorizara as questões de ordem econômica, em prejuízo das de cunho sócio-cultural. Assim, a modernização na face econômica determinava-se, sobretudo, pela afirmação de um elevado nível de tecnologia, ampliando um sistema industrial avançado, sem, contudo, investir no campo social.

Nos anos sessenta e setenta, motivados pelo *boom contracultural* mundial, a juventude estudantil de Franca tinha um papel ativo quanto às questões políticas e sociais do município. Estudantes e grupos artísticos se punham a discutir esses problemas em veículos de comunicação local, como rádios e jornais. Muitos desses eventos sócio-culturais partiam das escolas e faculdades com apoio da mídia local.

O jornal de veiculação no município, “*Comércio da Franca*”, foi o veículo da imprensa escrita que mais defendeu as atividades estudantis abrindo espaço em suas colunas a diferentes grupos de jovens das instituições escolares de ensino médio e superior da cidade. Entre 1960 e 1971, este jornal dedicou ao universo estudantil 135 artigos, enquanto que as questões voltadas ao professorado somaram 57 matérias.¹⁶

O *Comércio da Franca* abria espaço para os estudantes nas colunas “Página Literária” e “Coluna Acadêmica”. O jornal estabeleceu um caderno suplementar, “A Gazeta Estudantil” que, mensalmente, circulou por certo tempo sob responsabilidade do Grêmio “Castro Alves” da Faculdade Municipal de Direito, versando assuntos diversificados sobre as instituições de ensino médio e superior da cidade.¹⁷

A rádio local, Rádio Clube Hertz de Franca, hoje Rádio Hertz – AM/FM, exibia

¹⁶ Tal relação pode ser percebida também nos outros dois jornais da cidade, mas em proporção menor do que no “*Comércio da Franca*”. No “O Aviso de Franca” foram 10 artigos reservados para os assuntos do professor e 18 para os estudantes, já “O Francano” dedicou 14 matérias ao professorado e 15 aos alunos. Fonte: Fundo Documental do Museu Histórico Municipal “José Chiachiri”. Coleção dos jornais “*Comércio da Franca*”, “O Aviso de Franca” e “O Francano”, 1960-1971.

¹⁷ Ibid., vol. no.551, jun/1961. E ainda: “C.A. ‘28 de Março’: Nova Diretoria – Em memorável pleito eleitoral, realizado dia 15 de outubro último, sagrou-se vencedora a chapa formada pela Aliança Partidária (...). Mais uma vez, os acadêmicos de nossa Faculdade deram provas do seu alto espírito democrático e de seu senso de responsabilidade, comparecendo em massa às eleições.” Ibid. Coleção do jornal “O Francano”, vol. no.036, 18mentout/1962.

o programa semanal “Momento acadêmico”; dois alunos universitários, Antônio de Pádua, o Padinha, estudante de direito e professor de Língua Portuguesa, e Randau de Azevedo Marques, apresentavam o programa *Vanguarda Cultural*. A Rádio Difusora AM divulgava o informativo “A Vez do Consumidor”, dirigido pelo CA da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas de Franca – hoje UNI-FACEF – e o programa “Vanguarda Cultural”, apresentado pelo Grupo Independente de Arte – GIA. Este grupo teria depois seu programa na rádio Piratininga com o nome “*Em Tempo de Arte*”.¹⁸

Os alunos da FDF – Faculdade de Direito de Franca –, por sua vez faziam uso da imprensa escrita como veículo de expressão: imprimiam em seu Centro acadêmico o seu próprio jornal, a “Tribuna da Franca”. Das universidades do município, podemos destacar alguns grupos de teatro amador como o TUFFRA – Teatro Universitário da Faculdade de Filosofia de Franca –, Sabaral e GRUTA – Grupo Renovador Unindo Tendências, sendo que neste último participava Antônio de Pádua. Compunham peças com um teor antigovernista e incitando a luta revolucionária. Dante Finati, na época estudante do curso de direito na Faculdade de Direito de Franca, por sua vez buscou recursos para organizar e publicar um livro de sua autoria chamado “*Operação Poesia*” em 1966 e outro, “*Antologia dos Poetas Francanos*”, que agregava poemas de 77 poetas do município, tanto conservadores quanto modernos, como Salles Dounner que colaborou com o seguinte poema.

Uma estrela brilha por nós no céu econômico
[banco eterno de luz.
um gorjeio vem do ninho, será adultério?...
(quanto desperdício de orgasmo
ocorre nesta noite de luxúria...
...mas melhor assim.
a virgindade torna-se um animal raro,
o governo tem de tomar providências antes de
[sua extinção...
Estão matando demais este animal útil e belo!!!
altas horas da noite, o bar está aberto
mas além do bar, perto do curtume
na cia. do protesto,
os poetas operário

¹⁸ A relevância conferida aos jornais locais neste estudo está também no fato de que, até fins dos anos 60, este veículo de comunicação, sobretudo no interior do país, ainda era um dos principais difusores de discursos e imagens, ficando atrás do rádio que ultrapassava a barreira do analfabetismo, por meio da veiculação oral. Apesar do grande número de analfabetos e semi-alfabetizados, o jornal continuava sendo uma força formadora de opinião, mesmo perdendo espaço para a TV, com seu forte apelo tecnológico audiovisual, tornando-se hegemônica no mercado da informação, a partir dos anos 70 (MILANESI, 1978).

Em certas edições do jornal *Comércio da Franca* de 1965, foram impressos poemas e crônicas de estudantes universitários e secundaristas, e cronistas. Seus temas variavam entre a natureza, o amor conjugal e filial, geralmente escritos por pensamentos mais conservadores, alcunha dada pelos estudantes a esses cronistas que costumavam a frequentar o Clube da Saudade. Em resposta, os mesmos cronistas locais tinham os estudantes por moderno num convívio pacífico. “...embora pareça estranho, nossa Franca pode dar-se ao luxo, nos dias que correm, de ter, inclusive, ‘grupos literários’ de tendências diferentes: um ‘conservador’ e outro ‘moderno’” (FINATTI, 1965, p.3).

Esta dicotomia entre conservadores e modernos apareceria também em outros ramos da expressão artística. Quarenta e quatro anos depois da realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, os integrantes do GIA promoveram na AEC – Associação dos Empregados do Comércio – a I Semana de Arte Moderna de Franca. O evento foi aberto ao público do dia 25 de setembro ao primeiro de outubro de 1966. A mostra compôs-se de palestras, debates, recitais, ensaios teatrais e exposição de obras, entre outros. Dentre seus participantes vale salientar a presença de Finati, Magno Dadonas, redator do jornal *Comércio da Franca*, Jeval Doin, Padinha, Oscar Kellner, poeta e escritor, Primon, artista plástico modernista, e Salles Dounner.

Das universidades existentes em Franca, em cada curso dispunha para os discentes seu próprio CA (Centro Acadêmico), entidades democráticas que possuíam funcionalidades variadas. Estas eram geralmente filiadas ao Diretório Acadêmico de cada universidade. Cada centro, além de atender as prioridades dos estudantes em assembleias, confraternizações e reuniões, seguia as diretrizes estabelecidas por uma organização de intersecção nacional: a União Nacional dos Estudantes, a UNE. Seu braço cultural eram os Centros Populares de Cultura, CPC²⁰, que por sua vez estavam hierarquicamente vinculados a UNE. A base ideológica dessas entidades era distintamente socialista: pregava a reforma educacional, principalmente universitária, limitações ao capital estrangeiro, combate ao imperialismo norte-americano, política

¹⁹ DOUNNER, Salles. Lírica Geral. In: FINATTI, Dante B. *Antologia dos poetas francanos*, 1966, p.85

²⁰ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi uma organização associada à União Nacional de Estudantes - UNE, criada em 1961, na cidade do Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais de esquerda, com o objetivo de criar e divulgar uma “arte popular revolucionária”. Reuniu artistas de diversas áreas (teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc.), defendendo o caráter coletivo e didático da obra de arte, bem como o engajamento político do artista. In CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.
http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura

externa independente, manifesta simpatia por Cuba castrista, reforma agrária efetiva e participação dos trabalhadores nas decisões nacionais. Muitos de seus militantes saíam às ruas, em bairros pobres, para preconizar a conscientização de classe da condição de passividade enquanto vítimas das injustiças sociais que já lhe eram tão cristalizadas.

Tal posição do estudante francano era fomentada, sobretudo, em virtude da crise quando se protestava a legitimidade das autoridades do regime de exceção ou quando do enrijecimento da repressão militar:

Os Estudantes e a Revolução – No Brasil, como em outros países houve uma grande infiltração comunista, em todos os setores, principalmente no educacional. (...) No setor estudantil, viu-se, nos últimos anos, uma infiltração total de comunistas em uniões, grêmios, associações e outros órgãos de estudantes, tudo sob as vistas complacentes de certas autoridades federais. Provocavam greves, desordens, indisciplinas, tudo com o fito de criar um clima de hostilidade e de agitação, que dificultava o progresso do país e nos estava levando para a anarquia. (...) E da mesma forma que caiu o governo, caíram as hipóteses de que o estudante deve intrometer-se na vida política da nação. O estudante deve apenas preocupar-se com os estudos e, no setor político, apenas com a política educacional. (sic)²¹

Nas escolas públicas e particulares, os estudantes secundaristas dispunham de agremiações regulamentadas internamente e exerciam atividades tanto dentro do ambiente escolar como fora deste, indo às comunidades próximas para promover atividades semelhantes às dos universitários. Os alunos secundaristas ainda dispunham de um órgão representativo mais de nível local, a UESF – União dos Estudantes Secundaristas de Franca. Seus representantes organizavam debates, manifestações de rua e atividades que acabavam ganhando conotação política e ideológica. Em algumas escolas, os alunos ainda constituíam academias literárias semelhantes à Academia Brasileira de Letras: é o caso da ALJA, Academia Literária Jorge Amado da escola Pestalozzi e a ALMA, Academia Literária Machado de Assis na escola estadual Torquato Caleiro. Assim como estas, o Colégio Champagnat e o Colégio Nossa Senhora de Lourdes promoviam debates entre os alunos e comunidade visando desenvolver a reflexão e a postura crítica. Pobreza, fome e mesmo assuntos polêmicos como a Guerra do Vietnam e a Revolução Cubana eram tematizados nos debates escolares. A participação dos alunos nestas questões era tão intensa que um fato marca a sua organização: em 18 de outubro de 1963, os estudantes aderiram à greve dos professores por suas reivindicações salariais.

²¹ Ibid. Coleção do jornal “O Comércio da Franca”, vol. no.555, maio/1964.

Em novembro de 1964, o governo Castello Branco havia decretado a Lei nº 4.464, mais conhecida como “Suplicy de Lacerda”, nome do ministro da Educação que extinguiu a UNE, desestruturando sua organização e suprimindo sua autonomia. Em seu lugar instaurou-se a DNE – Diretório Nacional dos Estudantes e o DEE – Diretório Estadual dos Estudantes – em substituição a UEES – União Estadual dos Estudantes, ambos subordinados ao governo militar. Partidos também foram extintos: o PCB – Partido Comunista Brasileiro e sua dissidência, o PC do B – Partido Comunista do Brasil –, criado em 1962 e que não aceitavam a proposta deste em manter aliança com a burguesia nacional. O PC do B dispunha de militantes em Franca, como: a família de José Evaldo de Mello Doin, conhecido pelo pseudônimo “Jeval Doin”, estudante de direito e filosofia e em seus últimos anos professor doutor de História na UNESP de Franca; Vanderlei Fontelas, estudante de História; e Nelson Japaulo, também influente no partido.

Os primeiros anos do regime foram marcados por manifestações estudantis e ações violentas, como o assassinato do estudante Nelson Luiz Lima Souto²² em 28 de março e as invasões policiais na UNE, na faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1966. Neste trecho do jornal “*Comércio da Franca*”, observa-se postura dos estudantes, publicando na íntegra a deliberação de uma de suas assembléias, que criticava a omissão de diálogo das autoridades militares governantes:

Movimentam-se os Universitários Francanos em Solidariedade aos seus Colegas de todo o Brasil (...) MANIFESTO ‘Nós, alunos da Faculdade de Direito de Franca, reunidos em Assembléia Geral Extraordinária, por convocação do D.A. ‘28 de Março’, tornamos pública a nossa solidariedade aos universitários de todo o Brasil nos seguintes termos, face aos últimos acontecimentos: 1º) – Solidariedade aos colegas vítimas de arbitrariedades policiais; 2º) – Protesto contra o pagamento de anuidades em estabelecimentos oficiais; 3º) – Decretação de greve simbólica durante 24 horas em repúdio a tais acontecimentos; 4º) – Hasteamento da bandeira do D. A. ‘28 de Março’ durante o período da greve, em sinal de luto pelo falecimento de universitários.(sic)²³

Em Franca não foi diferente, nem ao menos passivo: em primeiro de julho de 1966, os alunos secundaristas liderados por Nelson Japaulo se uniram para fazer manifestação em frente ao cinema São Luiz no centro da cidade contra o aumento do valor do ingresso ao preferido entretenimento acessível do município. O professor de

²² O nome do estudante morto no restaurante Calabouço no Rio de Janeiro, ora aparece como Nelson Luís Lima Souto, ora como Édison Luís Lima Souto, nos jornais francanos. É importante saber que em todos os casos trata-se da mesma pessoa.

²³ Ibid. Coleção do jornal “*Comércio da Franca*”, vol. no.128, 24/set/1966.

língua portuguesa Luiz Cruz registrou esse momento significativo em seu romance realista “Deuses Mutilados” de 1984:

Aos quatorze anos, meu irmão presenciara, casualmente, movimento de estudantes à porta do Cine São Luiz. (...) Os estudantes se rebelaram contra o aumento no preço dos ingressos, entravam a calçada diante do cinema, surgiu um conflito entre empregados da empresa e manifestantes, apedrejaram-se vidros, apareceu a polícia, houve corres-corres. Uma confusão. (CRUZ, 1982, p. 14)

Posto foram as vaias de ânimos exaltados, a situação foi conciliada entre manifestantes, polícia e dono do cine, e a manifestação seguiu para a praça da catedral onde conclamaram, através das rádios locais, a presença da população para a manifestação que terminou de modo pacífico.

As manifestações de uma juventude que se sentia cerceada, ainda que distantes de uma militância político-partidária definida, também era visível no campo das artes: música, poesia, artes plásticas e cênicas e até mesmo o cinema, algo que parecia caro e inacessível.

1.6. “Quem viaja tem muito que contar”²⁴

A criança ficou, mas emudeceu. Vejo como via, mas por detrás dos olhos vejo-me vendo; e só com isto se me obscurece o sol e o verde das árvores é velho e as flores murcham antes de aparecidas. Sim, outrora eu era de aqui; hoje, a cada paisagem, nova para mim que seja, regresso estrangeiro, hóspede e peregrino da sua apresentação, forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim.²⁵

Para Walter Benjamin, a experiência que se oferta de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram os narradores. “Quem viaja tem muito que contar”, diz a sabedoria popular. Para o autor, Salles seria o marinheiro que veio de terras distantes e delas compôs seu modo de artista. Entre Franca e Rio de Janeiro seria o (re)encontro significativo para o seu potencial de criação artista. Ao chegar a Franca, Salles encontrou sua família na mesma velha e antiga casa onde passou parte de sua infância. O jovem recém chegado assinala suas primeiras impressões:

As pessoas eram tacanhas e arredias, mediocridades tutelam o

²⁴ BENJAMIN, Walter. In: “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 58)

²⁵ PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. Coleção: Obras de Fernando Pessoa. Assírio & Alvim, 2006.

posto e a cabeça das pessoas. O mundo balançava na terra da taipa da velha casa, seus paus trancados e cheio de insetos eram como vértebras de alguém que agonizava com as entranhas para fora, os cotovelos dos caibros estreitos ‘tuncavam’ e rompiam-se cheios de cupim. A casa ficava na esquina como monumento da miséria.²⁶

Seu velho pai, seu Batuta, já havia falecido há alguns anos. Salles trazia consigo um caderno em espiral dos tempos de orfanato em que vivia em Três Rios: nele ilustrava e escrevia seus poemas desde os treze anos. Esse documento ficou guardado tempos depois com seu amigo Brasinha. Usava de sonetos em versos alternados ou livres com temáticas de um lirismo muitas vezes insular e solipsista. Em um destes, intitulado “*Retorno*”, deixa explícito suas ansiedades mais íntimas de quem pretendia encontrar uma família um tanto quanto diferente daquela de que fez parte até ser exilado pelo pai. Por outro lado, revela o desejo de conhecer lugares distantes ao se referir em “mares”, relembrando Walter Benjamin e seu arquétipo do narrador marinheiro nômade que se contrapõe ao lavrador sedentário, ambos donos da “faculdade de intercambiar experiências”:²⁷

*Quantos anos vivi distante daqui,
Parti para o mar deixando meus queridos.
Agora, depois de 9 anos, volto, volto para onde nasci
Esquecendo meus pesadelos vividos.*

*Ainda me lembro como era aqui;
Mas como tudo isso mudou!...
Lembro-me de tudo aqui.
E quando tive que deixar quem me amou.*

*Aquela árvore tão bela? Ah! Lembro-me,
Mas já está daquele tamanho!!
Lembro-me dela quando parti,
Para cruzar nos mares estranhos.*

²⁶ VIEIRA, Renata. Vida e obra do pintor Salles Douner: trabalho de conclusão de curso. 1987. UNIFRAN. Franca, São Paulo. p.23

²⁷ BENJAMIN, Walter. In: “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 40)

*Ah! Nem posso acreditar no que vejo,
Eis minha humilde casa afinal.
Juntos novamente era o meu desejo,
Para viver aquela doce vida sem igual.*

*Papai, mamãe!! Enfim encontro-os.
Como é bom revê-los, quanta emoção!
Pois durante nove anos nos mares longínquos,
Revê-los foi minha única ilusão.*

*Coitada da minha mãe, tão velhinha!...
Por causa de seu filho vivia chorando.
Quando parti, quantas tristezas deixei,
De tantas obsessões deixei cabelo branco*

Seus primeiros meses em Franca foram de desventura, não melhores que os dias cariocas. Para sobreviver, o jovem teve de procurar trabalho. Salles comentou o fato de que, nesses primeiros dias, teve uma desavença com uma turma de rapazes que vieram a confrontá-lo por estar trajando uma camiseta na qual havia estampado o retrato do compositor romântico alemão Ludwig Van Beethoven. Enfim, a desavença não terminou em agressão física, apenas em ameaças porque alguns policiais que presenciaram o ocorrido acabaram por prender Salles e um dos rapazes. Salles ressalta que, enquanto o rapaz saiu no dia seguinte, ele continuou preso por mais três dias, isso porque o carcereiro, conhecido como Geraldão, conhecido de seu falecido pai, quando soube de quem era filho, resolveu mantê-lo por mais tempo. O Regime Militar e o contexto da Guerra Fria faziam com que a idiosincrasia de subversivo pairasse na atmosfera.

Me pergunte hoje em dia o que eu acho da polícia? Me pergunte o que acho de todo aparelho penal judiciário? O que penso é inquestionavelmente impúblicável. Imagine você, ir preso por causa de Beethoven pintado na camisa, sob a suspeita de que eu era algum criminoso de patenteada e inexpugnável periculosidade²⁸

Solto, Salles trabalhou nos meses seguintes como vendedor de carnês do Baú, de livros e até de picolés, e por três meses como auxiliar de montagem na fábrica de

²⁸ Op. Cit. p.25.

calçados Zuza. Trabalhou como letrista com alguns amigos: Paulinho Pintor, Paulo Roberto Macedo, Luís Carlos Albanezi e Jaime Machado Nascimento, na rua Homero Alves. Porém, as perseguições por conta de suas convicções e seu comportamento continuaram.

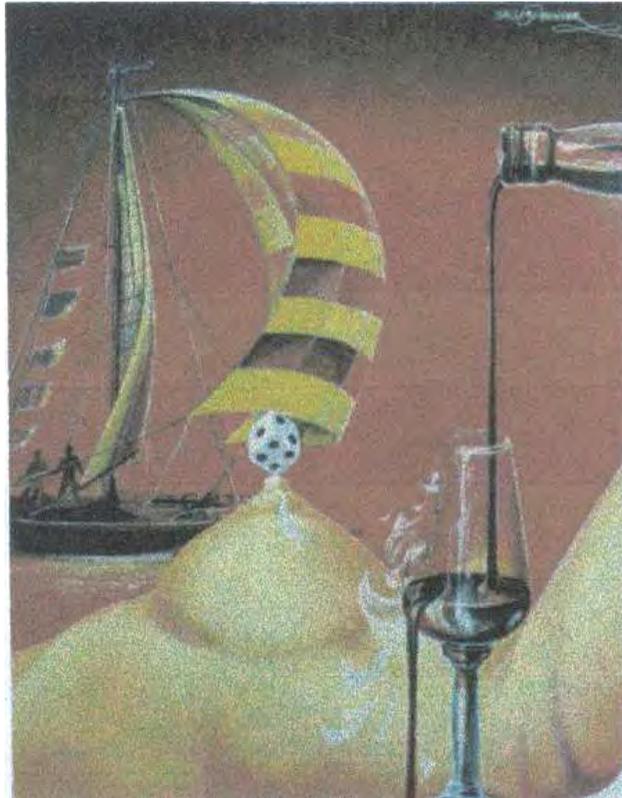
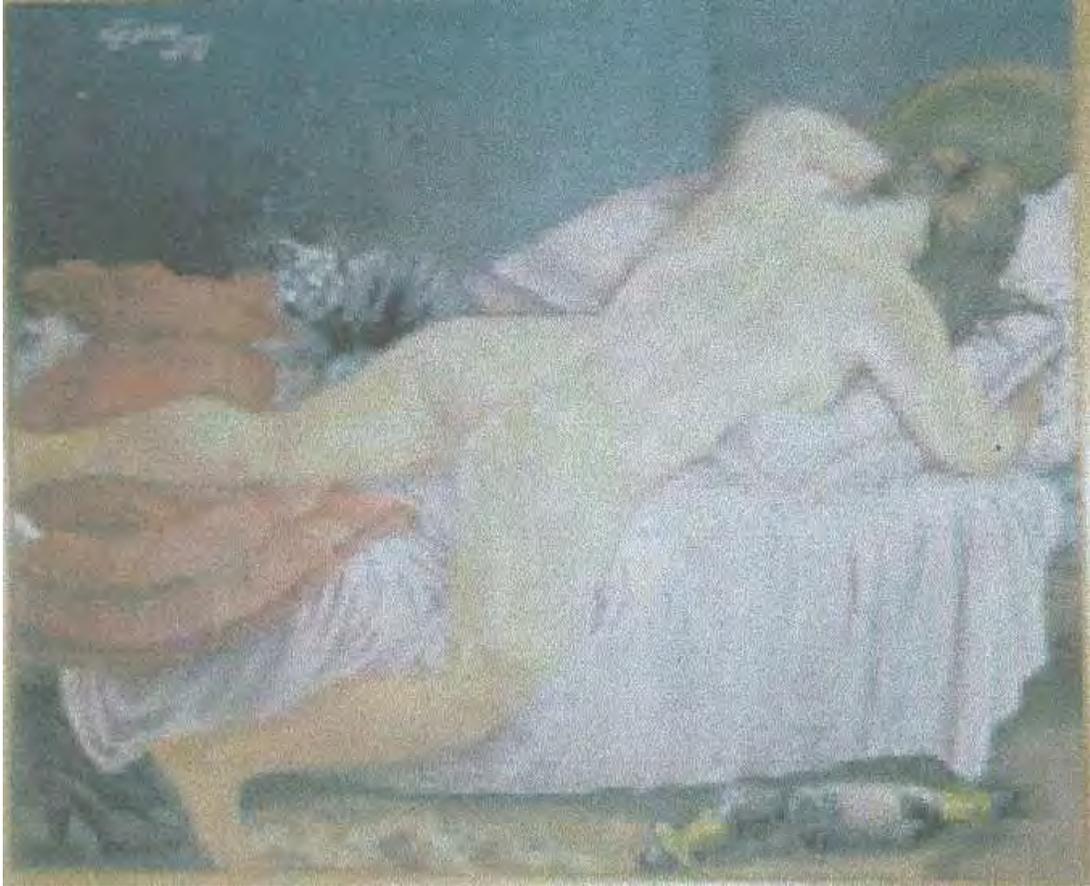
“(…) em 1969 ou 1971, devido às suas convicções políticas [Salles tinha tendências comunistas], foi perseguido pela polícia militar. Certa vez foi procurado na sua casa, sob denúncia de subversão. Não estava sabendo que a polícia o procurava. Irritado, quis tirar satisfação com o delegado. Certamente seria preso, não fosse a intervenção de uma namorada que o impediu” (BARBIERI apud. VIEIRA, 1987, p. 25)

Foi novamente procurado pela polícia quando o delegado intimou-o com testemunhas de que Salles havia organizado um meretrício nos fundos de sua casa onde também se consumia cocaína. Presente a soar como sarcasmo, Salles negou irredutivelmente: bebia excessivamente, vivia em companhia de prostitutas, brigava em casa com a família e mesmo na rua foi várias vezes preso, mas nunca foi viciado em nenhum tipo de entorpecente ilegal.

Mas a sociedade e sua polícia quis impingir mais um ‘estigma’, ‘por que’? Porque a sua personalidade não se filia à omissão dos fatos a prostituição dos ideais, não fica a frente da ‘fratenação’ dos ‘hipócritas’ da classe média, não é ambicioso por isso não frequenta as panelinhas dos sacanas... (BARBIERI apud. VIEIRA, 1987, p. 25)

Não fosse suficiente, a penúria e a escassez aos poucos o persuadiriam ao alcoolismo, uma vez que dava fé que a bebida o ajudava a lograr a fome. Salles passou a manter seu sustento trabalhando como “letrista”, como é conhecido o pintor de letrados em casa de comércio, e oportunamente, foi requisitado para pintar fachadas e murais de bares, sendo que nos lugares em que realizava seu trabalho servia-se das bebidas à venda, o que era claramente descontado do pagamento acordado. Pintava e bebia e enquanto bebia ostentava, a todos os passantes, o seu trabalho como se a bebida fosse um combustível para a sua criatividade. Em algumas das obras que o artista pintou ao longo de sua vida era comum o comparecer de garrafas e taças regadas de vinho. Em *Art-Nula Desenhos*, ele escrevera em 1992: “Ao bar que me afasta dos hospícios. À cerveja minha oficina de criações e recreações étlicas cavalares.”²⁹ Abaixo, vemos duas telas produzidas pelo artista que configuram seu modo boêmio e hoje fazem parte do acervo da família.

²⁹ DOUNNER, Salles. *Art-Nula Desenhos*. ed. Franca, São Paulo, 1992. Ribeirão Gráfica Editora.



CAPÍTULO II

A DIMENSÃO TRÁGICA DA VIDA E A VIDA COMO OBRA DE ARTE

2.1. A Atenção Flutuante

A partir deste capítulo pretende-se revelar aspectos do discurso dominante que fundamentou o ciclo artístico de Salles Dounner, que atravessou as décadas de 1960 a 1990 do século passado, desvendando interesses implícitos nas representações veiculadas em suas obras. Pretende-se, assim, poder compreender o tipo de arte pensada e “dada a ler” (CHARTIER, 1990), buscando demonstrar, com mais nitidez, a recusa do artista pela forma de legitimação das condições de precarização da vida que o progresso trouxe consigo.

No entanto, o trabalho de decifração dos signos contidos nas obras elaboradas pelo artista só foi possível mediante o processo de cartografia entre os elementos em seu contexto abrindo um plano de forças que os condicionará existência. Dessa forma, é importante considerar que a cartografia é uma “prática geográfica de acompanhamento de processos em curso que, mais do que de um traçado de percursos históricos, ocupa-se de um campo de forças no seio mesmo dos estratos”³⁰. Segundo a proposta de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), a cartografia enquanto caminho errante convoca o pesquisador a um exercício de pensar para além da representação – “uma vez que, estando voltada para o traçado de um campo problemático, requer uma cognição muito mais capaz de inventar o mundo do que de reconhecê-lo”. Segundo Virgínia Kastrup, o método cartográfico:

Baseia-se nos conceitos de atenção flutuante de S. Freud, de reconhecimento atento de H. Bergson e nas contribuições da vertente fenomenológica das ciências cognitivas contemporâneas. A atenção cartográfica é definida como concentrada e aberta...³¹

³⁰ AMADOR, Fernanda e FONSECA, Tânia Mara Galli. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa – considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. Arquivos Brasileiros de Psicologia, Vol. 61, No um (2009).

³¹ KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. Psicologia e Sociedade, Porto Alegre, v. 19, n. 1, jan./abr. 2007.

O método de cartografia perpassa entre a sua definição e a recusa como tal, uma vez que, transitando em um campo problemático, viabiliza-se pela produção e não da coleta do material pesquisado. Kastrup (2007) continua sua explanação nos informando que o método cartográfico visa investigar um processo de produção, e não representar um objeto. A idéia que norteia a construção deste método parte do funcionamento de um modo de atenção baseado em conceitos como o de atenção flutuante (FREUD, 1912-1969), reconhecimento atento (BERGSON, 1897/1990) e atenção à espreita (DELEUZE, 2006b). A originalidade da análise bergsoniana é apontar que o processo de reconhecimento não se dá de forma linear, como um trajeto único ou uma marcha em linha reta. Não se faz através do encadeamento de percepções ou de associação cumulativa de ideias. Para o pesquisador, seu procedimento implica trabalhar com a dimensão inventivo-intuitiva da cognição abordada por Bergson (1984), citado no texto “O pensamento e o movente”.

