

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

OSWALDO GUIMARÃES BARBOSA

AS CRIATURAS DE MARCELO GRASSMANN: UMA LEITURA SEMIÓTICA

Campo Grande – MS
Junho de 2017

OSWALDO GUIMARÃES BARBOSA

AS CRIATURAS DE MARCELO GRASSMANN: UMA LEITURA SEMIÓTICA

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof^a Dr^a Eluiza Bortolotto Ghizzi.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Campo Grande – MS
Junho de 2017

OSWALDO GUIMARÃES BARBOSA

AS CRIATURAS DE MARCELO GRASSMANN: UMA LEITURA SEMIÓTICA

APROVADO POR:

ELUIZA BORTOLOTTO GHIZZI, DOUTORA (UFMS)

MARIA LUCELI FARIA BATISTOTE, DOUTORA (UFMS)

ISSAC ANTONIO CAMARGO, DOUTOR (UFMS)

Campo Grande, MS, 20 de junho de 2017

À minha família e amigos queridos, que sempre me apoiaram a continuar.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Eluiza Bortolotto Ghizzi, por ter viabilizado esta dissertação de mestrado, pela dedicação na orientação, e por ter proporcionado uma série de outras experiências de estudos humanos, além deste trabalho.

À CAPES pelo fomento, que realmente fez toda a diferença na realização deste trabalho.

À Prof^a. Dr^a Maria Luceli Faria Batistote, por compor as minhas bancas de qualificação e defesa de mestrado.

Ao Prof. Dr. Issac Antonio Camargo, por compor as minhas bancas de qualificação e defesa de mestrado.

À Pinacoteca do Estado de São Paulo, por ter aberto as portas do acervo de Marcello Grassmann para consulta.

À Keiko Nishie por ter acompanhado a consulta no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

À Prof^a. Dr^a. Ligya Eluf por ter possibilitado o acesso ao acervo de Marcello Grassmann na seção de Coleções Especiais e Obras Raras da Biblioteca Central Cesar Lattes na UNICAMP.

À Mariangela Guelta por ter acompanhado minha visita ao acervo de Marcello Grassmann na Biblioteca Central Cesar Lattes na UNICAMP.

À minha revisora Ariane Rodrigues de Oliveira Mota da Silva.

Aos meus ex-alunos dos cursos de Artes Visuais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul pelo incentivo.

Aos professores Renan Carvalho Kubota e Paulo César Antonini, pelo incentivo.

Ao Prof. Dr. Paulo César Antonini pela ajuda nas correções do anteprojeto de pesquisa.

À minha mãe pela estadia em Campo Grande.

As minhas amigas queridas Katy e Antonella San Martin, pela estadia em Valparaiso.

Aos amigos Miguel de Las Mercedes e Aldo Madri, pela estadia em Punta Curaumilla.

Ao Emerson Inostroza pela amizade.

À Jenny, Itatí e Rocío pela estadia em San Pedro de Atacama.

À Dona Ivanice Freitas e o Marcelo Valente pela estadia em Morro de São Paulo.

À todos que contribuíram de algum modo para este trabalho.

“ Efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime ideias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa”

MARTINE JOLY (1994)

“Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida.
Assim como é a vida na realidade ausente de sentido”

Hilda Hilst (1991)

RESUMO

O artista Marcelo Grassmann faleceu no ano de 2013 deixando uma extensa obra, que inclui principalmente gravuras e desenhos. Sua arte sempre despertou curiosidade, tanto pela qualidade técnica (pois o artista foi um grande experimentador delas) quanto pelo seu estilo e temática inconfundíveis, aos quais dedicou todo o esforço de sua carreira. O trabalho de Grassmann é povoado das mais variadas figuras; cavaleiros, damas, animais antropomorfos, seres portando objetos misteriosos etc., aos quais, neste texto, chamamos de criaturas. As criaturas são as figuras que se repetem nas obras do artista, independentemente do período de produção, aparecem, desaparecem, e reaparecem, sempre renovadas, e dotadas de novas soluções plásticas. Esta dissertação de mestrado, por meio de uma investigação da obra do artista, pretendeu entender características importantes de seu trabalho, tanto plásticas como conceituais. Foi realizada uma investigação em que o trabalho do artista é dividido em duas fases, a primeira, que vai do começo de sua carreira até 1954, e a segunda, que vai de 1954 até o final de sua vida, divididas pelo acontecimento da viagem de estudos que o artista fez para Salvador, no ano de 1952. Para isso, utilizou-se como recurso teórico-metodológico a semiótica de C. S. Peirce, com a intenção de trazer à tona aspectos da linguagem do artista, que, de outro modo, permaneceriam ocultos para este pesquisador. Com essa investigação espera-se contribuir com uma maior visibilidade e compreensão de diversos aspectos aqui analisados sobre a obra de Grassmann, como as influências, as técnicas de desenho e gravura e os processos que envolvem o desenvolvimento e a consolidação da temática do artista.

Palavras-Chave: Linguagem, Arte, Ícone, Semiótica, Fases.

ABSTRACT

Marcelo Grassmann passed away in 2013, leaving behind him an extensive artistic work, which mainly includes engravings and drawings. His production always arouse curiosity as much for the technical quality, as for his unmistakable style and thematic, to which he dedicated all the effort of his career. The Grassmann's work is populated of the most varied figures; knights, ladies, anthropomorphic animals, sometimes with mysterious objects etc., which we call "creatures". "Creatures" are the figures that appear in the artist's works, regardless of the period of production, always renewed, and endowed with new plastic solutions. This master's degree dissertation, through an investigation of the artist's work, sought to understand important features of his work, both plastic and conceptual. What is intended in this investigation is, by an investigation of the artist's work, understand some important, plastic and conceptual features of his language, for this, is carried out an investigation in which the work of the artist is divided in two phases, the first one goes from the beginning of the artist's career to the year 1954, and the second one goes from 1954 until the end of his life, divided by the event of a study trip that the artist made to Salvador in 1952. To support the analyses, it is intended to use as a theoretical-methodological resource, the Charles Sanders Peirce's semiotic theory. This research's objective is the determination of some aspects of the artist's language, in order to contribute to a greater visibility and understanding of Grassmann's work.

Keywords: Language, Art, Icon, Semiotics, Phases.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, CALCOGRAVURA, SÃO PAULO, 1960.	22
FIGURA 2 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, DA SÉRIE INCUBUS E SUCUBUS, SÃO PAULO, 1969.	25
FIGURA 3 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, DÉCADA DE 1980.	27
FIGURA 4 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, 1954.	27
FIGURA 5 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO SIMÃO, SÃO PAULO, 1962.	29
FIGURA 6 – MARCELO GRASSMANN , ACTEON E OUTROS TEMAS, SÃO PAULO, 1993.	30
FIGURA 7 - MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO DEC. DE 1960.	32
FIGURA 8 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, DÉCADA DE 1960.	33
FIGURA 9 - MARCELO GRASSMANN E LÍVIO ABRAMO – EXEMPLO DE DESBASTAÇÃO EXCESSIVA DA MATRIZ XILOGRAFICA.	36
FIGURA 10 - MARCELO GRASSMANN – SEM TÍTULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, DÉCADA DE 1940.	37
FIGURA 13 - MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, DÉCADA DE 1960.	38
FIGURA 14 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, DÉC. 1960.	39
FIGURA 15 - MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, DÉCADA DE 1960.	48
FIGURA 16 – ESQUEMA DE COMPOSIÇÃO 1	49
FIGURA 17 – ESQUEMA DE COMPOSIÇÃO 2	49
FIGURA 18 – DETALHE DAS RELAÇÕES DE QUALIDADES DAS FORMAS	50
FIGURA 19 – DETALHE DA LANÇA DE GRASSMANN E UMA JUSTA MEDIEVAL	51
FIGURA 20 – DETALHE DOS PEIXES E PEDAÇOS DE PAPEL	51
FIGURA 21 – CABRA NÃO VERBAL E VERBAL	54
FIGURA 22– DETALHE DOS SIGNOS SIMBÓLICOS	55
FIGURA 23– SIGNO E OBJETO DO SIGNO	59
FIGURA 29 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, 1949.	64

FIGURA 30 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, 1949.....	65
FIGURA 31 – DETALHES DA FIGURA 30	66
FIGURA 32 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, 1950.....	68
FIGURA 33 – DETALHES DA GRAVURA DA FIGURA 32	68
FIGURA 34 – OSWALDO GOELDI , SEM TÍTULO, SÃO PAULO 1937.	70
FIGURA 35 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, 1957.....	72
FIGURA 36 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, 1952.....	72
FIGURA 37 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, 1952.....	73
FIGURA 38 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, DÉCADA DE 1960.	75
FIGURA 39 - MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, DÉC. 1960.	76
FIGURA 40– DETALHE DA FIGURA 39	77
FIGURA 41 – DETALHE DA FIGURA 39	78
FIGURA 42 - MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, DEC. 1960.	79
FIGURA 43 – VARIAÇÃO TONAL PELO CRUZAMENTO DE LINHAS E DINAMISMO DOS VOLUMES	80
FIGURA 44 – DETALHE DA BARCA	81
FIGURA 45 – DUAS CRIATURAS	82
FIGURA 46 – MARCELO GRASSMANN , SEM TÍTULO, SÃO PAULO, SEM DATA.	82
FIGURA 47 – ESQUEMA COMPOSITIVO	83
FIGURA 48 – GUSTAVE DORÉ , DANTED ALIGHIERI, INFERNO, PLATE 9 (CANTO III - CHARON).....	86
FIGURA 49 - EUGÈNE DELACROIX , LA BARQUE DE DANTE, MUSÉE DU LOUVRE, LOUVRE, PARIS (FRANCE), 1822.....	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. Uma apresentação de Marcelo Grassmann	19
1.1. A história da carreira como artista.....	19
1.2. A técnica.....	23
1.3. A temática.....	29
1.4. Algumas influências.....	34
1.5. As diferentes fases	36
2. Levantando dados, observando a obra de Grassmann e traçando um percurso metodológico.	41
2.1. Algumas noções fundamentais da fenomenologia e da semiótica peirciana	43
2.2. Apresentação de uma metodologia de aplicação da semiótica peirciana.....	47
3. A temática Marcelo Grassmann	57
3.1. O povoamento da temática	60
3.2. A primeira fase.....	62
3.3. O florescer da fauna marinha.....	71
3.4. Segunda fase	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS.....	92

INTRODUÇÃO

Nascido na cidade de São Simão, no Estado de São Paulo, Marcelo Grassmann¹ (1925-2013) foi um proeminente artista brasileiro, que deixou uma importante obra artística. O artista produziu uma quantidade extensa de desenhos, xilogravuras, litogravuras e calcogravuras², e sua obra é bastante volumosa. Em linhas gerais, sua temática sofreu influências visuais e literárias que percorrem o Renascimento, a Idade Média, a mitologia grega, a arte egípcia e a oriental, além da arte brasileira. O volume da produção do artista está refletido na quantidade de exposições das quais ele participou; mais de quinhentas individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Participou, também, de vinte e quatro bienais e trienais no Brasil, em Veneza, Florença e Paris, expôs em países americanos como Chile, Argentina, México, Estados Unidos.

Grassmann passou a vida consolidando uma carreira em que constam milhares de obras produzidas, e alguns pontos são, importantes de serem frisados pela relevância que têm, para a compreensão da sua obra e para esta pesquisa, são listados a seguir; (1) O período de 1939/1943 em que frequentou o Instituto Profissional Masculino (hoje Escola Técnica Getúlio Vargas), na capital paulista, onde iniciou os estudos em entalhe de madeira e fundição de metal, e também estudou no Liceu de Artes e Ofícios, lugar no qual conheceu algumas técnicas de gravura, e realizou suas primeiras calcogravuras. (2) período entre 1949 e 1950 em que o artista conheceu as técnicas de calcogravura, com o professor e gravador Henrique Oswald, e realizou estudo de litogravura, com o artista Poty Lazarotto. (3) A temporada que inclui sua passagem pela Bahia em 1952, trabalhando no ateliê de Mario Cravo e fazendo importantes estudos de desenho da fauna marinha, e

¹ A grafia "Marcelo Grassmann" aparece em Lourenço (1984) Martins (2014) e Steen (1995) e "Marcello Grassmann em Eluf (2010) Laudanna (2013) e Abdalla (2010), o que mostra uma variação na grafia do nome do artista, ao que parece, pelo fato de ele assinar ora de um ou ora de outro modo. Este autor optou por utilizar a grafia "Marcelo Grassmann".

² Xilogravura, litogravura e calcogravura, são um conjunto de técnicas de gravura. Gravura consiste basicamente na produção de uma matriz, que serve para a impressão, geralmente em papel, de uma ou várias obras originais a partir da mesma matriz. As diferenças entre as técnicas consistem no tipo de procedimento usado na confecção da matriz e na impressão, assim como no material da matriz; por exemplo, na xilografia a matriz é de madeira, na lito de pedra, e nas técnicas de calcogravura são de metal.

também a viagem à Viena em 1953, onde teve contato com a arte europeia, tendo conhecido gravuras originais de grandes artistas europeus³, além de, segundo Priscila Rufinoni (*apud* MARTINS, 2014, p. 148), ter estudado “como aluno livre [...] em Viena [...] aproveitando os ateliês europeus”, aprimorando as “técnicas da litografia e da calcogravura”. (4) O período posterior a 1954 até o final da carreira, em que o artista trabalha com uma temática, considerada pela crítica, consolidada e recorrente.

Grassmann evitava dirigir a leitura dos intérpretes de seus trabalhos com informações além das próprias gravuras, elas mesmas, o que foi observado pelo cuidado que o artista tinha em, muitas vezes, evitar marcações de títulos nas obras, e também pela atitude de reserva que tinha em fazer comentários sobre o conteúdo das mesmas. Essas características deixam aos leitores de seus textos visuais uma maior liberdade para investigar seu amplo e sofisticado universo, ficando a interpretação de obras do artista na dependência, entre outras coisas, parafraseando Eco, da “maneira como o leitor vai interpretar o texto, e a base desta análise dependerá consideravelmente de seu ‘léxico cultural’” (*apud* CLUVER, 2006); ou seja, a leitura dos trabalhos depende grandemente do repertório do leitor, do conhecimento que ele tem do trabalho do artista, da familiaridade com seus assuntos e temas, não restritos ao âmbito da arte. Mesmo dentro da arte, contudo, as relações são muitas, pois sua obra é vasta e mesmo analisar um único trabalho é uma tarefa exigente, justamente dada a riqueza de suas influências. Grassmann sempre foi um estudioso da arte, e é possível encontrar, em suas entrevistas, descrições das mais diversas influências que foram determinantes para o desenvolvimento de sua temática.

O percurso de análises que este trabalho tomou sofreu várias alterações durante a realização desta dissertação de mestrado; inicialmente, no anteprojeto de pesquisa que serviu para o ingresso no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, o objetivo principal era desenvolver um estudo da simbologia na obra do artista. E, após o ingresso no Programa, foi um esforço para atingir esse objetivo que guiou grande parte da pesquisa. Associado a isso estava a ideia de que era

³ Marcelo Grassmann disse em entrevista sobre o contato com a gravura europeia, “Nesse ponto, tive acesso às filigranas da gravura, mas em grosso, ela não apresentou surpresa, porque tudo, praticamente, que eu vi, já conhecia de uma coisa maravilhosa que era a Seção de Arte da Biblioteca, que agora é Mário Andrade [...] havia revistas maravilhosas, tinha tudo sobre gravura [...] os livros europeus tinham necessidade de divulgar seus nomes aqui” (LOURENÇO, 1984, n.p.).

possível determinar fases bem delimitadas, por via de leituras semióticas, usando a noção de símbolo peirciano como operadora das classificações. Essa etapa da pesquisa levou este autor a acessar uma grande quantidade de obras de Grassmann, sejam reproduções fotográficas ou originais, além de vários catálogos de exposições suas, que foram a principal fonte de consulta de dados biográficos e da obra do artista.

No desenvolvimento do projeto inicial, período que antecedeu a banca de qualificação, uma metodologia de aplicação da teoria semiótica para a leitura das obras de Grassmann havia sido selecionada e orientou as primeiras análises da obra do artista, que se mostraram válidas e parte desses exercícios integra o último capítulo deste texto. Trata-se da chamada “leitura de pontos de vista semióticos”, uma metodologia de aplicação da teoria semiótica que foi desenvolvida por Lucia Santaella (2005), no livro “Semiótica Aplicada”. Uma característica dessa metodologia é que tira o protagonismo do conceito de símbolo das análises, tomando-o como uma das possibilidades de leitura de relação do signo com o objeto, paralelamente aos aspectos icônicos e indiciais do signo. Isso foi mantido como uma orientação das análises, contudo, sem que se seguisse sistematicamente o percurso em três etapas (proposto por essa metodologia) para o todo da análise da obra de Grassmann. Passou-se, portanto, de uma fase em que havia o interesse de que o conceito de símbolo operasse as conexões dos raciocínios, para uma segunda fase, esta mantida até o final, em que outros processos semióticos foram considerados, além do simbólico, e em que se optou por recorrer aos conceitos semióticos conforme fossem sendo solicitados pela observação da obra de Grassmann e não a partir de um passo a passo previamente definido.

