

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

*Dois Diários ou o Moderno Prometeu de Pelichek*

JÚLIO CÉSAR DA ROSA HERBSTRITH

Trabalho apresentado ao programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dra. Mônica Zielinsky

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Programa de Pós-Graduação em Artes - UERJ)

Prof. Dr. José Augusto Avancini (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRGS)

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFRGS)

**Trabalho realizado com apoio Capes.**



PORTO ALEGRE, AGOSTO DE 2012

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

---

**Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa**

Programa de Pós-Graduação em Artes – UERJ

---

**Prof. Dr. José Augusto Avancini**

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

---

**Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves**

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

---

**Prof. Dra. Mônica Zielinsky**

Orientadora

Este trabalho é dedicado a João Justino da Rosa (1920-2011) amado avô,  
inesquecível pai.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à professora Mônica Zielinsky pela confiança e pelo comprometimento com o trabalho. Obrigado pela pacienciosa orientação.

Aos membros da Banca Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa, Prof. Dr. José Augusto Avancini, Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves por sua disponibilidade.

À Capes e ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS que possibilitaram a construção deste trabalho.

Ao professor Círio Simon, sem seu valioso trabalho e contribuição para a História da Arte no Rio Grande do Sul, meu trabalho e muitos outros teriam um caminho ainda mais árduo.

Aos meus amigos, por estarem sempre disponíveis nos momentos difíceis.

Ao grande amigo e irmão Raphael Valençoella, por nossos produtivos diálogos regados a muito café.

À Medianeira Pereira Goulart, que em tempos de greve abriu as portas do AHIA-UFRGS, mostrando-se sempre atenciosa e solícita.

À Sylvie Keilová, por toda a disponibilidade quanto às minhas dúvidas em relação aos textos dos diários; suas traduções e gentileza jamais serão esquecidas.

À minha mãe, meu pai e meu irmão por me receberem de braços abertos em sua casa.

À minha companheira de todas as lutas, Simone, que nos últimos dez anos esteve ao meu lado dividindo alegrias e tristezas. Este trabalho só foi possível graças à sua compreensão e ajuda.

À Sarah Herbstrith, com todo o carinho do papai.

Por fim, aos valiosos professores de desenho do Instituto de Artes de UFRGS, Alfredo Nicolaiwesky, Nico Rocha, Flávio Gonçalves e Teresa Poester, com quem aprendi muito e tenho certeza que continuarei aprendendo, que vocês continuem honrando o lugar do dedicado professor Francis Pelichek.

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo propor uma via de acesso aos diários de Francis Pelichek que atualize as discussões acerca do estatuto deste objeto no contexto da história da arte no Rio Grande do Sul, retirando-o de sua posição estanque dentro da história. Cientes da heterogeneidade de seus registros e de sua condição simultânea de documento e obra de arte, propomos problematizar o objeto, tanto como obra como quanto documento e aproximá-lo da ideia de arquivo, tendo como horizonte as ideias de Michel Foucault e Jacques Derrida sobre o termo “arquivo”. Para tanto, faz-se necessária uma profunda análise dos registros que compõem os diários, bem como a articulação entre o objeto e os arquivos pessoais de Pelichek, a partir da pesquisa de campo no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS. Buscamos, ao final deste trabalho, ao menos ter estabelecido questões de base para futuras análises dos diários sob diferentes pontos de vista e esperamos que nosso empenho em movimentar este objeto possibilite maiores aprofundamentos sobre cada um de seus elementos de registro.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to propose a means of access to the diaries of Francis Pelichek which updates discussions concerning the status of this object in the context of art history in Rio Grande do Sul, removing it from its sealed position within history. Aware of the heterogeneity of its records and its simultaneous condition of document and work of art, we propose to problematize the object, as much as a work of art and document and bring it closer to the idea of file, having as horizon the ideas of Michel Foucault and Jacques Derrida on the term "file". Therefore, it is necessary a deep analysis of the records that compose the diaries, as well as the link between the object and the personal archives of Pelichek, from field research at the Historical Archive of the Art Institute of UFRGS. We seek, at the end of this work, at least to have established a basis for future diaries' analysis from different points of view and we hope that our efforts to move this object enable more insights on each of its elements of record.

## ÍNDICE DE IMAGENS

---

Imagem 1 Francis Pelichek. Página 01. ....	18
Imagem 2. Francis Pelichek. Páginas 68 e 69. ....	19
Imagem 3. Francis Pelichek. Página sem numeração. ....	19
Imagem 4. Francis Pelichek. Detalhe da Página 229. ....	29
Imagem 5. Francis Pelichek. Página 230. ....	31
Imagem 6. Francis Pelichek. Impresso, 1919. ....	39
Imagem 7. Francis Pelichek. Renovando e ampliando a epopeia farroupilha, os gaúchos marcham sobre o Rio de Janeiro. Capa Revista do Globo, 1930. ....	48
Imagem 8. Francis Pelichek. O Interventor, General José Antonio Flores da Cunha, 1930. ....	49
Imagem 9. Francis Pelichek. Capa para a edição nº20 da Revista do Globo, 1929. ....	49
Imagem 10. Francis Pelichek. O Beco do Poço, 1925. Aquarela sobre papel, 39,5 x 30 cm. ....	52
Imagem 11. Francis Pelichek. Monte Vêneto, 1926, Aquarela 30 x 43. Acervo - MARGS .....	52
Imagem 12. Francis Pelichek. Página 303. ....	53
Imagem 13. Francis Pelichek. Página 263. ....	53
Imagem 14. Francis Pelichek. Páginas sem numeração. ....	61
Imagem 15. Francis Pelichek. Página sem numeração. ....	62
Imagem 16. Francis Pelichek. Página 208. ....	62
Imagem 17. Francis Pelichek. Detalhe da página 272. ....	69
Imagem 18. Francis Pelichek. Página 272. ....	72
Imagem 19. Francis Pelichek. Página sem numeração. ....	83
Imagem 20. León Ferrari. Quadro Escrito, 1964. ....	88
Imagem 21. León Ferrari, agua forte sobre papel. ....	89
Imagem 22. León Ferrari. Carta a um General, 1963. Nanquim sobre papel. ....	90
Imagem 23. Guillaume Apollinaire, Calligrammes .....	98

Imagem 24. La trahison des images .....	98
Imagem 25. Mallarmé .....	99
Imagem 26. Cy Twombly Sunset, 1957. Óleo, lápis e caryon sobre tela. 142.5 x 194 cm. ....	99
Imagem 27. Arturo Carmassi. Journal perpétuel .....	104
Imagem 28. Francis Pelichek, página sem numeração. ....	108
Imagem 29. Francis Pelichek, páginas 54 e 55. ....	112
Imagem 30. Francis Pelichek, páginas 74 e 75. ....	112
Imagem 31. Francis Pelichek, página 276. ....	113
Imagem 32. Francis Pelichek, página 282. ....	114
Imagem 33. Francis Pelichek, página 280. ....	115
Imagem 34. Francis Pelichek, página 330. ....	116
Imagem 35. Francis Pelichek, página sem numeração. ....	117
Imagem 36. Francis Pelichek, página 338. ....	118
Imagem 37. Francis Pelichek, página sem numeração. ....	119
Imagem 38. Francis Pelichek, detalhe da página 338. ....	120
Imagem 39. Francis Pelichek, detalhe de página sem numeração. ....	120
Imagem 40. Imagem encontrada no arquivo pessoal do artista. ....	121
Imagem 41. Autorretrato, s/óleo s/ cartão, 53 x 30cm .....	124
Imagem 42. Francis Pelichek. Páginas 00-01.....	157
Imagem 43. Francis Pelichek. Páginas 68 e 69.....	159
Imagem 44. Francis Pelichek. Página 303. ....	162
Imagem 45. Francis Pelichek. Página 263. ....	164
Imagem 46. Francis Pelichek. Páginas sem número. ....	165
Imagem 47. Francis Pelichek. Página sem número.....	166
Imagem 48. Francis Pelichek. Página 208. ....	166
Imagem 49. Francis Pelichek. Detalhe da página 272.....	167
Imagem 50. Francis Pelichek. Página sem número .....	168

## SUMÁRIO

---

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>Os diários</b>	<b>16</b>
1.1. Do que é feito este corpo	17
1.2. Um diário em meio às mudanças	30
1.3. De lá para cá, os diários em solo gaúcho	40
1.3.1. O crítico	54
1.4. Uma narrativa nada inocente	58
1.5. O objeto e a crítica ao documento antigo	74
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>Os diários – desdobramento I: como um trabalho de arte</b>	<b>81</b>
2.1. O fantasma de Leon Ferrari diante da imagem nos diários	83
2.2. Palavras e imagens	92
2.3. Os demais registros nos diários de Pelichek	105
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>Os diários – desdobramento II: a relação entre o objeto e o arquivo</b>	<b>122</b>
3.1. Pelichek e o espelho	125
3.2. Aproximações entre o objeto e o arquivo	134
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>144</b>

## INTRODUÇÃO

---

Esta pesquisa deriva do projeto inicial para ingresso no PPGAV-UFRGS, o qual antevia a análise de cadernos de desenho de artistas gaúchos. Uma proposta extremamente genérica que foi sendo talhada durante o curso, até chegarmos aos cadernos de desenho de Francis Pelichek<sup>1</sup>. Entretanto, ainda no primeiro semestre do mestrado, ao cursar uma disciplina do programa, fui instigado a olhar com mais atenção os diários de Pelichek. Esses diários são um conjunto de registros variados (escritos, desenhos, recortes e imagens) que compõem dois tomos de mais de duzentas páginas escritas em idioma tcheco.

De certa forma, isto mudaria por completo o curso dado à pesquisa. Após o contato com o material, já não tinha mais dúvidas de que iria dedicar-me a explorar as possibilidades de abordagem deste “espaço de construção” que configura os diários.

A dissertação parte assim da seguinte questão: como construir uma via de acesso aos diários de Francis Pelichek que atualize as discussões acerca do estatuto deste objeto no contexto da história da arte no Rio Grande do Sul, sabendo-se da heterogeneidade de seus registros e de sua condição simultânea de documento e obra de arte?

Em resposta a esta questão e diante do fato observado de que os diários não são apenas memórias fixadas no papel com funções documentais da história da arte no Rio Grande do Sul, proponho, no desenvolvimento desta dissertação problematizar o objeto, tanto como obra quanto como documento e aproximá-lo da ideia de arquivo segundo Foucault e Derrida.

Subsequentes a este objetivo geral, caracterizam-se como objetivos específicos os que seguem:

- Empreender um estudo dos registros, articulado ao contexto histórico de criação do objeto, no intuito de aferir se o ambiente artístico no qual os diários foram construídos exerceu influências na composição dos

---

<sup>1</sup> Sobre a biografia do artista consultar anexo desta dissertação.

mesmos e na seleção dos seus elementos de registros. Esta análise forneceria subsídios para problematizarmos sua simultaneidade na concepção de obra e de documento, respondendo à seguinte questão: o que nos leva a assumir este objeto como obra e não apenas como um documento carregado de um valor histórico perceptível por suas “qualidades” de antiguidade?

- Trabalhar no desvio, ou seja, diante da impossibilidade de tradução momentânea do objeto. Considerar assim a possibilidade de uma leitura pelas imagens, visto que, todas as formas de registros que compõem o objeto são, para além da escrita, imagens em potencial no contexto dos diários. Neste sentido, é possível trabalhar na fronteira entre escrita e desenho, palavra e imagem.
- Verificar a importância do registro para a arte, não apenas como algo que serve à memória, mas como um elemento de um sistema passível de operar transformações no discurso e de ser transformado pelo discurso.
- Aproximar os diários da ideia de arquivo, considerando-os como partes de um arquivo privado que nasce dos mais variados desejos: o desejo de se constituir historicamente; o desejo de permanência em detrimento do esquecimento; o desejo de diálogo com o outro (no caso o diário como outro); o desejo de construção do “eu” - como espelhamento de si e por fim, aproximar os diários da ideia de arquivo, ou seja, vê-se este como um local dinâmico de exercício do poder do discurso, segundo conceitos delineados por Jacques Derrida e Michel Foucault.

Para que fosse possível a construção da dissertação foi necessário um trabalho de campo, no qual realizamos um levantamento das imagens que integram o arquivo pessoal do artista, salvaguardado no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS. Foi necessário ainda proceder a um novo processo de escâner dos diários, em alta resolução, que permitisse não apenas uma boa visualização das imagens presentes nas páginas, como também, uma rápida tradução do tcheco, tendo em vista que esta apresentou-se como uma possibilidade já ao final do

trabalho diante da descoberta da existência de uma pesquisa paralela na República Tcheca sobre este mesmo artista.

Também realizou-se uma pesquisa entre os demais documentos pessoais que compõem o arquivo do artista para que se pudesse obter informações resultantes da articulação entre os registros presentes nos diários e aqueles que constam apenas em seus arquivos pessoais. Muitos desses registros, principalmente os fotográficos e os de recortes de jornais, encontram-se duplicados, através de um processo seletivo ao qual não podemos precisar com segurança a ordem obedecida, pois o artista seleciona e organiza nas páginas dos diários apenas alguns destes registros resignando os demais ao seu arquivo pessoal em paralelo aos diários.

A dissertação encontra-se dividida em três capítulos que buscam responder aos objetivos específicos que circundam o objetivo geral deste trabalho.

No primeiro, procedemos uma análise dos elementos que estruturam o objeto, bem como a sua contextualização do momento histórico e no campo da arte, no qual os diários foram construídos; busca-se identificar, com isso, se o contexto histórico exerceu influência na construção dos diários. Contudo, defende-se a hipótese de que formalmente não se observa este fato, posto que se conceba os diários como um espaço formalmente autônomo de construção da imagem, ao menos em relação às práticas artísticas que vigoravam na época de sua construção.

No segundo capítulo, problematizamos os diários como obra de arte. Nele exploramos possibilidades ainda não discutidas sobre as potencialidades estéticas deste objeto, tecendo desdobramentos para além do documento histórico, como tem sido até então tratado. Partimos da ideia já esboçada por Carlos Reverbel de “ler os diários pelas imagens”, uma proposta alternativa à clausura do idioma tcheco. Trabalhamos com a proposição de ter não apenas os desenhos e fotografias como imagens, mas também com a possibilidade de ser a escrita apreendida como imagem. A ideia surge exatamente do “sentimento” que se tem quando diante da incapacidade de acessar o conteúdo semântico de um texto, escrito em uma língua que não compreendemos. Resta-nos a contemplação da escrita enquanto gesto criador da imagem, um gesto que está na origem, não apenas do desenho, mas da própria escrita. Contudo, para além dos registros escritos estão os demais

empregados na construção dos diários, a fotografia e os recortes de jornais e revistas. Indaga-se se as fotografias utilizadas no início dos diários como registros de viagem, cedem paulatinamente lugar à outra função, ao registro da movimentação social do artista. Semelhantemente a um texto, esta configuração servirá como aporte à construção da figura histórica de Pelichek, característica pertinente dos diários enquanto uma forma de escrita pertencente aos escritos confessionais. Os recortes de jornais reforçam a presença do artista na construção do contexto das artes plásticas no Rio Grande do Sul, uma importante evidência do trabalho do artista para o campo da arte local.

No terceiro capítulo buscamos aproximar o objeto da ideia de arquivo aberto, não apenas como um repositório das experiências diárias vividas por Francis Pelichek – ou de registro das memórias do artista que constitui um objeto à espera do dedo do historiador que em um dado momento lhe conferirá o estatuto de documento útil à história –, mas como um local de conhecimento de si e do mundo, de diálogo, construção do discurso e de exercício do poder. Aproximar este objeto construído por Pelichek da ideia de arquivo é retirá-lo de um lugar estático na história e reposicioná-lo sob outros pontos de vista que não apenas o de documento com características formais que o remetem à antiguidade, à ideia de um documento útil apenas à reconstrução de uma parcela da história da arte no Rio Grande do Sul.

Para a reflexão sobre os diários no contexto histórico das artes plásticas no Rio Grande do Sul, no início do século passado, faz-se necessário delinear o panorama das artes daquele momento, não apenas no âmbito sul-rio-grandense, mas em alguma medida em São Paulo, tendo em vista que as ideias modernistas que chegavam ao sul, em princípio, eram aqui fortemente rechaçadas. Nesse sentido, Tadeu Chiarelli nos oferece um interessante panorama do contexto histórico anterior à Semana da Arte Moderna de 1922, apontando dados relevantes à desmistificação da Semana como um movimento revolucionário que seria a gênese do modernismo no Brasil. O breve panorama é importante para compreendermos que o processo de construção de uma modernidade na arte, nunca homogêneo, mas, é um processo que se caracteriza por lutas e embates políticos, conceituais e estéticos. De lá para cá, tendo em vista a movimentação no âmbito das artes plásticas que se dava no centro econômico e cultural do país, voltamos nosso olhar para a situação no Rio Grande do Sul. De antemão relembremos o discurso de

Maria Lúcia Bastos Kern, ao salientar ela que, no Rio Grande do Sul, o modernismo emerge no final dos anos 1940. Tal afirmação assinala que a produção dos diários de Francis Pelichek não se dá em um âmbito onde as formas e ideias modernistas corriam soltas. Pelo contrário, vigoravam no estado apenas alguns aspectos tidos como modernos. Neste sentido, destacamos a atenção dispensada pelo artista às transformações urbanas. Todavia, no que tange ao tratamento dado à pintura, Pelichek recorria a uma solução formal não radical, ou seja, calcada ainda no naturalismo mimético da arte como representação do real. Outros dois autores nos fornecem informações acerca do período de atuação de Pelichek e o estudo de seus textos nos fornece um horizonte do quadro das artes plásticas na época de construção dos diários. Tanto Neiva Bohns quanto Círio Simon discutem a formação da arte no Rio Grande do Sul na virada do século XIX para o século XX, constituindo um panorama da arte e problematizando, não apenas questões sociais e econômicas que auxiliaram a caracterizar a produção e difusão das artes plásticas gaúchas, como também o aspecto do ensino formal no Rio Grande do Sul, espaço de atuação notória de Pelichek e que tem reverberações seguras em suas anotações nos diários.

A relação documento histórico e monumento será tratada à luz do texto de Aloïs Riegl, autor que se dedicou à compreensão e categorização dos objetos produzidos pelo homem, os quais precisam de definições para serem salvaguardados como documentos constituintes de sua história. O autor traz importantes contribuições para o pensamento sobre o valor desses objetos e sua relação como documentos e monumentos.

O desejo de desvio, de atualizar o objeto diário aproximando-o de questões contemporâneas e ainda, problematizar seu caráter de obra é uma tarefa complexa que exige, ao menos, uma interlocução com Georges Didi-Huberman que diante da imagem nos convida a lançar sobre esta um olhar em prospecção, na busca por uma abordagem que revitalize a imagem retirando-a da segurança de um local estabelecido pela história. Problematiza a imagem com um discurso atual, sabendo que esta é uma construção de tempo e de discursos heterogêneos. Nossa ideia não é uma mera aplicação de seu pensamento sobre o anacronismo. Ainda não estamos aptos a fazê-lo, mas, atenta-se ao termo, “semelhança deslocada”, ao procurar uma interlocução entre o que vemos nos registros dos diários e os problemas oriundos do

fazer artístico. Este é o que hoje nos permite pensarmos o objeto – diário – com um valor formal e conceitual para além do mero documento com características de um objeto antigo<sup>2</sup>, com um valor vinculado apenas às questões rememorativas.

Apesar dos diários serem uma parte da documentação que conforma o arquivo pessoal de Francis Pelichek no Arquivo Histórico da UFRGS, eles também são uma forma de escrita de si, uma construção do indivíduo Pelichek como ser histórico. Podem, todavia, ser arquivos dentro do arquivo pessoal do artista, como arquivos privados em primeira instância, não como um espaço do repouso de memórias, mas sim, como nas ideias de Foucault, como o local de onde se produz o discurso, o espaço onde trabalha a criatividade e a imaginação.

Nesse sentido, tentaremos aproximar os diários de Francis Pelichek da ideia de arquivo, tendo como horizonte as ideias de Jacques Derrida e de Michel Foucault para o desenvolvimento deste termo. Nas ideias de Foucault buscamos compreender os arquivos como um sistema aberto onde impera o dinamismo, no qual se operam relações internas e externas. No arquivo de Derrida antevemos a proposta de um arquivo do porvir, ou seja, também sublinhado por uma ideia de abertura. O conceito remete não apenas a algo do passado, a instância da origem, mas a algo que ainda está por se constituir. A leitura desses dois autores ajudará a situar o objeto diante de sua característica mais marcante – a de ser uma construção que não se deixa circunscrever em tipologias estritas, um objeto fugaz que não se permite prender às delimitações históricas e que não serve apenas como verdade sobre um período ou indivíduo, enfim, reconhece-se o mesmo como um objeto que continua vivo, mesmo após a morte de seu criador.

---

<sup>2</sup> O termo 'objeto antigo' será delineado quando discutirmos as ideias de Riegl sobre os monumentos antigos. Por ora, entenda-se objeto antigo como aquele que facilmente se diferencia dos objetos novos por suas qualidades estéticas, (no caso das páginas dos diários) tais como: o amarelamento das páginas, marcas e sinais da ação do tempo sobre o objeto analisado.

## CAPÍTULO 1

---

### Os diários

Ao longo deste capítulo busca-se responder as questões que formam a base para a abordagem dos diários de Francis Pelichek, assumindo a ideia de que este objeto – outrora conhecido como diário – constitui-se por elementos de registro que o potencializam como um corpo<sup>3</sup>, o que assume a dupla dimensão de obra e de documento.

Contudo, é preciso apontar quais são estes elementos, qual a sua relevância para a construção da ideia de um objeto vivo, bem como situar este no contexto histórico e artístico em que foi construído, para que se possa antever alguma relação entre as atividades exercidas pelo artista no quadro da arte e os registros presentes nos diários.

O espaço de construção de um diário normalmente pressupõe uma relação de cumplicidade, de intimidade, de um “eu” para consigo mesmo. Mas também de um “eu” em relação ao contexto no qual se situa. A importância de localizar o objeto no espaço-tempo de sua construção se justifica, sobretudo pelo viés da distinção. Em outras palavras, por mais que o contexto exerça influência sobre a produção plástica do artista, na escolha dos temas e procedimentos para execução de seus trabalhos – os diários são concebidos como um espaço de *relativa autonomia* para o exercício, não apenas da escrita, mas do desenho, do registro fotográfico e das demais formas de expressão utilizadas pelo artista na construção de uma história particular, na construção do indivíduo Pelichek em terras *brasílicas*.

Doravante, a distinção que se faz deste objeto em relação ao conceito, ou a um conceito de diário, não nasce de uma fabulação sem referências. Para propor que este objeto não seja visto apenas como um diário é preciso saber o que pode vir

---

<sup>3</sup> A analogia ao corpo provém da ideia de complexidade e movimento inerente ao objeto chamado – “diários”. Tentaremos durante o texto defender a hipótese de que como corpo e, não apenas como *corpus* de informação, o objeto pode movimentar-se dentro da história da arte, ao sair da segurança de um local determinado pela condição de documento pertencente a um arquivo histórico, o que amplia as possibilidades de abordagem do objeto.

a ser um diário, segundo conceitos já trabalhados por autores que tratam das problemáticas dos chamados *escritos confessionais*. O que é um diário e o que faz este objeto não se comportar somente como diário?

Assume-se o fato de que o objeto pode ser simultaneamente obra e documento, portanto, para esta dissertação propõe-se, como um de seus objetivos específicos, a problematização desta dupla condição. As fronteiras entre obra de arte e documento da cultura, por mais que já tenham sido trabalhadas e tensionadas serão lembradas com base no texto de Aloïs Riegl. Temos convicção de que esta questão colocada pelo autor no início do século passado causa ainda hoje ruídos no pensamento daqueles que buscam catalogar e distinguir obras e documentos. Mas antes de qualquer coisa, vem a ser fundamental compreender o que constitui nosso objeto de estudo mais especificamente.

### **1.1. Do que é feito este corpo**

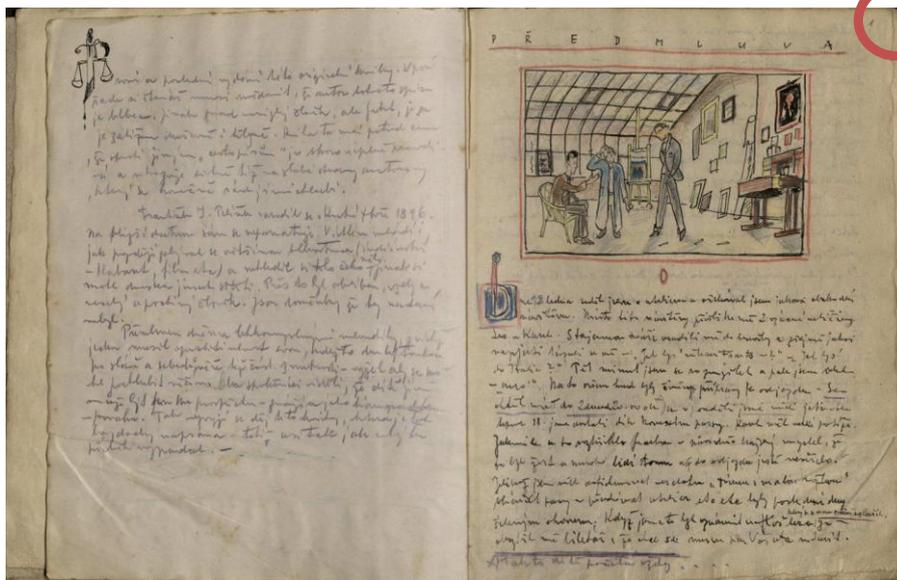
Antes de uma contextualização histórica deste *corpus* documental sobre o que vêm a ser os diários de Pelichek, é preciso apresentá-los. *O que compõe tal corpo e como este se localiza dentro do que poderia se chamar – arquivos do artista?* Se nossa proposta é abrir espaço para uma abordagem que trabalhe o *como* este diário atua nas suas possíveis brechas entre obra e documento, uma análise descritiva, de início, auxilia a organização do pensamento sobre os diários e permite que se elaborem questões vinculadas diretamente ao objeto de estudo.

O diário está localizado no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, em conjunto com os documentos pessoais (fotografias de infância, da sua terra natal, cartas, cartões postais, recortes de jornal onde aparecem “críticas” e reportagens sobre a obra e a vida do “boêmio” Pelichek, exames médicos, certidões de nascimento, batismo e naturalização, etc.) que constituem o que se pode considerar como arquivo do artista<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Os documentos pessoais do artista encontram-se depositados em três caixas de arquivos, sendo que os diários, já em estado de degradação, são guardados à parte.

Quanto ao detalhamento físico dos diários, suas dimensões correspondem a 28,0 x 22,5 cm e podemos perceber nas **imagens 1 e 2** o modo como o artista dispunha alguns de seus registros dentro das páginas e quais os tipos de registros utilizados na construção das mesmas. Não é possível estimar, com exatidão, se esta disposição obedecia algum critério ou ordem determinada, mas sabemos que diversificadas formas de registros dialogavam dentro do universo dos diários, a exemplo, a **imagem 3**. Nela, a fotografia provavelmente se vale de modelo para o exercício do desenho, e o texto traz a reminiscência dos pensamentos de Pelichek diante de sua situação de artista estrangeiro já em terras brasileiras.



**Numeração no canto superior direito da página. Esta numeração não é constante nos diários sofrendo variação.**

**Imagem 1 Francis Pelichek. Página 01.**



### LIVRE TRADUÇÃO POR SYLVIE KEILOVÁ

Cada ovelha com sua parêla. O presidente do estado Paraná. Segundo a forma do seu crânio pode-se opinar que não sabe o que faz. (Sistema Tcheco-lur)

O Victor, irmão do presidente, fugiu da escravidão do seu irmão e uniu-se com Havlasa (*„Havlasa foi o primeiro embaixador da Tchecoslovaca no Brasil, desde o ano 1921“*) para que faça o estande tcheco no Rio – isto fede com Frič (*„Frič foi um explorador tcheco que viajou muito por Brasil, e em tcheco temos uma expressão - quando diz-se que alguma coisa fede com alg. significa que esta pessoa (aqui Frič) provavelmente propôs fazer alguma coisa (aqui o estande tcheco)“*) – segundo as últimas notícias trouxe consigo esposa da Morávia (*„parte da Rep. Tcheca que fica no leste do país“*) junto com seu dinheiro, está hoje chora muito, porque ... (*„não consigo ler“*) não tem fábrica grande. – **O Victor foi sempre filho da puta, até hoje tem quadros, que deveria pagar, mas com que não tem pressa, como já é 3 anos. [grifo meu]**

Contudo, uma tentativa de ordenação das páginas dos diários já havia sido proposta pelo professor Círio Simon<sup>5</sup> em seus apontamentos sobre este objeto. A proposta deste estudioso também merece ser problematizada, pois o contato *in loco* com os diários permitiu uma reavaliação, não somente da cronologia destas páginas, mas também da quantidade das mesmas.

Todavia, a referência numérica que se encontra no canto superior direito dos mesmos nem sempre é constante, pois algumas de suas páginas não apresentam numeração, o que poderia auxiliar a indicar uma cronologia específica para a sua leitura. Isto sugere que uma leitura linear, que identifique uma narrativa diária, não vem a ser possível sem o apoio do texto. Ainda que, este trabalho utilizasse todo o texto traduzido dentro de seus objetivos, não me parece que se pudesse chegar a

<sup>5</sup> Círio Simon foi um dos poucos autores que escreveram sobre Francis Pelichek. Em *Dois Diários de Francis Pelichek*, ele realiza apontamentos sobre os diários do artista. O texto é parte de sua tese de doutorado - *Origens do Instituto de Artes da UFRGS - Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul* de 2002. *Dois Diários*, entretanto, referem pouco sobre o conteúdo dos diários.

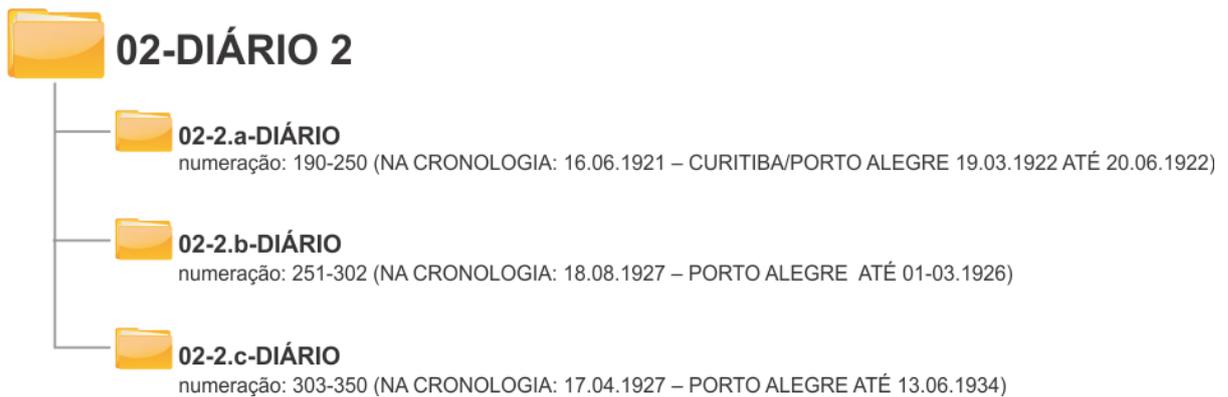
uma totalidade cronológica a respeito de suas páginas. Tão grande é a elaboração e densidade destes diários que se presume que, em alguns momentos, o próprio artista pudesse ter retomado uma página já escrita para continuar seu trabalho com diferentes formas de registro.

Entre os autores que já abordaram o assunto dos diários de Pelichek, o professor Círio Simon oferece-nos um horizonte importante em termos de compilação e de organização deste material. Em sua busca para constituir uma valiosa base de dados relativa à história do Instituto de Artes da UFRGS, por assim dizer, a própria da história da arte gaúcha, ele levantou as imagens dos diários e disponibilizou-as em forma de um CD-ROM para a pesquisa juntamente com seus apontamentos sobre os diários em forma textual.

Baseado no trabalho deste estudioso intitulado - *Dois Diários* gerou-se uma tabela na qual identificamos o lugar e o período em que as páginas se situam. Partindo da atenta observação das imagens presentes no CD-ROM que acompanha os textos de Simon, foi possível estabelecer um primeiro mapeamento de ordem cronológica, que segue abaixo. No CD-ROM os diários estão organizados da seguinte forma:

São duas pastas seguindo esta nomenclatura: **02 – DIÁRIO 1** e **02 – DIÁRIO 2**. Ambas as pastas encontram-se na raiz da pasta Pelichek. Cada pasta contém outras 03 pastas com imagens dos diários e um índice.





O primeiro tomo dos diários compreenderia o período, desde a saída de Pelichek de Praga, até sua chegada ao Rio de Janeiro e sua passagem por Curitiba, nos anos de 1920 e 1921. Estes dois anos somam um total de 187 páginas, acompanhadas de desenhos, escritos em tcheco, anotações das mais variadas, recortes, bilhetes e fotos.

A organização das imagens obedece à numeração de 000 até 187, com acréscimo de letras aos números quando para destacar um aspecto da página em específico, como que um recurso de *zoom*, para detalhar (ou seja, quando é mostrado algum detalhe da imagem este é localizado pela letra que segue o número da página). A *imagem* abaixo mostra um recorte do documento gerado pelo professor Círio Simon onde podemos reconhecer esta organização.

Página	Data	CONTEÚDO	Divisões
<b>02 - DIÁRIO 1.</b>			
<b>1 a- TEXTOS e IMAGENS</b>			
000-1	1920	Pelichek com as malas (foto)	.a
000-2		Bilhetes de passagens e ingressos	.a,b
000-3		Capa com foto de Pelichek	.a,b
000-4		No porto de Nápoles e navio	.a
000-5		Rio de Janeiro com figura vestida deitada na praia	
000-6		Texto	
001		Atelier e texto	
002		Texto	
003	26.01.1920	Dormitórios	
004-a		Gastos	
004-b		Roma	
004-c		Montanhas com trem	
005	29.01.1920	Texto	
006		Texto Pelichek diante de montanha de malas	.a
007	30.01.1920	Texto	.a

A parte denominada **Diário 2** marca a passagem de Curitiba para Porto Alegre, cidade onde o artista vive até 1937, ano de sua morte. Contudo, o material que consta, conforme a tabela acima, segue até 1934.

Apesar do esforço de Simon na constituição de sua base de dados, é notório que as imagens digitalizadas dos diários, ao menos estas que constam para a pesquisa na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, não foram suficientes para que se pudesse realizar uma análise mais profunda do material. Esta insuficiência deve-se à baixa resolução das imagens, tão logo, dificultando a leitura dos textos e a reprodução em formatos maiores que os disponíveis no CD-ROM. Neste sentido, a pesquisa *in loco* possibilitou a geração de novas imagens das páginas dos diários, através da redigitalização em um tamanho suficiente para a leitura de seus registros. Mesmo não sendo fundamental para a resolução do problema proposto por esta dissertação, a leitura pode ser considerada como um elemento novo que o projeto introduz. Isto somente foi possível a partir do contato com a pesquisadora Sylvie Keilová<sup>6</sup>, que desenvolve na República Tcheca um trabalho sobre a imigração dos tchecos no Brasil. Ciente da existência e importância dos diários de Pelichek, Sylvie, assim como eu, solicitou uma digitalização mais eficiente para realizar suas leituras. No desenvolvimento desta dissertação apresentamos em vários momentos as livres traduções realizadas por Sylvie, demonstrando de certa forma um avanço no estudo dos diários, sendo que até o presente momento não encontrei nenhuma tradução que permitisse uma problematização do que já se tinha dito sobre o objeto construído por Francis Pelichek.

Apesar de poucos serem os autores que se aventuraram a abraçar uma análise mais profunda deste material, a pesquisa no arquivo pessoal do artista possibilitou o contato com o texto de Carlos Reverbel<sup>7</sup> (1912-1997). Na reportagem,

---

<sup>6</sup> Sylvie Keylová é pesquisadora na República Tcheca desenvolve atualmente uma dissertação de mestrado intitulado - *František Pelíšek (1896-1937). Pintor tcheco no Brasil: a análise dos seus diários*, na Universidade Carolina em Praga. Sylvie realizou livres traduções de algumas páginas dos diários solicitadas para nosso projeto.

<sup>7</sup> Escritor, historiador e jornalista, realizou pesquisa sobre imprensa e história do Rio Grande do Sul. Trabalhou na Editora do Globo e colaborou com os jornais Correio do Povo e Zero Hora. Entre seus livros destacamos *O Gaúcho*.

intitulada “*A vida Boêmia de Pelichek*”<sup>8</sup>, foi possível se observar pela primeira e única vez, em todo o material analisado no arquivo, o assunto dos diários. O repórter, dono de um texto com linguagem hoje inatural para nossos periódicos, relembra às vezes em que esteve à mesa com o artista e boêmio Francis Pelichek. Na reportagem, a figura de Pelichek aparece como um fantasma, que vem a se juntar aos amigos na mesa de bar, Athos Damasceno<sup>9</sup> (1902-1975), Tasso Corrêa<sup>10</sup> (1901-1977) e o próprio Reverbel. Relembrando as velhas fanfarrices de Pelichek, Reverbel relata um pouco da visão que Tasso Corrêa tinha sobre a figura do artista. Escreve Reverbel:

Então, Tasso Corrêa, na sua habitual nonchalance, disse, (...) que não só assistira a quase tudo, convivendo com Pelichek, como fazia parte do patrimônio do Instituto de Belas Artes – o **livro de memórias [grifo meu]** de Pelichek, um impressionante diário inédito, com textos e ilustrações, contando as amarguras e as inquietações dêsse van gogh com letras minúsculas, primeiro na Europa, depois aqui em Porto Alegre. Tasso Corrêa afirma que a divulgação destas memórias seria um sucesso retumbante. E justifica seu ponto de vista, e, aliás, muito bem, justifica assim: - “*O que leva o grosso público a se interessar por Van Gogh, esgotando-lhe a biografia? O gênio do artista, a beleza da obra?*” *Evidentemente, não. O que interessa os leitores é o romance, o drama, dessa e de outras vidas tão em moda.*

Tasso Corrêa segue um pouco mais nas lembranças de Reverbel, que logo adiante aponta o problema destes diários, o muro que separa o texto de sua compreensão e de sua função comunicativa. Reflete Reverbel:

Muito bem, etc. e tal, mas aqui surge um caroço: o diário de Pelichek é escrito em tcheco. Diante desta muralha tcheca, não está mais aqui quem falou. Voltarei à minha primitiva categoria de antigo leitor do “Tico-Tico”. Lerei a história pelas figuras; as figuras contam a história toda.

---

<sup>8</sup> Este texto de Reverbel consta no anexo desta dissertação.

<sup>9</sup> Historiador, sua obra é marcada pelo gênero da crônica e ensaios sobre indumentária gaúcha e teatro no século XIX, trabalhou como tradutor para a Editora do Globo. Entre suas obras está *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, livro que abrange o período de 1755 a 1900.

<sup>10</sup> Pianista brasileiro formado pelo Instituto Nacional de Música. Foi diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul de 1936 a 1958, anos antes tinha sido professor de piano, no Conservatório de Música no Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Também participou da fundação da OSPA.

A dificuldade inerente à falta de tradução dos textos, ainda hoje persiste, entretanto, da própria clausura idiomática que se estabelece, surge a proposta da leitura através da imagem. Uma possibilidade já reivindicada nos poucos tempos que se desenrolaram após o falecimento do artista.

Esta dissertação não pretende desenvolver uma leitura com fins de estabelecer uma narrativa verdadeira e única sobre os acontecimentos da vida de Pelichek. Apenas encara a imagem como um dos muitos recursos utilizados pelo artista na construção de seus diários. Imagem esta que, após sua morte, se transformará, suscitando questionamentos e dúvidas ou simplesmente curiosidades sobre o pensamento do artista. Imagem que, nas tão longínquas palavras de Reverbel, encontram eco em nosso pensamento, pois são imagens que podem ser lidas, assim como um texto pode ser apenas visto, em sua clausura idiomática, borrando as fronteiras entre palavra e imagem. Este talvez configure um dos problemas-chaves deste objeto de estudo, o qual todos denominamos – diários de Francis Pelichek. Mas, por ora, deixa-se este problema em suspensão, para se retornar ao que se pretende refletir neste 1º capítulo – os diários.

Rarefeitos são os textos que se debruçaram diretamente sobre este conjunto de registros que conformam as páginas do que se convencionou chamar – diários de Francis Pelichek. Entretanto, quando se busca colher informações sobre o artista ou sobre sua atuação no “campo da arte<sup>11</sup>” no Rio Grande do Sul, geralmente os diários

---

<sup>11</sup> Neiva Bohns aponta que algo que poderia se chamar – campo da arte – no Rio Grande do Sul não se estruturou até meados dos anos 1950 (BOHNS, 2005: 05). A autora se baseia no texto presente no livro *Economia das trocas simbólicas* de Pierre Bourdieu. Todavia, podemos perceber no livro *As Regras da arte*, do mesmo autor, a definição mais concisa deste campo da arte. Segundo Bourdieu:

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementariedade ou de antagonismo etc.) entre posições (...). Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema de propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. (BOURDIEU, 2010: 261)

No Rio Grande do Sul no início do século passado as condições que permitissem o aparecimento desta complexa rede de relações ainda não haviam se estruturado. Não se poderia reclamar, por exemplo, uma objetividade definida nas relações entre os diferentes agentes de um possível campo, haja vista, que um agente poderia percorrer e ocupar diferentes espaços dentro de uma cadeia produtiva. E ainda, poderíamos considerar que neste momento em termos de produção, circulação e consumo era difícil percebermos uma estabilidade que permitisse identificar objetivamente os agentes e seus lugares dentro deste campo. Portanto,

são lembrados. É importante trazer a conhecimento algumas exposições póstumas, onde por vezes, tanto os desenhos quanto os diários de Pelichek foram expostos como parte da obra ou como obra do artista. Esta dissertação levantou até o presente momento no mínimo três exposições, onde Francis Pelichek é lembrado por sua dedicação como professor, desenhista, caricaturista, ilustrador, além de pintor – voltado aos temas urbanos e à vida simples de seus “retratados”. Sabe-se que, em apenas uma destas exposições as páginas dos diários foram com certeza expostas<sup>12</sup>. As exposições levantadas seguem em ordem cronológica:

1. *Libindo Ferrás e Francis Pelichek - projeto caixa resgatando a memória de 1998.*
2. *Desenhos do Acervo Benito Castañeda & Francis Pelichek de 2001.*
3. *Total Presença-Desenho de 2007.*

Na primeira exposição desta lista torna-se evidente o caráter rememorativo da mostra. Mesmo que tenham sido expostas algumas páginas dos diários<sup>13</sup>, elas sequer são discutidas no texto que se encontra no catálogo. Sem expor maiores reflexões sobre a relevância do objeto como obra, conclui-se que a importância do objeto estava mais vinculada à característica de documento da história da arte no Rio Grande do Sul.

A segunda exposição listada apresenta também um viés rememorativo e expõe desenhos do acervo do Instituto de Artes da UFRGS. Por ocasião desta mostra, o veículo de informação *Jornal do Comércio*<sup>14</sup> dedica uma página à divulgação da mesma e traz um texto de teor informativo que revela que a exposição

---

nesta dissertação, quando utilizarmos o termo *campo da arte* este se refere ao ambiente artístico em construção que vigorava no Rio Grande do Sul nos tempos de Francis Pelichek.

<sup>12</sup> Digo *com certeza* baseado no fato de que a referida exposição resultou um catálogo e nesse aparecem algumas páginas dos diários de Pelichek.

<sup>13</sup> É importante mencionar que no catálogo da exposição são quatro as páginas mostradas e correspondem às datas de 1920 a 1922, no mais da informação que traz o catálogo sobre o local onde estão preservadas as páginas diz-se que estas estão no acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Não possuem títulos e tão pouco são problematizadas no texto de autoria de Maria Lúcia Bastos Kern, presente no catálogo.

<sup>14</sup> Para ser mais exato no caderno *Panorama*, datado de 26.06.2001, página 02.

foi composta por 23 painéis reunindo aquarelas, desenhos e blocos de anotações dos dois artistas. O veículo ainda informa que, segundo o professor Flávio Gonçalves<sup>15</sup>, a mostra foi composta quase que exclusivamente por material de trabalho dos dois artistas e incluía um vídeo reproduzindo um bloco de desenhos de Francis Pelichek<sup>16</sup>. Não podemos afirmar com segurança se os “diários” foram expostos nesta mostra.