É no conceito de intuição e, mais especificamente, em suas formulações sobre esta enquanto método que nos detemos, devido à potência que aí julgamos existir para nos possibilitar refletir a respeito do tema aqui proposto: o exercício cognitivo do cartógrafo.³²

Bergson, em sua abordagem sobre o tempo, aponta como um elemento suprimido pela ciência por um processo de enrijecimento e que precisa ser recuperado. Seu resgate ocorreria pela sensibilidade. A atenção ao tempo que nos escapa requer a intuição enquanto dimensão do trabalho cognitivo. O filósofo a respeito afirma:

A inteligência retém apenas uma série de posições: um ponto primeiramente atingido, depois outro, depois outro. Objeta-se ao entendimento que entre esses pontos se passa qualquer coisa? [...] Nossa ação apenas se exerce comodamente sobre pontos fixos; é, então, a fixidez que nossa inteligência busca; ela se pergunta onde o móvel está, onde o móvel estará, onde o móvel passa. Mesmo se ela nota o momento da passagem, mesmo se ela parece então interessar-se pela duração, limita-se a constatar a simultaneidade de duas paradas virtuais: parada do móvel que ela considera e parada de um outro móvel cujo curso, supõe-se, seja o do tempo. Mas é sempre a imobilidades, reais ou possíveis, que ela se relaciona (BERGSON, 1984, p. 103).

Para Bergson, a inteligência pretende a fixidade operando movimento com imobilidade. Faz uso de um tempo cronológico, ou seja, sucessivo, excetuando a transição para asseverar uma organização do pensamento e das ações. Sustenta-se em campo seguro e plano de um tempo crônico que opera enquanto “simultaneidade,

³² Idem.

amalgama passado, presente e futuro, tangenciado, especialmente, pela intuição”. Esta rastreia a mobilidade em zonas de passagem nas quais o tempo atravessa em constante diversidade.

Visto que a preocupação é perceber um campo existencial entrementes do discurso vinculado à obra do artista Salles Dounner nossa atenção se volta a traçar um campo problemático sobre a arte acadêmica como um referencial artístico que prevalece como elemento da cultura tradicional da região e a arte moderna na década de sessenta que se inspira no movimento de arte moderna paulista dos loucos anos vinte. Dada a diferença entre a natureza dos dois movimentos, o primeiro serviu como ponto de contestação e recusa para o artista enquanto apreensão de território existencial ao passo que o segundo foi um campo fértil para exercer o intempestivo e o intensivo.

2.2. Acadêmicos e Salles Dounner: Entre Apolo e Dionísio contra Prometeu

A crítica de Salles Dounner ao apontar a arte acadêmica francana como fruto de um escapismo burguês se revestia de um contexto em que se cotejavam o tempo tradicional e o moderno, o culto e o vulgar, o harmonioso e o impactante. No entanto, é possível encontrar um diálogo entre as duas expressões artísticas rastreando o intempestivo e o intensivo esclarecendo que a pretensa ideia de associar a produção acadêmica à militância política trata-se de uma colocação imprudente.

A cultura artística em Franca teve uma peculiaridade relevante de estar relacionada com suas fases de desenvolvimento no processo histórico político-econômico. Podemos identificar uma primeira fase em que surgiu a arte acadêmica que prosperou com o processo sócio-histórico que conhecemos como a *Belle Époque* caipira típica das cidades do interior paulista que vivenciaram as primeiras transformações da modernidade no limiar do século XX, em consequência do crescimento econômico promovido pelos efeitos da expansão da economia cafeeira nessa região. Numa fase intermediária encontramos as primeiras propostas de se por em prática a arte moderna seguindo os preceitos dos pioneiros modernistas a partir da década de 1920 doravante. Este movimento, contudo, estava vinculado a uma classe de grupos de universitários e secundaristas, filhos da classe média urbana emergente num contexto de contestação política, entre as décadas de 1960 e 1970. E por fim, a fase em que a arte moderna

assume um espaço tão consistente quanto a acadêmica. Justamente no momento que compreendemos como um desbunde dos anos finais de 1970 ao início dos anos de 1980.

Dentro deste contexto faremos uma leitura das intenções de Salles Dounner sobre a sua prática artística, revelando assim as razões que o levaram a rivalizar sua arte que milita pelos “modernos” em franca oposição aos “acadêmicos”, porém nos libertando do que vou definir como “ranço bolchevista”. Em seu trabalho existe claramente um discurso sócio-político que o artista o deixa explícito. Porém, o que fica invisível é o discurso que o singulariza dos demais artistas com quem se relacionaria no seu ciclo produtivo que se pretende tornar visível. Tomo por ranço bolchevista o modo pelo qual a produção do artista foi diversas vezes designado tentando incutir discussões operadas com conceitos marxistas dos mais tradicionais, como: luta de classes, aparelhos ideológicos do estado, ditadura do proletariado, etc. Ao longo de seus relatos podemos encontrar vasto material escrito, retratado tanto em tela quanto a bico de pena ou em forma de entrevista que revelam sua predileção pelo sistema socialista. No entanto, ao se aproximar do devir-artista que Salles Dounner manifestou ao longo dos anos torna-se possível perceber que mesmo em companhia de Karl Marx, *Der Rothe Doktor*, Friedrich Nietzsche, seu contemporâneo e conterrâneo alemão, pode ser mais indicado para esta travessia. O filósofo de Röcken veio a refletir sobre a arte de modo a compreendermos como uma prática inerente e necessária ao ser humano. A partir de sua leitura poderemos entender o brio entre a arte acadêmica e especificamente o pensamento ético e artístico de Salles Dounner. O pensador e linguista russo, Mikhail Bakhtin, também será um acompanhante respeitável através de sua obra, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de 1941, obra digna de levantar indícios de como Salles Dounner pretendia fazer da sua obra um devir-carnavalesco em tempos de repressão.

Em seu juízo escrito em *Crepúsculo dos Ídolos, ou como Filosofar com o Martelo*, Nietzsche fez suas considerações sobre o ideal e a importância da arte pela arte em relação a moral, alvo de suas críticas mais corrosivas. “*L’Art pour l’art* – A luta contra a finalidade é sempre luta contra a tendência moralizante na arte trágica, contra a sua subordinação à moral. *L’Art pour l’art* significa: ‘Ao Diabo com a moral!’.”³³

³³ JUNIOR, Oswaldo Giacoia. Filosofia, vivência e experimento: a vida como experiência do pensar em Friedrich Nietzsche. Vídeo publicado em: 26/12/2008. Café Filosófico. In <http://www.cpfcultura.com.br/video/filosofia-vivencia-e-experimento-vida-como-experiencia-do-pensar-em-friedrich-nietzsche>

A arte trágica grega, no estudo empreendido por Nietzsche a respeito da vida, desprende-se da censura moral e do aperfeiçoamento humano ou qualquer outra finalidade sob valores de juízo: revela seu caráter de pulsão, dimensão da cultura grega pré-socrática já empregada à época de Homero. Nietzsche reflete n’*O Crepúsculo dos Ídolos*:

Já um psicólogo pergunta: “o que faz toda arte trágica? Não louva? Não glorifica? Não escolhe? Não enfatiza? Com tudo isso ela fortalece ou enfraquece determinadas valorações... Isto é uma coisa acessória? Casual? Algo de que o instinto do artista não participa absolutamente? Ou não é antes o pressuposto para que o artista possa... Seu mais profundo instinto visa a arte trágica, não visa antes o sentido da arte trágica, a vida? Um desiderato de vida?” (NIETZSCHE, 1992, p.77)

A arte trágica, ao longo da história clássica da Hélade, serviu como expressão dos homens detentores de uma superfetação da sensibilidade e produziu em suas obras um instrumento de supressão ao sentimento dilacerante da existência. O homem heleno, objeto de Nietzsche, reconhece e tem consciência de sua existência frágil e pungente diante dos horrores da natureza. A arte tem o poder de fazer com que os homens suportem o sofrimento com alegria, como parte complementar da existência, porque, mesmo consciente de seu próprio ocaso como indivíduo em nada alteraria a essência da vida, da vontade.

De que outra maneira poderia aquele povo tão apto ao sensitivo, tão intenso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?” (NIETZSCHE, 1992, p.37).

Nietzsche, por meio de sua metafísica da arte, revela uma possibilidade que se opõe à interpretação e a significação morais da existência e toma a arte trágica como atividade propriamente metafísica do homem. A tese fundamental do filósofo defende que a tragédia representava uma perspectiva de aceitação incondicional da existência, uma atividade de afirmação da existência, pois através da arte trágica encontramos justificativa para a potência da vida que é a vontade (*der Wille*). Conforme Nietzsche, não há fundamentos para aterrorizar-se com o inevitável: a arte trágica é um consolo metafísico que nos afasta por breves instantes da desordem do caos. “Nós temos a arte trágica a fim de não morrer de verdade”, escreveu o filósofo em seus *Fragmentos póstumos*. É este excerto que abre suas perspectivas para o devir, amenizando as Dores

do Mundo, “*Weltschmerz*”, “[...] pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NIETZSCHE, 1992, p.47).

Entre os gregos, o elemento devastador que é próprio da vontade foi neutralizado pelo processo artístico de simbolização.³⁴ Dionísio precisava ser expresso para que não se tornasse um destruidor.

Ao captar e reproduzir em cenas a vida, a tragédia é por si uma metáfora do mundo, isto é, reproduz a própria dinâmica do mundo. Dessa forma, a arte trágica, enquanto redenção da vida é, ao mesmo tempo, conhecimento e uma visão metafísica da existência. Segundo Nietzsche, a vontade pontencializada, nomeada de embriaguez pelo autor, é o princípio ativo de todo o processo de criação. Em toda relação entre atividade artística e vontade verte do artista uma subjetividade intensiva que ultrapassa os limites do consciente e faz de seus afetos a sua expressão. Arte trágica e vida afluem, pois o trabalho artístico é por si uma experiência ética, como afirma Nietzsche no prefácio de *O nascimento da tragédia*: “a arte trágica é a tarefa suprema e atividade propriamente metafísica desta vida”. A Metafísica da arte trágica justifica a existência e o mundo como fenômenos estéticos, tornando-os possíveis de serem vividos, pois a vida torna-se viável quando há espaço para o encantamento, para o espanto, para as novas possibilidades. O mundo é visto como a eterna possibilidade do criar, do vir a ser, não havendo espaço para o definido, o determinado, para verdades, pois tudo está em constante mudança, num eterno devir.



Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) – *A Dedication to Bacchus*, literalmente “Uma dedicação a Baco”, 1889, pintura a óleo. Uma idealização do artista holandês aclamado durante a era vitoriana sobre uma festividade greco-romana em protesto de veneração ao deus ébrio.

³⁴ HOLLINRAKE, Roger. Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.

2.3. A arte acadêmica e a *belle époque* caipira

A arte acadêmica pode ser caracterizada a partir dessas referências por manter em seus motivos uma aproximação entre homem e natureza como refúgio ante o mundo moderno. Franca percebeu cedo o processo de industrialização e urbanização que ganhou contorno a partir da segunda metade do século XX. A arte acadêmica teve figuras significativas, como: Luiz Schirato, Alberto Ferrante e Bonaventura Cariolato, natural da Itália. Este último, o mais polivalente de todos – foi marceneiro, artista plástico, fotógrafo e arquiteto – expressou também o ponto de vista que os diferenciava: “Não sou artista acadêmico, mas um pintor romântico. Pinto todos os motivos, da paisagem aos assuntos históricos, com a liberdade que a escola romântica sempre defendeu para os artistas.”³⁵

Além de pintor, Cariolato também foi arquiteto. O prédio que abriga a Pinacoteca Municipal, na Rua Campos Salles, foi projetado por ele e foi o lugar em que ele morou a maior parte da sua vida. O artista assinou a planta de diversos prédios da cidade, como a Capelinha e o Cine São Luís, mas o seu maior orgulho é o Mosteiro de Claraval. “Meu avô tinha um carinho muito especial pelo Mosteiro. Ele demorou 20 anos para fazer o projeto do prédio”, conta o neto.³⁶

Estes artistas podem ser incluídos num processo que veio se firmando com a expansão cafeeira no Brasil, alcançou o mercado internacional a partir do século XIX e foi responsável pela fase mais próspera do país no final do século. A elite abastada do interior paulista, na ânsia de sentir-se reconhecida como civilizada, promoveu uma revolução cultural que transitou entre a barbárie e a civilização.

A arquitetura das ricas cidades cafeeiras, como Ribeirão Preto, Araraquara, Franca e Batatais, é um exemplo. A riqueza obtida com a cultura do café, aliada à influência dos contatos cada vez mais frequentes com o mundo urbano e industrial europeu, impeliram essa elite para a reinterpretação dos seus espaços, que foi recriada em cima da destruição de tudo o que pudesse remeter ao passado colonial, com seu casario feito de taipa.³⁷

Com a riqueza gerada pelo café, a elite passou a buscar elementos que representassem esta pujança. Houve um apreço pelos modelos arquitetônicos da *Belle Époque*, principalmente seus projetos arquitetônicos. Em muitos aspectos foram

³⁵ PALERMO, Alfredo. A Franca – apontamentos sobre sua história, suas instituições e sua gente. São Paulo, 1980. Ed. COPGRAF Editorial – Franca. p. 185

³⁶ Memórias de Bonaventura Cariolato. Comércio da Franca Sexta-feira, 5 de outubro de 2007. In <http://www.comerciodafranca.com.br/materia.imprimir.php?id=22107>.

³⁷ Pesquisa da FHDSS-Franca estuda o período da “*Belle Époque*” nas cidades de Araraquara, Ribeirão Preto e Franca. In http://proex.reitoria.unesp.br/informativo/WebHelp/2004/edi_o48/edi48_arq10.htm.

adotadas as concepções do imperial prefeito de Napoleão III, o barão Georges Eugène Haussmann (1809-1891):

A haussmanização deve ser entendida como fenômeno urbano baseado nas reformas da capital francesa no século XIX, por conseguinte, envolvendo uma série de intervenções cirúrgicas - fruto da idéia de uma cidade doente, cuja solução requeria a demolição do traçado arcaico, o tratamento disciplinador dado aos edifícios e jardins públicos e a adoção de uma série de medidas higiênicas.³⁸

Era praxe desses artistas retratar imagens e passagens de cunho bíblico, paisagens campestres, estradas de terra, matas fechadas ou abertas, casarios em estilo colonial que remetiam a uma época anterior ao processo de industrialização e urbanização da região, ou como o Dr. Jonas Deoclaciano Ribeiro cognomina, a “picareta do progresso”. Essa referência é meramente uma crítica ao fato de que parte das edificações construídas ao longo da história de Franca erguidas nos finais do período da *belle époque* caipira, boa parte do período do Segundo Império Brasileiro, foram derrubadas nesse processo de transformação do espaço urbano. Aqui vemos uma representação em aquarela produzida por Bonaventura Cariolato de uma paisagem rural de Franca e exposta no Espaço Cultural Feac de Franca.



A reivindicação de se aspirar um “*locus amoenus*” em suas obras fez com que esses artistas buscassem paisagens além Franca, como: Ouro Preto, Congonhas e São João Del Rei, em Minas Gerais. Era característico o colorido quase sempre esmaecente marcado com tons marrons, acastanhados e verde no retrato de naturezas-mortas e uma vivacidade na tez de personagens como pretos velhos, crianças, moças e senhoras.

Na arte acadêmica, o artista busca comumente temas como casarios em estilo colonial, rústicos e desgastados pelo tempo. As ruas que cortam ou transcorrem vilas ou casas em meio a matas são estradas de chão sem conhecimento de asfalto. Nessas ruas, figuras tipicamente provinciana, como: caipiras, boiadeiros montados, carros de bois

³⁸ Idem.

num andar lento e outros ofícios semelhantes. Em outros motivos encontrados em retratos são senhores e senhoras idosos, crianças e preto-velho.



Em naturezas-mortas encontramos motivos como flores e frutas tipicamente regionais acompanhadas de talheres, panelas e tachos feitos de material rústico e opacos como madeira, barro ou reluzentes como a prata ou o cobre. O que esses motivos evidenciam no discurso dos pintores acadêmicos ou românticos é uma inspiração saudosista que vem de um período pré-industrial em Franca. Suas obras remontam um espaço pouco povoado e mais disperso, elementos arquitetônicos tradicionais e um modo

de vida artesanal. Seus elementos inspiram tanto uma proximidade com a natureza quanto o coletivo em oposição com o progresso, o processo de urbanização e industrialização do espaço.

Em Londres, a mãe das cidades urbanas e industrializadas, encontramos um testemunho relevante para nosso entendimento. Friedrich Engels, em seu livro de 1845 *Die Lage der Arbeitendem Klasse in England* para o título em português *A situação da classe operária na Inglaterra*, revela por um lado o fascínio e o vislumbre da expansão comercial e industrial que floresceu em torno do rio Tamisa; assim, como os barcos a vapor que circulavam na flor do rio. Por outro, Engels abismou-se com o comportamento do povo londrino. Com mais de três milhões e meio de habitantes, ninguém atentava para o outro. Em meio ao tráfego das ruas seus habitantes esboçavam uma “indiferença brutal” entre si, demonstrando um visível interesse por suas razões pessoais num “egoísmo mesquinho”, trazendo à mente a sociedade ilustrada por Hobbes, “a guerra de todos contra todos”. Vindo de uma cidade chamada Barmen na *land* de Renânia do Norte – Vestfália, a mais de 500 quilômetros de Berlim, cidade futura capital alemã, onde todos se conheciam e se cumprimentavam, era apropriado que houvesse essa reação de repúdio àquela que era o centro nervoso da oficina do mundo. Apesar de

haver um abismo temporal de um século e uma distância atlântica, ficam notórias as semelhanças entre a leitura de Engels e a visão sobre a “marcha do progresso” adotada por aqueles que viam a cidade de Franca ganhar novos contornos com a industrialização. A valorização do “*modus vivendi*” caipira pode ser refletida em outra linguagem. Podemos citar ainda como testemunhos para nossos argumentos algumas músicas do gênero sertanejo de raiz que marcaram sucesso nesse momento que contextualizamos por apresentarem de um lado modos de recusa da vida na cidade e por outro apreciar o modo de vida no cotidiano do “sertão”. Nosso primeiro exemplo é a composição “Cabloco na cidade” de Dino Franco e Mouraí cuja letra os autores descrevem o movimento de migração para a cidade e sua conseqüente frustração. Ao lado vemos uma representação em tela a óleo da pousada dos tropeiros realizado por Airton Pianura, inspirada na aquarela de Bonaventura Cariolato.

Seu moço eu já fui roceiro
No triângulo mineiro
Onde eu tinha o meu ranchinho.
Eu tinha uma vida boa
Com a Isabel minha patroa
E quatro barrigudinhos.
(...)
Na cidade eu só ia
A cada quinze ou vinte dias
Para vender queijo na feira.
E no demais estava folgado
Todo dia era feriado
Pescava a semana inteira.
Muita gente assim me diz
Que não tem mesmo raiz
Essa tal felicidade
Então aconteceu isso
Resolvi vender o sítio
Para vir morar na cidade.
(...)
Seu moço naquele dia
Eu vendi minha família
E a minha felicidade!



Em “Saudade de minha terra”, composição de Goiá e Belmonte (1937-1972), percebemos esse movimento de reversão dada a dificuldade de adaptação do personagem ao modo de vida urbano em relação ao rural.

Adeus, paulistinha do meu coração
Lá pro meu sertão, eu quero voltar
(...)
Esta nova vida aqui na cidade
De tanta saudade, eu tenho chorado
(...)
Não sabe o sistema que eu fui criado

(...)
Para minha mãezinha já telegrafei
E já me cansei de tanto sofrer
Nesta madrugada estarei de partida
Para terra querida que me viu nascer
(...)
Foi lá que nasci, lá quero morrer

Em *Mágoa de boiadeiro*, de Índio Vago em parceria com Nonô Basílio (1922-1997), canta-se com tom de dissabor o fim de um ofício artesanal que era o trabalho do tropeiro nesse período. Abaixo, vemos uma tela do artista francano Airton Pianura com carro de bois fazendo uma travessia.

Antigamente nem em sonho existia
tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas
estradas
A gente usava quatro ou cinco sinueiros
prá trazer o pantaneiro no rodeio da boiada
Mas hoje em dia tudo é muito diferente
com progresso nossa gente nem sequer faz
uma idéia
Que entre outros fui peão de boiadeiro
por esse chão brasileiro os heróis da
epopéia
(...)
a marcha do progresso é a minha grande dor
Cada jamanta que eu vejo carregada
transportando uma boiada me aperta o
coração
(...)



Fazendo uso destas letras podemos compor algumas relações pertinentes entre seus conteúdos e constatações da recusa ao modo de vida da cidade e inclusive uma relação com o tempo que deixa evidente o saudosismo. Nas duas primeiras canções percebemos a forma de lidar com o processo de urbanização que é o êxodo rural. De imediato, em *Saudade De Minha Terra* refere-se à cidade capital, São Paulo, como “paulistinha do meu coração”, já maior centro econômico e industrial do país. Em *Caboclo na cidade*, o personagem da história já nos informa de como era o seu trabalho, a sua vida e de sua família no seu “ranchinho”, no Triângulo Mineiro, de onde ia para a cidade a cada quinze dias e “E no demais estava folgado/ Todo dia era feriado/ Pescava a semana inteira”; na crença de felicidade que o progresso traria afirma: “Que não tem mesmo raiz essa tal felicidade”. Nesta letra, o personagem caboclo ainda justifica as mudanças mais desagradáveis que ocorreram com sua família tão acostumada a relações mais rígidas e tradicionais do sertão assim como o personagem anterior defende o “sistema” que foi criado. O modo íntimo como nas duas letras os personagens se referem

ao “meu sertão” e ao “meu ranchinho” revela semelhante impressão àquela aferida por Engels em Londres.

De imediato percebemos a impressão de surpresa e de lamento com relação às mudanças que o desenvolvimento econômico trouxe consigo em “Antigamente nem em sonho existia/ tantas pontes sobre os rios, nem asfalto nas estradas”, ao passo que também significava o desaparecimento de seu ofício de boiadeiro carregado de uma imagem áurea de “heróis da epopéia”. Em tom de desaponto citando seus objetos pessoais, seu cavalo e ferramentas de trabalho em total desuso, afirma: “Cada jamanta que eu vejo carregada transportando uma boiada me aperta o coração (...) Ainda resta a guoiarca sem dinheiro deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão” (...) “a marcha do progresso é a minha grande dor.”

O saudosismo de um modo de vida e de um tempo preterido pelo progresso enfim encerra a premissa comum dessas três músicas que nos exemplam, e da linguagem da música se traduzem nas telas dos pintores acadêmicos de Franca.

Tintas importadas, telas de paisagens de gosto da época de evocações escapistas e a bomba atômica na eminência da destruição. O escapismo nunca teve uma função [tão] precípua e narcolizante na classe burguesa decadente como nesses 40 anos em Franca. (...) Até hoje não entendi qual era a função cultural dos salões de arte acadêmica aqui em Franca, se era cultural ou narcisismo incubado, se era pretexto de se gastar tintas ou se era algo sério. (VIEIRA, 1987, p. 35)

O Dr. Jonas Deoclaciano Ribeiro infere de a “picareta do progresso”. Essa referência é meramente uma crítica ao fato de que parte das edificações construídas ao longo da história de Franca, erguidas nos finais do período colonial e boa parte do período imperial, foram derrubadas nesse processo de transformação.

Era característico o colorido quase sempre esmaecente marcado com tons marrons, acastanhados, e verde no retrato de naturezas-mortas. É importante destacar que esses artistas há tempos faziam da arte um trabalho significativo com apoio da prefeitura municipal. Desde o ano de 1940, o município passou a ter seu Salão Anual de Belas Artes inspirado nos *Salons des Beaux-Arts* franceses.

A arte acadêmica teria sim como característica o escapismo em sua essência como herdeira do Romantismo, movimento cultural do século XIX. Este movimento, de linhas artísticas, filosóficas e políticas, sintetizava uma visão de mundo contrária ao racionalismo que marcou o período neoclássico e fomentou um nacionalismo que viria a

consolidar os estados nacionais na Europa.

2.4. Os varais da arte e a arte acadêmica

Em 1968, Salles já havia participado de sua primeira exposição em Franca, organizada por Nelson Japaulo, em praça pública, no município de Ribeirão Preto. No ano de 1969, em Franca, estes jovens lançaram-se, como poucos, a expor e discutir a condição social do proletariado e ao tempo criticava os *vernissages* como um ponto de fuga dos problemas que afligiam as camadas mais pobres. Salles referia-se aos demais artistas acadêmicos como *pintores burgueses* e costumava dizer que “enquanto eles bebem whisky, eu bebo pinga” (ALVES, 2001, oral)

A relação mantida por Salles com seus contemporâneos refletia sua personalidade ambígua, de “uma pessoa de relacionamento difícil, muito determinado, estando errado ou não”, como definido por ALVES (2001, oral).

Outro episódio que evidencia este modo como é tratada a relação com outros pintores contemporâneos foi relatada pelo professor e pintor Chafik Felipe, que conheceu Sales entre 1964 e 1965, quando este organizava o *III Simpósio de Arte de Franca*.

Segundo Felipe, ele estava convidando os vários artistas do município a participarem do evento e, em sua primeira oportunidade para convidar Salles, este se mostrou reticente. “Ele negou participar da exposição, alegando que não expunha com maneiristas, se referindo ao Bonaventura Cariolato”. Apesar da negativa, com insistência, Salles aceitou o convite e veio a participar do Simpósio. Para Atalie Rodrigues Alves, que conheceu o pintor em 1977, ele criticava mais a temática adotada e o posicionamento social de outros pintores: “Salles não gostava de expor junto com outros pintores francanos, pois sentia que não pertencia a turma destes. Ele se excluía socialmente. Pouquíssimas vezes participou de aberturas de exposições, vindo apenas depois da inauguração” (ALVES, 2001, oral)

Apesar de sua relação conflituosa, Salles ainda se sobressaia pela sua engenhosidade técnica, ao que afirma ALVES (2001, oral): “Salles me impressionou pela técnica, fazia pouco esboço e nem apagava os traços a lápis. Desenhava em qualquer lugar e em qualquer papel. Muito criativo, nunca copiou – usava referências de outros artistas – e nunca foi copiado”.

Junto com Oscar passaram a expor em praças públicas num tipo de evento semelhante aos sarais, chamado varal das artes. Este, porém não era fechado e também participavam músicos e poetas.

Em 1969 eu me associei ao Oscar Kellner Neto e começamos a expor em praça pública, era o varal das artes. Todos tinham alguma coisa para expor e a função desse varal era manter viva a produção artística marginal. Músicos, poetas, bêbados: todos expunham ou xingavam o varal. O Oscar era dinâmico, quando se concentrava na idéia, a prática surgia.” Em 1970 fomos convidados a abrir outro varal, e o Oscar Kellner e eu conhecemos os jovens que nos convidaram, eles mexiam com teatro, que era o Paulo Rocha, correspondente de guerra na Nicarágua, Antonio Carlos Coutinho, jornalista e escritor dos mais esclarecidos na temática jornalista. Havia o arquiteto José Silva que praticava pintura também e outros jovens artistas que participavam do violão e das rodadas de cachaça, sempre bem vindas nas reuniões marginais. Eu e o Oscar Kellner não incompatibilizávamos, éramos energia e conjunto de uma vontade de produzir o novo.³⁹

Eram exposições de varal que suscitavam o substrato do *Ready-made*, estratégia de fazer artístico do artista Marcel Duchamp (1887-1968): o transporte de um elemento da vida cotidiana, a priori não reconhecido como artístico, para o campo das artes. Além do usual como tinta e pincéis, os *kitschs* expostos eram produzidos com materiais rústicos, como sacos de estopa, madeira, recortes de jornais e revistas, plásticos, maços de cigarros, pregos e verniz. Este tipo de comunicação visual literalmente era um modo de popularizar a arte em oposição com os materiais tradicionais da arte acadêmica. Padinha, lembrando desses momentos comentou: “Assim o artista se torna povo. Deixa aquele hermetismo estéril dos intelectuais intangíveis.”⁴⁰

Logo, Salles também enveredaria para outras linguagens artísticas, como quando do contato com o grupo teatral GRUTA, que participava também destes eventos, visto inclusive que este usava um discurso crítico e apresentava-se em eventos de grande porte como a Fracal e a VIII Expoagro, Exposição Agropecuária de Franca. Entre seus participantes estavam: Paulo Rocha, chefe de reportagem da *Folha de S. Paulo*, que depois viria a trabalhar como correspondente na Nicarágua durante a Revolução Sandinista em 1979; Antônio Carlos Coutinho, que veio a se profissionalizar como jornalista e escritor; e José Silva, pintor e arquiteto. No mesmo ano, participou de uma exposição no Colégio Sagrado Coração de Maria e José, onde ficou com o segundo lugar e Oscar Kellner Neto, o primeiro. Kellner e Randau, alunos do 2º ano ginásial, também foram premiados num concurso de poesias do Conservatório Musical. Em outra

³⁹ Op.cit. p.28.

⁴⁰ Idem. p. 29.

exposição, na Sociedade Italiana, Salles conseguiria novamente o segundo lugar.

Padinha e Dadonas, seguindo a proposta de Cinema Verdade ou Cinema Novo de Glauber Rocha – uma câmera na mão e uma idéia na cabeça –, tomaram a iniciativa de produzir e dirigir um curta-metragem: “Procissão de Coisas e Gente”. A película, composta de 12 histórias e cujo eixo principal era a denúncia dos principais problemas sociais de Franca, foi premiada em alguns eventos.

Padinha, em entrevista, comentou que para dirigir e produzir o curta recebeu a ajuda de várias pessoas e a prova disso foi que ao final do filme nos créditos havia tantos nomes de colaboradores que os créditos pareciam ser mais longo que o curta. Nessa película, Salles interpreta um personagem análogo à sua condição: um pintor marginalizado. “Nesse filme curiosamente apareço com a mesma camiseta amarela com Beethoven ilustrado e na cena eu torno a apanhar do dono do bar...”⁴¹

No ano seguinte, o filme foi apresentado em um dos cinemas do município e junto à divulgação houve uma exposição de algumas obras de vários artistas. Entre elas, estava o quadro *Velhas Meretrizes*, que retratava duas velhas prostitutas ordinárias com algumas cédulas de cruzeiro em suas mãos e nos seios murchados. A tela causou tamanho escândalo, que Salles teve de retirá-la antes de terminar a exposição.

2.5. Arte e carnavalização: uma confluência

A tela *Velhas Meretrizes* serve para ilustrar como o pensamento artístico de Salles estava presente dentro deste contexto de repressão que foram os anos de ditadura. Trata-se da inclinação de carnavalizar a arte e nesse sentido podemos inferir que há um processo de vulgarização, de popularização e de dessacralização desta considerando as temáticas escolhidas, a prática do fazer arte e seu modo de exposição.