Ainda no desenvolvimento da metodologia de análise, este autor propôs inicialmente que algumas obras do artista fossem lidas da perspectiva dos chamados “contextos de informação”, mostrando como a leitura de um desenho de Grassmann pode ser muito diversa, conforme mudam os contextos de informação com base nos quais ele é considerado. Esse exercício, hipoteticamente, produziria leituras mais ou menos corretas, contudo, sempre justificadas nesses contextos de informação, que lhes serviram de referência. Como o leitor, via de regra, não compartilhou de experiências de vida com o artista ou teve acesso irrestrito às informações do contexto de criação da obra, essa via de análise propunha discutir a

importância de se definir os contextos de informação para a realização de interpretações das gravuras de Grassmann, que considerassem a ideia de que as gravuras são obras abertas a um diálogo com o leitor, contudo, atribuindo a pertinência desse diálogo à sua ancoragem em algo da vivência do leitor e passível de ser definido nas análises.

Este caminho foi explorado juntamente com noções da semiótica peirciana, que foram trabalhadas por Jørgen Dines Johansen, no artigo “Prolegomena to a Semiotic theory of text Interpretation” (1985). Conceitos como informada, essencial e substancial profundidade do símbolo⁴, bem como o conceito de informação na acepção de Peirce. A operação desses conceitos mostrou ser de grande complexidade e, ao mesmo tempo, mais apropriada a uma discussão sobre a lógica do crescimento informacional de um símbolo do que a uma compreensão do trabalho de Grassmann que satisfizesse o interesse crescente deste autor pelas suas criaturas, razão pela qual este viés da pesquisa acabou abandonado.

Por fim, embora os percursos metodológicos iniciais não tenham sido mantidos até o fim, tal como esperado, algumas consequências destes processos iniciais para a pesquisa se manifestaram positivas. O período em que este autor estava concentrado em conseguir resultados a partir da hipótese de que a obra de Grassmann poderia ser dividida em fases, por via da identificação de variações na simbologia, acabou mostrando que o artista passou toda a vida produzindo com uma temática única e que, já no começo de sua carreira, fazia surgir, desaparecer e reaparecer suas criaturas. Associado a isso, o exercício de determinar fases de produção do artista acabou revelando duas importantes, que se manifestam na plasticidade da obra; a primeira fase, que vai do começo da carreira até 1954, este autor considera a fase crucial da formação da temática do artista, em que ele dá início ao povoamento de sua temática pelas criaturas; e a segunda fase, que vai de 1954 até o final da vida do artista, em que ele trabalha basicamente com as mesmas criaturas, com a característica de que elas surgem e desaparecem sempre plasticamente renovadas. Os seres da obra de Grassmann foram vistos inicialmente pela pesquisa como um “bestiário”, conceito que depois foi substituído por “criaturas”, mais aberto e atemporal.

⁴ Do original: *informed, essential, substantial depth*.

O objetivo inicial de separar diferentes fases da obra do artista por meio da variação simbólica foi substituído pelo de compreender, nas duas fases que foram se delineando, o percurso de constituição das chamadas “criaturas” de Marcelo Grassmann, cuja consolidação ocorre especialmente na segunda fase, na relação com os aspectos técnicos, plásticos e suas referências visuais e conceituais. O texto desta dissertação organiza os resultados da pesquisa em três capítulos, que percorrem aspectos da vida e da obra de Grassmann, questões metodológicas e, por fim, a observação, análise e síntese dos resultados obtidos.

No primeiro capítulo, esta dissertação realiza o levantamento de algumas passagens da vida e obra de Marcelo Grassmann, por via da documentação e fortuna crítica, disponível, principalmente, em catálogos de grandes exposições individuais que o artista realizou. Nesta parte são citados alguns acontecimentos da carreira do artista, que foram importantes para esta pesquisa; os estudos das técnicas de gravura e desenho; as influências sofridas, tanto por publicações quanto pela convivência em ateliês de artistas; o desenvolvimento da linguagem e da técnica do artista ao longo do tempo. Em toda bibliografia sobre o artista, consultada por este autor, é comum ver menções sobre a dedicação do artista ao estudo das técnicas de desenho e gravura, podendo a influência desta atitude ser observada na sua linguagem, como se discute mais adiante neste trabalho. As informações levantadas no capítulo 1 servem para contextualizar o leitor no universo da obra do artista, tanto pela citação de passagens importantes de sua carreira quanto pela apresentação de algumas obras de gravura e desenho, no decorrer do texto.

O segundo capítulo levanta algumas noções da fenomenologia e da teoria semiótica de Charles Sandes Peirce, apresentadas por Lucia Santaella e Winfried Nöth em quatro publicações diferentes⁵. A teoria semiótica é usada para realizar as análises de algumas características, tanto plásticas quanto conceituais, do trabalho de Grassmann. Nesse capítulo são apresentados conceitos da semiótica, primeiramente de modo resumido, apenas apresentando os termos e falando sobre o seu significado e, depois, por via da aplicação desses conceitos na leitura de uma gravura.

⁵ De Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos: Semiose e autogeração* (1995), *O que é Semiótica*.(1983) e *Semiótica Aplicada* (2005), e de Winfried Nöth, *Panorama da semiótica: De Platão a Peirce* (1995).

No terceiro e último capítulo são desenvolvidas as análises que têm como objetivo geral compreender como vão sendo constituídas e se consolidam as chamadas “criaturas” na obra de Marcelo Grassmann. Neste capítulo são apresentadas as análises realizadas por via dos dados e conceitos levantados nos dois primeiros capítulos, além de outros novos, extraídos de publicações sobre a obra do artista e coletados na observação de trabalhos originais nos dois maiores acervos da obra do artista no país, o da Pinacoteca do Estado de São Paulo, na cidade de São Paulo, que concentra uma grande quantidade de trabalhos do artista (387 gravuras) e, também, o acervo da Biblioteca da Universidade de Campinas, em Campinas. Por meio de análises semióticas de algumas obras do artista, este capítulo é desenvolvido partindo da hipótese de que o trabalho de Grassmann pode ser dividido em duas fases, que são separadas pelo advento de estudos que o artista realizou em Salvador, no ano de 1952. Com base nisso, desenvolve análises semióticas de algumas obras de Marcelo Grassmann, por via da análise das diferentes técnicas utilizadas, da variação das referências visuais e conceituais a que o artista tem acesso e das suas consequências para a plasticidade e para o surgimento tanto das “criaturas” quanto de uma temática que elas significam. A hipótese dos dois períodos, adotada nesta pesquisa, é fundamentada por diversas críticas sobre a obra do artista, cujos conteúdos usamos para defender o esquema da divisão da obra em duas fases, com destaque para o fato de que os estudos da fauna marinha em Salvador, em 1952, foram cruciais para o surgimento de novas criaturas e soluções plásticas. A afirmação de que a obra do artista possui uma temática consolidada e que se repete durante toda sua carreira também é constante na crítica.

1. Uma apresentação de Marcelo Grassmann

Este primeiro capítulo faz um levantamento de dados sobre a vida e a obra de Marcelo Grassmann; aqui é apresentada uma biografia resumida desse artista, que aborda alguns acontecimentos cruciais para a sua carreira, como períodos de estudos, exposições, e sua vida dentro do cenário das artes visuais no Brasil e no mundo. Introduce também alguns aspectos de sua temática e técnica, além de delimitar influências sofridas pelo trabalho de outros importantes artistas, principalmente da área da gravura. Esta apresentação do artista e de sua obra tem como objetivo contextualizar os recortes e as análises desenvolvidas nos dois capítulos subsequentes.

1.1. A história da carreira como artista

Os anos entre 1939 e 1942, em que frequentou o Instituto Profissional Masculino (hoje Escola Técnica Getúlio Vargas), foram decisivos para o início da carreira artística de Marcelo Grassmann, tendo ali aprendido noções de fundição, mecânica, modelagem, desenho geométrico e artístico, “Chegou mesmo a trabalhar como entalhador de móveis, mas logo abandonou a carreira pois, segundo ele, só o aborrecia” (LOURENÇO, 1984, n.p.). Neste período, segundo Priscila Ruffoni (*apud* MARTINS, 2014, p. 128), Grassmann figurava entre os “artistas [...] rapazes subempregados em andanças pelo centro de São Paulo”, frequentadores “da Biblioteca Municipal localizada na rua Sete de Abril”, que continha um acervo de artes plásticas com volumes ilustrados de arte europeia, organizado por Maria Eugênia Franco e Sérgio Millet⁶. Entre 1947 e 1948, Grassmann figurou entre os chamados “Quatro Novíssimos”, juntamente com Scilotto, Otávio Araújo e Andreatini, além de ter participado do “Grupo do 19”; a partir daí deu início a uma longa e sólida

⁶ Segundo o site Itaú Cultural; “O trabalho na Biblioteca Municipal é esclarecedor da orientação ética e humanista presente em sua atuação, voltada à divulgação bem como ao cuidado com a preservação e a memória das artes. Ampliando o trabalho de remodelação iniciado por seu antecessor e amigo Rubem Borba de Moraes, em sua gestão organiza os acervos, empreende novas aquisições, promove ciclos de conferências e cria a Seção de Arte, que cumpre um importante papel formativo da geração de artistas jovens e do público em geral. O acervo de arte sobre papel da Seção de Arte, constituído a exemplo das bibliotecas europeias e norte-americanas, contém desenhos, gravuras e pinturas. Sérgio Milliet e sua colaboradora Maria Eugênia Franco privilegiam a produção dos artistas engajados às linguagens do próprio momento histórico, incorporando muitos dos jovens artistas das décadas de 1940 e 1950” (ITAÚ CULTURAL, 2017, n.p.).

vida artística como ilustrador, desenhista e gravador. Nesse mesmo período, trabalhou como ilustrador do Suplemento Dominical do Diário de São Paulo (ABDALLA, 2010, p. 112) e ilustrou escritores como André Malraux, Sartre, Simone de Beauvoir etc.

Nos anos de 1949 e 1950 teve aulas de calcogravura com Henrique Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios, além de estudar litogravura com Poty Lazarotto. Os trechos extraídos de dois catálogos de exposições do artista mostram um pouco o contexto da gravura paulista, em que o artista estava inserido, nos anos 1950. Das aulas com Henrique Oswald, Grassmann comentou:

Era um ótimo professor [...] quando se queria saber alguma coisa, perguntávamos; “como é que queima esta água-tinta?”, “e quando está bom?” [...] a gente errava, fazia besteira [...]. O material era coletivo. Tinha uma prensa elétrica maravilhosa que só funcionava manualmente [...] o clima era bom. O liceu era um quebra-galho para tudo quanto era artista (LOURENÇO, 1984, n.p.).

Das aulas com Poty Lazzarotto, Grassmann comentou que:

Poty apareceu com 4 ou 5 pedras, no Liceu, onde estávamos fazendo gravura em metal, e ele disse: “Olha, eu recebi de um impressor, de um litógrafo, umas instruções de como fazer litografia”, o resultado foi que aprendemos o básico para pequenas tiragens e ele ficou muito encabulado porque não conseguiu grandes tiragens. Mas, aí entra o seguinte; a litografia, como ela é feita profissionalmente, era queimada, isto é, tinha que se preparar uma pedra com maçarico para poder resistir ao ácido e à goma e à tinta e não perder a qualidade. Era todo um outro processo, que não é o processo artístico de você riscar uma pedra e fazer uma prova, que é o que nós fazíamos; fazíamos 4, 5 provas e pronto. [...] enquanto nós usávamos o carvão litográfico para dar a retícula, quer dizer, o pontilhado, a graduação, eles usavam canetas que davam ponto por ponto, para produzir um claro-escuro, uma passagem, mas era ponto preciso e bem queimado em volta pelo ácido (LOURENÇO, 1984, n.p.).

A primeira exposição individual do artista foi realizada em 1950, na Escola Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro, e Grassmann expôs gravuras e desenhos. Fizeram parte dessa exposição xilogravuras com soluções plásticas e técnicas influenciadas por sua convivência com Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo (MARTINS, 2014, p. 133).

Em Salvador, no ano de 1952, o artista trabalhou com Mário Cravo Júnior, com as técnicas da xilogravura e litogravura, além de realizar estudos sobre a fauna marítima local, que foram decisivos para a consolidação de alguns importantes aspectos plásticos de sua figuração. Este foi um período determinante para o início

do que os críticos chamaram de “cristalização dos temas” de Grassmann, ou seja, quando o artista consolidou em sua obra os elementos figurativos que se mantiveram por toda a sua carreira (cavaleiros, donzelas, animais marinhos, seres antropomorfos, objetos estranhos...).

Em 1953 o artista recebeu o prêmio de viagem ao exterior do I Salão Nacional de Arte Moderna, que o levou a Viena, na Áustria, onde estudou litogravura e calcogravura. Sobre a estadia na Europa e o contato com a gravura, Grassmann comenta:

Antes de estar em Viena, estive em Roma, onde passei uns quatro meses. Em Roma foi uma coisa mais de ver museus, ver ruínas romanas. Era parte do compromisso do Prêmio de Viagem, uma certa atividade na Europa. Eu achei que a litogravura seria interessante, mas, realmente, eles estavam num nível muito próximo ao nosso, pouco melhor (LOURENÇO, 1984, n.p.).

Nesse período, a xilogravura, tão importante nos primeiros anos de sua produção, foi deixada em segundo plano e ele passou a se dedicar especialmente à gravura em metal. Seu contato com o trabalho de Alfred Kubin (1877-1959), um importante artista expressionista vienense, além da ambientação das paisagens medievais europeias foram decisivos para o surgimento e aperfeiçoamento de uma atmosfera sombria, a partir de então recorrente em sua temática.

Em 1956, depois de regressar do período de estudos fora do país, o artista trabalhou como ilustrador, produziu para o “Suplemento Literário” do jornal O Estado de São Paulo e realizou, em 1958, o que é considerado o seu grande trabalho como ilustrador; vinte xilogravuras para o livro “O Bestiário”, que era um apanhado de trechos do “Tratado Descritivo do Brasil”, de Gabriel Soares de Souza. Neste período o artista também realizaria diversos outros trabalhos como ilustrador.

Faria xilografias para três contos de Dostoiévski [...] ilustraria em calcogravura o livro “A fauna e o fauno” de Marcelo Corção; e também na década de 1960 faria desenhos para “Angústia” de Graciliano Ramos [...]. Grassmann publicou, junto com Ademir Martins, Darel Valença e Enrico Bianco, ilustrações para poemas eróticos de Manuel Bandeira [...] no mesmo ano produziu as ilustrações para “Os Cem Bibliófilos”. (MARTINS, 2014, p. 136).

Em 1959, em razão da sua participação na Bienal de Paris, o artista volta à Europa e, em 1960, já no Brasil, trabalha com o artista mexicano José Cuevas, o que resultou na produção de uma série de obras que traziam algumas

características do trabalho do artista mexicano, tais como “animais, seres com longos bicos, figurados por linhas indisciplinadas nas quais se reconhece algo inacabado” (MARTINS, 2014, p. 142). Pode-se observar um trabalho deste período na Figura 1.

Figura 1 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, Calcogravura, São Paulo, 1960.



Fonte: LOURENÇO, M. C. França. Marcelo Grassmann: 40 anos de Gravura, 1984.

Em 1963, o artista realizou uma exposição de 37 calcogravuras no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, além de duas outras na galeria Seta e na Laucaux, em Buenos Aires. Nesse período a crítica já considerava que o grande tema (das criaturas) do trabalho de Grassmann já havia se consolidado e o artista seria

Identificado pelas figuras muitas vezes chamadas “arquetípicas” ou “medievais”, nas quais os “pares voltam sempre, com suas relações de oposições”. Invariavelmente laudatórias, as críticas passaram a ter um único senão à obra: a cristalização perigosa dos temas. (MARTINS, 2014, p. 143).

A chamada “cristalização perigosa dos temas”, com o passar do tempo, deixou de ser um “porém” e passou a ser uma característica amplamente reconhecida do trabalho do artista, tida como uma “consagrada coerência”. Olívio

Tavares de Araújo escreveu, sobre a exposição na galeria Grifo, em 1978, que “os desenhos recentes de M. Grassmann revelam um universo sempre muito pessoal e coerente, onde não há repetição, e sim vida concentrada” (MARTINS, 2014, p. 149).

Após o período de consolidação da temática (o que é abordado no último capítulo deste trabalho), o artista passou todo o restante da carreira trabalhando com temas recorrentes, mas sempre encontrando novas soluções plásticas e técnicas. Grassmann considerava que

“É preciso estar familiarizado com minha linguagem para perceber aspectos novos, entrando nas sutilezas. Realmente é uma linguagem que se repete, pois, toda linguagem figurativa se repete. É a fidelidade à proposta. Reelaboramos a mesma imagem, que é vista e revista e se transfigura. É a recuperação de uma linguagem perdida. A reinvenção. (LAUDANNA, 2013, p. 232).