A terceira exposição citada constitui-se como uma continuidade do projeto de divulgação do Acervo Artístico da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, que iniciou com a mostra de gravuras do acervo em 2005. Em *Total Presença*, além de desenhos com caráter de estudo, também vigorava um vídeo com imagens do álbum de estudos do artista, com desenhos onde predominava a temática do campo. Já os diários não aparecem nesta mostra do acervo lembram-se palavras da curadora Blanca Brites;

Merecem destaque os cadernos de anotação e álbuns dos artistas Francis Pelichek, Benito Castañeda, e Justina Kerner. Desses escolhemos alguns desenhos, já que a restrição de espaço nesta mostra, nos impede de apresentá-los na sua totalidade, merecendo para tanto exposições exclusivas.<sup>17</sup>

Mencionar essas exposições torna-se importante, na medida em que se busque possíveis desdobramentos relativos a este conjunto de páginas escritas pelo artista tcheco, nomeados como *livro de memórias*, nas palavras de Tasso Corrêa, ou estudado como *diários*. Desdobramentos do discurso sobre o material e desdobramentos no discurso que necessita de constante reavaliação, para que se

---

<sup>15</sup> Na época (2001) o professor Flávio Gonçalves era coordenador da Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

<sup>16</sup> Sabemos que Pelichek possuía ao menos um bloco de desenhos, o qual foi exposto em vídeo na 3ª exposição referida – *Total Presença*, de 2007. Em um documento avulso que encontrei pesquisando o material arquivado pela Pinacoteca diz o seguinte a respeito destes desenhos: “Os desenhos presentes nesta exposição são folhas de um álbum de estudos, de uma de suas viagens ao interior do estado, nesse caso específico a São Marcos em 1929”.

<sup>17</sup> Texto extraído de: <http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/news/article.php?storyid=5>.

evidencie as solicitações do próprio objeto que se configura cada vez mais como um corpo em movimento.

Retornando à escassez de escritos sobre os diários, é possível que esta seja uma dificuldade oriunda da ausência de tradução dos registros textuais dos diários<sup>18</sup>, como a *muralha tcheca*, nas palavras de Reverbel. Todavia, é notável que Círio Simon, quando realiza seus apontamentos, priorize em seus escritos a importância de Pelichek como professor e agente dentro de um sistema de artes insólito, em plena construção. Notável, mas previsível, sendo um pesquisador experiente, Simon alia os documentos encontrados no arquivo pessoal do artista às emergências de sua pesquisa, esta voltada às origens do Instituto de Artes. Os relatórios de Pelichek serviram assim como uma importante fonte, em português, driblando a necessidade de uma tradução. E ainda, possibilitando reconhecer um pouco do pensamento do artista sobre seu ofício de docente, suas angústias e dificuldades. O texto de Simon raramente se volta diretamente à análise mais profunda dos diários, existindo apenas poucas considerações sobre alguns desenhos mais irônicos que o artista realiza<sup>19</sup> (**imagem 4**). Os relatórios<sup>20</sup> de Pelichek são citados nestes *apontamentos* e, por vezes, seus fragmentos são lembrados pelo pesquisador, estes mostram Pelichek como um professor que visava o bom desenvolvimento dos seus alunos, em um ambiente artístico em construção, como era o caso de Porto Alegre no início do século passado. O autor recorda estes relatórios dizendo:

---

<sup>18</sup> De modo que, como no caso dos apontamentos de Simon, dos diários propriamente ditos ficamos apenas com as imagens digitais de suas páginas, acessíveis via cd-rom, e os títulos de alguns desenhos. O professor Simon ainda no texto inicial de *Dois Diários* alerta que este texto deverá servir “como guia de acesso ao cd-rom relativo ao conteúdo dos dois diários”.

<sup>19</sup> Na nota 165, presente no livro de Simon, ele escreve: “sátiras de Pelichek ao mundo rural (misturando o cowboy com o gaúcho)”. Estes desenhos possuem alto grau de humor e irreverência com o lugar que o cercava. Talvez por esta razão “escolheu sua língua materna para estes escritos”. Este foi o único momento em que encontrei um parecer acerca dos desenhos e escritos dos diários. E um parecer equivocado, pois, segundo tradução solicitada da página em questão, sequer Pelichek referia-se ao gaúcho, na verdade suas reminiscências se direcionavam aos eventos ocorridos no Paraná.

<sup>20</sup> Estes relatórios do professor Pelichek são um canal de comunicação entre Pelichek e o diretor da Escola Libindo Ferrás e podem ser acompanhados a partir de seu arquivo pessoal, no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

Ao longo de seus relatórios, Pelichek se mostrava avesso às modificações que não tivessem sido discutidas e compreendidas como significativas. Ele questionava essas mudanças no seu relatório de 1930, quando lembrava que o antigo currículo era melhor quanto ao aproveitamento dos escolares. Para um europeu como Pelichek, deve ter sido muito difícil compreender as mudanças permanentes nas instituições e leis brasileiras. (SIMON, 2002: 37).

Para esta dissertação o retorno a estas fontes primárias significa reconhecer o trabalho daqueles que iniciaram o processo de ensino, difusão e ativação das artes plásticas em Porto Alegre.

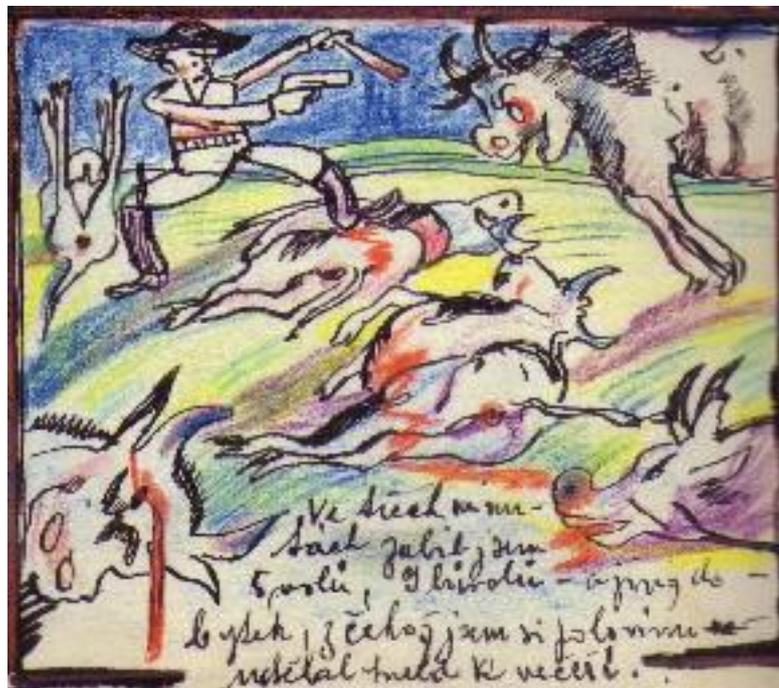


Imagem 4. Francis Pelichek. Detalhe da Página 229.

## 1.2. Um diário em meio às mudanças

Ao tomar como objeto de análise os diários de Francis Pelichek, uma das preocupações desta dissertação é contextualizá-los historicamente, situá-los cronologicamente dentro do olho do furacão na cultura, a que viria a ser a década de 1920 no Brasil. Um momento pontual para a história da arte neste país, em relação às ideias modernistas que se desenvolveram em São Paulo na mesma década, ideias que chegavam ao sul do Brasil (Rio Grande do Sul), muitas vezes pela corrente da literatura. Este campo apontado por certos autores como mais afinado, ou pelo menos onde existia algum tipo de diálogo com os acontecimentos culturais que se desenrolavam no centro do país. Este era o período no qual a própria crítica de arte no Rio Grande do Sul já possuía na figura do paulista Ângelo Guido, como seu maior expoente.

Para dizer que os registros presentes nos diários possuem uma *autonomia relativa*<sup>21</sup> em relação ao contexto da arte no Brasil (entenda-se eixo Rio de Janeiro e São Paulo) e especificamente no Rio Grande do Sul faz-se necessário compreender minimamente o quadro da arte que vigorava em meados dos anos 1920 e 1930 neste país. Era necessário estudar quais eram as discussões que empolgavam os debates no campo cultural e se elas de alguma forma exerceram qualquer influência na construção e composição dos diários de Francis Pelichek.

Estabelecer uma ordem cronológica das páginas dos diários é árdua tarefa, e como referido, faltaria um trabalho conjunto da leitura do texto e da imagem. Sobretudo, estruturar cronologias narrativas não é o foco desta dissertação. Mas como um “parêntese”, proponho um roteiro, identificável através das imagens presentes nos diários, comprovado nos textos que tratam da chegada de Pelichek ao Brasil, a exemplo, os apontamentos de Círio Simon e também através dos

---

<sup>21</sup> O termo *autonomia relativa* deve ser compreendida no contexto desta dissertação como a autonomia que o objeto diário, construído por Pelichek, possui em relação aos outros meios de construção da imagem empreendidos pelo artista nos anos de 1920 e 1930. Todavia, a autonomia é relativa, pois se existe uma independência na forma de construção das imagens nos diários em relação à pintura prática por Pelichek, por exemplo, por outro lado a imagem vai sendo construída ante uma demanda que vem da própria vida do artista. Em outras palavras as imagens nos diários terão uma relação estreita com desenvolvimento das atividades sociais de Francis Pelichek, seus desenhos e recortes, textos e fotografias (tudo que se possa considerar imagem nos diários) estão intimamente ligados com a construção de Pelichek enquanto ser social.

arquivos pessoais do artista. Estes arquivos, aliados a algumas páginas dos diários fornecem pistas sobre sua trajetória (**imagem 05**). Sendo assim, pode-se estabelecer o seguinte roteiro: Praga – Rio de Janeiro – Curitiba – Porto Alegre.



Imagem 5. Francis Pelichek. Página 230.

Para uma melhor compreensão do quadro das artes plásticas nas décadas de 1920 e 1930 faz-se necessário visualizar os fenômenos ocorridos em São Paulo, ainda que brevemente, para identificar possíveis reverberações no Rio Grande do Sul. Contudo, o desenvolvimento da modernidade, tanto no Rio Grande do Sul quanto nos grandes centros artísticos nacionais e internacionais, jamais deve ser encarado como um processo pacífico, sem tensões e distorções. Neste sentido, múltiplos são os discursos sobre este tema, sempre em aberto. Entre estes discursos, alastraram-se os totalitaristas, os normativos e restritivos.

Longe de traçar panoramas sobre a década de 1920, mas atentos ao importante evento da Semana de Arte Moderna, tão explorado por inúmeros autores respeitados em todo o país, as linhas que seguem servem, simplesmente, para fornecer subsídios capazes de responder a seguinte questão: *houve alguma reverberação no incipiente ambiente artístico do Rio Grande do Sul das ideias modernistas discutidas no centro econômico e cultural do país?* A pergunta é válida para que possamos *a posteriori* identificar alguma influência, na construção dos diários, das práticas artísticas que vigoravam no Rio Grande do Sul no período compreendido entre os anos de 1920 e 1930.

O cenário paulista explorado e discutido por Tadeu Chiarelli em - *Um Jeca nos Vernissagens: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil* será o nosso ponto de partida. Por quê? Porque lendo alguns autores que se dedicaram ao

referido período no Rio Grande do Sul, - Maria Lúcia Bastos Kern<sup>22</sup> e Neiva Bohns<sup>23</sup>, percebi, dadas as proporções (principalmente econômicas da época), certa correspondência entre as dificuldades de instauração do campo artístico em São Paulo e o incipiente ambiente artístico no início do século XX em Porto Alegre.

Entre os pontos de tangência podemos citar:

1. O trabalho de uma elite aristocrata crescente que vê na constituição de uma modernidade não apenas técnica, mas cultural, uma necessidade emergente. Para isso estabelece-se um plano de modernização, não somente urbano, mas, em nível de ensino. Pois era preciso qualificar, ainda que minimamente, a mão de obra necessária às demandas de uma sociedade em crescimento. Diante da apatia do Estado em relação à cultura, os aristocratas se movimentavam, financiando exposições e buscando construir instituições de ensino, para que o Brasil pudesse instituir seu próprio ambiente cultural, fortalecendo-se econômica e culturalmente. Busca-se amenizar a importação da cultura europeia, em especial, francesa.
2. Outro ponto reside no fato de que em ambas as situações não foram as mudanças formais, em um sentido radical como nas vanguardas europeias, que vigoravam em um primeiro momento em São Paulo ou no Rio Grande do Sul, mas sim um olhar para as transformações ocorridas na cidade. Um olhar mais atento para a constituição dos tipos, urbano e rural.
3. Nos dois casos fica evidente que o fortalecimento do debate crítico, em São Paulo com a crítica de Monteiro Lobato, e, no Rio Grande do Sul com a chegada de Ângelo Guido potencializou as discussões, não apenas sobre o modernismo e seus propósitos, como também acerca das transformações políticas e sociais que reverberaram na arte no início do século passado.

---

<sup>22</sup> Maria Lúcia Bastos Kern. **Les origines de la peinture moderniste au Rio Grande do Sul - Brésil**. Tese de doutorado. Ano de Obtenção: 1981. Université de Paris I (Pantheon-Sorbonne), UP. I, França.

<sup>23</sup> BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável Artes Visuais no Rio Grande do Sul do século XIX a meados do século XX**. Tese de Doutorado – UFRGS/PPGAV, Porto Alegre, 2005.

Praticamente dessacralizando a Semana de Arte Moderna de 1922, Tadeu Chiarelli<sup>24</sup> faz uma crítica em relação a um dos mitos que envolvem o Modernismo neste país e que fora difundido por Mário de Andrade. Diz o autor:

Um dos mitos que envolvem o Modernismo é o que celebra o caráter audacioso da burguesia paulista que, patrocinando a Semana de Arte Moderna de 1922, não teria hesitado em colocar em perigo seu poder e seu prestígio em prol da revolução estética pretendida pelos modernistas. (CHIARELLI, 1995: 45)

O que resulta desta contraposição de ideias interessa-nos, pois desmistifica a ideia de ruptura radical que se tem com a chegada da Semana de 1922. Mostra-nos, ainda, como a história da arte neste país não se dá a golpes de facão, mas através de processos, muitas vezes, lentos e contraditórios.

Neste sentido, vale apontar os motivos pelos quais Chiarelli questiona a “heroica” posição da burguesia paulista. Na contramão das ideias de Mário de Andrade, o autor aponta três motivos para a burguesia paulista ter patrocinado a Semana:

- a) Já existia a prática da burguesia local em patrocinar eventos artísticos e culturais. (...) a Semana não foi o primeiro nem o último evento a contar com seu suporte financeiro;
- b) A Semana não contava apenas com os elementos proeminentes da alta burguesia, como também com indivíduos bastante considerados na vida social e cultural nacional, fato esse que, pelo menos em tese, retirava qualquer poder subversivo do evento, tornando-o bastante confiável;
- c) No que diz respeito às artes visuais, a elite paulista nada estava arriscando ao patrocinar a mostra no Teatro Municipal, uma vez que as obras ali apresentadas, ou já haviam sido vistas pelo público, ou então não continham nenhum saber de ruptura maior.

---

<sup>24</sup> Segundo Chiarelli, Mário de Andrade teria realizado em uma palestra no Rio de Janeiro em 1942, uma diferenciação entre a burguesia paulista e a carioca. Nesta diferenciação Andrade pontua como diz Chiarelli, *que a burguesia riquíssima do Rio, não patrocinaria um evento arriscado, subversivo, como a Semana e o próprio Modernismo*. A burguesia no Rio de Janeiro não era audaciosa como a “aristocracia paulista”. Esta capaz de colocar em jogo seu próprio poder. (CHIARELLI, 1995: 45)

Se lá (em São Paulo) o processo de desenvolvimento de um modernismo, em termos formais, não foi um golpe de espada, aqui nos pagos gaúchos não seria diferente. A tese que Chiarelli defende, neste ponto de seu livro, é que não se deve pensar na Semana de Arte Moderna com um ‘romantismo’ exagerado. Antes de ser um momento inaugural, a Semana foi uma reafirmação do *desejo de segmentos da elite paulistana de dinamizar o ambiente artístico-cultural da cidade, sem se importar com o teor estético e/ou ideológico do evento patrocinado*.

Mais adiante Chiarelli faz outra contraposição, agora às ideias de Walter Zanini, no texto “Arte Contemporânea”, crítica que põe em cheque a ideia de que, anterior a este evento (o da Semana), São Paulo possuía um ambiente artístico “paupérrimo”, nas palavras de Zanini, como aponta Chiarelli.

Na verdade, todo o texto de Tadeu Chiarelli mostra exatamente o contrário. Existia interesse, havia debate e inclusive compradores para as obras no início do século passado. Talvez, esta seja uma diferença bem marcante em relação ao contexto gaúcho, calcada, por óbvio, no momento econômico do país. Resumindo sua contraposição à Zanini, cito Chiarelli: “O Modernismo em São Paulo pode ser encarado como a ampliação de um debate artístico já instaurado na cidade antes da Semana”. (CHIARELLI, 1995: 64)

Podemos pensar, em termos de relação entre os dois ambientes, que as dificuldades no processo de instauração de um ambiente artístico moderno que ocorreram no centro do país, não são exatamente as mesmas daqui, mas se tocam quando diz respeito às resistências e à forma moderada que permeou tais transformações.

Por que é importante olharmos para o caso paulista? Porque, por mais que a arte produzida neste momento – década de 1920 no Rio Grande do Sul – não tenha exercido influência nos movimentos que se desenrolaram no centro do país, as ideias modernas que desenvolviam-se lá e, que, chegavam aqui muito a cargo da literatura não eram incorporadas, mas existiam. Na verdade, o que existia era a resistência. Esta é uma contraposição que Guilherme de Almeida<sup>25</sup> (1890-1969)

---

<sup>25</sup> Foi um importante organizador da semana da arte de 1922, criou em 1925 uma importante conferência para difusão da poesia moderna, intitulada “Revelação do Brasil pela Poesia Moderna”. Era advogado, jornalista crítico de cinema, poeta, ensaísta e tradutor.

encontrou quando chegou ao Rio Grande do Sul, em 1925. Segundo Carlos Scarinci<sup>26</sup> (1932), em 1925 o regionalismo literário sofreu uma leve perturbação originada pelo movimento modernista que empolgava São Paulo e Rio de Janeiro. Entretanto, a atitude dos gaúchos ainda era hostil às novas ideias. Na tentativa de combate ao regionalismo, em defesa do nacionalismo, Almeida percebe que era uma luta natimorta, pois havia no povo gaúcho uma consciência definida em relação ao problema.

Os gaúchos não pareciam estar imbuídos do desejo de rebelar-se contra a autoridade, criticar a história e eliminar radicalmente o passado. (...) o passado não era tratado como longo período de trevas, mas como instância de formação de identidade cultural do povo gaúcho. (BOHNS, 2005: 128).

Esta é uma ínfima parcela de um amplo cenário exposto por Tadeu Chiarelli, que nos é útil na medida em que auxilia a desmistificar alguns aspectos do fenômeno do modernismo paulista e a realizar algumas aproximações com o contexto histórico no qual os diários foram concebidos. Mas, antes de adentrarmos no nosso chão propriamente dito, nos problemas que a arte encontra no período que antecede Pelichek e, que se desenrola até sua morte, importa-nos olhar mais um escrito que contextualiza este momento das artes plásticas do país na nascente do modernismo.

Annateresa Fabris faz um interessante levantamento dos discursos que abordam a questão moderna e as problemáticas pertinentes ao modernismo no Brasil<sup>27</sup>. A autora aponta alguns desses discursos em âmbito internacional, citando as ideias de Greenberg e de Kosuth, por exemplo.

O discurso greenbergniano da crítica da especificidade de um meio (no caso a pintura) através das ferramentas do próprio meio, no sentido da auto-referencialidade, deveria se tornar o caminho para arte. A autora identificará, ainda

---

<sup>26</sup> Carlos Scarinci, crítico de arte, foi diretor do MARGS e da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Autor da tese “A gravura no Rio Grande do Sul – 1900 - 1980”, posteriormente convertida em livro. A referida citação de Scarinci se encontra na Tese de doutorado de Neiva Bohns.

<sup>27</sup> Modernidade e Vanguarda, o caso brasileiro in: **Modernidade e modernismo no Brasil**, São Paulo, Ed. Mercado das Letras, 1994.

nas ideias de Greenberg, outras características que a arte moderna teria que possuir para que pudesse enfrentar um derradeiro fim, um esgotamento. São características calcadas na autolimitação imposta, em seu fechamento, nos seus próprios limites, na concentração na natureza intrínseca do meio, o qual seria a pintura.

Para Annateresa, “Desse modo a arte moderna recorta uma área de competência própria que não se confunde em qualquer outra expressão artística, pois suas características são a busca da superfície plana, a preocupação com o formato do suporte e as qualidades dos pigmentos”. (FABRIS, 1994: 10)

Apontar diferentes posições em relação à arte moderna servem, antes de qualquer coisa, para mostrar que, mesmo em países onde o debate era efervescente, nos próprios círculos inaugurais, os discursos que buscam uma verdade sobre este período, em algumas ocasiões, serão extremamente excludentes. Uma estratégia política e às vezes panfletária. Como bem apontado por Annateresa, não devem constituir uma verdade dada sobre a arte moderna. Neste sentido, não se pode esquecer das relações que a arte mantém com a sociedade, um risco que se corre ao elaborar formulações excludentes que reivindicam para si o direito de circunscrever o que é ou não arte.

As relações entre arte e sociedade, serão ferramentas fundamentais para a compreensão no caso do modernismo no Brasil. Quando chegarmos às questões que tocam a produção artística no Rio Grande do Sul nas décadas de 1920 e 1930, as tensões entre sociedade, política e economia se tornam ainda mais problemáticas, ao ponto de imaginarmos que a construção dos diários de Pelichek se deu em um terreno arenoso e movediço, cheio de conflitos e incertezas.

Todavia entre os discursos apontados por Annateresa Fabris, existe uma ideia que nos é cara ao projeto, por trazer à tona a importância de uma arte como a caricatura, um meio expressivo explorado com consistência por Francis Pelichek.

Annateresa Fabris, atenta às novas discussões sobre o processo de modernização no Brasil, no final do século XIX e início do XX, traz os estudos de Ana Maria Belluzzo que, “... em *Voltolino e as raízes do Modernismo*, estuda o papel do caricaturista na captação da nova cultura de âmbito urbano que estava se configurando em São Paulo.” (FABRIS, 1944: 16)

Belluzzo evidencia a modernidade de Voltolino através do meio de expressão utilizado pelo artista - a **caricatura**, como uma forma de arte transitória, a que traz em si um discurso transgressor em relação aos moldes acadêmicos.

...Ana Maria Belluzzo situa o papel precursor de Voltolino em relação ao modernismo pela prefiguração de temáticas e procedimentos formais, pela recusa da idealização e pela primazia conferida à experiência, pela negação de uma visão “oticamente fiel ao natural”, por seu expressionismo “para fins cotidianos”, pela percepção irônica do real, pela “dimensão primitiva de sua caricatura”. (FABRIS 1994: 16)

A caricatura é a forma de desenho, adotada por Pelichek, a que mais figura em seus diários. O personagem Pelichek dentro de seus diários, quando “retratado”, mantém sempre a mesma forma caricatural. Encontra-se em seu arquivo pessoal, no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, um trabalho de caricatura datado de 1919 (**imagem 6**), onde se observa justamente a força desta arte. Nos dizeres de Belluzzo, esta é expressiva para fins cotidianos e também para fins políticos, como é sabido. A caricatura, como um instrumento de rápida captação das nuances do cotidiano, serve muito bem como anotação. As anotações são o recurso de um *flâneur*, como o próprio artista que busca captar as mudanças ocorridas no âmbito urbano. Estando a caricatura presente em periódicos e revistas torna-se, ainda, uma forma de expressão capaz de atingir um público maior.

Por conseguinte, a análise da modernidade no Brasil não poderia dispensar deste confronto com a nova paisagem urbana, perpetuada pelas imagens técnicas, uma modernidade que, como diz Annateresa, *não pode ser pensada fora do âmbito de uma cultura de massa*.

Devem ser levadas em consideração nesta virada de século, as transformações sociais e as modificações, não somente no espaço urbano, mas a mentalidade das pessoas envolvidas na renovação dos aspectos culturais de suas cidades o que sem dúvida dinamizou os debates sobre o projeto moderno. Se, por um lado, este modernismo não é tão radical no que concerne a forma, ao rompimento com o figurativo nas pinturas, por outro, deve ser compreendido como uma série de manifestações eminentemente modernas para o local no qual estava inserido, como um evento agressivo e contestador para aqueles que ainda se

apegavam à velha ordem academicista, também aos espectadores que ainda se agarravam às suas crenças artísticas de cunho naturalista e acadêmico.

Cabe compreender que os diários de Francis Pelichek foram construídos dentro deste contexto de intensa transformação, em um ambiente de debate das novas ideias e de questionamento da antiga ordem, não apenas na cultura do país, mas no setor político também. Esta consciência histórica faz-se necessária, ao se verificar a distância que os registros nos diários mantinham da produção de Pelichek como pintor. O quanto este artista estrangeiro teve de ser versátil em solo gaúcho, nas funções que exerceu: o Pelichek das encomendas oficiais do Estado era distinto do Pelichek dos diários, em termos formais, se tirarmos por base a liberdade com que construía suas figuras nas páginas dos diários. A importância de tal contextualização também nos permite ver que este artista multifacetado será um dos poucos a imprimir um olhar sobre as questões urbanas, a dar atenção a este cotidiano em plena transformação.



Imagem 6. Francis Pelichek. Impresso, 1919.

#### LIVRE TRADUÇÃO DE SYLVIE KEILOVÁ

As canções de Hašler N° 17 (*Karel Hašler foi um compositor checo das canções populares que vivia na época de Pelichek.*)

Um escândalo de alta traição composto por Karel Hašler

Casa editora de canções de Hašler, Praga II – Lucerna

Casa editora de canções de Hašler em Praga II Lucerna

*Ao lado: J. Ziegloser, Král. Vinohrady 1905 (é uma parte de Praga onde antes de partir para o Brasil morava também Pelichek)*

### 1.3. De lá para cá, os diários em solo gaúcho

É conhecido que em São Paulo, o modernismo em seu princípio não operou grandes transformações formais no fazer artístico, caracterizando-se por um processo tenso, permeado por debates acalorados e posicionamentos diversificados em relação à emergência de modificações estéticas e ideológicas. Se lá uma análise do quadro das artes plásticas deve levar em consideração as questões sociais, aqui, no Rio Grande do Sul não seria diferente. Portanto faz-se necessário, quando nos referimos às artes plásticas no Rio Grande do Sul, nas décadas de 1920 e 1930, observar com atenção as mais singelas, porém importantes, modificações operadas por artistas em seu fazer, predominantemente na pintura. Como exemplo destas nuances percebe-se a atenção depositada nas transformações urbanas por parte de certos artistas atuantes nas três primeiras décadas do século XX. Tal fato é apontado por alguns autores como indicativo das mudanças ocorridas no fazer artístico no Rio Grande do Sul, dentro de um lento processo de formação e consolidação das artes plásticas no estado. Segundo os estudiosos deste período da história da arte no Rio Grande do Sul, no âmbito gaúcho havia o debate onde circulavam as ideias, mas antes da década de 1940 o quadro das artes plásticas não havia processado substanciais “revoluções” formais, mantendo ainda a ideia de desenho “bem feito” em um cunho acadêmico. Por isso é importante darmos atenção às pequenas transformações artísticas (nos procedimentos na construção das imagens e na escolha dos temas por parte dos artistas, por exemplo), históricas e sociais, até para podermos ressaltar a “autonomia relativa” na construção dos diários do artista, em relação às outras práticas de Francis Pelichek no contexto das artes plásticas no Rio Grande do Sul.

O subcapítulo a seguir exporá aspectos deste âmbito que antecede a chegada do artista Francis Pelichek no Rio Grande do Sul e sua atuação como agente de um processo de construção de campo artístico em solo gaúcho.

A necessidade da contextualização do objeto – diário passa também pelo princípio de que este deve ser analisado, não apenas como um objeto, fato, ou evento isolado do contexto no qual surgiu. Sendo fruto do desejo, da vontade ou necessidade do artista, o diário é uma construção vinculada ao tempo e ao espaço

no qual foi construído. Muitos são os impulsos que levam à necessidade do registro *diário*, ou mesmo das páginas de *memórias*. Resguardadas as necessidades reais do artista, que motivaram suas anotações (pois nunca saberemos realmente quais foram estas) o que nos resta é a presença do objeto, deslocado de seu tempo. Diante da impossibilidade de recriar o ambiente no qual os diários foram escritos, resta-nos o compromisso de, por meio do discurso, situá-lo. E por assim dizer, é no compromisso com o objeto que se coloca a necessidade de rever o panorama histórico.

Levando-se em consideração os tempos de construção destes diários, sabendo, todavia, que estamos sujeitos a imprecisões, o período que corresponde aos registros em Porto Alegre vai de 1922 a 1930<sup>28</sup>. Para compreender este momento no campo das artes plásticas no Rio Grande do Sul, alguns trabalhos são indispensáveis. Não menciono todos, podendo até mesmo provocar alguma omissão, seja por desconhecimento ou mesmo esquecimento, mas para esta dissertação tomaremos como referências os trabalhos de: Maria Lúcia Bastos Kern<sup>29</sup>, Neiva Bohns<sup>30</sup>, Círio Simon<sup>31</sup> e Paulo Gomes<sup>32</sup>.

Justifica-se a seleção de tais referenciais à guisa de contextualização, por considerá-los fontes de pesquisa que dão conta do período no qual os diários foram

---

<sup>28</sup> Sylvie Keilová, por correio eletrônico, escreveu que os escritos cessam em 1930. Entretanto, como já expusemos na tabela organizada por Círio Simon, o estudioso coloca como data de término da construção dos diários o ano de 1934, havendo um ruído cronológico o que expõe as dificuldades de esboçar cronologias para o objeto.

<sup>29</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. A pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: **A Semana de 22 e emergência da modernidade no Brasil. 1992, Porto Alegre Brasil e Les origines de la peinture moderniste au Rio Grande do Sul - Brésil.**, Ano de Obtenção: 1981. Orientador: Marc Le Bot. Université de Paris I (Pantheon-Sorbonne), UP. I, França.

<sup>30</sup> BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável Artes Visuais no Rio Grande do Sul do século XIX a meados do século XX.** Tese de Doutorado – UFRGS/PPGAV, Porto Alegre, 2005.

<sup>31</sup> SIMON, Círio. Dois diários de Francis Pelichek. Pesquisa decorrente da Tese: **Origens do Instituto de Artes da UFRGS - Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul** – PUC-FFCH, Porto Alegre, 2002.

<sup>32</sup> GOMES, Paulo (org). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**, Porto Alegre – Lahtu Sensu, 2007.

construídos. E, sobretudo, em seus textos, os autores utilizam fontes que de alguma forma se entrecruzam.

Em relação aos textos que fornecem uma visão histórica sobre o período em questão, quase todos evidenciam unanimemente as dificuldades do “sistema” de arte local se consolidar, pelo ambiente quase que inóspito para arte, como era o caso do Rio Grande do Sul em fins de século XIX e início de século XX. Uma hipótese plausível para compreender a questão sugere a falta de atenção das autoridades locais para com as questões culturais, no que tange em especial, as artes plásticas. Soma-se a despreocupação das autoridades no incentivo às práticas artísticas nesta passagem de século, um conturbado momento político do estado permeado pelas “revoluções” de 1835, 1893, e mais adiante pela de 1923. Iniciamos nossa reflexão com a frase emblemática de Maria Lúcia Bastos Kern:

O modernismo no Rio Grande do Sul emerge no final dos anos 40 e início dos anos 50 em meio ao conflito entre internacionalismo, nacionalismo e regionalismo, fenômeno que vai permear a produção plástica local, imprimindo peculiaridades próprias. (KERN, 1992: 46)

A frase é clara e objetiva. O modernismo inicia no Rio Grande do Sul na década de 1940, anos após a morte de Pelicheck e o cessar da escrita dos diários. Pergunta-se assim, por que voltarmos nosso olhar para este tempo? Basta lembrar a resistência que Guilherme de Almeida encontra no Rio Grande do Sul, ao tentar combater o regionalismo, fato pelo qual encontramos eco nas palavras de Kern. A autora expõe que o possível motivo deste desenvolvimento tardio se dá justamente pela resistência dos defensores do regionalismo nos anos 20 no Rio Grande do Sul, e ainda, em algumas vertentes de cunho nacionalista durante o Estado Novo. Assim como outros teóricos, vê na ilustração e na gravura uma atualização em termos formais que não se apresentam nas demais expressões artísticas antes da década de 1940. Em relação à pintura, Kern escreve o seguinte:

A pintura peculiariza-se pela preservação do sistema figurativo acadêmico, cujas formas são norteadas pelo desenho rigoroso (...). A temática predominante é oriunda do meio rural e este apresenta o caráter documental e, às vezes, nostálgico e melancólico.

Em relação à pintura praticada por Francis Pelichek encontramos um parecer de Fernando Corona<sup>33</sup> (1895-1979) onde o ex-diretor do Instituto de Artes diz; “Não, existiram artistas “modernistas” em Porto Alegre entre 1920 e 1930. Houve um pensar do impressionismo, sem, portanto existir (refere-se à Ângelo Guido); do academismo (Libindo Ferrás); ou do neoclássico (Francis Pelichek)”<sup>34</sup>.

Mas onde este contexto do campo das artes tangencia os diários? Muitos dos registros presentes em suas páginas, principalmente os desenhos, não dialogam com as formas de representação de cunho naturalista e apresentam o cotidiano através de desenhos mais soltos e próximos da caricatura, o que favorece a anotação da experiência diária, permitindo uma maior proximidade entre o tempo da ação vivida e o do registro na página. Tal fato nos parece como uma característica pertinente ao conceito de *diário*, dentro de uma tipologia específica de escrita. Adiante exploraremos as tipologias dos *escritos confessionais* e novas relações que delas surgirão.

Mas o cotidiano é dinâmico e percebemos, ao ler os diários pelas imagens, que ao longo de seu desenvolvimento as formas de registros vão se reconfigurando, e o que temos em suas primeiras páginas é o exercício da escrita e do desenho (esquemático, com características caricaturais) quase com a mesma proporção, mais ou menos um desenho por página escrita. No período que identificamos como o da partida do artista de Praga e de sua estadia no Rio de Janeiro, de 1920 a 1921, predominam os desenhos de paisagem, algumas vezes com ou sem a presença da figura do artista. Em relação às fotografias, estas são poucas e praticamente todas

---

<sup>33</sup> Escultor espanhol de Santander chega a Porto Alegre em 1912, após graduar-se na Escola de Belas Artes de Vitória na Espanha. Em 1938 escreve e publica *Fídias, Miguel Ângelo e Rodin* tese para concurso à cátedra de escultura e modelagem do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, onde lecionou por trinta anos. Foi também colaborador da Revista do Globo e do Jornal do Comércio. Foi responsável pela arquitetura de prédios importantes na cidade de Porto Alegre, como por exemplo, o do Banco Santander.

<sup>34</sup> Esta citação é parte do anexo VIII da tese de doutorado de Maria Lúcia Bastos Kern, onde a autora realiza esta entrevista com Fernando Corona na data de 28/05/1979. A pergunta colocada pela autora foi a seguinte: “Quem são os artistas ‘modernistas’ desta época”? Ainda, sobre a possibilidade de um movimento modernista, ressalta Corona: “não havia um movimento modernista nos anos de 1920 e 1930 em Porto Alegre, que a Semana de 22 poderia ter despertado nos poetas e escritores, um desejo de escrever em português do Brasil e não o de Portugal”.

correspondem a paisagens. No período “paranaense”, a relação entre os escritos e os desenhos continua a mesma em termos de proporção, sendo que, os desenhos apresentam mais situações onde o “personagem” se encontra em meio às atividades rurais, no “país dos pinheiros<sup>35</sup>”, Pelichek anda a cavalo “enfrenta” cobras, felinos e mosquitos. As fotografias deste período são poucas, três ao total. Já em Porto Alegre vemos de início, nas anotações referentes ao Instituto de Belas Artes, o personagem Pelichek no exercício da docência. Neste período, até o final de seus registros nos diários, muitas serão as fotografias que dizem respeito à atividade de Pelichek como professor, artista e homem público, com uma intensa desenvoltura no meio social da cidade, participante de festas e eventos ligados à cultura. Estes registros serão problematizados adiante na dissertação, basta por ora dizer que em Porto Alegre, já estabelecido, o artista começa a construir e solidificar sua imagem e percebemos o aumento, não apenas na quantidade de registros, mas também uma mudança no tipo e forma de organização dos mesmos, até a finalização de seus diários, na escrita e nos desenhos, que darão lugar aos recortes de jornais e fotografias.

Neiva Bohns, em sua tese de doutorado, discute as relações sociais, políticas e econômicas que antecederam a constituição do esboço de um campo da arte em Porto Alegre, na virada do século XIX para o XX. No quadro social, temos o fortalecimento do imigrante europeu diante da agricultura e do comércio e posteriormente da indústria. No econômico, a inserção do estado na matriz econômica do país, com uma produção voltada ao consumo interno nas áreas da agricultura e pecuária<sup>36</sup>, fato que culminará no reposicionamento político por parte do estado diante do cenário nacional, ao reivindicar uma maior participação e a quebra da hegemonia política vigente resultante disto a eclosão, na década de 1930, do golpe de Vargas.

Como acontece em um ambiente social em construção, a falta de mão de obra especializada era um fato recorrente. Os artistas assumiam diversificados

---

<sup>35</sup> Como o artista identifica a região do Paraná na qual estava.

<sup>36</sup> Permitindo o crescimento das oligarquias rurais. Todavia com capital acumulado os “patrões” poderão investir em bens simbólicos, como os retratos, por exemplo, gênero que fornecerá por algum tempo um meio de subsistência para os artistas locais.

papéis dentro do incipiente sistema que se estruturava, consequência dos escassos recursos para investimento em um ensino de nível superior. Sobre este dado, Neiva Bohns escreve que: “Na área artística, de fato não havia muita diferença entre um arquiteto, um cenógrafo, um decorador e um artista, e o reconhecimento profissional dava-se mais pela experiência do que pela obtenção de um diploma” (BOHNS, 2005: 34)

Neste sentido, um artista, neste início de construção de ambiente atenderia diversas funcionalidades. A autora relembra o caso de Araújo de Porto Alegre (1806-1879)<sup>37</sup>, que auxiliou na construção de um centro cultural mais estruturado, fazendo da atividade na área da cultura o norte de sua vida, até muitas vezes dividindo o trabalho artístico propriamente dito com o papel de agente cultural. O mesmo fez Francis Pelichek, ao incentivar a produção e difusão artística no contexto cultural de Porto Alegre. Como docente não cessava de dar aulas, inclusive aos sábados, sem remuneração, para recuperar cronogramas faltantes - vislumbrando um melhor aproveitamento de seus alunos<sup>38</sup>.

Não se deve omitir que desde o início da construção do sistema das artes no Brasil ou mesmo na Corte Imperial, por assim dizer, o esforço destes estrangeiros no país é notável<sup>39</sup>. Basta lembrar Debret no início do século XIX, que segundo Bohns:

Para o desenvolvimento dos métodos do ensino artístico, muito contribuiu o esforço corajoso e sistemático de Jean-Baptiste-Debret, na sua luta contínua para obter melhores condições de trabalho e para divulgar a produção dos alunos, através de exposições, colaborando para a formação de um campo artístico minimamente aparelhado, com grandes chances de encontrar meios de sistematizar-se. (BOHNS, 2005: 42)

---

<sup>37</sup> Manuel Araújo de Porto Alegre, nascido em Rio Pardo, no Rio Grande do Sul, realiza seus primeiros estudos em Porto Alegre e mais tarde transfere-se para o Rio de Janeiro. Exerceu as funções de caricaturista, professor e escritor, foi um dos fundadores e diretor da Lanterna Mágica, primeiro periódico a explorar a caricatura no país. Ostentava o título de Barão de Santo Ângelo.

<sup>38</sup> Tal informação consta nos relatórios de Pelichek à Libindo Ferrás, então diretor do Instituto de Belas Artes.

<sup>39</sup> Não cabe levantar aqui questionamentos sobre as intenções destes estrangeiros. Se viver aqui não era tão penoso quanto viver em sua terra natal, isto não cabe julgar. Fiquemos com o fato de que o processo civilizatório pelo qual as províncias e mesmo o Império passou, não se completaria sem a construção de um norte cultural externo, e neste sentido, o valor destes profissionais estrangeiros mereceria ser repetido.

Voltando-se ao foco do ensino das artes, este também funcionava como instrumento de subsistência para artistas que procuravam manter-se economicamente produzindo, seja antes da chegada de Pelichek ou nos anos em que viveu no estado. Todavia, na passagem do século XIX para o XX, o ensino estava longe de ser institucionalizado, não havendo escolas, mas apenas a aprendizagem em ateliês (distante do ensino formal). Na verdade, foi exatamente a falta de critérios rígidos para diferenciar artistas de artesões, que auxiliou a desencadear discussões sobre a necessidade da criação de instituições de formação de artistas e de educação de público, como nos aponta Bohns.

Contudo, no período de atuação de Pelichek, a arte não era estranha à sociedade urbana sul-rio-grandense em termos de ensino, pois este já se encontrava formalizado e institucionalizado. A educação formal já integrara um plano civilizatório<sup>40</sup> dentro da sociedade urbana gaúcha. E foi neste espaço que Pelichek expôs uma atuação marcante durante toda a sua vida em solo gaúcho.

Neste início de século XX, teremos também espaços alternativos ao ensino formal que vigorava no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Lembra-se o caso da Seção de Desenho da Editora do Globo<sup>41</sup>, onde o aprendizado da construção e difusão da imagem empregava tanto artistas, quanto professores oriundos da Europa<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> O referido *projeto civilizatório* é colocado por Círio Simon da seguinte forma: “O assim denominado Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (ILBA-RS), nas suas origens, durante a Primeira República brasileira foi criado por amadores da arte como culminância do **projeto civilizatório [grifo meu]** formado pelas escolas superiores livres e que constituíram a origem da primeira universidade na região” (SIMON, 2008:22). O autor observa que: “No Rio Grande do Sul o projeto político da Primeira República brasileira deflagrou origem ao IA-UFRGS como o projeto estético”.(SIMON,2008: 23)

<sup>41</sup> Para Paula Ramos, a *Seção de Desenho* era o espaço onde “... se aprendia a desenhar, a compor páginas, a usar cores, a aplicar as letras, a finalizar as capas, a fazer litografias, a produzir gravuras, a utilizar convenientemente os meios de reprodução de imagens a fim de alcançar os melhores resultados.” (RAMOS, 2007: 92)

<sup>42</sup> Sobre esta mesma “mão de obra” artística importada da Europa, Neiva Bohns cita na página vinte e quatro de sua tese uma passagem extraída do livro “A microhistória e outros ensaios” de Carlo Guinzbug. Uma explicação para o fenômeno desta imigração artística poderia residir no fato de que o público comprador estava cada vez menos interessado em alguns estilos “desatualizados”, empregados por artistas em seus trabalhos. “Neste caso restava-lhe refugiar-se em regiões periféricas, onde os gostos fossem mais

Francis Pelichek presenciou e fez parte da consolidação da Editora do Globo, local onde, de acordo com certos autores, a modernidade entra de vez em solo gaúcho por meio das sofisticadas ilustrações construídas para as páginas dos livros e revistas editados pela Globo, que tinha na figura do alemão Ernst Zeuner<sup>43</sup> (1898-1967) o grande arquiteto destas imagens modernas e formador de uma geração de ilustradores, entre eles Francis Pelichek.

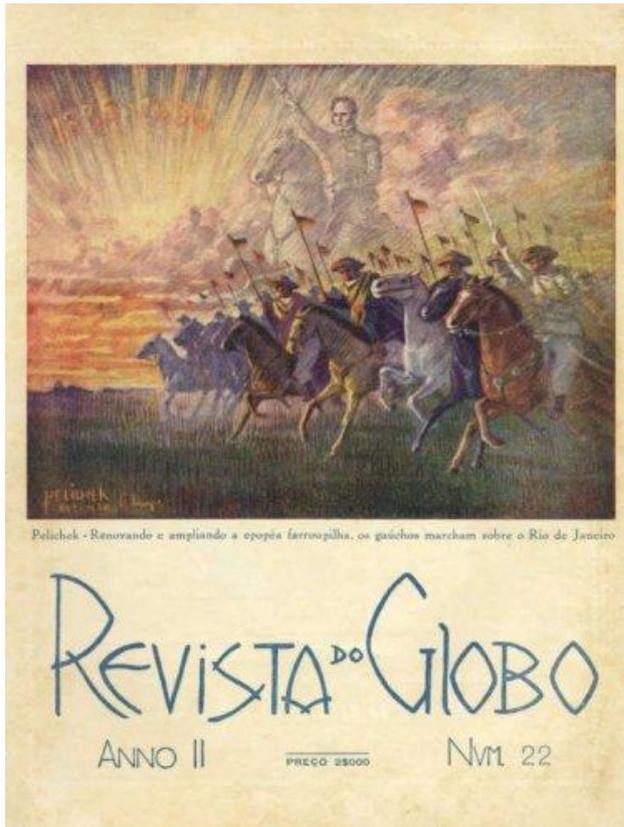
Em seus diários, poderemos observar através dos registros suas ligações tanto (e muito na verdade) com a Escola de Artes, quanto com a atividade de ilustrador, criando trabalhos para as revistas e cartões de difusão para Salões e eventos. Alguns trabalhos desenvolvidos para revistas destacam-se pela construção de figuras menos rígidas, com deformações expressivas que lembram um pouco a caricatura praticada nos diários, um desenho mais solto e gestual. No âmbito da revista era permitida a exploração de um desenho menos atrelado à rigidez de uma construção academicista, talvez em função das técnicas de reprodução da época que permitiam o exercício de um desenho mais “livre”. Em relação à temática dos desenhos é interessante chamar-se a atenção ao ponto de vista político inerente as imagens, tal como declara Paula Ramos:

Tematicamente, há vários desenhos exaltando a ideologia nacionalista de Vargas e aludindo aos “tipos regionais”, que passaram a funcionar como uma espécie de arquétipos: o caboclo, o gaúcho, o sertanejo, o jangadeiro... (RAMOS, 2007: 88).