Em seu livro, Bakhtin apresenta um estudo sobre as principais festividades carnavalescas da Idade Média na Europa. O carnaval, entendido como período de festas profanas, compreendido entre o dia de Reis e a quarta-feira de Cinzas, tem suas raízes engendradas nas saturnais e bacanais que se realizavam em Roma e Grécia antigas, mas se consagrou como festa vulgar na Idade Média. Os festejos de carnaval ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. As festividades carnavalescas eram

⁴¹ Idem. p. 30.

celebradas em praças e ruas durante dias inteiros. Aconteciam anualmente outras celebrações tradicionais, como a festa do tolo e o “Riso Pascal”; a Festa do Asno, onde havia uma prática alegre de crítica política, social e religiosa realizada publicamente por meio de farsas e pantomimas, no uso de máscaras e disfarces que caricaturavam o poder local, ridicularizava o clero e só a repetida condenação dos concílios conseguiu suprimi-lo. Porém, dentre estas festas de rua, cuja figurava como de maior expressão da plebe fora a Festa dos Loucos, celebrada nos dias anteriores aos dias de Santo Antônio, do Ano Novo, do dia dos Inocentes, da Santa Trindade e de São João. A Igreja Cristã censurava essas festividades, mesmo assim não deixaram de ser celebradas em tavernas e ruas. Em um trecho da carta circular da faculdade de Teologia de Paris, a Sorbonne, de 12 de março de 1444, a Igreja condenou a festa dos loucos, porém admitiu seu festejo como uma válvula de escape da “segunda natureza do homem”.

As festas em praça pública, por sua animação, possuíam uma natureza artística, entendendo como um espetáculo teatral sem ribalta que não separava os artistas dos espectadores, pois todos participavam ativamente. Não se contemplava o carnaval, mas vivia-se nele e nele vivia-se conforme as leis do modo avesso, de um mundo invertido (“*monde à l’envers*”).

Os festejos proporcionavam um “estado peculiar do mundo” ideal entre as pessoas, impossível de se estabelecer na vida ordinária. Trata-se um espaço de encontro popular em que se fazia uma visão do mundo, uma experiência sem restrições entre os indivíduos, dirigida não somente uns aos outros, mas também a divindades através do jogo do vocabulário e das imagens transcendendo o caráter meramente rebaixador do material-corporal e adquiriam o sentido de ciclo renovador e regenerador da vida. A ênfase do corpo sustentava que ele se abriu para o mundo exterior e com ele interagiu⁴² pelos orifícios corpóreos, protuberâncias e excrescências, tal como a boca, os órgãos genitais, seios, falo, barriga.

2.6. O carnaval e o tempo da liberdade

⁴² Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo. Encontra-se na base da imagem a massa do corpo individual e rigidamente delimitado: a sua fachada maciça e sem falha. (BAKHTIN, 2002. p. 280)

Não apenas as paródias no sentido estrito do termo, mas também todas as outras formas do realismo grotesco que rebaixam, aproximam da terra e corporificam. Essa é a qualidade essencial desse realismo, que o separa das demais formas ‘nobres’ da literatura e da arte medieval. (BAKHTIN, 2002, p. 20)

Segundo Bakhtin, o realismo grotesco e o carnaval constituem-se como modos de perverter o que é sublime, elevado ou mesmo constituir uma crítica política aos costumes e às relações hierárquicas. Ambas colaboram para verificar a imagem do homem além da moldagem constituída pela rígida hierarquia social do período, graças a sua existência extraoficial fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada às festividades permitiriam uma libertação – ainda que temporária – dos simulacros sociais e dos dogmatismos religiosos impostos: “o grotesco da Idade Média e do Renascimento, impregnado da visão carnavalesca do mundo, libera a este último de tudo que nele pode aterrorizar, torna-o totalmente inofensivo, alegre e luminoso”. (BAKHTIN, 2002, p. 41)

De modo ambíguo prevaleciam dois pólos que dividiam a estanca sociedade européia: de um lado a Igreja, a nobreza e a realeza carregadas ambas pelos semblantes da hierarquia, do sombrio e do sóbrio; do outro lado, a “riquíssima cultura popular do riso”, estranha ao primeiro e definida pela liberdade, pelo ébrio e pelo riso. “Em outros termos, o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época”. (BAKHTIN, 2002, p. 42) O carnaval é seu momento de catarse, uma festa imbuída de símbolos, formas e linguagens típicas chamada de “tempo alegre”, tempo do devir. Ao passo que Nietzsche considera a arte como um consolo metafísico contra a precariedade da existência, a partir da leitura de Bakhtin leva a compreender a sua importância do carnaval como válvula metafísica dos simulacros consolidados pelo poder pastoral e temporal.

Bakhtin compreende na obra de Rabelais a sua atitude contestadora, a ordem dominante da igreja num século em que o cristianismo era o próprio ar que se respirava na Europa. O carnaval representava uma experiência – o futuro do pretérito – onde triunfaria a segunda vida – não para o espírito, mas para a o corpo –, o segundo mundo manifesto no riso sobre as relações hierárquicas, os privilégios, regras e tabus da cultura oficial da época medieval:

O núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN, 2002: p.06)



Pieter Brueghel, the Younger (1564-1638) The Fight Between Carnival and Lent, 1559.

Em “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”, Pieter Brueghel “O Velho” retrata uma típica festividade campesina da sua época ao sul da Holanda. Brueghel nos apresenta dois elementos em contraste: a Igreja, à direita, centro da devoção e marcada pela observância religiosa e a pousada à esquerda, o profano, de onde começam as festividades carnavalescas. A obra reflete o tempo de liberdade permitido pela Igreja como válvula natural do homem.

2.7. Produção Artística e carnavalização

A prática artística, nesse contexto de protesto contra o regime militar, operava-se como um tempo de expressão de liberdade dos jovens estudantes em espaço regido pelos instrumentos de repressão, de correção e de censura moral e política que se legitimavam com a caução do aparelho estatal. A expressão artística em suas linguagens escrita, plástica ou cênica tinha por objetivo engendrar nas camadas populares uma conscientização de seu papel como classe oprimida. Porém, como vimos nos varais de arte, havia uma articulação de seus organizadores que pretendiam reformar o papel da arte e do artista. Os varais opunham-se, por sua prática, aos salões de arte realizados na cidade ao explorar espaços públicos como praças aonde os artistas vão de encontro a um público mais amplo e menos seletivo. Quando Salles Dounner comenta que qualquer um poderia participar, inclusive “xingar”, podemos extrair duas colocações importantes que revelam o caráter destas exposições. Primeiramente, vemos um processo de interação entre espectador e artista, que propõe quebrar o impedimento que os difere. Uma segunda intenção do artista é dessacralizar a noção de arte como preza a tradição do

academicismo regional: todo o trabalho de organização dos salões, de seleção de obras e de promoção do evento seguia um modelo ideal que eram os *salons* franceses do século XIX.

Na maior parte das obras, principalmente paisagísticas, encontra-se a valorização do elemento regional: a cultura sertaneja. Seu mérito está na imagem do sertanejo, do tropeiro, do bandeirante, do homem que abriu mão das benesses de uma vida mais civilizada no litoral para desbravar o interior do Brasil. Sua cultura conservadora sustenta-se no poder pastoral. Assim também se evidencia uma característica que situa em relevo sua identidade. Um apego ao modo de vida rural em oposição ao urbano que se justifica por identificar-se com um tempo ligado à natureza em oposição ao tempo maquinal dos relógios: a arte acadêmica narra a temporalidade do pretérito perfeito, um período de modernização gerado pela expansão cafeeira regional, pré-industrial.

A arte expressada por Salles Dounner difere-se por expressar o futuro do pretérito configurando-se com os impulsos primários dos carnavais europeus medievais, como vimos na leitura de Bakhtin. Sua proposta não é mostrar o ideal de beleza, mas expressar o grotesco profanando elementos cristalizados pelo ritmo de vida em cadeia e compartimentado da cadência das fábricas, conferido pelo modo de trabalho capitalista. Quando o artista aparece em um dos quadros do filme de seu amigo Padinha, como um artista marginalizado, fica patente que ele está encenando ele próprio. Contudo, quando o artista expõe na entrada do cinema, em plena estréia do filme, um perturbante, despudorado e polêmico quadro intitulado *Velhas Meretrizes*, ele está manifestando sua importância pela temática grotesca, fato que o denuncia ainda mais como artista do grotesco.

O artista não quer manufaturar a imagem da harmonia; quer lidar com o caos. Num momento fértil em que o conservador e o moderno estão presentes no palco da História, Salles Dounner quer se fazer o contemporâneo. O que são as *Velhas Meretrizes*? São corpos que transgridem os cânones da expressão estética clássica greco-romana – o equilíbrio, a harmonia, a simetria, a linearidade e a racionalidade, ressaltadas todas as suas importantes variações históricas – e se norteiam pela fusão e pelo movimento dos corpos marcados pela irregularidade e pela assimetria que dão forma ao estranho e disruptor.

Bakhtin assinalou a predominância do princípio da vida material na obra de Rabelais como as imagens hipertrofiadas do corpo, da satisfação das necessidades

fisiológicas e da atividade sexual, ressaltando que as imagens se situam na fronteira entre a arte e a vida.

2.8. O desbunde e as patrulhas ideológicas

“Brasil! Ame-o ou deixe-o!”, Slogan ufanista, divulgado durante os Anos de Chumbo no Brasil.⁴³

Arnaldo Jabor escreveu para o jornal Folha de S. Paulo uma crônica, “*Antes de 64, vivíamos a delícia da ilusão política*”, deixando em evidência a atmosfera de desengano presente nesse momento de revolução comportamental da juventude mais politizada, principalmente nos centros urbanos:

Éramos assim nos anos 60. A guerra fria, o Terceiro Mundo, Cuba, China, tudo nos dava a sensação de que a “revolução” estava próxima. “Revolução” era uma varinha de condão, uma mudança radical em tudo, desde nossos “pintinhos” até a reorganização das relações de produção. Não fazíamos diferença entre desejo e possibilidade.

(...)

Tínhamos os fins, mas não tínhamos os meios, como já disse Janine Ribeiro. (...) Em nossa fome pela justiça, nem pensávamos nas dificuldades logísticas de qualquer revolução, nas tais “condições objetivas”, na intendência, na organização; nada, o desejo bastava. Participávamos também da crença ocidental, desde Platão, de que os fragmentos do mundo são organizáveis numa harmonia possível, numa “solução” apaziguadora das diferenças. Não queríamos saber da crueldade irreversível da política e do irracionalismo que sempre nos rege. Tínhamos, sobretudo, o medo da gratuidade da vida, ou seja, o medo da morte. A democracia nos repugnava, com suas fragilidades, sua lentidão, sua obra sempre aberta, sua imperfeição igual à imperfeição da vida. Era difícil fazer uma revolução? Deixávamos esses “detalhes mixurucas” para os militantes tarefeiros, que considerávamos meio inferiores, uma espécie de “peões” de Lênin ou (mais absurdo ainda) delegávamos o dever de fazer a revolução ao presidente da República, na melhor tradição de dependência ao Estado. (...) Deu nos 20 anos de bode preto.⁴⁴

Como afirma Jabor, havia no caso brasileiro a carência de condições objetivas para uma revolução socialista que não correspondiam a visão, portanto utópica, dessa geração de 64 e, com efeito, o aparelho repressor do regime militar, ao longo dos anos setenta, conteve o que era considerado subversivo num ambiente neurótico de Guerra

⁴³ MATOS, Heloíza H. G. Modos de Olhar o Discurso Autoritário no Brasil (1964-1974): o noticiário de primeira página na imprensa e a propaganda política na televisão. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP, 1989.

⁴⁴ JABOR, Arnaldo. Antes de 64, vivíamos a delícia da ilusão política. In www.profimota.hpg.com.br/texto_arnaldo.htm.

Fria. Segundo o depoimento de Padinha, graças à repressão do Regime:

A parte culta e instruída da cidade, que antes aplaudia e se orgulhava de seus jovens artistas, ou dos frutos que dizia ter produzido, depois considerou-os podres, semelhantes àqueles que fizeram questão de serem citados nos agradecimentos do curta-metragem ‘procissão de coisas e gente’ por terem contribuído financeiramente para a edição e, em tempos de maior repressão, quiseram seus nomes tirados dali para evitar maiores comprometimentos (PADINHA apud. SILVA, 1998, p.86).

Salles e seus amigos artistas carregavam em seus trabalhos uma força ideológica anti-imperialista e de denúncia social, e por isso o movimento esvaiu-se com o passar dos anos de repressão crônica. Líderes, como Padinha, Dante e Japaulo, passaram a ser perseguidos e fichados pelo DOPS paulista – Departamento de Ordem Política e Social – órgão responsável por controlar e reprimir atividades consideradas contrárias ao regime. E mesmo alguns agentes do contexto estudado que não tinham ao menos uma posição partidária definida, mas esboçavam uma tendência a se opor ao regime, foram observados pelo DOPS. Padinha foi preso em Franca na véspera da exibição do seu curta-metragem *Vida, negra, vida*, no Festival de Alambrado, do Rio de Janeiro, em 1969: o filme tinha como enredo denunciar a violência, a fome e a miséria associada à guerra, no caso, uma alusão à guerra do Vietnã. Meios de comunicação mais influentes em Franca também sofreram com o poder da censura. No final de outubro de 1973, a Rádio Clube Hertz de Franca PRB-5, cuja programação abria espaço para oposição ao governo, sofreu uma intervenção da censura e teve seus transmissores lacrados. Salles, vítima de perseguições pelo aparelho repressor, optou por continuar a fazer de sua arte um veículo de denúncia social em jornais alternativos do município como “Labuta”, “Opinião”, “Consumidor” e “RH”. Era um momento de reavaliar seu trabalho.

A juventude que experimentou os primeiros anos da ditadura procurando engajar a sociedade em uma revolução socialista “à brasileira” ou mesmo a uma defesa abertura política teve de conviver com os constantes meios de repressão e autoritarismos do governo, enquanto que a geração seguinte foi educada em um ambiente onde contestar, criticar ou mesmo opinar era considerada uma ação subversiva com razões para ser condenada e punida. Foi implantada no ensino das escolas públicas da época a disciplina de Educação Moral e Cívica que se tornou obrigatória a partir de 1969 intencionando estimular o amor pela pátria e seus símbolos, o respeito às autoridades e superiores e a conformidade com a ordem estabelecida (ARANHA apud. SILVA, 1998, p.40). Com a

repressão “...tanto os diretórios como os sindicatos foram pressionados ao limite pela casta dominante. ‘Estudante é para estudar’, diziam as autoridades da época. ‘Trabalhador é para trabalhar, não para pensar ou agitar’”. (CONY, 2001, p.14) As entidades estudantis ou operárias forjadas nos tempos do populismo foram dessa forma desmanteladas ou colocadas de forma a se ajustarem à convivência dos interesses do regime conivente com o capitalismo pró-norte-americano. Em sua proposta de reforma educacional que se seguiu aos anos de 1968 e 1971, o governo deixou notório e público o interesse em manter o controle político e ideológico do ensino brasileiro:

Educação e desenvolvimento: formação de profissionais para atender às necessidade urgentes de mão-de-obra especializada num mercado em expansão; educação e segurança: formação do cidadão consciente,daí as disciplinas sobre civismo; educação e comunidade: estabelecer a relação entre escola e comunidade, criando conselhos de empresários e mestres (ARANHA apud. SILVA, 1998, p.41)

Eliana Dable de Mello e Edson André Luiz de Sousa, no artigo *A experiência como intervalo para novas visibilidades*⁴⁵, apresenta-nos uma leitura que pode ser inserida em proveito de nosso contexto ao afirmar que o tempo em que os “movimentos que reivindicavam ‘a imaginação no poder’” enfraqueceram sob os coturnos do regime totalitário. Para o cronista da Folha de S. Paulo, Carlos Heitor Cony, houve nesse contexto uma mudança de foco das discussões e nos valores das gerações que se seguiram à de 64. As questões sociais que tanto afligiam a ideologia da geração anterior desbotaram por outra geração dada aos apelos de consumo, o hedonismo de massa e alienação, estratégias fundamentais do capitalismo⁴⁶.

Deslocou-se o foco de discussão entre os jovens, era importante saber a cor das cuecas dos Beatles e não o que se passava no Vietnã, na América Central, no Chile, na Argentina, aqui mesmo. O máximo de conscientização que o jovem atingia era saber a letra de duas ou três canções de Jimmy Hendrix e ouvir Mercedes Soza como sinal de protesto de não se sabia o quê (CONY, 2001, p.14).

⁴⁵ MELLO, Eliana Dable de; SOUSA, Edson André Luiz de. A experiência como intervalo para novas visibilidades *Psicologia & Sociedade* vol.17 no.1 Porto Alegre Jan/Apr. 2005
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822005000100009

⁴⁶ “Capitalismo mundial integrado” (CMI) é o nome que, já no final dos anos 70, Félix Guattari propôs para designar o capitalismo contemporâneo como alternativa à “globalização”, termo segundo o autor por demais genérico e que vela o sentido fundamentalmente econômico, e mais precisamente capitalista e neo-liberal do fenômeno da mundialização em sua atualidade. Cf. GUATTARI, Félix, “O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular” palestra proferida em seminário do grupo CINEL. Paris: 1980. Publicado in: *Revolução Molecular. Pulsações políticas do desejo*, ROLNIK, Suely (org.). Brasiliense: SP, 1981.

Esse deslocamento de territorialidade, experimentado pela passagem de gerações dos anos de chumbo, que fragilizou as tentativas de conscientização das massas, na verdade, já fazia parte de um processo engendrado pelo capitalismo que se tornou completo ao beneficiar-se do:

...agravamento da vertigem que cria um ambiente propício para o assédio da mídia que vende promessa de apaziguamento garantido pela reconfiguração instantânea que o consumo de seus territórios-padrão mercantilizados supostamente propicia. Operação que injeta nessa subjetividade fragilizada doses cada vez maiores de ilusão de que a vertigem pode acalmar-se e a mantém alienada das forças do mundo que pedem passagem.⁴⁷

O regime empenhou-se em difamar a força de criação em subversivo, remetendo às forças que operam no invisível, o micropolítico, silenciando por meio de terrorismo, ou por meio dos instrumentos de correção da vida que Nietzsche convencionou chamar de juízos de valor. A partir de 1971, Salles Dounner, tentando sustentar seu poder de criação, encontra o desafio de lidar com um novo contexto: o desbunde político e cultural dos anos 70 como nova forma de subversão dos modelos tradicionais, fruto do desgaste do *boom contracultural*. Os movimentos artísticos ainda se mantinham, porém com outras estratégias de sensibilização e conscientização para as massas alienadas. A própria forma de combate político passou por um redimensionamento. Sob esse aspecto, o desbunde passou a ser adotado pela nova geração de artistas que se formaram em Franca, como paradigma de subversão, inclusive, dos modelos da esquerda tradicional.

Daniel José Gonçalves, em sua dissertação “*O desbunde como manifestação política: a identidade de gênero na obra de Ana Cristina César*”, mostra-nos como se deu nos anos setenta e oitenta um divórcio entre política e arte no movimento de oposição ao regime militar. Sua desarticulação, coagida pelos instrumentos estatais de coesão, engendrou revisões e interrogações quanto aos preceitos fundamentais da prática política dos intelectuais brasileiros. Para a ala engajada, esse movimento de repúdio ao modelo de contestação política tradicional era conhecido como desbunde, denominação dada àqueles que abandonaram a militância política em favor de projetos pessoais. É possível pensar em termos de gerações, assegurando que parte dos integrantes da geração anos 1970 – o que não exclui integrantes de outras gerações –, não reconhecia mais na militância política um ideal de vida a ser seguido e, em convergência com a

⁴⁷ ROLNIK, Suely. O ocaso da vítima - A criação se livra do cafetão e se junta com resistencial. Conferência proferida em São Paulo S.A. Situação #1 COPAN, com curadoria de Catherine David (São Paulo, novembro de 2002). in <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/cafeteria.pdf>

liberalidade proposta pelos movimentos de contracultura, adotaram o desbunde como semblante da rebeldia e da descrença em relação aos projetos revolucionários e à ordem vigente.

Do final dos anos setenta para o início dos anos oitenta, o tema político chegou ao seu esgotamento generalizado. Deste contexto, nossa melhor leitura como elemento de compreensão sobre o desbunde como manifestação política foi organizada por Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloisa Buarque de Hollanda. Os autores elaboraram um trabalho reunindo documentos e uma série de entrevistas com diversas personalidades envolvidas com a arte contemporânea no Brasil e as reuniram no livro “Patrulhas ideológicas”.⁴⁸ Nele, encontram-se manifestações como dos cineastas Carlos Diegues, Glauber Rocha e o poeta Ferreira Gullar, que apontavam a existência de um abstrato sistema de pressão, de cobrança sobre os intelectuais. Em uma das entrevistas, o jornalista e escritor Nelson Motta argumenta:

Todo mundo perdeu o hábito de se questionar e questionar o país. Como não podiam questionar publicamente, nem nos próprios trabalhos, então isso infeccionou, se adulterou num questionamento policialesco do trabalho de outros artistas.⁴⁹

Depois de anos de uma lida quixotesca com a arte militante, Salles Dounner não deixou de lado o seu foco nas questões sociais e políticas, mas sentiu na veia – termo preferido pelo artista inserido em diversos poemas seus – o esvair do fôlego. Propôs-se então a “mudar o comportamento visual da cidade” o que significa para ele dar uma visão “progressista moderna”: renovar os tipos de letra, o estilo, o desenho, a mensagem publicitária realizando vários tipos de trabalhos encomendados. Reclamava que muitos foram os pedidos para ilustrar lojas e fábricas, mas poucos remuneravam bem o que levou Salles a ‘subviver’: “a vontade quase me matou, me minou a saúde e o alcoolismo e as perdas subjetivas.”. Era, ainda que pouco remunerado, um modo de fazer do espaço público seu espaço de arte. “Nos seus trabalhos comerciais ele ainda persistia em manter seu estilo, não aderindo aos padrões do mercado e acabando por não atender aos pedidos

⁴⁸ A expressão “patrulha ideológica” tornou-se freqüente na imprensa brasileira a partir de 1978. Apareceu pela primeira vez em agosto daquele ano, numa entrevista do cineasta Carlos Diegues ao Estado de S. Paulo, reproduzida logo depois pelo JORNAL DO BRASIL. Patrulhas ideológicas um livro de muitos autores reabre a discussão sobre o problema da cobrança de posições políticas ao artista. In <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/patrideol.html>

⁴⁹ PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Patrulhas ideológicas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

dos clientes que muitas vezes, não entendendo, chegavam a rejeitá-lo”⁵⁰.

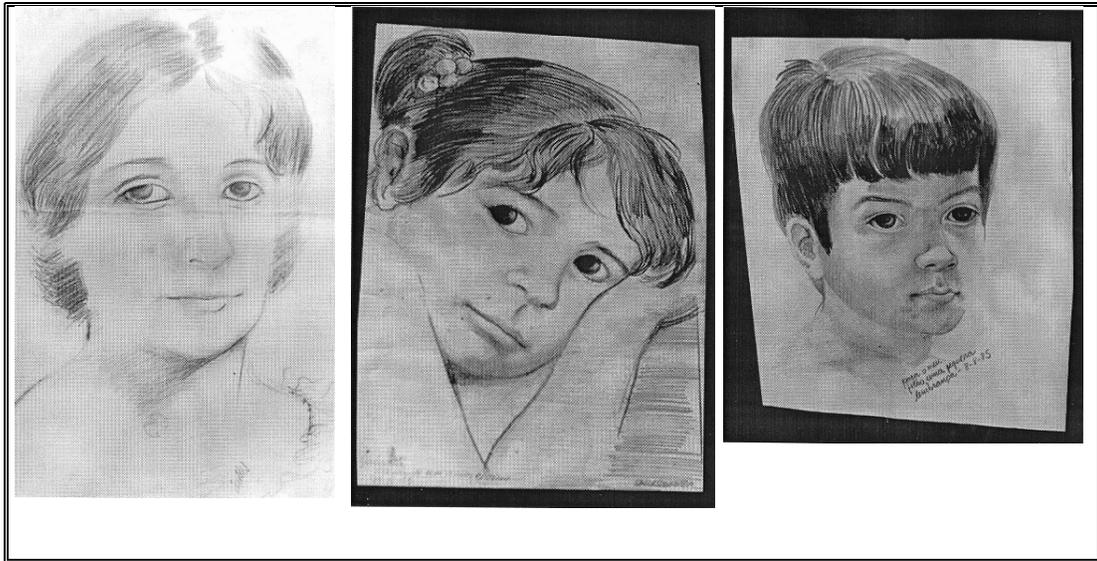
Até hoje se eu não pintar, não há novidade decorativa ou artística em Franca. Não que eu seja melhor do que os outros, mas os publicitário e letristas de Franca não praticam a arte moderna, não se informam e se acham caros sem ter talento e não criam. Simples exemplo nunca vi nenhum deles desenhando publicamente sem seus manuais e recursos pouco talentosos. Se acham bezerros de ouro numa sociedade de mediócras...⁵¹

Apesar da qualidade de seu trabalho, em muitos casos, suas obras tiveram durabilidade efêmera, como todo meio de comunicação em forma de propaganda, pois foram apagadas ou superpostas por outras fachadas. Muitas de suas obras realizadas no concreto se perderam, vítimas das transformações constantes e o descaso com que eram tratadas. Havia em Salles a pretensão de abrir um ateliê, porém a ideia era descartada ao se pensar na competição que havia entre os pintores locais. Em 1973, já se encontrava afetado por uma pancreatite crônica, doença inflamatória que iria lhe acompanhar até o leito de morte.

A partir do ano seguinte, dispõe-se a parar de beber e muda-se para Catanduva, município distante apenas 19 quilômetros de Franca. Seu ostracismo voluntário seria breve e com certeza também seria significativo para a sua vida. Foi trabalhando em um parque itinerante que Salles conheceu a mulher que viria a ser sua esposa. “Conhecemos em Ribeirão Preto, em 1978, quando ele decorava os brinquedos do parque de diversão. Casamos no final deste mesmo ano” (SÔNIA DE CASTRO SALLES, 2001, oral). E de lá voltou para Franca casado e com dois filhos: Gabriela Catherina Salles (1978) e Denis Raphael Salles (1979), como se apresentam pelos traços do artista, pai de família.

⁵⁰ Jornal Terceira Margem, ano 3, 1ª edição março/abril 2000. Jornal do laboratório de jornalismo da Universidade de Franca. Encarte Controvérsia. p.05.

⁵¹ Loc. Cit. p.28.



Salles passaria a sustentar com dificuldade sua família com seus trabalhos comerciais, e por isso, para Sônia, ele dava-lhe uma atenção limitada visto que passava a maior parte do tempo dedicando-se constantemente ao trabalho. “O Salles não tinha tempo para mim, mas o nosso relacionamento foi bom. Ele trabalhava muito e não tinha tempo disponível, apenas para a pintura” (SÔNIA DE CASTRO SALLES, 2001, oral). Apesar das dificuldades em lidar com seu comportamento irascível, Sônia reconhece que o relacionamento mantinha-se porque ela buscava compreender a necessidade de liberdade que Salles tinha para as suas criações.

Ainda em 1978, voltou a participar de exposições, porém o contexto em relação à produção artística local já era outro. No final da década de 1970, com o surgimento de novos artistas, o movimento de arte contemporânea se consolidaria dinamizando a produção artística local. O regime militar dava seus sinais de desgaste, pois o milagre econômico, principal pilar que sustentava sua permanência, deu lugar a uma seqüência de planos econômicos falíveis a Crise Mundial dos Anos 70. Nesta nova safra de artistas temos: Atalie Rodrigues Alves, graduada pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo; seu esposo Mauro Ferreira, arquiteto; Gerson de Oliveira, artista especializado em xilogravura; o autodidata Ricardo Augusto; e o médico Rodolfo Chiaverini. Outros artistas se destacaram ao longo da década de 1980, como: Antonio Fernando Podo, formado em arquitetura; Maria Zélia Freitas, professora de Educação Artística; Paulo Cesar do Santos, neto do academicista Alberto Ferrante, porém adepto do estilo hiper-realista; Silvana Cappelli; e Vanice Lima, formada em Educação Artística. Esta nova geração distanciou-se intensamente da geração de 1960 pelo fato de não se filiarem em

nenhuma corrente político-ideológica e por sua maioria graduar-se em cursos diretamente envolvidos com a prática artística. Tratava-se de uma geração preocupada em atualizar e consolidar a arte contemporânea com uma linguagem liberalizante⁵² de forma mais profissional e menos militante como define Atalie:

...aqueles que produzindo sempre, procuram atualizar-se a duras penas, participando de cursos e eventos fora do município.

Estes grupos distintos de artistas plásticos ainda se subdividem em dois grupos: aqueles que não se preocupam e expor seus trabalhos e os outros que procuram ter uma atuação cultural em sua cidade em outros locais.

Este último grupo, ao procurar uma cidade grande para expor, encontra dificuldades.⁵³

As atividades do grupo se faziam na forma de debates, conferências e exposições coletivas e individuais em Franca, Ribeirão Preto, Limeira, Presidente Prudente, São Paulo e outras cidades no Estado, e no Rio de Janeiro. Estas atividades foram também financiadas pela prefeitura e por entidades do município. Sua evolução e compatibilização com a arte acadêmica como expressão artística regional se deu ao longo das décadas de 1970 e 1980.

Em 1975, seria fundada, através da Secretaria Municipal de Cultura, a Pinacoteca Municipal de Franca “Miguel Ângelo Pucci”, um núcleo das artes acadêmica e contemporânea⁵⁴. Em 1977, seria então organizado seu evento inaugural, a I EXPOARTE na FFCL – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras envolvendo pintores acadêmicos e contemporâneos, reeditada em 1978 pela II EXPOARTE. Nesse mesmo ano, passou a ser promovida a coletiva de “Artistas Contemporâneos de Franca”, idealização do próprio grupo. Houve outro evento também chamado de FEARTE, do qual Salles Douner participou nas edições de 1977 e 1979. Porém, somente em 1985 que a prefeitura oficializou o Salão de Abril de Belas Artes dedicado somente à arte acadêmica, assim como o Salão de Artes Plásticas de Novembro dedicado exclusivamente à arte contemporânea⁵⁵.