Desde que iniciou sua carreira como artista, Grassmann sempre esteve envolvido com questões que tratavam da arte brasileira, e era um comentarista preciso dos acontecimentos e polêmicas que envolviam as questões plásticas, técnicas, éticas, não só no âmbito das artes gráficas, mas no do universo da arte e dos artistas brasileiros. Passou os anos 1970, 1980 e 1990, além da primeira década dos anos 2000 produzindo intensamente, participando de cerca de quinhentas exposições individuais e coletivas, além de ter participações em bienais nacionais e internacionais; só nas bienais de São Paulo foram dez participações e foram quatro participações em bienais de Veneza. Somam vinte as participações em salões de arte (ABDALLA, 2010, p. 15).

1.2. A técnica

Grassmann foi um grande experimentador das técnicas e dos materiais de gravura e desenho, desde o período em que estudou na Escola Técnica; ou seja, ainda antes mesmo de se reconhecer o início de sua carreira artística. Já nessa época, ele encontrou um tipo de pigmento que acabou por fazer parte importante de seu desenho, que era o estrato de noqueira e ele o utilizava em substituição ao nanquim, dadas suas qualidades únicas, como a cor e o modo como o pigmento aderiu no papel. Na gravura Grassmann inventava os mais variados acessórios, instrumentos para diferentes tipos de desbastes e impressão de matrizes

xilográficas, ferramentas para gravar diretamente o metal, como os roulettes, que são uma espécie de carretilha que marca a matriz quando são rodados sobre ela. Grassmann também desenvolveu técnicas consagradas, como a “técnica do açúcar⁷” na gravura em metal.

Gravura, para o leitor que não está familiarizado, é entendida como um conjunto de técnicas em que, basicamente, o artista age sobre uma superfície rígida, que servirá como matriz para a impressão de diversos originais de uma série, ou tiragem fechada e determinada por marcações num suporte, que é geralmente o papel. É comum o artista produzir impressões (provas de estado), antes da impressão da primeira gravura na qual ele vai considerar que o processo está concluído (prova do artista) e a partir da qual fará a impressão da série. Essas “provas de estado” servem para possibilitar a visualização do andamento do processo de criação. A “prova do artista” é a impressão da gravura concluída – aquela na qual se encerram as intervenções na matriz e as variações no modo de impressão –, e tem a função de ser a gravura que comprova a originalidade das outras gravuras da tiragem (caso o artista opte por imprimir mais gravuras além da “prova do artista”). A tiragem de uma gravura é a quantidade de gravuras obtidas por uma matriz, todas consideradas “originais”, sendo o número de impressões desta tiragem determinado pelo artista e devendo cada gravura da série receber seu número individual, após o que a quantidade de impressões não deve ser alterada. Por exemplo, se o artista optar por imprimir dez gravuras a partir de uma matriz, a marcação deve seguir o seguinte esquema: 1/10 para a primeira gravura original da tiragem, 2/10 para a segunda, 3/10 para terceira, e assim sucessivamente, até atingir a décima gravura. Depois a matriz deve ser destruída ou arquivada (COSTELLA, 2006). M. Grassmann costumava retrabalhar algumas matrizes até décadas depois.

A gravura sempre galgou espaço nas artes visuais brasileiras, e o fez por meio de artistas incentivadores como Maria Bonomi, Renina Katz, Livio Abramo, Evandro Carlos Jardim, Oswaldo Goeldi, Iberê Camargo, Henrique Oswald, Axl Leskoschek, entre muitos outros. Alcançou, ainda na década de 1960, sua maturidade e seu lugar na arte brasileira.

⁷ Na técnica do açúcar, o artista prepara uma tinta à base de nanquim e açúcar, que é aplicada sobre uma matriz de metal preparada em água-forte e água-tinta. Esta tinta por conter açúcar é facilmente removida, posteriormente à gravação da matriz, utilizando-se água quente.

A acessibilidade da gravura, devido à característica de produção seriada, podendo chegar a até centenas de originais, fez com que a técnica se espalhasse rapidamente pelo país, principalmente depois do surgimento do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Ateliê Livre (1959-1969), que era voltado à formação de artistas gravadores e à especialização das técnicas de gravura. O Ateliê dispunha de todo o aparato necessário para a realização de gravuras em várias técnicas, com instrumentos específicos importados da Europa, e foi concebido sob a supervisão do artista alemão Johnny Friedlaender (TAVORA, 2007).

Existem várias técnicas de gravura e apresentamos aqui as que Grassmann usava com mais frequência. O artista começou sua carreira trabalhando com gravura em relevo, ou xilogravura, que é a técnica reconhecidamente mais antiga. Surgida no Oriente, provavelmente em 1300, foi para a Europa pelas rotas comerciais. Uma das xilogravuras europeias mais antigas, segundo Camargo (1992, p. 11), é uma representação de São Cristóvão, que data de 1423. A técnica consiste da produção de uma matriz de madeira, na qual o desenho é escavado com o uso de ferramentas específicas (goivas, formões etc.). Para a geração da gravura a matriz é entintada com a utilização de um rolo de borracha e a impressão pode ser feita com prensa ou colher de pau. Um exemplo de xilogravura de Grassmann pode ser observado na Figura 2.

Figura 2 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, da série Incubus e Succubus, São Paulo, 1969.



Fonte: MARTINS, C. Marcelo Grassmann: gravuras do acervo da Pinacoteca, 2014.

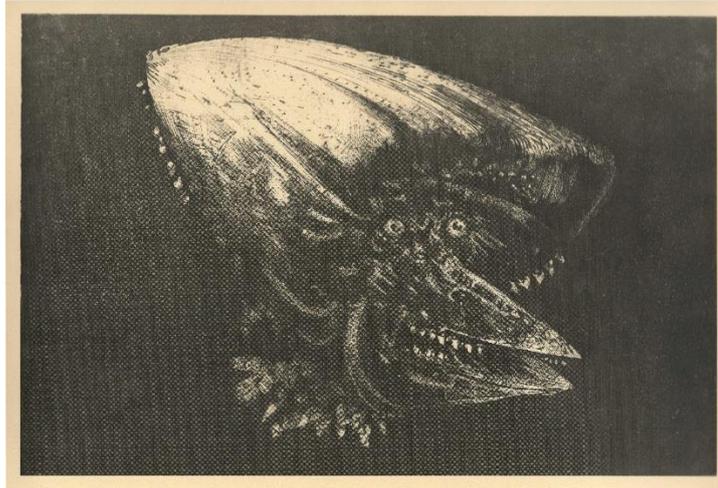
Uma xilogravura pode ser reconhecida por algumas características, como, por exemplo, o tipo de traço que pode ser obtido com a técnica, além das marcas deixadas na impressão pela textura das ranhuras da matriz de madeira, o que influencia mesmo na escolha do tipo de madeira que vai ser usada, pelo tipo de marcas que ela deixa na impressão. Na observação de impressões originais, podemos observar também que elas são geralmente em papéis de gramatura menor, ou mesmo papel de seda e arroz, quando as impressões são realizadas manualmente pelo uso de colher de pau. As xilogravuras de Grassmann não apresentam variação tonal, além do preto e do branco.

As técnicas de calcogravura (cuja matriz é metal) são enquadradas na categoria de gravura em côncavo e, segundo Camargo (1992, p. 12), “sua descoberta cabe a Maso Finiguerra, autor da famosa “Paix” (1452)”. Finiguerra era um ourives e o que ele fazia “não se tratava propriamente da execução de uma gravura no sentido de uma peça destinada a produzir cópias, mas de uma obra de ourivesaria”. A gravura em metal propriamente dita, na técnica conhecida como água-forte, surgiu na Alemanha nos fins do século XV (CAMARGO 1992, p. 13). É nas técnicas de gravura em metal que pode ser encontrada a maior quantidade de trabalhos de Grassmann. Das técnicas de gravura em metal podemos elencar principalmente a água-forte e a água-tinta, em que matrizes são de cobre, latão, ferro etc. O desenho realizado na matriz é gravado por meio da reação química do metal com ácidos ou sais específicos, como o ácido nítrico ou perclorato de ferro. Para a realização do desenho a matriz é coberta por uma camada de verniz, sobre o qual o desenho é feito, utilizando uma ferramenta que remove o verniz, expondo a placa à corrosão, apenas nas áreas do desenho. Na água-tinta a placa é coberta por grânulos de betume e, como resultado, ao invés de traços, como ocorre na água-forte, aqui o que se obtém são manchas de diferentes tonalidades, em um complexo processo que envolve diferentes quantidades de tempo de exposição das áreas à corrosão. No trabalho de Grassmann é comum a utilização das duas técnicas em uma mesma obra, como é observado na Figura 3 (água-forte/água-tinta).

Outra técnica bastante trabalhada pelo artista é a litogravura que, segundo Camargo (1992, p. 13), “se trata de um procedimento mais moderno, que foi descoberto casualmente por Aloys Senefelder, em 1796”. Nesta técnica a matriz é de pedra e a gravação do desenho na matriz, diferentemente das técnicas

anteriores, é obtida pela ação dos lápis gordurosos e ácidos. A impressão é realizada por via de uma prensa específica para este fim. Uma litogravura do artista estudado pode ser observada na Figura 4.

Figura 3 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, década de 1980.



Fonte: Ficha técnica do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 4 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, 1954.



Fonte: MARTINS, C. Marcelo Grassmann: gravuras do acervo da Pinacoteca, 2014.

O artista também produziu muitas obras em técnicas de desenho sobre papel, utilizando diversos pigmentos como o extrato de noqueira e óxido de ferro. Um exemplo do trabalho do artista com desenho pode ser observado na Figura 6, que já foi apresentada anteriormente, e que é da série “Acteon e outros temas”.

Grassmann considerava técnicas como uma espécie de gramática (LAUDANNA, 2013, p.10), que deve ser consultada de acordo com o que se pretende realizar; entendia também que o artista realiza o trabalho, mas, se durante o desenvolvimento decidir que algo não vai bem, ele tem toda a liberdade de reelaborá-lo para que o resultado esteja de acordo com o que se pretende. É bem comum observar em suas gravuras áreas que foram raspadas na matriz afim de refazer o desenho, ou mesmo figuras que foram ocultadas por um emaranhado de linhas; isto é comum também entre os gravadores em geral, pois, “à medida que se elabora uma gravura, ela vai se transformando por completo. [...] O gravador com frequência reavalia imagens já prontas, suprimindo ou acrescentando coisas, refazendo o processo” (LAUDANNA, 2013, p 258).

Por ser um grande experimentador, nota-se uma grande variação dos métodos de composição das figuras, como o de criar figuras a partir de um arabesco, ao modo do que se faz em capitulares; nesses casos, o artista imagina a forma de uma letra e desenha as figuras naquela disposição. Outro método partia de manchas para chegar às figuras; o artista dizia que era algo como observar manchas na parede e começar a enxergar coisas, como encontrar figuras em nuvens “[...] e a partir delas começar a enxergar coisas, mas essas coisas estão na sua cabeça.” (LAUDANNA, 2013, p 258).

Há uma passagem em que o artista descreve um pouco da sua experiência com as possibilidades da técnica em relação às intenções do artista:

[...] chegando em Viena, eu quis aprender a trabalhar com aguadas e outras técnicas que são da lito. [...] mostrei os meus desenhos para o professor Franz Herbert, que era da litografia, ele gostou, mas disse assim. “Porque você não estende o seu desenho, criando mais clima para essas figuras”, então ao invés de fazer uma simples figura, como eu costumava fazer, passei a entrar com uns escuros de aguadas, dando um clima em volta das coisas, para não ficar só no desenho gráfico recortado. (LAUDANNA, 2013, p. 258).

As técnicas e cuidados com o desenho são uma parte tão fundamental de seu trabalho que é impossível dissociá-las da temática; a dramaticidade criada pelos traços grossos que o artista conseguia, por via da técnica do açúcar, por exemplo, traz uma carga emocional que, de outro modo talvez fosse inviável.

1.3. A temática

O trabalho de Marcelo Grassmann sempre despertou curiosidade, tanto pela desenvoltura com que ele trabalhou com variadas técnicas, de gravura e desenho, quanto pela temática inconfundível e à qual dedicou toda a sua carreira; temática essa que sempre girou em torno da figuração de cavaleiros, donzelas, crustáceos, criaturas antropomorfas, objetos misteriosos, figuras cadavéricas, sereias, cavalos, aves, peixes etc., geralmente envoltos por uma misteriosa e obscura atmosfera, como pode ser observado na Figura 5. Muito se especula sobre a origem daqueles seres e sobre o que os torna tão especiais e desperta certo assombro.

Figura 5 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Simão, São Paulo, 1962.



Fonte: Ficha técnica do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

É notada a semelhança de suas figuras com a iconografia medieval, sendo o artista muitas vezes tido pela crítica como um tipo de medievalista. Laudanna (2013, p. 242) trata da “influência de artistas medievais como Hieronymus Bosch e Pieter

Bruegel, porém [analisa que] é reducionista a ideia de que Grassmann se resume a um retorno à arte medieval”, afirmando que é um artista que vive seu tempo, e o que ele faz é traduzir o mundo em que vive, embora utilize elementos visuais da arte medieval ou renascentista, como as figuras cadavéricas ou as damas rechonchudas. Ele continua observando que “o tratamento [dado] a essas imagens faz com que se tornem expressão de um processo pleno de tensões e ambiguidades que nos revela as contradições do mundo moderno.” (LAUDANNA, 2013, p. 242). Um bom exemplo é a série de desenhos “Acteon e outros temas”, em que, partindo da lenda grega da deusa Diana, que transformou Acteon em animal por este tê-la observado no banho, o artista trata das crianças miseráveis em situação de rua, “pequenos caçadores do asfalto, esses pivetes que espreitam as pessoas usufruindo as benesses de uma sociedade de consumo da qual são excluídos como párias, vistos como bichos.” (LAUDANNA, 2013, p. 238). Pode-se visualizar um dos desenhos dessa série na Figura 6.

Figura 6 – **Marcelo Grassmann**, Acteon e outros temas, São Paulo, 1993.



Fonte: STEEN, E. V. O Mundo mágico de Marcelo Grassmann: 70 anos, 1995.

É notável em algumas das observações do artista sua visão de mundo um tanto pessimista e isso se manifesta em seu trabalho; o artista disse certa vez: “às vezes, penso se nós realmente estamos vivendo ou se estamos tendo um pesadelo. [...] as pessoas falam em Idade Média no meu trabalho..., mas e o nosso cotidiano? Mais Idade Média do que ele impossível” (LAUDANNA, 2013, p. 242).

É uma importante parte de seu trabalho o modo como sua visão de mundo se traduz na temática, a influência dos temas cotidianos sensíveis ao artista, como no caso dos meninos de rua, no exemplo do mito de Acteon, citado anteriormente. Ao mesmo tempo em que os temas mostram um mundo de abandono social, de deterioração, Grassmann manifesta grande interesse pelo próprio desenvolvimento artístico dos temas; como afirma em entrevista: “O importante é o lado plástico das coisas. Não importa se é um esqueleto, uma galinha, uma mulher. O que interessa é que o desenho seja bom, que a gravura seja boa” (STEEN, 1995, n.p.).

O cuidado que o artista tem com o caráter artístico das figuras é, muitas vezes, tão determinante para o significado que qualquer interpretação da narrativa, muitas vezes, fica em segundo plano em relação à mera contemplação da forma. A gravura ilustrada na Figura 7 (esquerda, próxima página) pode servir como um bom exemplo dessa característica; nela há a presença de duas figuras aparentemente humanas, que parecem estar em sinal de alerta, atentas a algo fora da cena; ambas utilizam espécies de armaduras, o que sugere tratar-se de algum tipo de soldado; o fundo é carregado de manchas escuras, que levam a questionar se há mesmo a presença unicamente dessas duas figuras de cavaleiros na narrativa. Num olhar mais atento, as figuras se transformam; na figura da esquerda o elmo não parece mais apenas um elmo (Figura 7, superior direita), mas uma extensão do crânio da figura, que agora não é mais humana, mas um híbrido de pássaro-homem. Abaixo, na mesma figura, perdido em um emaranhado de linhas, há um peixe (Figura 7, inferior direita), que deve ser montado pelo observador pois ele está fragmentado, o olho não está no lugar correto, mas há a cauda e os traços de seu dorso; é como um quebra-cabeça, que causa no olhar um esforço organizacional.

Nas gravuras de Grassmann também, é possível ver várias formas que não podem ser associadas a uma figuração específica; são um esforço abstrato, manchas que produzem volumes e distribuem pesos na composição, embora o trabalho do artista seja figurativo. Um pouco do modo como Grassmann desenvolve

a figuração a partir de uma relação íntima com a abstração, a partir do que ele vai visualizando formas no processo, algumas das quais ele não havia pensado fazer, pode ser entendido por meio da seguinte descrição:

A composição nunca é uma coisa mecânica. A mão faz coisas que o coração não tem nem conhecimento do que está fazendo [...]. De repente você se diverte com uma linha e essa linha vira um porco e, de repente um porco está abraçado com uma figura e essa figura pode virar um anjo, pode virar uma mulher, pode virar um homem, pode virar um assassino, qualquer coisa. Nada é previsto. É uma figura saindo da outra e é a própria figura que surge que elabora a possibilidade de uma outra. (LAUDANNA 2013, p. 259).