---

conservadores e seu trabalho pudesse encontrar maior receptividade”. (BONHS, 2005:24) Uma interessante conjectura que como diz Bohns, “... talvez ajude a explicar a significativa representação de estrangeiros radicados no sul do Brasil”, os quais exerceram importante papel no incentivo das atividades artísticas de tradição europeia no Sul. Contudo se tratando da aventura de Pelichek no Brasil, o pouco que sabemos através das parcas leituras que temos de seus diários é que suas intenções iniciais nada tinham a ver com um trabalho infrutífero em sua terra. Seu impulso de viajar e conhecer novos lugares, como ele mesmo diz na primeira página de seu diário, talvez estivesse mais ligado ao desejo de descoberta, de se colocar em movimento, construindo a sua história. Nas palavras de Pelichek: *“Foi persuadido por dois jovens frívolos, um deles deveria abandonar a sua pátria e o outro queria gozar de fama e autoconfiança e também por necessidade – **partiu para poder gloriar-se de alguma coisa [grifo meu]**”*. (primeira página do diário de Francis Pelichek)

<sup>43</sup> Artista gráfico, Alemanha. Foi o criador da Escola de Artes Gráficas da Editora do Globo. Chegou ao Brasil em 1922, após ter cursado Artes Gráficas em Leipzig. Seu ensino se caracterizava por permitir aos alunos uma grande liberdade nas criações, fato que talvez tenha contribuído para o desenvolvimento de imagens mais “modernas” em relação à produção pictórica no Rio Grande do Sul nos anos de 1930 e 1940.



**Imagem 7. Francis Pelichek. Renovando e ampliando a epopeia farroupilha, os gaúchos marcham sobre o Rio de Janeiro. Capa Revista do Globo, 1930.**

quase como uma anotação que, se caracteriza alguma função, é a de construir a história de seu próprio personagem - Francis Pelichek. Consta ainda, em artigo da pesquisadora Paula Ramos<sup>44</sup> que Francis Pelichek foi Diretor Artístico da Revista Kosmos substituindo Sotéro Cosme, em março de 1926<sup>45</sup>. Na Revista do Globo inaugurada em 29 de janeiro de 1929, a autora aponta Francis Pelichek como responsável por pelo menos sete capas desta revista, tal como na **imagem 9** Capa para a edição nº20 da Revista do Globo, 1929.

Este pensamento encontra eco na referência que Maria Lúcia Bastos Kern faz às características da ilustração, diferenciando-a da pintura praticada no estado nos anos 20 e 30 do século passado. Diz Kern que “No que se refere ao regionalismo e à valorização do gaúcho como herói praticamente não existe na pintura, sendo mais frequente na ilustração”. (KERN, 1992: 47).

O desenho praticado nos diários não deve ser tomado pelo sentido político, como no caso da produção de Pelichek para a Revista do Globo (**imagens 7 e 8**). Nos diários, encontra-se a presença de uma caricatura de gesto rápido,

<sup>44</sup> RAMOS, Paula. A Modernidade Impressa. In: GOMES, Paulo (org). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**, Porto Alegre – Lahtu Sensus, 2007.

<sup>45</sup> Cito aqui um fragmento da citação presente no texto de Paula Ramos onde o fato da troca de Sotéro por Pelichek é noticiado pela Revista Kosmos, em 20 mar. de 1926, Ano I, nº 7. Cit. “... Pelichek, com seu traço incisivo e moderno, desenhará especialmente todas as charges e ilustrações artísticas, concorrendo, assim, para firmar o êxito conquistado por Kosmos...”. Não consta informação sobre o período em que Pelichek esteve à frente da direção artística da revista.

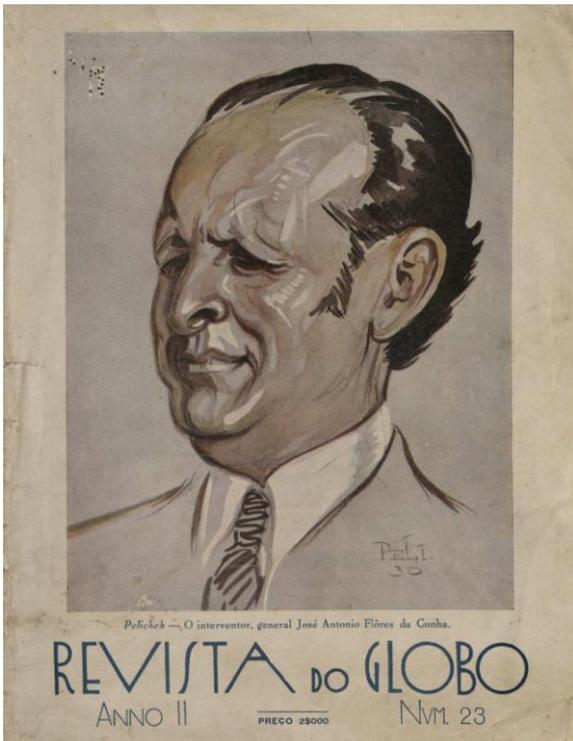


Imagem 8. Francis Pelichek. O Interventor, General José Antonio Flores da Cunha, 1930.



Imagem 9. Francis Pelichek. Capa para a edição nº20 da Revista do Globo, 1929.

A importância da Seção de Desenho para o âmbito cultural da cidade é tão expressiva que podemos dizer que o próprio o ensino das artes neste momento pode ser percorrido por um caminho bifurcado. Este caminho se divide em um percurso via Instituto de Belas Artes ou através do ingresso na Seção de Desenho da Editora do Globo. Esta assumiu um alto grau de importância na criação e difusão de imagens, através de suas revistas e livros. Um local onde os artistas podiam atender aos seus desejos de *renovação de padrões, de meios e de gêneros*. (BOHNS, 2005: 134). Opondo-se às práticas acadêmicas<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> “Surgia uma cisão entre o trabalho artístico desenvolvido nos moldes acadêmicos, (...) e o trabalho artístico associado a veículos de grande circulação, (...) De um só golpe, foram atingidos os paradigmas estéticos praticados pela Escola de Belas Artes, o elitizado circuito dos apreciadores da arte acadêmica, e o próprio estatuto dos artistas, ainda não estabelecido. Este processo *suis generis* (...) coincidiu com o início do declínio dos valores estéticos que balizavam internacionalmente o academicismo, abrindo espaço também para a

Na esfera da literatura gaúcha, o descompasso com o centro do país era mais ameno. De 1926 a 1932 formam-se variados grupos de intelectuais que se voltavam para a literatura, como aponta Bohns; quase todos os escritores do grupo conhecido como *Grupo do Café Colombo* já tinham tido suas obras bem editoradas e ilustradas pelos ilustradores que atuavam na Editora do Globo.

Neiva Bohns escreve que, se por um lado o interesse pelas novas explorações formais foi mais lento nas artes plásticas do que na literatura, é a partir do Salão de Outono de 1925 que a busca por novos caminhos se intensificará.

O *I Salão de Outono*, considerado um marco nas artes plásticas do Rio Grande do Sul pela heterogeneidade<sup>47</sup> dos trabalhos apresentados, suscitou ao menos uma discussão sobre os antigos valores vigentes. O evento foi organizado por um grupo denominado - Grupo dos Treze, onde figuravam artistas como Hélios Seelinger e Francis Pelichek. Segundo Bohns, Ângelo Guido<sup>48</sup> (1893-1969) observa

---

contestação de seus métodos de legitimação, que pareciam pertencer a um conjunto de referências já inteiramente ultrapassados pelo mundo moderno". (BOHNS, 2005: 135).

<sup>47</sup> Fernando Corona, em entrevista, já referida, coloca como resposta à pergunta da pesquisadora Kern, - se o *modernismo poderia ter sido um fator de renovação do regionalismo?* Corona responde: "Somente a partir de 1925, com a realização do "Salão de Outono", existiu um movimento coletivo. **[antes do salão Corona diz não ser possível circunscrever um movimento regionalista, sendo os artistas mais individualistas não constituíam um grupo com objetivos definidos, os temas até podiam ser regionais, mas o que vigorava é que cada um mostrava o que sabia por si mesmo. Grifo meu]** Creio que se tratava do primeiro, para saber quantos artistas plásticos existiam no Rio Grande do Sul. Não houve seleção nem prêmio, mesmo tendo um júri. Um grande pintor simbolista do Rio de Janeiro, Hélios Seelinger, teve esta ideia enquanto estávamos bebendo no Bar Binter. (...)" (anexo VIII da tese de doutorado de Maria Lúcia Bastos Kern). Entretanto, nos diários de Pelichek o momento é bem marcado e, por curiosidade, solicitei a leitura de uma página onde percebi a movimentação em torno do Salão de Outono. Francis Pelichek aparentemente decepcionado escreve: "*Deixou a trabalhar aos outros ele mesmo só se mostrou e quis ser o „autor do salão“. – Mas não foi bem sucedido. – Desfrutou grandes simpatias – no periódico e aproveitou-se e abusou de tudo e todos. Na minha vida eu vi... - mas na Europa é o mesmo só que um pouco melhor, mais camuflado, com maior habilidade. Tudo é comédia – os tontos trabalham arduamente e os engenhosos só se aproveitam da situação. Assim vai tudo na vida, tudo pantomima, o homem não acredita em nada, em ninguém e muitas vezes não sabe se pode acreditar em si mesmo. Os ideais se dispersaram".* (página 276 do diário de Pelichek)

<sup>48</sup> Nascido na Itália, sua família se transfere para São Paulo em 1895, nesta cidade ele faz seu aprendizado artístico no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Em 1928, fixa-se em Porto Alegre, onde em 1936 é nomeado para a cadeira de História da Arte na recém fundada Escola de Artes do Rio Grande do Sul, que substituiu o Instituto de Belas Artes (todo o processo de mudança institucional ver em: Círio Simon – *As origens do Instituto de Artes da UFRGS*). Guido foi, além de professor e crítico atuante no estado, destacado pintor e desenhista.

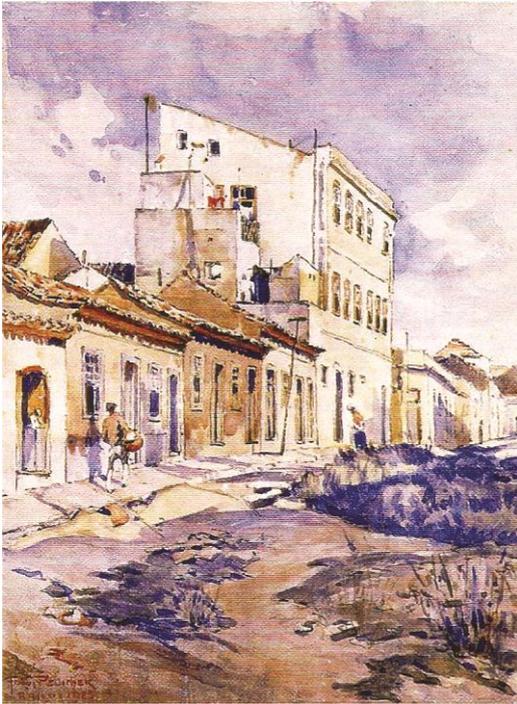
neste Salão um momento de transição entre o academicismo de Weingartner<sup>49</sup> (1853-1929) e Libindo Ferrás<sup>50</sup> (1877-1951), e uma produção artística mais moderna, que não chegava a ser ousada. O Salão proporcionou uma avaliação da produção artística sul-rio-grandense, em virtude das diversidades estéticas que nele se apresentavam e possibilitou ainda, questionamentos com relação às vinculações com a arte produzida no resto do Brasil.

Cabe observar que os primeiros sinais de assimilação gradativa da arte moderna foram mais temáticos do que técnicos, sem transformações radicais no aspecto formal das obras. Como no caso paulista, é preciso estar atento às pequenas transformações operadas pelos artistas, como por exemplo, na escolha de seus temas. Exemplo disto, quando se percebe que o gosto pela pintura de paisagem começa a ceder lugar aos temas sociais e urbanos. Nesta linha, observa-se na figura de Pelichek um agente que soube olhar para as diferentes situações de seu contexto urbano. Neste sentido, *O Beco do Poço*, de 1925 (**imagem 10**) aparece como anotação de um beco condenado à destruição por um processo de modernização urbana. A leitura formal que Neiva Bohns faz desta aquarela aponta para uma maior liberdade no tratamento da forma. A autora salienta o desconhecimento “... de outros registros artísticos – a não ser aqueles caricaturais – anteriores à chegada de Pelichek a Porto Alegre que tratem de temas pouco atrativos, a um só tempo realísticos e patéticos, como estes.” (BOHNS, 2005: 146)

---

<sup>49</sup> Pintor, desenhista e gravador, nascido em Porto Alegre. A partir de 1879 realiza seus estudos em Berlim, Munique e Hamburgo, estudou também em Paris e Roma, como bolsista do governo brasileiro. Entre 1891 e 1895 leciona desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes.

<sup>50</sup> Nascido em Porto Alegre, em 1897 viaja a Europa onde estuda pintura em Florença e Nápoles. Em 1910 tornou-se diretor-fundador da Escola de Artes do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul. De 1910 a 1913 dirigiu a Instituição e foi o único professor deste período.



**Imagem 10.** Francis Pelichek. O Beco do Poço, 1925. Aquarela sobre papel, 39,5 x 30 cm.



**Imagem 11.** Francis Pelichek. Monte Vêneto, 1926, Aquarela 30 x 43. Acervo - MARGS

Vemos nos trabalhos de Pelichek, enquanto aquarelista ou mesmo em sua pintura, a presença do tema da cidade ou do trabalho do campo (**imagem 11**). Em seus diários, a constante coleção de informações a respeito dos eventos sociais e mesmo nos registros destes em desenho (onde o autor é o centro da ação) mostram um artista atento aos acontecimentos da vida social, independente do âmbito urbano ou rural (**imagens 12 e 13**). De fato, Francis Pelichek demonstrou em muitos de seus trabalhos este olhar para a situação de transformação pela qual passava a cidade, o que reforça sua características de um artista *flâneur*, daquele que passeia pelas esferas sociais atento aos acontecimentos ao seu redor e que lança sobre as coisas e os seres o seu olhar, geralmente crítico. Os desenhos presentes nos diários geralmente carregam um tom de humor. Sabe-se, no entanto, que o humor também pode situar-se como uma arma, quando diante das dificuldades que encontramos no dia a dia e no próprio cotidiano, estas colocam-se como um fardo que talvez somente a ironia pode nos auxiliar a carregar.



Imagem 12. Francis Pelichek. Página 303.

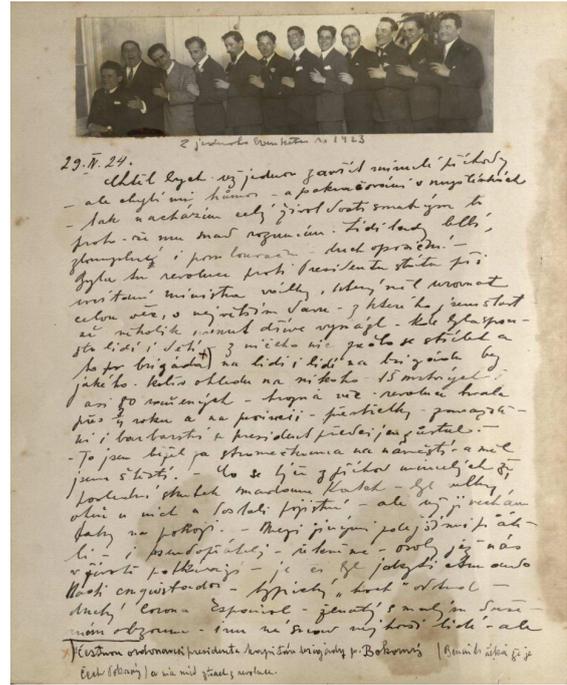


Imagem 13. Francis Pelichek. Página sem numeração.

Mesmo que no Rio Grande do Sul não se tenha operado um movimento organizado como em São Paulo no que tange às artes plásticas, a existência do modernismo gaúcho deve ser no mínimo considerada, no esforço de colocar em compasso sua defasagem artística em relação aos outros centros. “De maneira desintegrada e heterogênea, manifestações regionalistas, nacionalistas, estavam clivadas pelo desejo de adesão à modernidade e ao cosmopolitismo internacional.” Baseada na ideia de visão positivista que possuíam os dirigentes gaúchos na época em questão, Neiva Bohns afirma que seria difícil acreditar que os gaúchos tão afeitos à ideia de progresso tenham recusado todas as formas de modernismo nas artes visuais. Neste sentido, a modernização não se daria apenas na esfera da valorização de novos costumes em detrimento dos velhos hábitos gaúchos, mas na reformulação das cidades, do pensamento político (positivismo) e da renovação das ideias.

Contudo, mesmo que os diários tenham sido criados em meio ao movimento, seja das águas dos oceanos, como o livro de viagem de Francis Pelichek, ou no movimento cotidiano das cidades em transformação, o objeto assume diante da produção cultural do artista, diante de suas encomendas uma autonomia relativa. A

autonomia é relativa, pois, por mais que formalmente os registros nos diários não sejam análogos à produção pictórica de Pelichek, eles são o fruto da experiência deste estrangeiro em solo brasileiro. Veremos nas anotações, as dificuldades, incertezas, tudo o que auxilia na construção do sujeito Pelichek diante da sociedade, onde o mesmo contexto social que compreende o artista é por vezes objeto de sua própria crítica.

### 1.3.1. O crítico

O processo de constituição de um ambiente cultural e de um espaço, propriamente dito, para o desenvolvimento das artes plásticas no Rio Grande do Sul, que compreendesse o ensino, produção, consumo e circulação de bens simbólicos, foi se modelando nos tempos de Francis Pelichek de maneira lenta e por vezes tensa. Em um quadro como este de que forma atuava a crítica local? Nesse sentido, ressalta-se a figura de Ângelo Guido, pois é a partir dele que poderemos ter uma leitura das obras de Pelichek. Esta leitura, além de ampliar o conhecimento sobre a atuação do artista no contexto das artes plásticas do Rio Grande do Sul, também revigora nossa posição no que diz respeito a tratar os diários como um espaço de construção dotado de uma *relativa autonomia*.

Nas palavras de Ângelo Guido, por ocasião do Salão da Escola de Artes de 1929, "... Francis Pelichek tinha uma preocupação "construtivista", ao priorizar o desenho sobre a cor, buscando construir formas sólidas...". (BOHNS, 2005: 170) Essa seria uma leitura sobre a obra de Pelichek em seu contexto de atuação, abordagem de um crítico avesso às modernidades do centro do país, diga-se de passagem, de sua própria terra natal. Mas, sobretudo, a visão de um crítico que, como apontam alguns autores, tinha ferramentas intelectuais e compreensão da área para dissertar sobre as artes plásticas em sua época.

O texto de Ursula Rosa da Silva intitulado - *Ângelo Guido: modernidade versus modernismo na crítica de Arte do Rio Grande do Sul*, presente no livro *Crítica e Modernidade* organizado por Annateresa Fabris, traz uma contextualização da

atuação de Guido nos periódicos gaúchos, a partir da segunda metade da década de 1920.

(...) No Rio Grande do Sul, embora houvesse literatos que se considerassem modernistas, os artistas plásticos ainda não estavam preparados para esta reflexão, uma vez que o campo artístico estava apenas iniciando seu caminhar. Assim, a figura de Ângelo Guido se tornou fundamental, num meio de incipientes formulações estéticas. (SILVA in: FABRIS, 2006: 94).

Ursula afirma que antes de atuar no Rio Grande do Sul, Guido já exercia sua crítica de artes plásticas, em São Paulo, no Jornal – *A Tribuna* - de Santos, de 1914 a 1922. Chegou ao Rio Grande do Sul em 1925, para proferir palestras sobre o Modernismo, e, em 1928 fixa-se no estado, fato que expõe, portanto, o seu contato com os ideais modernistas, desde suas primeiras manifestações. Mesmo que não fosse para defender o movimento modernista modelado em São Paulo, sua presença no Rio Grande do Sul foi fundamental para o debate das ideias sobre este movimento que viria a se consolidar posteriormente. Guido pode ser considerado um dos pioneiros no campo profissional da crítica no Rio Grande do Sul, devido às inovações feitas na prática da linguagem crítica, tornando-a mais específica ao campo das artes plásticas. Isto ocorre em uma época em que, como as artes plásticas, a crítica de arte se encontrava em um nível de organização incipiente, não especializada. “No período que antecede Guido, a crítica de arte na imprensa gaúcha era exercida por escritores e por aqueles que atuavam como jornalistas”. (SILVA IN: FABRIS, 2006: 95). Ursula aponta que neste período, a crítica exercida no Rio Grande do Sul, era de cunho literário, filosófico e subjetivo. Estruturava-se através de uma linguagem metafórica e com comentários vagos, carente de uma abordagem específica sobre os trabalhos, trazendo textos mais descritivos que analíticos, quando não apenas poéticos. A crítica nos periódicos possuía, porquanto, um caráter mais informativo, calcado nas biografias dos artistas, geralmente vinculadas aos feitos dos artistas, suas exposições, premiações e cursos realizados. (SILVA, 2006: 95).

Podemos acompanhar nos diários de Francis Pelichek, mais ao final de suas páginas, uma seleção de recortes de jornais e revistas onde vigorava a informação

sobre suas obras e exposições, geralmente ao exaltar as qualidades da cor e da luz em suas pinturas, assim como, as linhas de composição sóbrias de desenho admirável. Não se percebia uma problematização mais profunda, nem ao menos no plano da comparação com algum movimento artístico europeu ou brasileiro que definisse um posicionamento teórico sobre as obras do artista. Algumas notas também davam conta apenas da presença de personagens ilustres, como Getúlio Vargas, em suas exposições, ou ainda, noticiavam as aquisições de obras durante a mostra.

Entretanto, podemos perceber em uma nota do jornal *A Federação* uma leitura do trabalho do artista um pouco diferenciada em relação aos poéticos textos que se acumulavam nas páginas descritivas dos trabalhos de arte produzidos na época de Pelichek. Cito a nota:

O professor Francis Pelichek, que faz, com tanto êxito a sua mostra individual, na Casa Jamardo, é o poeta da vida humilde das ruas. Commove-o a existência anônima desses pobres infelizes que, dando à vida urbana uma nota característica, dando à Rua a sua cor local, escrevem, com a sua dor ignorada ou ridícula, as páginas pittorescas – tristemente pittorescas! – da vida quotidiana da Cidade. Para a grande massa os tipos populares são apenas figuras humorísticas motivo de uma risada de motejo e desprezo. Para Pelichek são também figuras humorísticas, mas de um humorismo pungente que tem sabor das lágrimas. Por isto Pelichek as ama e as canta com as cores de sua “paglietta”. Sente-se que ele compreende a tragédia obscura e às vezes inconsciente dessas miseráveis criaturas que realizam a odisséia das sargetas, os romances dos bancos de praça, e o epílogo dos manicômios. Diante de um tipo popular o distinto pintor tcheco que tanto em contribuiu para a nossa cultura artística, não é simplesmente um visual, um observador de linhas e de cores, mas um poeta, (...). Não é o repórter da pintura – Pelichek diante do Arlindo ou do Palona é o cronista-psicólogo comovido que sofre e que nos transmite o seu sofrimento. Por isso os seus quadros que fixam nossos tipos populares não se recomendam simplesmente porque são tecnicamente admiráveis, mas, sobretudo, porque são poemas de comção e ternura que nos fazem sorrir e nos fazem chorar. (*A Federação*, 15/12/1926, autor desconhecido)

A nota segue ressaltando as qualidades do trabalho de Francis Pelichek em retratar e documentar através da sua pintura os *nuances* da cidade, o que corrobora o dito até aqui, que o artista tinha no seu olhar para as transformações da cidade um diferencial em seu trabalho. Esta foi, portanto, uma das poucas notas sobre o trabalho do artista que ressaltava, não somente as qualidades formais, de técnica,

vinculadas à capacidade de representar com fidedignidade a natureza do estado do Rio Grande do Sul ou a figura do gaúcho, mas sua perspicácia na apreensão dos tipos da cidade, dos seres que davam vida à nova configuração urbana que estava se constituindo em Porto Alegre.

Para Ângelo Guido, Francis Pelichek era um artista que abordava certos pontos das questões modernas. Por vezes, Guido fará uma diferenciação entre Pelichek e Libindo Ferrás e, em suas palavras, Pelichek usufrui ainda de um figurativismo, porém mais expressivo que muitos de seus contemporâneos, ainda apegados à mimese naturalista na representação; evidencia como força de seu trabalho, um olhar crítico sobre o povo do Rio Grande do Sul. Uma “modernidade” expressa pela escolha de seus temas pintados, o realismo da vida no campo e as modificações no âmbito urbano. Todavia, parte de sua produção mostra um artista que oscila entre o ideário da figura do gaúcho (no que diz respeito principalmente à confecção de cartões para datas comemorativas entre outros) e o “realismo” da vida no campo.

Sobre Francis Pelichek, Neiva Bohns aponta para o fato de que, em suas pinturas a figura do gaúcho surge muitas vezes em tom de um ideal construído para satisfazer as necessidades de consolidação de um tipo predominante; em outros momentos, percebe-se uma pintura mais centrada nas preocupações de representar a natureza. Já em seus diários predomina o aspecto caricatural dos desenhos, com um olhar mais atento para o seu lugar dentro deste contexto local. Os desenhos, independentes da função que possuem dentro dos diários, em nenhum momento apresentam algum tipo de preocupação estrutural que os vincule a uma rigidez academicista.

Uma das questões que proponho nesta dissertação é apontar que, sendo o diário um espaço vinculado ao âmbito mais privado e particular, o conjunto de registros em termos de desenho invariavelmente permite uma liberdade quase caligráfica. Ou seja, assim como as peculiaridades formais apresentadas pelo gesto da escrita, seus desenhos possuem a marca do artista Pelichek. É importante também levarmos em consideração a figura na primeira pessoa que aparece em seus registros, o que no contexto dos diários pode constituir uma narrativa que situa-se como longe de ser inocente.

Sendo assim, mesmo com todo o caráter de escritura vinculado ao privado, e ao particular, quando levado a público pode tornar-se fonte de informação, ao configurar um espaço de construção do discurso sobre si e sobre o mundo que o cerca.

#### 1.4. Uma narrativa nada inocente

Uma definição precisa do que possa vir a ser um *diário*, como forma de escrita, talvez balize a nossa intenção de discutir os “diários” de Pelichek sob dois pontos de vista, como obra e documento. No entanto, é preciso estar-se atento às propostas de alguns autores, para os quais, o diário é uma escrita que assume o compromisso com a verdade, acima de tudo, como uma mera descrição de fatos vividos. Contudo, para outros, os diários possuem um elemento criativo, que o elevam à categoria de literatura. E ainda, não nos esqueçamos da definição sugerida por Tasso Corrêa em relação aos *diários* de Pelichek – compreendê-los como um *livro de memórias*. Para além das definições, é preciso buscar caminhos para que se possa abordar estes diários.

Os escritos tidos como confessionais desdobram-se em tipologias como os *escritos de memória, diários e autobiografias*. Neste sentido, o trabalho de Sheila Dias Maciel vem a nos auxiliar. Em seu texto intitulado - *A literatura e os gêneros confessionais*<sup>51</sup> a autora traça um perfil dos escritos, compreendidos como *literatura confessional*. A partir do texto de Dias é possível compreender como uma parte dos estudos literários trata as questões inerentes a esta forma de escrita.

Do ponto de vista histórico, ela pontua que a literatura íntima só vai se fortalecer enquanto gênero no estabelecimento da sociedade burguesa com a difusão da noção de indivíduo, quando no Ocidente, o homem adquire a convicção histórica de sua existência. “Apenas a partir do século XVIII pode se pensar em

---

<sup>51</sup> In: Antonio Rodrigues Belon; Sheila Dias Maciel. (Org.). **Em Diálogo - Estudos Literários e Linguísticos**. 2004, p. 75-91.

gênero confessional ou literatura íntima, apesar de obras esparsas como *De Bello Gallico* (51 A.C) de Júlio César ou os *Ensaio*s (1580), de Montaigne”. (MACIEL, 2004: 78). Para Maciel, que cita Alain Girard (1996, p.32) sem o conceito de indivíduo não é correto se falar em biografia. As origens do diário íntimo, para Girard, surgem como fruto da exaltação dos sentimentos e da moda das confissões que assolavam a Europa pouco antes da eclosão romântica. Uma das premissas para aparecimento desta forma de escrita no século XVIII seria então descoberta do “eu individual”, por parte da burguesia, que passa a se interessar por tudo que possa *aclarar este mundo interior recém-descoberto*. Para a autora, apesar de ter a escrita confessional seu início datado no século XVIII, será no século XX, que, sobretudo, os *diários íntimos*, se tornaram um produto de consumo direcionado àquela massa de leitores interessados no secreto, os leitores *voyeurs* que acreditavam desvendar os segredos dos autores, sendo o século XX considerado o século das memórias.

Mas a literatura confessional, como tudo mais que se tente classificar, possui desdobramentos e ramificações em gêneros distintos. Diferenças nas formas de escrita que criam categorias específicas, em alguns casos consideram a escrita diária como uma forma de narrativa antificcional, com o compromisso com a verdade dos fatos vividos.

Atenta ao conceito de “pacto autobiográfico” cunhado por Philippe Lejeune, a autora realiza distinções entre as formas de escrita, iniciando pela autobiografia, passando pelas memórias e chegando aos diários. Seguiremos o mesmo roteiro para compreender suas distinções. Pois a compreensão destas distinções aliada à análise dos registros de Francis Pelichek nos fornecerá subsídios para problematizar a situação deste objeto, construído pelo artista, chamado – “diário” – mas que acreditamos possuir características de um corpo em movimento, cuja constituição e elementos internos não permitem classificações restritas e nomenclaturas estanques.

### **Autobiografia**

A autora participa com afinco do conceito cunhado por Philippe Lejeune – “**pacto autobiográfico**”, este utilizado para delimitar as fronteiras entre autobiografia e ficção. O conceito de certa forma delega uma importância peculiar à leitura quando se trata de um texto autobiográfico, sendo a autobiografia uma forma de

escrita que se concretiza na leitura. Ela é definida por Lejeune como “Relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1994: 50 cit. MACIEL). Já o pacto pressupõe um contrato entre autor e leitor, onde o autor se compromete, não a uma exatidão histórica impossível (a verdade dos fatos), mas a uma apresentação sincera de sua vida (a autenticidade da autoria do escrito). O leitor então poderá buscar revelações que possam ser confirmadas extratextualmente.

Para o teórico francês o ‘pacto autobiográfico’ se dá e somente é possível quando existe no texto a afirmação da identidade do nome (autor = narrador = personagem). A identidade de quem escreve, assumido o “pacto”, esta, nunca poderá ser questionada. A noção de pacto gerou muitas críticas e comentários sobre o trabalho de Philippe Lejeune, e Maciel levanta o seguinte questionamento: “Como, afinal, pode-se conceber uma definição para uma forma que também é ficcional, empregando a expressão “pessoa real”, quesito impossível de ser avaliado por meio da leitura?” (MACIEL, 2004: 84).

No caso dos diários de Pelicheck, a afirmação de sua identidade se dá na utilização dos diversificados registros para a concepção de sua imagem, portanto, existe a possibilidade da identificação daquele que escreve, sem se vincular a isto uma veracidade histórica dos fatos vividos pelo artista, pois, é preciso considerar que a memória opera na construção do objeto e, a memória é por si falha e arbitrária.

A autora aponta que, para Lejeune, a autobiografia se diferencia do diário íntimo, no que tange a uma *perspectiva retrospectiva da narração*. Tal perspectiva seria um quesito que o diário não cumpriria. Mas Maciel não esquece que todo ato de narrar mantém uma relação com o passado, narramos apenas no passado. Toda narração está no passado, quando colocamos nela o ponto final.

Retornando à questão da identidade do autor, quando analisamos os diários de Pelicheck, por exemplo, podemos observar a utilização da mesma personagem, do início ao fim de seus desenhos. Este desenho que identifica o autor-protagonista (usamos o termo personagem) também pode ser percebido como uma chave de leitura, quando da clausura do texto em tcheco. Podemos, através deles,

acompanhar algumas peripécias do artista em sua odisseia brasileira (imagens 14, 15 e 16).



Imagem 14. Francis Pelichek. Páginas sem numeração.



## Memórias

As memórias são tratadas como parte da literatura autobiográfica, porém mais reconhecidas como puramente literárias, por estarem vinculadas a uma maior liberdade imaginativa sem o compromisso com a exatidão dos fatos relatados. A inexatidão da memória, aliada à capacidade humana de armazenar dados, transforma os fatos em recordações por meio da linguagem. As memórias se configuram então, como uma busca das recordações por parte do eu-narrador. Elas evocariam pessoas e acontecimentos representativos, entretanto, o eu-narrador escreve em um tempo posterior. A relação entre memórias e diários se dá no tempo, sendo que as memórias são uma volta ao passado e os diários uma tentativa de guardar o presente.

Porém ambos são escritos pertencentes ao universo da autobiografia. Já a relação entre os escritos de memórias e os autobiográficos se daria da seguinte forma: "... se a busca das memórias equivaleria à de um historiador que procura no passado aquilo que explique o presente e o desenrolar de fatos diversos, na autobiografia o relato se daria segundo critérios que sirvam para reforçar a história de uma personalidade, ou seja, da existência deste eu-narrador". (MACIEL, 2004: 85) Através da memória (da prospecção no passado) se busca uma leitura do mundo, através da autobiografia o "eu" retira do mundo sua própria história.

Nos "diários" construídos por Francis Pelichek, tanto as questões autobiográficas quanto as memórias do artista estão presentes, por exemplo, quando o artista recorre às lembranças de sua terra natal, geralmente evocadas quando necessita realizar uma comparação entre as coisas e as pessoas do Brasil e as da sua terra natal. Ou seja, o artista por algum motivo achou "estranha" uma situação (o sabor de uma comida, ou de uma bebida, o comportamento das pessoas, etc.) a memória é evocada para contrapor ou afirmar alguma ideia sua em relação a esta situação.

## Diário

A diferença desta forma de escrita em relação às outras formas de escrita autobiográficas se encontra em uma questão temporal. O diário é escrito na medida em que os fatos vão acontecendo e sua relação com o passado é muito próxima. Contudo, levanto aqui outra questão importante em relação aos diários. Depois de sua escrita, quando sai da esfera do privado para o âmbito público, entram em cena as distorções inerentes à sua pós-produção, tendo em vista a possibilidade de edição da escrita. Trata-se dos recortes que uma possível publicação necessitará para poder ser compilada.

Contudo, a autora afirma que é possível lermos uma obra em forma de diário como se esta fosse uma obra “não retocada”. Mas aponta para a problemática já levantada inerente à sua publicação, pois, ao sair da esfera privada para a pública, o diário perde seu caráter secreto. Como diz Maciel: “As confidências sobre si mesmo sofrem modificações e recortes que as transformam numa espécie de ficção em que o caráter do texto espontâneo é calculado”. (MACIEL, 2004: 86)

Temos um claro exemplo disto também nos diários de Anne Frank, onde poderemos ler no prefácio de uma de suas muitas edições que Anne, ao escutar no rádio em 1944<sup>52</sup> o pronunciamento de Gerrit Bolkestein, membro do governo holandês, que declarava que após a guerra esperava recolher testemunhos do sofrimento do povo holandês. Bolkestein se referia a cartas e diários<sup>53</sup>. Consta no prefácio deste livro que impressionada com este discurso, Anne decide publicar um livro quando a guerra terminasse. Tão logo, Anne Frank assumiria então o papel de editor na seleção do que deveria ou não constar, omitindo dados e reescrevendo páginas a partir de sua memória. Tal fato evidencia que nenhuma escrita confessional está isenta de inventividade, quiçá nenhuma escrita em qualquer circunstância. Anne bifurcou sua escrita, continuava escrevendo seu diário “original”, mas ao mesmo tempo realizava a versão para publicação. Após a morte de Anne

---

<sup>52</sup> Anne Frank inicia seus diários em junho de 1942 e cessa de escrever em agosto de 1944.

<sup>53</sup> **O diário de Anne Frank**. Edição definitiva por Otto H. Frank e Mirjam Pressler. 14ª edição Rio de Janeiro – 2012.

seu pai fará outra edição, ao compilar as duas versões e fazer surgir uma terceira, a conhecida mundialmente por *Diário de Anne Frank*.

Retornando às características dos diários, segundo a autora, a mais expressiva estaria na presença do cotidiano, pois só há escrita em forma de diário quando o texto acompanha o compasso do calendário, vivenciando o cotidiano, na busca para conter a passagem do tempo. O diarista pode atuar como um organizador do que, *a priori*, não é subordinável, pois, racionaliza a experiência do cotidiano, na tentativa de organização de uma possível existência, constitui uma ordenação dos acontecimentos dentro da narrativa, onde se cria um elo que une acontecimentos sem nenhuma ligação entre si.

Partindo da proposta definida por Lejeune, a autora define o diário como sendo:

... um relato fracionado, escrito retrospectivamente, mas com um curto espectro de tempo entre o acontecido e o registro, em que um “eu”, com vida extratextual comprovada ou não, anota periodicamente, com amparo das datas, um conteúdo muito variável, mas que singulariza e revela, por escolhas particulares, um eu-narrador sempre muito próximo dos fatos. (MACIEL, 2004: 87)

No objeto construído por Pelichek em alguns momentos é possível perceber na escrita as datas que marcam os eventos ocorridos na vida do artista. Entretanto, isto não é uma constante em todo o diário, sendo que muitas páginas não levam datas. E ainda, é perceptível nas traduções que tivemos acesso, identificar uma escrita descontínua e heterogênea, onde diversos assuntos são tratados e nem sempre há esta proximidade entre o fato e o tempo de registro nas páginas.

Percebemos que dentro do universo dos escritos confessionais as fronteiras são frágeis. Acreditamos que, em relação ao nosso objeto, determinar onde se enquadram os diários de Pelichek seria uma tarefa complexa (pois nos faltaria a totalidade do texto traduzido) e improdutiva, uma vez que balizamentos desta natureza acabam por prejudicar outras abordagens que poderiam explorar questões não necessariamente vinculadas à escrita do diário em *stricto sensu*.

Portanto, em virtude, não somente da não tradução dos diários de Pelichek, mas também da heterogeneidade de seus registros, os recortes, desenhos e fotografias, não haveria por que trabalharmos com uma classificação estanque baseada apenas no texto. Os diários de Pelichek se comportam como um corpo, que continua a se transformar, não apenas no discurso sobre si mesmo, mas no próprio tempo e no próprio fato de sua não publicação. Quando depositado no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, este corpo sofrerá certamente modificações, não apenas da ação do tempo, mas daquela ação direta dos olhares que sobre ele se depositarão. E mais, uma análise detalhada seguramente evidenciará que Pelichek, além de registrar os eventos ocorridos em sua sociedade, retornava às páginas já escritas para retrabalhar desenhos e acrescentar detalhes. Subverte assim a ideia de um desenvolvimento cronológico dos fatos, características afeitas a um *diário*.

Outra dimensão sobre a questão dos escritos autobiográficos encontra-se presente no texto de Contardo Calligaris, no qual ele traz, em uma perspectiva histórica, o momento em que esta forma de escrita se constitui na sociedade moderna. Mais que isto, ele aponta como o sujeito, consciente de sua individualidade, produz-se e no escrever sobre si, ele constrói-se. *Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos* mostra caminhos para que o historiador ou antropólogo possam visualizar os escritos tidos como confessionais e autobiográficos, sem cair em tentação de balizar este ou aquele gênero dentro de regras estanques.

Contardo Calligaris afirma que o gênero autobiográfico tem suas origens vinculadas a uma condição dupla: "... a saída de uma sociedade tradicional e (portanto) o sentimento da história como aventura autônoma, individual." (CALLIGARIS, 1998: 46). O que se tem, mais uma vez, é a questão do indivíduo que começa a adquirir consciência de que sua vida está para além da comunidade à qual pertence. Paulatinamente, se instaura o sentimento de que ele existe enquanto sujeito único, dentro da história, mas portador de uma história, uma ideia de permanência do indivíduo na memória de sua comunidade. Tanto a autobiografia quanto o *journal*, gêneros específicos da modernidade situam-se como formas de escritas ligadas ao individualismo moderno. E, nas palavras do autor; "darão mostra

de si na segunda Renascença,<sup>54</sup> explodirão na terceira, até que se confirme a formamestra da autobiografia propriamente dita entre as Luzes e o Romantismo”. (CALLIGARIS, 1998: 47) Quando a experiência de cada vida se organiza como narração a biografia estará propícia a se tornar um gênero.

Calligaris então propõe a seguinte tipologia para esses escritos:

1. A **autobiografia** no sentido estrito
2. O **diário íntimo (*journal*)**: geralmente afastado dos eventos externos, meditativo, desenvolve uma imagem de vida interior;
3. O **diário (*diary*)**: anotações no dia-a-dia sem a ambição de estabelecer ou propor um *pattern*; [padrão]
4. As **memórias**: anotações de fatos, sobretudo, os acontecimentos externos, como para lembrar-se destes.

O autor lembra ainda, a questão da **memória material** que constitui desde fotos de lembrança, até a simples acumulação de objetos e documentos.

Esses conjuntos às vezes confusos, outras vezes ordenados e organizados, reunidos ou não com o intento de constituir um arquivo, se transformam inevitavelmente em arquivos pessoais (autobiografias materiais, por assim dizer) pela morte do sujeito que os acumulou. (CALLIGARIS, 1998: 46)

No caso dos diários de Francis Pelichek, acreditamos que eles não apenas podem constituir um arquivo, como defendemos a ideia de que este arquivo constituído por registros heterogêneos deve ser problematizado como um objeto vivo e não apenas como lugar que guarda os vestígios de um indivíduo.

Para Calligaris o sujeito pode assumir o papel de editor de sua própria vida e, é na seleção que muitas vezes reside o elemento criativo destas formas de escrita. O que indica certa inocência, quando se propõe argumentos que colocam os diários ou *journal* em uma situação de literatura anti-ficcional. É na contramão desta ideia

---

<sup>54</sup> Aqui o autor diz que adota distinção clássica feita por historiadores do individualismo, sendo que: a primeira Renascença no século IX, a segunda no século XII-XIII e a terceira século XV-XVI.

de segregação que Márcio Seligmann-Silva discute e questiona as ideias de Lejeune, presentes em recente artigo<sup>55</sup>.

Márcio Seligmann-Silva em seu texto intitulado - *O esplendor das coisas: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin* toma como ponto de partida os diários de Walter Benjamin para expor e questionar o ponto de vista de Phillipe Lejeune, que em seu ensaio – *Le Journal comme “antifiction”* de 2007, contrapõe a *autobiografia* ao “*journal*”<sup>56</sup> (diário íntimo). Esta discussão volta-se ao fato de que a autobiografia estaria a par da ficção e o diário, por conseguinte, seria uma forma de *narrativa antificcional*. Todavia o diário assumiria um compromisso com a verdade, com a descrição dos fatos. Para Lejeune, o diário seria uma escrita objetiva sem ligação com a criatividade, com a “fantasia”.

Seligmann-Silva aponta a visão positivista do diário, talhada por Lejeune, que via nesta forma de escrita uma relação direta com o fato (a ser verificado), “... com grau zero de ficcionalidade...” (SELIGAMANN-SILVA, 2010: 162). Sobre o caráter intimista do diário, Seligmann-Silva lembra como as linhas traçadas pelo autor podem confundir-se com a vida do mesmo. “... é inegável que podemos identificar no diário algo como as marcas do presente de sua escritura. O diário produz páginas que se embaralham com a vida de seu autor-protagonista”. (SELIGMANN-SILVA, 2010: 162) Estes traços e marcas são como vestígios. “Nele somos tocados pelo ar que esse personagem respirava”. A atmosfera na qual o diário é ou foi concebido acaba fazendo parte da sua leitura.