Já havia em Franca até então um bom número de ateliês e casas de comércio com materiais voltados para a pintura à óleo. No entanto, era difícil manter-se na condição de profissional. Atalie, em um artigo para o jornal *Comércio da Franca*, relata como o ofício do artista no Brasil principalmente no interior era um desafio frustrante:

⁵² ALVES, Atalie Rodrigues. Arte urgente, jornal Diário da Franca. 25 de agosto de 1996, p. 07

⁵³ Idem.

⁵⁴ Decreto Municipal, Lei nº 5.138/1975.

⁵⁵ Decreto Municipal, Lei nº 5.205/1985.

O artista ainda é visto pela população interiorana como aquele alienado sonhador, que tem a regalia social de possuir um hobby, constituindo-se num parasita da sociedade. É ainda considerado um semi-deus e um iluminado, cujo talento o faz diferente dos outros, vulgares seres humanos.

Se ao mesmo tempo é iluminado, e por isso poderia exercer uma certa parcela de contribuição à sociedade, é considerado fora da realidade, e por tanto não é levado a sério.⁵⁶

A realidade do artista plástico como no caso de Franca, segundo Atalie, se constitui por vertentes tortuosas: existem aqueles de formação acadêmica, autodidatas que recusam comercializar a “Arte”; outros mais abastados socialmente que podem ter a regalia de não viver de seu afazer artístico; e os que praticam arte por *hobby*, mas que não dispõem de recursos financeiros para levá-los adiante. Há ainda aqueles que sobrevivem do mercado da arte, mas que por isso são obrigados a produzir uma arte comercial, sem invenção e criatividade. Salles qualifica-se na recusa de comercializar sua arte e sua criatividade. Em 1980, foi convidado a pintar as paredes internas da igreja de Cristais Paulista; nesse ano, sua casa sofreu um incêndio que levou a perda de grande parte de suas obras.

Em 1983, Salles pintou no mural da Universidade a obra *O álbum dos esquecidos* quando foi aclamado patrono do Diretório Acadêmico do curso de Educação Artística. Porém, tempos depois seu painel foi derrubado para a ampliação do espaço da Universidade. De forma semelhante, o painel *Trabalhadores Braçais* pintado na cafeteria FranCafé seria também levado abaixo com o fechamento do estabelecimento.

Em 1982, Salles conheceu Cairo Josias Gomide. Ele estudava matemática na Universidade de Franca, e já trabalhava há oito anos como letrista. Por morar em Sacramento (MG), exercia a profissão nos finais de semana e nos outros dias estudava em Franca.

Para Gomide, conhecer Salles foi particularmente intimidador, dada a competência dele. Para que pudesse se aproximar dele manteve gradativamente o contato, não disse em nenhum momento que já fazia letreiro. Trabalhou um ano sem receber e, às vezes, recebia algum trocado pelo serviço que prestava conforme o valor que Salles recebia. Salles passou a ser um guru e os resquícios de dúvida dissiparam-se no companheirismo. Hoje o aprendiz tornou-se dono de uma estamperia. Salles foi padrinho de seu casamento.

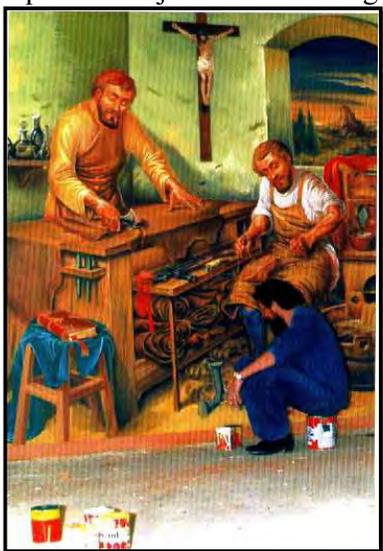
O artista não tinha pressa de terminar os trabalhos que lhe eram encomendados.

⁵⁶ ALVES, Atalie Rodrigues. Arte urgente, jornal Diário da Franca. 25 de agosto de 1996, p. 07

Podia ficar sem trabalhar no início da semana, devido a uma bebedeira do final de semana, e depois trabalhar aos domingos para compensar a falta. “Era difícil mantê-lo como um funcionário qualquer, pois não cumpria os horários e não corria atrás de clientes. Pessoas com o nível intelectual de Dounner não conseguem ser submissos a outras” (GOMIDE apud. FREITAS, 2000, p. 42). Outro ponto que Gomide destaca é a maneira como Dounner valorizou a sua arte em relação a outros letristas: “Quando Salles via um trabalho bom ficava doido para que aparecesse um serviço próximo a este para que pudesse mostrar que era capaz de fazer melhor. Ele se desafiava e sabia que era capaz” (GOMIDE, 2001, oral. TOMAIN, 1999, p. 8)



A camiseta ao lado ilustrada por Salles foi produzida para o movimento da *Diretas Já*. Em meio às manifestações, Salles deixou seu registro de protesto ao confeccionar a estampa de algumas das camisetas usadas durante os protestos. Entre 1983 e 1984, o país passaria por momentos que ficariam marcados na História como parte do processo de transição do regime militar para o restabelecimento do Estado democrático. A possibilidade de eleições diretas para a Presidência da República no Brasil concretizou-se com a votação da proposta de Emenda Constitucional Dante de Oliveira pelo Congresso. Entretanto, a Proposta de Emenda Constitucional foi rejeitada, frustrando a sociedade brasileira. Ainda assim, os adeptos do movimento conquistaram uma vitória parcial em janeiro do ano seguinte quando um de seus líderes, Tancredo Neves, foi eleito presidente pelo Colégio Eleitoral. Para reprimir as manifestações populares, durante o mês de abril de 1984, o então presidente João Figueiredo aumentou a censura sobre a imprensa e ordenou prisões. Em Franca, ocorreram manifestações de apoio.



Salles foi convidado a pintar as paredes internas da igreja de São Crispim, localizada no bairro Miramontes, parte periférica da cidade. Ao lado, temos uma fotografia captando um momento em que o artista realiza seu trabalho.

Em 1986, teve a oportunidade de realizar uma exposição individual com o apoio de Atalie, diretora da Secretaria Municipal de Cultura. Entre os dias 8 e 30 de julho, Salles reuniu na Pinacoteca Municipal um acervo de cinquenta e oito obras em massa acrílica, látex, duratex e tecido de algodão cru, lençóis e toalhas de mesa. No convite publicado para a mostra, o autor descreve o que seria a sua exposição denominada “Álbum dos Esquecidos”:

“Essa Exposição não se destina as pessoas ávidas de ver pinturas otimistas,
Pois não há motivos para risos no Continente Sul-Americano.
Quem rir, não estará isento de sua culpabilidade na miséria que grassa em todas as vertentes que o ser humano ocupa, sem ter sequer a dignidade de jazigo.
São os esquecidos.
Você ri, porque finge ignorá-los
Essa exposição é uma sincera homenagem aos idosos, às mulheres exploradas e às crianças marginalizadas.”⁵⁷

2.9. Os traços derradeiros: um livro de cartografias

O país passou pela redemocratização, porém seu primeiro presidente civil não foi eleito pelo voto direto quanto menos pode assumir. Tancredo Neves foi eleito presidente do Brasil pelo voto indireto de um colégio eleitoral, mas adoeceu gravemente, em 14 de março de 1985, véspera da posse, morrendo 39 dias depois, sem ter sido oficialmente empossado. José Sarney, seu vice, governou integralmente o mandato. No entanto, seu governo seguiu marcado por uma série de planos econômicos fracassados. A crise econômica gerou desconfiança entre os eleitores que não queriam uma continuidade. Os anos noventa foram marcados pelo fim da União Soviética e conseqüente crise na defesa de um socialismo real em benefício de uma nova ordem mundial. Com o regime socialista posto a termo, revelou-se uma contradição como alternativa para o mundo capitalista, fato que o escritor Nelson Rodrigues já apontava deste antes de seu fim:

A Rússia, a China e Cuba são nações que assassinaram todas as liberdades, todos os direitos humanos, que desumanizaram o homem e o transformaram no anti-homem, na antipessoa. A história socialista é um gigantesco mural de sangue e excremento.⁵⁸

Com a queda do muro de Berlim, gerou-se uma descrença generalizada sobre o socialismo real que iria reverberar no Brasil durante as eleições de 1989. Dos vinte e

⁵⁷ ALVES, Atalie R. Três artistas francanos. Jornal Comércio da Franca. 28 de março de 1992.

⁵⁸ CASTRO, Ruy. As 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues. Companhia das Letras, 1997

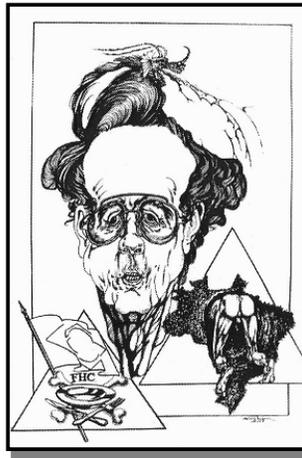
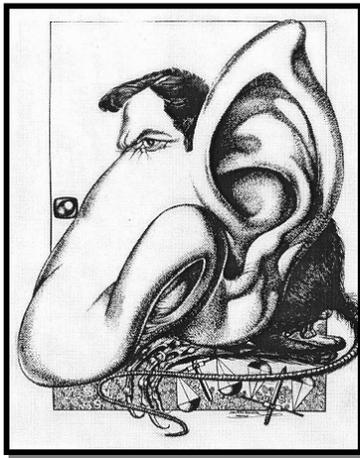
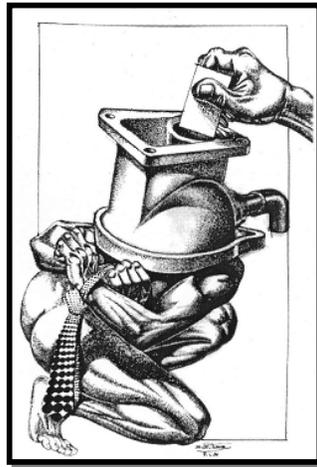
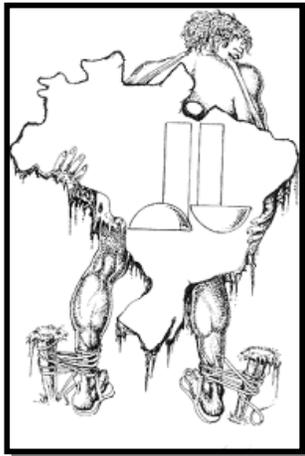
dois candidatos da eleição presidencial brasileira de 1989, dois candidatos credenciaram-se ao segundo turno: Collor e Lula. Eles representavam visões diametralmente opostas de mundo. Como mostra a doutora Izabel Cristina Gomes da Costa, em seu artigo *Quem fará a nossa Perestroika? Imagens de Mikhail Gorbachev no jornal O Globo*, o jornal carioca também não deixou de decodificar o fosso. Para o presidenciável Fernando Collor de Melo, a autora destaca:

Um candidato de renovação que não se enreda em manhas e combinações inaceitáveis. Um candidato que não fuja dos temas controversos e não faça do subterfúgio a suprema sabedoria política. Um candidato, afinal, com uma abordagem moderna e otimista dos problemas brasileiros, que devolva à Nação o direito de sonhar com o futuro.⁵⁹

Durante o governo do eleito Collor, em detrimento de Lula, Salles conseguiu uma pequena melhora para manter sua família. Em 1990, com a ajuda de Renato Neves, Salles e sua família mudaram-se para uma nova casa alugada aonde o artista viria a montar um ateliê para realizar seus trabalhos. Para Salles Dounner foi um período, apesar das dificuldades financeiras, muito fértil e produtivo. A amenização da censura, após os militares terem deixado o poder, permitiu-lhe grafar interessante e corrosivas críticas dirigidas à política nacional e a problemas políticos e sociais locais. Seus alvos preferidos foram os presidentes Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1992-1995) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2003). Outros elementos que perturbavam o país também foram colocados na ponta dos pincéis e lápis do artista, como: a dívida externa, até então considerada impagável; a corrupção; as questões de cunho social; o meio ambiente; e reflexões pessoais. Nessa época, o artista já mantinha um relacionamento com militantes fundadores do PT – Partido dos Trabalhadores – em Franca como Luiz Cruz, professor de língua portuguesa, que o convidou a ilustrar os livros publicados pelo seu grupo literário “Veredas”. Participavam deste profissionais como: Regina Bastianini, Lúcia Garcetti, Roberto Zanini, Calunga e Carlos Assumpção. Este grupo reunia-se periodicamente para estudar e debater sobre literatura, principalmente local, teoria literária e até mesmo chegou a produzir uma revista, “Grupo Veredas”.⁶⁰ Na página seguinte, estão algumas ilustrações do acervo pertencente à família de Salles inspiradas na política nacional da década de 1990.

⁵⁹ O Globo, 02/04/1989, 1ª página.

⁶⁰ COUTINHO, Afrânio. SOUZA, J. Galante. Dir. Enciclopédia de literatura brasileira. 1989. Vol.2 Rio de Janeiro. FAE Oficina Afrânio Coutinho



Nitidamente desiludido com o fracasso dos anos de luta por uma possível igualdade social ou pela utopia de uma sociedade igualitária, Salles tornou-se um *flâneur* pelas ruas de Franca: fazia da bebida um meio de fomentar o seu poder de criação, o seu pensar intuitivamente. Ao longo de sua carreira Salles ainda escreveu diversos poemas dos quais pensava ainda em publicar num livro com um título sugestivo: “Agulha na veia”. Diferente daquele escrito durante os anos no patronato, que manifestava afetos não correspondidos, o seu conteúdo evidencia suas frustrações.

DISCURSO CHATO PARA NÃO SE LER

1ª parte
se eu falar de amor, dirão que isso é imaginário
abstrato

se eu falar de paixão, dirão que é um surto de
cio canino hidrófobo lunático
se eu falar de felicidade, dirão que eu vou cobrar
o dízimo
se eu disser que lhe matei, você dirá que já
sabia
se eu roubar cinco quilos de arroz, dirão que vão
ter que te sustentar de graça na
cadeia
se eu falar a verdade, dirão que é mentira
se eu falar a mentira, dirão que isso não é verdade
se eu der um presente, o presenteado me exigirá
notas fiscais com medo de receptação
se eu descansar aos sábados, domingos e feriados,
dirão que estou doente de câncer
se eu tivesse sido ardiloso comerciante dos meus
trabalhos, talvez hoje não fosse
um fracasso
fui pintor plástico e publicitário e trabalhei
29 anos, me descobri imbecil,
inválido e cego
se eu arrancasse a pereba dos olhos dos
enganados, beijariam meu assento
e me chamariam de cordeiro de deus
se eu disser por aí que vi disco voador, que vi
santas no matagal, a imprensa e a
televisão me tornam celebridade, se
eu escrever um livro não acontecerá nada
nas poucas vezes que votei, continuei comendo capim
nas próximas eleições presidenciais irei votar
puxando uma carroça de esterco
se eu fosse realista mataria o presidente
se eu pudesse falar com Deus, lhe pediria só uma
casinha popular, mas não sei seu
endereço
moradia popular é caixa de papelão armada na sarjeta
nenhuma riqueza é feita honestamente e toda a miséria
é imbecil e reciclável na forma de ser e usá-la

2ª parte

se eu lhe implorar dinheiro emprestado, além
dos juros e ágios você vai exigir a presença
pessoal de Jesus Cristo, como meu fiador
sempre lutei para acertar na vida, erreí todas
às vezes em que procurei acertar, me arrumaram
um picadeiro nos fundos do quintal
eu acreditei na saúde pública, quase virei cama
de urubu
as escolas são uma droga para a juventude
se eu fosse desonesto, então seria político
os homens públicos são veementes políticos no
palanque, eleitos, só querem ficar ricos a
qualquer preço
as togas e os anéis custam o olho da cara do
povo
HONESTIDADE virou enfeite social, HONRA artigo de
barganhas antropológicas
se eu tivesse amigos seria mentira
se eu fosse amigos, seria cheio de buracos de tantas
punhaladas pelas costas

*se tivesse fama, arrumaria vaga na cadeia para
mim
se eu sonhar, vão me receitar gardenal
se eu acreditar nos outros, dirão que eu quero
imitar Jesus Cristo
se eu acreditar em mim, serei mais um zero
acrescentado na massa ignorante e passiva
um dia você vai lembrar de mim
meu nome é NINGUÉM*

10/out/1995

Foi o professor Luiz Cruz, interessado em preservar sua obra artística e também ajudá-lo financeiramente, que investiu na organização e publicação de parte de seus desenhos em bico de pena no livro “*Art-Nula Desenhos*”. O livro foi editado pelo professor e impresso na gráfica Ribeirão e lançado em sua última exposição intitulada novamente de “*Álbum dos Esquecidos*”, em 28 de março de 1992, no auditório da galeria de arte do SENAC de Franca.⁶¹ O termo tão pertinente na carreira do artista revela sua preocupação em retratar o que Walter Benjamin chamaria de os vencidos e humilhados no cortejo da História e que não tiveram voz. O termo álbum não seria casual, pois revela a intenção do artista em imobilizar no tempo impressões sobre experiência das quais ele vivenciou. Afinal, como ele já havia afirmado; o pintor subjetivo pinta morbidamente o mundo que ele cria: “eu já pinto o mundo criado no qual vivo. Nele convivo com as pessoas do silêncio (de quem Neruda mantinha certa repugnância), que choram e não gritam, que pedem, mas não lutam”.⁶² Atalie, sua grande amiga, ainda deixou um registro sobre o trabalho.

O livro é um resumo de toda sua carreira desenvolvida até agora: figuras humanas miseráveis, desenhos de crítica social e política, mulheres de belos corpos, sempre num traço forte, feitos com bico de pena, rico em detalhes de expressão.

Assim dizia Salles Douner sobre seu trabalho: ‘pinto homens sem pátria, sem roupagens coloridas de sonhos. Pinto a indigência que se plasma no sêmen e nas axilas. Pinto gente sem residência, sem datas, sem parentes, legítimos hóspedes da sarjeta. Repastam o lixo. Para eles não existe calendários, porque a vida é bem amarga quando não se tem lugar para morrer com honra.’⁶³

Conta Luiz Cruz o quanto a ajuda veio em boa hora, pois Salles já se encontrava muito afetado pela diabete melite e já enxergava com muita dificuldade: em alguns de seus últimos trabalhos aparecem figuras que ilustram seu problema com a acuidade visual tais como olhos, óculos e lâminas de barbear. Mesmo debilitado, continuou a

⁶¹ PADINHA, Antonio. O tesouro da arte: livro pode ser sucesso a nível nacional. *Jornal Comércio da Franca*, 1º de abril de 1992.

⁶² Idem.

⁶³ ALVES, Atalie R. Três artistas francanos. *Jornal Comércio da Franca*. 28 de março de 1992.

beber, ainda que moderadamente até não ter mais condições de trabalhar. A doença o obrigou a submeter-se a tratamentos de hemodiálise. Em 1994, Salles foi internado em Ribeiro Preto, para onde se mudou e lá passou a viver seus últimos dias com sua mulher e seus filhos. Na partida deixou nas mãos de seu amigo Cairo Gomide uma carta-poema de despedida escrita em cartolina com letras grandes no tamanho que a visão lhe permitia escrever, cômico de suas limitações e manifestando as marcas do desamparo que a cidade de Franca o reservou:

*Nove poemas desesperados e um adeus*⁶⁴

I

*Mal acredito que vou embora...
Sinto a boca e o tremor no corpo.
Em volta, sé minha mulher e dois filhos
mais dois amigos de canga e de carga;
ajudam a arrumar os despojos da minha mudança forçada...
São 20 anos dando murro em ponta de facas.
Me retiro do município, em exíguo estado
Abro os meus bolsos furados não encontro nada, nada...*

II

*Olho em meu redor, tudo passa, indiferentes...
Mal acredito que vou embora.
Quase nu, mudo de muita mágoa
Saio arruinado, doente e despejado
Com uma mão na frente
E outra atrás
Tudo passa indiferente
E eu não tenho nada, nada...*

III

*Adeus terra dos meus amores, madrugadas,
Aos sonhos quebrados ou arrefecidos.
Adeus vidas, bairros, jardins e postigos
escolas, teatros, escritores, artistas
sapateiros, empregados, todos desconhecidos
Nessa vida malfadada
a visão das cores me foi cegada
mas me recordo de tudo e de todos
essas coisas boas
não me custam nada, nada...*

V

*Adeus Franca, seus bares boêmios de venenos
Aos hospitais do engano e desengano
Igrejas, hospícios e lares
Adeus aos canalhas de toda espécie...
Adeus ao córrego, músicos e mendigos.
Adeus falsos camaradas...
Me despedir de vocês é uma atitude
Que me cresce de virtude e não me custa, nada, anda...*

⁶⁴ PADINHA, Antonio. Morre Salles Douner: artista plástico deixa adeus em forma de poema. *Comércio da Franca*. 19 de agosto de 1996. p.08.

*Não é bom, no cruel exílio imputado,
Morrer longe do município amada.
Mas me espera o caminhão de mudanças...
Vou embora despejado, sem esperanças
Aqui não consegui nada
A não ser doces lembranças
Que na memória, em custa nada.*

VI

*Vou embora, não há ninguém aqui
Para abraçar e consolar e despedir (só dois amigos consegui)
O caminhão de mudanças tem pressa
De correr pela estrada.
Ainda quero enterrar meu coração
Numa dessas esquinas amotinadas
Sem rendimento algum
Não sofreria nada, nada...*

VII

*Sei de tua ganância e tua frieza
De teu progresso industrial e desumano...
Dos que me roubaram, me prenderam
E me acusaram por nada, nada...
Sei que não significa nada
Mas te escrevo e dedico esse poema
Nesse papel rabiscado
Guarde isso como lembrança
Não lhe custará nada, nada...*

VIII

*Caindo aos pedaços, na estrada
Ainda posso longe sentir teu frenesi
Tenho o corpo crucificado de cateteres
E cirurgias de buracos cruciais
Mas carrego nele teus referenciais.
Se um dia, querida Franca
Sentir que foi muito amada
Por alguém, que aqui, arruinado partiu
Se não tiveres rasgado o poema
Lembre-se de mim
Que não lhe custará nada, anda...
Sem mais nem menos, adeus.
Salles Dounner
18/março/95
Agulha na Veia
(DOUNNER apud. Freitas, 2000, p. 47-48)*

Salles Dounner seguiu por semanas enfermo. Internado no Hospital das Clínicas do município e já quase cego deixou uma carta de agradecimento publicada no jornal *Comércio da Franca* por sua amiga Atalie:

“Prezada Atalie

Recebi de um amigo alguns textos a meu respeito e outros artistas ai da terrinha.

Notei que você sempre lembra, nos seus escritos, sempre se refere ao trabalho da gente ai desenvolvido e sob a sanha devastadora de uma

sociedade consumista, todo se transforma no nascer do outro dia. Sem incluir caloteiros, que se tocaiam imprevisíveis atrás do sorriso de cada cliente.

Eu saí dessa cidade traído e nu.

Não pedi demais, pedi remédios ao poder público e veladamente, negaram.

Nunca andei atrelado ao poder. Nunca puxei o saco de mandantes.

Nunca andei pelos gabinetes oficiais lamentando meus pressupostos talentos.

Vivi à margem da linha social.

Sem roubar, mas sendo roubado.

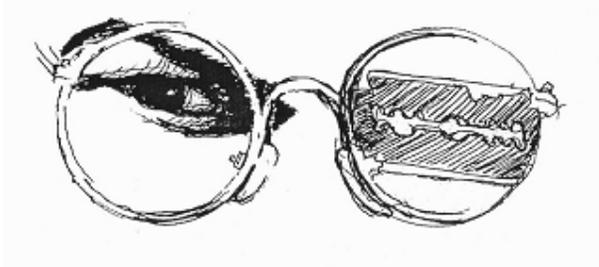
Só consegui ter inimigos gratuitos e uma invejável cutelaria de punhais fincados nas costas.

Me toca muito você, querida Atalie, sempre lembrar da gente.

Eu estou desenvolvendo aqui vários desenhos de minha lavra iniciada ai em Franca, durante a fase cega e a fase doentia.

Gostaria que você e o Mauro viessem aqui em Ribeirão Preto verificar e até editar algumas charges que fiz daí – da Sabesp, do Leite Jussara, do Governo (?).(...)

Abração a todos e muita ternura para vocês. (...) Estou muito doente, escrevi passando mal. Não repare as letras e os textos desastrados”⁶⁵



A imagem ao lado foi concebida pelo artista durante sua fase cega representada pela lâmina de barbear. Antonio Barbieri, seu “companheiro de canga” presente

em seus últimos momentos (apud. ALVES, 1999, p. 5), ressalta como estava física e emocionalmente Salles durante sua estadia em Ribeirão Preto fazendo o tratamento:

Apesar de profundamente abatido, queixando-se dos amigos que não o visitavam, vivendo em hospitais ou trancado em seu quarto, quase que totalmente cego, com a ajuda de uma lupa, com muito esforço escreveu e desenhou até a véspera de sua morte.

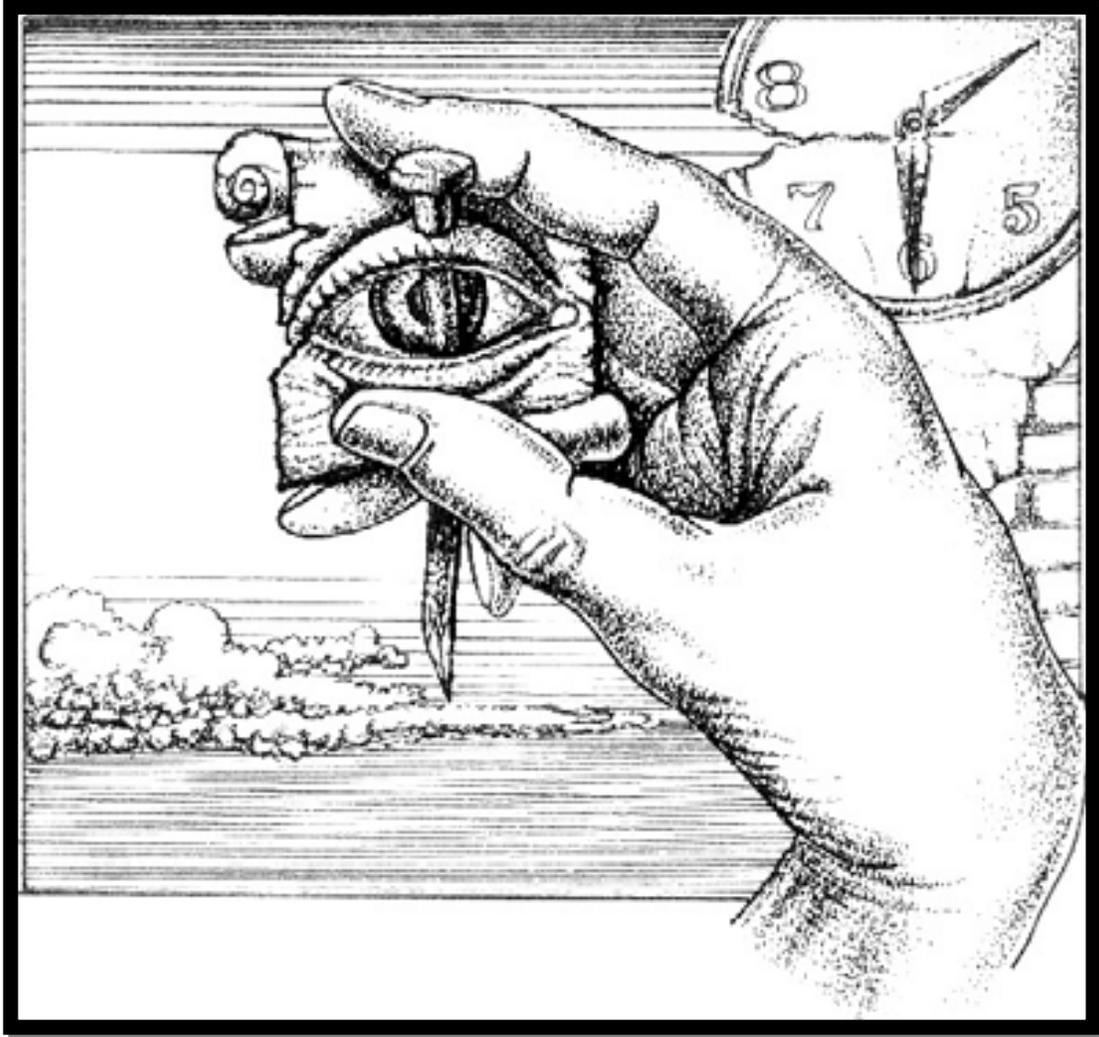
Três semanas depois, combalido e debilitado ao limite pela sua enfermidade, ele não resistiu e veio a falecer nos braços de sua esposa Sônia, às duas horas da madrugada do dia 18 de agosto, no Hospital São Paulo, vítima de insuficiência renal e septicemia, como constam na certidão de óbito. Sua morte foi noticiada pelos jornais da cidade que publicaram a carta mencionada e foi entregue por Cairo, que afirmou: “ele quando esteve doente teve muitas saudades dos amigos. Sentiu muita solidão”. Sua filha Gabriela se coloca de forma mais incisiva: “meu pai morreu no abandono”. Por seu desejo, o funeral e o enterro foram em Franca, no Cemitério Municipal Santo Agostinho, no dia seguinte, em uma tarde de domingo. Assim comenta sua esposa, Sônia de Castro Salles (2001, oral):

⁶⁵ Atalie R. Alves. *Jornal Comércio da Franca*. 30/1º de junho/julho de 1996.

Os últimos dias com ele foi muito triste, pois nós percebemos que ele queria viver, desejava desenhar. Ele ainda tinha muita coisa na cabeça e morreu deixando coisas por fazer. Ele morreu sentindo falta dos amigos” “Eu gostaria que o município fizesse um museu para ele, um local para preservar a arte dele. Sinto que Franca ano esqueceu o Salles, na verdade, nunca deram valor ao trabalho dele.