Figura 7 - **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, São Paulo dec. de 1960.



Fonte: Ficha técnica do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo - Edição nossa.

As figuras de Grassmann quase sempre nos são familiares, mas não há a certeza de uma identificação segura do que elas vêm a ser; há mulheres, mas, quais mulheres? O que elas fazem? O que elas são além de mulheres? Há cavaleiros, de qual exército? Há uma rica fauna de animais que parecem gatos, cabras, caranguejos, pássaros, peixes etc., mas os gatos têm um olhar de homem, os caranguejos parecem elmos, os pássaros não têm asas, mas garras de urso... é um mundo em que não há o equilíbrio trazido pela certeza, mas, quase sempre, o desequilíbrio da dúvida e da incerteza. Há a dubiedade entre um mundo que remete a aspectos do real e um mundo à parte.

Nas gravuras como aquelas em que há a aparição dos cavaleiros, que muitas vezes parecem estar indo ou retornando de batalhas, trazendo notícias do front para damas que lembram rainhas ou princesas (como na obra da Figura 8), parece haver uma linha narrativa, porém, como assinala Eluf (2010, p. 132), “as figuras dos cavaleiros, com seus elmos, armas e armaduras, direcionam-nos para um mundo vagamente mitológico, mas desconhecemos a linha narrativa a que pertencem”.

A ausência completa de qualquer traço de arquitetura ou paisagem, associada ao fundo escuro, faz como que as figuras surjam da bruma opaca, tornando impossível apoiarmo-nos em tais referências para localizá-las espacialmente e temporalmente; não estão num campo, nem numa floresta, ou mesmo em um burgo medieval, apenas brotam da escuridão.

No Capítulo 3, em que tratamos da “cristalização do tema”, em um aprofundamento do estudo da temática do artista, pode-se entender melhor várias outras características de sua obra.

Figura 8 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, década de 1960.



Fonte: Ficha técnica do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1.4. Algumas influências.

Tendo o artista, desde o começo da carreira, sofrido profundas influências de vários períodos da história da arte, como o medieval europeu e o renascentista italiano, além da arte brasileira, com relação ao desenvolvimento técnico e às soluções plásticas, uma análise do trabalho de Grassmann exige algum conhecimento sobre esses diferentes períodos e artistas da história da arte, incluindo aspectos do seu imaginário. Segundo diversos autores, por exemplo, da influência da obra de Hieronymus Bosch (ca.1450-1516) é possível encontrar as criaturas antropomorfos e também objetos simbólicos, cujas convenções foram obscurecidas pelo tempo e que, por isso, emanam mistério; objetos que lançam perguntas sobre sua função, alguns parecendo instrumentos de medição, seja do tempo ou do espaço, outros, relíquias de poder místico. De Pieter Brueghel (ca.1525-1569) é possível identificar, entre outras coisas, figuras de peixes cuja formas apresentam algumas semelhanças com os peixes de Grassmann. Dos mestres renascentistas italianos, a delicadeza da indumentária das damas e a forma rechonchuda dos rostos, a expressão facial. Dos medievais, a dureza das figuras da morte, da penúria, e a atmosfera misteriosa e sombria.

É necessário frisar que a influência que o artista teve da Idade Média e do Renascimento é mais voltada para um imaginário fantasioso (damas, cavaleiros, criaturas cadavéricas etc.) e para o tratamento dado para as formas das figuras, influenciando, por exemplo, seu modo de trabalhar os volumes, o tipo de texturas que ele utiliza, sem vínculos evidentes com os significados que essas figuras tinham, cada uma no seu contexto. A figura da morte em Grassmann não tem nenhum tipo de interesse doutrinário cristão, como tinham essas figuras na Idade Média, por exemplo. Grassmann mesmo alertou: “sou um mero copista da história da arte” (LOURENÇO, 1984, n.p.), talvez significando que tomou os exemplos das obras com as quais teve contato para aprender a “escrita” das figuras, a fim de reinventar depois e com a liberdade que seu processo artístico exigia, as “frases” e o significado.

Grassmann quase sempre relutou em falar sobre o próprio trabalho, “recusava-se a falar de sua arte, atitude que considerava como literação em torno de algo que existe em si mesmo, independente de eternos conceitos” (LAUDANNA,

2013, p. 62); e é também por causa dessa atitude que o artista tinha em relação à sua produção que sugeriram os mais diversos tipos de especulações acerca de seu universo tão particular. Alguns o consideravam um medievalista, um expressionista ou mesmo um surrealista. Ao nos depararmos com a grandeza e complexidade de seu trabalho, fica cada vez mais claro que é de um reducionismo incômodo tentar enquadrá-lo dentro de uma ou outra escola, sendo um exercício mais frutífero reconhecer que as influências do artista advêm de diversos períodos da história da arte. Em entrevista, ele esclarece um pouco o percurso de suas influências:

[...] embora formalmente a Renascença tenha me dado muito mais do que a Idade Média, a Idade Média era mais carregada de coisas interiores, ao meu ver, do que a Renascença, que já começava com uma preocupação formalística, de estilo, maneira, de como encarar as coisas, mais do que quais coisas a serem encaradas. Os flamengos adoravam fazer o inferno, porque no inferno havia a proposta de milhões de fantasias. Bosch, por exemplo, parte para toda aquela loucura de figuras dentro de armaduras, meio peixe, meio gente, meio cômico e, no fundo, eu sofri influências importantíssimas dele. O mundo de Bosch é cheio de diabolismos, de fantasias, de coisas que não são de todo mundo, já a China me deu duas coisas: um dragão e alguns diabinhos. Os etruscos me deram pouca coisa, os egípcios me deram muito mais, com suas zoomorfias religiosas. (LOURENÇO, 1984, n.p.).

É importante lembrar as influências sofridas pelo artista no Brasil, o que se deu tanto com relação ao desenvolvimento das técnicas quanto das soluções plásticas, quando, no início da carreira, conviveu com Oswaldo Goeldi, Henrique Oswald, Carlos Scilotto, Otávio Araújo, Andreatini, Poty Lazarotto e Lívio Abramo.

Um exemplo é a influência de Lívio Abramo, que pode ser observada nas imagens de duas xilogravuras, a da esquerda de Grassmann e a da direita de Abramo, na Figura 9 na próxima página. Comparando-se as duas obras é possível observar como o contato com Lívio Abramo influenciou no modo como Grassmann realizava o desbaste da matriz xilográfica, um tipo de desbaste excessivo e típico do trabalho de Abramo, que resultava em impressões bastante carregadas de contraste entre preto e branco. O período de estudos que o artista realizou com grandes artistas brasileiros, foram cruciais para a consolidação da temática do artista, o desenvolvimento técnico, resultantes dos estudos realizados principalmente no começo da carreira, tiveram como consequência ter possibilitado o surgimento da, tão característica, atmosfera sombria das calcogravuras realizadas depois da viagem de estudos que o artista realizou na Europa em 1953.

Figura 9 - **Marcelo Grassmann e Lívio Abramo** – Exemplo de desbastação excessiva da matriz xilográfica.



Fonte: LOURENÇO, M. C. França. Marcelo Grassmann: 40 anos de Gravura, 1984.

1.5. As diferentes fases

Um grande desafio para esta dissertação de mestrado é a compreensão da obra de Grassmann no que tange à cronologia de produção, à mudança de seu trabalho em diferentes períodos e à determinação de fases distintas de sua produção. Ele raramente datava seus trabalhos e a documentação deles é um exercício complexo, pois muitas obras foram retrabalhadas muitos anos depois de o artista ter lançado uma tiragem. Ao ser inquirido pela crítica sobre a determinação das diferentes fases de sua produção, Grassmann afirmava que ele era um ser humano e, que por isso, sua experiência vagava em torno de um mundo limitado; assim, o que ele acabava por fazer era dar voltas sobre esse mundo e, por essa razão, os “motivos” de sua obra têm sido mais ou menos os mesmos desde o início de sua carreira (LAUDANNA, 2013, p. 58). Mesmo diante das dificuldades em dividir a produção do artista em fases, há algumas pistas que podem levar à determinação de uma ou outra, conforme descrito a seguir.

Nos anos quarenta do sec. XX, em seu período de aprendizado com Henrique Oswald no Liceu das Artes e Ofícios, nas suas figuras deformadas e dramáticas (Figura 10) seu universo começava a se esboçar, com as figuras humanas solitárias,

crianças de colo, autorretratos e ilustrações para jornais e livros (LOURENÇO, 1984, n.p).

Figura 10 - **Marcelo Grassmann** – Sem Título, São Paulo, São Paulo, década de 1940.



Fonte: Antônio Carlos Abdalla. Marcelo Grassmann - Sombras e Sortilégios (2010).

Parece também que, ainda nessa década, o artista foi tentado pelo impulso abstracionista dos modernistas brasileiros, porém, essa tendência em Grassmann não se frutificou e ele permaneceu fiel à sua figuração, além da dedicação ao refinamento técnico de suas xilogravuras.

O período que ocorreu entre 1949 e 1952, no qual se insere sua viagem à Bahia e os estudos da fauna marinha, foi o que fez surgirem as sereias e os animais antropomórficos, a eclosão de um rico imaginário animal, repleto de criaturas misteriosas, seres híbridos. O cavalo das primeiras xilogravuras se torna uma presença constante, torna-se bicéfalo, serve para montaria, se transfigura em Pégaso, o cavalo alado, “o cavalo torna-se ironizado no cavalinho-de-pau, a quebrar a virilidade de seus companheiros, portando-se como um perfeito brinquedo pueril, subvertendo a magnitude da missão de seus pares pela total ausência de

monstruosidade.” (LOURENÇO, 1984, n.p.). Pode-se observar um de seus cavalos de pau na gravura da década de 1960, ilustrada na Figura 13.

Figura 13 - **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, São Paulo, década de 1960.



Fonte: Fonte: Ficha técnica do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Nos anos 1950, Grassmann tem sua fase “agressiva”, com uma temática repleta de monstros, cavaleiros com espadas e lanças afiadas, armaduras das mais variadas, porém, com o tempo, toda essa intempestividade começa a se humanizar com o aparecimento das donzelas serenas (LAUDANNA, 2013, p. 85). Os bodes e outras figuras lembram animais da fauna marinha; destacam-se no imaginário desse período as figuras aquáticas como peixes, caranguejos, sereias e caramujos, que se constituem uma constante, sendo apresentados inicialmente individualizados ou contracenando com outros animais, porém, com o decorrer do tempo passaram a integrar partes do corpo humano.

[...] as escamas tornam-se cabelos das donzelas, o caranguejo seus seios, e a parte frontal do peixe reverte-se em elmos dos cavaleiros, compondo aspectos decorativos e simbólicos a sugerir conteúdos animais em suas figuras quase humanas.” (LOURENÇO, 1984, n.p.).

Nos anos 1960, toda a agressividade da cavalaria de batalha converte-se em atrativas donzelas, muitas vezes rodeadas por pequenos seres. Os olhos cristalinos não traem as chamas lançadas ao seu ouvido e apenas os seios parcialmente velados e altivos indicam uma sensualidade latente (Figura 14).

É preciso compreender que não é por algum tipo de ruptura com um ou outro elemento visual que se pode determinar a transição de uma fase para outra, mas pelo surgimento de novos elementos ou pelas junções entre uns e outros. Grassmann não abandona nada, ele apenas acumula e enriquece seu inventário de criaturas; nas palavras do próprio artista, lemos: “não acho que tenha havido, propriamente, uma evolução. O que há é um vai e vem. Evolução é uma coisa que se poderia chamar de acúmulo, soma” (ABDALLA, 2010, p. 142).

Figura 14 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, déc. 1960.



Fonte: Ficha técnica do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em certo aspecto, parece inviável uma bem estruturada divisão linear do trabalho de Grassmann em fases, primeiramente pela aparente falta de interesse que ele tinha pela organização da sua produção de modo a permitir uma catalogação e, também, pelo fato de o artista reincidir em muitas de suas figuras que surgem, desaparecem e reaparecem independentemente do período. Mas, em certo aspecto, também, há sinais de mudança, a preferência ao longo do tempo pelas técnicas da gravura em metal, a mistura de técnicas, a inserção de figuras que antes

não estavam presentes, o escurecimento do plano de fundo e, mais tarde, a mistura entre as figuras. Com base nisso, talvez a compreensão do trabalho do artista exija uma combinação da tradicional visão linear das fases que se sucedem ao longo do tempo com a visão de um movimento circular, que ele próprio propõe. Essa combinação sugere um movimento em espiral, no qual uma circularidade é, ao mesmo tempo, acompanhada de um deslocamento em relação ao início, cada volta refazendo um caminho em certa medida conhecido e, em certa medida, desconhecido.

2. Levantando dados, observando a obra de Grassmann e traçando um percurso metodológico.

Desde a proposta do anteprojeto de pesquisa para a admissão no Mestrado em Estudos de Linguagens até a redação do texto apresentado nesta dissertação, o percurso da pesquisa mudou substancialmente de direção, conforme foram surgindo novos dados sobre o trabalho de Marcelo Grassmann. Inicialmente, o projeto se concentrava na ideia de abordar a produção do artista como um “bestiário”, e por bestiário este autor entendia que se tratava de diferentes criaturas; tipos, seres, animais, cavalheiros e damas que povoam toda a obra do artista. Preferiu-se, durante a pesquisa, pelo uso do termo “criaturas”, mais genérico do que bestiário e mais apropriado, julgou-se deste modo devido à abertura da obra. Havia, também, a pretensão de realizar análises sob a perspectiva da noção de símbolo, desenvolvida pela teoria semiótica de C. S. Peirce, partindo da hipótese de que o trabalho do artista apresentava variações notáveis na simbologia, de acordo com um ou outro período de produção, o que possibilitaria a delimitação de sua obra num esquema de fases distintas, tais como em uma ordem cronológica, definidas pela variação simbólica. Essa hipótese implicava compreender que a variação entre os períodos viabilizaria uma divisão da obra do artista em fases muito bem delimitadas, com características únicas e não compartilhadas entre as outras fases. O anteprojeto partiu de questionamentos como: afinal, qual a simbologia de uma ou outra fase? Há relações gerais entre as fases? Como os símbolos encontrados nas fases distintas permitem compreender a obra do artista?

Conforme a pesquisa foi avançando, este autor se deparou com a grande quantidade de obras do artista, algo próximo dos milhares de trabalhos; todos realizados, basicamente, em técnicas de gravura e desenho. Tendo em vista essa quantidade de obras e os limites de tempo para investigação, em um segundo momento optou-se por priorizar análises de obras realizadas apenas nas técnicas de gravura em metal. A ideia era a de que, ao selecionar uma só técnica, o trabalho de pesquisa se tornaria mais dinâmico, pela redução da quantidade de obras a analisar.

Concentrar as análises nas obras realizadas em gravura em metal, porém, acabou não se mostrando relevante. E é fato que há soluções plásticas exclusivas nas diferentes técnicas que o artista trabalha e que compreendê-las é importante

para entender alguns aspectos de sua linguagem, porém, esse tipo de concentração em uma técnica não se mostrou eficiente para delimitar uma quantidade viável a ser analisada, nem relevante para o propósito de manter os vínculos da pesquisa com o simbólico na obra do artista. A temática em que esse simbólico se manifesta, como se pode compreender por uma citação do romancista J. G. Vieira, comentando o trabalho de Grassmann, são contínuos, apesar da variação técnica da sua obra, mesmo se considerada a variação entre o desenho e as gravuras.

Quanto ao temário e à linha há pouca diferença entre desenho e a gravura de Marcelo Grassmann. Seus desenhos sobre suportes em cor sépia se diferenciam apenas tecnicamente das xilogravuras, pois as figuras e os assuntos pertencem ao mesmo setor antropomórfico e zoomórfico de sua fauna fantástica (ELUF, 2010, p. 14).

Um outro obstáculo para o propósito inicial evidenciou-se ao considerar a relevância e viabilidade de trabalhar uma divisão de fases marcadas por variação simbólica, uma vez que outra perspectiva ia se mostrando mais apropriada. Compreendeu-se que há períodos em que o imaginário do artista é povoado de harpias, peixes, cavalos, ao passo que em outros, os protagonistas são figuras antropomorfas, cavaleiros e damas de olhar atônito. O que acontece é que essas figuras surgem e desaparecem, mas sempre renovadas, com soluções plásticas diferentes. Um primeiro levantamento sobre as criaturas de seu imaginário mostrou que essas criaturas surgem, desaparecem e reaparecem independentemente do período cronológico que a obra foi produzida, o que fez com que este autor abandonasse a ideia de dividir a obra do artista em bem definidas e variadas fases cronológicas, mantendo apenas duas consideradas mais relevantes e sobre as quais voltamos a tratar na sequência deste texto.

Em síntese, como consequência das abordagens iniciais começaram a surgir questionamentos, como: em que contribui para a compreensão da obra do artista determinar a divisão de sua obra em fases, por via do estudo da variação simbólica? O trabalho do artista pode ser melhor compreendido usando análises de aspectos conceituais ou plásticos? Há mesmo mudanças tão significativas no trabalho do artista, com o passar do tempo, a ponto de ser pertinente determinar fases distintas?