Nos diários de Francis Pelichek, os elementos do registro como fotos e recortes, por exemplo, realçam esta atmosfera e auxiliam na compreensão do contexto social no qual o artista atuava. Por exemplo, a presença de personalidades da sociedade porto-alegrense nos anos 1920 e 1930 pode ser averiguada via registros fotográficos (**imagem 17**). Na ausência da tradução do texto torna-se inevitável necessidade de lermos os diários pelas imagens. Inevitável pela quantidade e potencialidade das mesmas.

---

<sup>55</sup> O referido artigo é: *Le journal comme “antifiction”*. In: **Poétique**, n. 149, p. 3-14 février 2007.

<sup>56</sup> Relembremos a definição de *Journal* encontrada em *Calligaris*: “O diário íntimo (*journal*) geralmente afastado dos eventos externos, meditativo, desenvolve uma imagem de vida interior”.



Imagem 17. Francis Pelicheck. Detalhe da página 272.

Os **traços [grifo meu]** materiais inscritos no diário que muitas vezes se desdobram em características bem visíveis, matéricas, como o estado do papel, a caligrafia os borrões de tinta, as rasuras etc. – reforçam o “teor testemunhal” do diário. (SELIGMANN-SILVA, 2010: 162).

Estes *traços*, no caso de Pelicheck, são ressaltados pelos elementos do registro (recortes, desenhos, fotos) e são como pegadas, ao deixar vestígios que nos permitem um acesso, não somente no contexto privado, ao íntimo do artista, mas também à esfera pública. Podemos perceber nestes diários o deslocamento do “autor”, não apenas na sucessão das páginas, mas também no meio social no qual estava inserido. Todavia, os diários encarados como uma construção discursiva, não estariam isentos da ficção, por mais descritiva que seja sua escrita, eles situam-se no campo do discurso, onde o evento é relatado sob o ponto de vista do autor, com suas seleções e seus encobrimentos.

Enfim, a relação com a verdade, imparcial, objetiva que o diário poderia propor fica abalada, pois, o momento de sua escrita é também momento de recorte e descarte. O que muitas vezes resta é resultado de uma visão idealizada dos diversificados momentos pelos quais o autor-protagonista se desloca. Os diários estariam, pois, em uma condição onde realidade e ficção não se separam, mas trabalham em conjunto. Neste sentido, Seligmann-Silva aponta as falhas de Lejeune ao separar o diário da ficção quando diz;

No limite tendemos a ver nesses diários uma escrita performática. Não podemos separar como pretendeu Lejeune, (...) o literário da ficção. Não se trata apenas do fato de que o autor elege o que vai inscrever do real que o cerca. A *electio* (seleção) retórica é parte de todo o discurso. (SELIGMANN-SILVA, 2010: 163)

Para o bem ou para o mal, o diário é o local onde opera o discurso. Lugar que não deixa de ser o reprocessamento criativo dos fatos percebidos pelo seu autor protagonista. Espaço onde uma visão fragmentada se organiza, onde a ficção e a realidade trabalham juntas.

Como espaço do exercício de poder o diário pode ainda, por exemplo, se transformar em mais um elemento de legitimação de seu autor no campo ao qual o mesmo pertence. O diário apresenta contornos políticos similares aos do arquivo, como um local do discurso, onde é possível realizar uma leitura crítica dos acontecimentos, tanto da vida de seu autor quanto do contexto social ou histórico no qual estava inserido.

Exploradas algumas visões acerca desta forma de escrita, confessional, com teor de testemunho, encontram-se dificuldades em estabelecer distinções estanques entre estes conceitos. Existem possíveis extrapolações entre fronteiras que nos mostram como uma definição estrita do objeto pode ser problemática, encerrando-o numa condição que determina para ele um lugar seguro na história.

No caso do objeto construído por Pelichek, encontram-se situações dentro de suas páginas em que estão presentes, não apenas informações de características autobiográficas, como memórias e anotações. Tomamos como exemplo a **imagem 18**. Nela é possível constatar a atividade docente do professor Pelichek, “fato” diário que se identifica através da sua caricatura. Trata-se do autor-protagonista no exercício de seu ofício. E, através de uma leitura solicitada à pesquisadora tcheca Sylvie Keylová, do texto presente na página, constatamos as reminiscências de Pelichek, que relembra sua condição de aluno do professor Emile Dité. Uma projeção para o futuro – “hoje eu, amanhã tu” – a anotação diária, e o escrito autobiográfico constituído pela presença da primeira pessoa. Todas as tipologias podem se encontrar no objeto de Pelichek, dada à heterogeneidade de seus

registros. Classificá-lo como “diários” é ao mesmo tempo restritivo e sem fundamentos, o que sugerimos é abordá-lo como um objeto em aberto.

Se existe uma maneira mais coerente e menos excludente de pensarmos o mesmo, é assumirmos que ele possui características de diários, de livro de memórias, de autobiografias e que ele é simultaneamente documento e obra em potencial. E que, sobretudo é possível que exista nele algo de arquivo.



**LIVRE TRADUÇÃO DA IMAGEM 18 POR SYLVIE KEILOVÁ**

Hoje eu – amanhã tu

*Isto Pelichek escreve debaixo da imagem:* E estou a ensinar as proporções mesmo como fez prof. Dítě (foi o professor de Pelichek em Praga na escola onde ele estudou) em Praga a mim – só que mais delicadamente.

E é muito engraçado quando eu com uma cadeira pequena de 15 cm, bastante pesada, vou andando de uma moça à outra e estou furioso. Hoje já vai melhor – falo melhor. Tenho 2 estudantes permanentes para o modelo vivo – e os outros fazem outras coisas etc. Não é dúvida que estou a ensinar da mesma maneira como fez prof. Dítě: „Apaguem isto – não tem nenhuma proporção, mais uma vez, vai a escola no tempo – isto não se parece ao original, perdoame mas o que é isto etc.“ E assim se cumpriu: Hoje eu amanhã tu! Tenho 9 moças como estudantes e agora vão agregar-me outras – para o modelo vivo, e também já estou a ensinar a pintura – e assim o sonho da minha mãe de eu ser professor se cumpriu – mas no Brasil – como a vida é estranha. – Para começar só tenho 245\$ - e o diretor me promete pelo menos 450\$ até o fim ou começo do ano escolar – pois parece-me que tudo vai bem. – Gosto da escola – de manhã bebo o leite – subscrevo-me no livro dos professores – tomo a minha cadeirinha e estou a dirigir – parece-me que cada dia ganho mais respeito. O diretor um dia depois do meu exame, pediu-me para mostrar-lhe os meus desenhos (mostrou algumas coisas de Paraná etc.) quando já estive com ele antes nem se deu conta dos desenhos, porque a senhora Katch. (não consegui ler o nome inteiro) que esteve comigo estava perguntando ao diretor se o Instituto de Belas Artes não quer comprar algumas imagens. Outro professor é o ex-estudante de Belas Artes e parece ser triste – a sua noiva argentina trata-me muito bonito. A senhora Katch. agora aprecia-me muito (vangloria-se de mim – deu à velha 3 aquarelas, teve de Dr. Iroja uma carta registrada para mim e quem sabe que fez com esta) – e também quer emprestar de mim ou de Leon (é seu amigo com quem Pelichek chegou ao Brasil) 50\$ - para (não consegui ler para quem).

## 1.5. O objeto e a crítica ao documento antigo

Até o momento tratamos dos problemas em torno da construção dos diários, do seu contexto e das formas de registro presentes em suas páginas, e, ainda, das tipologias referentes aos escritos confessionais. Aos poucos vai se desenhar mais nitidamente a questão à qual se propõe esta dissertação. Vai-se construindo um discurso que busca explorar as possibilidades deste corpo, o fruto mais íntimo da inteligência de um artista e de sua visão sobre o mundo, sobre o seu mundo.

O “diário” de Francis Pelichek não é apenas um repositório de lembranças, de memórias, ou a simples construção de um sujeito histórico. Este objeto vivo, no tempo e no espaço, hoje se movimenta na própria história, é documento dentro do arquivo de Francis Pelichek, mas, também é obra, um filho que sobrevive ao pai.

Hoje podemos problematizar um documento não apenas segundo sua importância como verdade inerente ao fato histórico. As fronteiras entre documento e obra já não se mostram tão nítidas como a história positivista afirmava no século XIX. Entretanto, este é o momento de direcionarmos nosso olhar para o trabalho que Aloïs Riegl desenvolve no texto – *O culto moderno aos monumentos* – um escrito antigo, mas a nosso ver, traz questões ainda atuais, a saber, a relação entre monumento e documento. Neste estudo, do início do século passado, o autor traz a luz justamente as questões relativas aos monumentos e documentos da cultura ocidental<sup>57</sup>. Acreditamos que ele nos auxilie a problematizar a simultaneidade do objeto construído por Francis Pelichek, uma vez que, entendemos que até o momento se considerou os “diários” como documento e obra de arte. No entanto, quando exposto, não vemos maior atenção ou questionamentos relativos ao caráter de obra dos “diários”. Ao contrário, percebemos que estes, quando levados a público sempre estiveram vinculados à memória, à rememoração e, por conseguinte foram

---

<sup>57</sup> RIEGL, Aloïs. *El culto moderno a lós monumentos*. Visor distribuciones, S.A., 1987. Nesta obra encomendada pela Comissão Central Imperial e Real de monumentos históricos e artísticos Riegl produz um esboço de reorganização da conservação de monumentos públicos na Áustria. Consequência das mudanças de concepções do culto aos monumentos que têm vivido sua época, como no início do século XX.

tratados como um documento antigo, cujo valor estético vincula-se às características de antiguidade.

Problemas como o destino que se dá a um objeto que em sua origem não foi construído para ser obra ou documento, assumindo tais condições diante das modificações que ocorrem no próprio pensamento de uma determinada cultura, ele é modificado não apenas pelo tempo, mas pelo discurso, por acontecimentos na arte e na história que se modifica transformando o estatuto das coisas.

Retornando aos pensamentos de Riegl, o autor propõe uma distinção entre os monumentos<sup>58</sup> intencionados e os não-intencionados. Tal distinção auxilia a compreender a determinação dada pelo sujeito moderno aos monumentos. Os denominados intencionados são aqueles criados pelo homem para a conservação de um evento, ou construídos para que perdurem vivos na lembrança das gerações vindouras. Mantém assim uma relação direta com a memória coletiva, fazendo com que o evento ou fato atravessasse os ditames do tempo. Os monumentos não-intencionados são aqueles cuja determinação de sua condição de monumento passa pelo discurso do sujeito, capaz de determinar o seu valor. Nesta categoria de monumentos não-intencionados, à época de Riegl, eram considerados os monumentos artísticos<sup>59</sup> e históricos<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> O autor aponta o sentido mais antigo e primeiro de monumento: “Obra realizada pela mão humana e criada com o fim específico de manter ou criar destinos individuais (ou um conjunto destes) sempre vivos [**destinos que perduram no tempo, grifo meu**] e presentes nas gerações que virão”. (RIEGL, 1987:23).

<sup>59</sup> Os monumentos artísticos ainda constam sob a égide de uma consciência onde a obra de arte é toda a obra humana apreciável pelo tato, ouvido e olhos. Ou seja, hoje completamente defasada esta definição, sendo que no início do século XX talvez já o fosse. E ainda, como uma obra que mostra um **valor artístico**. Riegl irá sublinhar em seu texto que não existe um valor artístico absoluto, apenas relativo. O valor de arte é variável porque depende de um ponto de vista em relação ao objeto. A concepção moderna dirá que o valor de arte será tomado pelo modo como objeto se apresenta em relação às exigências da vontade artística moderna. A consequência disto é que não se poderia mais pensar em um objeto com valor artístico absoluto, apenas em um objeto artístico com valor histórico. Este é o pensamento historicista que percorre o texto de Alois Riegl.

<sup>60</sup> O valor histórico se relaciona às coisas que existiram e, todavia já não existem mais. Em um conceito moderno: a ideia de que uma vez existido não pode voltar existir. Tudo que existiu constitui uma ligação imprescindível de uma cadeia evolutiva e significa que tudo está condicionado pelo anterior e não poderia ocorrer como ocorreu se não tivesse sido precedido por aquela ligação anterior. Diz o autor: “El pensamiento evolutivo constituye, pues, El núcleo de toda concepción histórica moderna”. (RIEGL, 1987 : 24)

Riegl prevê também a impossibilidade de balizar o que é histórico de um lado e o que é artístico de outro. E seu argumento para dizer que todo o monumento artístico é também um monumento histórico e o inverso ser possível, encontra-se contido nesta frase: "... o monumento artístico também é histórico, pois representa um estado da evolução das artes plásticas para o qual em sentido estrito não se pode encontrar nenhuma substituição equivalente." (RIEGL, 1987: 25) Neste sentido, Riegl ainda coloca que todo o monumento histórico é também um monumento artístico, inclusive um monumento escrito, diz o autor. Traz o exemplo de uma folhinha de papel, com uma breve nota, na qual além de possuir seu valor histórico calcado na evolução da fabricação do papel, da escritura e dos materiais de escrever possui um valor artístico, presente em seus elementos formais: a forma externa da folha, a forma das letras e o modo de seu agrupamento, enfim "qualidades" que possibilitam a relação estética entre o objeto e o espectador.

Sua teoria se baseia fundamentalmente em uma ideia evolucionista, historicista na qual o objeto artístico é analisado apenas como uma ferramenta para a compreensão da história da cultura. É presente neste discurso, além da ideia de evolução, um pensamento de unicidade em relação à obra, de aura de um objeto que é feito pela mão do homem e que representa uma etapa do seu próprio desenvolvimento. Sabemos hoje o quanto o objeto artístico já não possui mais este caráter de coisa irreprodutível, única. Mas a teorização de Riegl nos é válida no momento em que coloca sobre os ombros do sujeito moderno a responsabilidade de determinar o que é histórico e o que é artístico. Estabelece estas fronteiras móveis entre o histórico e o artístico, mas ainda fronteiras. De fato, nosso objeto se encontra em uma situação de fronteira e sua virtude é justamente esta instabilidade fronteira.

Existe adiante um pensamento importante para refletirmos sobre a condição dos diários de Pelichek, hoje. Diz Riegl:

Os monumentos históricos são, por oposição aos intencionados, "não intencionados", mas desde o principio está claro que todos os monumentos intencionados também podem ser não intencionados. Dado que os autores destas obras, que hoje se apresentam como monumentos históricos, em geral só pretendiam fazer certas necessidades práticas ou ideias próprias, de seus contemporâneos ou, no máximo, de seus sucessores mais imediatos, e que seguramente não pensavam em deixar às gerações de

séculos posteriores testemunhos da vida e criação artística e cultural próprias, a denominação de “monumentos”, que apesar disto, tendemos a dar estas obras não podem ter um sentido objetivo, senão apenas subjetivo. Pois o caráter e significado de monumentos não correspondem em virtude de seu destino originário, todavia somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuí. Nos dois casos tanto intencionados quanto não intencionados, trata-se de valor rememorativo, e por esta razão falamos de “monumentos” ao nos referirmos à ambos” (RIEGL, 1987 : 29)

O autor discutirá este valor rememorativo do objeto segundo os três tipos de valores. O valor de antiguidade, o histórico e o valor intencional. O valor de antiguidade nos é caro, pois, é um valor que independe de seu significado original e do objetivo ao qual se destinava o monumento em sua origem. O valor de antiguidade é determinado por Riegl da seguinte forma:

Na categoria dos monumentos antigos, se conta por último, toda a obra devida a mão humana, sem atender ao seu significado original nem ao objetivo ao qual estava destinada, tal que denote exteriormente de modo manifesto que existiu e viveu durante bastante tempo antes do presente. (RIEGL, 1987: 32)

Parece-nos lícito inferir que se tivesse que enquadrar os diários de Francis Pelichek em alguma dessas categorias delineadas por Riegl, poderíamos nos aproximar dos *monumentos antigos*, pois, os diários configuram um objeto que não foi constituído para que se garantisse a sobrevivência da memória para as próximas gerações, não presta contas com a memória coletiva (em um primeiro momento diz respeito às memórias do indivíduo), não se mostra como objeto intencionado, mas transparece nele as “qualidades” de monumento antigo, onde a ação do tempo na degradação de suas páginas surge como característica marcante quanto à sua recepção em mostras quase sempre - rememorativas.

Vejamos o exemplo, citado por Aloïs Riegl, de um documento escrito, tal como uma folha de pergaminho do século XV, na qual pode conter o conteúdo mais simples como uma compra de um cavalo. Entretanto, ela será possuidora de um duplo valor rememorativo. Por seus **elementos artísticos** (um no sentido histórico, as características formais da nota, a letras etc. outro, pelo amarelamento, a pátina do pergaminho e a perda da cor das letras – vinculada à forma). Mas também o conteúdo do escrito **desperta um valor histórico**, relativo à compra (História do

Direito e da Economia) e todas as características que distinguem este objeto dos objetos modernos, em curso, como já referimos as diferenças entre o atual e o antigo. E o interesse que se direciona ao valor deste objeto presta contas à memória. E, desde esta perspectiva, considera-se a obra um monumento não intencionado. Em outras palavras, é o recorte feito pelo sujeito (pensemos nos historiadores) aliado ao poder de seu discurso que transforma o objeto em objeto histórico e a seleção parte da diferença que se estabelece entre o objeto e as coisas produzidas pela sociedade na qual se insere o produtor do discurso seletivo.

O pensamento de Riegl é pertinente na medida em que, quando expostos os diários de Pelichek, ao que parece não foram problematizados quanto à sua possibilidade de obra, independente de seu valor de antiguidade, aos moldes de Riegl. A única exposição de que se tem registro destes diários é a do *Projeto Caixa Resgatando a Memória*. No catálogo desta mostra, cujo próprio nome suscita um “resgate da memória” as páginas dos diários estão presentes, mas o texto não toca as questões mais complexas que envolvem o conjunto de registros de Francis Pelichek. O catálogo é antes um pequeno resumo biográfico da passagem do artista pelo Rio Grande do Sul e salienta algumas peculiaridades sobre sua dedicação à caricatura e à pintura.

É interessante observarmos que na relação entre os espectadores e o objeto parece sobressair-se o elemento antigo (as qualidades estéticas de objeto antigo, a saber, o amarelamento das páginas e seu estado de degradação física), como já referimos, pode suscitar naquele que vê um valor de antiguidade que se dá pela diferença entre o novo, aquilo que pertence à sua atualidade e o velho (o que difere de sua contemporaneidade), e por aí a importância do objeto vai paulatinamente se reduzindo ou estacionando nas questões documentais.

Ao que parece, este corpo construído por Francis Pelichek foi explorado até o momento apenas como um documento antigo sem que se prestasse conta às peculiaridades inerentes aos *diários*, enquanto tipologia dentro dos escritos confessionais. Tampouco foram problematizados os “resíduos” (registros em diferentes formas/meios) da vida do artista que corporificam o objeto.

Haverá uma mudança no interesse do valor histórico para o interesse no valor de antiguidade e Riegl dirá que na passagem do século XIX para o XX a importância

dos valores se modifica, o século XIX será o século do questionamento e da observação científica, da busca pelo conhecimento exato da verdade histórica para a compreensão da história de uma cultura específica, *o relato mais insignificante era lido com prazer, investigando-se sua autenticidade.* (RIEGL, 1987: 38) Mas ainda assim, estamos atrelados à condição de curiosidade relativa à construção de uma identidade e mais do que o interesse no objeto existe o interesse em compreender o passado pela via da comparação com o presente, isto posto dentro de um pensamento evolutivo de desenvolvimento da cultura, fato que encobre outras possibilidades de abordagem do objeto, ficando este relegado ao valor histórico, uma função eminentemente vinculada à compreensão de uma cultura do passado.

O valor de antiguidade presente no objeto é certamente mais fácil de acessar, via deslumbre por uma coisa facilmente compreendida como antiga (uma antiguidade evidenciada pela diferença em relação aos objetos tidos como “modernos” e mais as qualidades estéticas que prestam contas com o tempo, como a degradação e o desgaste dos materiais empregados na construção deste objeto), entretanto, este valor não deveria encerrar o objeto, delimitar que o mesmo possui apenas uma relevância documental, histórica e que suas páginas (com seus textos em uma língua inacessível, suas fotografias em preto e branco e seus recortes de jornais envelhecidos) amareladas destacam-se esteticamente apenas porque mantêm um distanciamento temporal em relação ao tempo do espectador.

Segundo Cláudia dos Reis e Cunha<sup>61</sup>, em seu artigo sobre o referido texto de Riegl, *o prazer estético que vem da contemplação de um monumento, não se esgota no seu aspecto antigo, mas se completa com o conhecimento (...) o monumento passa a ser identificado como documento histórico e, por essa razão, deve ser mantido o mais fiel possível ao estado original, como no momento preciso de sua criação.*

Questões como as colocadas por Aloïs Riegl são extremamente importantes para percebemos como a relação monumento-história-documento foi complexificada há mais de um século e ainda deve ser problematizada dentro do campo da arte em virtude dos desdobramentos que a própria arte suscitou nos últimos cem anos.

---

<sup>61</sup> CUNHA, Cláudia Reis e. Aloïs Riegl e o culto moderno dos monumentos. In: **Vitruvius** – Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>. Acesso em 21 jun. 2012.

A atual conjuntura do campo da arte nos permite discutir um objeto como os diários de Francis Pelichek, não apenas como documento, mas como obra de arte em potencial, como corpo que se movimenta e se desdobra. Mesmo que, em sua concepção, os diários não sejam tributários a nenhuma questão documental ou artística em sentido estrito, ou seja, não foram concebidos para ser obra de arte e tampouco para ser documento, mas ao sobreviver no tempo os diários ficaram sujeito as transformação não apenas no que entendemos como obra, mas no que se compreende como documento.

Os próximos dois capítulos tentarão esboçar possibilidades para a abordagem deste objeto hoje, à luz de questões importantes presentes nos diários e que podem ser discutidas como forma de abrir o objeto, colocando-o em movimento e retirando-o de seu lugar seguro – como documento antigo dentro de um Arquivo Histórico.

## CAPÍTULO 2

---

### Os diários – desdobramento I: como um trabalho de arte

O diário sobrevive no tempo e no espaço como um corpo, pois seus registros não permitem a classificação restritiva ao termo *diário*. Como vimos os diários, dentro da tipologia dos escritos confessionais, possuem em sua escrita uma relação imediata com o tempo e de proximidade com o fato descrito, sendo alçado por alguns autores a uma condição de escrita não ficcional, com o compromisso com a verdade. O objeto construído por Pelichek não pode ser visto apenas sob estas condições, daí a nomenclatura – “diário” – não se sustenta diante da heterogeneidade das formas de registros presentes nas páginas, e diante de uma organização e seleção eminentemente subjetiva. O objeto construído por Francis Pelichek se torna um mistério e a analogia ao corpo vivo lhe confere um dinamismo coerente com a proposta de realizarmos uma abordagem que o retire de sua função rememorativa, a qual o caracteriza apenas como um documento histórico.

Conhecemos a importância dele como documento dentro do Arquivo Histórico do Instituto de Artes, atentos à sua exposição como parte da obra do artista. Cabe a este capítulo da dissertação realizar uma abordagem que opere no desvio, lançar um olhar que atravesse o objeto, criar uma proposta que continue o processo de resgate do mesmo diante do tempo calado da história, tentar ao menos abrir uma brecha, a que nasce dos escritos de Francis Pelichek.

Para isto parte-se do estabelecimento de uma relação entre os desenhos de León Ferrari (1920) e a escrita de Francis Pelichek (**imagem 19**), uma relação que se apresentou pelo viés da memória, pela “semelhança deslocada”, isto é, deslocada no tempo, como um fio que percorre a memória, uma ideia cara à Georges Didi-Huberman, que aparece em seu *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*.

O duplo espaço que este corpo ocupa, ora como obra ou como documento, por si só já é digno de nossa atenção. Um espaço dúbio, pois, ao mesmo tempo em que é obra – os diários já foram expostos como tal, o objeto pertence ao Arquivo

Histórico do IA<sup>62</sup>. Sua manipulação aos poucos vai se restringindo, pois, tenta-se preservá-los como documento. Muito em breve o acesso aos diários, como via de estudos, se dará apenas através de imagens digitais, lacrando o objeto dentro do Arquivo, como uma parte do arquivo pessoal do artista.

Contudo, vemos que o objeto concebido por Pelichek vem passando por um processo paulatino de re-significação, um processo que inicia após sua morte com a reportagem de Carlos Reverbel<sup>63</sup>. Nomeado – *diários*<sup>64</sup> ou *livro de memórias*, o objeto passa por um processo de incorporação pelo Arquivo Histórico e identifica-se o estabelecimento do status duplo de diário do artista e documento histórico. Entretanto, quando levado a público via exposição, por exemplo, no mencionado *Projeto Caixa*, a importância deste objeto como obra não foi questionada. Parece-nos que foi exposto em seu caráter de retrospectiva, de lembrança, como refere o nome da exposição - de um resgate da memória. Em nenhum momento percebemos uma problematização da condição de obra dos diários, ou mesmo de seu aspecto visual e sua organização. Fica a sensação de que, diante da falta de tradução, encerra-se o objeto na condição apenas de documento e quando levado a público explora-se somente a curiosidade diante de um documento com aspecto formal de antiguidade.

Este capítulo lança um olhar prospectivo em direção à complexidade que se estabelece diante da clausura idiomática das palavras presentes nos diários, considerando estas um elemento de registro tão eloquente quanto os demais e que poderia ser deixado de lado diante da inexistência de tradução. Pois, a intraduzibilidade, mesmo que, momentânea destes textos transforma-se em desvio dentro do projeto de pesquisa. Um desvio que nasce da lembrança e que permite pensarmos o objeto como algo além de um objeto/documento antigo. Façamos assim, deste desvio, o assunto deste capítulo.

---

<sup>62</sup> No catálogo da Exposição, Caixa Resgatando a memória de 1998, as legendas das imagens das páginas dos diários os colocam como pertencentes ao acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, entretanto hoje para acesso eles estão no Arquivo Histórico do Instituto de artes.

<sup>63</sup> Não encontrei em seu Arquivo pessoal outro documento que tratasse dos diários como esta reportagem.

<sup>64</sup> A nomenclatura – diário - que será retomada anos mais tarde por Círio Simon em Dois Diários.

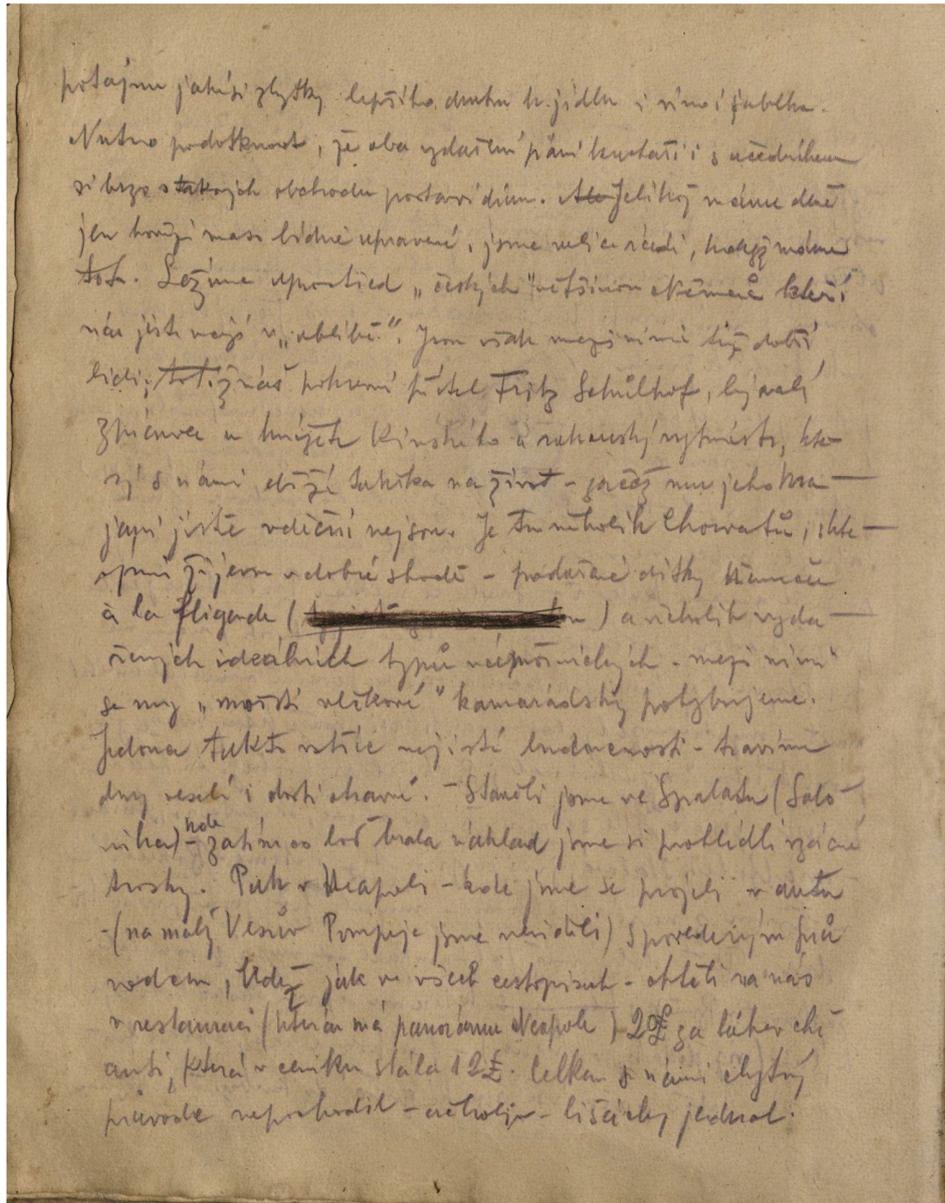


Imagem 19. Francis Pelichek. Página sem numeração.

## 2.1. O fantasma de León Ferrari diante da imagem nos diários

Quando buscava uma compreensão do que poderia ser um diário, em termos de características que esta forma de escrita possui, tão logo, veio à mente a questão da *memória*. Em um momento posterior, já no contexto de pesquisa sobre os escritos tidos como confessionais, novamente esta relaciona-se com a escrita do diário, lembremo-nos da reportagem de Reverbel - do “livro de memórias”, pois a memória de Francis Pelichek corporifica-se nas páginas dos diários. Mas, como abordar um objeto que, em si, pode ser tanto obra, como documento

simultaneamente? Um diário que não é apenas *diário*, mas corpo em movimento, um corpo construído em tempos diversos, um sobrevivente? Como poderia abordar este objeto atualizando-o no tempo da elaboração do discurso desta pesquisa?

Diante da imagem, diante do objeto, Georges Didi-Huberman apresenta estudos sobre o anacronismo no objeto de estudo e, em *Devant le temps* o autor parte do afresco “*Santa Conversación*”, pintado por Fra Angélico, em 1440 e presente no convento de São Marcos em Florença, para mostrar que, mais que diante de um objeto parado no tempo, estamos diante da imagem constituída por tempos heterogêneos que se depositam em camadas; portanto, para abordá-la é preciso “refazer” o objeto no tempo, criticamente atualizando-o.

A abordagem anacrônica surge como uma via, em nosso entender, mais coerente e menos excludente, de análise das imagens. Um caminho que não fecha, mas abre possibilidades, ao permitir um olhar que atravessa as imagens em prospecção. O anacronismo solicita a difícil tarefa de analisar os diferentes tempos que operam em cada imagem, diz o autor. Os tempos de execução dos diários, durante longos anos de construção, são confrontados pelo tempo em que nos situamos, onde operam os discursos e as obras presentes em nossa memória até o momento da elaboração deste estudo. Em outras palavras, uma abordagem que se pretenda crítica dos diários deve lançar sobre eles uma reflexão que esteja atenta não apenas ao passado, mas às possibilidades que se desenrolaram, no campo da arte e da história, após o cessar de sua escrita, ao retirá-los de seu tempo e refazê-los à luz da atualidade. Entretanto, qual seria o “disparador” deste movimento anacrônico, aquele momento que sabemos que estamos diante de algo que nos suscita dúvidas, que movimenta nossa memória e imaginação?

Didi-Huberman nos diz que é preciso uma estranheza para que se confirme a paradoxal fecundidade do anacronismo, para trespassar os múltiplos tempos estratificados faz-se necessário um choque, um desvelamento, uma aparição.

Jackson Pollock é o fantasma que irrompe na memória de Didi-Huberman, capaz de ver e demonstrar o que os historiadores da arte não puderam perceber diante do muro manchado do século XV. Diz Didi-Huberman sobre a experiência que interrompeu seus passos e seus pensamentos no corredor do Convento de São Marcos:

Se hoy intento acordarme de lo que pudo interrumpir mi paso em el pasillo de San Marco, no creo equivocarme al decir que fue uma especie de *semejanza desplazada* este lo que descubrí allí, em um convento del Renacimiento y lós *drippings* admirados y descubiertos tantos años antes. (DIDI-HUBERMAN, 2006: 24)

Um desvio que, talvez permita-nos falar da sensação que tivemos quando ao ver as páginas dos diários pela primeira vez, relembrando os fantasmas que invadiram a minha memória e que aguçaram a imaginação, iniciando um processo de cognição, disparando uma possível descoberta, como um desvelar. Trabalhamos assim a partir da seguinte pergunta:

Em que medida, poderíamos lançar um olhar sobre o objeto – os diários – que fosse uma via de acesso que atualizasse as discussões acerca de sua condição dentro da história da arte? Contudo, antes é preciso compreender o problema proposto por Didi-Huberman.

“Siempre, ante la imagen, estamos ante al tiempo.”(DIDI-HUBERMAN, 2006 : 11). Diante da imagem estamos diante da lei, estamos diante de uma porta aberta cuja luz quase nos cega, lembra Didi-Huberman. Assim, posiciona-se o autor em frente ao afresco do convento São Marcos em Florença, pintado por Fra Angélico. Esta frase faz pensar o quanto o olhar que dirigimos ao objeto está contaminado por referências atuais que possuímos em relação à imagem. Porém, não só em relação à imagem, mas em relação à própria história que encerra as imagens. A situação do instante que pertence ao tempo presente. Presente que é ínfimo e, de pronto, temos a imaginação invadida pela memória e o tempo na memória é o próprio caos que não permite linearidade.

O que se projeta sobre a imagem é o futuro que se desprende dela e que para nós é passado e o que está depois da imagem é o próprio passado que a ela pertence e o presente de sua constituição, que para nós é passado. Este pensamento convida-nos à certeza de que, assim como o olhar que incide sobre o objeto não é mais o mesmo no instante em que pensamos sobre aquilo que está diante de nós, o próprio objeto modifica-se a todo instante. Não sabemos se a

máxima de Heráclito é válida para esta situação, todavia, quem sabe se diante da imagem não estaríamos diante de um rio?

Nós passamos, a imagem fica, sobrevive. Sobrevive a quem a constrói e sobrevive a quem a reconstrói no discurso. Sobrevive ao próprio discurso, com ele, contra ele, e sem ele. A imagem possui mais de memória e mais de futuro do que aquele que a olha, diz o autor.

Neste momento, assume-se a tentativa de conduzir um raciocínio que busca olhar o objeto construído por Francis Pelichek à luz do tempo em que nos encontramos. A partir da questão que Didi-Huberman impôs-se, mas que, também, refere-se à própria história da arte:

Em que condições um objeto, ou um questionamento histórico novo pode também emergir tardiamente em um contexto tão conhecido e tão, por assim dizer “documentado”, como o Renascimento Florentino? (DIDI-HUBERMAN, 2006: 13)

Por que ir à contracorrente e ver, no que está “dado”, aquilo que ali passa despercebido, como no caso do autor, o “falso mármore”? O autor responde que é preciso questionar o conjunto de certezas sobre o objeto de arte, por assim dizer, o conjunto de certezas quanto ao próprio fazer história da arte. Tomar, como objeto de análise, os diários de Francis Pelichek é afirmar que já os consideramos um objeto de arte passível de análise e justamente por respeitar o que já fora dito a respeito deste objeto, acreditamos ser possível recolocá-lo sob outro ponto de vista movimentando-o, proporcionando uma extrassístole nos discursos já ditos, um ruído no desenho da história.

Por que aceitar que os diários de Francis Pelichek sejam apenas documentos de uma história individual que se transformam em documentos públicos? Como já foi discutido no primeiro capítulo desta dissertação, o objeto conhecido como diário de Francis Pelichek, não deve ser apenas tomado pela restrição do termo – “diário”. Os elementos de registro, utilizados pelo artista não permitem uma classificação estanque, eles dão forma a algo mais dinâmico, como um corpo vivo.

Quando decidimos escrever sobre o que até então entendíamos ou havíamos recebido como os diários de Francis Pelichek, percebemos uma insuficiência na resolução das imagens, fato que dificultava qualquer tipo de abordagem à distância. O trabalho de campo trouxe surpresas e novas perspectivas. Ver e tocar os diários suscitou a seguinte questão: seria este objeto apenas uma forma de escrita íntima, o resultado do desejo da colocar no papel a seleção das memórias de um estrangeiro em terras brasileiras? Um espaço dedicado ao acúmulo de memórias?

Talvez não estivéssemos preparados para as surpresas que só o trabalho *in loco* propicia. A surpresa, o desvio, o momento em que sabemos que algo aconteceu, mas não temos a perícia nem a destreza necessárias para identificar-se o que acontece. Um momento em que a imaginação trabalha concomitante à memória e traz à tona um “fantasma”. A lembrança dos trabalhos de León Ferrari, como o “Quadro escrito” (**imagem 20**) invadiu nosso pensamento o espaço da imaginação, da criação. A relação foi inevitável. Comparação por semelhança formal, em um primeiro momento, mas também, porque não, por uma semelhança conceitual? Aliás, por que não estabelecer esta relação, retomando a antiga querela? Questões sobre a palavra e a imagem.

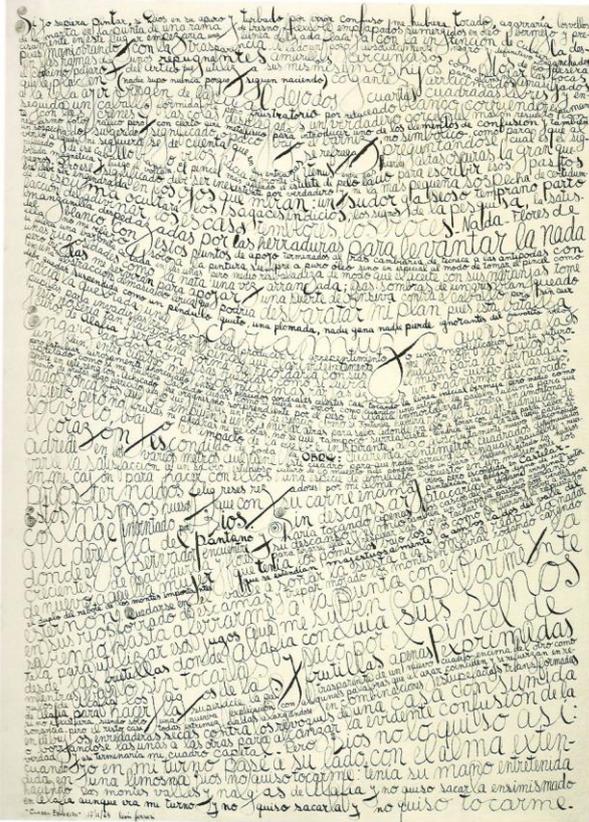


Imagem 20. León Ferrari. Quadro Escrito, 1964.

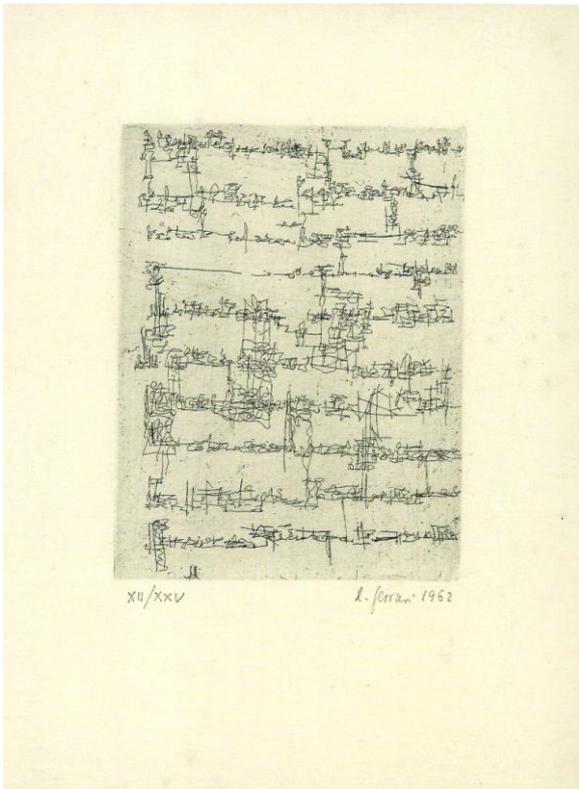
desenho inscrito. “Suas escrituras são antes desenhos, para depois se tornarem texto” (GIUNTA, 2006: 20), de fato não é gratuito que o “*Quadro Escrito*” tenha causado um instante de perturbação no momento em que vimos as páginas dos diários de Pelichek.

O trabalho de Ferrari tenciona uma das muitas questões relativas às “fronteiras” entre o verbal e o visual, entre escrita e imagem.

“Quadro escrito” é, como dizem alguns autores e como se pode observar, um texto de uma página só, onde as palavras se comprimem disputando o espaço da página, entrelaçando-se, aguçando o olhar na busca de uma compreensão do que está escrito. Contudo, ainda assim, exibem uma forma legível, mas conturbam a relação entre o que se vê e o que se lê.

Percebemos que, abrindo este espaço de discussão, estaríamos projetando um ponto de convergência de tudo que havia nos interessado até o momento – a relação entre palavras e imagens. Relação esta que se encontra no objeto, no espaço dos diários, onde o desenho retoma um pouco de sua origem mítica desejando trazer à memória àquilo que se ausenta.

De volta, ao “Quadro escrito”, auge de um processo, como diz Andrea Giunta, iniciado com uma gravura de 1962, solicitada por Arturo Schwarz (imagem 21). Uma água-forte que se assemelha a uma página escrita é uma página escrita, um



**Imagem 21.** León Ferrari, água forte sobre papel.

Claro que não é apenas a clausura de um idioma que dinamiza a relação verbal/visual entre objeto/espectador nas páginas dos diários de Pelichek, isto não sustentaria a potência do objeto como obra. Ademais, existem ainda outros registros que problematizam a questão documento/obra nos diários de Pelichek. Quando trouxemos o “Quadro Escrito” para a pesquisa, percebemos que o contrário também poderia ser verificado, ou seja, o “Quadro Escrito” também não poderia ser considerado uma obra somente pelo fato de ser um texto que não comunica, baseado apenas no fechamento que um idioma fornece

àqueles que não têm acesso à sua tradução. Uma questão por demais óbvia, mas sobre a qual faz-se necessário esclarecer.

As “escrituras deformadas” têm origem em textos alterados ao extremo do ininteligível (GIUNTA, 2006 : 20). Os escritos embaralhados em linhas indecifráveis fazem com que a forma acabe por “encerrar” o sentido (significado) das palavras. As palavras, no entanto, existem, como nos diz Giunta, muitas vezes com o sentido político, vide “*Carta a um General*” (imagem 22).

De certa forma, a veladura que se produz no sentido semântico das palavras, aguça a curiosidade do espectador, envolvendo-o mais uma vez numa relação de *voyeurismo*, daquele que busca prazer na descoberta do íntimo, neste caso, do sentido íntimo das palavras. Como ocorreu nas descobertas que fizemos por ocasião da leitura solicitada de algumas páginas dos diários<sup>65</sup>. A própria procura do leitor por escritos de caráter confessional já denota uma potência neste prazer de ver aquilo que se tenta guardar.

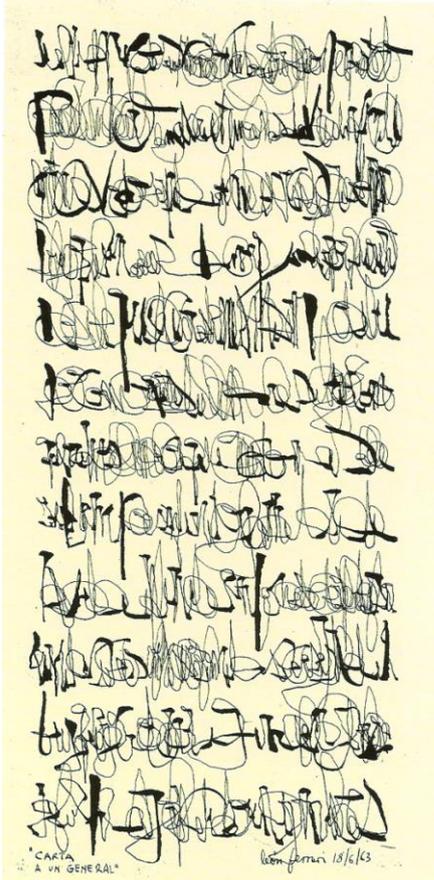


Imagem 22. León Ferrari. Carta a um General, 1963. Nanquim sobre papel.