Sua herança ficou exposta em alguns pontos da cidade aonde a consciência de preservação cultural prevaleceu como no mural do Teatro Municipal “José Cyrino Goulart”. Entre seus amigos, alguns tiveram a oportunidade de manter suas obras conservadas. Em sua casa, sob o cuidado da família, ficaram guardadas muitas obras, inclusive considerável parte delas inacabada; escritos, muitos na forma de poemas. Salles também deixou uma razoável biblioteca pessoal: estantes repletas de livros que versavam sobre arte e literatura principalmente: autores clássicos como H. G. Wells, Nicolau Maquiavel, Federico Garcia Lorca, George Orwells, Bertold Brecht, Franz Kafka, Pablo Neruda e outros nomes da literatura brasileira são alguns que podemos citar. No entanto, um excerto de Fernando Pessoa no *Livro do desassossego*, página 52, e que não consta em sua biblioteca, poderia vir a encerrar este capítulo que nos apresentou na forma de relato biográfico acompanhado de trabalhos do artista.

O valor das coisas não está no tempo que elas duram, mas na intensidade com que elas acontecem. Por isso existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis.



CAPÍTULO III

UM LIVRO PARA ALÉM DAS IMAGENS

3.1. Walter Benjamin e Salles Dounner: História e Narrativa dos vencidos

O livro é um resumo de toda sua carreira desenvolvida até agora: figuras humanas miseráveis, desenhos de crítica social e política, mulheres de belos corpos, sempre num traço forte, feitos com bico de pena, rico em detalhes de expressão.⁶⁶

Retomando do jornal no capítulo anterior sobre o livro *Art-nula Desenho* onde a colunista Atalie descreve o objetivo mais evidente do artista é possível pensar o que leva a um artista que recebeu apoio produzir um livro com figuras muitas vezes esdrúxulas, de forte impacto visual, de uma estética tão grotesca que faz uso de figuras que se repetem de forma dispersa ao longo das páginas. O seu título expressa o oposto daquilo que é o propósito comum para a maior parte dos artistas que aspiram à consagração pública. O que o artista pretende dizer com Art-Nula? Informar algo que deveria acontecer, mas foi por algum motivo interrompido, cessado ou cerceado? Como resposta é possível afirmar que Salles produz uma arte conjugada no futuro do pretérito. Sua biografia, rica em fatos marcantes experienciados em um contexto histórico nacional e local correspondente apresentada nos dois primeiros capítulos, serviu para dialogar com o livro apontado neste capítulo. O diálogo com este livro conta inicialmente com a presença do ilustre pensador alemão Walter Benjamin: apesar das décadas e quilômetros de distância, pois Benjamin faleceu fugindo da Segunda Guerra Mundial na fronteira entre a França e a Espanha, poucos anos do nascimento de Salles Dounner, em São Paulo. No entanto, como seus pensamentos deixados em escritos superam a mortalidade humana, eles podem amparar o entendimento sobre a importância da narrativa e da história para compreender melhor o pensamento do artista francano.

Walter Benjamin, ao pensar sobre seu conceito sobre a importância da História, teve a preocupação de se questionar o sentido de progresso aplicado à compreensão da história defendida pela historiografia predominante na Europa de sua época. Nos

⁶⁶ ALVES, Atalie R. Três artistas francanos. Jornal *Comércio da Franca*. 28 de março de 1992.

excertos que se seguem escritos pelo historiador anglo-egípcio Eric Hobsbawm (1917-), em seu livro *A Era das Revoluções*, publicado em 1962, e posteriormente o *Era dos Extremos: o Breve Século XX: 1914 – 1991*, publicado em 1994, é possível perceber o que significou para a humanidade, a partir do século XVIII, as mudanças que o progresso político, econômico e científico tinham produzido, principalmente nas nações mais desenvolvidas do hemisfério norte.

Pois, de fato, o “iluminismo”, a convicção no progresso do conhecimento humano, na racionalidade, na riqueza e no controle sobre a natureza – de que estava profundamente imbuído o século XVIII – derivou sua força primordialmente do evidente progresso da produção, do comércio e da racionalidade econômica e científica que se acreditava estar associada a ambos. E seus maiores campeões eram as classes economicamente mais progressistas, as que mais diretamente se envolviam nos avanços tangíveis da época: os círculos mercantis e os financistas e proprietários economicamente iluminados, os administradores sociais e econômicos de espírito científico, a classe média instruída, os fabricantes e os empresários. (HOBSBAWM, 1962, p. 37)

A apaixonada crença no progresso que professava o típico pensador do iluminismo refletia os aumentos visíveis no conhecimento e na técnica, na riqueza, no bem-estar e na civilização que podia ver em toda a sua volta e que, com certa justiça, atribuía ao avanço crescente de suas ideias. (HOBSBAWM, 1994, p.176)



Ao lado vemos a tela de Heinrich Friedrich Füger (1751-1818) de 1817, *Prometheus brings fire to mankind* em português *Prometeu leva o fogo à humanidade*. Ao longo de séculos, vários autores retomaram a história de Prometeu e o colocaram como figura que representa a avidez humana por conhecimento – mesmo tendo que sobrepujar dos deuses. A captura do fogo é visto como a busca do conhecimento através da ciência. Havia então uma crença, quase religiosa, sobre a capacidade humana de conduzir um processo vigoroso, automático, contínuo e infinito em marcha fundamentado na acumulação quantitativa de riquezas, no desenvolvimento das forças produtivas e no domínio da natureza. Sob a marcha do progresso, os termos civilização, evolução e desenvolvimento tornaram-se correlatos: “progresso pela aplicação da razão e da ciência; educação e governo popular; nenhuma desigualdade baseada em nascimento ou origem; sociedades voltadas mais para o futuro que para o passado.” (HOBSBAWM, 1994, p.162)

No entanto, a perspectiva abordada por Walter Benjamin trata do conceito de progresso enquanto fio condutor impregnado de elementos contraditórios com o darwinismo social, o determinismo científico-natural e o otimismo desmesurado do triunfo infalível das nações imperialistas sobre o mundo não civilizado.

Por um lado, Benjamin criticou precisamente essa postura prática e teórica no SPD – Partido Social-Democrata da Alemanha – que se manteve no poder entre 1918 a 1920 e de 1928 a 1930, determinadas em seu conceito de progresso como: “um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos; um progresso sem limites, idéia correspondente à perfectibilidade infinita do gênero humano e; um processo essencialmente automático, percorrendo irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral”

Por outro lado, denunciou no historicismo da grande tradição acadêmica de Leopold Von Ranke (1795-1886) e Wilhelm Dilthey (1883-1911) a aspiração de “reviver o passado através de uma espécie de identificação afetiva do historiador com o seu objeto”. Além disso, identifica a pretensão do pesquisador em escrever uma história universal, uma “história da humanidade” balizada pela triagem de elevados eventos políticos e militares como o decurso linear glorioso dos dirigentes e das nações e que o sofrimento humano é rejeitado: a subjetividade presente nestes fatos não corresponde com o universalismo do progresso ou só é destacado quando representa “saltos que justificam esse devir histórico pré-determinado” com uma *promesse de bonheur* na constante melhoria da condição humana. Ao interrogar-se sobre a concepção de tempo histórico desta marcha é que Benjamin denuncia uma concepção de tempo homogêneo, vazio e mecânico, semelhante ao movimento de um relógio.

A História priva o proletariado da condição de “vencedor” na luta contra os opressores. A disputa pelo poder não encerra a barbárie, ao contrário, apenas se renova. Em nota escrita nas Teses, Benjamin afirma: “A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe. A catástrofe é o contínuo da história”. Segundo a autora Marie Gagnebin, Benjamin teria escrito as *Teses sobre o Conceito de História* em meio a uma crise continental em que os regimes totalitários fortaleceram-se com a deposição da República Espanhola Socialista em 1936 e a assinatura do tratado nazi-soviético Molotov-Ribbentrop, de agosto de 1939, às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

A partir do livro póstumo e inacabado das Passagens – *Passagen-Werk* –, escrito entre 1927 e 1940, e em diferentes escritos produzidos a partir de 1936 é que o

autor irá edificar sua radical concepção de História, dissociando-a das “ilusões de progresso” hegemônicas no pensamento europeu e principalmente alemão.

Benjamin pensou em um conceito de história (*Geschichte*) capaz de desvelar o caráter ambivalente da tradição e que não fosse apropriável pelo fascismo. Em sua teoria da narração, Benjamin discerne:

Tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer, compreenderemos que as teses “Sobre o conceito de história” não são apenas uma especulação sobre o devir histórico “enquanto tal”, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática. Assim, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade da narração. É esta última que eu gostaria de analisar: o que é contar uma história, histórias, a História?⁶⁷

Benjamin também se inspirou em Nietzsche para escrever a história, principalmente em sua obra *Da utilidade e da inconveniência da história*, mencionada na Tese XII onde zomba da “admiração nua pelo sucesso” dos historicistas, sua “idolatria do factual” (*Götzerdienste des Tatsächlichen*) e a tendência a se inclinarem diante da “pujança da história”.⁶⁸ Em sua 12ª tese, Benjamin atribui a Nietzsche a epígrafe “precisamos da história, mas não como precisam dela os ociosos que passeiam no jardim da ciência”. A partir desta tese, Benjamin defende que o conhecimento do passado não é um fim em si mesmo, pois uma das consequências mais radicais é a extinção da consciência e da memória do homem. Como foi citado, Benjamin inspirou-se em Nietzsche para criticar o historicismo, porém diferiu com relação ao indivíduo heróico, pois é em nome dos “danados da terra”, ou como Dounner definiu os “homens sem pátria”, que ele escreve a história.

Apesar de Nietzsche levantar-se contra o historicismo em nome da “Vida” ou do “indivíduo heróico”, a vertente de Benjamin protesta em nome dos “condenados da

⁶⁷ Gagnebin, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. (prefácio) In. : Benjamin, Walter. Obras escolhidas (vol. I). Magia e técnica, arte e política. São Paulo : Brasiliense. 10ª reimp. 1996. p. 8.

⁶⁸ A compreensão benjaminiana segue a compreensão genealógica da história – a *Wirkliche Historie* – de Nietzsche em alguns aspectos fundamentais. Por exemplo, no que se refere à questão da origem (Ursprung). Como esclarece Muricy, “descontínua, antilinear, a história em Benjamin não estabelece uma origem enquanto fundamento originário, essência e identidade ou forma imóvel a partir da qual se desenrolaria o processo. Como a genealogia nietzscheana, ela não unifica, não totaliza, não fundamenta uma ‘história universal’ de procedimento aditivo” (MURICY, 1998, p. 214). Nesse sentido é que tomamos a epígrafe da 14ª tese, “a origem é o alvo”, de Karl Kraus; origem que, segundo Benjamin, deve apontar uma estratégia e não uma destinação teleológica. “A história é objeto de uma construção” (BENJAMIN, 1994, p. 229), o que significa que a história é a perspectiva da atualidade, fixada por uma “urgência guerreira”.

Terra”, de quem Franz Fanon escreveu⁶⁹, em virtude do marxismo. Augusto Comte, ao contrário, debochava chamando de “insignificantes detalhes estudados infantilmente pela curiosidade irracional de compiladores cegos de anedotas inúteis”, e defendia o que chamou, numa denominação pejorativa, de “uma história sem nomes” (Comte, 1864, lição 52).

A teoria da história de Walter Benjamin vem a propor uma nova ética da memória e da historiografia ao propor para o historiador a tarefa de “escovar a história a contrapelo”. Segundo Benjamin, faz-se necessário recusar a história que apresenta “o que foi” em nome de uma história “a se fazer” como ação do possível de se resgatar a memória e reconstruir a experiência do passado marcado pela barbárie. É pela ação do presente que o passado emancipa-se de sua infundável propagação da injustiça e opressão. Do passado e seus sofrimentos esquecidos, o vencido deve ousar operar uma retomada transformadora através do presente, a salvação (*Rettung*): “Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”.

Em conformidade com a importância do sofrimento, Benjamin pensou o conceito de felicidade atrelado ao de contexto de salvação presente em sua segunda tese, a partir das palavras do filósofo Rudolf Hermann Lotze (1817-1881): “a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à imagem da salvação” (BENJAMIN, 1994, P. 223). Para Muricy, a imagem da felicidade não se cristaliza no futuro, pois ela é o conteúdo teológico que anima o político: “assim, o futuro está no presente sob a forma de um futuro anterior, ou futuro do pretérito: ‘o que poderia ter sido’”. (Cf. MURICY, 1998, p. 231)

No contexto pensado por Benjamin, a tarefa é modificar a realidade, e não apenas apreciar os fatos: “transformar o que está inacabado (a felicidade) em algo acabado e o que está acabado (o sofrimento) em algo inacabado” (Benjamin apud Muricy, 1998, p. 231). Segundo Benjamin, só pode ser salvo o que foi arrancado da totalidade e da ordem estabelecida. A felicidade afirmada por Benjamin só é possível a partir do momento em que o sujeito consegue resgatar o seu passado à luz de suas necessidades. Logo, para Jürgen Habermas o historiador Benjamin desdobrou a questão da promessa do progresso a partir do ponto de vista da ausência de felicidade e o quanto esta pode ser sobrepujada a título da garantia de liberdade e bem-estar que é compreendida como experiência vivida (*Erlebnis*), “mera vivência psicológica”. A

⁶⁹ FANON, Franz. Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.

Erlebnis é peculiaridade do indivíduo solitário da era moderna onde os modos de subjetivação característicos do mundo capitalista elevam os modos de relação consigo individualizantes, sendo a coletividade uma mera artificialidade. Dessa forma, a carnavalização da arte, enquanto experiência do coletivo, “opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontando para um futuro ainda incompleto” (BAKHTIN, 2002, p.8).

O artista francano e o pensador berlinense possuíam em comum algumas inquietações com relação ao modo de se enxergar a história vinculada à noção de progresso. O pensamento de Benjamin condiz com a proposta de Salles Dounner ao se perceber que o artista estetiza os desamparados usando seu próprio termo: “esquecidos”. Seu trabalho obstina a dar voz àqueles que não puderam falar. Essas narrativas, no entanto podem estar mais próximas do trabalho de um escritor francês do século XIX do que outros personagens possíveis. Trata-se de Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867). O que se apresenta curioso, encontra fundamento novamente no pensamento benjaminiano e sua leitura sobre a importância da arte de narrar e a prática da *flânerie*. A *flânerie* vem a ser uma condição de trabalho para o poeta Charles Baudelaire em sua obra *As Flores do Mal*, da qual Benjamin recorre do seu farto uso de metáforas, analogias, imagens e citações que revelam a imagem que o poeta constitui da modernidade parisiense. Munido com o olhar da atenção flutuante nas avenidas é que o autor alemão fará da *flânerie*, atividade distinta do burguês ocioso, um meio de decifrar sinais do acaso numa cidade em reestruturação durante a segunda metade do século XIX: Paris, durante a época da reforma do espaço urbano empreendido pelo barão Haussmann, o “artista demolidor” (1809-1891), prefeito durante o governo de Napoleão III, no Segundo Império francês. A cidade recebeu novos traçados. Construções de ferro e de vidro passaram a dar o tom das paisagens parisienses. No lugar de casebres e cortiços surgiam os primeiros *magasins de nouveautes*, precursores dos grandes magazines; surgiram as primeiras galerias que viriam a formar um espaço de encontro das massas. Emergiram sobre as antigas ruas medievais amplos bulevares com uma dupla funcionalidade: aumentar a vazão de pessoas, carruagens e bondes que circulavam e disputavam o espaço e ainda conter qualquer tentativa de formarem-se barricadas, como na época da Comuna de Paris de 1871. Nesta “nova cidade nova”, arquitetada a imagem do capitalismo burguês industrial, é que Walter Benjamin encontrou uma cidade em completa decadência, assolado pelo fetiche mercadológico.



B. Pafset. *Une rue de Paris occupée*. Literalmente “Uma rua de Paris ocupada”, também conhecida como *Boulevard des Italianens*. Uma retratação de um dos bulevares mais movimentados de Paris no século XIX.

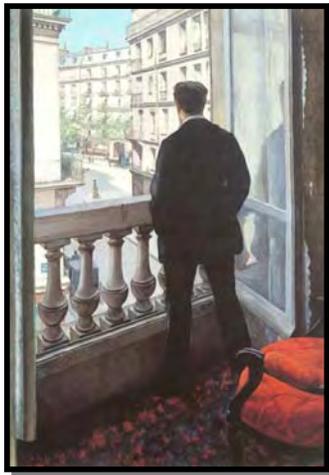
No texto “*A Modernidade*”, do livro *A Paris do Segundo Império*, Benjamin descreve o trabalho deste escritor conturbado que foi Baudelaire, diferentemente da estereotipada personagem aristocrática que trabalhava em seu gabinete ou em arquivos oficiais, comparando seu trabalho ao ofício do trapeiro, ao do coletor de lixo urbano. Conforme o trapeiro, o poeta vasculha “o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo seu assunto heróico” (p. 78).

Aquí temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (BENJAMIN, 1991a, p. 78)

O *flâneur* observa o mundo em movimento em seus detalhes, em paradoxos que para outros cidadãos passam despercebidos por fazerem parte de uma rotina. Amante das ruas, o *flâneur* transita anônimo pelas multidões a captar o que há de mais perene, íntimo, fugaz, no cenário urbano: imagens, idéias, sentimentos e atitudes. Em seu ofício solitário, ele poetiza com tempero irônico, outra realidade: a urbe e seus dejetos expando

o avesso de qualquer exterior harmônico que ela possa oferecer. O *flâneur* do século XIX representou o *spleen* da Revolução Industrial.

Em seu livro *Les fleurs du mal*, publicado em 1857, e recolhido dias depois acusado pelo poder público de expor obscenidades e ofender a moral pública, o poeta simbolista deixou de buscar a beleza em abstrações para “apresentar os contrastes entre as aspirações ideais de um homem e a desilusão experimentada na sua existência cotidiana”, enxergando a sórdida realidade da vida parisiense. Abaixo segue um dos poemas de Baudelaire e ao lado, ilustrando a ideia do anonimato e do *spleen* entre espaços de vidro, ferro e concreto de Paris, está uma tela de Gustave Caillebotte (1848-1894), *A Young Man at His Window* de 1875.



A uma passante
A rua em torno um frenético alarido
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.
Que luz...e a noite após! Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de ter senão na eternidade?
Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDELAIRE, apud BENJAMIN: 2000 p.42)

Todo esse trabalho de cartografar o singular dos estados sensíveis e sua deambulação pelo mundo pode ser percebido pelo artista Salles em seu século XX, em outro contexto. Se Charles Baudelaire encontra-se afetado pelo *mal du siècle*, o espírito de desilusão, decadência e tédio que angustiou a segunda metade do século XIX europeu, veremos que as aflições da época de Salles Douner também o inspiraram a construir sua obra.

3.2. O Contexto de Salles

Como pondera Suely Rolnik em *Geopolítica da cafetinagem*, vivia-se até 1960 um modo de vida “fordista e disciplinar que atingira seu ápice no *american way of life* triunfante no pós-guerra, no qual reinava na subjetividade a política identitária e sua recusa do corpo vibrátil”. Nesse momento, Salles Douner vivia em franca resistência

contra os elementos anestésicos que constituíam as identidades padrões contra o poder de criação. Dentro dos movimentos de contestação no Brasil havia três cavaleiros apocalípticos a se enfrentar em defesa da potência criadora: “a traumática violentação pela ditadura, a cafetinagem pelo neoliberalismo e a ativação de uma baixa antropofagia”. Nesse regime, as tensões entre as forças de criação e de coerção não beneficiaram a construção de territórios singulares. Essa potência de criação foi severamente demonizada até os anos 1970; a partir dos anos 1980, pelo contrário, o neoliberalismo triunfante, passou a seduzir, celebrar essa força, fazendo dela um uso perverso, ou seja, segundo Suely Rolnik, cafetiná-la a serviço de seus interesses. “Força de invenção capturada e vida como processo, sobrecodificada, são o combustível de luxo do capitalismo mundial contemporâneo, seu protoplasma.”

Sua luta extenuante para não entregar a sua potência de criação aos ditames do capitalismo neoliberal custou-lhe caro. Ao longo dos anos de 1960 a 1990, Salles Dounner passou a ponderar de modo semelhante ao poeta do século XIX, porém com um foco mais incisivo na miséria social, como ele mesmo aponta como o mal do século seguinte:

Desenho as faces e os seres porque eu os amo. As pessoas que merecem respeito são os pobres. Eles me passam todos os dias a sua postura resignada através dos apitos das fábricas, ‘comtemple’ seus salários, suas filhas, seus filhos e o futuro amargo que aí se perfila. Veja a realidade, onde estou inserido, e me diga ‘porque’ Cristo também tem aqueles andrajos e pregos nos pés e nas mãos, me diga ‘porque’ explora a sua empregada e dá ‘Wusky’ para seus amigos e um carro do ano para a sua esposa? E porque você tem um crucifixo e um advogado para provar que você é honesto? É lamentável. (VIEIRA, 1987, p. 11)

O olhar de Salles Dounner volta-se para a vida, a potência da vida na berlinda. O artista perfaz o caminho traçado por dois planos, como apresenta Suely Rolnik: o plano do visível com mapa das formas de vida vigentes e o plano do invisível com o diagrama flexível das sensações que percorrem o corpo por sua imersão na infinidade variável de fluxos de que são feitos os meios em que vivemos. Ciente de suas configurações e reconfigurações, o artista na tentativa de manter a vitalidade mobiliza sua força de invenção mantendo um permanente estado de tensão na pele existencial.

Como tornar esse invisível, visível com papel e tinta? Como fazer das marcas do corpo uma escrita legível e possível? A sua arte se faz como um exercício de rastreamento das variações que se operam nas sensações, as quais indicam o que está demandando um novo sentido, novos recortes e novas regras, orientando assim o ato de

sua criação. Novamente recorre-se a Benjamin e a Baudelaire, tornando-se conveniente também recorrer a Bakhtin: Salles faz uso do realismo grotesco para fertilizar a vitalidade de seus objetos e ao mesmo tempo desconstrói o sentido original desses objetos para dar um novo sentido que cabe em muitas vezes ao espectador captá-lo. A artista pretende com isso que o espectador dialogue com o desenho.

3.3. A alegoria e o realismo grotesco em imagens da vida

A alegoria é uma representação figurativa que comunica um sentido diferente do literal e, apesar de ser assentada como um dos elementos da retórica, isto é, um modo indireto de representar uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra. Para Benjamin, o uso da alegoria está associado a uma “reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal que o símbolo encarna”, ou seja, a alegoria enquanto elemento fragmentador convém em contraposição à ideia de totalidade da história.

As imagens dialéticas articuladas com o princípio alegórico revelam a crise da modernidade desdobrando os vários agoras que o historiador reflete a partir de seu presente. Embrenhando-se neste choque de temporalidades que o historiador depara com o fazer história. “Na imagem, o ser se desagrega: explode e [...] mostra – mas por muito pouco tempo – de que é feito. A imagem não é imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, à linha de fratura entre as coisas”. Percebe-se que a alegoria serve como um exercício crítico de ressignificar infinitamente a realidade extraindo as palavras e as idéias do fluxo habitual de onde elas são compreendidas.⁷⁰

Outra característica da alegoria é a de coibir a cristalização do sentido: a imagem pode ser observada como possibilidade de constituição do conhecimento ao tatear os indícios do passado e trabalhando-os com um impulso crítico. Para compor-se todo esse processo de ressignificação, é necessária a participação ativa do leitor transigente de dialogar com a alegoria. É preciso que o leitor esteja aberto a novas possibilidades de experiência e a tecer novos diálogos. Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma

⁷⁰ “produzir uma imagem dialética significa convocar o ontem, aceitar o choque de uma memória, recusando se submeter ou retornar ao passado [...] significa criticar a modernidade (o esquecimento da aura) por um ato de memória, e, ao mesmo tempo, criticar o arcaísmo (a nostalgia d’aura) por um ato de invenção, de substituição, de des-significação essencialmente modernos”. Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*. Ob. cit.: 242.

imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória.⁷¹

3.4. Bakhtin e o Realismo Grotesco

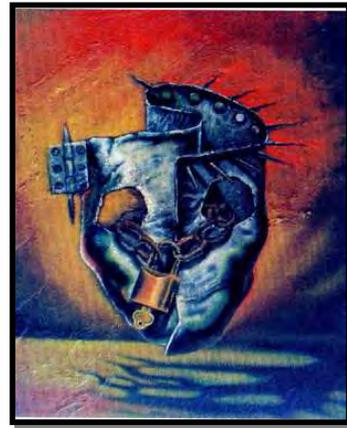
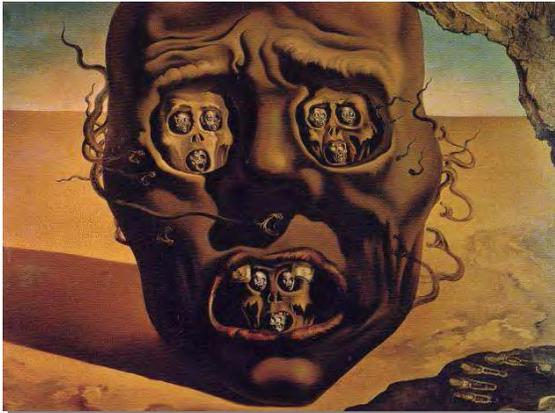
O objetivo basilar da obra de Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, foi de nos conferir a influência da cultura cômica popular e literária na obra de François Rabelais, “seu eminente porta-voz na literatura”. Sua mais importante categoria de análise é o realismo grotesco e sua cultura tem como característica delinear confluências entre corpos paradoxos, contraditórios, disformes, monstruosos em comparação com as imagens da estética clássica. O traço marcante do princípio material que impera no realismo grotesco é o rebaixamento do corpo – idealizado como um corpo coletivo – não no sentido de removê-lo para um plano inferior, mas no sentido de aproximação e comunhão do sagrado – tudo aquilo que é tido como elevado, espiritual, abstrato e ideal – com a terra ou o corpo como a própria terra. Tudo o que há nasce na terra e morre na terra e da terra renasce. “Nós encontramos uma vizinhança direta da morte com riso, com a comida, com a bebida, com a licenciosidade sexual”. (BAKHTIN, 2002, p. 310) Outro traço pertinente ao primeiro é o caráter ambivalência: podemos entender que um determinado objeto pode ter outra proficuidade totalmente distante daquela função a que se reserva no senso comum.

A imagem apresenta-se através da dualidade dos corpos em que se unem “dois pólos de mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.” (BAKHTIN, 2002, p. 22). Nesse sentido, a alegoria tem uma capacidade fragmentadora em oposição à ideia totalizante da história. Assim como em Baudelaire, para Salles Dounner no livro *Art-Nula* as imagens dialéticas deparadas como alegorias servem para revelar crises implícitas da realidade em suspeição. Para que essa proposta se concretize é necessário que o leitor da obra tenha em si uma leitura aberta para o diálogo com a alegoria e ainda tecer novos diálogos.

⁷¹Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000: 10.

No século XX o grotesco renasceu sob duas formas distintas: a primeira modernista que se desenvolveu sobre correntes existencialistas como os impressionistas e os surrealistas; a segunda é a linha do grotesco realista que retoma as tradições da Idade Média da cultura popular e reflete a influência direta das formas carnavalescas. O espanhol Salvador Dali (1904-1989), exemplo dentre muitos outros artistas que entre os séculos XIX e XX fizeram uso do grotesco em suas obras. Por esta razão que inferimos no estilo de Salles Dounner o uso do realismo grotesco estudado por Bakhtin.

Abaixo, estão duas obras do pintor catalão que inspiraram Salles em seu estilo surrealista. Na primeira linha, à direita, está retratada *A Face da Guerra* (*The Visage of War*; em espanhol *La Cara de la Guerra*), 1940, obra que retrata os horrores da Segunda Guerra Mundial. Ao seu lado direito, está o seu correspondente produzido por Salles. Abaixo à esquerda está em detalhe *La persistencia de la memoria*, de 1931, também conhecido como “Relógios fundidos”, que para o autor sugere a teoria de Einstein de que o tempo é relativo e não fixo. Ao lado direito, em contraste, está o seu correspondente produzido por Salles Dounner acompanhado de um olho atento.