No que se refere ao conceito de símbolo, o que permaneceu foi o interesse deste autor por realizar análises tendo em consideração tal conceito, porém, com ajustes em relação ao modo como este seria utilizado, agora mais como um

operador de conexões no raciocínio que permitem transitar mais livremente pela obra de Grassmann do que como um operador de classificações com a função de distinguir fases. Além disso, ele é visto como atuando paralelamente a outros tipos de signo e relações semióticas.

O fato de que o conceito-chave para as análises deixa de ser o conceito de símbolo e passa a ser um conjunto de noções embasadas na teoria semiótica de Peirce, levou a realizar uma introdução à teoria cujos conceitos são apresentados em linhas gerais. Eles orientam as análises do último capítulo desta dissertação e introduzem ao leitor não familiarizado algumas ideias gerais do filósofo. Na sequência deste capítulo fazemos a introdução aos conceitos da fenomenologia e da teoria semiótica de C. S. Peirce utilizados na dissertação, que ajudarão a viabilizar considerações pertinentes à compressão de aspectos da obra de Marcelo Grassmann. Na sequência, a teoria do filósofo é apresentada por via de um percurso de aplicação, ou seja, pela abordagem dos conceitos em seu funcionamento na leitura de textos, de modo a exemplificar sua aplicabilidade. A exposição da teoria de Peirce apresentada aqui se limita a conceitos que integram a primeira parte da sua semiótica, chamada de gramática especulativa, com foco em algumas de suas tricotomias.

2.1. Algumas noções fundamentais da fenomenologia e da semiótica peirciana

Peirce concebeu sua semiótica como uma lógica, que traz conceitos tão gerais que podem servir para a aplicação nas mais variadas ciências, seja a música, artes visuais, geologia, estudos culturais etc. O autor considera que tudo é signo, e que tudo é passível de análise utilizando sua semiótica. As bases formais dessa semiótica estão na fenomenologia peirciana. Santaella (1983, p. 32) afirma que Peirce entendia os fenômenos como “qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente”, podendo esses fenômenos ser ruídos de carros, lampejos de trovões, neve, diamantes, a memória de um evento, a sensação de medo, a angústia, o amor... A tarefa da fenomenologia é classificar os tipos de experiências que a mente tem com os fenômenos.

A fenomenologia de Peirce começa sem julgo de qualquer espécie, “a partir da experiência, ela mesma, livre dos pressupostos que, de antemão, dividiriam os fenômenos em falsos ou verdadeiros, reais ou ilusórios” (SANTAELLA, 1983, p. 32); seu objetivo é determinar categorias gerais que abrangem qualquer tipo de fenômeno. Esse esforço do filósofo teve como resultado a determinação de três categorias fenomenológicas: a *primeiridade*, a *secundidade* e a *terceiridade*. A primeira categoria, a *primeiridade*, equivale a uma consciência qualitativa e imediata, na qual meras qualidades, como cores, sons, vento tocando a pele, claridade, cheiro, enfim, tudo é sentido em seu estado puro e imediato, deixando de ser assim só pelo fato de nos darmos conta de sua singularidade. Por exemplo, a mera percepção do vento, antes mesmo de relacioná-lo à sensação do vento na pele, da percepção do vento como algo externo ou do atentar para o vento como agindo sobre. O corte entre a experiência qualitativa e a percepção de algo externo à mente já não é mais da pura qualidade de sentir, já é uma experiência que equivale à segunda categoria fenomenológica, a *secundidade*. Na *secundidade* ou consciência de alteridade, já há a consciência do outro, da singularidade das coisas, a consciência de que há um mundo independente do indivíduo, externo a ele. Ocorre quando há a reação do mundo à ação do indivíduo ou vice-versa. A terceira e última categoria fenomenológica de Peirce é a *terceiridade*, e equivale à consciência de síntese, à mediação, ao pensamento por meio de signos; é nessa camada que os indivíduos representam e interpretam o mundo. Escrever este artigo utilizando o sistema de signos da língua portuguesa, numa máquina que utiliza um sistema de signos de linguagem computacional, é uma experiência de *terceiridade*.

A primeira parte da semiótica de Peirce, a gramática especulativa, trata do signo, do processo de semiose e da classificação dos signos. Compreender e interpretar o mundo são tarefas do pensamento por meio de signos, em um movimento contínuo de pensamentos em pensamentos (semiose). Um signo representa (parcialmente) o que está fora dele, ou seja, o seu objeto; este signo dirige-se para uma interpretação. Segundo C. S. Peirce:

Um signo ou representamen é tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém no lugar de algo. Dirige-se a alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Chamo este signo que ele cria o interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos,

mas apenas com referência a uma espécie de ideia (CP. 2.228). (apud NÖTH, 1995, p. 67)

O objeto do signo (e que o signo representa parcialmente) é subdividido em dois. O *objeto dinâmico*, que é aquilo que é representado pelo signo; por exemplo, o objeto da palavra [computador] pode ser, conforme o caso em que é usada, o próprio objeto material existente no mundo, um computador ou o conceito de computador. A outra divisão do objeto do signo é o *objeto imediato*, que é interno ao signo, é como o *objeto dinâmico* é representado internamente no signo.

Uma das divisões do interpretante do signo separa três níveis, o *interpretante imediato* nada mais é do que a possibilidade que o signo tem de produzir uma interpretação numa mente interpretadora, é independente de uma mente particular que interprete. O *interpretante dinâmico* é a interpretação que é produzida em uma mente humana ou de qualquer sistema capaz de executar processos interpretativos. Por último, o *interpretante final* é a interpretação que passou por verificação de uma comunidade interpretativa e é aceita com um valor de verdade, um exemplo disso é a lei da gravidade de Newton.

O *interpretante dinâmico* pode ser, ainda, de três tipos, o que depende da sua natureza e potencial como signo. O *interpretante dinâmico emocional* produz qualidades de sentimento; por exemplo, quando interpretamos uma peça musical basicamente por suas qualidades sonoras, independentemente de qualquer pensamento sobre que tipos de instrumentos estão sendo executados, quais músicos estão tocando, quais instrumentos... é interpretação pela pura qualidade do sentir. O *interpretante dinâmico energético* é uma interpretação que se manifesta como uma reação física ou mental em resposta ao signo como, por exemplo, a reação física a uma explosão ou os esforços mentais para interpretar algo. O *interpretante dinâmico lógico* é próprio dos signos convencionais, ou signos de lei; é nesse interpretante que há a infinita tradução de signos por outros signos, pensamentos por pensamentos.

Essas tricotomias do interpretante dependem das relações internas ao signo triádico. Peirce estudou essas relações em diferentes tricotomias, dentre as quais selecionamos aqui as três mais conhecidas: (1) a do signo em si, ou da sua relação com ele mesmo (seu fundamento ou *representamen*), (2) a da relação do signo com o objeto e (3) a da relação com o interpretante.

Nöth (2005, p. 78 e 79) apresenta traduções de algumas definições de Peirce para a primeira tricotomia, encontradas nos *Collected Papers* do filósofo. Na relação do signo com ele mesmo, o signo é de três tipos: o *quali-signo* trata das qualidades que podem vir a funcionar, observando que uma qualidade “[...] não pode, em verdade, atuar como um signo, enquanto não se corporificar (CP 2.244)”. Quando a qualidade é singularizada, “se corporifica” em um existente material e espaço-temporal, temos *sin-signo*, “uma coisa ou evento que existe atualmente como um signo singular (CP 2.245)”. Já uma síntese, que não é algo material e singular, mas geral, é um *legi-signo* e está baseada convenções, leis ou regras. “Os *legi-signos* são fundamentados em leis gerais que atuam sobre as coisas, “todo signo convencional é um *legi-signo*. Não é um objeto singular, mas um tipo geral sobre o qual há uma concordância de que seja significativa (CP 2.246)”.

Na relação do signo com o objeto dinâmico, o *ícone* representa o objeto por meio de semelhanças entre qualidades do signo e do objeto. A única capacidade que o *ícone* tem é a de referencializar o objeto por meio de semelhanças (SANTAELLA, 1983, p. 64). O *índice* é um signo que está necessariamente ligado a outra coisa por contiguidade, sempre aponta outra coisa existente por meio de seu próprio caráter físico e existencial; são exemplos de índices pegadas na areia, pois elas são necessariamente ligadas a quem as imprimiu no solo; a fotografia é outro exemplo, pois o que ela mostra é indissociável do que registra. O *símbolo* é um tipo geral, é um signo de lei, sendo a relação do signo com o objeto arbitrária e legitimada por convenções. Se a convenção se perde, sua relação com o objeto fica comprometida, embora ele ainda possa atuar como signo, quer por meio de suas qualidades, passíveis de relações icônicas, quer por meio de sua materialidade, passível de relações indiciais; essas relações, porém, podem remeter a outros objetos.

Na relação do signo com o interpretante final temos o *rema*, quando o interpretante apenas pode ser uma mera possibilidade, um “pode ser” que ainda não afirma ou nega qualquer coisa. O interpretante *dicente* ocorre quando somos levados a afirmar ou negar algo, equivalendo a uma proposição. O interpretante *argumental* é um raciocínio que envolve proposições (e, portanto, termos), relacionando-as (como antecedentes) em uma conclusão. Cabe lembrar que os tipos de argumentos são estudados pela segunda parte da semiótica peirciana, a lógica

crítica, cuja apresentação não cabe nesta dissertação, já que as análises encaminhadas restringem-se a conceitos apresentados aqui.

Tais conceitos foram expostos de modo apenas suficiente para introduzir o percurso de aplicação subsequente, com base nos quais prosseguimos às análises da obra de Marcelo Grassmann.

2.2. Apresentação de uma metodologia de aplicação da semiótica peirciana.

É notório que Peirce não traçou percursos de aplicação de sua teoria semiótica, e que a tarefa realizada pelo filósofo foi a de lançar os princípios gerais que poderiam ser utilizados nos mais variados estudos, de ilimitados tipos de linguagens. Interessa a este capítulo a exposição de como a teoria geral orienta um percurso de análise em que é aplicada a teoria semiótica por via do que a autora Lucia Santaella (2005) chama de “pontos de vista semióticos”, aqui exemplificado em um exercício de análise de aspectos de uma gravura de Grassmann. Esta análise tem o objetivo explorar um modo de aplicação da teoria peirceana, bem como suas contribuições para outras análises e conclusões apresentadas no último capítulo desta dissertação.

O percurso de aplicação da semiótica geral de Peirce, que utilizamos na análise de uma gravura de Marcelo Grassmann, é o proposto por Lucia Santaella, no livro *Semiótica Aplicada* (SANTAELLA, 2005); nele, a autora determina três pontos de vista semióticos distintos:

- O ponto de vista qualitativo-icônico;
- O ponto de vista singular-indicativo;
- O ponto de vista convencional-simbólico.

O trabalho do artista mostrado na Figura 15 é apresentado nesta dissertação segundo informações colhidas em agosto de 2015, junto ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (agradecimento à instituição e à estagiária Keiko Nishie); a obra *Sem Título* foi produzida em meados de 1968, nas técnicas de água-forte, água-

tinta, além da técnica da ponta-seca⁸ impressa sobre papel. A área impressa é de 29,6 X 39,3 cm e o suporte (papel) tem 39,2 X 52,6 cm.

A análise segue o percurso de aplicação traçado por Lucia Santaella (2005), que optamos por expor ao mesmo tempo em que o exemplificamos na análise da gravura.

Figura 15 - **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, São Paulo, década de 1960.



Fonte: Ficha técnica do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Do ponto de vista qualitativo-icônico, observamos primeiramente a relação que o signo tem consigo mesmo (*representamen*) e os aspectos de qualissignos da gravura. Destacamos na gravura de Grassmann as cores, linhas, volume, textura, luminosidade, forma etc. Observamos tratar-se de uma imagem com pouca luminosidade, cujos volumes são conseguidos pela variação tonal obtida a partir do cruzamento de linhas; linhas mais próximas produzem tons mais escuros e linhas mais distantes produzem tons mais claros. A imagem é monocromática e contém

⁸A ponta-seca é uma técnica de calcogravura em que o artista usa um instrumento de metal, que é utilizado para produzir sulcos, agindo diretamente sobre a matriz.

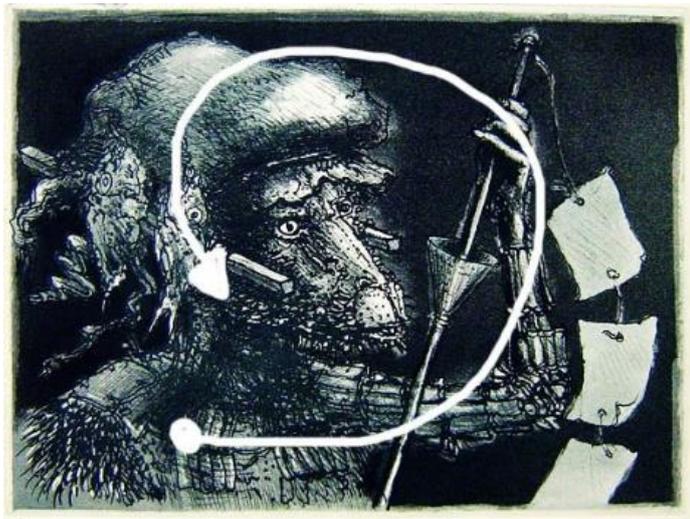
diferentes tons de cinza, sendo que boa parte do peso da composição se concentra do lado esquerdo e mais escuro da imagem, em um esquema de $2/3 \times 1/3$, como ilustrado no recorte da Figura 16. O artista dispôs os elementos visuais distribuindo os pesos de modo que o olhar é levado a percorrer um caminho, tal como o apresentado no esquema da Figura 17, o que implica uma dinâmica do movimento visualmente sugerida.

Figura 16 – Esquema de composição 1.



Fonte: Mesma da Figura 15, edição nossa.

Figura 17 – Esquema de composição 2.



Fonte: Mesma da Figura 15, edição nossa.

Ainda no ponto de vista qualitativo-icônico, agora consideramos a relação do signo com o objeto ao qual ele se refere, relação que é responsável pelas primeiras associações de ideias, provocadas pelas primeiras impressões que podem ser estabelecidas. Essas associações são produzidas pelas relações de semelhança entre as qualidades do que vemos e as qualidades de outra coisa; por exemplo, uma cor pode lembrar algo da mesma cor (semelhança cromática), uma forma algo que tem forma semelhante (semelhança formal).

Na gravura podemos identificar, por relações de semelhança, o que parece ser uma figura antropomorfa bode-humano, conclusão alcançada pela observação da forma que lembra a cabeça de bode (como ilustrado na Figura 18) e da que parecem olhos (a posição dos olhos é típica dos primatas).

Figura 18 – Detalhe das relações de qualidades das formas.



Fontes: Mesma da Figura 15, edição nossa / Wikipédia (2017).

Outro elemento formal que reforça essa conclusão é o corpo, que não parece ser de um quadrúpede e sim de um bípede. Há também a semelhança formal do objeto linear colocado na diagonal com uma lança de metal, especificamente com as usadas em Justas medievais, que são disputadas por dois cavaleiros em armaduras, montados em cavalos, como ilustrado na Figura 19.

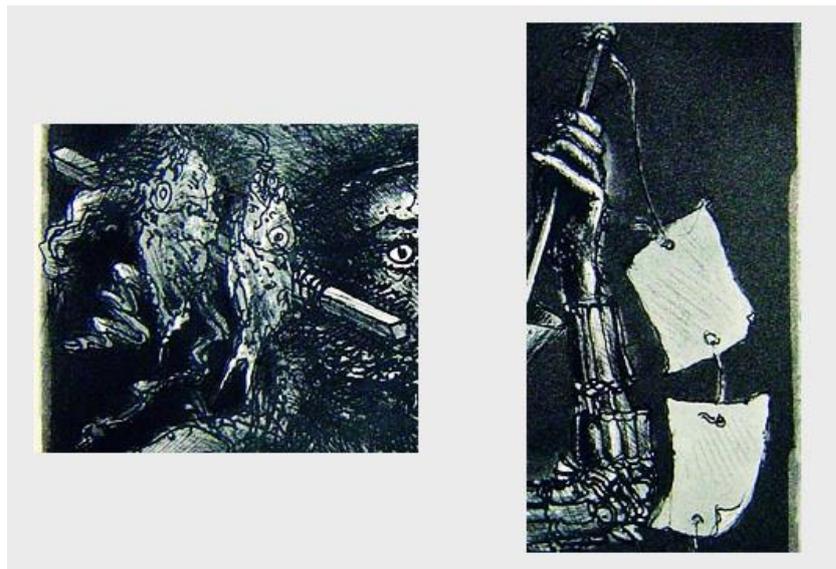
No que parece ser uma lança pode-se observar linhas que se assemelham a uma corda amarrada no cabo, em que se nota o que podem ser pedaços de papel ou pequenas chapas de metal; também vemos figuras de peixes pendurados em ripas de madeira, na lateral da cabeça, como pode ser observado nos detalhes da Figura 20.

Figura 19 – Detalhe da lança de Grassmann e uma Justa medieval.



Fontes: Mesma da Figura 15, edição nossa / Wikipédia (2017).