Voltemos à situação de embaralho das fronteiras proporcionado pelas páginas dos diários e pelos desenhos de Ferrari. Em *Latrinas, letrados e letras*<sup>66</sup>, Luiz Caminitzer reflete sobre a transição ocorrida na década de 1960, em que a produção artística passa do mundo das construções para o mundo das ideias. Diz Caminitzer, “A passagem consequente foi o uso das palavras, seu predomínio sobre as imagens”. (CAMINITZER, 2006: 44) As coisas não se dão de maneira tão simples, pois sabemos que Caminitzer está falando de um momento, dentro da história da arte Ocidental, no qual a arte estava se voltando para as questões conceituais, tendo como um de seus expoentes a figura de Kosuth.

Quando a função comunicativa direta do texto é barrada – como no caso de Ferrari, por um desdobramento no tratamento da forma caligráfica que vai aos poucos deixando de ser palavra para se tornar cada vez mais imagem ou como no

<sup>65</sup> Ao solicitar à Sylvie algumas leituras das páginas dos diários, que se encontram no anexo da dissertação, descobrimos, por exemplo, um pouco do posicionamento do artista em relação aos acontecimentos no Rio Grande do Sul, como a Revolução de 1923.

<sup>66</sup> GIUNTA, Andrea **León Ferrari: Retrospectiva**. Obras 1954-2006, (Ed.) Cosac & Naif – SP. 2006.

caso das páginas dos diários, pela intraduzibilidade momentânea –, não nos restaria, então, a relação direta com a forma, por conseguinte, com o desenho?

Esta relação com o desenho, na obra de Ferrari, fica mais clara nas palavras do próprio artista: “Essa forma de desenhar me interessava porque a escrita era uma boa base para transformá-la em desenho: em vez de inventar desenhos abstratos novos, deformava algo já conhecido”<sup>67</sup>. Ao deformar, paulatinamente sua caligrafia Ferrari acaba borrando as fronteiras entre a escrita o desenho.

A capacidade de estabelecer uma relação entre as páginas dos diários e os desenhos de León Ferrari foi possível graças à memória que tínhamos dos trabalhos de Ferrari, como um museu presente em nosso cérebro. Pois, as imagens dos desenhos de obras contemporâneas tencionam questões fronteiriças, potencializando, muitas vezes, a caligrafia como uma obra “acabada”.

Em suma, a sensação de “semelhança deslocada” que tive ao ver as páginas dos diários, se deu porque o objeto sobreviveu ao tempo. Sobretudo, porque o desenvolvimento de questões propostas por artistas, como Ferrari, levou-nos à constatação de que, se não podemos ler os escritos de Francis Pelichek, o gesto caligráfico pode nos transportar para as ações de desenho, retomando as questões sobre palavra e imagem, extensamente problematizadas na arte contemporânea, por exemplo.

Mas, é preciso ser crítico e perceber, como bem aponta Didi-Huberman, que a semelhança diz respeito à forma. Deste modo, as analogias, entre um muro manchado de Fra Angélico e Jackson Pollock, não resistiriam a análises mais profundas. Neste sentido, as obras “caligráficas” não servem de justificativa única para potencializar os escritos de Pelichek, conferindo-lhes o estatuto de obra, simplesmente por uma analogia formal. Portanto, a semelhança deslocada, o momento de “perturbação” do olhar deve, antes, ser encarado como um “colocar em movimento”, em outras palavras, suscitar a dúvida pelo desvio, pela brecha. Como nos diz o autor:

---

<sup>67</sup> Nota 8 página 48, texto de Caminitzer in: **León Ferrari: Retrospectiva**. Obras 1954-2006, Andrea Giunta (Ed.) Cosac & Naif – SP. 2006.

Pero el historiador no escapa gratuitamente a esta cuestión, pues subsiste la paradoja, el malestar en el método: la emergencia del objeto histórico como tal no habría sido el fruto de un recorrido histórico standard – factual, contextual, eucrónico -, sino de un momento anacrónico casi aberrante, algo como um sintoma em um saber histórico.(DIDI-HUBERMAN, 2066; 24)

Busca-se, a partir de uma relação que provém da memória, dizer como este “véu” momentâneo, que encobre o sentido comunicativo da palavra, ao menos no instante do olhar, permite uma relação que não é de ordem semântica, do texto, mas da percepção relativa à forma, um momento em que as fronteiras entre a escrita e o desenho se embaralham.

Quando um objeto já se encontra assentado no tempo, ancorado em seus discursos existe momentos quase que sinápticos nos quais brota a dúvida, e assim, abrem-se a novas discussões. Didi-Huberman, entretanto aponta que é preciso estar atento para que este objeto não se torne mais que um suporte de fantasmas.

A mesma tensão que evidenciamos ao ver os diários tem sido objeto de estudo de artistas e teóricos na arte contemporânea. O próprio Caminitzer aponta que esta tensão, entre caligrafia e desenho, suscita outra, entre a compreensão e incompreensão. Entre os artistas, que tencionam a relação entre escritura e desenho, gostaríamos de destacar outros que serão apresentados no subcapítulo a seguir, os quais julga-se pertinentes à questão – palavra-imagem – no âmbito da arte. A relação entre palavra e imagem, escrita e desenho é extremamente antiga, mas certamente atual.

## **2.2. Palavras e imagens**

A relação entre palavra e imagem é antiga, já foi assunto de Leonardo da Vinci quando o pintor almejava um lugar para sua arte da pintura entre as artes liberais. Da Vinci estabeleceu em sua época uma discussão entre a poesia e a pintura, o chamado *paragone*. O *paragone* ou competição é citado por Márcio

Seligmann-Silva na introdução do *Laocoonte* de Lessing, texto que nos auxilia na compreensão, em termos históricos, da tentativa de uma divisão clara entre as artes da escrita (poesia) e as artes da visão (a pintura, no caso de da Vinci), no contexto de uma representação calcada na *mimesis*, de imitação do mundo natural. Em relação a Leonardo da Vinci, Seligmann-Silva faz referência às ideias que o pintor desenvolveu em prol desta divisão entre palavras e imagens, citando as palavras de da Vinci:

Existe uma proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. É a mesma proporção existe entre poesia e pintura porque a poesia usa letras para por as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para a *impressiva* pela via da virtude visual como na pintura (DA VINCI cit. SELIGMANN-SILVA, 1998: 09)

À poesia cabe apenas o espectro das coisas, enquanto que à pintura a possibilidade de recolocá-las diante dos olhos, tal qual a natureza.

Esta capacidade de “tradução” inerente à poesia (escrita) ou à pintura (imagem), calcada na ideia de *mimesis* de um mundo natural é cara à nossa discussão sobre as páginas dos diários e em específico em relação à possibilidade estética decorrente da visualidade de um gesto que dá forma a um texto momentaneamente inacessível, tencionando o compreensível e o incompreensível. A palavra interrompida nos diários burla, mesmo sem querer (não era a intenção do artista), a fronteira entre a palavra destinada à construção do texto que é a transposição da imagem que se tem de um contexto “real” para o interior da página e a imagem que é a própria palavra “interrompida” suscitando à percepção outra relação que não é mais, apenas, semântica. De certa forma, isto acaba por acrescentar outros valores ao objeto que não é somente aquele valor rememorativo de antiguidade.

Retornando ao *paragone* entre o verbal e o visual, Seligmann-Silva, diz que só poderia existir uma competição na media que as duas artes se relacionavam através da existência de semelhanças. Diz o autor:

A pintura se submete a preceitos e, sobretudo a conceitos herdados e traduzidos da literatura para o trabalho com as imagens (...). A pintura desde o Renascimento é, de certo modo, uma pintura de e sobre palavras, uma iconologia. O seu fim também é o (re)despertar no espectador das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários; quer voltar a ser texto.(SELIGMANN-SILVA, 1998:11).

Mas Da Vinci, que buscava inverter a tradicional hierarquia que colocava a pintura como posterior à poesia, o *ut pictura poesis*<sup>68</sup>, argumentava que a pintura era uma arte superior à escrita, pois, podia colocar diante dos olhos a natureza de modo mais imediato e fidedigno, diferentemente da poesia que coloca palavra a palavra as coisas diante do ser. Uma argumentação calcada nas qualidades da *virtù visiva* defendida por Da Vinci, sobre esta “vantagem” da imagem nos diz o autor; “A *virtù visiva* possui não apenas este apanágio de ser mais vivaz, ela ainda – superior também nesse ponto às línguas particulares de cada “nação” – seria mais universal.” (SELIGMANN-SILVA, 1998: 13). A imagem no contexto da *mimesis* possuiria maior eficácia na tradução do mundo.

Retomando os diários de Francis Pelichek, verifica-se que no seu contexto a palavra é o elemento de registro que contribui para dar forma ao objeto e fixa as memórias e os fatos vividos por Francis Pelichek. Pode sugerir, ante o texto interrompido para aqueles que não acessam à sua língua de origem (o tcheco), a proposição de uma leitura pela imagem. Contudo, quando se fala imagem, no contexto do objeto criado por Francis Pelichek, falamos em desenhos e fotografias, pergunta-se assim se as palavras, não seriam elas imagens em sua origem, não seriam elas propriamente desenhos?

Francis Pelichek não desenvolveu seu texto com o objetivo de explorar uma relação entre a palavra e a imagem almejando para o texto uma condição de obra de arte, tão pouco Da Vinci fazia comparações entre a poesia e pintura pelo viés das semelhanças que ambas teriam em sua origem, no que confere à escrita e à

---

<sup>68</sup> Na nota 08 da Introdução do *Laocoonte* de Lessing, Seligmann-Silva cita uma passagem do *Ars Poetica* de Horácio (361-365), esta citação nos auxilia a compreender o *ut pictura poesis* cito a nota: “Poesia é como pintura [ut pictura poesis] uma te cativa mais, se te deténs mais de perto; a outra, se te pões mais de longe; esta prefere a penumbra, aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradeu uma vez; essa outra dez vezes repetida agrada sempre”.

imagem. No entanto, diante da clausura do idioma, pareceu-nos coerente seguir a máxima colocada anos atrás por Reverbel, *é preciso ler os diários pela imagem*, alargando a ideia de imagem até considerarmos a escrita propriamente dita como uma imagem em potencial. Portanto, se não podemos ler o texto por um problema de tradução leremos através do gesto que é pertinente à escrita e ao desenho. “A pintura não necessita de intérpretes, diferentemente das línguas e das letras” (SELIGMANN-SILAVA, 1998: 13) tampouco as letras precisam de intérpretes poderia dizer, quando sua relação com a forma já não pertence apenas à função comunicativa.

Desde o início do século XX, quiçá mesmo antes, com Mallarmé, esta relação vai ficando cada vez mais próxima, inclusive no sentido contrário daquele descrito por Seligmann-Silva onde a pintura buscava um “retorno” ao texto, o texto nos caligramas de Apollinaire **imagem 23** buscará um diálogo com a forma, construindo-a através do uso da palavra. O jogo entre o verbal e o visual se intensifica a ponto da própria palavra dar forma à figura num processo que Foucault chamou de tautológico. Aliás, é no século XX que a palavra se incorpora cada vez mais às obras de artes visuais, não apenas como legenda, mas como signo, ao dividir espaço com a imagem e ao questionar o próprio sistema de representação. A palavra invade a imagem como nos cubistas e dadaístas e o uso do texto aparece com força no desenvolvimento da arte conceitual, por exemplo. A arte conceitual colocará a linguagem no centro dos processos artísticos tendo o auge de suas atividades entre 1966 e 1972<sup>69</sup>. Julie Pires<sup>70</sup> relembra este momento da arte conceitual ao longo dos anos 60, caracterizado pelo esvanecimento estético do objeto artístico, onde “... obras apresentavam-se por meio de registros textuais, manuscritos, datilografados e impressos, que faziam da palavra escrita a materialização da linguagem e o veículo de ideias do artista em seu exercício conceitual”. (PIRES, 2010: 54)

Aproximadamente quarenta anos antes, René Magritte (1898-1967) já questionava o espaço representativo e as relações entre a palavra e a imagem, em

<sup>69</sup> Ver SCHENKEL, Camila. **Distensões da imagem: um estudo sobre as relações da fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó**. Dissertação de mestrado – PPGAV/UFRGS, Porto Alegre, 2011.

<sup>70</sup> PIRES, Julie. Inscricões Contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna. in: **Arte e Ensaios** – Revista do PPGAV/BA/UFRJ nº 21 – dez. 2010.

suas obras. O célebre texto de Michel Foucault *Isto não é um cachimbo* faz uma importante análise da relação – palavra e imagem – no contexto das artes visuais, tendo como objeto a obra de René Magritte, **imagem 24** *La Trahison des images* onde o enunciado caracterizado pelo verbo (palavra) contradiz a representação visual do cachimbo, colocando lado a lado dois sistemas distintos de representação em um mesmo ambiente. Se nos propusermos a levar em consideração o valor do texto, para além de sua função comunicativa, é crucial focar as ideias discutidas por Foucault, e, em particular no tópico onde o autor escreve sobre o *Caligrama Desfeito*. Sobre a função do caligrama nos diz o autor:

Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto justamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz dizer ao texto aquilo que o desenho representa. (FOUCAULT, 2008: 22)

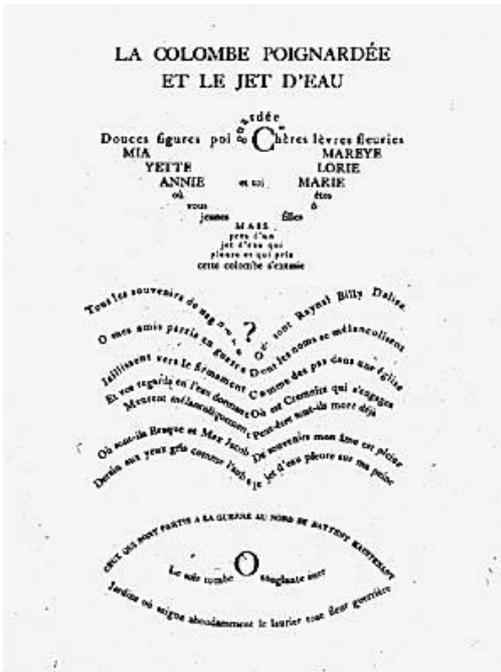
Em outras palavras são desenhos feitos de palavras, em um movimento tautológico, como já referido. A palavra em sua sucessão tal qual ponto a ponto formando linhas, dando forma às figuras, fazendo-se compreensível àqueles que dominam o significado do código ou sua tradução. Podemos perceber a relação entre palavra e imagem (desenho) quando Foucault aborda os elementos constituintes de ambos: “Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha ela permite fixar a coisa”. “(...) o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar significar; olhar e ler.” (FOUCAULT, 2008: 23). Foucault diz que é de seu passado caligráfico que as *palavras conservam sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada*. Ainda referente ao caligrama:

Para que o texto se desenhe e todos os signos justapostos formem uma pomba, uma flor ou um aguaceiro é preciso que o olhar se mantenha acima de todo o deciframento possível; é preciso que as letras permaneçam pontos, as frases linhas, os parágrafos, superfícies ou massas – asas, caules ou pétalas; é preciso que o texto não diga nada a este sujeito “olhante” que é voyeur, não leitor (FOUCAULT, 2008: 26)

Na obra de Magritte, a negação, expressa pelo “não” (Ceci n’est pas une pipe) confere autonomia às formas de escrita e de desenho, todavia o que se manifesta naquele mesmo espaço são duas posições. Magritte citado por Foucault, diz;

Se pode criar entre palavras e objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas da vida cotidiana (...). Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra na proposição. (MAGRITTE cit. FOUCAULT, 2008: 50)

Mas o que acontece quando o signo não é capaz de identificar, de permitir acesso ao conteúdo de seu enunciado? A proposta em relação ao texto interrompido, no contexto dos diários, é que quando as palavras não dizem elas retomam sua potência de desenho, de grafismo, aguçam a curiosidade por serem ainda palavras, mas antes formas, linhas, texto e tessitura sobre papel. A função interrompida da palavra, na verdade, a reconecta aos desenhos e a forma caligráfica, neste sentido, no desvio de sua função comunicativa, propõe outra – estética. Tencionando a percepção, o espaço da imaginação é afetado de tal maneira que poderíamos supor que o texto interrompido, gera um movimento de ir e vir, de proximidade e distância em relação ao objeto, pois, não sendo um desenho que visa representar e uma palavra que não consegue comunicar ficamos com o movimento do gesto que aguça o olhar e a curiosidade.



**Imagem 23. Guillaume Apollinaire, Calligrammes**

La Colombe poignardée et le jet d'eau. Poème  
 extrait de Calligrammes (1918) © Éditions  
 Gallimard

As caligrafias e escrituras têm sido assunto de muitos acadêmicos que observaram, no desenrolar da arte do século XX, o questionamento das fronteiras entre os meios verbal e visual na construção do objeto artístico. Segundo Veneroso,<sup>71</sup>

O movimento pendular da arte tem levado artistas e poetas a buscar a visualidade da letra, reafirmando a origem visual da escrita. Esse diálogo que a arte do século XX estabelece com a escrita, ao mesmo tempo em que a escrita dialoga com a visualidade da letra, reata (...) antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita. (VENEROSO, 2002: 82)

A arte do século XX tomada por este ponto de vista específico da relação entre palavras e imagens teria em artistas como Mallarmé (1842-1898), Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963) alguns de seus precursores. Mallarmé restaura a



**Imagem 24. La trahison des images**

Painting, Oil on canvas, Canvas: 23 3/4 x 31 15/16 x  
 1 in. (60.33 x 81.12 x 2.54 cm); Framed: 30 7/8 x 39  
 1/8 x 3 in. (78.42 x 99.38 x 7.62 cm)

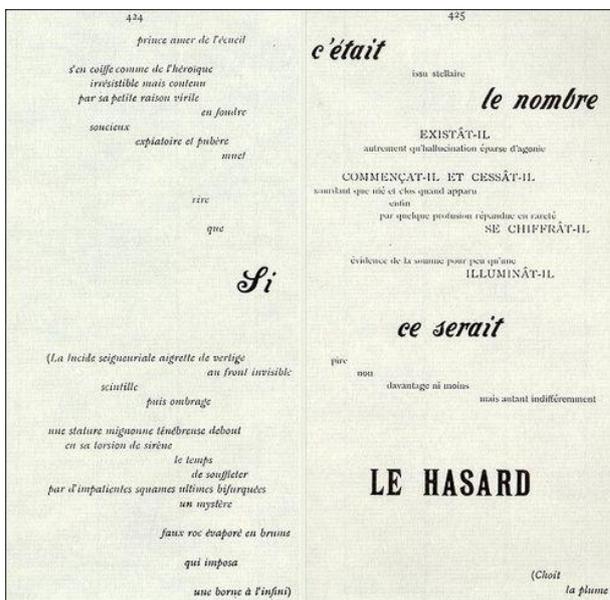
Purchased with funds provided by the Mr. and Mrs.  
 William Preston Harrison Collection (78.7)

Modern Art Department.

<sup>71</sup> VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no processo escritural nas artes no século XX. In: **Em Tese**. Belo Horizonte v. 5, p. 81-89, dez. 2002.

visualidade do poema, e, os demais artistas buscam no texto uma materialidade. O exemplo de poema de Mallarmé citado pela autora é *Un Coup dès Dés* **imagem 25**.

Veneroso aproxima ainda, pelo poema de Mallarmé os trabalhos de Cy Twombly (1928-2011) **imagem 26**, tendo como mediação entre os dois artistas as palavras de Roland Barthes. Segundo Veneroso, Mallarmé desconstrói o texto no poema, enquanto que a escrita é desconstruída nas obras de Cy Twombly, e citando Barthes prossegue: “... Mallarmé quis desconstruir a frase assim como Cy Twombly desconstrói a escritura” (BARTHES, 1990: 146 cit. VENEROSO, 2002: 83).



**Imagem 25. Mallarmé.**



**Imagem 26. Cy Twombly Sunset, 1957. Óleo, lápis e caryon sobre tela. 142.5 x 194 cm.**

Entretanto, é preciso situar a frase de Roland Barthes e a relação que o autor faz entre ambos, Mallarmé e Cy Twombly<sup>72</sup>. Não devemos entender esta desconstrução como mero procedimento com vias estéticas. Segundo Barthes,

<sup>72</sup> Cito Barthes na página 165, **minha tradução**: “Tem-se comparado Cy Twombly a Mallarmé, mas a base desta aproximação, (...), uma espécie de esteticismo superior que uniria a ambos, não existe nem em um nem em outro. Atacar a linguagem, como fez Mallarmé, implica uma pretensão de seriedade, - de outro modo perigosa -, que não tem nada a haver com a estética. Mallarmé quis desconstruir a frase, o veículo secular (na França) da ideologia. Ao passo que Cy Twombly, ao descuido, por assim dizer, desconstrói a escrita. Desconstruir não quer dizer tornar irreconhecível. Nos textos de Mallarmé se reconhece a língua francesa, aos pedaços, mas está lá. Nos grafismos de Cy Twombly a escrita também é reconhecível, atua, se apresenta como tal. Entretanto as letras formadas não se apresentam a nenhum código gráfico, como os enormes sintagmas de Mallarmé, não formam parte de nenhum código retórico, nem sequer do da destruição”.

dizemos que a obra de Cy Twombly é isto ou aquilo, mas antes ela é algo deslocado, que nos provoca um esforço de linguagem, deslocando o próprio observador. O autor salienta que a obra deste artista tem algo a ver com a escritura, com a caligrafia, mas não numa relação de imitação nem de inspiração. Uma tela de Cy Twombly é o que poderíamos chamar de campo alusivo da escritura. (BARTHES, 1986: 162). Na verdade a essência da escritura de Cy Twombly é o gesto<sup>73</sup>. Cy Twombly conserva o gesto, não o produto da escrita. Enfim, trata-se de uma escrita da qual tão só permanece a inclinação, a “cursividade”, o antigo grafismo, a cursiva que nasce da necessidade (econômica) de escrever, da pressa. (BARTHES, 1986: 168) Só que Barthes é categórico ao dizer que em Cy Twombly o que se processa é justamente o contrário, da pressa, a “escrita chove com lentidão”, borrada de tédio, como que buscasse fazer visível o tempo, a vibração do tempo.

O tempo tão inerente ao ato caligráfico, talvez seja também o que confere um teor de pessoalidade ao gesto. Quando aludimos a escrita ao desenho nas páginas dos diários de Francis Pelichek, não o fazemos por mero conforto de estabelecer uma saída para não tradução das páginas, a aproximação com o desenho já está subentendida no próprio gesto que desenha cada palavra, que preenche os espaços das páginas dando corpo, construindo o objeto. Trata-se de uma relação que está na origem de ambos os atos, o de escrever e o de desenhar.

Com dificuldades de acesso às obras de Cy Twombly, o que limita uma análise mais profunda sobre seu trabalho, mas atentos à reprodução destes, sua imagem fixa-se na memória. Não é possível evitar a possibilidade de relação entre o que não se pode ler (inerente tanto às páginas não traduzidas dos diários, quanto à escrita que se insinua nas pinturas de Cy Twombly) e a ideia que tenho daquilo que nunca vi diretamente (que é o resultado da visualidade dos trabalhos apenas por seus registros); sei que a escala é completamente díspar entre uma obra de Twombly e as páginas dos diários de Pelichek, mas, mesmo assim, o gesto e o tempo da escrita, inerentes a ambos, suscitam uma das coisas que a arte tem de

---

<sup>73</sup> **Mas o que é o gesto para Barthes?** Um gesto é algo como a concretização de um ato, uma ação transitiva que pretende suscitar o objeto. O gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, as pulsões. Barthes propõe uma distinção: a **mensagem** que pretende produzir uma informação, o **signo**, que pretende produzir uma inteligência, e o **gesto** que produz todo o resto, sem ter forçosamente a intenção de produzir nada. No gesto fica abolida a distinção entre causa e efeito, motivação e meta, expressão e persuasão.

mais importante, a de gerar um estranhamento para que se desencadeie uma reflexão.

Em relação ao tempo da escrita e ao tempo do desenho, Geraldo Souza Dias<sup>74</sup> diz que, no processo de aquisição da escrita, existe um trabalho mental que transforma nossos pensamentos em símbolos. Quando temos acesso ao código do idioma, nossa relação com o texto se dá em um tempo “x”. Ao vermos a página de um texto em uma língua estrangeira, incompreensível, esta relação, por óbvio, se modifica. Porquanto, diante daquilo sobre o qual não dominamos o código, somos forçados a reprocessar a escrita, quase da maneira como aprendemos, aumentando o tempo de atenção que dedicamos às letras, às sílabas, às palavras e às frases, enfim, modificando nossa relação temporal com o texto, transformando nossa percepção em relação às palavras.

Marina Polidoro<sup>75</sup> faz referência ao pensamento de Flusser quanto ao tempo da linha escrita e o tempo da superfície (aproximo o termo superfície da palavra imagem, sabendo que no contexto desta citação a superfície está como suporte para a imagem). Sobre a ideia de Flusser quanto à mecânica da imagem e do texto na percepção, cito Polidoro:

Flusser com o ensaio *Linha e Superfície* de 1973-1974, indicando a importância cada vez mais acentuada das superfícies no nosso dia-a-dia, as contrapõe à linha escrita, na função de representar e significar o mundo. De um lado a linha, que formada por uma série de sucessões, é uma maneira histórica de estar no mundo; de outro a superfície, que ao apresentar imagens estáticas, seria a-histórica. **Essa oposição é colocada por Flusser no sentido de que precisamos seguir o texto se quisermos captar a mensagem, enquanto que em se tratando de superfícies podemos aprender a mensagem primeiro para depois decompô-la [grifo meu].** (FLUSSER cit. POLIDORO, 2009: 1014)

Mais uma vez a contraposição entre o linear, pertinente à palavra e o simultâneo pertinente à superfície (neste caso não poderíamos restringir o termo “superfície” à imagem, portanto, continuemos com superfície) joga com a questão do

<sup>74</sup> DIAS, Geraldo Souza. Torre de Babel – considerações teórico-práticas sobre texto e imagem. in: **anpap 16º encontro – Dinâmicas Epistemológicas em artes Visuais** – setembro de 2007, Florianópolis.

<sup>75</sup> POLIDORO, Marina. Texto como textura: Uma abordagem sobre a visualidade da palavra. In: **18º Anpap – Transversalidades nas artes Visuais**. Setembro de 2009 – Salvador, Bahia.

*paragone*, ainda que este em outro contexto, mas talvez não precisássemos forçar muito a história para perceber semelhanças entre esta proposição de Flusser e a de Da Vinci. Diante desta situação se pergunta Marina “lê-se o texto ou frui-se a imagem?” (POLIDORO, 2009: 1014).

Outro trabalho importante que se dirige diretamente à relação entre imagem e palavra é a dissertação de Amir Brito Cadôr<sup>76</sup>, onde o autor pesquisa as relações entre a escrita e a imagem em convergência com estudos a respeito do livro, o que remeterá adiante ao livro de artista, uma prática realizada por Amir. Este trabalho nos é caro, pois ao problematizar a escrita no contexto da arte ele dialoga com a proposta de olhar para a escrita nos diários de Francis Pelichek, não apenas com a curiosidade de estar diante de um objeto antigo, mas, sobretudo, a partir da não tradução do seu texto. Ficamos atentos às relações que se estabelecem entre a escrita, gesto caligráfico entre o desenho e a imagem.

Cadôr investiga justamente as formas que a escrita pode assumir diante dos diferentes contextos em que pode aparecer, e com isto também os seus possíveis significados. “A partir de seus elementos mínimos constituintes, como o ponto, a linha e a cor no plano, a escrita se torna imagem”. (CADÔR, 2007: 5) Foucault já apontava esta relação em *Caligrama desfeito*.<sup>77</sup> Assim como, ao longo desta dissertação, enfatizamos que tanto o desenho quanto a escrita tem uma origem em comum, Amir Cadôr segue este raciocínio, enfatizando que esta origem surge da necessidade de registrar a linguagem através de signos com fins de transmitir uma mensagem. O problema da tradução é “enfrentado” em meu trabalho como uma possibilidade de relação para além daquela comunicativa inerente ao texto, uma relação estética. O próprio problema da tradução nasce da sofisticação de nosso alfabeto, da nossa capacidade de abstração, o que permite resumir o mundo e a existência das coisas em pouco mais de vinte letras, lembra-nos o autor.

A escrita alfabética representa o desenvolvimento da capacidade de organizar e representar ideias através de signos, uma conquista da capacidade e abstração que resumiu o mundo e a existência das coisas em pouco mais de 20 letras, em oposição à grande quantidade de desenhos

---

<sup>76</sup> CADÔR, Amir Brito. **Imagens escritas**. Dissertação de mestrado – Instituto de artes UNICAMP, 2007.

<sup>77</sup>FOUCAULT. Michel. **Isto na um cachimbo**. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2008.

que eram necessários para se escrever. Mas também colocou o homem diante de um problema: a necessidade de decifrar o código, a tradução de uma escrita a outra, de um idioma para outro. (CADÔR, 2007: 10)

Quando nos dirigimos ao plano da caligrafia – nosso objeto de interesse no momento – nos referimos às potencialidades do texto interrompido. O texto construído por Francis Pelichek é fruto de uma caligrafia totalmente pessoal, por óbvio desde a língua escolhida para se expressar, mas, sobretudo mantém características de anotação rápida e as linhas tão caras ao desenho, do ponto de vista da imagem, conduzem o olhar do espectador, como nos diz Amir Cadôr, a caligrafia assim como o desenho é uma arte da linha.

Desta forma poderíamos elaborar as seguintes questões: a quem pertence a escrita? A quem pertence o gesto, a personalidade que se impõe ao ato de escrever, a mão que exerce sobre o papel o movimento criador que desenha a figura, e que desenha letras e palavras? Certamente há muito de pessoal no desenho que fazemos das palavras, há muito de pessoal na maneira como organizamos o mundo no espaço da página.

A escrita cursiva carrega em si a continuidade da linha, o tempo de sua execução, sua espessura, por vezes, desenham-se letras indefinidas, operam-se rasuras, constituem-se blocos de textos que se assemelham à superfícies tecidas. Em relação às imagens que remetem à escrita nos diz o autor, que somos desafiados por estas, buscamos na leitura algo reconhecível, algo que guie nossa leitura.

Mas e quando não encontramos este guia para a leitura, quando o texto se apresenta “interrompido”? As palavras nos diários de Pelichek tem um significado, encerrado no tcheco isto é verdade, mas diante da muralha somos levados a procurar e a buscar este reconhecer, procuramos compreender. Sem a decodificação do que está escrito ficamos com o desenho, com a imagem da letra, da linha, do traço. “Assim descobrimos que as escritas são atraentes mesmo quando são incompreensíveis”. (CADÔR, 2007: 31) Quando o conteúdo específico do texto é difícil de ler apreciámo-lo pela beleza de suas linhas, independente do sentido. Em relação ao sentido, ficamos curiosos.

*Journal perpétuel* **imagem 27** de Arturo Carmassi (1925) é também uma amostra deste trânsito entre o manuscrito ligado ao texto e o desenho à palavra, apontado por Amir Cadôr como uma espécie de diário em forma de imagens.



**Imagem 27. Arturo Carmassi. Journal perpétuel – gravura em metal.**

A escrita que Francis Pelichek desenvolve em seu objeto é um meio de registro, como resultante deste, está a ação de Francis Pelichek, da sua busca de “gravar” a memória na intimidade de sua língua, a personalidade de seu gesto. Reitera-se que o desdobramento deste objeto construído pelo autor, em uma possibilidade de obra de arte, não é resultante de uma clausura idiomática. Não é pela simples e momentânea impossibilidade de comunicação do texto de Pelichek que podemos pensar o objeto como obra. O próprio ato de escrever suscita uma relação com o desenho. A escrita é vista como “produto” de um gesto que carrega em si esta familiaridade com o desenhar, um desejo de fixar sobre o papel uma forma, uma memória ou uma marca. A escrita em tcheco presente nos diários é resultado de um desejo, de um diálogo. O desdobramento deste objeto em uma possibilidade de obra só pode ser considerado partindo-se da problematização de seus registros, e a escrita é um dos meios utilizado pelo artista. Cabe-nos olhar para este meio, dentro do escopo de possibilidades que ele oferece. Neste sentido, encontra-se a relação entre o gesto que escreve/inscreve e o gesto que desenha.

No entanto, se temos a escrita como um dos meios utilizados pelo artista na confecção de seu objeto, deste corpo que se movimenta, é preciso lembrar que outros meios também foram empregados em sua construção. Neste sentido, o que poderíamos pensar sobre os demais elementos de registro presentes nos diários?

### 2.3. Os demais registros nos diários de Pelichek

Estabelecidas as proposições a respeito dos escritos confessionais, compreendemos que o diário de Pelichek não pode assumir uma definição restrita e propomos que uma analogia ao corpo poderá ser mais coerente com a constituição deste objeto. Um corpo composto por diversificadas formas de registro. Se a clausura do idioma tcheco aponta para a possibilidade de leitura do diário pela imagem, até mesmo deslocando o texto de sua função comunicativa para propor outra estética, é preciso olhar com atenção seus demais registros. Os registros que compõem os diários de Pelichek, para além do texto, são fotografias, desenhos e recortes de jornais, do Brasil e de Praga. Estes registros, no contexto de sua criação, fixam nas páginas do objeto a memória dos eventos e fatos com os quais o artista conviveu. Dão forma ao objeto enquanto corpo, mas ainda, auxiliam na consolidação do indivíduo Francis Pelichek (suas histórias e relatos) no espaço da página.

A variedade é grande, desde fotografias de paisagem que se desdobram em desenhos **imagens 28 e 29**, fotografias de eventos sociais<sup>78</sup> **imagem 30**. Ainda, encontra-se um conjunto de imagens que nos permitem pensá-las quase como um “portfólio” do artista: são fotografias que dão conta de exposições e obras realizadas por Francis Pelichek, **imagens (31, 32 e 33)**. Outras mostram situações de atelier do artista<sup>79</sup> **imagem 34** e recortes de jornal com comentários sobre suas exposições presentes nos veículos de informação da época **imagens 35 e 36**.

---

<sup>78</sup> É preciso ressaltar que nos diários, os registros fotográficos de eventos sociais começam a vigorar de maneira muito incipiente quando Pelichek já se encontra no Paraná. Todavia, quando o artista se fixa em Porto Alegre é que os registros fotográficos da sua atividade social são mais presentes.

<sup>79</sup> Como no período onde ele estava construindo o Monumento a Aparício Borges.

Ao considerarmos que estes registros fixam a memória dos fatos ocorridos na vida do artista desde sua saída de Praga, devemos compreender que estas memórias no processo de construção dos diários, são importantes fontes de informação. Podem ser registros também vinculados à ideia de documentos. Entretanto, a sua organização e disposição no espaço das páginas não obedece a uma ordem “arquivística”, não estabelece um “catálogo” de imagens.

A forma como o artista organiza muitas das imagens no espaço das páginas dos diários não as limita ao estatuto de documentos de uma passagem. Por vezes as imagens servem de referência para a construção de outras obras ou desenhos no próprio diário. Em outras imagens percebe-se seu caráter quase etnográfico<sup>80</sup> **imagens 37 e 38**. São imagens coletadas e organizadas dentro do espaço dos diários que registram sua aventura em terras estrangeiras. Não são registros de processos artísticos, nem resíduos de obras. Fixam-se como marcas, pegadas deixadas pelo artista, a partir das quais ele poderia retornar a estas imagens para pensar como construir outras, como pinturas ou desenhos. O uso da fotografia foi também uma ferramenta utilizada pelo artista na produção de algumas pinturas, um fato comum em sua época, como ainda hoje o é. O retrato de Gaspar Silveira Martins é um dos exemplos que encontremos em meios a muitas fotografias de seu arquivo pessoal **Imagem 39**, no entanto, não se tem certeza se chegou a se concretizar em uma pintura, mas é possível observar o recurso do quadriculado na fotografia, usualmente utilizado para a reprodução da imagem.

Atentos à relevância dos diários como documentos, registros, memórias do indivíduo ou de uma obra em potencial, esta dissertação opta por problematizar cada uma dessas possibilidades de forma correlacionada. Contudo, não deixa de se compreender que todas elas possuem características específicas que determinarão, também, abordagens específicas.

O registro é a ação, a imagem, o resultado desta ação. Um resultado potente, pois, ao mesmo tempo em que guarda algo (na sua qualidade de preservar), ele ainda possibilita o retorno, o lembrar, o trazer à tona. No caso dos diários, as memórias ficam registradas por meio da ação de coletar, guardar, construir imagens

---

<sup>80</sup> Estas são apenas algumas das imagens de indígenas feitas pelo artista, muitas outras estão no seu arquivo pessoal dentro do Arquivo Histórico do Instituto de Artes.

e textos. No espaço dos diários as imagens podem ou não manter uma relação entre si, uma relação com o texto ou mesmo um *input* de informações das mais diversas, uma dívida de trabalhos realizados e não pagos, uma anotação sobre um almoço, enfim um conjunto de informações a princípio triviais, mas que auxiliam na construção da imagem do próprio sujeito.

Objetos como os diários de um artista, tal como Pelicheck, situado em um contexto do início do século XX, em um ambiente artístico em formação, não devem ser encarados apenas como parte de uma história. Seus registros não se encontram relegados à condição de documentos inanimados, esperando a seleção de um historiador. Ao contrário, sua importância se faz no objeto em si e na possibilidade de relação que pode ser estabelecida entre os registros dentro das páginas dos diários. Isto é, o registro/imagem realizado por Pelicheck, por vezes servirá como referência para a construção dos desenhos; as fotografias e os desenhos dialogam com o escrito e fixam nas páginas o posicionamento do artista em relação ao seu contexto social, sem, contudo, existir uma hierarquia definida entre as formas de registro. Ou seja, os desenhos por vezes podem ou não ilustrar uma situação descrita pelo texto, as fotografias podem ou não acompanhar o texto. E o texto, por sua vez, pode ou não servir de legenda às fotografias. Tomemos assim, como exemplo, uma página dos diários de Pelicheck, das mais de 300 que o compõem. *Como não nos preocuparmos com as possíveis relações que se estabelecem entre a fotografia, o desenho e o texto?*



Imagem 28. Francis Pelichek. Página sem numeração

#### LIVRE TRADUÇÃO DE SYLVIE KEILOVÁ

Cada ovelha com sua parrelha. O presidente do estado do Paraná. Segundo a forma do seu crânio pode-se opinar que não sabe o que faz. [Sistema Tcheco-lur – isto não sei o que significa]

O Victor, irmão do presidente, fugiu da escravidão do seu irmão e uniu-se com Havlasa [Havlasa foi o primeiro embaixador da República Tcheca no Brasil, desde o ano 1921] para que faça o estande tcheco no Rio – isto fede com Frič [Frič foi um explorador tcheco que viajou muito pelo Brasil, e em tcheco temos uma expressão - quando se diz que alguma coisa fede com alguém, significa que esta pessoa (aqui Frič) provavelmente propôs fazer alguma coisa (aqui o estande tcheco) – segundo as últimas notícias trouxe consigo a esposa de Morávia [parte da República Tcheca que fica ao leste do país] junto com seu dinheiro, esta hoje chora muito, porque ... [não consigo ler] não tem fábrica grande. – O Victor foi sempre filho da puta, até hoje tem quadros, que deveria pagar, mas como não tem pressa, já tem 3 anos.

Podemos perceber, na leitura do texto em tcheco, que todos estes elementos de uma única página dialogam entre si e, ainda, com o contexto no qual foram elaborados. Além de ser parte de um todo que é o diário, possui importantes informações que o elevam à condição de documento pertinente à uma possível análise histórica, trazendo a visão crítica do artista em relação à sua condição social.

Cabe observá-los sempre, com a curiosidade da primeira vez, e até mesmo questionar se possuem apenas a função de documento histórico ou se neles existe algo que toque também nossa percepção.

O autor Luiz Cláudio da Costa em sua obra – *Dispositivos de registro na arte contemporânea*<sup>81</sup> lança a questão que segue:

... pode o registro ser pensado para além da simples documentação que ele efetiva na ordem simbólica? Pode ele ultrapassar a função social de prova da existência de algo que passou e com o qual se envolveu por contato direto?(COSTA: 2009:31)

A pertinente pergunta do autor nos é cara, pois traz à luz o problema dos registros na arte. Sabemos que este não é apenas um procedimento que se restringe aos documentos oriundos das práticas artísticas dos anos 60 e 70, mas, estes documentos, registros e memórias encontram-se presentes no íntimo dos mais diversificados processos artísticos e arquivos da arte. Eles, se problematizados, não apenas à guisa de documentação, oferecem outros pontos de vista sobre a arte e a percepção, podendo ocasionar até mesmo a transformação de discursos já estabelecidos pela história.

Portanto, quando da Costa sugere que mesmo os documentos destinados aos arquivos de museus, que sob a forma de história ou crítica de arte servem à memória de uma cultura, são passíveis de reprocessamentos feitos pelos artistas, a possibilidade estende-se ao campo dos discursos, ou seja, um objeto de arte ou os registros que o circundam podem ser reprocessados e os discursos fixados sobre os mesmos podem propiciar novos caminhos reflexivos.

Lembremo-nos do caso de *Demoiselles D'Avignon*. No texto presente no livro – *Relações de força*, no qual Carlo Guinzburg traz à tona as abordagens (ou elucubrações) feitas sobre a gênese de *Demoiselles D'Avignon*<sup>82</sup>. Neste processo de

---

<sup>81</sup> É preciso salientar que este livro se volta para a questão do registro na arte contemporânea. Dos dispositivos utilizados por artistas no desenvolvimento de obras e proposições de caráter efêmero, entretanto a pergunta é pertinente e nos faz pensar a condição da função do registro nas artes.

<sup>82</sup> Carlo Guinzburg escreve sobre algumas leituras que foram feitas por autores como: Leo Steinberg, onde sua interpretação da obra de Picasso se calcaria em dois pontos: O primeiro seria a superação da interpretação

reconstrução, os restos da obra que se vinculam à sua gênese forneceram instrumentos para que alguns discursos sobre a criação de *Demoiselles* fossem colocados por terra. Trata-se de um discurso que busca nos documentos circundantes à gênese da obra valores, que qualificam os escritos retirando-os da penumbra de retóricas vazias e improváveis. Sendo assim, Guinzburg parte da máxima que, em *Demoiselles* encontra-se o início do cubismo, em a sua condição de exotismo em relação à arte africana. Sua ligação direta com as esculturas e máscaras negras são colocadas em cheque pelo autor, no texto intitulado – *Além do exotismo: Picasso e Warburg*<sup>83</sup>.

O texto de Guinzburg nos mostra uma metodologia de abordagem da obra que leva em consideração os documentos que circundam a sua gênese, todavia, sem desconsiderar aqueles discursos que se instauram após a criação da mesma. Este foi um momento no qual os registros (aqui considerados como sobras de obra) de certa forma contribuíram para alteração dos discursos hegemônicos em relação à

---

proposta por Kanheiler que via em *Demoiselles* uma transição para o cubismo. O segundo a ênfase posta por Steinberg na agressiva sensualidade do quadro. (GUINZBURG: 2002 p.122) Entre erros e acertos de Steinberg, Guinzburg considera como informação importante, a alusão de Steinberg ao famoso ensaio de Alois Riegl, sobre o retrato de grupo holandês. Um gênero não narrativo, definido por Riegl como retrato de corporação masculino ou feminino, como aponta Guinzburg. O autor continuará em seu texto: ...nesse modelo inspiram-se também as representações de homem e mulheres de condição inferior, em voga a partir do século XVII, como os que povoam os quadros dos irmãos Le Nain. A constatação da predileção de Picasso pelos Le Nain oferece subsídios para Guinzburg escrever que as *Demoiselles* ainda que, muito diferente dos Le Nain, compartilha de sua carência de dimensão narrativa. O interessante é perceber que um discurso, mesmo considerado equivocado por Guinzburg, lhe interessa no que diz respeito às considerações de Steinberg sobre o caso dos Le Nain. Em outras palavras ele não nega o que lhe pode ser útil como “pista”, para encontrar um ponto de interesse que lhe forneça dados sobre as possíveis gêneses do quadro de Picasso.