3.5. As Alegorias do Livro Art-Nula Desenhos

Salles encontra-se em outro contexto diferente de Baudelaire em que a política de subjetivação já não é a mesma como observa Rolnik:

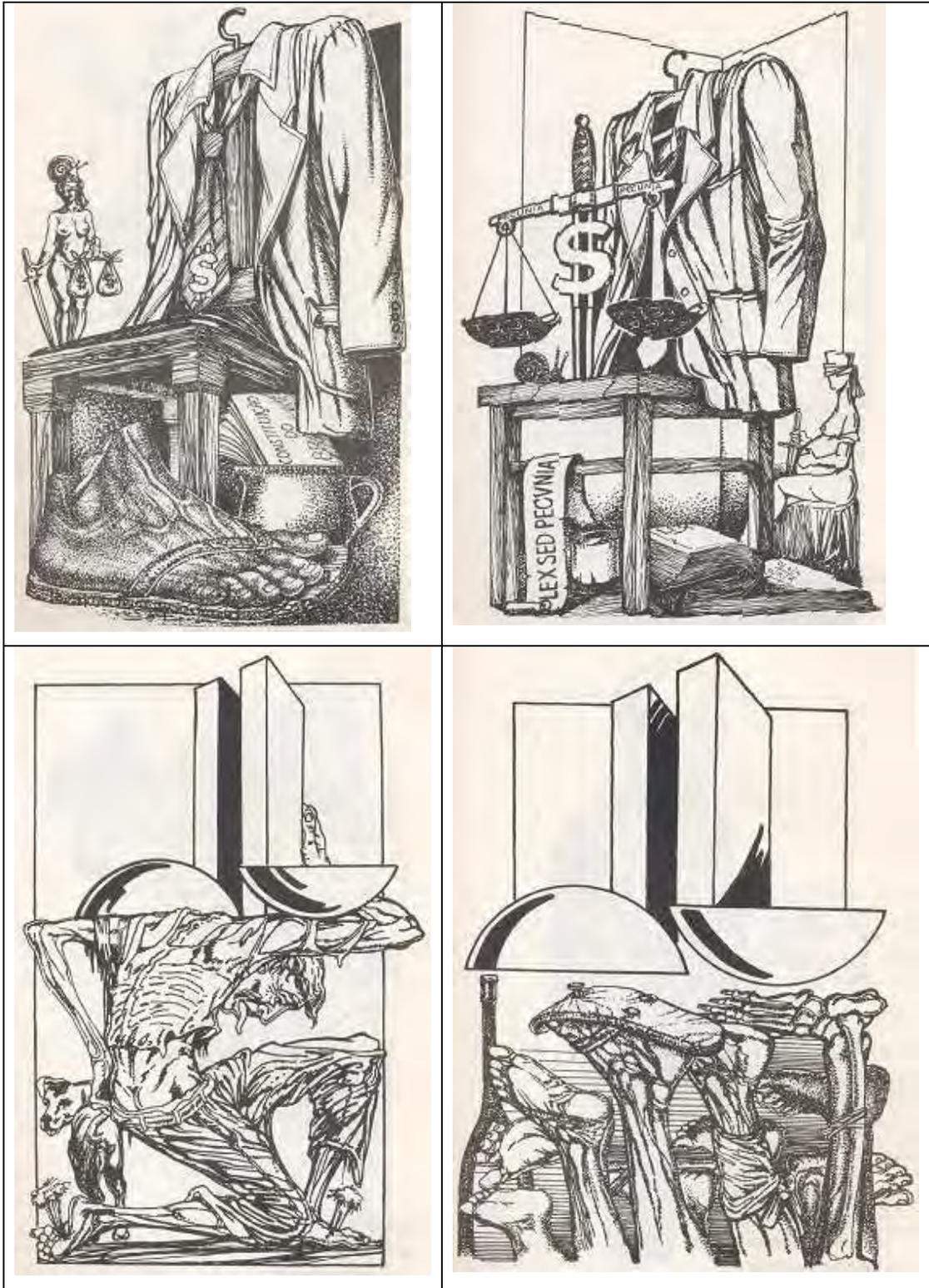
Vivemos sobre regimes identitários, dispomos todos de um *self* em pleno funcionamento – o qual dá lugar a uma subjetividade flexível e processual – e nossa força de criação não só é bem percebida e recebida, mas ela é inclusive insuflada, celebrada e até glamurizada. Mas há um, porém, e que não é dos mais negligenciáveis: o principal destino desta força hoje não é a invenção de formas de expressividade propícias para as emanações do corpo vibrátil, estas formas que veiculam a presença viva do outro dentro de nós mesmos e que nos força a criar.⁷²

Hoje o capitalismo mundial integrado age de modo a constituir da potência de criação, o combustível básico de sua estrutura de produção e acumulação de capital. Essa força, logo instrumentalizada, veio a transformar a propalada aldeia global em um grande mercado de consumo. O homem do mundo dito globalizado assim se perfila ou na condição de consumidor zumbi ou de trapo humano excluído. Esse é o mundo no qual Salles Douner caminha nômade buscando novos possíveis. O neocapitalismo invita e esteia modos de subjetivação singulares para serem reproduzidos, separados de sua relação com a vida, reificados e postos em mercadoria, comercializados como “identidades *prêt-à-porter*” (Rolnik, 1997). Nessas constantes reinvenções do capitalismo contemporâneo, a fronteira que separa produção e consumo submerge: o que era consumidor torna-se a matéria-prima e o produto de sua maquinação.

Dessa forma daremos início a nossa travessia sobre os devires do artista apontando as possíveis alegorias representadas em suas páginas. Faremos um trajeto do plano molar ao plano molecular para facilitar nossa compreensão. Nossos companheiros de travessia são Nietzsche, Benjamin, Bakhtin e Suely Rolnik. Com eles dialogaremos melhor em cada uma das alegorias presentes neste trabalho de pesquisa.

⁷² ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. Reedição com novo prefácio: Porto Alegre: Sulina, 2006.

3.5.1. Alegorias dos planos molar e molecular



As primeiras imagens são exemplos de como o artista configura essa relação de controle do poder sobre a vida. No entanto, o artista aponta uma crítica a cada um dos

poderes. Nestes desenhos, Salles Dounner realiza um trabalho de dessacralização das imagens trazendo para o plano terrestre a imagem idealizada do poder público através de alguns elementos que se incrustam na imagem idealista.

Segundo Suely Rolnik, em nosso contexto contemporâneo existe uma forma de relação entre o poder e a vida no qual o primeiro tomou por controle todos os aspectos da segunda penetrando em seus vários poros do corpo existencial. Do corpo à afetividade, da inteligência à criatividade, tudo pôde ser invadido, violado, quando em casos mais contundentes expropriados pelos poderes. Qualquer ingerência que houvesse sobre o corpo e a subjetividade até então submergiu graças à força dos mecanismos de correção da existência. Esses poderes podem ser definidos como “as ciências, o capital, o Estado, a mídia”. São mecanismos anônimos, flexíveis, rizomáticos e que incidem explicitamente sobre o modo de se perceber, de sentir, de se relacionar e de se comunicar com o outro entre tantos outros.

Nas figuras acima apresentadas, apontamos como um dos pilares dos poderes do Estado de direito brasileiro, o Poder Judiciário, que é visto pelo artista como um poder que não corresponde ao seu peso preconizado por Charles de Montesquieu (1689-1755) em sua teoria da separação dos poderes. Assim como para Montesquieu, John Locke (1632-1704), e Immanuel Kant (1724-1804), diferentemente de Thomas Hobbes (1588-1679) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), a autoridade do Estado deveria ser limitada por um eficaz sistema de divisão de poderes que prevenisse o despotismo ou os exageros do executivo. O poder judicial teria nesse contexto prerrogativa de julgar, de acordo com as regras constitucionais e leis criadas pelo poder legislativo. No caso do poder judiciário vemos na deusa guardiã dos juramentos dos homens e da lei na Antiga Grécia Têmis vendada nos olhos e empunhando a balança com a qual equilibraria a razão com o julgamento. O artista, porém faz uma apropriação da versão reproduzida pelos gregos e a versão produzida pelo arquiteto Oscar Niemayer. Numa segunda, percebemos barriga gestante e noutra numa pose mais sensual o que propõe a idéia de uma justiça “prostituída” e “aviltada”. Na balança que deveria simbolizar o equilíbrio da razão com o julgamento vemos sacos estampados com o cifrão (\$), sinal que indica a unidade monetária, supondo que a justiça é subornável. No escrito em latim “LEX SED PECVNIA” existe um jogo de palavras com relação ao princípio do direito romano “*dura lex sed lex*” literalmente “A lei (é) dura, mas (é) lei”. Significa que a lei deve ser aplicada ainda que pareça imoral ou injusta e que, apesar de exigir sacrifícios, deve ser cumprida. A tradução literal para Salles seria “A lei (é) subornável”. Tanto os caracóis

quanto os cascos de tartaruga induzem a impressão de morosidade da Justiça. O livro rabiscado com o popular passatempo jogo da velha, assim como a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, pressupõe uma postura de negligência que o próprio poder judiciário teria com relação ao exercício da lei. O terno posto na cadeira, que pode ser entendido como uma cátedra do legislativo, denuncia o funcionário fantasma, prática comum de corrupção no poder público.

Na segunda linha estão dispostas duas figuras que representam o poder legislativo federal. A instância máxima do Poder Legislativo no Brasil que é o Congresso Nacional cuja Constituição Federal adota os princípios da soberania popular e da representação, segundo os quais o poder político pertence ao povo e é exercido em nome deste é ilustrado por seu edifício. Reproduzido no livro com linhas harmoniosas, o Congresso Nacional contrasta com a figura grotesca do povo. Em suas reproduções, o Congresso aparece acima da camada popular que legalmente a representa: a posição superior indica não apenas a relação de poder que se confrontam. O desenho à esquerda



faz uma referência ao personagem mitológico Atlas, condenado por Zeus a sustentar o céu por toda eternidade. A figura ao lado ilustra uma das formas como o personagem Atlas é identificado com uma expressão de exaustão. O “Atlas” de Salles aponta a fadiga do cidadão brasileiro em razão da pressão de se carregar um poder que lhe é tão oneroso; no quarto desenho faz-se uma oposição entre poder fechado em si, acabado e elevado e o povo em situação de caos, fragilidade, exclusão e de desamparo: são pés de criança, pobres, enfermos e defuntos seguindo uma gradação que termina com sua degradação.

3.5.2. Alegorias da identidade/invisibilidade cidadã



No desenho à direita, o mapa do Brasil está rachado indicando uma fragmentação, perfurado por um prego exatamente no seu cerne geográfico e político, Brasília sobre o homem atormentado que os sustenta. Em outra imagem, há um homem nitidamente atribulado e comprimido: seu contorcer forma o escopo do mapa do Brasil. Esse escopo do mapa do território brasileiro é estampado na fronte do cachorro magérrimo vira-lata a lamber sua própria genitália. Pode-se inserir sobre como o artista pensa questões relacionadas ao Brasil e a condição e exercício da cidadania no país.

Cidadania é um conceito revestido de direitos políticos, que permitem ao indivíduo intervir na direção dos negócios públicos do Estado democrático. A democracia conseguintemente define-se exatamente como um regime no qual a soberania pertence ao conjunto dos cidadãos – que, em princípio, são todos os membros de uma sociedade: todos considerados indivíduos, iguais em seus direitos perante a lei, independentemente de classe, cor, sexo ou religião. Como observa Rolnik, o conceito de alteridade tem sido colocado à sombra da cidadania nesta questão, visto que a ideia de cidadania está imediatamente vinculada a reconhecimento e respeito pelo outro, pelo menos no que se refere a direitos civis.

O conceito de “outro” é aplicado tanto na noção de democracia quanto na noção de homem como cidadão: é uma unidade juridicamente circunscrita, composta por um conjunto de direitos e deveres definidos por lei. Esse mesmo conceito também está presente na palavra “ética”, que tem sido igualmente evocada, no discurso que se reivindica como democrático, ao lado da palavra cidadania: Ética refere-se ao respeito pelos direitos e deveres de todos, respeito pelas leis que regulamentam tais direitos e deveres. Salles Dounner concebe essa polaridade: no plano molar, a rigidez com que se conservam as formas sociais vigentes, mesmo quando totalmente desatualizadas; no plano molecular, o imperceptível movimento de partículas sabotando tudo, diluindo todos os contornos; e entre os dois planos, a ausência total de trânsito, a tensão de uma polaridade, desembocando necessariamente numa destruição irreversível.

O caos figura em uma extremidade como atores das classes excluídas, desempregados, sem-teto, sem-terra e meninos de rua, ou seja, os sobejos do sistema que não abrange e ficam vagando pelo limbo. Assim, aqueles excluídos do campo de visibilidade são formas de empobrecimento da vida enquanto potência criadora.

A reivindicação defendida por Rolnik e associável aos desenhos de Salles Dounner é de se livrar do estado de terror que nos afasta deste caos, reconhecê-lo e enfrentá-lo: subjugar o terror que a alteridade mobiliza em nossa territorialidade, terror ao caos e à incerteza criadora, e que faz de nós presas fáceis de bandeiras idealizadoras. O desafio que essa travessia coloca é que ela implica em vencer a imensa força de resistência contra o devir, promovida pelo terror. É só vencendo essa força que se torna possível desobstruir o acesso à experimentação do devir: descobrir que essa experimentação não é desintegradora, ativar essa experimentação, afirmá-la na subjetividade. A proposta de Salles Dounner pode ser entendida como uma resistência à segregação entre o homem da moral e o homem da ética, um reinventar a democracia. Quando Suely Rolnik aponta o modo de subjetivação em que tanto o homem da ética quanto o homem da moral devem encontrar-se ativos, para além de um respeito pelo outro em sua diferença (identitária, no caso), passar-se-ia a:

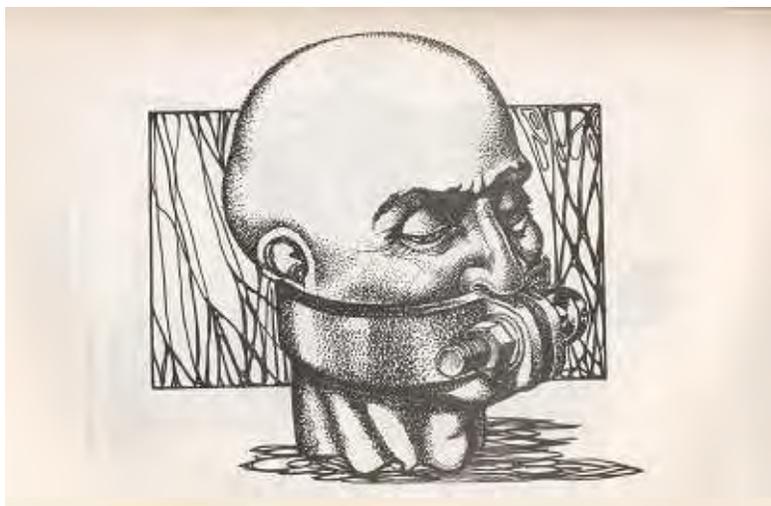
desejar a alteridade em sua dimensão invisível, desejar essa condição que nos obriga a nos diferenciarmos de nós mesmos: uma espécie de amor pelo desconhecido e pela incerteza criadora. É justamente essa espécie de amor que define esse modo como ético: amor pelo devir, devir do social, indissociável de um devir da subjetividade; amor pela existência individual e coletiva concebida e praticada como obra de arte – em suma, uma nova suavidade.⁷³

⁷³ ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. Ponto e Contraponto, do Boletim de Novidades, Pulsional - Centro de Psicanálise, Ano V, no 41: 33-42. São Paulo, Livraria Pulsional, setembro de 1992.

3.5.3. Alegorias da subjetividade sentinela-zumbi



Faces idênticas sem expressão, sem vitalidade. Sob olhares opacos mútuos, o outro poderia ser um espelho, que, sem atentar estranhamento, não lhe atravessa ou irrompe qualquer desestabilidade. As correntes interligando as bocas mostram um fluxo factício, isto é, somente aparente, e dissimulado entre os corpos. As linhas retas paralelas no plano que os cerca certificam-lhes o lugar seguro, pois encenam uma harmonia que engana os olhos que não querem enxergar o caos. Toda essa blindagem constituída artificialmente para proteger o corpo do caos é, na verdade, uma neurose: a subjetividade sentinela-zumbi. Os fluxos aqui podem ser entendidos como fluxos de pensamento e de palavras e nesse contexto estes não alcançam qualquer movimento. Os sentidos e o pensamento foram reprimidos ao longo do tempo remetendo inclusive às violentações do período do regime militar que Salles vivenciou no corpo. Na figura abaixo identificamos outro modo pelo qual o artista apresenta de modo estarrecedor o sujeito que se silencia.



É uma subjetividade reificada, uma espécie de espaço inerte, miragem de uma suposta unidade, construída na base de uma dupla exclusão: exclusão da alteridade enquanto caos e, indissociavelmente, enquanto devir-outro. Uma subjetividade construída na base da desmobilização do caráter processual da existência.⁷⁴

Uma estratégia muito eficaz do neoliberalismo consiste na docilização dos corpos no espaço e no tempo – configura-se, portanto, como um modo de colonização dos sentidos que anestesia a percepção humana através do uso de imagens e discursos enquanto definidores da realidade. Tal estratégia ganha respaldo quando serve para anestesiá-lo o corpo do terror que o outro causa enquanto diferente.

A colonização da subjetividade inibe qualquer possibilidade de escuta para as dissonâncias introduzidas pelas diferenças que vão se engendrando. Vive-se sob a ameaça de iminente desintegração de sua suposta identidade (seu atual contorno, naturalizado). O regime identitário, mesmo com o aumento de tensão e a intensificação da força de invenção, não permite a constituição de territórios singulares necessários para o processo vital. Mais precisamente, Suely Rolnik observa:

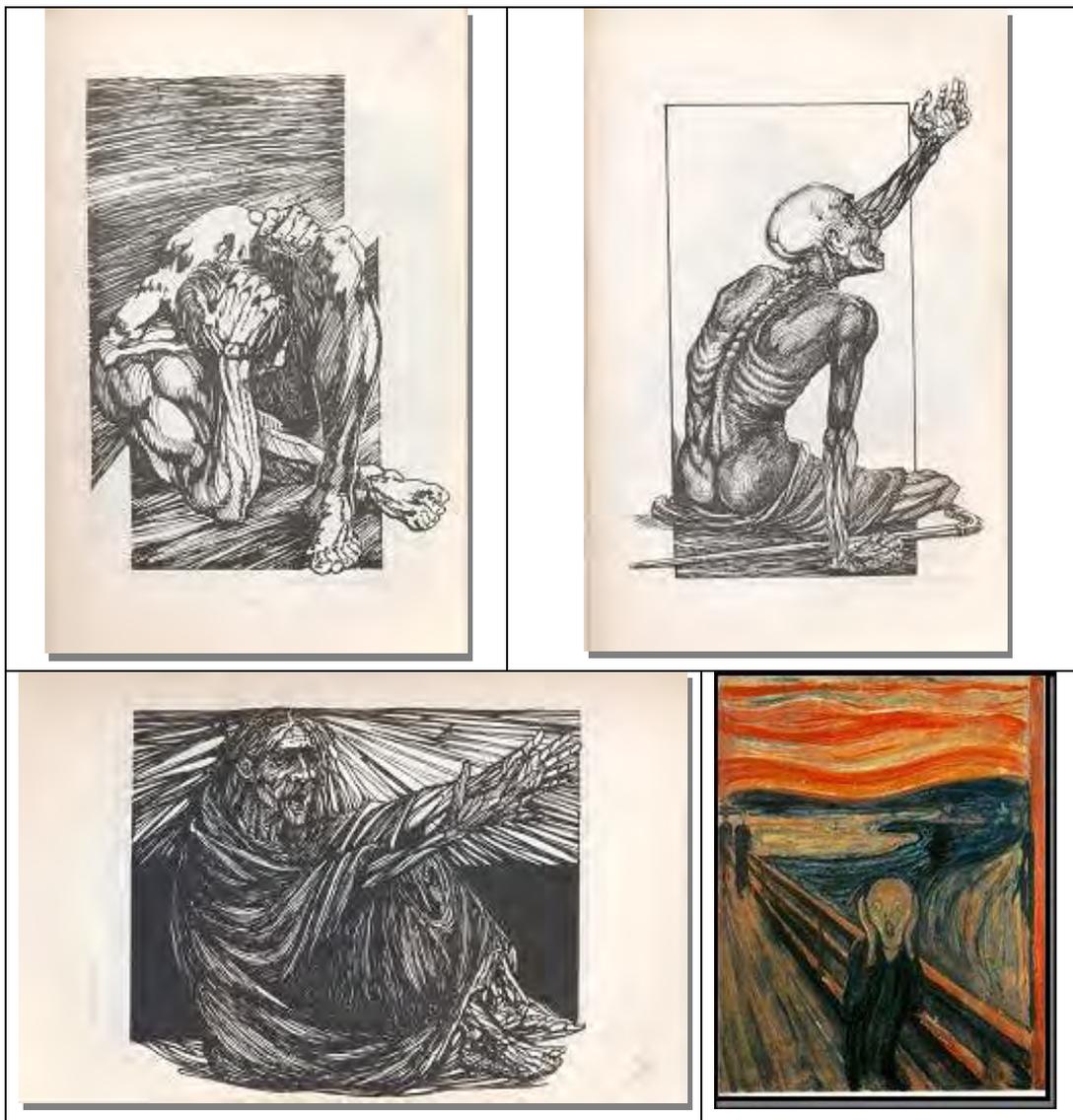
Anestesiá-lo à irrupção intempestiva de agenciamentos de diferenças – aqui, no sentido do que vem arrancar-nos de nossa suposta identidade – e permanecemos impedidos de criar territórios que tragam estes agenciamentos à existência.⁷⁵

A estratégia do corpo docilizado consiste em não se expor ao outros, às forças que invadem a subjetividade e ameçam destruí-lo; imobilizar-se para se manter intacto no próprio espaço tal como formatado no presente. Faz-se contingente no caso escolher um determinado outro, a quem se atribui a qualidade de “bom”, para fazer dele uma espécie de extensão simbiótica de si mesmo que garante o fechamento do corpo a todos os demais, potencialmente “estranhos”, e a conservação da forma de existência atual. Essas estratégias de alguma forma aliviam por garantirem uma possível organização ante o mal-estar que aterroriza a subjetividade, porém se constitui uma subjetividade sentinela em constante estado de atenção e que não se dá ao esforço de problematizar para não se comprometer. E quando a diferença apresenta-se como uma ameaça – mesmo pedindo um sinal de escuta e a criação de um corpo que a encarne, a subjetividade-sentinela, por desconhecer a origem, pode reagir às cegas como um tipo de sentinela-zumbi.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ ROLNIK, Suely. O mal-estar na diferença. Publicado na França, in Chimères no 25. Association Chimères, Paris, outono 1995.

3.5.4. Alegorias do Terror e do Desamparo



Corpos retraídos, contraídos e angustiados prostrados no chão estão esvaziados de vitalidade. O primeiro contrai-se encurvado sobre si numa posição fetal cercado por traços fortes e ameaçadores. Seu fraquejar é inevitável ante o terror com que a existência apresenta-se e tudo o que possa lhe atravessar que lhe seja estranho. O segundo, sentado na rua com sua bengala, marcado por sua musculatura raquítica e óssea, estende a mão em súplica, porém o vazio em torno leva a supor que não há ninguém para escutá-lo. Remete a imagem de um devir-nômade sem-teto que busca com suas últimas forças um abrigo. O terceiro, que é possivelmente uma mulher, visto suas vestes mendicantes, está cercada de linhas proeminentes da cabeça para os braços lembrando vagamente a aureola

e o manto de Nossa Senhora da Imaculada Conceição Aparecida, título católico dedicado a Maria, mãe de Jesus Cristo.

Ao lado, está *O Grito* (no original *Skrik*), uma pintura à óleo do norueguês Edvard Munch (1866-1944), um dos precursores do expressionismo alemão, datada de 1893. A obra representa uma figura andrógina num momento de profunda angústia e desespero existencial. O pano de fundo é a doca de Oslofjord (em Oslo) ao pôr-do-Sol e pode ter servido de inspiração para estas alegorias. Nessas alegorias dialogamos com Salles Dounner a partir da indagação de Suely Rolnik:

Como recompor uma identidade neste mundo onde territórios nacionais, culturais, étnicos, religiosos, sociais, sexuais perderam sua aura de verdade, artificializaram-se irreversivelmente, misturam-se de tudo quanto é jeito, flutuam ou deixam d'existir?⁷⁶

A estratégia de se viver em um mundo idealizado pelo capitalismo, sem paradoxo – e, portanto, sem turbulência, sem sofrimento e sem o esforço conjugado de criação e de resistência –, se consome em uma alucinação que se projeta no futuro. A paisagem transforma-se irreversivelmente a ponto de o estranhamento que a instabilidade produz no corpo vibrátil não pode mais ser suprimida. A experiência dos novos devires corrompe o princípio identitário incapaz de absorvê-la, causa-lhe pavor. Quando a subjetividade sentinela-zumbi não se sustenta, pois o mundo do consenso – sem alteridade, sem resistência e sem criação – se depara sem vida, manifestam-se colapsos no corpo vibrátil que mobilizando interpretações fantasmáticas.

O corpo deixa-se desabar ante o mal-estar do trágico, mas está incapacitado de administrá-lo. Vive-se o mal-estar da desestabilização das figuras como um trauma. A finitude destas figuras se apresenta como uma miséria que desaba em dano, em fracasso, já que a referência é a quimera de uma suposta completude cujo fascínio captura e escraviza. O artista se permite abalar com o estranhamento para construir estas imagens. Não por acaso, o artista se iguala ao trapeiro de Walter Benjamin que vasculha “o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo seu assunto heróico” (p. 78).

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como

⁷⁶ ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147.

um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (BENJAMIN, 1991a, p. 78)

3.5.5. Alegorias do devir-outro

A história, segundo Foucault, nos cerca e nos delimita; não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir; não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos. Em suma, a história é o que nos separa de nós mesmos, o que se opõe ao tempo assim como à eternidade, aquilo que Nietzsche chamava de o inatual ou o intempestivo, o que é *in actu*.⁷⁷



Em uma oportunidade, Salles Dounner argumentou sobre sua temática preferida: “pinto homens sem pátria, sem roupagens coloridas de sonhos. Pinto a indigência que se plasma no sêmen e nas axilas.” A classe redentora dos operários que iriam fazer a revolução marxista e terminar com o conflito antagônico entre exploradores e explorados não é precisamente seu tema preferido. Continua Dounner: “Pinto gente sem residência, sem datas, sem parentes, legítimos hóspedes da sarjeta. Repastam o lixo. Para eles não existe calendários, porque a vida é bem amarga quando não se tem lugar para morrer com honra.” Eis outro, a alteridade que

nos atravessa, nos causa estranhamento e nos produz abalos em nossa subjetividade. A proposta de Salles Dounner ao cartografar a realidade em suas formas vigentes seria a de provocar em seu leitor/espectador transformações de nosso modo de subjetivação. Em meio a uma sociedade capitalística, onde as subjetividades são colonizadas por imagens “*prêt-à-porter*” e os processos de singularização são anestesiados, o artista, no entanto, convoca ao exercício intensivo do sensível. A sua obra produz sensações através dos signos dados pelo mundo. Sua estranheza acende a subjetividade ao tentar decifrá-los, a

⁷⁷ DELEUZE, Gilles. “A vida como obra de arte”, Conversações, 1972-1990. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1992. p.119.

ouvir as ressonâncias e vislumbrar que o fato de a processualidade ser intrínseca à ordem é efeito da existência do outro. Segundo Suely Rolnik: “Por interferência desta emissão de signos, o outro chega à subjetividade como uma presença viva, a qual será acolhida em maior ou menor grau dependendo de quanto se quer (e se pode) decifrá-la.”⁷⁸ O seu decifrar sensações sugere um esforço de mudança nas formas da realidade de si e do mundo e suas concernentes cartografias.

Pode-se inserir como proposta de Salles Dounner em suas cartografias do outro a defesa de uma nova suavidade: atravessar o homem da moral e sua surdez ao invisível e ativar o homem da ética. Baseado na leitura de Suely Rolnik, entende-se que:

Constituir uma subjetividade em que se encontra o mais ativo possível o homem da ética é um tipo de homem que entendeu que ordem e caos são indissociáveis e que aquilo que inquieta sua consciência é uma diferença que se engendrou no caos, à sombra da ordem atual; por isso a inquietação para ele não é o aterrador sinal de sua possível destruição, mas o apelo de uma necessidade de criar que se impõe no invisível campo dos afetos. E ele se dispõe a acolher esse apelo; mais do que isso, ele deseja acolhê-lo.⁷⁹

Segundo a autora, o homem da moral é o regulador de nossa subjetividade que transita no visível: é ele que conhece os códigos sociais e gerencia nossas escolhas, tendo como referências tais códigos – daí porque chamá-lo de “moral”. O homem da ética que nos reside é o gerenciador de nossa subjetividade que transita no invisível: é ele que escuta as inquietantes ressonâncias das diferenças que se produzem em nosso inconsciente e, a partir daí, nos leva a assumir decisões que consintam a encarnação de tais diferenças em um novo modo de existência, tanto no sentido de praticar novas composições quanto no de desordenar composições vigentes.

É o artífice da produção de nossa existência como obra de arte.



⁷⁸ ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: Posiblemente hablemos de lo mismo, catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

⁷⁹ ROLNIK, Suely. O mal-estar na diferença. Publicado na França, in Chimères no 25. Association Chimères, Paris, outono 1995.

3.5.6. Alegorias das marcas do corpo



O homem da ética é também guia de escolhas, só que este seleciona o que favorece e o que não favorece a vida, tendo como critério a afirmação de sua potência criadora – daí porque chamá-lo de “ético”. O homem da ética é capaz de administrar suas marcas. As marcas para Salles Dounner podem ser vistas literalmente à flor da pele. Os contornos e relevos que se percebe na geografia dos corpos assim como nas roupas evidenciam mais que traços fortes que são realmente intencionais. As linhas que atravessam um rosto, um braço, ou mesmo a manga, o delinear das costelas da cadela vira-lata são as marcas que o autor imprimiu em sua cartografia enquanto homem/artista da ética.

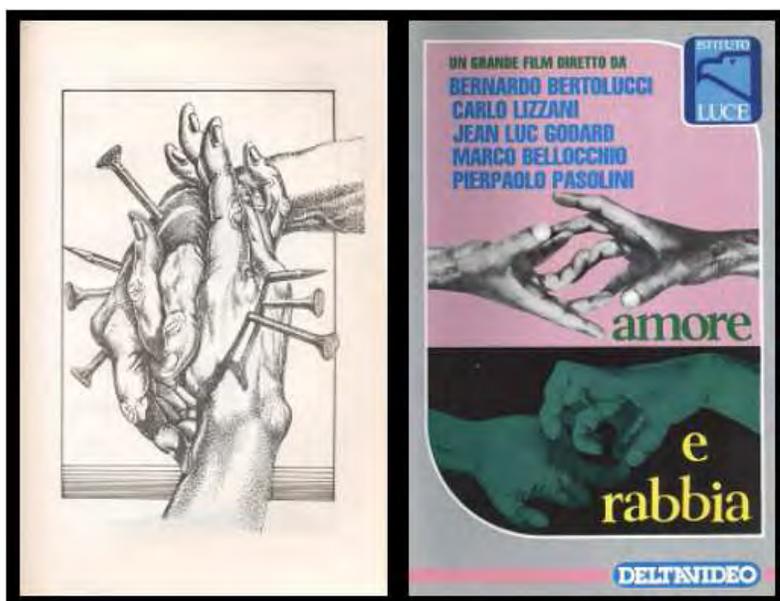
Segundo Suely Rolnik, as marcas são: “estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir.” A marca nos obriga a um esforço de criação que a existencialize. Nesse sentido, o pensamento pode ser considerado uma destas práticas que leva a sua corporificação.