Figura 20 – Detalhe dos peixes e pedaços de papel.



Fonte: Mesma da Figura 15, edição nossa.

Finalmente, ainda do ponto de vista qualitativo-icônico, na relação do signo com o interpretante, podem ser analisados os significados que são produzidos pela gravura, tendo por base apenas as relações de semelhança. Primeiramente, reconhecemos que, justamente por serem embasadas meramente na semelhança, não são precisas e pairam no campo das hipóteses. No caso, além do que já foi observado, é notável que a criatura antropomorfa da gravura está em uma posição de alerta ou de espera, pois seu olhar é fixo em algo, talvez, de grande importância,

mas que não aparece na cena. Podemos considerar que a figura é uma espécie de guerreiro, se interpretarmos que está segurando uma lança, mas, também um mensageiro, se interpretarmos que há papéis presos na corda do cabo da lança. Partindo destas hipóteses podemos elaborar toda uma série de conjecturas, tal como a seguinte narrativa: *O cavaleiro, mensageiro da morte, empunhando sua lança de prata, surge ferido da bruma, trazendo as notícias da batalha, seu braço está roto pelo fio das espadas, mas seu coração se enche de esperança ao vislumbrar a rainha viva, governando seu povo com a bravura exigida pelos tempos de guerra.* Esse tipo de conjectura envolve a imaginação criativa e é, ainda, alheia a qualquer comprovação ou valor de verdade; não chega a ser sequer uma interpretação que paira no nível das hipóteses formais (o que pressuporia um argumento hipotético). É necessário frisar, portanto, que tomar esse tipo de interpretação como definitiva não é correto e iria em direção ao que Umberto Eco (2012) chama de superinterpretação, conceito que entende que há sim a previsão de uma multiplicidade de intervenções pessoais do leitor, porém, essas intervenções não devem ser indiscriminadas, mas sim orientadas pelo autor.

Passando ao ponto de vista singular-indicativo, considerando primeiramente a relação do signo com ele mesmo, podemos analisar a imagem como um existente em um espaço e tempo determinados, nas suas características materiais singulares. Diferentemente da análise da gravura no ponto de vista qualitativo-icônico, em que não se observa além das qualidades da gravura e aquilo que ela pode sugerir no âmbito do significado, no nível singular-indicativo é indispensável compreender que há no mundo um objeto material, que é indissociável da obra de arte, que apresenta características únicas e que precisam que estejamos diante do objeto artístico para observar, não bastando para isso uma imagem dele. O representamen do signo a ser considerado, neste caso, é a gravura materialmente constituída.

Esta análise de ponto de vista singular-indicativo teve o amparo da observação da própria gravura original e de suas características materiais, acessada no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Considerando a gravura em suas singularidades, constatamos que o artista utilizou uma tinta que é uma mistura de pigmento preto e vermelho, sendo que a predominância é de preto; se tivéssemos acesso a mais informações, por exemplo, geradas por um instrumento capaz de analisar o pigmento da tinta na gravura e determinar suas características físico-

químicas, poderíamos determinar se ele é à base de óleo ou de água, se é um pigmento mineral ou sintético. Para este momento das análises, porém, estas informações não vêm ao caso e o exercício de levantamento das mesmas daria, por si só, outro objeto de pesquisa.

Avançando para a leitura das relações entre o signo e o objeto, veem-se linhas de traçados bastante grossos, característica que quem conhece e já experimentou técnicas de gravura sabe que é bastante difícil de conseguir, dados os problemas de impressão que esse tipo de traço provoca. Pode-se notar, observando-se também outras obras do artista, que algumas impressões apresentam marcas de digitais e manchas de tinta no suporte fora da área de impressão; nesta gravura não é diferente. Encontram-se marcações em grafite na gravura; a assinatura do artista “M. Grassmann” e a marcação “P.A.” que significa “Prova do/de artista”. Nota-se, nesse original, que o artista tem um tipo de traço bastante específico, fluido e de grande liberdade de movimento, que remete à expressão própria de Grassmann; é possível notar grandes áreas que foram modificadas, provavelmente depois da impressão de “provas de estado”, anteriores à prova do artista.

Deste ponto de vista singular-indicativo, na relação do signo com o interpretante, consideramos interpretações oriundas da observação dessas e outras singularidades, o que torna possível determinar, pela observação dos diferentes tipos de marcas contidas na impressão da gravura original, o uso de técnicas variadas em uma mesma matriz. No caso dessa gravura as técnicas água-forte, água-tinta e ponta-seca, já identificadas na ficha da Pinacoteca, também podem ser distinguidas visualmente, o que também leva a concluir que a matriz é de metal, provavelmente cobre ou latão. As técnicas são distinguidas pelas características dos tipos de traços e manchas contidos na impressão: a técnica da ponta-seca produz traços com uma textura aveludada; a técnica da água-forte produz traços precisos e a técnica da água-tinta é a responsável pelas manchas com diferentes tonalidades. Também se conclui que o papel é, provavelmente, de gramatura 300, dadas algumas características físicas, como sua textura e espessura.

No ponto de vista convencional-simbólico da gravura é analisado como os elementos visuais estão agregados a valores e convenções culturais.

Os signos na gravura são visuais e não verbais, o que reforça na análise da gravura a importância das relações icônicas que o símbolo tem com o objeto; essas são responsáveis pelas primeiras associações entre o símbolo e seu objeto, antes mesmo da convenção que o estabelece. Por exemplo, no caso do símbolo que pode ser observado na Figura 21.1, pode-se interpretar pelas relações icônicas que a figura é a representação do animal “cabra”, identificado o objeto. Diferentemente, o símbolo verbal “Cabra” (Figura 21.2), não necessariamente deve apresentar relações icônicas com o objeto que representa e, por esta razão, apenas os conhecedores da convenção podem associar este símbolo ao animal cabra. Em qualquer caso, contudo, o significado simbólico propriamente dito destaca os elementos gerais que caracterizam a convenção e não, por exemplo, a aparência da cabra. Além disso, há aspectos dos símbolos que não são resolvidos iconicamente. Supondo-se, por exemplo, que o animal cabra signifique fertilidade na cultura de uma comunidade de pastores nórdicos, só podemos alcançar esse significado acessando a cultura e suas convenções.

Figura 21 – **Cabra não verbal e verbal.**



Fonte: Do autor.

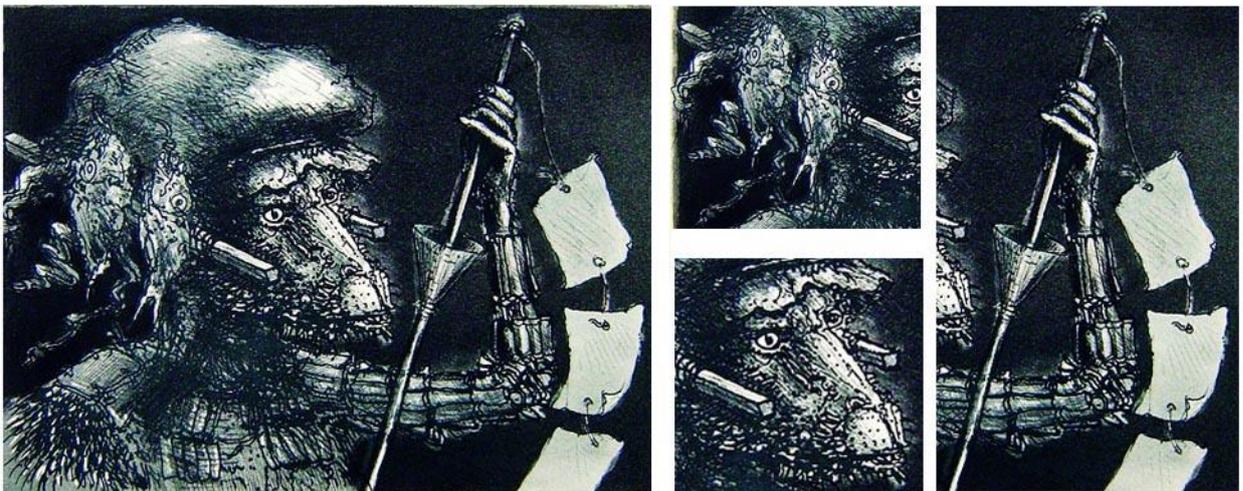
Numa leitura do *legi-signo* na gravura em questão, podemos determinar que o artista fez escolhas compositivas deliberadas, amparadas pelo conhecimento prévio de fundamentos da linguagem visual, convencionadas por sua experiência com estudos de composição; um raciocínio possível do artista a esse respeito poderia ser: *“caso insira os peixes na esquerda, tenho que, em contrapartida inserir a lança no lado direito, para assim equilibrar os dois importantes elementos da composição”*. Os fundamentos que podem ter levado a escolhas compositivas na gravura analisada resultaram em um tipo de composição equilibrada pela divisão dos elementos visuais num esquema de 2/3 x 1/3, como apresentado anteriormente na Figura 16. O fato de o maior peso estar concentrado na área da esquerda da

imagem ressaltou a leveza dos papéis ou chapas de metal finas que estão localizados na área direita da imagem. Outra solução de composição do artista faz com que a figura principal (bode/humano) seja projetada para frente, por estar sobre um fundo escuro e com pouca variação de tons.

Ainda no ponto de vista convencional-simbólico, agora numa leitura da relação do signo com o objeto, ou aquilo a que o signo se refere, podem ser determinadas algumas considerações sobre a gravura de Grassmann. Alguns signos como os peixes, a lança ou o bode podem carregar conteúdos simbólicos que vão além da identificação do conceito, ligados a convenções de diversas culturas como, por exemplo, a que liga o peixe ao cristianismo, ou a lança à guerra.

Finalmente, no ponto de vista convencional-simbólico, na relação do signo com o interpretante, o exercício de interpretação dos símbolos na gravura foi ilustrado na Figura 22 em que se pode ver, do lado esquerdo, a gravura em sua totalidade e, do lado direito, os símbolos identificados e destacados neste exemplo: o peixe, a cabra e a lança com seus papéis. Na leitura desse símbolo especulamos, por exemplo, seu vínculo com significados cristãos, pela presença dos peixes, e da guerra, pela presença da lança.

Figura 22– Detalhe dos signos simbólicos.



Fonte: Mesma da Figura 15, edição nossa.

A narrativa “O cavaleiro, mensageiro da morte, empunhando sua lança de prata, surge ferido da bruma, trazendo as notícias da batalha, seu braço está roto

pelo fio das espadas, mas seu coração se enche de esperança ao vislumbrar a rainha viva, governando seu povo com a bravura exigida pelos tempos de guerra.”, construída inicialmente como mera possibilidade, dificilmente pode ser mantida como tal, embora haja uma lança (que não se sabe se é ou não de prata), um “cavaleiro” pareça ser sugerido pela lança e pareça estar mesmo ferido e em meio a uma bruma ou escuridão e as “folhas” possam sugerir mensagem ou mensageiro. E, embora uma batalha possa ser suposta pela lança e pelo ferimento, não há signos que remetam a uma rainha. De outro lado, a cabeça mostra uma figura meio homem meio animal, enquanto o braço cortado tem aparência não compatível com qualquer dessas figuras. Isso somado aos peixes e à peça que cobre a cabeça leva para caminhos que desafiam uma narrativa que torne coesos todos esses elementos.

3. A temática Marcelo Grassmann

Conforme já registrado anteriormente neste texto, é notório haver um grande tema trabalhado por Marcelo Grassmann, que se repete por praticamente toda a sua carreira, o que pode ser reconhecido tanto pela observação das obras quanto pelo conhecimento da fortuna crítica sobre o trabalho do artista. Entre os estudiosos de sua obra há diversas referências sobre esta característica, como pode ser lido no seguinte trecho do artigo de F. Moraes, publicado no Jornal O Globo, intitulado “Monstros e Fantasmas, no desenho de Marcelo Grassmann”:

A crítica tem sido, às vezes, reticente, em relação a Marcelo Grassmann. Os artistas, não. Quase sem exceção, para seus colegas Grassmann é um “gênio artístico”. Seus colegas louvam, justamente, sua coerência temática e de linguagem. A crítica é mais inquieta, necessita ou busca novidade, quer ruptura com os modelos do passado, pede novos temas, fases, técnicas. De tanto ver, torna-se impaciente diante de universos perfeitamente consolidados e coerentes, que no essencial, isto é, em profundidade, não se modificam mais. É fácil entender isso. O crítico trabalha a pluralidade, aceita o conflito (*apud* LAUDANNA, 2013, p. 218).

Essa visão das rupturas de que a crítica necessita orientou também os primeiros passos deste autor que, conforme já exposto aqui, pretendia dividir a obra do artista em diversas fases, determinadas pela variação da simbologia de diferentes períodos de sua obra, mas, como já citado anteriormente, a observação das obras e o percurso das análises acabou orientando outro caminho para a pesquisa. Após o exercício da determinação de fases, o contato com críticas que apontavam para a recorrência dos temas trabalhados pelo artista e a própria observação das obras, este autor acabou por delimitar apenas duas fases, não determinadas pela variação simbólica, mas, principalmente, pela variação de características plásticas das figuras, que aqui chamamos de “criaturas”, não esquecendo também de mencionar os novos significados que surgiram, junto com o surgimento de novos tipos de “criaturas”, na transição da primeira para a segunda fase, que implicam em mudanças na temática.

A separação entre uma fase e outra pelas características plásticas, as novas “criaturas” que surgiram na segunda fase do trabalho do artista e as consequências na significação do tema é, na verdade, uma hipótese desenvolvida pela crítica e adotada por esta pesquisa com base na observação realizada ao longo de meses na

obra do artista a que tivemos acesso. Fica claro que, após um período inicial de aprendizado de técnicas, desenvolvimento de formas e de temática, a obra do artista chega a uma maturidade na primeira metade da década de 1950, após o que ele trabalhou basicamente com as mesmas “criaturas” da temática da primeira fase, desenvolvendo um aprimoramento técnico e plástico que afeta o modo como essas “criaturas” aparecem e os significados que elas desencadeiam. O período de transição de uma fase para a outra é marcado, também, pelo surgimento de novas “criaturas”, cuja visualidade é influenciada pela fauna marinha. Para desenvolver essa hipótese, o percurso de análise fundamentado teórica e metodologicamente pela teoria semiótica de C. S. Peirce, que foi apresentado no capítulo 2, tem o papel de ajudar a determinar características plásticas e de significado, ou temáticas, que explicitem a diferença entre as duas fases. Esse percurso, conforme já exposto neste texto, mais do que orientar análises sistematicamente estruturadas em um passo a passo em três etapas, vai sendo utilizado conforme a exposição do que observamos na obra de Grassmann nas duas etapas anteriores vai solicitando.

É preciso, inicialmente, determinar o que é “tema” no contexto desta dissertação. O tema da obra de um artista ou aquilo a que ele se refere pode ser considerado como um equivalente do que Peirce chama de “objeto” do signo. Conforme conceitos introduzidos no segundo capítulo deste texto, esse objeto subdivide-se em dois, o “objeto imediato” e o “objeto dinâmico”. O primeiro é interno ao signo, ou, o modo como o signo representa seu objeto dinâmico, que é externo ao signo.

O objeto do signo, segundo Santaella (1995, p. 49), é:

[...] algo diverso do signo e que [...] determina o signo. Ou melhor; o signo representa o objeto, porque de algum modo, é o próprio objeto que determina esta representação, porém aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente.

Na Figura 23 podemos ver uma gravura de Grassmann (esquerda) e uma imagem do tipo de animal a que essa gravura se refere (direita). No caso desse exemplo, o objeto dinâmico do signo são as próprias criaturas reais e existentes no mundo, os caranguejos (ali representado em uma fotografia). O objeto imediato, sendo interno ao signo, depende dele, ou seja, é como o objeto dinâmico é

representado internamente no signo; no caso desse exemplo, é como a gravura representa aquele tipo de criatura. Segundo Santaella (1995, p. 54), o objeto imediato do signo; “1) está dentro do próprio signo; 2) é uma sugestão ou alusão que indica o objeto dinâmico; 3) é o objeto tal como está representado no próprio signo, ou tal como o signo o apresenta; e 4) é o objeto tal como o signo permite que o conheçamos”.

Figura 23– **Signo e Objeto do signo.**



Fonte: MARTINS, C. Marcelo Grassmann: gravuras do acervo da Pinacoteca, 2014 / http://www.portalparanaense.com.br/comerecurtir/wp-content/uploads/2015/12/imagens_01.jpg. Acesso: 21 de junho de 2017.

É preciso considerar que: (1) as figuras de Grassmann têm proporções equivalentes aos seres reais a que remetem, mas, são representadas por meio de linhas e de luz e sombra apenas suficientes para delinear os traços principais e gerar certo efeito volumétrico, sem um naturalismo minucioso; e (2) signos como esse do caranguejo dificilmente estão sozinhos e acabam entrando em uma composição que remete a objetos mais complexos, a asserções ou narrativas, que nos levam ao que chamamos de tema, significando na relação com os outros elementos da cena e não de modo independente. Por via dessas considerações, podemos concluir que o “tema” no trabalho de Marcelo Grassmann deve ser acessado por meio do objeto imediato do signo, ou seja, pelo modo como o artista representa em sua obra os objetos dinâmicos – ligados ao mundo existencial ou mesmo a um mundo inteiramente fictício, provindo de sua imaginação – e os organiza – coloca em relação, mistura com outros – em suas composições.