Adiante Guinzburg trará a informação dos postais feitos por Edmond Fortier, que se encontram conservados no museu Picasso. Vemos então que munido das palavras de Anne Baldassari, levanta a possibilidade da reação de Picasso às fotografias de Fortier poder explicar um elemento africano em *Demoiselles D’Avignon*. Sobre estas fotografias Guinzburg ressalta que as mesmas pertenciam especificamente a um gênero europeu, - fotografias eróticas como documentos etnográficos. E que elas obedeciam em sua construção aos cânones pictóricos europeus. Sobre a hipótese de Baldassari, a respeito do interesse de Picasso pela disposição frontal do grupo de mulheres africanas, Guinzburg rebate esta informação dizendo que no caso de *Demoiselles* existe uma justaposição que opera de maneira completamente diversa, sabendo-se que a mulher ao centro do quadro lembra uma figura helenística, filtrada da *Vênus de Ingres* ou do *Prisioneiro moribundo* de Michelangelo, aponta que Picasso teve a oportunidade de ver ambos no Louvre na época da criação de seu quadro. Ainda, que os traços deformados e as cores fortes das duas prostitutas da esquerda provêm de outros mundos, das figurações africanas e oceânicas. (GUINZBURG, 2002: 127)

<sup>83</sup> In: GUINZBURG, Carlo. **Relações de força**. Cia das Letras 1ª edição, 2002.

sua origem e em seus possíveis desdobramentos históricos. Sobre a utilização dos documentos que circundam o trabalho de Picasso, Carlo Guinzburg relata que:

As repercussões do encontro, decisivo, com a arte africana foram profundas porque se inseriram num processo preexistente. Podemos reconstruir as suas etapas detendo-nos em alguns desenhos e esboços preparatórios, datáveis graças a elementos de carácter externo, seleccionados no interior da grande massa de material ligado, direta ou indiretamente com *Demoiselles*. (GUINZBURG, 2002: 128)

Mesmo que, da Costa trabalhe a questão dos registros na arte, partindo de seu enfoque nos anos 60 e 70, com foco nos registros de performance ou vídeos que serviram como meio de uma produção eminentemente imaterial ou conceitual, a pertinência de seus escritos reside na possibilidade de se abordar os registros compreendendo-os dentro de uma possível e *relativa autonomia*.

Encontramos neste ponto uma convergência com as ideias que tentamos explorar até o momento, e que nos levam a pensar sobre as potencialidades dos registros que constituem os diários de Pelichek. Eles podem ser considerados como marcas e vestígios (de sua vida na relação com o meu social no qual conviveu) – sempre presentes nas formas de escritos como a dos diários –, e ao se transformarem em “coisas vivas”, revitalizam as discussões acerca dos possíveis estatutos que este corpo de informações assumiu ao longo do tempo.



Imagem 29. Francis Pelichek, páginas 54 e 55.



Imagem 30. Francis Pelichek, páginas 74 e 75.

- najšlincika, byla jinými, jiné nežal pacem, a  
 sám se jmenovně vřadil a křivo a dle ští  
 princem salonu " - ale nepovleče se mu to -  
 "Užijte své sympatie velký komediant" - vno-  
 vnošle a zneuzil a vyuzil toho a toho mohl.  
 Tracema bla mu na rukou - aby se poudila  
 křivdoví - protože vidíte, že není tak hrubý  
 fakt, protože komedií - ale má více  
 uvažovat, charakter, a čísla, které jsou ru-  
 ku - abychom jako všechny vřadil moudrý a šerý.  
 Vidíte jsem vřadil tu do toho vřadil a jistě  
 ve Anny to byla muha přiměřeně pro mě ten  
 komi přehledu a obdiva - ale v Evropě,  
 je to samé jistě v lepším provedení, vše  
 maskované s větší dovedností. Všechno ko-  
 médie - kloupy se dion a chytří vyuzit -  
 když se vřadil. Tak je to všechno a ten,  
 živostě panti-  
 mina, cloch,  
 komee, komee  
 nevít, v m'e,  
 a u koho a  
 a solidiát,  
 nevít, v m'e,  
 v se be.  
 Pozpětily se -  
 idělly.



Um aspecto do "Salon de Outono", por ocasião do acto inaugural, na sala nobre do Palácio Municipal. Entre os artistas cujos trabalhos figuram na grande galeria, vêm-se representantes do nosso mundo official, jornalistas e pessoas de destaque da sociedade porto-alegrense.

Imagem 31. Francis Pelichek, página 276.



Imagem 32. Francis Pelichek, página 282.

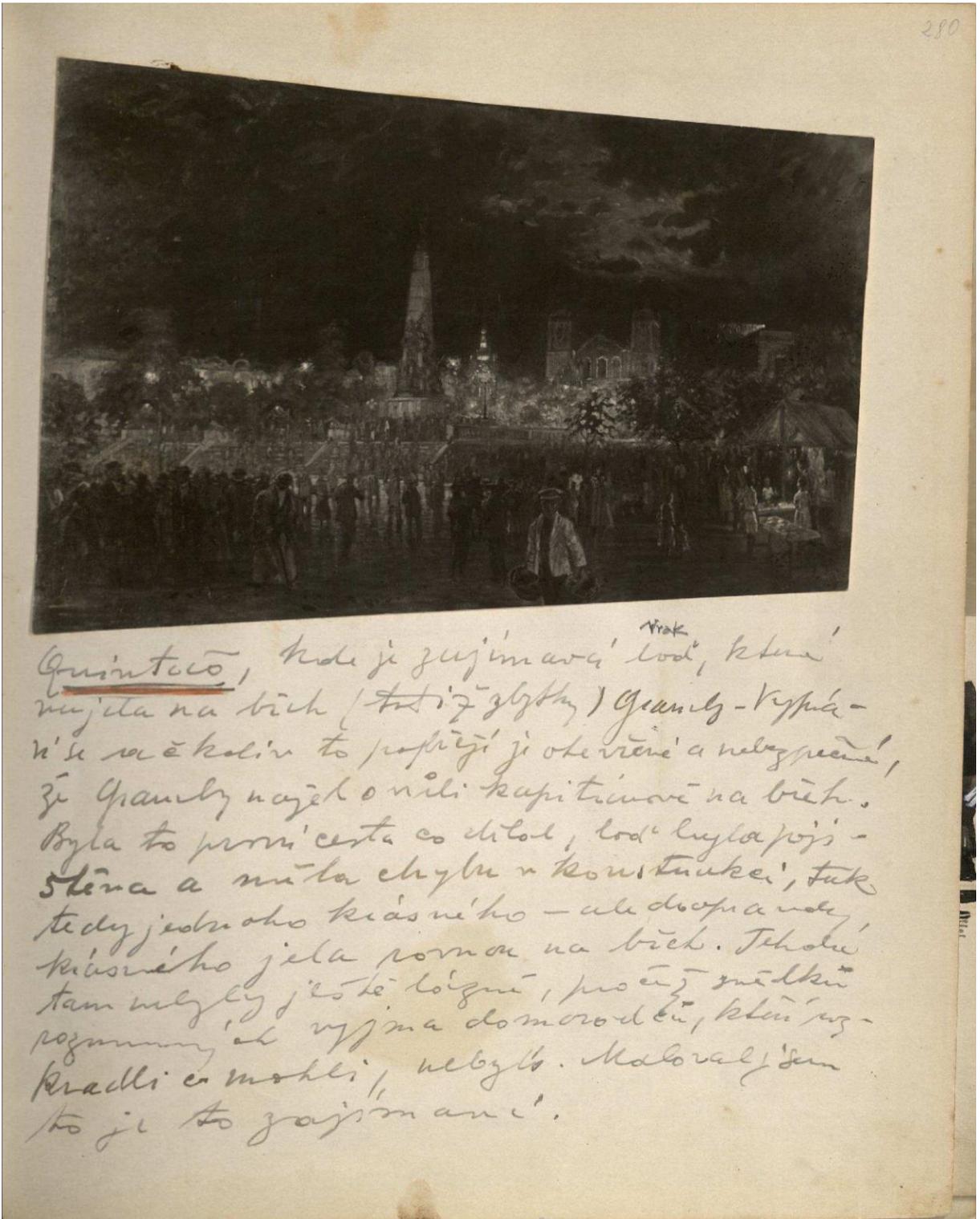


Imagem 33. Francis Pelichek, página 280.



Imagem 34. Francis Pelichek, página 330.



Imagem 35. Francis Pelichek, página sem numeração.



Imagem 36. Francis Pelichek, página 338.

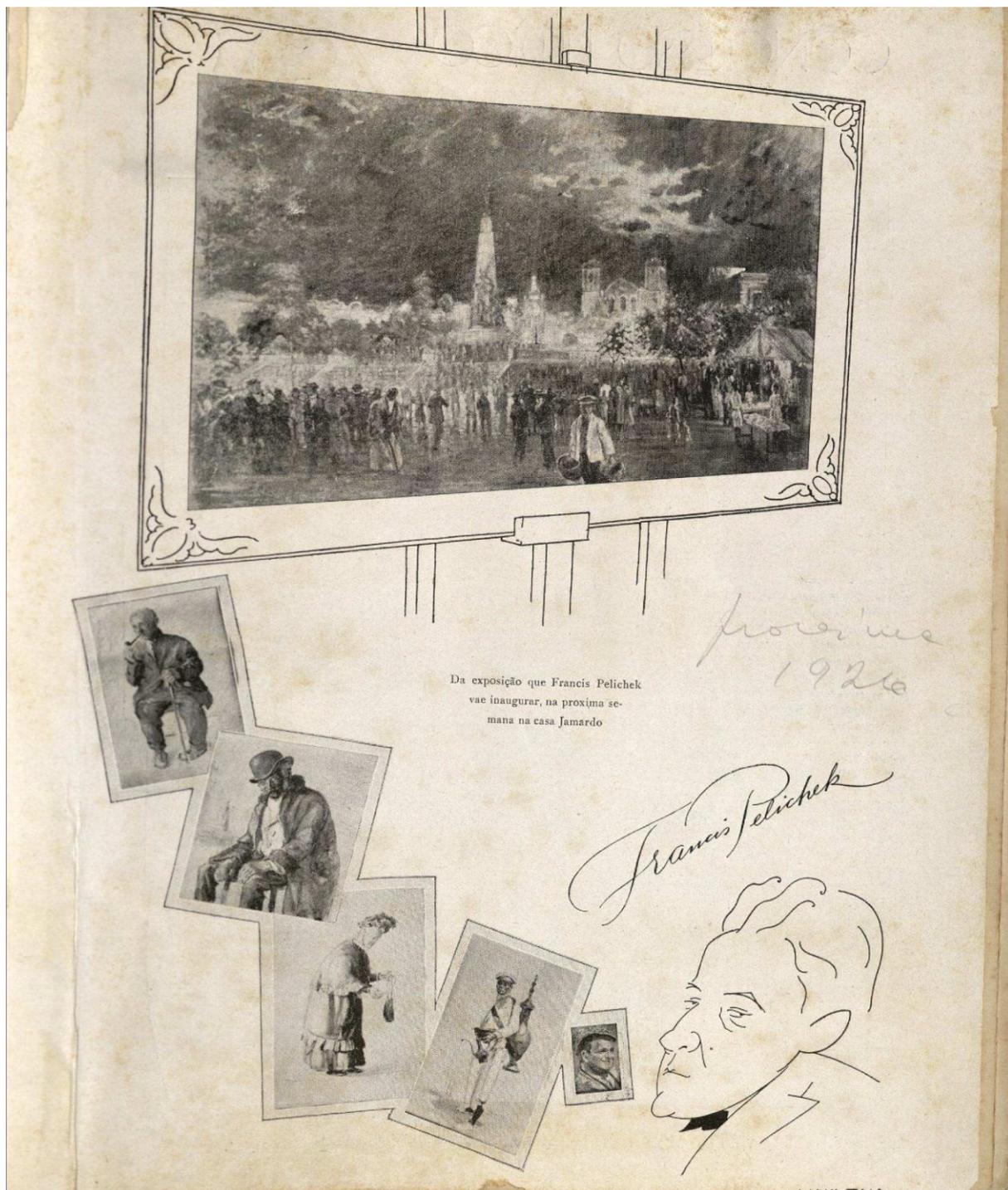


Imagem 37. Francis Pelichek, página sem numeração.

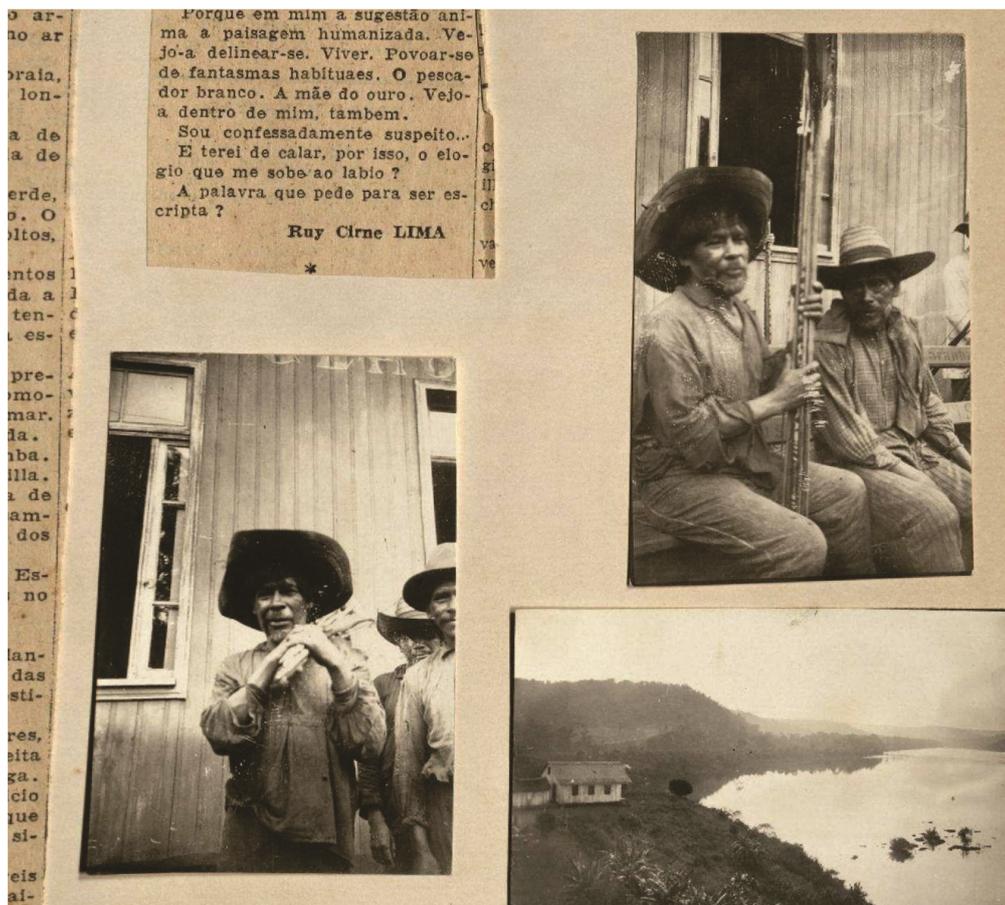


Imagem 38. Francis Pelichek, detalhe da página 338.



Imagem 39. Francis Pelichek, detalhe de página sem numeração.



**Imagem 40. Imagem encontrada no arquivo pessoal do artista.**

### CAPÍTULO 3

---

#### Os diários – desdobramento II: a relação entre o objeto e o arquivo

Com efeito, podemos dizer que até o momento problematizamos os diários como um objeto, tal qual um corpo que não pode ser tomado pelo termo restritivo de diários, tendo em vista a multiplicidade de registros e uma organização que não obedece às tipologias fixas da ordem dos escritos confessionais. O objeto construído por Pelichek é um espaço onde suas memórias são fixadas por meio de registros variados, mas não é considerado apenas um local da memória. Em suas páginas, a presença do registro escrito no idioma natal do artista nos impossibilita uma leitura do texto, interrompe sua função comunicativa. No entanto, este fato pode estabelecer outra relação com a escrita – uma relação estética, vinculada ao gesto que perfaz a própria ação de inscrever suas memórias, projetos e seus planos. Contudo, ainda não podemos deixar de lado outra possibilidade de abordagem deste material, considerado como documento, isto é, como parte integrante do arquivo do artista. Ele pode apresentar mais do que a história pode lhe sugerir. Não esqueçamos que o objeto de Pelichek também é local de discurso.

Sendo assim, parece-nos importante assumir este *corpus* de informação de Francis Pelichek sob outro ponto de vista: o que não mais seria aquele que compreende o objeto como “diário” como espaço das memórias do artista, mas sim, como o da produção de discurso, sobre si e sobre o mundo que o circunda.

Pensa-se propor aproximações do objeto de Pelichek à ideia de arquivo, tendo em vista a análise de dois textos específicos sobre o conceito, a saber, os escritos de Jacques Derrida<sup>84</sup> e Michel Foucault<sup>85</sup> respectivamente. Antes ainda, buscar nos estudos que tratam da questão dos escritos íntimos como arquivos em potencial um diálogo que tencione os diários de Pelichek não apenas como documentos, mas como um espaço de construção do sujeito, um local de produção de um discurso sobre si.

---

<sup>84</sup> DERRIDA, Jaques. **Mal de arquivo – Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

<sup>85</sup> FOUCAULT, Michel. O *A priori* e o Arquivo. In: **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro, Ed. Forense, 2008.

Antevendo que o objeto não é o local onde a memória descansa em paz, de acordo com a história, mas o espaço no qual os registros vivos se movimentam como átomos aptos a se transformarem e passíveis de serem transformados.

O presente capítulo apresenta a seguinte estrutura: 3.1. *Pelichek e o espelho*, para uma maior compreensão da produção dos arquivos de si. 3.2. Aproximações entre o objeto e o arquivo – a proposta de um arquivo vivo.

Tanto os diários de Pelichek quanto os arquivos podem apresentar discursos em estado latente, reunidos e sempre abertos às possibilidades de ressurgimento e esquecimento. A ambos configuram um *campo de exploração*: diários e arquivos são duas formas dinâmicas que podem determinar qual discurso se inscreverá na história. Um espaço que pode revelar e encobrir (fatos, acontecimentos, memórias, histórias) com a mesma eficiência.

Ao recorrermos aos arquivos, na busca de uma “verdade” inerente aos documentos que este contém, estaremos correndo o risco de sermos subjugados pelas circunstâncias que propiciaram tal “verdade”, e de não alcançarmos a consciência das transformações que os arquivos podem propor. Pois de fato, no interior dos arquivos há a recorrência do exercício do poder, de se inscrever e de subjugar discursos. Assim como o diário, o arquivo também pode ser considerado um espaço de criação e de inventividade.

Temos ciência de que quando se fala em arquivo, referimo-nos a poder e este é o problema da relação entre arquivos e diários, quando os retiramos de seu estado passivo de caixa de documentos. Talvez seja realmente verdade que o termo arquivo vincule-se mais às questões do exercício do poder do que propriamente os diários. Todavia, nesta dissertação há muito desconsideramos o objeto de Pelichek como simplesmente um “diário”. Entendemos que este é um momento de arriscar e compreendemos o capítulo que segue como um passo para a proposta de aproximar os “diários” de Francis Pelichek com a ideia do arquivo foucaultiano, *do lugar das condições históricas de possibilidade dos enunciados*.



Imagem 41. Autorretrato, s/óleo s/ cartão, 53 x 30cm

### 3.1. Pelichek e o espelho

O que buscamos diante do espelho, a nossa imagem, o reflexo do corpo, um retrato virtual? Todavia, o que nos constitui é mais que a imagem virtual diante do espelho, mais que a matéria da qual somos feitos, os átomos, tecidos, órgãos, carne, pele e ossos, afinal, somos seres sociais. Somos homens feitos de palavras, do discurso, da imagem que criamos sobre nós e daquilo que sorvemos do mundo pelas informações diárias que retemos na memória, das trocas em sociedade, enfim da nossa capacidade, não apenas de absorver, mas de processar e de redistribuir.

Somos ainda, agentes na construção de várias formas de registros necessários para nos movimentarmos dentro da sociedade. Constituímos arquivos de nós mesmos, e, por conseguinte reproduzimo-nos nos arquivos, diante da necessidade de permanecermos na memória do mundo.

O subcapítulo que segue busca dialogar com os autores que lançaram estudos sobre a constituição do indivíduo por meio de formas de discursos que se relacionam com o objeto construído por Francis Pelichek. Percebemos, ao longo de nossa pesquisa, que os diários não deveriam ser se compreendidos como um simples depósito das memórias de Pelichek ou a anotação datada dos eventos pelos quais o artista passou em sua trajetória. Em certa medida, o artista se constituiu nos seus escritos, nas fotografias presentes no objeto, nas caricaturas e nos recortes de jornal. Estas formas de registros, fragmentárias podem ser encaradas como estratégias heterogêneas de composição do indivíduo, quase como que diante do espelho, Francis Pelichek utiliza o espaço das páginas para refletir sobre si e sobre o mundo que o cerca. Essas estratégias possuem raízes profundas, que remetem às antigas formas de escritas de si, como nos *hypomnemata* que Foucault analisa no texto – *A escrita de si*<sup>86</sup>, até os estudos que relacionam a produção de registros sobre o indivíduo com uma emergente necessidade de se constituir no mundo e de se perfazer na história.

---

<sup>86</sup> FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: **O que é um autor?** Lisboa: Ed. Passagens. 1992. pp. 129-160

Não propomos aqui analogias diretas entre os textos discutidos e o fazer de Francis Pelichek, pois acreditamos que nosso objeto de estudo é tão fugaz que nos trairia ao menor sinal de tentarmos lhe encerrar em tipologias estritas. Portanto, a leitura desses autores serve-nos para percebermos que existe uma relação entre a produção dos discursos sobre si (nas suas mais variadas formas, até mesmo no multiforme objeto de Pelichek) e a constituição de arquivos de si.

Phillipe Artière, em seu artigo – *Arquivar a própria vida*<sup>87</sup> diz: “Arquivar a própria vida é se por no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRE, 1998: 11) O que torna a constituição do arquivamento pessoal uma **construção de si** e uma **resistência**? Podemos supor que resistência seja a ação que movimentou a construção dos diários de Anne Frank, durante a Segunda Guerra. Naquele contexto, anotar nas páginas de um “livro” sua vivência diária, além de ser um ato coragem (imaginemos que, ao cair da noite, antes de dormir Anne relembrava como foi o seu dia, mas, o que esperar de um dia de clausura? E o que virá amanhã?), foi também uma forma de não se entregar à condição externa, imposta pela situação na qual se encontrava. Anne Frank buscou no diário o outro, com quem podia trocar confidências, onde procurava forças para resistir ao que não podia controlar e ao que dela não dependia, construiu um espaço de sobrevivência.

Em relação ao objeto construído por Francis Pelichek, os seus “diários”, pergunta-se em que medida seus registros contribuíram para a constituição do indivíduo, refletindo sobre a sua própria imagem diante do espelho?

Algumas páginas dos diários de Francis Pelichek trouxeram para este trabalho momentos de intenso despertar da curiosidade. As surpresas de um objeto metamórfico que se modifica diante dos olhos a cada virada de página. Também os “escritos de si”, a escrita íntima como formas de diário e memórias levaram à percepção de que o sujeito pode constituir-se e perpetuar-se no discurso. O que, ao longo do processo de dissecação do objeto de pesquisa foi tornando-se mais nítido, na descoberta de que para cada situação de construção do “eu” existe uma

---

<sup>87</sup> ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: **Arquivos Pessoais – Vol. 11 nº 21**, 1998. Revista Estudos Históricos FGV.

possibilidade de forma de registro. As formas de “escritos de si”, parafraseando o texto de Foucault, algumas vezes surgem como uma necessidade de perdurar no tempo e no espaço; do ser anônimo ao reconhecido publicamente. Parece que, em alguma medida, todos temem o ciclo da vida ao menos uma vez e o receio de findar pode despertar o desejo de se inscrever no livro do mundo, acendendo a vontade de construir arquivos de si.

Phillipe Artière convida-nos a imaginar um local onde estivessem conservados todos os arquivos de nossa vida, tudo o que se pode acumular ao longo de nossa existência, de bilhetes a cartas, listas de compras a tíquetes, de fotografias a manuscritos, de diários a memórias. Em seguida o autor cita G. Perec, que afirma que “existem poucos acontecimentos que não deixam ao menos um vestígio escrito”. Poderíamos ir mais longe, pois todos os acontecimentos deixam marcas e não necessariamente visíveis. No arquivo de nossas vidas estariam guardados ou resguardados do tempo todos os vestígios do ser social que somos ou que construímos. Notadamente, na proposição acima, os diários seriam como parte deste grande arquivo que deveríamos imaginar, mas penso que o objeto/corpo construído por Francis Pelichek conserva em si, ou melhor, faz parte de todas as formas de registro elencadas por Artière para a construção deste arquivo imaginário.

Fazer arquivos de si é um exercício que realizamos por toda a vida, e ao final dela, estaremos diante de um monte de destroços, oriundos do desejo de produzir vestígios para que alguém, algum dia, saiba que existimos. Contudo, Phillipe Artière lança ainda a hipótese de que arquivamos nossas vidas para responder à injunção social, *o anormal é o sem papéis*, entretanto, esta vem a ser apenas uma hipótese.

A sociedade que toma como mandamento a produção de documentos, antes mesmo de nascermos (vide a produção de uma documentação referente ao pré-natal), em certa medida, exige dos seres civilizados uma constituição de arquivos que obedecem a determinadas normas, como por exemplo, o currículo. Nas palavras do autor, os arquivos pessoais, nos tempos de hoje, devem revelar uma coerência condizente com a norma, dentro das conformações legais para o exercício de sua cidadania. Diz Artière, “... devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas, sobretudo para existir no cotidiano” (ARTIÈRE, 1998: 14).

Se por um lado existe um mandamento social que nos exige a verdade sobre nós a ponto de estarmos a todo o momento às voltas com procedimentos de registro, por outro, quando estes já não prestam contas com uma demanda social, selecionamos aqueles que julgamos importantes e descartamos outros. Construimos estes arquivos segundo a manipulação da nossa própria existência, convivemos com a omissão e a rasura, destacando algumas passagens de nossas vidas em detrimento de outras menos nobres, em um constante estado de seleção e descarte.

Em outra tipologia destes escritos na autobiografia, já referida no primeiro capítulo da dissertação, ordenamos os acontecimentos selecionados em uma narrativa. Ao que parece, esta estaria atenta às expectativas externas, ao olhar do outro sobre nós e por isto a autobiografia talvez se ligue mais à imagem ideal que fazemos de nós. O diário, por sua vez, estaria vinculado a uma escrita fragmentária seria, ao nosso entender, mais selvagem (passível de absorver fragmentos de memórias ou elementos de registros sem que se opere o rigor da seleção, o que na escrita para outrem – autobiografias e correspondências – parece operar de modo mais sistemático).

A respeito das duas formas de escrita Artière diz: “Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu”. (ARTIÈRE, 1998: 11) Nessa medida, da preocupação com o “eu” relembro a primeira página do diário de Pelichek, onde este diz:

No primeiro lugar o leitor tem que perceber que o autor dessa **escrita é um idiota [grifo meu]**. Não é uma pessoa má, mas o fato é que está limitado mentalmente e fisicamente. O livro tem o valor que além de outros “livros de viagens” é quase totalmente verdadeira e mostra também os pontos fracos do autor que gosta de falar sobre eles. (página 000 do diário de Pelichek, tradução livre por Sylvie Keilová)

Nas primeiras frases do diário, Francis Pelichek se olha no espelho e faz-se crítico de si e o diário que está por vir sob a alcunha, dada pelo artista, de *livro de viagens*, será o suporte, o local onde a imagem do artista vai aos poucos se formando, no trabalho de velar e desvelar - revelando-se ao mesmo tempo em que encobre dos outros seus próprios pensamentos, sob seu “intraduzível” idioma.

Ao analisar os escritos confessionais de Émile Nougier<sup>88</sup> criminoso condenado na França no século XIX, Phillipe Artière evidencia na escrita seus diários uma desordem. Todavia os textos que o prisioneiro desenvolvia para compor sua autobiografia mostravam-se mais organizados em relação aos diários. Apesar desta distinção clara entre os dois textos, sabe-se que a escrita dos seus diários surge de uma proposta oriunda do próprio detento – preencher seu tempo ocioso –, já autobiografia nasce do pedido de um médico (Lacassagne) que o visitava na prisão.

Os diários eram marcados por uma aparente desorganização, por vezes, configuravam um receptáculo passível de suportar qualquer registro inerente ao cotidiano do seu “autor”, enquanto uma autobiografia gera um texto direcionado, onde a seleção certamente opera com maior rigor.

No que toca ao objeto de Pelichek a primeira forma (marcada por uma aparente desordem) seria a mais corente a título de diferenciação. Entretanto, sua escrita vai se modificando como já dissemos e a partir de certo ponto, mais ao final de seus diários, vemos um Pelichek preocupado em enriquecer suas páginas com informações a respeito de suas ações no campo da arte. Expõe uma coleção de recortes de jornais que dão conta de suas exposições, com títulos elogiosos e boas previsões para desenvolvimento de seu trabalho. Ao que parece, quando o artista se estabelece em Porto Alegre começa a preocupar-se em solidificar sua figura no cenário cultural gaúcho. Contudo, se tomarmos os diários como um local somente ligado às questões privadas, poderíamos propor que tal preocupação é descabida, pois afinal – além do artista esconder as palavras por meio do idioma, para quem

---

<sup>88</sup> Émile Nougier, preso em fins do século XIX, começa a arquivar sua vida espontaneamente com a escrita de seus diários. Algum tempo depois, a pedido de um médico (Lacassagne) sua escrita vai se sofisticando a ponto de se bifurcar em duas tipologias distintas; a escrita do diário e a sua autobiografia. É interessante o momento em que Artière descreve de que se compunha este arquivo pessoal especialmente no que concerne aos diários do prisioneiro. Diz o autor: “Esse corpus compreende dois conjuntos distintos: 1. Um diário pessoal. (...) um manuscrito de 21 cadernos, intitulado Memórias de um detento. Diário da ocupação do tempo. 2. Um relato autobiográfico. Este texto redigido em seis cadernos, traz o título As lembranças de um pardal ou as confidências de um prisioneiro. O autor pontua a respeito dos diários do prisioneiro: “... o diário é rasurado e às vezes comporta acréscimos nas margens. (...) o diarista, tendo pulado uma página por engano, utilizá-la depois e desorganiza a ordem cronológica; desenhos, contas e rascunhos de correspondências se misturam por vezes (...) a capa serve eventualmente de suporte para a escrita. A ocupação da página é em geral compacta não favorecendo a leitura; o tamanho das letras e a densidade das páginas variam”. (ARTIÈRE, 1998: 19)

Pelichek constrói o objeto senão para si mesmo? Minha hipótese é que Pelichek constrói-se a si através próprio objeto. Como já evidenciamos este vem a ser um objeto fugaz e, por que não pensar que este poderia também configurar um espaço de construção do pensamento, de autoconhecimento, e quiçá atuar como um “caderno de anotações”?

O “arquivamento de si” também pode passar pelo desejo de fazer-se presente na memória de uma cultura, fixar-se como um indivíduo importante no *hall* da história. Como o caso de Richard Nixon<sup>89</sup>, que segundo Renato Jaime Ribeiro<sup>90</sup> configura um episódio emblemático do desejo de fazer arquivos de si, revelando que a vontade de registrar as palavras, que pela ordem natural sumiriam ao vento, torna-se mais forte que a razão.

Em um texto de Michel Foucault, intitulado a *Escrita de si*, o autor nos apresenta algumas formas de exercício da escrita voltadas para a constituição de si, são elas os *hypomnemata* e a correspondência. Um trabalho mais dedicado e intenso seria necessário para tratar do assunto colocado por Foucault neste texto, mas, por ora, tentaremos apenas mostrar como relacionamos o objeto construído por Francis Pelichek com o desenvolvimento destas formas de escrita antigas, tais como os *hypomnemata*.

Diz Foucault a respeito da escrita como forma de armarmo-nos contra as moléstias espirituais do mundo exterior, “... a escrita constitui uma prova e como uma pedra de toque: ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as formas do inimigo”. (FOUCAULT, 1992: 131) Neste sentido, a escrita é tratada como espécie de arma de combate dentro do pensamento asceta, uma vez que o demônio nos engana e faz com que nos enganemos por nós mesmos, é preciso antes conhecer-se. Escrever ilumina os

---

<sup>89</sup> Nixon munido de um gravador que disparava por emissão da fala grava suas conversas, ânsia de registrar o efêmero no caso a fala acaba gerando um material perigoso e que de fato serviu de prova no escândalo Watergate.

<sup>90</sup> RIBEIRO, Renato Jaime. Memórias de si ou.... In: **Arquivos Pessoais – Vol. 11 nº 21, 1998. Revista Estudos Históricos FGV**

movimentos do pensamento. O autor está a se referir ao texto de Atanásio<sup>91</sup>, um dos mais antigos textos da literatura cristã, neste trabalho o assunto é a escrita espiritual.

Anterior ao cristianismo, Foucault aponta que desde os Pitagóricos, os Socráticos, os Cínicos davam grande importância ao adestramento de si. Este adestramento passava pelas abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncios, e escuta do outro, já a escrita começa a desempenhar um papel importante mais tardiamente.

Segundo Foucault, os *hypomnemata* “Na sua acepção técnica, (...) podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda”. (FOUCAULT, 1992: 135) Seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter se tornado coisa corrente nos tempos de Sêneca.

Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos de ações de que e tinha sido testemunha ou cuja o relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo a memória. (FOUCAULT, 1992:1 35)

Ainda que encobertos pelo idioma, os textos presentes nos diários de Pelichek apresentam também anotações singulares, como valores de despesas, pensamentos avulsos, dinheiro a receber e possibilidades de negócios. Uma escrita completamente fragmentada que não se vincula apenas com os relatos de viagem, na proximidade dos eventos e que, por vezes, apontam para possibilidades futuras, quase como um planejamento.

Apesar de fragmentário em sua constituição, assim como alguns diários (os de bordo, por exemplo) com seus discursos heterogêneos, os *hypomnemata* não eram como os diários íntimos, segundo Foucault e não constituem narrativas de si mesmo. Esta é uma diferença substancial entre a “constituição de si” e uma “narrativa de si”. Constituir-se por meio da seleção de discursos antigos (os *hypomnemata*) não significa narrar-se por meio da escrita, não significa contar a história de si, e sim empregar uma ferramenta para a instrução de si.

---

<sup>91</sup> Santo Atanásio, *Vita Antonni*.

Foucault diferencia, mas não mostra onde está a diferença, entre os *hypomnemata* e os diários íntimos. Entretanto, podemos compreender que a escrita íntima se diferencia por prestar contas com a memória, com a descrição dos fatos vivenciados pelo escritor. Não segue uma seleção de textos canônicos como o “caderno de notas” dos antigos gregos e não serve de argumento para a solidificação de um caráter. Seria então os diários apenas uma tentativa de prender o tempo, como já colocado anteriormente por outros autores?

Os *hypomnemata* devem ser entendidos dentro de uma cultura marcada pela tradição, pelo valor reconhecido ao já dito, pela recorrência ao discurso, pela prática da citação com a chancela da antiguidade e da autoridade. Neste sentido, talvez os *hypomnemata* se prestassem à educação de si.

Mas o exercício da escrita na forma dos *hypomnemata* não poderia ser também uma forma de construção de argumento para o exercício da retórica, solidificando as bases intelectuais através da educação de si? Sêneca atribui à necessidade não apenas de ler, mas reter o que se lê, para que as coisas não fiquem apenas na memória, mas construam-se na inteligência. Pelichek, de certa maneira, lê o mundo à sua volta e o resultado desta leitura de alguma maneira é colocado sobre o papel.

Também a gente daqui queimados do sol, bonitos, mas não reconhece sapateiro do ministro. nenhuns tipos característicos. – Depois a carne – que tem sabor diferente e menor nutrição. E as bolas de farinha – e pato que aqui não tem nenhum sabor. Nem falo da charcutaria. Pois Franto (*outra vez seu nome, fala consigo*) faltam muitas coisas. Mas quando estás lendo as notícias, na tua pátria nem se pode sair – nos campos – muitos bandidos, as esposas matam aos maridos, e os maridos às esposas, pois que bonito. Pois a pátria é pátria. (página 303 do “diário” de Pelichek)

O *hypomnemata* é algo à que se pode recorrer e, o construtor do “caderno de notas” age como um explorador de textos, como o coletor dos discursos chancelados pela tradição, aptos a formar um argumento sólido quando necessário, mas, com certeza, formador do conhecimento introspectivo que lhe serve para a educação de si por si. E através das leituras escolhidas dos discursos digeridos deverá ser possível além de constituir-se, reconstituir uma genealogia apontando assim filiações, na formação de uma identidade de si próprio. Apesar de diferenciar os *hypomnemata* das

narrativas de si Foucault os aproxima da escrita da correspondência, portanto veremos como se tocam as duas formas de escrita. Sobre a *correspondência* diz Foucault:

Os cadernos de notas, que em si constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria prima para textos que se enviam aos outros. (...) A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe. Esta dupla função faz com que a correspondência muito se aproxime dos *hypomnemata* e com que sua forma frequentemente lhes seja muito vizinha. (FOUCAULT, 1992: 145-146)

O ato de escrever exerce, tanto sobre aquele que escreve, quanto sobre aquele que lê uma possibilidade de reflexão. E a correspondência pode ser considerada como uma forma de se fazer presente diante de uma ausência, para presentificar-se ante o receptor, portanto, é preciso constituir-se na escrita.

Entretanto o autor deixa claro que não se pode tomar a correspondência como um “simples prolongamento dos *hypomnemata*”. Diz o autor:

... por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada em se manifestar a si e aos outros. A carta faz o escritor “presente” àquele a quem se dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca da sua vida, das suas actividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física (FOUCAULT, 1992: 150)

Foucault dirá que o que a carta opera sobre o escritor e o destinatário implica em uma introspecção, mas não entendida estritamente como uma decifração de si, e sim como uma abertura de si que se oferece ao outro. E, para aqueles que buscam realizar uma “história” da cultura de si, Foucault diz:

...devem compreender que os primeiros desenvolvimentos históricos da cultura de si não devem ser procurados pelas bandas dos “cadernos pessoais”, dos *hypomnemata*, cujo papel é permitir a constituição de si a partir da recolha do discurso dos outros; em compensação, é possível encontrá-los pelo lado da correspondência com outrem e da troca do serviço da alma. (FOUCAULT, 1992: 152)

Para o autor, os *hypomnemata* não deveriam ser encarados como simples auxiliares da memória. E sim, como um material para leitura, releitura e meditação.

Mais que uma narrativa encadeada, os diários de Pelichek apresentam momentos heterogêneos, é certo que não conseguimos identificar neles uma correspondência direta com a forma de escrita analisada por Foucault, não foi possível ainda ver em seus escritos citações a outros autores, e neste ponto compreenda-se os artistas que poderiam ter servido de instrução para a educação de si ou como uma base argumentativa no exercício de seu discurso.

Portanto, quando pensamos no objeto construído por Pelichek, aproximando-os da ideia de arquivo aberto. De certa forma, abrimos um diálogo com os *hypomnemata*, no que tange à possibilidade de acessar este material quando lhe convier, e de fazer dele uma forma de conhecimento. O que o caracterizaria como um espaço de relativa autonomia e possibilidade de desenvolvimento de um saber, talvez o saber sobre si. Hipótese que já seria o suficiente para retirarmos do objeto a alcunha de “diário”, como aquele local onde apenas se depositam a descrição dos fatos vividos durante o dia.

### **3.2. Aproximações entre o objeto e o arquivo**

Neste subcapítulo gostaríamos de abrir mais uma possibilidade, não a última em relação ao objeto, mas a derradeira que esta dissertação apresenta. Pergunta-se se podem os diários de Pelichek constituir não apenas um local de inscrição, de construção do indivíduo, mas, constituir-se também como um espaço de continuidade<sup>92</sup> deste mesmo indivíduo, configurando um sistema<sup>93</sup>, onde é possível

---

<sup>92</sup> Entende-se por continuidade a possibilidade não de determinar quem foi em sua totalidade o indivíduo Pelichek, pretensão por vezes vinculada ao gênero dos escritos íntimos, mas compreender que o espaço dos “diários” de Pelichek permite uma atualização do sujeito, na medida em que com o passar do tempo novos discursos vão se formando a partir de novas abordagens sobre o objeto. A continuidade possibilita o constante questionamento sobre o artista e seu fazer, deixando em aberto obra e criador.

encontrarmos muitos sujeitos na destruição e construção deste arquivo de si, sendo, por assim dizer, o diário um espaço aberto?

A questão que se coloca dialoga, em certa medida, com o problema desta dissertação, pois, compreendemos objeto de Pelichek como possibilidade de um *campo de exploração*, o qual na sua heterogeneidade constitutiva permite que hoje seja possível problematizar os discursos que os colocam como diários, memórias, livro, documento e obra.

Sabemos da impossibilidade de descrever com certeza aquilo que somos o arquivo de nós mesmos, pois este se encontra sempre em um estado de constante transformação. A instabilidade dos discursos que nos constitui, no ínfimo de nossos pensamentos leva a esta percepção. Diante deste estado mutável foi preciso repensar o objeto construído por Francis Pelichek e questioná-lo, não mais como um simples documento da história da arte do Rio Grande do Sul vinculado às qualidades de antiguidade e rememoração, mas como um objeto que se desdobra. Foi necessário discuti-lo como obra e, neste momento, abrir caminhos para que se possa relacioná-lo com duas ideias de arquivo. Sabemos que existe algo de arquivo neste objeto e que foge simplesmente à esfera do privado, algo de dinâmico que pode se aproximar das ideias discutidas por Foucault e Derrida, algo da ordem do *sistema*, uma coisa que abala o fazer do historiador e que não se deixa prender ao encadeamento linear de uma história construída apenas por documentos-verdade, como o arquivo “perturbado” de Derrida, um arquivo promessa, o arquivo aberto que está por vir.

A ideia de arquivo aberto poderá nos remeter a outra proposição, à do artista que não se faz presente no objeto, mas estabelece uma possibilidade de constituição em um futuro. O artista não está ali, pois, assim que o identificarmos ele nos foge, como o próprio objeto que construiu, tornasse fugaz. Sendo assim, por que não conceber que o desejo de fazer arquivo de si não se limitaria à vontade de se fazer presente na história, mas também de multiplicar-se na história, na possibilidade de assumir-se como um “indivíduo aberto”, tão logo o espaço da

---

<sup>93</sup> A palavra *sistema* é utilizada em relação aos diários porque entendemos que o “sistema” pressupõe relações internas (no desenvolvimento dos registros) e externas (a possibilidade de vincular seus registros com acontecimentos “extra-diários”) e ainda, caracteriza o objeto como um espaço dinâmico.

página não é mais o local único do artista e de sua visão, mas o lugar do discurso e do poder. Tal abertura nos permitiria ainda o adiamento do ponto final, substituindo a afirmação pela interrogação.

Que relação existe entre os desdobramentos conceituais do termo arquivo e o objeto de Francis Pelichek, na possibilidade de um diálogo com os arquivos de Foucault e Derrida?

Acreditamos que esta pergunta deva orientar as próximas páginas do texto, pois pensamos que existe um diálogo. Talvez, primeiro seja importante mostrar o que vemos de arquivo nos diários. O diário poderia ser como um “livro de viagem” sobre o qual refere Pelichek no início de seus escritos. Tal qual livro de viagens podemos dizer que o objeto se comporta por alguns instantes, como uma espécie de explorador de novos mundos, descrevendo situações pelas quais o autor passou (adentrando rios, enfrentando cobras, jacarés e mosquitos), quando descreve o sabor das comidas daqui, comparando-as com as de sua pátria. Enfim, ao construir um mundo segundo sua visão e, na maioria das vezes desenhando este mundo, fotografando, registrando em imagens a fatura da natureza no seu período de viajante. Mas o livro de viagem parece terminar quando chega a Porto Alegre, aqui encontrando um local para se estabelecer e um trabalho para exercer. Vem a ser no período do Rio Grande do Sul que Pelichek desenvolve sua arte, é neste lugar que seu livro de viagens se transforma e a imagem do artista, como agente no campo da cultura local começa a surgir.

Mas o que haveria de “diário” nos diários? Muito pouco, se fossemos recordar as tipologias dos escritos confessionais, que colocam a forma de escrita diária como aquela que possui um compromisso com o instante, com a data, em uma relação imediata com o tempo e, ainda, com uma narrativa de caráter descritivo que conta os fatos vividos durante o dia, um fazer noturno onde a recordação de uma memória próxima é registrada no papel, na tentativa de prender o próprio tempo neste papel. O objeto de Pelichek possui estas características, mas não é isto que o caracteriza.

A heterogeneidade o caracteriza, a diversidade de registros e as possibilidades de abordagens vinculadas à simultaneidade de um objeto que é obra e documento, mas que mantém ainda relações com a ideia de arquivo. Não se trata do arquivo da tradição, o local onde se guardam os documentos constitutivos de um

indivíduo que pertence a uma determinada cultura. Mas o local do exercício do discurso, com seus jogos internos, um local indeterminado que ainda está por se fazer no tempo, um mistério não apenas na clausura do idioma, mas dos próprios pensamentos também, um objeto concreto e um arquivo possível.