Durante a dimensão do invisível, o gênese enquanto linha de tempo gerada pelo trabalho com uma marca ou o seu conjunto se reflete no silêncio que se submerge no desassossego. Cada linha que o artista perfaz com seu bico de pena corresponde às marcas que ele pretende corporificar da dimensão do invisível.

Tomando a acepção que Suely Rolnik faz sobre o que é a cronogênese e como esta está inserida nesse contexto de marcas do corpo. A cronogênese ocorre em um tempo diferente do tempo cronológico, pois sua lógica não segue um caminho linear. Segundo a autora, suas linhas de tempo se abrem em múltiplas e imprevisíveis direções em que se vai produzindo a realidade. Cada linha, ou marca neste sentido implica num trabalho de reconhecimento em seus personagens, suas ilustrações dos territórios

existenciais que atravessou servindo-lhe como matéria-prima de seu trabalho: a criação de corpos que existencializem essas marcas. Segundo Suely Rolnik, o pensamento pode ser considerado uma das práticas mais comuns de que leva a corporificação. “O pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir.” (ROLNIK,1993)

3.5.7. Alegorias do corpo vibrátil



Na imagem à esquerda, estão presentes mãos que se entrelaçam flageladas por pregos longos que as atravessam. Sua pele está aberta para o outro. É o corpo vibrátil em movimento. Seus pregos, ao contrário

das correntes utilizadas nas alegorias da subjetividade sentinela-zumbi não cerceiam o fluxo: os pregos correspondem ainda mais ao intensivo que permeia a imagem. O corpo do artista se permite abrir para o estranho e este lhe atravessa. As sensações fluem como parte de seu trabalho: o artífice das sensações. Ao lado da ilustração está um pôster do filme *Amor e Raiva* de 1969⁸⁰ que provavelmente serviu-lhe de inspiração. Fernando Pessoa captura bem esse sentido quando escreve: “...alegria da acuidade das sensações, ainda que sejam de tristeza...” (ROLNIK,1993)

Suely Rolnik traz a lume do conhecimento dois modos de se conhecer o mundo como forma e percepção. O mundo como forma, que nos convoca a percepção, operada

⁸⁰ *Amore e rabbia* é um filme coletivo italo-franco de 1969, composto de cinco episódios dirigidos cada qual por um diretor diferente: *A indiferença* de Charles Lizzani; *Agonia*, de Bernardo Bertolucci; *A seqüência de flor de papel* de Pier Paolo Pasolini; *O amor*, Jean-Luc Godard; *Discutindo o assunto*, de Marco Bellocchio. In http://it.wikipedia.org/wiki/Amore_e_rabbia

pela sensibilidade em sua prática empírica, pois esta só alcança o visível. E o mundo como força o que implica um trabalho com a sensação operada pela sensibilidade em seu exercício intensivo operado na relação entre o corpo e as forças do mundo que lhe afeta. Quando captamos para além da percepção, somos tocados por forças que nos afetam para além dos mapas dos sentimentos. Este exercício intensivo do sensível é denominado por Suely Rolnik como corpo vibrátil. A sensação diferente da percepção origina para a subjetividade a presença intensa do outro susceptível de expressão. É no corpo vibrátil que o artista absorve as forças que o afetam para suportar o mal-estar causado pelo estranhamento: sua subjetividade é o laboratório vivo onde universos se criam e outros se dissolvem. Dessas forças são tramadas tessituras, marcas de sensação que irão compor a memória. Logo, o artista se vê forçado a decifrar essas sensações, fazendo delas imagens-signos. Importante também aludir que Suely Rolnik informa que não se trata de o artista ter que oferecer uma explicação ou uma interpretação, mas trazer à tona a invenção de um sentido que torne visível e integre o mapa da existência vigente. Dentro deste contexto, o artista faz uso da relação de figuras que aqui denominamos de alegorias como forma de decifrar essas sensações e expressar esses signos. Segundo Suely Rolnik: “A arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos. A arte é, portanto uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo.” (ROLNIK, 2002, p. 44-45). Dessa forma, o artista Salles Dounner vem a abordar ao longo do livro seu campo problemático apreendendo a questão da alteridade nos níveis macro e micropolítico por meio do sensível. Ao longo do trabalho também podemos perceber o uso da arte como forma de o artista também tratar assim como a Suely Rolnik de suas “marcas-ferida”. Esta é definida pela autora através das experiências que produzem no corpo “um estado de enfraquecimento de sua potência de agir”. As feridas de Salles são intoxicações que vêm desde a infância violenta, passando pela vida nômade adolescente, aos anos de ditadura atravessando seu tempo cronogênico e que, como escreveu Suely Rolnik, permaneceu no corpo e com qualquer movimento pode vir a contaminar tudo. Logo, seu cartografar serve como prática/antídoto ante esse envenenamento do devir. Ironicamente, no entanto, vemos que o beber e a sua embriaguez juntamente com sua arte o desintoxicava no plano das forças, o que não ocorreu no plano das formas. “Ao bar que me afasta dos hospícios. À cerveja minha oficina de criações e recreações étlicas cavaleares.”⁸¹

⁸¹ DOUNNER, Salles. *Art-Nula Desenhos*. um ed. Franca, São Paulo, 1992. Ribeirão Gráfica Editora.

O artista permitia sua vulnerabilidade e encontrava-se assim com o outro. Esse outro não seria mais aquele do plano das formas, cuja leitura exige o exercício da percepção projetado em imagens pré-conceituadas ou mesmo preconceituosas. E a leitura das sensações que lhe permite apreender o outro como presença viva com o qual constrói seus territórios da existência e os contornos cambiantes de sua subjetividade.

3.5.8. Alegorias do devir-criança

O adulto não existe. O homem é o menino perene.⁸²



Qual seria o interesse em retratar crianças pobres, inocentes, desprovidas de malícia para o artista? Possivelmente estaria ligado às experiências de sua própria infância. Porém, segundo Suely Rolnik, entre artistas e crianças existem ressonâncias pelo fato de que cada qual explora espaço onde vive, ensaia conexões e desconexões e experimenta devires. Dentro deste contexto lúdico é que seus corpos tomam territórios da existência. Entre uma brincadeira e a obra-de-arte encontramos subjetividades em laboração, inseparáveis do meio. O devir criança e o devir artista seriam modos de subjetivação que curam o torpor do sensível e o aplainamento da percepção que enfraquecem a sensibilidade. O ato de brincar será paulatinamente substituído pela criação cultural. Ao retratar crianças pobres em seu momento lúdico, seja a menina com a boneca esfarrapada, seja o menino com sua vassoura/cavalinho de brinquedo e seu

⁸² CASTRO, Ruy. As 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues. Companhia das Letras, 1997.

cachorro vira-lata, são retratas as marcas da infância do devir criança.

O lúdico tende a se manifestar arrastando os indivíduos para a emoção pura, e o movimento do jogar-brincar literalmente não visa outra coisa que não a auto-satisfação do jogador brincante. A sagrada tarefa de Dionísio consiste em nos tornar mais leves, em nos ensinar a dançar, em nos dar o instinto do jogo. Pela música e pela dança, o homem encontra a possibilidade de união com os ritmos e pulsações do universo.⁸³

Noutra figura vemos crianças de rua dormindo ao relento na paisagem urbana que possivelmente expressam sua infância nômade de um tempo anterior aos cárceres de correção do extinto S.A.M. no Rio de Janeiro.



A reflexão de Suely Rolnik que pode sustentar o pensamento de Salles Dounner nesse contexto confere a essas crianças o fato de escaparem do processo de infantilização administrado pelo capitalismo neoliberal. Segundo Suely Rolnik, sua condição de marginalidade obrigou-lhe a explorar seu ambiente, a cartografá-lo como parte de seu exercício de sobrevivência, um modo de improvisar seus territórios de existência.

⁸³ BITTENCOURT, Renato Nunes. A contemplação do terrível como estímulo para o despertar da alegria. Revista Exagium, n. 1, v. 1, p. 1-10, 2008.

3.5.9. Alegorias da pulsão de vida e de morte

No livro de Salles Dounner encontramos figura do cachorro vira-lata magérrimo lambendo sua genitália, assim como em outras imagens aparecem figuras caninas com outras características importantes e significativas. São cães e cadelas de expressão mansa,



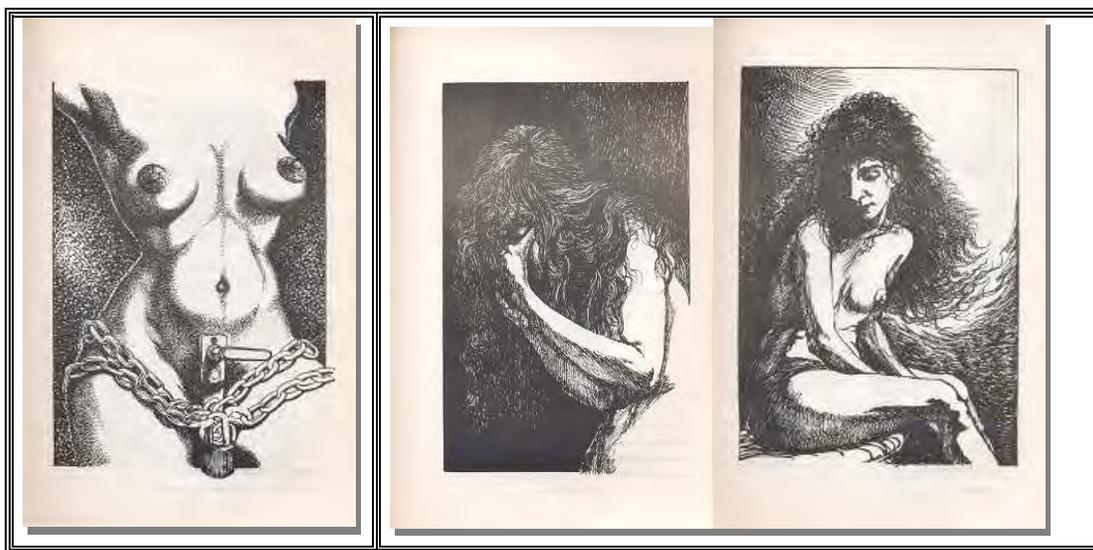
abandonados, comumente vistos andando famintos pelas ruas revirando latas de resíduos em procura de algum alimento, condição que inclusive traz à memória o trapeiro benjaminiano. Pode-se perceber em alguns desenhos a presença protagonista ou coadjuvante de uma cadela com as glândulas mamárias lactantes ou os órgãos genitais do macho e principalmente com a maioria é visível na sua frente uma mancha que representa o mapa do Brasil. O elemento mais provável a ser refletido dessas imagens é a teoria da pulsão de vida e de morte, ou seja, Eros e Tânatos, um termo introduzido pelo psicanalista austríaco Sigmund Freud em 1920 no livro “Além do Princípio do Prazer”. Em sua teoria das pulsões, Sigmund Freud descreveu duas pulsões antagônicas e indissociáveis que compõe o conflito da vida. Eros, uma pulsão sexual com tendência à preservação da vida, sua busca incessante pela satisfação, o gozo sem obstáculos, liberando-se em direção à barbárie. E a pulsão de morte, também chamada de pulsão agressiva, levaria à segregação de tudo o que é vivo, à destruição. Ambas as pulsões não agem de forma isolada, estão sempre trabalhando em conjunto. Como no exemplo de se reproduzir, embora haja pulsão de vida presente, enfim é o ato pelo qual os seres perpetuam a sua espécie, existe também a pulsão de morte presente, é preciso o amadurecimento dos corpos para que novos seres humanos possam ser gerados, e aí está presente um elemento agressivo, de segregação. Salles Dounner descreve esse dualismo pulsional por meio do realismo grotesco. Estas figuras caninas aparecem anêmicas e, no entanto, suas glândulas mamárias sugerem uma gestação, um renascimento, uma regeneração.

Bakhtin também toma esta dualidade em sua leitura sobre o grotesco: “dois pólos de mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da

metamorfose – são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma.” (BAKHTIN, 2002, p. 22). É no corpo canino que o artista representa o ciclo renovador e regenerador da vida, corpo que rompe a fronteira e se abre para o mundo exterior e com ele interage segundo a leitura de Bakhtin. No contexto do realismo grotesco, a morte e os elementos corporais não são vistos de forma negativa. Pelo contrário, é deles que emerge a vida de forma irreverente segundo as estéticas populares. A morte dá lugar a uma nova vida, ao renascimento. Há um deslumbre pelo corpo, recusando qualquer pudor em tematizar suas partes ulteriores: os órgãos genitais, o ventre, o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a satisfação das necessidades naturais, a doença e a morte. Toda a degradação torna-se ambivalente, pois ao mesmo tempo em que um elemento está morrendo um novo estará nascendo, ou mesmo renascendo. Nas linhas de Bakhtin (1987, p. 19):

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.

3.5.10. Alegorias de Eros



Quando pretendia representar o erotismo em profundidade, Salles Dounner recorria para um processo de metamorfose das ações e das sensações típico do realismo grotesco. A Libido é a energia fundamental do ser vivo que se manifesta pela sexualidade. Sigmund Freud faz uso dela na expressão “instinto de viver” no princípio

do prazer como conflito entre as forças da sexualidade e as forças de autoconservação. Trata-se de um âmbito restrito ao humano, um humano separado das grandes forças da Natureza. Porém, como observa Suely Rolnik, os territórios sexuais, assim como os sociais, religiosos, étnicos, culturais e nacionais perderam sua aura de verdade, desnaturalizaram-se irreversivelmente, misturaram-se de tudo quanto é jeito, flutuam ou deixam de existir.

Em meio ao universo neoliberal pouco se escapa de ser capitalizado e fetichizado, mas o campo da sexualidade aparece quase que totalmente cafetinado. Em seu texto *Vida nua, vida besta, uma vida*, Peter Pál Pelbart esclarece:

Até mesmo o sexo, a linguagem, a comunicação, a vida onírica, mesmo a fé, nada disso preserva já qualquer exterioridade em relação aos mecanismos de controle e monitoramento, se é que alguma vez tal exterioridade fosse cabível. Para resumi-lo numa frase: o poder já não se exerce desde fora, nem de cima, mas como que por dentro, pilotando nossa vitalidade social de cabo a rabo. Não estamos mais às voltas com um poder transcendente, ou mesmo repressivo, trata-se de um poder imanente, produtivo.⁸⁴

Entre recalcar o desejo para que este não venha perturbar, destruir a sua existência, ou se permitir que o capitalismo fetichize o desejo docilizando seu corpo, Salles Dounner assinala a predominância, assim como Bakhtin em relação à obra de Rabelais, do princípio da vida material e corporal evidenciando esse conflito do corpo e do desejo. O artista retrata imagens do corpo, da vida boêmia e da vida sexual.

Salles Dounner foi ao longo dos anos um *flâneur* e um boêmio, no sentido de praticar um estilo de vida não convencional, frugal em sua cidade. Amante infiel das ruas e avenidas de Franca, ele transitava pelas noites a deleitar-se com o que há de mais perene, íntimo, fugaz, no cenário urbano: imagens, idéias, sentimentos e atitudes. Em seu livro, o corpo feminino foi sua matéria-prima do território erótico: ele é relacionado com elementos do realismo grotesco para explicitar as relações, os tabus e outros temas



que fazem parte de seu devir-artista. Tomando a leitura de Bakhtin sobre estes desenhos grotescos do corpo revela-se o contato com o “baixo” material e corporal. “O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do

⁸⁴ PELBART, P. *Vida nua, vida besta, uma vida*, 2006. mimeo.

realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal”⁸⁵

Nas duas figuras anteriores encontra-se em meio à penumbra densa a mulher em leito de sono na imagem à esquerda, enquanto que no segundo a direita encontram-se três mulheres idênticas cativamente juntas umas sobre as outras das quais vem à imaginação a ideia de uma relação homoafetiva.

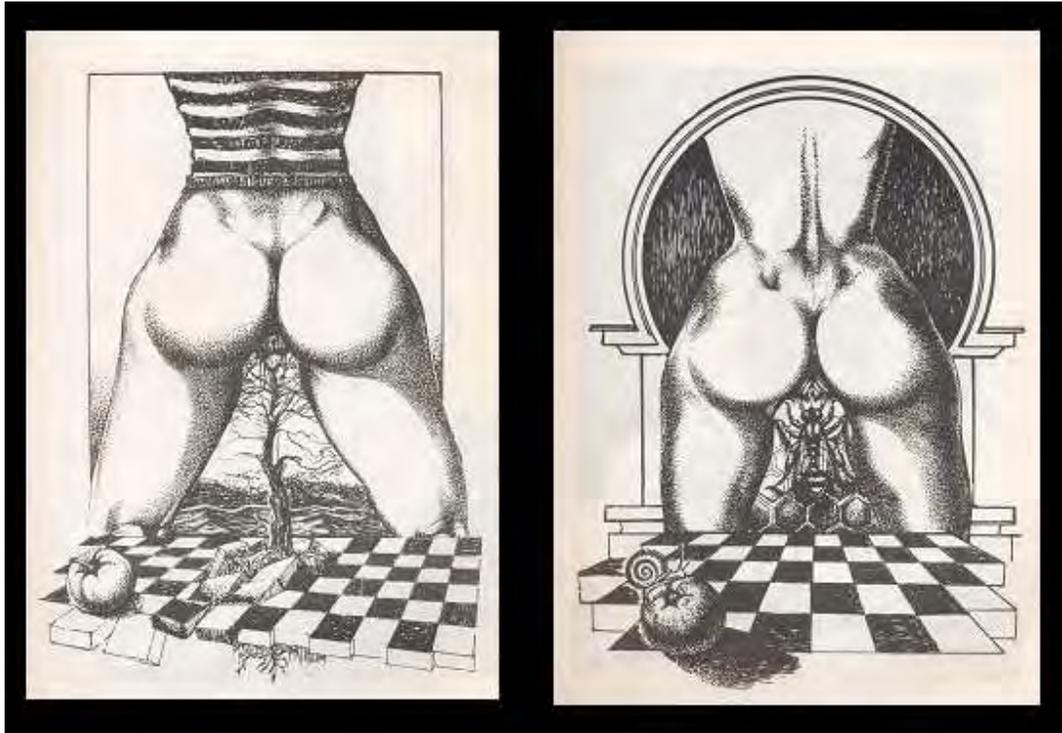
Na figura ao lado, Salles Douner focaliza a região torácica do corpo feminino dado as suas curvas e seios proeminentes. Porém, o objeto central do desenho se localiza na caixa vaginal ocultada por uma fechadura de portas em qualquer casa e correntes trancadas por um cadeado. Existe uma conotação religiosa que pressupõe a proibição de aproximação ou contato com o que é considerado sagrado por temor de castigo. As correntes carregam um sentido semelhante àquele apresentado sobre as correntes entre as bocas na alegoria da subjetividade sentinela-zumbi onde identificamos os interditos, o que não se pode ou deve proferir ou de que não se pode ou não se deve falar. O fluxo que deveria atravessar é pouco esparso, pois os desejos se mantêm recônditos, ocultados ou interditos. Vem, com isso, a consciência de que não temos o direito de dizer o que nos aspira, que não podemos falar de tudo em qualquer situação, que quem quer que seja, finalmente, não pode falar do que quer que seja. Salles estimula a rebeldia em relação à propriedade, às regras e aos interditos sociais.



No exemplo a seguir percebemos um corpo feminino em sua região dorsal e glútea. Abaixo percebemos uma árvore em tamanho inferior desprovido de sua folhagem. Ao tempo que sugere um elemento mortiço também indica, a erupção partindo do solo/piso, uma ereção e uma irrupção/penetração indicando metamorfose do elemento peniano sobre o vaginal. Um elemento exterior abaixo a esquerda é um fruto que poderia ser entendido dentro do contexto como o fruto bíblico proibido da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, símbolo de relações sexuais representadas por uma

⁸⁵ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 325.

“maçã”.⁸⁶ Esse mesmo fruto aparece em outro desenho onde também aparece a mesma região do corpo feminino. No entanto, entre seus glúteos vemos penetrar um abelhão, um zangão e abaixo alvéolos de cera de um favo em que se deposita o mel. Provavelmente seu néctar faz referência ao líquido lubrificante vaginal ejaculado durante o coito, precedente ao orgasmo.



⁸⁶ A árvore da Ciência do Bem e do Mal é citada na Bíblia, nos capítulos iniciais do livro do Gênesis, correspondendo a um importante elemento da criação segundo a crença judaico-cristã. Gênesis 2:9, 16, 17; 3:1-24. In http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81rvore_da_Ci%C3%Aancia_do_Bem_e_do_Mal

3.5.11. Alegoria do Anjo Pornográfico

O termo anjo carrega consigo um sentido divino e encantador ao passo que a



pornografia incide na explicitação do território sexual, e ataca e fere o que é considerado moral, pudico ou de bons costumes. No entanto, a junção desses termos foi concebida pelo ilustre escritor nascido pernambucano, mas vividamente carioca, Nelson Rodrigues. Difamado como o “tarado de suspensórios”, ele próprio confessava que, durante a infância, as constantes brigas de ciúmes que presenciara entre seus pais o haviam marcado:

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um Anjo Pornográfico (desde menino).⁸⁷

O grande sofrimento pessoal que Nelson Rodrigues seria obrigado a suportar, a vida toda – miséria, doenças, tragédias familiares –, impregnou sua obra de uma atmosfera consternada, mórbida, tornando-se esteticamente realista em plena Terceira Geração do Modernismo. Nelson tinha o romance como gênero literário predileto, e suas peças seguiram essa predileção, pois as mesmas são como romances em forma de texto teatral. Em seus textos, criticou com um requinte peculiar a sociedade e suas instituições, sobretudo o casamento. Suely Rolnik descreve a sua importância social desta forma:

A análise dos caminhos e descaminhos do desejo na sociedade brasileira encontra na obra de Nelson Rodrigues um prato cheio. Ninguém melhor do que ele e com igual senso de humor apreendeu as nuances da família de classe média dos anos 50, seu perfil e sua miséria – perfil e miséria que se mantém ainda hoje, apesar e através das intensas mudanças que marcam estas três décadas, o que confere à sua obra grande atualidade.⁸⁸

⁸⁷ CASTRO, Ruy. O Anjo Pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues. Companhia das Letras. 1992.

⁸⁸ ROLNIK, Suely. Nelson Rodrigues ou a arte sutil de um esquizoanalista. Núcleo de Estudos da Subjetividade. Sítio <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>.

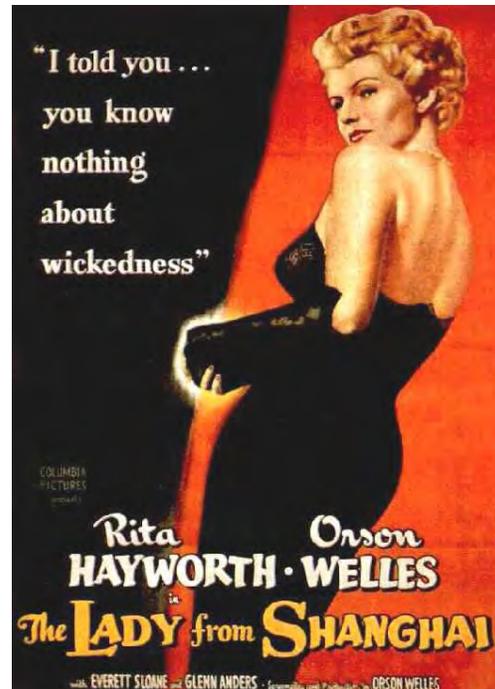
É possível interpretar o Anjo Pornográfico como uma amálgama do traçado onírico de uma *femme fatale* alada, estereótipo feminino emblemático na literatura e cinema *noir*, no gênero policial e no drama europeu, e a idealização de uma bacante como retratada em óleo sobre tela de William Etty (1787-1849), *Bacchante Playing the Tambourine*, literalmente “Bacante tocando o pandeiro”, abaixo à direita. Aos seus pés estão dispostos no chão um jarro, um alaúde (simbolizando a música), e um pergaminho onde foram escritas as palavras: “AMOR,

AMANTES, BEBIDAS, MÚSICA, EREÇÃO”. São termos e elementos relacionáveis aos Mistérios Dionisíacos da antiguidade grega que se centravam no tema de morte-renascimento e eram praticados por mulheres que reproduziam a conduta das Ménades, sacerdotisas de Dionísio. O deus grego Dionísio é, entre outros atributos, o deus da vida e da morte relacionado ao florescer e ao fenecer da terra, da desmedida, do sexo, da embriaguez e da música. O anjo em seu membro esquerdo representa o lado



bacante: sua mão empunha uma taça de vinho. São a taça e o vinho da embriaguez dionisíaca: seu néctar desperta a embriaguez da festa e libera os mais intensos impulsos, e ao avesso de Apolo, faz com que a percepção e os sentidos submirjam, de forma que quem ingerir dessa consuma o império de si. Sua afecção forte seria capaz de tornar visíveis os latentes desejos, os selvagens instintos que estimulam o homem. Segundo Nietzsche, a efusão ou euforia – força que podemos titular também de vontade potencializada - é o campo e o movedor de todo o esforço de criação. Através da atividade artística encontramos uma condição de subjetividade vertente, intensiva que excede as fronteiras da consciência e faz de seu regozijo a sua expressão.

No braço direito do Anjo está empunhada uma adaga toda entalhada em espiral: é o membro da *femme fatale*. A *femme fatale* é perfilada tanto na literatura quanto no cinema como uma mulher assaz, ávida, que seduz e ilude sua vítima/amante para obter algo que ele não daria espontaneamente a qualquer outra pessoa. Ao lado, vemos Rosalie “Elsa” Banister interpretada por Rita Hayworth (1918-1987) em *The Lady from Shanghai* ⁸⁹(1947), *A Dama de Xangai* no título nacional, um filme clássico do cine *noir*, dirigido por Orson Welles (1915-1985). Assim como Elsa, seu



olhar é intenso, dominador, instintivo e sedutor. As asas do Anjo Pornográfico estão abertas como que despertas para a relação, para Eros, deus grego do amor. Por outro lado, sua lâmina traz consigo a pulsão de Tântatos, personificação mítica da pulsão de morte, o impulso instintivo e inconsciente que busca a destruição.

⁸⁹ *The Lady from Shanghai* conta a história narrada e protagonizada por Michael O'Hara, envolvido em um caso escabroso por uma loira misteriosa, Elsa, por quem se apaixonara. Elsa e o marido, o famoso promotor criminal Arthur Bannister, chegam a Nova Iorque de Xangai. Seguem viagem para São Francisco, via Canal do Panamá, a bordo do barco de Michael. Durante a viagem, se junta ao casal o parceiro de Bannister, George Grisby. Grisby induz Michael a ajudá-lo a forjar sua morte para receber o seguro de vida. Michael planeja fugir com Elsa depois que Grisby lhe pagar a sua parte. Mas quando Grisby é encontrado morto, Michael é acusado do homicídio. In http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Dama_de_Xangai.

3.5.12. Alegoria do herói trágico

Diante da tragédia, o que há de guerreiro em nossa alma festeja suas saturnais; aquele que está habituado ao sofrimento, aquele que busca o sofrimento, o homem heróico exalta sua existência com a tragédia – apenas a ele o artista trágico oferece o trago desta dulcíssima crueldade⁹⁰



A última alegoria corresponde a um dos primeiros desenhos do livro *Art-Nula*: um Jesus Cristo. O diálogo com esta imagem partilha do conceito de herói trágico inserido no contexto das alegorias. A leitura se faz a partir do herói trágico de Nietzsche, tema difundido em sua obra *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*.

No Prefácio presente no livro escrito para o seu amigo compositor e maestro Richard Wagner, Nietzsche nos expõe “estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida”. (NIETZSCHE, 1992, p. 26). Segundo o autor, a arte se compõe como uma atividade metafísica, porque ela nos fala da realidade a partir de uma “inventiva realidade”, isto é, por meio de uma mimese da original. Assim, arte e vida se integram à medida que a primeira é uma manifestação da segunda. Uma obra de arte é capaz de falar das verdades do objeto ainda que ela não seja o objeto, mas apenas uma representação, uma aparência dele. Isso significa que ela é capaz de inverter os valores de verdade/mentira, já que ela versa a verdade sendo necessariamente uma mentira.

Na concepção de Nietzsche, a tragédia grega demonstra o aniquilamento do herói diante de forças extraordinárias que o superam. O desfecho para o herói trágico tem características peculiares ao longo das várias obras da cultura universal. Sua queda e sua punição são conseqüências de suas próprias ações, mais do que as forças dos acontecimentos. Tais encenações não condescendiam com quiméricos moralizantes, na qual se difundiria a imagem de que o sofrimento deriva de um imperativo de punição divina mediante um erro atentado contra a ordem cósmica: de modo oposto, na perspectiva trágica dos antigos gregos, a dor era o marco que apontava o valor imanente da vida, ainda que em presença das mais desumanas adversidades vivenciadas pela individualidade no seu processo constitutivo, nas suas experiências cotidianas. O

⁹⁰ Nietzsche, F. *Crepúsculo dos Ídolos. Incurões de um Extemporâneo* nr. 24. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia as Letras, 2006, p. 77.

sofrimento do herói é justificável, porque, embora o sofrimento seja o resultado da própria vontade do herói, não é inteiramente merecida e pode ser cruelmente desproporcional.

O que é que o artista trágico comunica de si? Não é exatamente um estado sem temor frente ao temível e problemático, que ele indica? — Esse estado mesmo é algo desejável; quem o conhece o louva com os louvores mais elevados. Ele o comunica, ele precisa comunicá-lo, pressuposto que é um artista, um gênio da comunicação. A valentia e a liberdade do sentimento frente a um inimigo poderoso, frente a uma sublime adversidade, frente a um problema que desperta horror — este estado triunfal é aquele que o artista seleciona, que ele glorifica. Diante da tragédia, o que há de belicoso em nossa alma festeja as Saturnais; quem procura por sofrimento, o homem heróico, exalta com a tragédia a sua existência.⁹¹

O espectador, para Nietzsche, ao assistir o tormento do herói, ao contrário de se sentir em estados de desgosto e angústia perante as cenas, sentiria uma intensa alegria diante do caráter singular da vida, pois apreenderia, apesar de todo sofrimento, sentimento de elevação da força e de plenitude da vida, digna de ser vivida para aquele que efetivamente é ator da sua existência, mesmo nas condições mais adversas. A arte trágica é um tônico estimulante capaz de fazer o espectador alegrar-se com o sofrimento, compreendendo-o como parte integrante da vida, porque seu próprio aniquilamento como indivíduo, em nada afeta a essência da vida, da vontade. Assim afirma Vergílio Ferreira: “A maior tragédia para o homem é saber que tem de morrer. Mas a sua maior grandeza é justamente ter consciência. Assim a sua maior grandeza é a sua maior tragédia.”