Entendemos que o grande tema ou objeto da obra de Grassmann é um universo ou mundo no qual suas sempre recorrentes criaturas estão inseridas. Neste universo há um tempo e espaço próprios e não determináveis, mesmo que algumas pistas, como as armaduras e a indumentária das damas, indiquem mais uma proximidade com a Idade Média e Renascimento do que a contemporaneidade.

Pela observação de catálogos de exposições e dos acervos do artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo e na Biblioteca da UNICAMP, este autor concluiu que as criaturas deste universo podem sim ser catalogadas, pois não são em grande número quando não considerada a variação plástica na representação das figuras, ou seja, os diversos modos de representar o que aparenta ser a mesma “criatura”. Os principais habitantes do universo de Grassmann, considerado o levantamento nos dois acervos, são: cavaleiros, damas, bodes, cavalos, bebês, pequenas e grandes criaturas antropomorfas, caveiras, criaturas aladas, dragões e uma grande variedade de animais da fauna marinha, hora representados individualmente, hora como parte de armaduras ou mesmo do corpo das criaturas antropomorfas das cenas.

Neste capítulo, as análises são utilizadas para determinar as diferenças e similaridades entre as duas fases da obra de Marcelo Grassmann, tal como apresentado aqui. Elas servem para identificar quais são os elementos que não estavam presentes nas obras da primeira fase e que passaram a estar na segunda, e quais são as implicações destas mudanças na produção de significado. As distinções entre as duas fases da produção do artista contribuem para a compreensão da sua obra no que tange à consolidação de sua temática, que é associada à consolidação de sua plasticidade.

3.1. O povoamento da temática.

Este tópico fala de algumas características plásticas e de produção de significação das criaturas que fazem parte da temática de Marcelo Grassmann e de como se pode perceber que a sua temática atingiu a maturidade na primeira metade da década de 1950, se consolidando de modo a ser recorrente em toda a carreira do artista. Este tópico é fruto do estudo dos dados que foram coletados durante esta pesquisa de mestrado, tanto dados verbais – de resenhas, críticas, entrevistas etc.,

que têm o objetivo de fundamentar algumas afirmações deste autor –, quanto visuais – oriundos de análises de observação das obras do artista. Aqui, talvez, reside a maior contribuição que este trabalho pode prestar à compreensão de alguns aspectos importantes do trabalho do artista.

Como dito anteriormente, o esforço inicial desta pesquisa era um estudo da simbologia de Marcelo Grassmann que viabilizasse a divisão do trabalho do artista em fases. Para isso era necessária uma ampla pesquisa, que abrangesse a observação de obras de toda a carreira do artista, não todas as obras, pois o artista possui talvez milhares, entre desenhos, ilustrações ou gravuras, mas, tanto quanto fosse possível, pois só assim pareceria viável uma pesquisa séria, tomando a obra na perspectiva que era pretendida.

O esforço pelo conhecimento da maior quantidade de obras possível teve como resultado o acesso a aproximadamente setecentos trabalhos do artista, tanto por via de reproduções fotográficas em catálogos de exposições, quanto por meio de obras originais em dois grandes acervos do artista. O acesso a algumas obras originais do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo nos colocou em contato com um catálogo completo do acervo, não público e interno do museu, com fotografias das obras, além de dados como título, data e técnica. O acervo da Pinacoteca contém, segundo o site do museu na internet, “387 obras [...] adquiridas em 1969, [...] 102 xilogravuras, 127 gravuras em metal, 102 litografias e 56 provas de estado” (PINACOTECA, 2017). Houve também o acesso a algumas gravuras originais do acervo do artista na seção de “Coleções Especiais e Obras Raras” da Biblioteca Central Cesar Lattes na UNICAMP que, segundo o site da universidade, “trata-se de três grandes caixas azuis contendo 220 gravuras em metal, especialidade de Grassmann, relacionadas a mais de meio século de produção artística” (LAURETTI, 2017).

Com o decorrer da pesquisa surgiu, pelos dados coletados, a ideia de que havia, da parte do artista, um grande esforço quanto ao desenvolvimento de soluções plásticas das representações visuais de suas obras; exemplos que confirmam esta afirmação podem ser encontrados em algumas citações, como a seguinte, oriunda de entrevista dada pelo artista; “O importante é o lado plástico das coisas. Não importa se é um esqueleto, uma galinha, uma mulher. O que interessa é que o desenho seja bom, que a gravura seja boa” (STEEN, 1995, n.p.). Há também

algo semelhante em uma crítica de Mayra Laudanna; “Para Grassmann, o que importa são as formas que vão surgindo e que o divertem⁹, que podem ou não agradar, mas não deixam o espectador indiferente” (LAUDANNA, 2013, p. 12) e, também, em uma crítica de Jacob Klintowitz, “No seu trabalho [de Grassmann] a divisão entre conteúdo e forma não tem sentido, pois seu conteúdo narrativo é a sua própria forma” (ABDALLA, 2010, p.122).

As análises que se seguem proporcionam uma leitura da obra do artista na perspectiva de sua temática, analisada pelas diferentes características plásticas e de produção de significado, apresentadas num esquema em que se observam transformações que culminam em um conjunto de variações, suficientemente notáveis, que justificam a divisão da temática em duas fases. Para esse fim as leituras vão ser nos termos; (1) das considerações gerais resultantes de uma leitura semiótica do conjunto de obras a que este autor teve acesso durante a pesquisa; (2) essas considerações se consolidam na leitura de algumas gravuras apresentadas nesta parte do texto, divididas entre a primeira fase do artista, que vai do começo da carreira no início da década de 1940, até a primeira metade da década de 1950, e a segunda fase, que vai de meados de 1954 até o final da vida do artista.

3.2. A primeira fase

Já pudemos conhecer um pouco sobre a carreira de Grassmann no primeiro capítulo, mas podemos aqui lembrar os principais eventos até o ano de 1952, que é o ano em que o artista faz sua visita à Bahia e quando acontece a transição entre as duas fases. No cronograma apresentado por Lourenço (1984, n.p.), vemos que os anos de início da vida profissional do artista são entre 1949 e 1942, em que estudou na hoje Escola Técnica Getúlio Vargas, um período em que o artista não trabalha com algo especificamente relacionado à sua arte, mas ao artesanato, que acabou por ser um dos componentes de seu trabalho. especialmente o entalhe. Entre 1943 e 1946 o artista realiza seus estudos iniciais de gravura (xilogravura), realiza sua primeira exposição, além iniciar sua ativa participação na vida artística da

⁹ É importante frisar que o artista não realizava suas obras apenas pelo mero prazer do divertimento, mas esse comentário serve para reforçar a ideia de que o desenvolvimento plástico de suas representações visuais é um importante ingrediente para seu esforço de criação.

cidade de São Paulo. Até 1951 trabalha como ilustrador e realiza exposições coletivas e individuais.

Durante esse período o artista produziu basicamente xilogravuras, mas também algumas gravuras em metal, resultado dos estudos com o gravador Henrique Oswald. Nas gravuras, podem-se observar mulheres, sozinhas ou acompanhadas de outras figuras; “as mulheres são portadoras da vida, protegendo crianças e expressando ternura, porém, já se insinua com elas uma certa alquimia interior, temperada de sinistro e demoníaco, [...] sempre muito sensuais” (LOURENÇO, 1985, n.p.), surgem também as primeiras criaturas, figuras masculinas, criaturas com chifres (lembram bodes) e muitos cavalos. Lourenço (1985, n.p.) fala sobre as figuras que aparecem nesta fase inicial da carreira do artista:

São marcadamente deformativas e dramáticas as produções do artista entre 1944-1949, quando começou um aprendizado com Henrique Oswald no liceu de Artes e Ofícios (RJ), esboçando-se timidamente seu universo. Homens e mulheres solitários, crianças no colo da mãe, autorretratos e ilustrações marcam este período inicial, sendo tratados com forte acendo expressivo e incisões características da gravura expressionista.

Um artigo de Maurício Jayme também fala de algumas características dessa fase: “nos anos 1940, Marcelo parece ter sido tentado por uma tendência que não vingou – uma outra transformação, a da figura em abstração ou abrandamento da temática figurativa. Sua técnica na madeira já é respeitável” (*apud* LAUDANNA, 2013, p. 84). Uma consequência da influência abstrata desse período é a realização de xilogravuras bastante desbastadas, com as figuras muitas vezes difíceis de serem identificadas num olhar superficial. Na obra ilustrada na Figura 29, os cavalos quase se perdem no contraste entre o preto e o branco.

Pode-se considerar, pela observação de diversas gravuras deste período inicial, que o artista já se afasta do naturalismo¹⁰ e faz as primeiras incursões no universo tão particular de sua temática. Alguns cavalos têm seus pescoços alongados e lembram representações de dragões, as figuras humanas têm cara de pássaros, e as formas das figuras, já aqui, começam a se desmembrar e a se perder

¹⁰ Segundo o site Itaú Cultural: “O naturalismo pode ser definido como “a doutrina estética que busca inspiração direta na natureza e a reproduz com fidelidade. Não implica, porém, em cópia fiel da natureza, mas a sua interpretação através da sensibilidade do artista” (ITAÚ CULTURAL, 2017, n.p.).

num emaranhado de linhas, de tal modo que os fundos se fundem com as figuras, tornando-as muitas vezes difíceis de serem identificadas.

Figura 29 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, 1949.



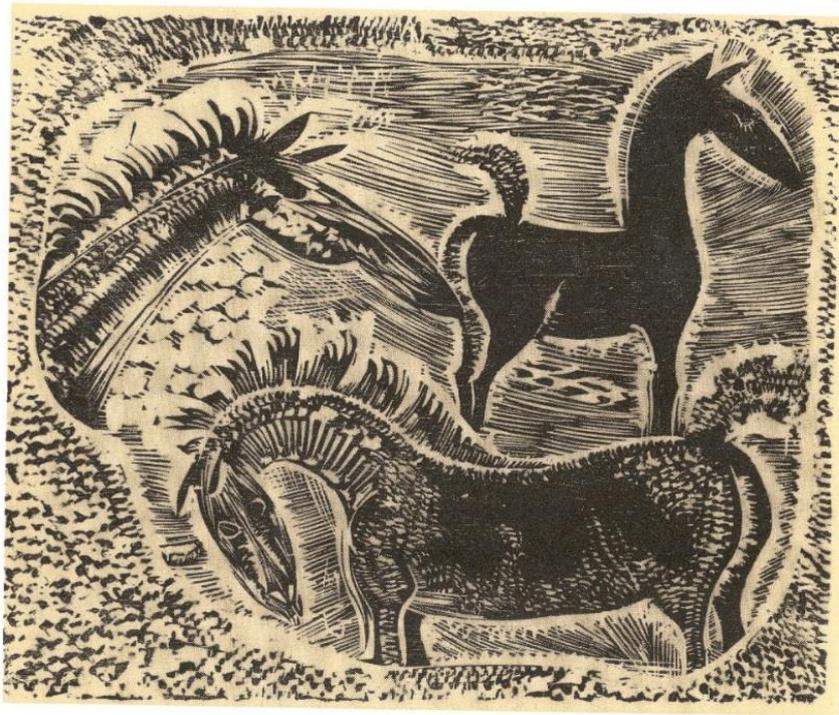
Fonte: MARTINS, C. Marcelo Grassmann: gravuras do acervo da Pinacoteca, 2014.

A seguir, utilizamos a metodologia de aplicação da teoria semiótica de Peirce, apresentada no capítulo 2. Acreditamos que não há a necessidade de reforçar detalhadamente as noções desenvolvidas dos chamados “pontos de vista semióticos” no capítulo 2, mas, para que pudéssemos definir em que termos as análises estão sendo realizadas, no início de cada uma delas vai ser informado qual ponto de vista é o operador dos raciocínios: qualitativo-icônico, singular-indicativo ou convencional-simbólico. É notável, também, que não há a necessidade de seguir estritamente todas as etapas das análises de pontos de vista em cada uma das obras analisadas, mas sim utilizar a que melhor serve para explicitar as características da obra, com a função de enquadrá-la em uma ou outra fase, expondo as características de cada uma.

Em uma análise na perspectiva do ponto de vista qualitativo-icônico, da plasticidade da temática desta primeira fase, identificamos como o artista representa as figuras nas suas formas, volumes, contrastes etc., que tipos de criaturas são comuns a este período, e que primeiras interpretações podem ser desencadeadas pela observação dos trabalhos desta fase. Este exercício colabora para identificar como o artista resolvia plasticamente as obras dos primeiros anos de sua carreira e que tipos de primeiras associações de ideias elas poderiam desencadear.

Iniciemos com a leitura de uma xilogravura (Figura 30) que apresenta os tão recorrentes cavalos da primeira fase da temática do artista.

Figura 30 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, 1949.



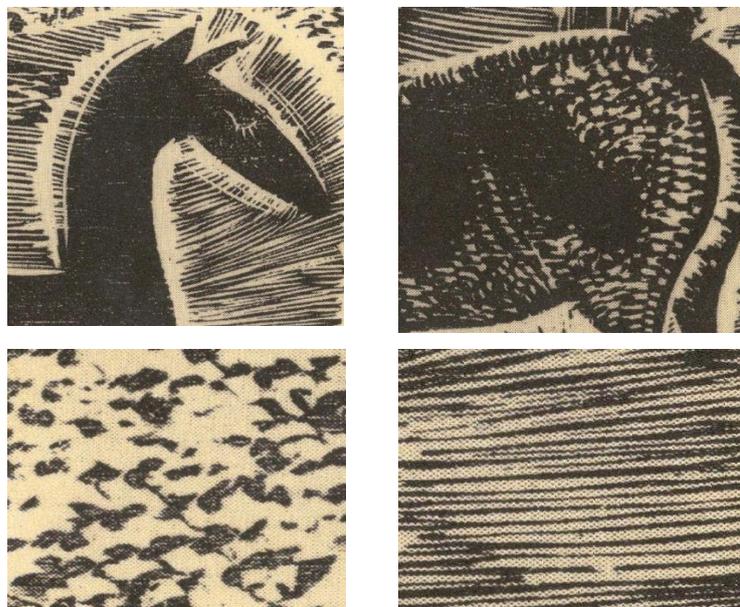
Fonte: Maria C. França Lourenço. Marcelo Grassmann: 40 anos de Gravura. São Paulo, 1984.

Começando com uma leitura do signo com relação a ele mesmo, podemos fazer as primeiras considerações, contando com o apoio da autora Donis A. Dondis, segundo a qual, em uma imagem cuja composição manifesta o “predomínio da área esquerda do campo sobre a direita, e da metade inferior do campo visual sobre a superior, a composição é nivelada, e apresenta um mínimo de tensão” (DONDIS, 1997, p. 22). Seguindo este raciocínio, na gravura da Figura 30 podemos observar a

presença de três figuras, que estão distribuídas de modo que a figura da parte inferior é maior em relação às outras da parte superior; ao mesmo tempo, a área texturizada que contorna as figuras é maior no lado esquerdo, o que ajuda a dar equilíbrio à composição. É bem recorrente (em obras de toda carreira) em Grassmann composições de compensação de pesos dos elementos visuais, a fim de obter equilíbrio visual por meio de um peso maior dos elementos da esquerda e da metade inferior, que compensam o peso dos elementos menores da direita e da metade superior.

A delimitação das formas das figuras é obtida por uma linha branca que as contorna, como pode ser observado no detalhe da Figura 31 (superior esquerda). Os volumes são discretos e obtidos pela alternância irregular entre áreas pretas e brancas, por via de um tipo de desbastação que produz pontos (imprecisos) brancos, o que pode ser observado na Figura 31 (Superior direita). O fundo é preenchido majoritariamente por dois tipos de texturas, linhas brancas e pretas e pontos imprecisos, como se pode ver nos detalhes da Figura 31, inferior esquerda e direita.

Figura 31 – Detalhes da Figura 30.



Fonte: Mesma da Figura 30 – Edição nossa

A relação icônica do signo com o objeto dinâmico nos levou a associar as três figuras a cavalos; além disso, contudo, não há outros elementos que indiquem

qualquer narrativa em específico; o que essa obra parece tentar alcançar é uma distribuição dos elementos visuais de modo a equilibrar as figuras entre si e na relação com um fundo cujas texturas sugerem uma paisagem recortada em um ângulo fechado e sem definição clara. O contorno parece deslocar a cena de uma realidade vista para algo imaginado, de sonho talvez. Em toda a cena há certo impulso do artista por uma representação naturalística da figura, mas, também, para uma abstração, tanto das figuras quanto do fundo.