Portanto, a necessidade de aproximação com alguns conceitos de arquivo nasce da dúvida, como um sopro no pensamento, de que existe no objeto de Pelichek algo mais que obra e documento, algo como um espaço de conhecimento, um lugar onde nos movimentamos através dos escombros de vidas e acontecimentos, o local do vestígio, o espaço heterogêneo do arquivo.

A questão não é a de transformar o objeto em arquivo, mas abrir um diálogo, uma estrada tortuosa e, por vezes, sem destino fixo. Desejamos problematizar objetos que se encontram institucionalmente arquivados e que se somam às pilhas de documentos que brotam nos arquivos, ao assumirem contornos de serem apenas mais um tijolo à espera de uma reconstrução histórica.

Desde já, o que buscamos em Foucault e Derrida é o inerente dinamismo de sua concepção de arquivos, pois sabemos que para além de um objeto antigo, de um documento da cultura, o objeto de Pelichek é espaço próprio da ação, do discurso, da criação e de reflexão.

No texto de Jacques Derrida intitulado – *Mal de arquivo - uma impressão freudiana*, o conceito clássico de arquivo é problematizado pelo autor, ao realizar este uma leitura crítica do conceito. Busca outra possibilidade para a ideia de arquivo (segundo o autor, sempre em aberto), que não restrinja o arquivo ao lugar onde se guardam os documentos de onde poderia se extrair uma verdade material. O arquivo é algo que não se limita ao registro da memória. Para Joel Birman,<sup>94</sup> Derrida delinea a problemática e não o conceito de arquivo. E, no que diz Derrida:

Não temos conceito, apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra. Oponho aqui o rigor do conceito à vaga ou mesmo franca imprecisão, à relativa indeterminação de uma tal *noção*.

---

<sup>94</sup> BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. In: **Natureza Humana** V. 10 nº1, São Paulo jun. 2008. (Periódicos eletrônicos em psicologia) acesso em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302008000100005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005)

“Arquivo” é somente uma noção uma impressão associada a uma tal palavra e para qual Freud e nós não temos nenhum conceito. (DERRIDA, 2001: 43)

Quando aproximamos o objeto construído por Francis Pelichek do arquivo de Derrida temos em vista, não uma analogia direta, mas um comportamento análogo. Ou seja, uma vez que o termo, para esse autor, deve constituir algo que aponte para o futuro, mais do que um espaço destinado às coisas do passado, antevemos nessa possibilidade um ponto de tangência entre os diários e a ideia de um arquivo aberto, parafraseando o autor, de um arquivo do porvir.

Retornemos ao texto de Derrida. No primeiro momento o autor investe na origem do nome arquivo, ele parte de uma etimologia para alcançar dois sentidos da palavra *Arkhe*, onde se desenham simultaneamente comando e começo. Estabelecem dois princípios: de origem e de lei. Derrida demonstra certa predileção para o sentido nomológico de arquivo como comando, mais do que como origem. Contudo, sua investigação etimológica retoma o desdobramento latino do termo investigado, como o *archivum* ou o *archium*, que remete ao *arkheion* grego: “... inicialmente uma casa, (...) a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam.” (DERRIDA, 2001: 12).

Como nos diz Derrida, os arquivos não podiam prescindir de suporte e residência e foi nesta *domiciliação* que os arquivos nasceram. “A morada, (...), marca esta passagem institucional do privado ao público.” (DERRIDA, 2001: 13). O sentido arcôntico necessita caminhar junto com o que chama de poder de consignação, como o ato de consignar, reunir signos, sendo que, o arquivo seria ao mesmo tempo “instituidor e conservador”.

Para Birman, a intenção de Derrida neste texto foi colocar em questão o conceito de arquivo fundamental ao campo da história.

E ao historiador, em nosso entendimento, se abrirá à possibilidade de fazer uma história crítica dos eventos, de não contar apenas a história que se inscreve na tradição, mas sim, a de buscar na história dos “arquivos excluídos” movimentos que transformam o saber instituído. O que poderia validar nossa aproximação do conceito de Derrida, pois em termos de historiografia existe hoje uma

problematização fecunda a respeito dos documentos como verdade material e uma abertura em relação aos documentos não materiais como os testemunhos, principalmente após a Segunda Guerra, quiçá estamos nos encaminhando ao silêncio como prova da impossibilidade de descrever certas situações pelas quais a humanidade tem passado no decorrer do último século. Talvez, daqui a alguns anos o silêncio se transforme no documento mais prolixo de nossa história e as discussões sobre arquivo já não valerem a pena, mesmo.

Derrida também coloca em jogo o conceito de pulsão de morte que em seu texto auxilia a pensar de outra forma a relação entre arquivo e esquecimento. A Pulsão morte possibilitaria, tanto o esquecimento quanto a renovação do arquivo pelas novas consignações, desta forma abrindo possibilidades de acrescentar novos arquivamentos. Diz Birman: “... a pulsão de morte seria denominada por Derrida como *arquivolítica*, apagando então os traços inscritos e possibilitando que novas inscrições pudessem ser realizadas no arquivo.” (BIRMAN, 2009: 118)

É preciso ainda, admitir certa incompletude do arquivo, talvez o que aponte para a prática do arquivo como uma coisa do porvir, pois é sempre passível o surgimento de novos arquivos e novas interpretações. Afinal, como nos relata Derrida: “Não se trata do mesmo tempo, do mesmo campo e da mesma relação com o arquivo”. Os saberes transformam-se e não apenas novos arquivos vão sendo descobertos (inclusive novos conceitos de arquivo) como novos problemas vão se colocando aos “antigos” arquivos e conceitos que delimitam este termo.

Nesta intenção aproximar os diários de Francis Pelichek com a ideia do arquivo que se transforma, e do arquivo que transforma, admitidas a instância social e política do discurso de Derrida, o objeto de Pelichek se destaca justamente por não se entregar a convenções. Parece ser mais fácil falar sobre o que ele não é do que sobre o que ele pode ser, e é justamente na possibilidade do porvir que ele atua de maneira significativa e se comunica com o arquivo de Derrida.

A segunda aproximação dos diários da ideia de arquivo antevê o texto de Michel Foucault, a saber – “O *a priori* histórico e o arquivo”<sup>95</sup>. O conceito de arquivo em Foucault traz a ideia do lugar que possibilita tanto a revelação quanto o

---

<sup>95</sup> In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro, Ed. Forense, 2008.

esquecimento das condições que possibilitam o surgimento dos acontecimentos discursivos e delinea um local de exercício de poder, como um *sistema* que revela também um dinamismo e uma abertura.

E, é a ideia de um sistema em movimento que possibilita uma relação com o objeto de Pelichek como um “objeto vivo” e não como documento da história. O “arquivo aberto” passa a ser compreendido como o que possibilita, não a salvaguarda dos documentos de uma cultura, mas a análise das transformações dos acontecimentos na sociedade. E o arquivo vivo de Pelichek não é aquele que encerra suas memórias, mas o que permite que o artista continue a se reproduzir na história e na cultura atuais, estabelecendo o objeto de Pelichek como um campo exploratório em potencial, o qual ainda hoje se coloca como um problema a ser resolvido e que não se deixa prender em conceitos estanques.

Mas antes de adentrarmos no texto onde Foucault delimita o termo arquivo comecemos com o que não deveria ser próprio a este conceito, pois, nos parece que a proposta de aproximar os “diários” de Pelichek da ideia de arquivo encontra eco naquilo que o arquivo não é, nas palavras do autor:

Não entendo por esse termo a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; não entendo tão pouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição. (FOUCAULT, 2008:146)

“O arquivo é, de início a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. (FOUCAULT, 2008: 147)

Assim Foucault define o termo arquivo em sua obra *Arqueologia do saber*. Sabemos das relações do objeto de Pelichek com as questões arquivísticas, assim como, não desejamos encerrá-lo dentro de um conceito de arquivo estanque, pois é próprio deste conceito não ser estático, como mostra Derrida. Então tentaremos a partir de agora compreender o arquivo de Foucault para que possamos desenhar

uma possível relação do objeto de Francis Pelichek com o conceito delineado por Michel Foucault.

Castro Edgardo<sup>96</sup> delinea o termo em seu *Vocabulário de Foucault* como *sistema* das condições históricas de possibilidades dos enunciados. Os enunciados são como acontecimentos possuidores de uma regularidade que lhes é peculiar e que rege sua formação e transformação. Segundo Foucault, os arquivos possuem a função de não permitirem que estes enunciados se acumulem em uma massa amorfa. Os arquivos definem através de suas regras o que seria possível falar, quais acontecimentos se destinam à conservação na memória coletiva, seja pelo ensino ou por rememorações via citação. E ainda, o arquivo seria como um conjunto dos discursos pronunciados que continua se transformando através da história, permitindo a aparição de outros discursos. Nesse sentido, antevemos a possibilidade do arquivo aberto e creio que a aproximação pode seguir por este viés. Examinemos um pouco mais o conceito de arquivo em Foucault, exposto em seus *Ditos e Escritos*<sup>97</sup>. Nesta resposta ao Círculo de Epistemologia o arquivo de Foucault é determinado por um desejo de distanciamento do que seria um arquivo, segundo a etimologia da palavra com a origem no *arkhê*. Diz Foucault:

Analisar os fatos de discurso no elemento geral de arquivo é considerá-los não apenas *documentos* (de uma significação escondida ou de uma regra de construção), como *monumentos*: é (...) sem nenhum assinalamento de origem sem o menor gesto na direção do começo de um *arkhê* (...) fazer o que poderíamos chamar uma *arqueologia*. (FOUCAULT, 2005: 95)

Mas é preciso dizer também que uma contradição se estabelece entre a proposta de arquivo de Foucault e uma possível relação do objeto de Pelichek. O autor coloca que não é possível descrever nosso próprio arquivo, uma vez que é do interior dele que falamos, sendo ele que nos permite dizer e a ele que nos reportamos. “O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade.” (FOUCAULT, 2008: 148).

<sup>96</sup> CASTRO, Edgardo. *El vocabulário de Michel Foucault – Um recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. 1ª edição Ed. Prometeo. Ano

<sup>97</sup> FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao círculo de epistemologia. In: *Ditos e Escritos vol. II – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Editora Forense, 2005.

Portanto, no que diz respeito ao saber que revela o arquivo de si (ter consciência) parece difícil contorná-lo, uma vez que é do interior do fazer que o artista constrói-se nas páginas de um “diário”. Imerso no trabalho de registrar e constituir arquivo de si, Pelichek não teria como alcançá-lo em sua totalidade, pois o artista, ao construir os diários, estaria em intenso processo de transformação, reproduzindo-se em múltiplas direções. E, assim como não é possível prevermos o que acontecerá amanhã tampouco é possível determinarmos o discurso que se constituirá a seguir. De certa forma a análise descritiva do arquivo se torna incontornável do seu interior, mas se substituirmos o descritivo pelo reflexivo (e com a reflexão já nos colocamos em outro tempo) seria possível ao menos ter uma consciência das transformações ocorridas no próprio fazer do discurso? Sobre a possibilidade então de realizarmos uma análise do arquivo Foucault diz:

A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (...) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva; começa com o exterior de nossa própria linguagem; seu lugar é o afastamento de nossas próprias práticas discursivas. Neste sentido, **vale para o nosso diagnóstico [grifo meu]**. (FOUCAULT, 2008: 148)

Pois, se a análise do arquivo é aquilo que fora de nós nos delimita, abre-se a possibilidade de uma análise não descritiva (uma vez que a distância não nos permite), mas reflexiva sobre nossa condição, ou melhor, a respeito das condições que permitem que nos erijamos ante ao mundo. Portanto, o diagnóstico (a descrição de nossos arquivos) não irá estabelecer a verdade sobre nossa identidade, mas possibilitar uma consciência de nossa fragmentação. Como diz Foucault:

O diagnóstico estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras. Que a diferença longe de ser origem esquecida e recoberta, é a dispersão que somos e que fazemos. (FOUCAULT, 2008: 149)

O arquivo de Foucault nos permite questionar as regras, os vestígios discursivos em um determinado momento no tempo e no espaço, nos possibilita que

exercemos uma atividade mais crítica não apenas em relação aos discursos ou aos acontecimentos, mas em relação à nossa própria condição no mundo. Conscientes de nossa existência fragmentária e de nossa história heterogênea, o arquivo não é o local onde se busca uma verdade material, não reconstrói a história através do documento dado como verdade, mas possibilita analisar as lutas por poder e a constituição dos discursos que permitiram o aparecimento ou o recalque dos acontecimentos.

Foucault nos apresenta a ideia de um arquivo como um sistema vivo, e é nesse viés que solicitamos uma aproximação do objeto de Pelichek. Entre as primeiras constatações que fizemos em relação aos “diários” de Pelichek, percebemos que o próprio termo restringia as possibilidades de abordagem do mesmo. Trabalhamos assim, nesta dissertação, possibilidades de abordagens do objeto que evidenciassem que este podia mais do que dizia e mais do que dava a ver. Buscamos salientar que longe de ser um problema insolúvel a clausura idiomática dos “diários” poderia alçá-los a outros desdobramentos, como de fato o fez. Permitiu que compreendêssemos sua escrita através do gesto e aproximou-o do desenho.

Antevendo a conclusão da dissertação salientamos que não foi na analogia entre o objeto de Pelichek e os conceitos de arquivo aqui esboçados, segundo os termos de Derrida e Foucault respectivamente, que se estruturou este subcapítulo. Ele se construiu na possibilidade de abrir caminhos para que se possa pensar este conjunto de registros realizado há tanto tempo nas suas relações internas (inerentes ao desenvolvimento e organização destes registros nas páginas dos diários) e externas (na possibilidade de utilização destes mesmos registros como fonte de possíveis descobrimentos de acontecimentos pertinentes à história da arte no Rio Grande do Sul). Pensamos que não se deva considerar os diários de Francis Pelichek apenas como um objeto tributário do tempo, mas como um arquivo de possibilidades, aquele que se perfaz no tempo e nos discursos, um objeto que se transforma ao desvendarmos uma a uma as suas páginas.

## CONCLUSÃO

---

Sabemos da raridade com que os diários foram expostos e comentados. Quando levados a público não houve um maior aprofundamento em relação ao seu potencial de trabalho de arte. Nos catálogos, onde figuram algumas páginas dos diários os textos trazem, quando muito, informações sobre a biografia do artista Francis Pelichek e uma relação de seus desenhos com a caricatura praticada pelo artista em periódicos e revistas nas décadas de 1920 e 1930. Os discursos que hoje tratam dos diários não revelam reflexões mais adensadas sobre a multiplicidade de seus registros, estes parecem estacionar diante da muralha do idioma tcheco. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais identificamos que, quando expostos, eles foram tratados mais propriamente como documentos do que como obra.

Nesse sentido, é possível que este estudo possa vir a acrescentar à história da arte no Rio Grande do Sul ao colocar em movimento um objeto, antes seguro de seu lugar nesta mesma história, enclausurado em um idioma “inacessível” e em uma classificação questionável. Seriam os diários realmente diários?

O nome “diário”, a partir do contato visual com o objeto, pareceu-nos problemático. Como se teria tanta certeza diante de um objeto tão heterogêneo em sua estrutura e ainda, encerrado em uma língua à qual não temos acesso? Como saber se este objeto tratava-se mesmo de diários? Algumas hipóteses levantam-se a respeito. Primeiramente, se o artista ainda vivo houvesse deixado como legado, além do objeto, um título para o mesmo, porém isto não ocorreu. Pela reportagem que descobrimos em seus arquivos pessoais é possível perceber o caráter de surpresa em relação à anexação do objeto ao Arquivo Histórico do Instituto de Belas Artes. Parece-nos que é através desta reportagem fantasmagórica, póstuma, que estranhamente se encontra nos arquivos pessoais do artista (certamente não foi ele quem a coletou), que o termo “diários” se estabelece e se difunde. Em segundo lugar, o próprio objeto carregaria consigo um nome e delimitaria sua competência, mas também nesse sentido não podemos trilhar este caminho. Nas primeiras páginas dos diários Francis Pelichek escreve – *Livro de viagens* e assim temos a delimitação específica por parte do artista. São dois aspectos completamente

diversos e graças ao discurso que se desenvolve na história da arte juntamente com o objeto que sobrevive ao seu criador, vigorou a ótica errônea ao tratar o objeto como “diários”, termo cunhado equivocadamente pela informação póstuma.

Nem mesmo a delimitação que Pelichek conferiu ao seu objeto é possível de encerrar-lhe. Em alguns momentos os diários comportam-se como um “livro de viagens”, não exatamente como os dos exploradores do século XIX, com suas descrições científicas, mas com humor, com a ironia dos traços do artista, que agregou elementos variados ao seu livro, construindo imagens, costurando textos e situações.

Como diário o objeto sempre se mostrou dúbio, pois a heterogeneidade dos elementos de registros que o compõem já seriam suficientes para problematizar o caso. O desenvolvimento e organização destes registros nas páginas dos diários tencionam o objeto entre uma possível unidade costurada pelo texto e uma total fragmentação, resultante das ações de coletar, selecionar, registrar, rasurar, no processo de construção/desconstrução, o que por vezes fica visível na confecção do objeto.

Quanto à parte escrita à qual tivemos acesso, via uma livre tradução de Sylvie Keilová, o texto mostrou-se sempre fragmentado. No entanto, possibilitou-nos ver os posicionamentos do artista em relação às pessoas com as quais convivia, suas angústias, suas memórias da terra natal, suas comparações entre a vida aqui e a vida na Tchecoslováquia. Mas os escritos nem sempre se colocaram como suporte das memórias e das lembranças, eles eram de toda a ordem. Tais como, anotações diversas, contas, planos, projetos de negócios, dívidas. Durante a viagem que o artista realiza transparecem as notas sobre suas despesas, por exemplo. Quando estabelecido em Porto Alegre observamos que a tônica das anotações direciona-se à sua vida social, às festas, às suas relações pessoais e à sua atividade docente. Mas o que se coloca como uma característica da anotação diária, como peculiaridade do diário enquanto gênero de escrita, a saber, a relação mais próxima dos fatos e a tentativa de apreensão de um tempo próximo da ação passada, tais dados não se colocam como uma regra de construção da escrita desenvolvida por Pelichek em seus “diários”.

Quanto às fotografias, estas se mostraram como um importante recurso utilizado pelo artista tanto em relação à sua constituição como sujeito, como na construção do seu olhar sobre o seu contexto social, na possibilidade de usá-las como referência para a construção de novas imagens, na apreensão das características das pessoas e da natureza. E ainda, na formação de uma espécie de portfólio, quando transparece sua atividade de pintor, seja ao ar livre em suas viagens a Torres ou ao interior do estado, seja no retoque que dá às suas pinturas em plena exposição.

E os desenhos? Neles identificamos como outros já o fizeram, uma estrita relação com a sua produção de caricaturista. Os desenhos se prestam bem à atividade de anotar, são rápidos e esquemáticos, poderíamos dizer que quase substituem o texto. Tasso Corrêa pode estar certo – é provável que se possam ler os diários pelos desenhos, é possível que se possa contar a história através deles, mas a completude desta história acontece na reunião de todos os registros sob uma análise crítica completa e mais complexa, o que poderá ocorrer quando tivermos acesso à totalidade dos textos de Pelichek. Este fato torna nosso objeto ainda mais instigante, pois ele não se conclui na história, mas continua como uma permanente dúvida. Afinal o que há por traz do muro?

Quanto aos recortes de jornal, quando não dão conta das notícias sobre sua terra natal, ou das atividades culturais vinculadas à cultura tcheca no Brasil, eles situam-se como uma chancela da atividade do artista nas artes plásticas no Rio Grande do Sul e, por assim dizer, no cenário cultural gaúcho. Neles encontramos elogios ao seu fazer artístico, são “críticas”, textos que exaltam a qualidade do trabalho e a dedicação do artista às pessoas e às coisas “da nossa terra”. Contudo, ainda assim, conseguimos extrair de poucos deles alguns questionamentos mais profundos sobre o fazer de Francis Pelichek, artista dotado de um aguçado olhar sobre as pessoas simples, os transeuntes que povoam a cidade em expansão.

A pesquisa no arquivo pessoal do artista fez emergir a reportagem Reverbel e nela já transparecia a importância do objeto construído por Francis Pelichek para o cenário cultural gaúcho. Ali também se fazia clara a dificuldade inerente à língua tcheca e esboçava-se naqueles tempos a possibilidade da leitura dos diários através da imagem. Conseguimos com o trabalho expor alguns problemas quanto às

cronologias estabelecidas por estudos já realizados e propomos que datações só poderiam ser mais coerentes a partir da tradução da totalidade das páginas que compõe o objeto.

Salientamos que este foi construído em meio a um contexto de formação de campo da arte e o breve panorama do âmbito artístico, tanto no centro do país quanto no Rio Grande do Sul, valeu-nos para mostrar que as ideias circulavam, e que havia resistências, tensões, jogos de poder, o que é próprio da constituição de um sistema artístico. Tal fato toca ao nosso objeto de pesquisa – pois os diários apresentaram em relação às sutis transformações operadas no quadro da arte uma *relativa autonomia*. Autônomos, os diários funcionavam como um espaço de construção da imagem, não apenas de seu criador, mas do mundo social que o cercava. E, quando falamos em “relativa autonomia” é porque o objeto podia não se vincular formalmente com as práticas pictóricas de Francis Pelichek, mas sua constituição foi claramente influenciada pelas movimentações do artista no campo cultural e social da cidade que o acolheu.

Foram elencados conceitos que dizem respeito aos escritos confessionais, entretanto, mais uma vez o objeto se mostrou fugaz, não sendo possível enquadrar-se nas tipologias restritas dos escritos chamados íntimos. Percorrendo o campo destes escritos e observamos que o objeto se comporta de diversas maneiras: ora como autobiografia (narração da história do artista através dos múltiplos registros que corporificam o objeto) ou como livro de memórias (ao trazer as reminiscências de sua terra natal e ao evocar lembranças que contrapõe a vida na terra que o acolheu à que levava em sua terra natal), como diário propriamente dito (quando o objeto algumas vezes apresenta uma escrita próxima ao tempo de ação e Pelichek narra os acontecimentos, passando a limpo seu dia nas páginas do objeto). Enfim, sua produção comporta-se de maneira sempre multiforme, talvez, sendo esta uma condição própria de um objeto cuja construção tem como tônica o movimento e como característica a heterogeneidade.

Percebemos que os diários, mesmo quando expostos como obras, não tiveram exploradas suas potencialidades estéticas. A apreciação que deles é feita sempre esteve vinculada às suas características de objeto antigo e quando levado a público se impõe a função rememorativa do objeto como documento da cultura.

Em contrapartida a esta falta de uma análise mais interrogativa acerca do possível potencial estético do objeto, propomos um trabalho pelo desvio. Com a análise *in loco* veio o sentimento de “semelhança deslocada”, a que nos remeteu às questões da escrita como uma possibilidade estética dentro dos diários, tencionando a relação palavra – imagem, na construção do objeto de Pelichek. Se por um lado, o dioma se coloca como problema para a leitura na totalidade do objeto, por outro, proporciona outras relações estabelecidas com o mesmo. É possível ocorrer uma “descoberta”, um desvelar que não é o do texto em sua função comunicativa, mas o de revelar uma relação entre as imagens da arte e da história da arte. Quando este momento de estranheza se instaura, a clausura idiomática se transforma em possibilidade e o texto interrompido nos permite a apreciação do gesto criador. Nesse instante, a escrita e o desenho podem retomar um pouco de sua origem comum.

Conscientes da fugacidade do objeto, esta dissertação trabalha, em certa medida, contra possíveis balizamentos que restringem o objeto. Propomos assim a relação com a ideia de arquivo, mas um arquivo aberto, vivo.

Como desejávamos que o objeto fosse retirado da segurança da história, de sua condição de documento, buscamos em Derrida e Foucault, nas leituras de seus textos uma aproximação com a ideia de arquivo que estes autores defendem. Encontramos em Derrida um arquivo do porvir e em Foucault o do sistema que permite o aparecimento dos acontecimentos na história.

Duas visões sobre o mesmo termo que dialogam com o nosso objeto, na medida em que propõem sistemas abertos, que regularizam o surgimento de novos discursos e a possibilidade de encobrimento de outros.

Ao final deste trabalho esperamos ao menos ter estabelecido questões de base para as futuras análises dos diários e esperamos que ele gere maiores aprofundamentos sobre cada um de seus elementos de registro. A possibilidade de uma tradução de seus escritos, em futuro próximo, poderá ainda, estabelecer outras conexões entres seus registros, permitindo a instauração de outros discursos e a construção de novos saberes sobre este objeto que, a nosso ver, estará constantemente em movimento dentro da história da arte no Rio Grande do Sul.

O que transpareceu desde o início de nossa análise foi que este objeto, constituído por registros heterogêneos, permite múltiplas abordagens, constrói e destrói discursos, encobre e revela. De nossa parte fica a sensação de que assim como construído no movimento da vida do artista, o objeto sobreviveu ao seu criador e carrega em si o dinamismo que é próprio dos objetos de arte, dos documentos/monumentos e dos arquivos abertos. Como o Prometeu de Mary Shelley, nascido das diferentes partes de diferentes seres, os Diários de Pelichek sobrevivem ao seu pai, sobrevivem no tempo, sobrevivem aos discursos. Sobreviverão a este texto e quiçá, quando forem traduzidas as suas páginas, seja contraposto a este discurso e passe a agir como o arquivo da lei do que pode ser dito. Que os diários digam que este autor, prestes a colocar um ponto final em seu texto, esteve, desde o início, errado. Este é um risco que se corre quando se deseja fazer uma história crítica das coisas ditas.

## BIBLIOGRAFIA

---

### Livros

BARTHES, Roland. **Lo obvio e lo obtuso – Imágenes, gestos, voces.** Ediciones Paidós Ibérica SA. Barcelona, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Difusão editorial LTDA. Lisboa, 1989.

\_\_\_\_\_. **As regras da Arte.** Cia das Letras, ano 2010.

BULHÕES, Maria Amélia. (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul : Pesquisas Recentes** – Porto Alegre : Editora da UFRGS – PPGAV, 1995.

----- (org.). **Memória em Caleidoscópio** : artes visuais no Rio Grande do Sul – Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2005

BAUMAN, Zygmunt. **Isto não é um diário.** Editora Zahar, 1ª edição, 2012.

CATTANI, Icleia Maria Borsa. (org) **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2007.

CASTRO, Edgardo. **El vocabulário de Michel Foucault** – Um recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores. 1ª edição Ed. Prometeo. Ano -

CHIARELI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissagens : Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil** – São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1995.

COSTA, Luiz Cláudio da. (Org.) **Dispositivos de registro na arte contemporânea.** Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Foucault.** Editora brasiliense, São Paulo, 2005.

DERDYK, Edith (org.). **Disegno, desenho, desígnio** – Ed. SENAC, São Paulo – 2007.

DERRIDA. Jaques. **Mal de arquivo – Uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Aline (org.). **Cadernos de desenho.** Textos / Aline Dias, Diego Rayck e Ana Lúcia Vilela. Florianópolis, Corpo Editorial, 2011.

DIDI-HUBERMANN, George. **Ante El tiempo – Historia Del arte y anaronismo de lãs imágenes.** Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

\_\_\_\_\_ O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, pg. 19-53.

FABRIS, Annateresa (org.). **Crítica e Modernidade**. abca, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_ (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. São Paulo, Ed. Mercado das Letras, 1994.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lúcia. (Org.). **Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_ Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao círculo de epistemologia. In: **Ditos e Escritos vol. II** – Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Editora Forense, 2005.

\_\_\_\_\_ **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro, Ed. Forense, 2008.

\_\_\_\_\_ A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Ed. Passagens. 1992. Pp. 129-160

\_\_\_\_\_ O que é um autor? In; **Ditos e escritos III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: editora Forense Universitária, 2006. pp. 246-298.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. Edição definitiva por Otto H. Frank e Mirjam Pressler. 14ª edição Rio de Janeiro – 2012.

GIUNTA, Andrea. **Leon Ferrari – Retrospectiva** – obras, 1954-2006. Editora Cosac&Naif 1ª edição, 2006.

GOMES, Paulo (org). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**, Porto Alegre – Lahtu Sensu, 2007.

GUIZBURG, Carlo. **Relações de força**. Cia das Letras 1ª edição, 2002.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. 2ª edição. Porto Alegre Artmed. 2011.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: **A Semana de 22 e emergência da modernidade no Brasil**. 1992, Porto alegre Brasil.

Le GOFF, Jacques. **História e Memória**. 6ª edição Campinas - Editora Unicamp, 2002.

MACIEL, Sheila. Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: Antonio Rodrigues Belon; Sheila Dias Maciel. (Org.). **Em Diálogo - Estudos Literários e Lingüísticos**. 2004, p. 75-91.

REVEL, Judith. **Foucault – conceitos essenciais**. Ed. Claraluz, São Paulo, 2005.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Editora UNICAMP, 2008.

RIEGL, Aloïs. **O culto moderno aos monumentos: características e origens**. Visor distribuciones, 1987, Madrid.

ROSA, Renato e PRESSER, Décio. **Dicionário de Artes Plásticas No Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

SCOVINO, Felipe (org.). **Arquivo contemporâneo**. 7letras – Rio de Janeiro, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução; Mimesis, tradição, Enérgeia e a Tradição da ut pictur poesis In: LESSING, G.Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Ed. Iluminruas, SP. 1998.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Palavra e Imagem, Memória e Escritura**. Ed. Chapecó: Argos, 2006. v. 1. 403p .

SILVEIRA, Paulo. **A página violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Editora da Universidade, UFRGS – Porto Alegre, 2001.

VILAS BOAS, Crisoston Tertio. **Para Ler Michel Foucault**. 1ª edição 1993 Imprensa Universitária da Ufop – MG.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil**. Editora Funarte, Rio de Janeiro, 1982.

### **Teses e dissertações**

BECK, Ana Lúcia. **Palavras fora de Lugar – Leonílson e a inserção de palavras nas artes visuais**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2004.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável : Artes Visuais no Rio Grande do Sul do século XIX a meados do século XX**. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2005.

CADÔR, Amir Brito. **Imagens escritas**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas , BR-SP, 2007.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Les origines de la peinture moderniste au Rio Grande do Sul - Brésil**. Tese (doutorado) - Université de Paris I - Pantheon - Sorbonne. U.E.R. D'art et Archeologie, Paris, 1981.

RAMOS, Paula. **Artistas Ilustradores** : a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2007.

SIMON, Círio. Dois diários de Francis Pelichek. Pesquisa decorrente da Tese: **Origens do Instituto de Artes da UFRGS - Etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul** – PUC-FFCH, Porto Alegre, 2002.

#### **Catálogos, revistas e artigos.**

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: **Arquivos Pessoais** – Vol. 11 nº 21, 1998. Revista Estudos Históricos FGV.

BELUZZO, Ana Maria. O viajante e a paisagem brasileira. In: **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, vol. 15, n. 25, novembro de 2008.

BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. In: **Natureza Humana** V. 10 nº1, São Paulo jun. 2008. (Periódicos eletrônicos em psicologia) disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302008000100005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302008000100005)

CALIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. In: **Arquivos Pessoais** – Vol. 11 nº 21, 1998. Revista Estudos Históricos FGV.

CARNEIRO, Isabel Almeida. Os *hypomnemata* e os fragmentos da ação através das Notas de tempos inconciliáveis. In: **SPA – III Semana de Pesquisa em Artes**, novembro de 2009, PPGArtes – UERJ.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. Literatura e arte no (entre) meio da viagem: um estudo de Viconde de Taunay. In: **Revista Ecos**, UCPel Edição n. 11, dez. 2011.

COSTA, Luiz Cláudio da. A transferência como invenção nos trabalhos de Malu Fatorelli. In: **Revista Poiésis**, n 16, pp. 132-145, dez. 2010.

CULT, revista. Dossiê Foucault in: **Revista Cult** nº 159 – ano 14, julho de 2011.

DIAS, Geraldo Souza. Torre de Babel – considerações teórico-práticas sobre texto e imagem. in: **Anpap** 16º encontro – Dinâmicas Epistemológicas em artes Visuais – setembro de 2007, Florianópolis.

GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. In: **ARS** (São Paulo) vol. 1 n. 1 São Paulo – 2003, disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000100009&script=sci_arttext).

FABRIS, Annateresa. A história da arte com prática-interdisciplinar in: **Porto Arte**, Porto Alegre, v.6, nº10, p. 07-13, Nov. 1995.

FOSTER, Hal. Arquivos da arte moderna. In: **Arte e Ensaios**, EBA-UFRJ, dezembro de 2009.

\_\_\_\_\_. An Archival Impulse.in: **OCTOBER 110**, fall, 2004. pp. 3-22.

FRAIZ, Priscila. A Dimensão autobiográfica dos Arquivos Pessoais : o Arquivo de Gustavo Capanema. In: **Arquivos Pessoais** – Vol. 11 nº 21, 1998. Revista Estudos Históricos FGV.

GIACOMONI, Marcell Paniz e VARGAS, Anderson Zalewski. Foucault, a arqueologia do Saber e a Formação Discursiva. In; **Veredas on line – abálise do discurso** – 2/2010, p. 119-129 – PPG Linguística/UFJF.

HERZOG, Vivian. Linhas e Manchas – como possibilidades e escolhas do fazer desenho. In: **Revista-Valise**, Porto Alegre, v.1, n. 1, ano 1, julho de 2011.

KERN, Maria Lúcia Bastos. In: catalogo: **Libindo Ferras e Francis Pelichek : projeto "caixa resgatando a memória"**, Porto Alegre : Cef, 1998.

MACÊDO, Silvana. Mal de Arquivo: a dinâmica do arquivo na Arte Contemporânea. In: **Revista Crítica Cultural**, edição especial – UDESC, Santa Catarina Vol. 4 nº2. Disponível em: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/viewArticle/141](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/viewArticle/141)

MATTOS.Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: **Revista Concinnitas** ano 8, v. nº 11 – dezembro de 2007.

MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do Mal – Mal de Arquivo. In: Suplemento Literário n. 66. Belo Horizonte; dez. 2000, p. 22-30. In **Revista Studium** n. 11, 2003. [www.iar.studium.unicamp.br](http://www.iar.studium.unicamp.br)

PEDROSA, Sebastião. Entre as escrituras deformadas, o alfabeto indecifrável e as escritas secretas. In: 17º **Anpap** – Panorama da Pesquisa em artes Visuais, Florianópolis 2008.

\_\_\_\_\_. Sobre a relação imagem e texto na arte do século XX 16º **Anpap** – Dinâmicas Epistemológicas em artes Visuais – setembro de 2007.

PEREIRA, Ingrid Michelle Lopes e CHAGAS, Pedro Dolabela. Arquivo e Memória: uma análise dos conceitos de arquivo segundo Michel Foucault e Roberto Echevarría. In: **Fólio** – Revista de Letras, Vitória da Conquista v, 3, n. 2, p. 319-331, jul/dez. 2011.

PIRES, Julie. Inscrições Contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna. In: **Arte e Ensaios** – Revista do PPGAV/BA/UFRJ nº 21 – dez. 2010.

POLIDORO, Marina. Texto como textura: Uma abordagem sobre a visualidade da palavra. 18º **Anpap** – Transversalidades nas artes Visuais. Setembro de 2009 – Salvador, Bahia.

PRATT, Mary Louise. Humboldt e a reinvenção da América. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, p. 151-165.

RIBEIRO, Renato Jaime. Memórias de si ou... In: **Arquivos Pessoais** – Vol. 11 nº 21, 1998. Revista Estudos Históricos FGV.

ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. In: **Arte e Ensaios**, EBA-UFRJ, dezembro de 2009.

SILVA, Uiran Gebara da. A escrita biográfica na Antiguidade. In: **POLITEIA; HIST. E SOC.** Vitória da Conquista v. 8 n. 1 p. 67-81, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O esplendor das coisas: O diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin in: **Escritos, Revista do Centro de pesquisa da Casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, 2009. [Publicado em 2010].

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no processo escritural nas artes no século XX. In: **Em Tese**. Belo Horizonte v. 5, p. 81-89, dez. 2002.

\_\_\_\_\_. Palavras e imagens em livros. In: **POS – Revista do Programa de Pós-graduação em artes da Escola de Belas Artes de UFMG**. V. 2 n. 3. pp. 83-103.

**Sites**

(01) <http://www.revista.brasil-europa.eu/116/Instituto-de-Artes-UFRGS>. Acesso em 20 jun. 2012.

(02) <http://revistadoglobo.wordpress.com/tag/pelichek>. Acesso em 20 jun. 2012.

(03) <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>. Acesso em 21 jun. 2012.

(04) <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1980>. Acesso em 27 jun. 2012.

(05) [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000100009&script=sci_arttext). Acesso em 30 jun. 2012.

(06) [http://www.margs.rs.gov.br/acervo\\_selecaodeobras.php](http://www.margs.rs.gov.br/acervo_selecaodeobras.php). Acesso em 30 ago. 2012.

ANEXOS

Os escritos aqui presentes referem-se a livre tradução de Sylvie Keilová, optei por deixar nos textos passagens onde a tradutora coloca dúvidas sobre aquilo que não consegue ler, talvez por dificuldades de visualizar as palavras ou mesmo por problemas inerentes ao gesto caligráfico, o qual em sua personalidade formal, em algumas situações pode fazer das palavras imagens incompreensíveis em sua função semântica. Consta no anexo um DVD com a última digitalização dos diários de Francis Pelichek.

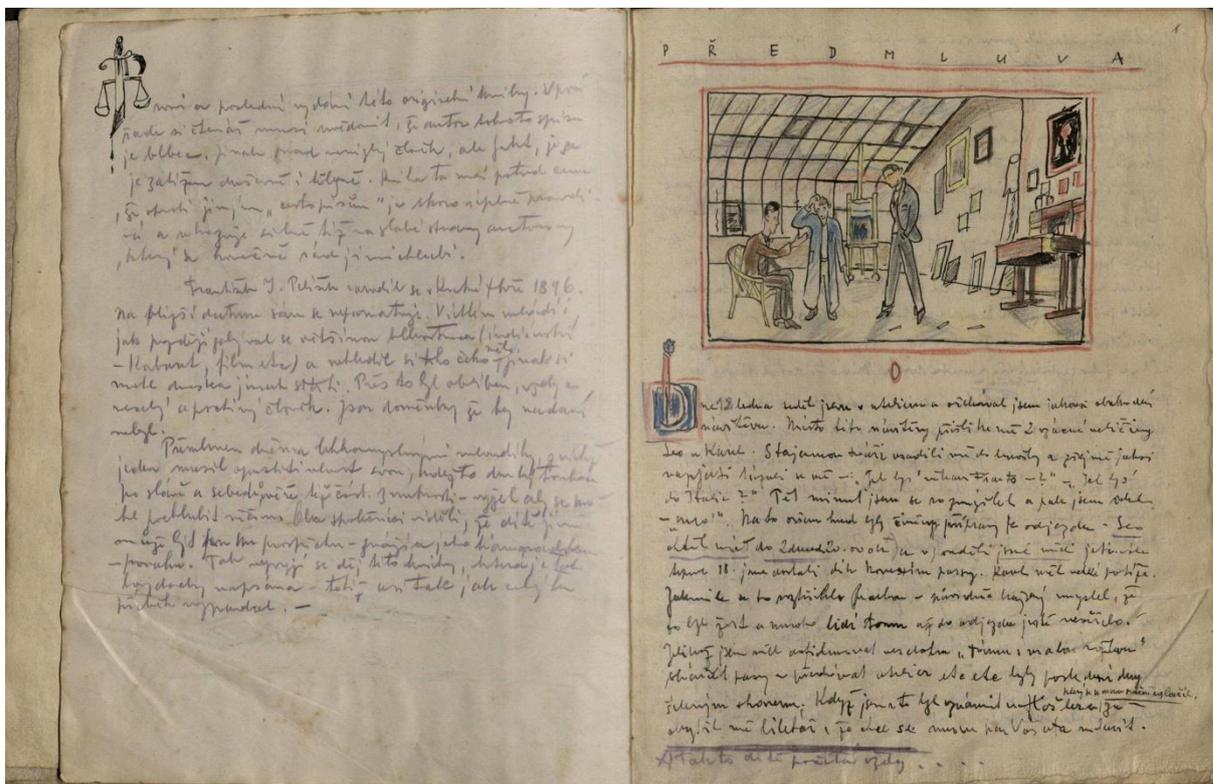


Imagem 42. Francis Pelichek. Páginas 00-01.

000

Primeira e última edição desse livro original. No primeiro lugar o leitor tem que perceber que o autor dessa escrita é um idiota. Não é uma pessoa má mas o fato é que está limitado mentalmente e fisicamente. O livro tem o valor que além de outros „livros de viagens“ é quase totalmente verdadeiro e mostra também os pontos fracos do autor que gosta de falar sobre eles.

František J. (*o seu segundo nome foi Josef = José*) Pelíšek nasceu em Kutná Hora (*uma cidade na Rep. Tcheca*) em 1896. Não se lembra do data mais exato (*foi o dia 11 de Setembro*). Na sua juventude e mais tarde também fez só estupidezes (cabaret, filmes etc.) e não fazia o que devia. Se fizesse outras coisas hoje já poderia estar na situação melhor. Apesar disso foi popular como uma pessoa alegre e honesta. Existem suposições que ....(*não consigo ler*).

Foi persuadido por dois jovens frívolos, um deles deve de abandonar a sua pátria e o outro queria gozar de fama e autoconfiança e também por necessidade – partiu para poder gloriar-se dalguma coisa. Os dois companheiros sabiam que uma criança lhes pode ser útil – e também porque conheciam seu ...(nãõ consigo ler) gênio. Assim desenvolve-se a ação desse livro que foi escrita tão desmazeladamente – mesmo como a própria história acontecia.

## 001

### O prólogo

O dia 18 de Janeiro estava sentado no meu atelier esperando uma visita abstrativa. Mas em vez dessa visita chegaram duas personagens importantes Leo e Carlos. Com uma cara misteriosa sentaram-me numa poltrona e perguntaram: „Franto (= *František*) não queres ir para algum lugar? Não queres sair para Itália?“ Estive pensando cinco minutos e depois disse – „sim“. Pouco depois a viagem começou a preparar-se. Leo queria ... (nãõ consigo ler) Mas ainda no dia 18 recebemos graças aos conhecidos, os passaportes. O Carlos teve grandes dificuldades quando esta notícia divulgou-se por Praga e ao princípio todos acharam que foi uma brincadeira e muita gente não acreditou até a partida. Como eu devia de terminar com a filmagem de ... (nãõ consigo ler) „A dama com uma perna pequena“, procurar os passaportes e entregar o atelier etc, etc, os últimos dias foram com muita pressa. Quando fui a dizer isto a Hašler, que se despediu comigo cordialmente, me parou o vago-lume e disse que o senhor Vošata (*nãõ sei quem é*) quer falar comigo.

\*) Assim a criança conta sempre...

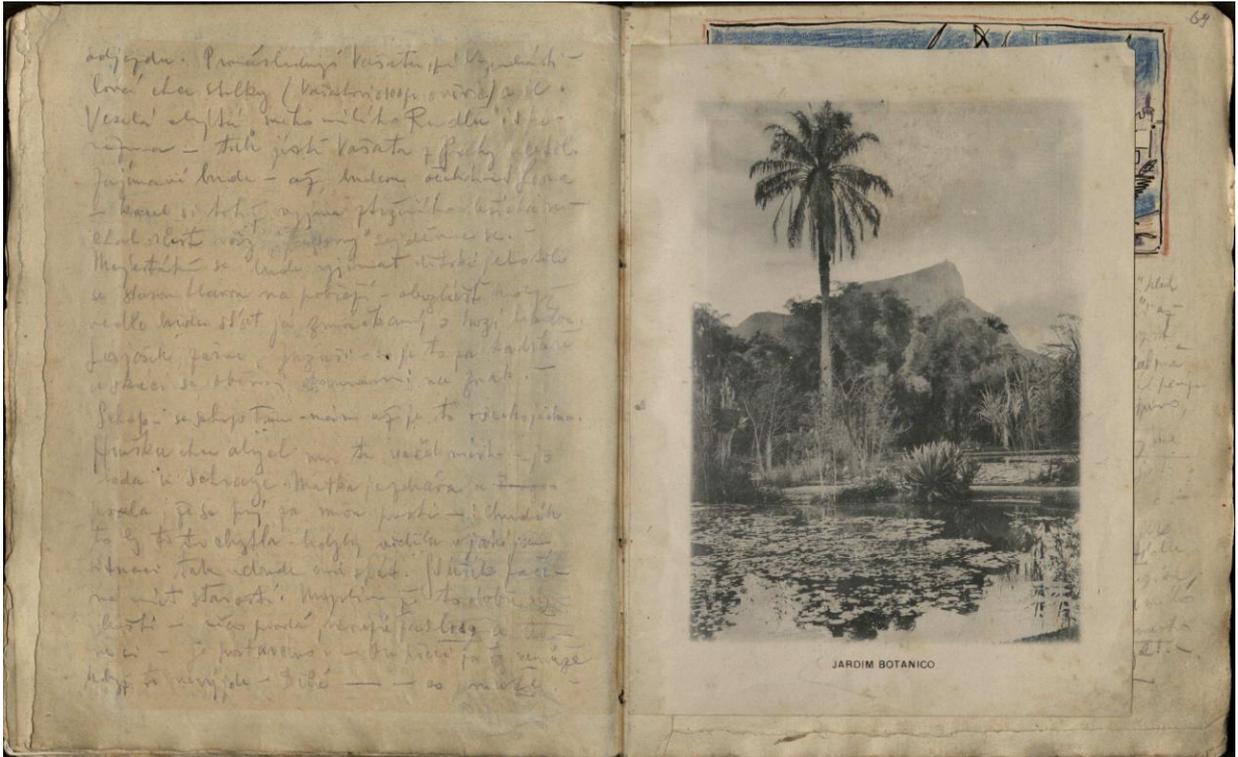


Imagem 43. Francis Pelichek. *Páginas 68 e 69.*

068

Muitas coisas cambiaram depois da sua partida (*de Leon que depois de um mês regressou para Praga a fazer alguns negócios*). Perseguem a Vašata (não sei quem nem porque), a senhora Vymlátílová (a mãe de Leon) quer as mesinhas (.....) ..... a senhora Veselá .... mesmo como Vašata de Praga ... (*aqui não consigo ler muitas coisas*). Será interessante – quando vamos esperar a Leon – o Carlos além do que já não tem a barriga e deixou a crescer a barba .... Será monumental a imagem do seu corpo infantil com a cabeça velha na beira-mar – e ainda mais quando ao seu lado serei eu com uma barbinha. O Leo vai gritar „Meu Deus que trapeiros e vai cair junto com as mulheres. A nós já não importa. O senhor Hruška quer que eu lhe busque um trabalho – senão graças ao senhor Schray. A minha mãe está lá e escreveu que vai visitar-me. Coitada melhor não – se soubesse em que situação estou nem dormiria. O velho (*assim Peli denomina ao Carlos*) está preocupado. Acho que vai resolvê-lo – vai vender alguma coisa, comprará bilhete de loteria e vai deitar-se – tudo certo – Ele não está responsável se alguma coisa não vai bem. Ele faz o que pode.