Nietzsche designa esta concepção da existência medida pela tragédia como o “consolo metafísico”, cuja sublime função incidiria em evidenciar ao espectador que a vida, apesar de toda transformação, é plena de embriaguez da vontade. O consolo metafísico cumpria um poder unificador entre a coletividade grega, pois que esta se abrangia como uma expressão coesa, farta de força criadora capaz de proporcionar a perpetuação da cultura grega.

A perspectiva nietzschiana acerca da tragédia pretende manifestar ao homem esse sentido imanente da relação de forças do mundo, desprovida de qualquer autoridade moral de mundo, pois o devir, no seu processo de criação e destruição, atua sem qualquer finalidade imediata. As inflexíveis transformações da natureza não demonstram qualquer culpabilidade moral, pois a revelação da vida se depara para além de qualquer

⁹¹ NIETZSCHE, Friedrich. Crepúsculo dos Ídolos. Tradução e notas de Jacqueline Volpessos. São Paulo: Golden Books, 2009.

campo de valor coercivo ou regulador que impõe critérios de conduta ao sujeito. Este seria um dos resultados do “consolo metafísico” enunciado por Nietzsche:

Abolir uma interpretação transcendente do mundo, uma renúncia ao mundo físico em prol do supra-sensível, onde estaria situada a verdadeira liberdade e realidade. Nessas condições, podemos dizer que o consolo metafísico revela ao homem a idéia de que a vida é digna de ser vivida tal como ela é, de maneira que, pretender qualquer modificação para um suposto “melhor” já denota uma espécie de desgosto e insatisfação pela vida.⁹²

O consolo metafísico, ao fazer o homem compreender que o conceito de “vida” não abarca a totalidade efetiva da própria vida, demonstra ao parcial olhar individual que ela permanece, porém, manifestada em muitas outras possibilidades expressivas. Nietzsche compreende a experiência do trágico como uma vivência marcada pela irrupção do estado de júbilo no âmago do indivíduo, seja na cena trágica, seja na própria vida. Tragédia então é isso: “reconhecimento da unidade da vida como vontade, a alegria que nasce do espetáculo de aniquilamento do indivíduo, a arte como pressentimento jubiloso da unidade reencontrada”.

Um homem carrega uma cruz de madeira, instrumento de suplício em suas costas dolorosamente curvadas. Salles Dounner veio tomar a figura de Jesus Cristo adotando algumas características do realismo grotesco. Podemos ver elementos de vulgarização, porém não com o intento de difamá-lo. Trata-se de uma retratação de si e a expressão de sua condição enquanto artista marginalizado pela sociedade. A cruz, principal símbolo da religião cristã, pode representar aqui uma miscelânea de sentimentos tal como de tormento, aflição, punição ou desprezo. Acima na cabeça da cruz vemos escrito FRANCA, no lugar do acrônimo INRI – de *Iesu(a) Nazarenus Rex Iudaeorum*, traduzido “Jesus Nazareno Rei dos Judeus”, título que Pôncio Pilatos, prefeito da província romana da Judéia, no momento de sua execução, ordenou que fosse fixado.

A imagem deste Cristo produzida por Salles se insere numa sociedade regida pelo capitalismo mundial integrado, onde o poder invita e esteia modos de subjetivação singulares para serem reproduzidos, separados de sua relação com a vida, reificados e postos em mercadoria, comercializados como “identidades prêt-à-porter” (ROLNIK, 1997). Nessas situações, a concepção civilizacional da modernidade se compôs pelos sucessivos esforços em liberar a condição humana das suas adversidades naturais e torná-la mais completa e próspera, pois que emancipada da dor.

⁹² BITTENCOURT, Renato Nunes. O conceito do Consolo Metafísico em Nietzsche como superação da teoria schopenhaueriana da tragédia. Revista Exagium, n. 1, v. 1, p. 1-10, 2008.

Com isto, ao se tomar Walter Benjamin e seu anjo Angelus Novus⁹³, será possível perceber que o Cristo-Salles tem uma tarefa semelhante: resgatar do passado o sofrimento esquecido ousando operar uma retomada através do presente, a salvação (Rettung). Nesse momento é relevante reportar a fala de Salles:

Pinto homens sem pátria, sem roupagens coloridas de sonhos. Pinto a indigência que se plasma no sêmen e nas axilas. Pinto gente sem residência, sem datas, sem parentes, legítimos hóspedes da sarjeta. Repastam o lixo. Para eles não existem calendários, porque a vida é bem amarga quando não se tem lugar para morrer com honra.⁹⁴

Ao pensar o conceito de felicidade atrelado ao contexto de salvação, em que “a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à imagem da salvação”, é possível entender porque o Cristo/Salles caminha abatido de costas para onde irradia a luz na imagem. Assim como o Agelus, ele já não tem forças para olhar para esse futuro iluminado que é a promessa do progresso, ou seja, do mundo do capitalismo liberal. O herói trágico, mesmo combatido, busca o resgate da felicidade: “transformar o que está inacabado (a felicidade) em algo acabado e o que está acabado (o sofrimento) em algo inacabado” (Benjamin apud Muricy, 1998, p. 231). A felicidade afirmada por Benjamin só é possível a partir do momento em que o sujeito consegue resgatar o seu passado em detrimento da garantia de liberdade e bem-estar oferecida pela promessa do bom que é compreendida como experiência vivida (*Erlebnis*), “mera vivência psicológica”: “Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”.

Todavia, apesar do ideal existencial utópico inerente a tal proposta, esta promessa redundaria em desastre, pois a supressão radical da experiência da dor e do trágico da vida humana produziria o seu próprio desmoronamento.

Para Nietzsche, no entanto, os gregos da era trágica problematizavam e

⁹³ Walter Benjamin se colocou a decifrar o Angelus Novus – gravura desenhada em 1920 pelo artista gráfico suíço Paul Klee (1879-1940) e comprada por Benjamin em 1921. Em seus escritos Sobre o conceito de história de 1940, Benjamin optou por usar da construção de imagens e alegorias para expor pensamento sobre a filosofia da história, ao invés de fazer uso do formalismo convencional da Academia. Tal como Baudelaire, o autor alemão usou de imagens dialéticas para construir seu pensamento em defesa da “história dos vencidos” (ROUANET, 1981, p. 21).

“Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (p227, tese 10)”

⁹⁴ ALVES, Atalie R. Três artistas francanos. *Jornal Comércio da Franca*. 28 de março de 1992.

compreendiam a existência como a experiência afirmativa da cultura grega pré-platônica, em que situa uma visão de mundo de modo pleno capaz de legitimar as vivências mais dolentes, mesmo as que estavam intrinsecamente ligadas ao depauperamento humano, pois havia nessa profícua cultura a aceitação da manifestação da vida em modos de expressão que sobrepujavam o da mera individualidade.

A pulsão de vida e de morte aqui representada pela cadela prenhe, por sua vez, compreende que há uma vida cuja potência criadora ultrapassa a condição limitada da existência individualizada. Entretanto, há que se ressaltar que o dionisíaco valoriza a experiência do terrível: seja no espetáculo da morte gloriosa do herói, seja no aniquilamento individual.

O consolo metafísico não era experienciado pelo homem ordinário, submerso nos compromissos do dia-a-dia, mas somente por aquele que consentia penetrar em si o fluxo da vida dimanada no transcórrer da experiência trágica. Em Nietzsche, essa perspectiva brota na possibilidade de instauração de um sentimento muito mais ativo e poderoso, que fizesse o ser humano, desperto em sua vida perceber a sabedoria trágica, apreender a realidade do mundo sem se aceitar limitar pelo terror ante da transformação ou pela afronta contra as dores do mundo pela razão de ter nascido. Conforme Nietzsche, o ofício do herói trágico consistia em demonstrar ao espectador:

O dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais estranhos e difíceis; a vontade de viver, no regozijo sobre sua própria inexauribilidade, e mesmo no próprio sacrifício de seus tipos mais altos – isso é o que chamei dionisíaco, isso é o que compreendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não com o fim de nos livrarmos do terror e da piedade, não com o fim de nos purgarmos de uma noção perigosa através de sua liberação veemente... mas com o fim de sermos nós mesmos a eterna alegria de vir-a-ser, além do terror e da piedade – essa alegria que inclui até a alegria de destruir (NIETZSCHE, 2001, “O nascimento da Tragédia”, § 3).

Viver a perspectiva trágica é viver a satisfação de uma alegria primordial no jogo de criar e destruir o mundo individualizado, como faria um menino que faz da vassoura de palha seu alazão ou da menina que faz da boneca esfarrapada sua filhinha. A infelicidade não é um corretivo, uma punição, mas o meio pelo qual o homem é consagrado e impelido a tornar-se um personagem sagrado.⁹⁵

⁹⁵ DIAS, Rosa Maria. “Dioniso na Grécia apolínea” In: Peter Pál Pelbart e Daniel Lins (org.) Nietzsche e Deleuze, Bárbaros e Civilizados. São Paulo: Annablume, 2004, p. 215-225.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os últimos parágrafos da introdução desta dissertação, afirmou-se que a pergunta que orientaria a travessia seria dialogada com as imagens em meio às páginas do livro Art-Nula: “o que Salles Dounner tem a nos dizer?” O trabalho de organização e classificação das imagens serviu para delinear e esclarecer como Salles Dounner realizava um trabalho de cartografia das experiências. No entanto, a disposição do trabalho a partir de sua infância e adolescência conturbadas e os anos de juventude no orfanato, assim como no segundo capítulo que continuou sua vida contando suas experiências durante o período do regime militar, os anos oitenta e por fim os noventa foram naturalmente dispostos em ordem cronológica para apreendê-lo enquanto ator dos eventos que influenciaram sua produção artística.

Por outro lado, o capítulo terceiro que se seguiu teve como parâmetro uma linha de tempo diferente, o tempo cronogênico. Apoiando-se na definição de Suely Rolnik, essa abertura do tempo produzida pela concepção cronogênica permitiu-nos identificar o modo com que o artista lida com suas marcas e marcas-ferida que lhe atravessam o corpo desde o início. Cada traço firmado sobre o papel traduzia o reconhecimento das marcas que se sedimentaram ao longo dos anos de experiência possivelmente singulares. Salles Dounner teve a aterrorizante experiência de ser abandonado pelo pai, aquele que o gerou e deveria aprovê-lo minimamente de amparo, ao contrário renegou ao ostracismo. Posto que as violentações psicológicas, físicas e morais que havia sofrido até então não faziam mais parte de seu presente, o menino Salles provavelmente deve ter percebido que era um novo começo.

Do exílio Salles deu início a sua vida nômade, do interior de São Paulo para a cidade mais charmosa das cidades brasileira. Sentiu na pele a vida como menino de rua: a miséria, o abandono, o desamparo. Conheceu a repressão institucional: violentações psicológicas, físicas e morais nos meses de cárcere no S.A.M. No entanto, encontrou no colégio Patronato Amaral Peixoto, em Três Rios, algo inédito: abrigo, afeto e amparo. Nesta fase profícua e fértil é que começa a se engendrar o artista Salles Dounner em seu território.

“Quem viaja tem muito que contar”, e Salles seria, nesse sentido, o marinheiro que veio de terras distantes, atravessou mares turbulentos e destes compôs seu devir-artista. Conheceu a cidade mais glamorosa do país e retornou a cidade de sua família

num momento em que o país passava por um momento de radicais mudanças relacionadas com a instauração de um regime de exceção que se deu com o golpe de 1964 e desmantelou a frágil democracia do período populista.

Em Franca havia uma reverberação dos movimentos de esquerda que reivindicavam o retorno ao Estado democrático e em muitos casos uma oposição ao alinhamento brasileiro aos Estados Unidos e o extremo de se protestar a favor da implantação de um regime socialista sul-americano. Eram estudantes secundaristas e universitários que se engajavam e procuravam levar à poluição eventos e atividades que servissem para despertar a consciência de classe para seu verdadeiro poder de mobilização, segundo Marx e Weber.

Havia na cidade um movimento cultural modernista inspirado nos antropofágicos da década de 1920, em plena década de 1960, do qual Salles se identificou enquanto artista plástico e poeta e participou ativamente. Salles por outro lado rivalizou suas inclinações éticas ao modelo artístico mais tradicional da cidade que era a arte acadêmica. Podemos identificar a arte acadêmica como fruto da *belle époque* caipira que se consagrava por valorizar o período de pujança da elite cafeeira do interior paulista tomando como modelo os *Salons des Beaux-Arts* francês. Os modernos, como eram respeitosa e nomeados, praticavam a arte em suas diferentes expressões – artes plásticas, cênicas literatura e cinema – e de modo diferente. A luz do pensamento do lingüista russo, Mikhail Bakhtin, que através de sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, serviu para compreender que havia nesse movimento modernista e especialmente na produção artística de Salles um processo de carnavalização da arte entendida principalmente como dessacralização da produção artística local. Nesse sentido, podemos levar em consideração o uso de materiais rústicos, o fato de se expor fora dos salões, expor nas praças públicas e em evento de massas como o fazem os acadêmicos e assim o artista vira povo como argumentou Antonio Padinha, amigo de Salles Dounner. No entanto, toda essa aglutinação de forças seria tão reprimida a ponto de a força de criação que lutava para adentrar pelas margens se conter nos anos 70 e os “movimentos que reivindicavam ‘a imaginação no poder’ deram lugar ao desbunde político e cultural dos anos 70 como nova forma de subversão dos modelos tradicionais. Salles que veio a se manter trabalhando como sapateiro, vendedor e outras atividades menores, mas acabou encontrando no trabalho de letrista ou letrista um meio de vida com a possibilidade de produzir sua arte ainda que com muito custo. Provavelmente, por razão deste contexto

que Salles veio a se mudar de Franca e a voltar já casado e com dois filhos. As décadas de 1980 e 1990, com a abertura política e redemocratização do país levariam a produzir diversos trabalhos como charges e *cartoons* além de produzir diversas fachadas em murais, casas de comércio na cidade e outros. Seu maior legado seria produzido poucos anos antes de seu falecimento: o livro *Art-Nula Desenhos*. Deste livro, Salles poderia ter elaborado uma série de trabalhos com o interesse de realmente vendê-lo e lucrar, porém ao longo do livro encontramos figuras que fogem da estética convencional. E opera com significados que seriam mais claros se conhecemos o pensamento do artista e o contexto ao longo de sua vida. Dialogando com Walter Benjamin podemos entender como Salles fez de seu livro uma narrativa de suas experiências assim como um livro de história que reivindica a voz para os vencidos da História. Ao organizá-los em forma de alegorias, termos extraído de Walter Benjamin, podemos perceber a forma como Salles foi um *flâneur* que, semelhante a Charles Baudelaire, fazendo das ruas sua fonte de inspiração: os detalhes que se passam despercebidos, porque são na verdade elementos de vidas desamparadas, são captados pelo seu olhar artista. Ao elaborar um diálogo entre as imagens produzidas ao longo do livro *Art-Nula* e algumas leituras de Suely Rolnik podemos perceber uma ressonância de pensamentos quanto à preocupação dada a importância da vida em tempos que predominam a colonização dos sentidos, a exploração da potência de criação pelo capitalismo e a negação do outro para assegurar uma estabilidade ilusória. Seguindo linhas do plano molar para o molecular e cronogênicas foi possível perceber uma trama que o artista compôs em seu livro mostrando ao leitor o mosaico de uma concepção ética que foi construída ao longo de sua vida. Trabalhando com imagens do corpo, Salles delineou a marginalidade que separa os planos molar e molecular em sua esfera social. Seguindo esta linha encontrando em invisibilidade cidadã o modo como o reconhecimento de uma identidade se apresenta como uma ilusão aos olhos e às experiências do artista. Com as alegorias da subjetividade sentinela-zumbi, Salles evoca uma percepção sobre o modo como o capitalismo mundial integrado vem afetando os sujeitos que se anestesiam para não sentir o estranhamento do outro. No entanto, quando o corpo já não tolera mais os limites de uma estabilidade forjada e se encontra em meio ao terror e ao desamparo é que o artista convoca as alegorias do Terror e do Desamparo. Quando retrata as linhas-marcas no corpo, fica evidente a intenção do artista em provocar no espectador o estranhamento. E o estranhamento fica tão presente quanto nas alegorias do devir-outro que mostra o outro que nos é estranho e nos causa desestabilização. No entanto, nas

alegorias do corpo vibrátil é que encontramos o meio pelo qual Salles assim como Suely encontra a cura para as marcas-ferida e processa seu reconhecimento da alteridade. Nas alegorias do devir-criança existe ainda uma ressonância com o corpo vibrátil ao se acompanhar a leitura de Suely Rolnik que afirma a relação existente entre a criança e o artista que exploram o espaço onde vivem, ensaiam conexões e desconexões e experimentam devires. Com os cães e cadelas de rua, Salles leva ao intensivo em profundidade o conceito freudiano de pulsão de vida e de morte traçando ainda mais uma relação com o realismo grotesco estudado por Bakhtin. Esse conceito também é abordado quando Salles constrói suas alegorias de Eros tomando como referência a sexualidade feminina e alguns temas tratados como tabus como, por exemplo, o aborto e a homoafetividade. A alegoria do Anjo Pornográfico, por sua vez, segue uma vertente onírica tateando entre a *femme fatale* e a bacante, sacerdotisa dos mistérios dionisíacos, visto os elementos presentes entorno do Anjo. A última alegoria apontada neste trabalho carrega esta prerrogativa por ser um personagem em que Salles deposita em muito sua ética. O herói trágico apresentado na figura do Cristo de Salles nasceu em conformidade com a importância do sofrimento humano descartado pela História, concentrada nos fatos políticos e militares relevantes em detrimento dos vencidos. Benjamin refletiu sobre o conceito de felicidade ligado ao contexto de salvação presente em sua segunda tese. Compreendendo a importância e o sentido da tragédia, podemos considerar que a luta do herói trágico de Salles vive sob o compasso da pulsão de vida e de morte, dado a presença coadjuvante da cadela prenhe. Sua lida é confrontar-se com a aterrorização da existência e “dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais estranhos e difíceis”, segundo as palavras de Nietzsche “no regozijo sobre sua própria inexaurabilidade”. O que podemos concluir é que ao longo do livro que serviu de intrigante travessia, Salles compôs um trabalho de cartografia que engana os olhos de quem reserva uma expectativa de sumo niilismo. Salles não aposta na descrença da vida, mas sim na vida como acontecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Artigos

AMADOR, Fernanda e FONSECA, Tânia Mara Galli. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa – considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Vol. 61, No um (2009).

BITTENCOURT, Renato Nunes. A contemplação do terrível como estímulo para o despertar da alegria. *Revista Exagium*, n. 1, v. 1, p. 1-10, 2008.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. *Estud. av.* vol.20 no.56 São Paulo Jan./Apr. 2006

GUATTARI, Félix, “O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular” palestra proferida em seminário do grupo CINEL. Paris: 1980. Publicado in: *Revolução Molecular*. Publicado in: *Revolução Molecular. Pulsões políticas do desejo*, ROLNIK, Suely (org.). Brasiliense: SP, 1981.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *Psicologia e Sociedade*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, jan./abr. 2007.

MANCEBO, Deise. Modernidade e produção de subjetividades: breve percurso histórico. *Psicol. cienc. prof.* v.22 n.1 Brasília mar. 2002

NASCIMENTO, Roberta Andrade Do. Baudelaire e a arte da memória. *Alea* vol.7 no.1 Rio de Janeiro Jan/June 2006.

ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. *Ponto e Contraponto*, do Boletim de Novidades, Pulsional - Centro de Psicanálise, Ano V, no 41: 33-42. São Paulo, Livraria Pulsional, setembro de 1992.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

_____. O mal-estar na diferença. Publicado na França, in *Chimères* no 25. Association Chimères, Paris, outono 1995.

_____. O mal-estar na diferença. Publicado na França, in *Chimères* no 25. Association Chimères, Paris, outono 1995.

_____. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

SOUZA, Tércio Sauloeber de. Rapsódias do autoritarismo em Franca: Relações de trabalho e demandas educacionais na indústria calçadista francana. Ensaio de História, UNESP-Franca, v. 02, nº01, 10/06/1997.

2. Internet

COUTINHO, Antônio Carlos. Resumo da origem da indústria calçadista francana. Acesso realizado em: 29/04/2008. Disponível em: <http://www.sindfranca.org.br/arquivo.asp?op=2>.

História de Franca in Mogiana On-line. <http://mogianaonline.com.br/index.php/cidades/grupo-01/franca/1205-historia-de-franca.html>

http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura

http://www.amazonas.com.br/institucional_vew.asp?pg=1&id=42

<http://www.samello.com.br/>

JABOR, Arnaldo. Antes de 64, vivíamos a delícia da ilusão política. In www.profmota.hpg.com.br/texto_arnaldo.htm

_____. No Brasil ganha sempre o 'Partido do Mesmo'. In www.profmota.hpg.com.br/texto_arnaldo.htm

JUNIOR, Oswaldo Giacoia. Filosofia, vivência e experimento: a vida como experiência do pensar em Friedrich Nietzsche. Vídeo publicado em: 26/12/2008. Café Filosófico. In <http://www.cpflcultura.com.br/video/filosofia-vivencia-e-experimento-vida-como-experiencia-do-pensar-em-friedrich-nietzsche>

LORENZI, Gisella Werneck. História dos direitos da infância - Uma Breve História dos Direitos da Criança e do Adolescente no Brasil. Sítio prómenino. <http://www.promenino.org.br/Ferramentas/Conteudo/tabid/77/ConteudoId/70d9fa8f-1d6c-4d8d-bb69-37d17278024b/Default.aspx>

MELLO, Eliana Dable de; SOUSA, Edson André Luiz de. A experiência como intervalo para novas visibilidades Psicologia & Sociedade vol.17 no.1 Porto Alegre Jan/Apr. 2005. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-

71822005000100009

Pesquisa da FHDSS-Franca estuda o período da “Belle Époque” nas cidades de Araraquara, Ribeirão Preto e Franca. In http://proex.reitoria.unesp.br/informativo/WebHelp/2004/edi__o48/edi48_arq10.htm.

ROLNIK, Suely. Nelson Rodrigues ou a arte sutil de um esquizoanalista. Núcleo de Estudos da Subjetividade. Sítio <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>.

_____. O ocaso da vítima - A criação se livra do café e se junta com resistência. Conferência proferida em São Paulo S.A. Situação #1 COPAN, com curadoria de Catherine David (São Paulo, novembro de 2002). in <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/cafetcria.pdf>

3. Monografias

FREITAS, Daive Cristiano Lopes de. Sobre Salles Dounner: Um lírico na capital do calçado. Monografia de Conclusão de Curso. FHDSS-UNESP-Franca. 2000.

FREITAS, Luzia Maria Moreira de, FERREIRA, Márcia Elena Lopes. A marginalidade sócio-cultural e a pobreza urbana. 1981. Monografia de Conclusão de Curso. FHDSS-UNESP-Franca.

MATOS, Heloíza H. G. Modos de Olhar o Discurso Autoritário no Brasil (1964-1974): o noticiário de primeira página na imprensa e a propaganda política na televisão. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP, 1989.

ROCHA, M. L. de. Do tédio à cronogênese: Uma abordagem ético-estético-política da prática escolar. São Paulo, 1996. Tese de doutoramento. PUC-SP, 1996

SILVA, Márcia Pereira da. Protesto e repressão no interior paulista: Franca (1969-1970). Tese de mestrado apresentada a FHDSS-UNESP – Campus de Franca, 1999.

VIEIRA, Renata. Vida e obra do pintor Salles Dounner: trabalho de conclusão de curso. 1987. UNIFRAN. Franca, São Paulo.

4. Jornais

ALVES, Atalie R. Três artistas francanos. Jornal Comércio da Franca. 28 de março de 1992.

_____. Arte urgente, jornal Diário da Franca. 25 de agosto de 1996, p. 07

_____. Jornal Comércio da Franca. 30/1º de junho/julho de 1996.

DIAS, Rosa Maria. Vontade de potência. Folha de São Paulo. São Paulo, 09/08/1997. Caderno Mais!. p. 4-9.

GRANJEIA, Julianna. Memórias de Bonaventura Cariolato. Comércio da Franca Sexta-feira, 5 de outubro de 2007. In <http://www.comerciodafranca.com.br/materia.imprimir.php?id=22107>.

Jornal Terceira Margem, ano 3, 1ª edição março/abril 2000. Jornal do laboratório de jornalismo da Universidade de Franca. Encarte Controvérsia. p.05.

PADINHA, Antonio. Morre Salles Dounner: artista plástico deixa adeus em forma de poema. Comércio da Franca. 19 de agosto de 1996. p.08.

_____. O tesouro da arte: livro pode ser sucesso a nível nacional. Jornal Comércio da Franca, 1º de abril de 1992.

PELBART, Peter Pál. Estratégias para o próximo milênio. Folha de São Paulo. São Paulo, 14/06/1996. Caderno Mais!. p. 4-6.

_____. Um mundo no qual acreditar. Folha de São Paulo. São Paulo, 03/12/1995. Caderno Opinião. p. 7-9.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Integração pluralista. Folha de São Paulo. São Paulo, 13/11/2006. Caderno Mais!. p. 7-11.

STEINER, George. A viagem crepuscular de Walter Benjamin. Folha de São Paulo. São Paulo, 04/02/2001. Caderno Opinião. p. 10-11.

5. Livros

AGAMBEN, Giorgio. Homo sacer: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História: Destrução da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ARENDT, Hannah. Homens em tempos sombrios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AUTHIER, M. e LÉVY, P. Les arbres des connaissances. Paris: La Découverte, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Lisboa: Vega, 1993.

- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. Obras Escolhidas: Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1993b.
- _____. Obras Escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. O conceito do Consolo Metafísico em Nietzsche como superação da teoria schopenhaueriana da tragédia. Revista Exagium, n. 1, v. 1, p. 1-10, 2008.
- BRANDÃO, C. R. O que é educação. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Parâmetros curriculares nacionais: arte (1ª a 4ª série). Brasília, 1997.
- CARDOSO, C. F.; MAUD, A. M. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R.(org.) Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p.401-417.
- CASTRO, Ruy. As 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues. Companhia das Letras, 1997
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: as artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- COUTINHO, Afrânio. SOUZA, J. Galante. Dir. Enciclopédia de literatura brasileira. 1989. Vol.2 Rio de Janeiro. FAE Oficina Afrânio Coutinho
- DELEUZE, G. Conversações. Coleção Trans. Rio de Janeiro: Editora 34, 1990.
- _____. Pensamento nômade. In: Nietzsche hoje? Colóquio de Cerisy. Org. e rev. técnica Scarlett Marton. Trad. Milton Nascimento e Sônia S. Goldberg. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 56-76.
- _____. Conversações, 1972-1990. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000.
- DOUNNER, Salles. Art-Nula Desenhos. ed. Franca, São Paulo, 1992. Ribeirão Gráfica Editora.
- ENGELS, F. A situação da classe operária na Inglaterra. São Paulo. Global. 1986.
- FANON, Franz. Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.

FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs.) Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998.

FINATTI, Dante B. Antologia dos poetas francanos, s/Ed.1966.

FOUCAULT, M. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

FOUCAULT, M. Vigiar e Punir. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin: os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GRAMSCI, A. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GUATTARI, F. ROLNIK, S. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1993.

GUATTARI, F., DELEUZE, G., "Rizoma", Ed. Diálogo Abierto, Ciudad de México, 1994.

HERNANDEZ, F. Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho. Porto Alegre: Artmed, 2000.

HOBSBAWM, E. J. A era do capital: 1848-1875. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HOBSBAWM, E. J. Nações e nacionalismo desde 1780. Programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, H. B. de et. al. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1989.

HOLLINRAKE, Roger. Nietzsche, Wagner e a Filosofia do Pessimismo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.

KELLNER, D. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. In: SILVA, T. T. (org.) Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 1995. p.104-31.

KONDER, L. Walter Benjamin, o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

MANGUEL, A. Lendo imagens. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

MARTON, S. A terceira margem da interpretação. In: MÜLLER-LAUTER, W. A doutrina da vontade de poder em Nietzsche. São Paulo, Annablume, 1997.

MARX, K. A guerra civil na França. Rio de Janeiro, Vitória, 1961

_____. O 18 Brumário de Luis Bonaparte. São Paulo: Escriba, 1968.

MARX, K. e ENGELS, F. Sobre a Comuna, Aldeia Global Ed., BH., 1979.

MITROVITCH, Caroline. A destruição construtiva da história. Revista Urutágua. Maringá, v. 7, ago

MURICY, Kátia. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998.

NASCIMENTO, H. A. MOREIRA, E. Almanaque Histórico de Franca. 1943. Franca, SP. Tipografia Renascença. p. 179-180.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falava Zaratustra. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. Crepúsculo dos Ídolos. Incursões de um Extemporâneo nr. 24. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia as Letras, 2006, p. 77s.

_____. Escritos sobre História. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. O anticristo. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural: s/d

_____. Para a Genealogia da Moral, São Paulo: Brasiliense, 1987

_____. Para Além do Bem e do Mal. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural: s/d

_____. Vontade de Potência, Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural: s/d

ORTIZ, R. Cultura e modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1991.

OSBORNE, Peter (org.). A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

PALERMO, Alfredo. A Franca – apontamentos sobre sua história, suas instituições e sua gente. São Paulo, 1980. Ed. COPGRAF Editorial – Franca.

PELBART, Peter Pál. Vida nua, vida besta, uma vida, 2006. mimeo.

PELBART, Peter Pál e LINS, Daniel (org.). Nietzsche e Deleuze, Bárbaros e Civilizados. São Paulo: Annablume, 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Patrulhas ideológicas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.) – Na Sombra da Cidadania. São Paulo, Escuta, 1995.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.