(Nová země: Paraná) byla objevena tyto dny ve Venkově:  
 — Čechi presidentem státu Paraná, čech pan Fr. Křemela byl jmenován presidentem Paraná, dále členem komise státu Paraná, jež bude organizovat světovou výstavu v Rio de Janeiro na oslavu 100leté samostatnosti Brazílie. Pan Křemela je znamenitým pracovníkem.  
 Jeho znamenitost jeví se už v tom, že mu k rádomi založili dosud neznámý stát někde poblíž Panamy.

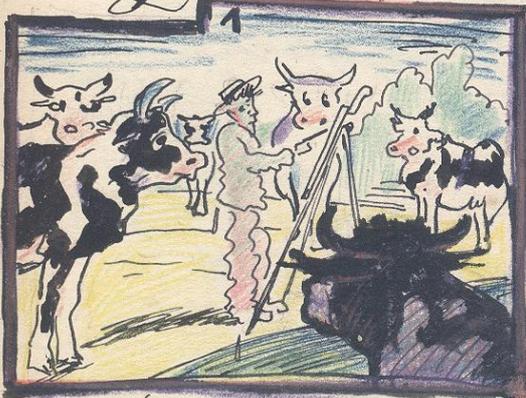


ECHO Z CURITYBY 21



CO ČECH TO

*I* těch všech vzpomínek na Curitybu mntno podotknout:



že z "křídla" vyjima Michala a jeho rodu - vyjima i jiných nejvíce psi do ani dítá zprávy, po posla prode - lo, z kterého se stal u nás duševní silechtie." - Vzpomínám si na picho - du již velké aristokrati obrázek jak mi křídlo (rasoví) u jutra při malo - rani napadlých čechů - kdyby to byl pomáhející by k jistě udělal jivora epistolou. - Po cestě jsem si koupil tu -

Z VOLAMA v Kuriitybe - měl jsem se co hodne dílat, ale kreslil jsem neumím

pecku kralitru potily jeho kup - a kabloty / nejničitelni, které se ferm jednon za rok u pana Karasa hasasa karacha ~~karacha~~ a tak se ani jmeno - val as jeho havlasa - a křídlo v nor - křídlo. - a. tak out dít do b, holy s krajiny jin horu jay - niva' ke mě Echo rasíček - re, jivě, se mi zle u da - řilo a doufám že už se mi - gle dají přebrat. - 9. úad - k vzpomínám na regré -



Ve všech m - sael žabí, jsem - 5. volu, a křídlo - a jivě do - b ysk, z čehož jsem si polevím - udělal mela k večer.

Imagem 4. Francis Pelichek. Página 229.

229

Eco de Curitiba

Cada Tcheco...

De todas as lembranças para Curitiba tenho que dizer: Que de toda a gente salvo Michal (*foi uma família tcheca que conheceu em Curitiba*) e a sua família lembro nem mais dos cães. Que faz o Lebrinho, o cão de linhagem simple, que conosco tornou-se „nobre espiritual“. – Também lembro-me de um acontecimento que está mostrado na imagem ao lado como as vacas me atacaram ao pintar no Šafr (*algum nome tcheco, talvez de alguém conhecido*) do que algum escritor seguramente podia fazer um episódio. – Durante a viagem comprei artigos de higiene da turquia como sapatos e calças (indestrutível) que se lavam uma vez por ano senhor Harachasa (assim se chamou mesmo como Havlasa no Rio no periódico – *Havlasa foi o primeiro embaixador da Tchecoslováquia no Brasil, chegou no ano 1920*). – E desde esta época que passei em Curitiba, tenho os ecos dos tchecos no estrangeiro, não vivo tempos maus e espero que nunca mais vou ter tempos maus.

*Ao lado do 1º imagem:* Com os bois em Curitiba – estive com muitos mas não consigo pintá-los

*O 2º imagem:* Em três minutos matei 5 bois, 9 búfalos – e outro gado do que uma metade fez para o jantar.



Imagem 44. Francis Pelichek. Página 303.

303

A Pelichek que já não está na sua pátria

Quando uma cotovia canta canções segundo cancioneros alheios, nunca se esquece de que pertence entre outras cotovias e por isso também tu filho, quando estás no Brasil nunca se esquece onde nasceste.

Filosofia e os compatriotas daqui Sentem-se não é nenhum canto é grunhido. – Deus meus em que deste a alma – as notas todas falsas – lembrei-me do professor Ledvina – como ele nos ensinou. E também lembrei-me da minha pátria. Gosto desse país mas a dizer verdade Frantik (*é diminutivo do nome František*) – O nosso tempo, a nossa primaveira, aqui as árvores quase não florescem, os fruteiros só nas montanhas – e o Natal sem neve – o calor! – Também a gente daqui queimados do sol, bonitos, mas não reconhece sapateiro do ministro. Nenhum tipos característicos. – Depois a carne – que tem sabor diferente e menor nutrição. E as bolas de farinha checas (*é uma coisa típica tcheca, acompanha muitos pratos, faz-se de farinha, depois se cozinha na água*) – e pato que aqui não tem nenhum sabor. Nem falo da charcutaria. Pois Franto (*outra vez seu nome, fala consigo*) faltam muitas coisas. Mas quando estás lendo as notícias, na tua pátria nem se pode sair – nos campos – muitos bandidos, as esposas matam aos maridos, e os maridos às esposas, pois que bonito. Pois a pátri é pátria.

E a nossa cerveja Pilsen (*é a melhor cerveja tcheca, muito famosa*).

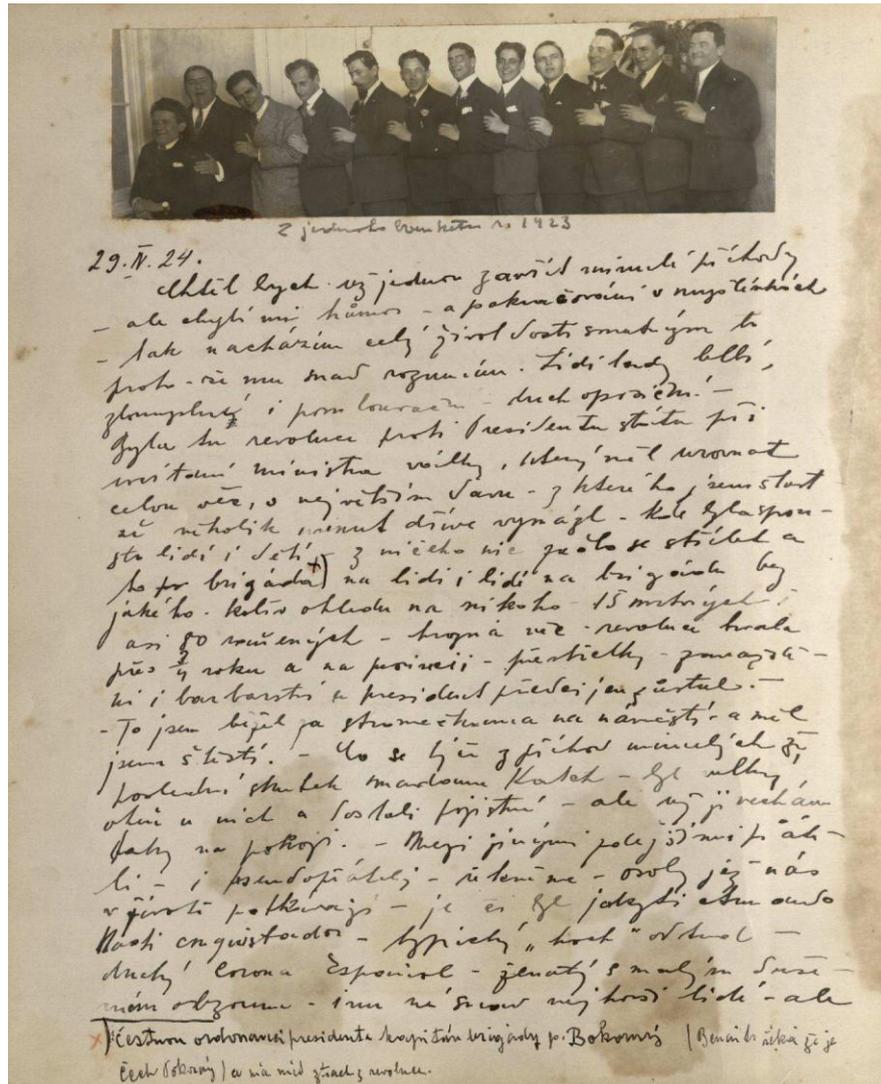


Imagem 45. Francis Pelichek. Página 263.

263

De um banquete do ano 1923 (debaixo da fotografia)

29 de abril 1924

Quero teminar os acontecimentos passados – mas falta-me o humorismo – e a continuação nos pensamentos – pois vejo a vida bastante triste e isso porque – entendo a vida. A gente aqui estúpida, maldosa e detratora – o espírito da oposição. Foi aqui uma revolução contra o Presidente do estado aos boas-vindas do ministro da guerra, que devia de calmar tudo. Uma grande massa da gente do qual – eu uns minutos antes escapei – onde foi muita gente também crianças – de repente começaram a disparar à massa – os soldados \*) à gente e a gente aos soldados sem atender a qualquer coisa – 15 mortos e 80 feridos – coisa horrível – a revolução durou ¾ do ano e nas províncias – tiroteios – matanças – barbarismo e o presidente permaneceu. – Eu corri detrás dos árvores na praça – tive sorte – Dos acontecimentos passados – o último ato de senhora Katch – mas também não vou falar mais dela. – Entre os amigos daqui – não sei se amigos – vamos dizer pessoas que encontramos na vida – é ou foi Armando ... conquistador (não consigo ler bem o nome dele, e o apelido não li) – um moço típico daqui – segundo Corona Espaniol?? (não seu quem é) – casado com horizonte

espiritual pequeno – pois não uma pessoa má, mas\*) (*não consigo ler o que escreve ao princípio*) diz que é tcheco Pokorný e que deveria ter medo da revolução.



Imagem 46. Francis Pelichek. Páginas sem número.



Imagem 47. Francis Pelichek. *Página sem número.*

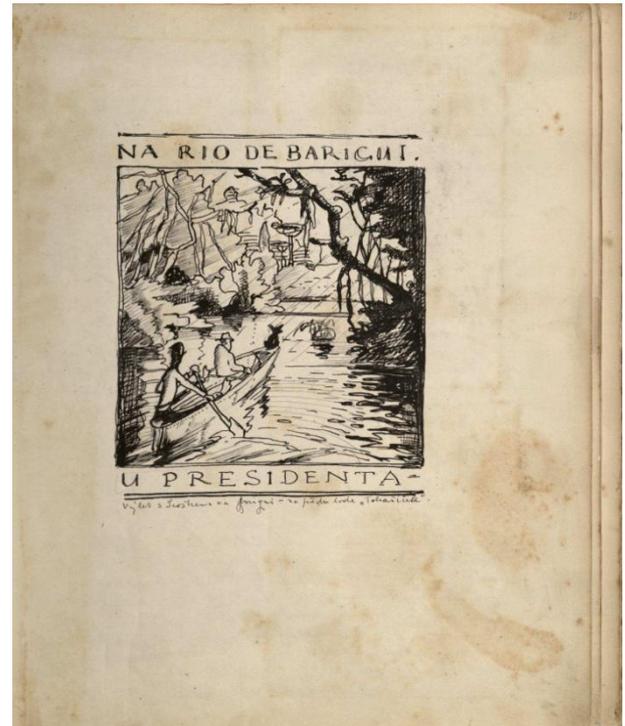


Imagem 48. Francis Pelichek. *Página 208.*

249

Os fenômenos raros

Dois pais raros

Dois criaturas que fizeram quase milagre

ésteréis mas um garanhão potente pode tudo

O Leon fecundou a avo Kr. e o Tonda (*isto foi o cão de Peli*) uma história antiga – a Violeta as duas ..... pareciam

Mas falta-te o humorismo

Ocorreu o dia 14 de Outubro de 1923

quando de novo comecei, depois de muitos anos, a continuação dessa história

A vida é uma pivica (*assim em português já foi escrito por Peli, não sei se significa algo*)

208

No Rio de Baricui

Na companhia do presidente

Uma excursão com o Leošek (*diminutivo de Leon*) para Baricui – na parte dianteira do barco .....



Imagem 49. Francis Pelichek. Detalhe da página 272.

272

*o texto está em português, só está em tcheco o que se escreve perto das fotografias*

*do lado esquerdo para o direito*

Sr. Ratte?? – comerciante e ...

Alf. Siha?? – acha que é artista

Helio S. – ...

espanhol que pinta ...

?????

eu – existência perdida

Ritt – pintor desconhecido

Torrelly?? – antigo boêmio, hoje herdou dinheiro e é ...

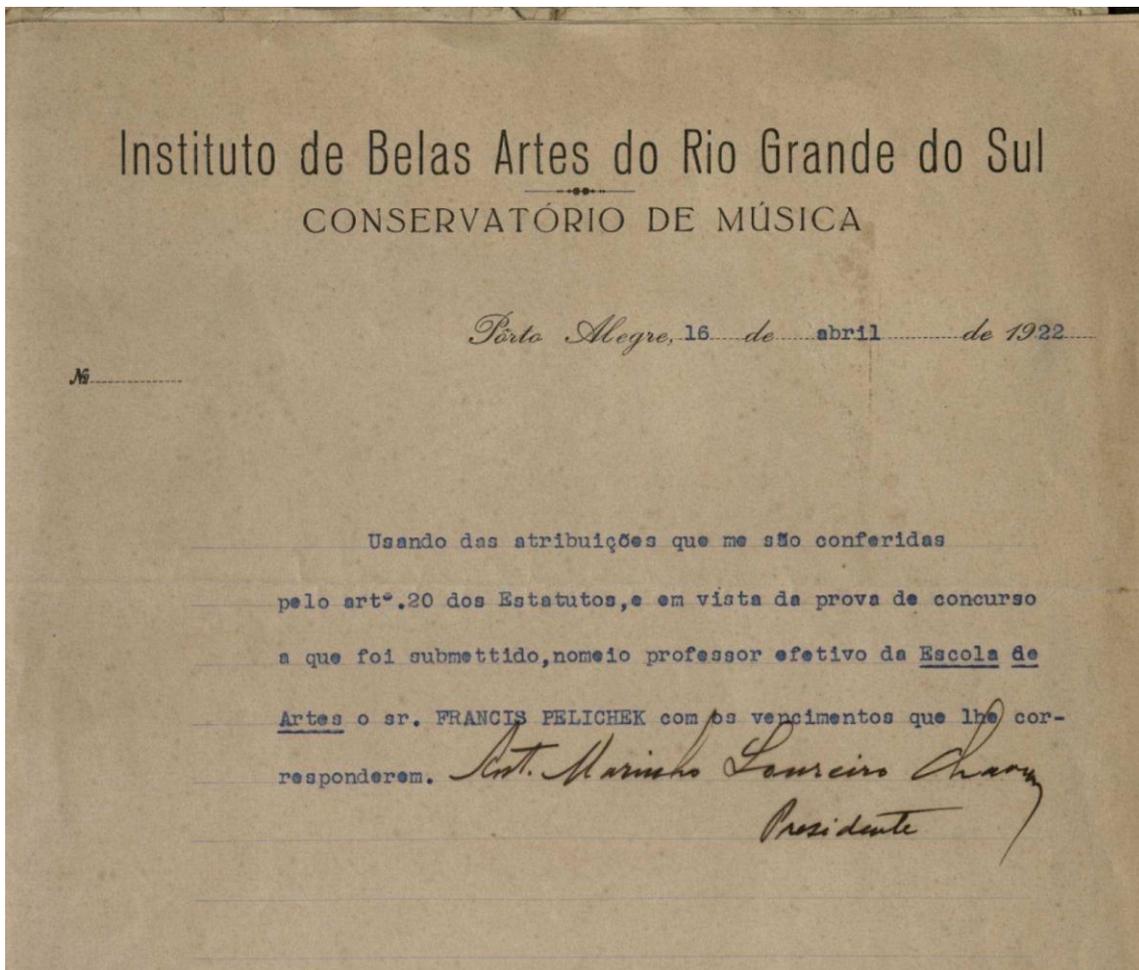
potajne jahiti zlytky. Lepšicho dvanh tu jidlu i nimo fabelha.  
 Nubno podobnost, je aka vydatim' nam' koutari i s ucedrilem  
 si byzo a statkych obchoodu postavi dnu. Ato jeli byj u cine dnu  
 jen bouzi masi bdrni upraveni, jome ule' a rudi, kadyz' mome  
 hoh. Lozime uprotied „cisty" ak "uctivim' obremeni keleni"  
 nca jisk' nejz' „v' abel' bi". Jom v'ate mezo n'imi byj dnti'  
 kidi; tut. z' nca' k' hromi' k' d'el' Frizy Schilhoff, by' aaly'  
 z' h'ence u k'uzech k'instriko a rukavichy' vytkniste, k'z'  
 z' s' n'ami d'iz' se k' h'atka na z'ivot - z'acoz' mu' j'cho k'oa  
 j'apni' j'iste v'edieni nejz'om. Je tu m' h'ol' k' Chovatu, k'le -  
 z'pni' z' j'om a dobre shodi - prodavaci d'istky k' h'ance  
 a la fligade (~~h'ant~~ ~~tan~~) a nichol'it vyda  
 r'uznych ideatrich' byni' u'epno' m'elych - mezo n'imi  
 se mu'z' „m'ost' v'elkoni" kamaradsky' polyk'uzeme.  
 Jednaa t'ukete v'ite nejz'isti ludsk'ovost' - h'avnim'  
 dny' v'ed' i d'ok' chavni. - Stano' j'ome ve Spalachu (Salz  
 n'ha) - z'ah'om' oo l'ot' brata v'ah'lad' j'ome si' j'ollidli' v'z'ic' a'  
 k'usky. P'ate a k'icapeli - kole' j'ome se' j'rojeli' v' d'ntu  
 - (na maly' Veniu' Pompeje j'ome v'ed' d'eli) s' p'oved'it' v' j'ic'  
 v'od'om, k'adyz' j'ate v' v'ed'ek' cestopis'ach - ob'leti' na mas'  
 a restauraci' (k' h'ra' na' p'ano'v'om' v'ecapeli) - 20<sup>z</sup> za k'ub'ov' chi  
 a'nti' k' h'ra' a' c'anku' v'ala 12<sup>z</sup>. l'elka' s' n'imi' ch'ysty'  
 p'rievode' nep'rohodit' - v'et'v'ol'iz' - li' s' a'ly' j'ednat'.

Imagem 50. Francis Pelichek. Página 18.

018

A furto recebemos os restos da comida melhor também o vinho e maçãs. Tenho que dizer que os dois cozinheiros junto com o aprendiz pronto podem construir uma casa desses negócios. Como cada dia temos a carne de boi preparado duma maneira má, gostamos muito quando recebemos essa coisas. Ficamos dentro de Alemães „tchecos“ (acho que assim denomina aos Alemães que moraram

na Rep. Tcheca, naquela altura foram muitos) que não nos gostam muito. Mas também podem encontrar-se entre eles pessoas boas – o nosso amigo carnal (*não sei como no Brasil, mas aqui isto diz-se sobre amigos muito bons*) Fritz Schülhof antigo administrador do príncipe Kinski (*naquela época uma família nobre e rica na república*) e ....., que está conosco todos os dias – e aos seus compatriotas não lhes gosta isso. Há alguns croatas – com eles vivemos em harmonia – crianças dos Alemães ..... e alguns marinheiros – entre quais andamos nós „lobinhos marinheiros“. Assim nós vamos para um futuro inseguro – passámos dias alegres e também fatigadores. – Fizemos uma escala em .... (Salonika) onde pusseram alguma barcagem e nós vimos as ruínas antigas. Depois em Nápoles – onde passámos no carro. – para o pequeno Vesúvio não vimos Pompeia) Com um guia astucioso, como está escrito em todos os livros de viagens – no restaurante quiseram (com uma vista de Nápoles) 20 liras para uma garrafa de chianti, que no centro custou 12 liras. Pois esse guia não consegui nada.





## A Vida Boêmia de Pelichek

NESTES EXPRESSIVOS TRAÇOS, JOÃO FAHRION, O MAIOR PINTOR RIOGRANDENSE DA ATUALIDADE, REVIVE A MÁSCARA IMPRESSIONANTE DE PELICHEK.

Nessa questão de brilhaturas, como de resto em tudo o mais, cada um se arranja com as unhas que tem. Evidentemente, não estou aqui para mandar ninguém para o diabo — seria só o que faltava. Comprendo e até invejo a espécie humana que só se aproxima das outras criaturas de olho grosso. Em vez de levar frases, opiniões, etc., devia levar logo o relógio do amigo desprevenido.

Focalizava-se esse grave problema literário, naturalmente sem nenhuma maldade quando o pintor Francis Pelichek, falecido há alguns anos, incorporou-se à turma, caindo logo no chope da dona Maria. Então, com superioridade numérica sobre o famigerado soneto, ficamos quatro em torno a mesa: um músico, Tasso Corrêa; um poeta, Atos Damasceno Ferreira; um pintor, Francis Pelichek, e um repórter, que aliás não vem ao caso.

Qualquer pessoa que aparecesse ali, profanamente de olhos vazios, chamaria em seguida a polícia, e mandaria prender o fantasma. Na verdade, ninguém mais presente naquela mesa do que o pintor morto. A horas tantas, mesmo sem a cumplicidade da Comp. Brahma,

• UM MÚSICO, UM POETA, UM REPÓRTER E O FANTASMA, EM TORNO A MESA • AMARGURAS E INQUIETAÇÕES DE UM VAN GOGH COM LETRAS MINÚSCULAS • PELICHEK EM CARNE, OSSO, CORCUNDA E UISQUE, TOREANDO BAILARINAS ESPANHOLAS • IMPRESSIONANTES PÁGINAS DE MEMÓRIAS, SEPULTADAS EM TCHÊCO, NO ARQUIVO DO INSTITUTO DE BELAS ARTES •

Reportagem de  
**CARLOS REVERBEL**

vi o boêmio que se chamou Pelichek executando, em pleno salão, aquelas suas famosas piruetas de quando o chope estravasava.

Alucinação? Cine maluco? Espiritismo? Nada disso. O finado estava vivendo mesmo, na poderosa evocação de Atos Damasceno Ferreira, cuja prosa é capaz de todas as prestidigitações.

Então, Tasso Corrêa, na sua habitual nonchalance, disse que nada daquilo era novidade. Que não só assistira quase tudo, convivendo com Pelichek, como fazia parte do patrimônio do Instituto de Belas Artes o livro de memórias de Pelichek — um impressionante diário inédito, com texto e ilustrações, contando as amarguras e as inquietações desse van gogh com letras minúsculas, primeiro na Europa, depois aqui em Porto Alegre.

Tasso Corrêa afirma que a divulgação dessas memórias seria de um sucesso retumbante. E justifica o seu ponto de vista, aliás muito bem. Justifica assim:

— "O que leva o grosso público a se interessar por um Van Gogh, esgotando-lhe a biografia? O gênio do artista, a beleza da obra? Evidentemente, não. O que interessa aos leitores é o

romance, o drama dessa e de outras vidas tão em moda. Pois posso afirmar que a vida de Pelichek nada lhes fica a dever, em interesse dramático e mativo literário. A coisa é respeitar as proporções e acertar nas transposições."

Muito bem, etc. e tal, mas aqui surge o caroco: o diário de Pelichek é escrito em tcheco. Diante dessa muralha tcheca, não está mais aqui quem falou. Voltarei à minha primitiva categoria de antigo leitor do "Tico-Tico". Lerei a história pelas figuras; as figuras contam a história toda.

x x x

A fase européia de Pelichek aparece no diário bem à Murger — aquela vida standard de sempre nos românticos espiritualmente "made" em Paris. A coisa começa a mudar de jeito, ficando mesmo séria, quando o artista, talvez para fugir da corcunda, se lança na aventura da travessia do Atlântico.

Passa a haver sensação daí por diante; expressivos e vigorosos momentos de descoberta são fixados. E' o artista funcionando de Pedro Alvares Cabral. Assim, sempre descobrindo e codaquissando mundos no seu diário, aliás dum jeito muito pessoal, embora espantado, Francis Pelichek desembarca em Porto Alegre, sua última descoberta. E ancora na boêmia daqui, para o resto da vida.

Agora não é mais preciso ler nas figuras, basta recordar. Em cada recanto boêmio da cidade há rastros de Pelichek. Era o que o ágil e seguro romancista de "Menininha" e Tasso Corrêa avivam naquela mesa, tecendo sem querer a meada deste assunto.

Naturalmente nada significa a simples evocação de episódios, a não ser como romaria de saudade, ou, mais exatamente, como sinal de sobrevivência do papel que Pelichek representou no meio portoalegrense. Amanhã ou depois, quando algum outro ou o próprio Atos retomar o fio das "imagens sentimentais da cidade", Francis Pelichek voltará à cena, senão como astro, certamente como uma das figuras mais sugestivas do período riograndense de boêmia e arte que se encerrou logo depois de 30.

x x x

Da minha parte nada direi. Falta-me rocinante e principalmente armadura para trotar no heráldico rascaralo de Atila negaria o estribo. Talvez por isso, nunca senti direito aquelas tintas e aquelas expressões de Pelichek, quando ele resolvia adotar motivos nossos — as nossas carretas, os nossos campeiros, os nossos ranchos. Eram carretas, campeiros e ranchos — não direi artificiais, seria grave incompreensão — faltava-lhes apenas creolismo cerrado.

Mas isso é detalhe, e pequeno, no pa-

trimônio do artista, patrimônios dos mais abundantes e sinceros que há por esse Rio Grande afóra, com representação e "vida" em quase todas as nossas boas pinacotéas, mesmo na do meu presado dr. Renato Costa, que já realizou o milagre de receber quadros até do sr. Fonzari, salvo erro, engano ou omissão. E' detalhe, dizia eu nos primeiros metros desse quilômetro disfarçado em período gramatical. E não estou para me ocupar de arte, mesmo em detalhe, ou, mais propriamente, mesmo a retalho.

Também, há o seguinte: quando se trata de homens como Pelichek, o que interessa acima de tudo é a "vida do homem". Quando que ele, ou até uma aproximação bem convincente de um Rubens qualquer, seria capaz de nos dar uma impressão mais azucrinante do tragi-cômico do que o próprio Pelichek, em carne, osso, corcunda e uisque, torcendo bailarinas espanholas nos Caçadores?

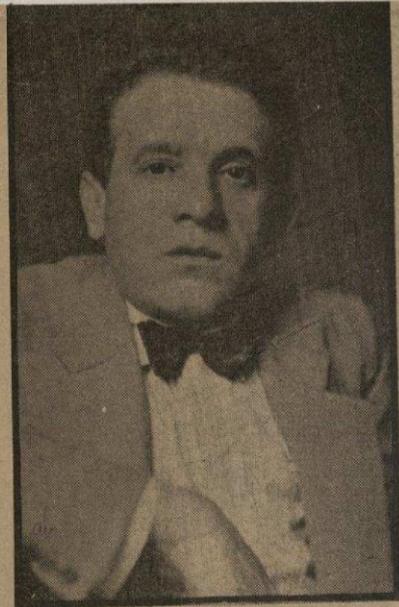
Mas isso também é detalhe, é chocante detalhe de vida insatisfeita; explica pouco ou nada o nosso homem. Que dizer dos seus transe líricos, no galope final do chope, derreado dentro da madrugada, numa mesa qualquer do Mercado, como qualquer vaca sentimental de pedigrée latino? E aquele sarcasmo que caía de sua meia língua seca e metálica, quando menos se esperava?

Afinal de contas, essas e inúmeras outras reações contraditórias, que não vem ao caso evocar, integravam um harmonioso todo romântico. Rigorosamente. Mas aos meus olhos, é óbvio. Porque foram estes olhos que encontraram Pelichek, certa tarde, fazendo o footing da rua da Praia, montado no cavalo do Quixote, quando o cavalo podia ser, para olhos mais clarividentes o não menos ilustre Crisantemo, que naquele ano ganhara o páreo Bento Gonçalves. Também posso jurar que, noites sem conta o encontrei, em diferentes palcos, sempre firme na interpretação do velho argumento de Murger.

x x x

Assim, bem municiado pelo espírito e pelo impulso da boa gente romântica, Pelichek queimou muita emoção e muito entusiasmo nesta cidade, retribuindo com sóbras a amável acolhida de Porto Alegre. Agora, numa conversa de acaso, ao calor da fidalguia envolvente de Tasso Corrêa e da "causerie" espetacular do romancista do momento (já conhecem d. Maneca, de "Menininha"?) surge a notícia da existência das memórias de Francis Pelichek.

Essas memórias, sepultadas em tcheco, jazem no arquivo do Instituto de Belas Artes. Está certo. Como aquela história do almirante bätavo, o sepulcro é digno. Só que desta vez é preciso pluralizar o lugar comum: as histórias se repetem...

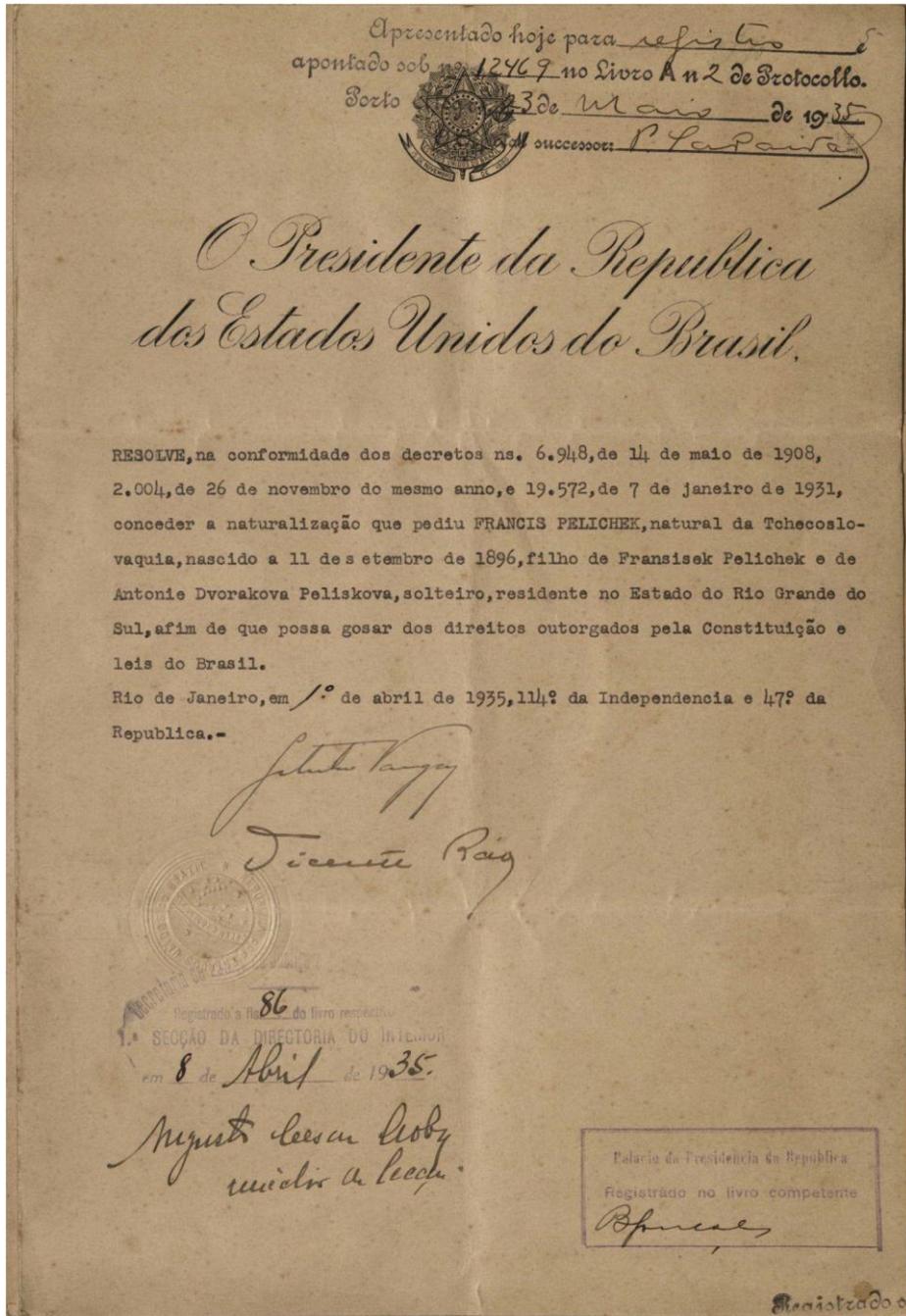


TAMBÉM O FOTÓGRAFO A. Barcelos, resolveu o seu arquivo, para colaborar nesta lembrança de Pelichek, oferecendo-nos a fotografia que agora estampamos, com a imagem do grande boêmio nos seus últimos dias.



"O GAITEIRO CEGO", uma das mais belas ilustrações assinadas por Pelichek, ao tempo em que ele emprestava às páginas da "Revista do Globo", o vigor do seu lapis. Em baixo, uma encantadora vinheta, representando cenas da vida colonial riograndense, tão delicadamente sentida pelo inesquecível pintor tcheco.





Documento de naturalização - 1935

Ustanectví  
Československé Republiky  
v Rio de Janeiro.

Nro : 275/21.

A Legação da Republica Tchecoslovaca certifica, que o portador desta, Sr Francisco P e l í š e k, nascido em 11 de Outubro de 1896, natural de Litná Hora, profissão pintor academico, é cidadão tchecoslovaco.

Para poder exercer a sua profissão, a Legação da Republica Tchecoslovaca tem a honra de pedir á autoridade competente o obsequio de, si possível for - conceder ao acima mencionado a licença de pintar paisagens ao ar livre, visto que assim os seus quadros podem contribuir tambem para propaganda da belleza da natureza brasileira.

Rio de Janeiro, 28 Janeiro de 1921.



O Secretario da Legação :

*J. J. J. J.*

Documento da legação da República da Tchecoslováquia - 1921

Království České. — Königreich Böhmen

C. k. okresní hejmanství | *Středočeský*  
K. k. Bezirkshauptmannschaft

Okres | *Středočeský*  
Amtsbezirk

Místo narození | *Hoře Kutná*  
Geburtsort

Císlo domu — Haus-Nr. *52*

Křestní knihy — Der Matrik  
Nr. *1876-1900* Fol. *7*

Nr. Exh. *629 dč*

## Křestní list

Taufschein.



Den	narození der Geburt	<i>11. září 1906</i>
Tag	křtu der Taufe	<i>11. září 1906</i>
Jméno dítěte Name des Kindes		<i>František Josef</i>
Náboženství Religion		<i>katolický</i>
Porod Geburt		<i>manželský</i>
Otec		<i>František František, bad. protokolista p. k. obce Středočeský, dle křestní knihy z 1876-1900, listka učitele v Středočeském okr. Jičíně a Josefově, pod jménem Karla Chaloupka, mistra zednického řádu č. 4.</i>
Vater		<i>Antonín, bad. manž. dělník Maty. Dvořákova, řad. invalidy a soudce v křestní knize č. 227 a matky Barbory, pod jménem Sedláčková ze Jandova, v. 40, dle křestní knihy z 1876-1900.</i>
Matka		<i>Antonín, bad. manž. dělník Maty. Dvořákova, řad. invalidy a soudce v křestní knize č. 227 a matky Barbory, pod jménem Sedláčková ze Jandova, v. 40, dle křestní knihy z 1876-1900.</i>
Muter		<i>Antonín, bad. manž. dělník Maty. Dvořákova, řad. invalidy a soudce v křestní knize č. 227 a matky Barbory, pod jménem Sedláčková ze Jandova, v. 40, dle křestní knihy z 1876-1900.</i>
Kněz Priester		<i>Václav Bartoň, kaplan.</i>
Porodní baba Hebamme		<i>Justina Šumperová</i>
Kmotr a svědek Pathe u. Zeuge		<i>Emilia Šumperová, matka, a Marie Šumperová, matka, a Marie Šumperová, matka, a Marie Šumperová, matka.</i>

Dáno od duchovního úřadu v  
Vom Seelsorgeamte in *Hoře Kutná*



dne *11. září* 190*6*  
am

*Jan Vojtěch*  
arciděkan

Mater. na archiv v kultúr. správě v H. K. K.

Certidão de batismo - 1906



Francis Pelicheck – Praga, 1920.

### **Francis Pelichek 1896 – 1937**

Como relata o documento de naturalização de Francis Pelichek assinado pelo Presidente dos Estados Unidos do Brasil, Getúlio Vargas, no ano de 1931 – Francis Pelichek, natural da Tchecoslováquia filho de Fransiesek Pelichek e de Antonie Dvorakova Peliskova, nasceu a 11 de setembro de 1896. Em documento da Legação da República Tchecoslovaca de 1921 Francis Pelísek nascia a 11 de outubro de 1896, natural de Kutná Hora, este documento lho habilitava a exercer sua profissão – pintor acadêmico. Em sua certidão de batismo consta que Frantisek Josef Pelísek filho de Frantisek Pelísek nascia a 11 de outubro de 1896.

O nome e origem desta figura emblemática da cultura do Rio Grande do Sul, no início do século, passado possuem tantas versões quanto sua própria imagem narrada por seus amigos e contemporâneos e, hoje multiplicada por textos e pesquisas. Que dará contas de contar quem foi o senhor Francisco Pelichek? Mas o certo é que Francis Pelichek foi o professor formador de alunos e público para a arte e para a cultura neste estado, em um ambiente incipiente, em formação, o artista solidificou a sua imagem e anos depois emprestaria seu nome à sala 43 do Instituto de Artes da UFRGS, para que outras gerações de professores de desenho pudessem orientar os artistas que hoje desenvolvem seus mais variados trabalhos espalhados por todos os cantos do país e do mundo.

De fato Francis Pelichek nasceu na Tchecoslováquia, em Kutná Hora, cidade que se localiza no centro do país e está há mais ou menos oitenta quilômetros de Praga. O que talvez alguns não saibam e que o artista teve sua formação sob a tutela do professor Emile Dité e, que já em sua pátria, antes de chegar ao Brasil atuava como caricaturista. Como caricaturista atuante em Porto Alegre nos anos 1920 e 1930, Francis Pelichek conseguiu com seus trabalhos para a revista do Globo e ainda outros periódicos imprimir um desenho expressivo, ainda que de cunho naturalista. A caricatura é a forma de desenho, adotada por Pelichek, a que mais figura em seus diários, um desenho solto e gestual que diferia da produção plástica na cidade de Porto Alegre nos anos 1920.

Pois em 1920 o jovem Pelichek sai de sua pequena cidade, com outros dois amigos e parte para uma viagem em direção ao Brasil. Seus diários dão conta deste

trajeto até sua chegada em 1921 ao Rio de Janeiro. Neste primeiro ano em solo brasileiro dificuldades não faltaram à vida de Francis Pelichek e seu período “carioca” dura apenas um ano. Parte, Francis, para Curitiba.

No Paraná, Francis Pelichek entra em contato com a colônia de tchecos, conhece mais pessoas e consegue encaminhar melhor a sua vida. Começa a escrever sobre as pessoas e a paisagem do “país dos pinheiros”. De seu punho, escrito nos diários, temos a seguinte lembrança do artista nestes tempos em Curitiba:

“– E desde esta época que passei em Curitiba, tenho os ecos dos tchecos no estrangeiro, não vivo tempos maus e espero que nunca mais vou ter tempos maus”. (*página 229, Eco de Curitiba – Francis Pelichek*)

Em 1922, chega a Porto Alegre e, neste mesmo ano é admitido como professor da Escola de Artes do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul a 16 de abril deste ano, na época Antonio Marinho Loureiro Chaves lhe efetiva no cargo. A dupla Francis Pelichek e Libindo Ferráz, diretor da Escola de Artes, tocavam-na praticamente sozinhos. Uma parceria necessária mas as vezes conflituosa, os relatórios de Pelichek à Libindo dão conta muitas vezes da insatisfação do professor Francis em relação às mudanças no currículo de suas aulas. O pesquisador Círio Simon dirá:

Ele questionava essas mudanças no seu relatório de 1930, quando lembrava que o antigo currículo era melhor quanto ao aproveitamento dos escolares. Para um europeu como Pelichek, deve ter sido muito difícil compreender as mudanças permanentes nas instituições e leis brasileiras. (SIMON, 2002: 37).

Sabe-se da importância de Francis Pelichek como professor, contudo sua atuação sempre extrapolou este campo do ensino e formação. O artista em 1925 será um dos organizadores do *I Salão de Outono*, entre seus colaboradores estava Hélio Seelinger, considerado o idealizador do Salão. Contudo, este não será poupado do aguçado senso crítico de Francis que dirá em seu diário:

*“Deixou a trabalhar aos outros ele mesmo só se mostrou e quis ser o „autor do salão“. – Mas não foi bem sucedido. – Desfrutou grandes simpatias – no periódico e aproveitou-se e abusou de tudo e todos. Na minha vida eu vi... - mas na Europa é o mesmo só que um pouco melhor, mais camuflado, com maior habilidade. Tudo é comédia”. (página 276 do diário de Pelichek)*

Em 1925, Francis Pelichek também criará capas para a Revista Máscara (ano 7, nº7). Entre outras coisas Pelichek foi ainda, ilustrador colaborador das Revistas do Globo e Kosmos. Para a Globo ilustrou algumas capas durante os anos 1920, seu trabalho na Kosmos inicia em 1926 quando substituiu à Sotéro Cosme em março deste ano.

Em 1929 realiza exposição individual na Casa Jamardo em Porto Alegre, local famoso por abrigar artistas e expor suas obras. Em 1929, participa do Salão da Escola de Belas Artes. Nos anos seguintes, 1930 e 1931 é incumbido de criar os cartões Postais para a “Revolução” de 03 de outubro de 1930 e para a primeira exposição agrícola, pastoril e industrial. Em 1933, cria o Monumento a Aparício Borges. Em 1935, o cartão comemorativo ao Centenário da Revolução Farroupilha.

Francis Pelichek morre em 1937. Sua saúde sempre fora implacável com o artista. Pelichek teve sua constituição física abalada ainda muito jovem, não sabemos ao certo em decorrência de que, mas o fato é que sua estrutura corpórea aproximava das características do ananismo. Entretanto, sua baixa estatura parece não ter sido problema para a constituição de um forte círculo de amigos. E neste círculo constavam ninguém menos que Mario Quintana e Érico Veríssimo, Angelo Guido e João Fahrion.

Após sua morte, esta figura de baixa estatura, mas de grande contribuição para a formação artística sul-rio-grandense ainda continua um mistério, não apenas para nós gaúchos, brasileiros, mas para a sua gente, sua pátria deixada para trás.

*Muitos são os textos que citam seus diários, poucos se aventuraram a estudá-los.*



Francis Pelichek - 1926