A Figura 32, numa leitura do ponto de vista singular-indicativo, pela observação de aspectos das texturas e marcas, leva a crer, sem o auxílio de dados específicos sobre essa obra, que se trata de uma reprodução de uma calcogravura e que ela foi realizada nas técnicas de água-forte e água-tinta, o que fundamenta essa afirmação é o tipo de traço presente no contorno das figuras, que é típico da técnica de água-forte, além das manchas que produzem as variações tonais, que são obtidas pela técnica de água-tinta. É notável aqui que a técnica utilizada pelo artista ainda é bastante primária, se comparada à complexidade técnica que se observa em seus trabalhos da segunda metade da década de 1950 em diante (o que veremos melhor mais à frente), pois não há grande variação tonal, nem a atmosfera sombria, obtida pelas impressões escuras da segunda fase. Obter impressões muito escuras de água-tinta não é uma tarefa simples, pois é necessário um grande domínio técnico do tempo de exposição da matriz de metal à corrosão, da dissolução do ácido reagente, além de demandar muita habilidade na manipulação e aplicação da tinta na matriz para a impressão.

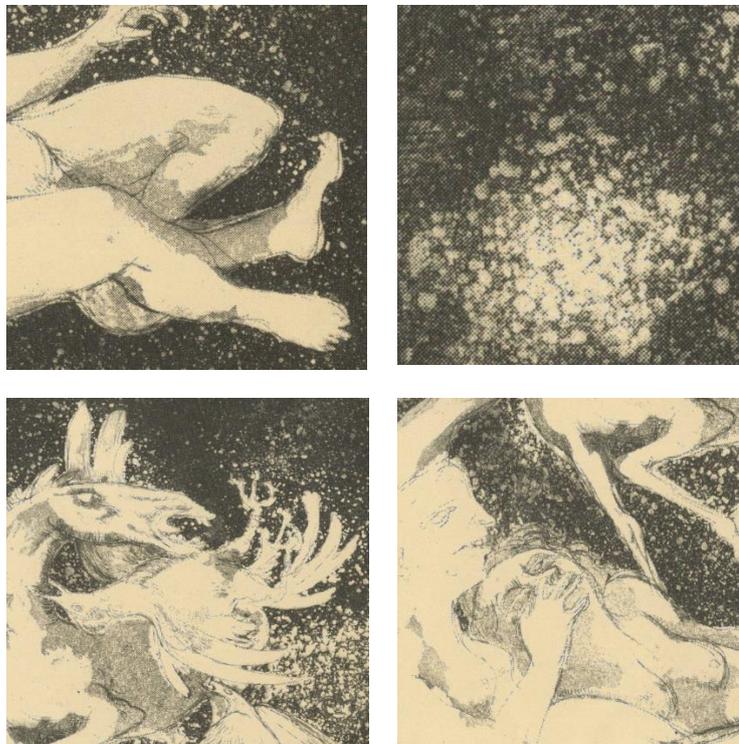
Numa leitura do ponto de vista qualitativo-icônico, nesta gravura, como na anterior, podemos observar a presença de três figuras, distribuídas num esquema triangular, com o peso mais concentrado no lado inferior esquerdo. Os volumes são obtidos pela variação tonal e pela superposição das linhas, que produz o que Dondis (1997, p. 28) chama de “distância relativa”, como se pode ver no detalhe da Figura 33 (superior esquerda), em que se cria a ilusão de que há uma parte da figura sobrepondo outra, o que faz com que pareça que uma parte está mais próxima do que a outra. As três figuras estão sobre um fundo que só não é totalmente negro pela presença das manchas brancas, como as que podem ser observadas na Figura 33 (superior direita).

Figura 32 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, 1950.



Fonte: Maria C. França Lourenço. Marcelo Grassmann: 40 anos de Gravura. São Paulo, 1984.

Figura 33 – **Detalhes da gravura da figura 32.**



Fonte: Mesma da Figura 32 – Edição nossa.

As duas figuras da parte inferior podem ter como objetos seres humanos do sexo feminino e, a da parte superior, um cavalo.

Abordando o ponto de vista convencional-simbólico, podemos associar a figura ao que parece ser um cavalo, pelo fato de conter o que podem ser asas, ao ser que é conhecido na mitológica grega como Pégaso, (Figura 33, inferior esquerda).

Podemos associar o signo à lenda grega de Pégaso, referenciada por Bulfinch (2002, p. 153) na seguinte passagem: “Quando Perseu cortou a cabeça de Medusa, o sangue, caindo sobre a terra, transformou-se no cavalo alado Pégaso”. A presença dos pontos brancos (que podem ter como objeto moscas) ao redor do cavalo, pode ser associada a uma outra passagem:

Afinal Belerofonte, por seu orgulho e presunção, incorreu na ira dos deuses; chegou, segundo se conta, a tentar voar até o céu em seu corcel alado, mas Júpiter mandou um moscardo atormentar Pégaso. O cavalo atirou ao chão o cavaleiro, que, em consequência, se tornou coxo e cego. (BULFINCH, 2002, p. 154).

A análise da obra da Figura 32 explicita uma característica comum das duas fases, o fato de que o artista sempre trabalhou com grandes temas da mitologia, dando a eles o tratamento de sua própria temática. É possível ver diversas referências a este fato na crítica e acreditamos que a habilidade do artista em trabalhar com esse tipo de representação de passagens de descrições de mitos é consequência de seu trabalho como ilustrador.

O modo como o artista representou as duas figuras humanas (ver detalhe da Figura 33, inferior direita), pode ser associada ao modo de representação expressionista. Segundo o site Itaú Cultural, uma representação expressionista “liga-se à ação, muitas vezes violenta, através da qual a imagem é criada, com o auxílio de cores fortes – que rejeitam a verossimilhança – e de formas distorcidas” (ITAÚ CULTURAL, 2017, n.p.).

As duas leituras anteriores mostram algumas características do trabalho de Grassmann que são bastante importantes para a compreensão das análises que se seguem. Na primeira, nos deparamos com tipos de texturas (Figura 31 inferior) muito usadas pelo artista em suas xilogravuras desta primeira fase, que são fruto da convivência de trabalho que ele teve com o artista Lívio Abramo. Esse é um tipo de solução plástica típica das xilogravuras dessa primeira fase do trabalho do artista,

que, se não foi totalmente abandonada na segunda fase, foi abrandada e dissolvida em outras soluções que assinalamos mais à frente. Outra característica da linguagem de Grassmann que está presente em todo o seu esplendor na segunda fase é o uso da gravura em metal e da deformação das figuras, recurso próprio da representação expressionista; ambas as opções nesta primeira fase foram influenciadas pelo trabalho de Oswaldo Goeldi (Figura 34). Conforme Martins (2014, p. 132-133), “o contato com Goeldi o afastou do domínio excessivamente técnico de Lívio Abramo e o predispôs a deixar a xilogravura em favor de uma técnica mais adequada à sua poética, a calcogravura”. As primeiras gravuras em metal que o artista realizou foram nesta fase, como dito anteriormente, fruto dos estudos com Goeldi.

Figura 34 – **Oswaldo Goeldi**, Sem Título, São Paulo 1937.



Fonte: <[Http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=G&IDItem=261](http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=G&IDItem=261)> Acesso em: 26 de jun de 2017.

Em conclusão, pelo que foi observado no conjunto de todas as obras anteriores a 1952 que este autor teve acesso, Grassmann esboçava o que viria a se consolidar como sua temática. Seus trabalhos já apresentavam características indissociáveis de sua produção, como a influência da mitologia na sua representação. É necessário frisar que o artista (apesar de ter sido um grande

ilustrador) não realizava necessariamente ilustrações dos mitos, mas utilizava características plástica e de significação para povoar seu imaginário. Outro aspecto observável é o cuidado que o artista tinha com o desenvolvimento técnico de suas obras. Enfim, a primeira fase é fundamentalmente um período de desenvolvimento técnico e temático, em que o artista já produzia obras que anunciavam suas preferências nesses campos, porém, ainda sem a coerência do conjunto de obras que viria a produzir após os estudos de desenho da fauna marinha que ele realizou na Bahia, no ano de 1952.

3.3. O florescer da fauna marinha

Na década de 1940, a primeira fase do trabalho do artista, ele sofreu grande influência, tanto na técnica quanto na linguagem, do trabalho de seus professores Henrique Oswald, Poty Lazarotto, Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi, porém, é notável que já nessa primeira fase ele vinha desenvolvendo um trabalho muito pessoal, mesmo que, vez ou outra, como já vimos, tenha sido tentado pelas tendências (como o abstracionismo) da arte produzida no Brasil. Passada uma década do início da carreira de Marcelo Grassmann e as primeiras influências, a temática do artista sofre uma rápida e definitiva mudança na primeira metade da década de 1950.

Este autor considera que o grande marco da consolidação da temática de Grassmann foi a viagem que o artista realizou em 1952 à cidade de Salvador, na Bahia, onde passou o período de alguns meses, “[...] lavrando xilogravura e desenhando [...] motivos da natureza local que mais tarde se transformariam em símbolos constantes e em fundamentos estruturais de sua notável imagística” (LAUDANNA, 2013, p. 82). Nesse ano, de 1952, Grassmann aproveitou a oportunidade de ir trabalhar no ateliê do artista baiano Mario Cravo, onde fez os decisivos estudos da fauna marinha, que influenciariam seu imaginário.

Há uma série de referências encontradas na crítica sobre o surgimento de um novo modo de o artista representar plasticamente as criaturas com as quais ele já vinha trabalhando, além do surgimento de novas, que são, a partir deste período, constantemente encontradas nas suas obras;

O período decisivo ocorreu entre 1949 e 1952 quando surgiram sereias, animais antropomórficos e fantásticos, reportando-nos aos pesadelos

arquetipais onde a força incontrolável revela-nos um mundo de monstruosidades dramaticamente dispostas. No momento em que se iniciava no Brasil um afastamento da figuração, o artista decidia-se por uma forma carregada de simbologia. (LOURENÇO, 1984, n.p.).

É notória a preocupação do artista com o estudo das formas das criaturas marinhas, principalmente de lagostas, peixes e caranguejos. Nesta primeira metade da década de 1950 ele fez diversos estudos em desenho e produziu algumas gravuras com esses animais, como podemos ver nos exemplos das Figuras 35 e 36, em que se observa estudos em desenho de lagostas e uma gravura em metal com caranguejos.

Figura 35 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, 1957.



Fonte: ELUF, Lygia. Marcelo Grassmann, 2010.

Figura 36 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, 1952.



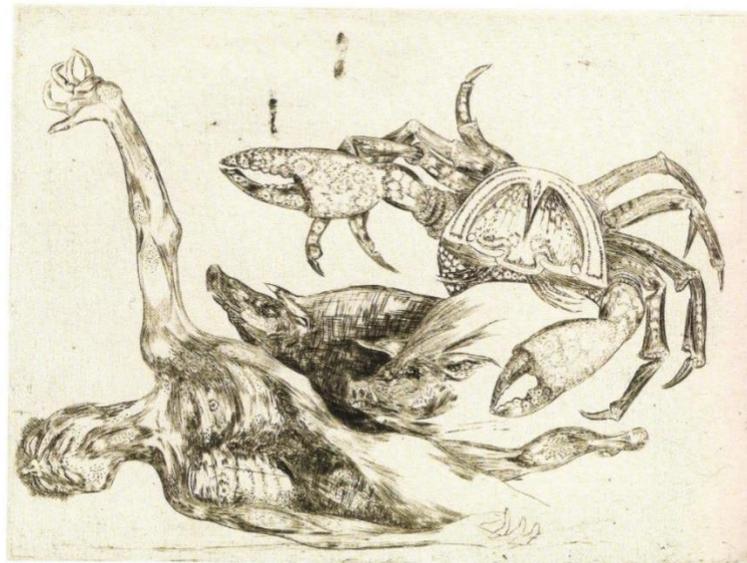
Fonte: MARTINS, C. Marcelo Grassmann: gravuras do acervo da Pinacoteca, 2014.

O universo da temática anterior do artista, cujos habitantes eram as damas, cavalos, criaturas antropomorfas com chifres e as aladas, por exemplo, não desapareceram, mas passaram a ser acompanhadas dessas novas criaturas:

Figuras aquáticas com peixes, caranguejos, sereias e caramujos constituem uma constante, a partir da década de 50, sendo apresentados inicialmente individualizados e contracenando com outros animais, porém, com o decorrer do tempo passaram a complementar partes do corpo humano. Assim, as escamas tornam-se cabelos das donzelas, o caranguejo seus seios, e a parte frontal do peixe reverte-se em elmos dos cavaleiros, compondo aspectos decorativos e simbólicos a sugerir conteúdos animais em suas figuras quase humanas (LOURENÇO, 1984, n.p.).

Como dito na citação acima, Grassmann inicialmente representou suas criaturas individualmente ou contracenando com outros animais, pode-se observar também como as criaturas passaram a ganhar um tratamento da forma de animais da fauna marinha. No exemplo da figura 37 podem-se observar essas duas características; há uma representação de um caranguejo contracenando com outras três figuras, um ser humano e dois porcos, cujas formas se misturam e apresentam características figurativas de peixes.

Figura 37 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, 1952.



Fonte: MARTINS, C. Marcelo Grassmann: gravuras do acervo da Pinacoteca, 2014.

O fato de o artista passar a representar criaturas da fauna marinha em suas obras já apresenta uma grande novidade, se comparado ao que o artista vinha fazendo até então, porém, o fato mais importante para a consolidação da temática do artista é o de que, à medida que as criaturas deixam de ser representadas isoladamente e entram nas composições com outras, elas passam a integrar partes dos corpos dessas outras criaturas ou assumem a função de objetos inanimados. A forma e a plasticidade das carapaças dos animais da fauna marinha, por exemplo, associadas ao fato de que elas são de fato muito rígidas e funcionarem como escudos protetores desses animais, são transformados nas tão recorrentes armaduras que vestiam os constantes guerreiros de sua temática.

No próximo tópico desenvolvemos melhor as consequências dos estudos que o artista realizou neste período, tratando do modo como o artista passou a representar plasticamente as suas figuras.

3.4. Segunda fase

Depois da visita à Bahia, onde aconteceu os estudos em desenho da fauna marinha, as criaturas de Grassmann desabrocharam de uma representação que já apresentava uma expressividade bastante contundente, para uma explosão de figuras que continham grande carga dramática, com formas pontiagudas, garras, expressões faciais e corporais que emanam um mistério, o que, desse período em diante, é característico da temática do artista. No exemplo da Figura 38 podemos observar um tipo de criatura que já aparecida na primeira fase, mas que agora se funde com uma lagosta e uma concha, para se transformar num ser desconectado do mundo que conhecemos e que só habita o imaginário de Grassmann.

Os cavalos, que antes tinham linhas suaves, agora aparecem com formas arrojadas, curvas acentuadas e pontas; os peixes e caranguejos agora são uma constante:

Bodes, peixes e caranguejos destacam-se no imaginário, a partir dos anos 50, sendo que suas partes pontiagudas e triangulares marcam um direcionamento oblíquo, característico de composições onde estão presentes. Algumas vezes apresentam, mesmo, laivos de um decorativismo que, por ser raro, não compromete a força geral da obra (LOURENÇO, 1984, n.p.).

Figura 38 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, década de 1960.

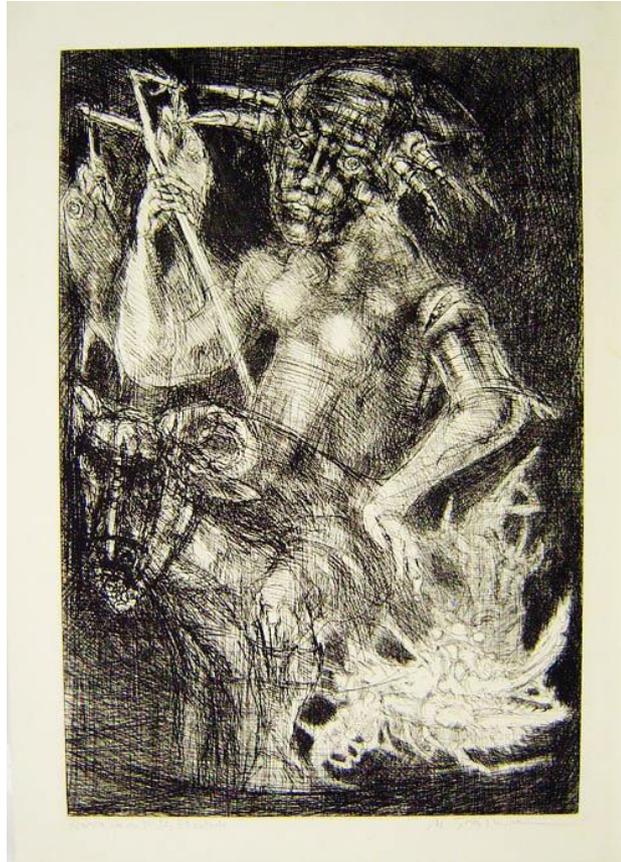


Fonte: MARTINS, C. Marcelo Grassmann: gravuras do acervo da Pinacoteca, 2014.

As leituras seguintes ajudam a identificar estas novas características plasticidade e da temática do artista, que não estavam presentes antes de 1952 e que se tornaram uma constante a partir de então. Vamos usar como exemplo a calcogravura ilustrada na Figura 39.

Na Figura 39, numa leitura do ponto de vista qualitativo-icônico, na relação do signo com ele mesmo, podemos identificar um tipo de composição que já era característico da primeira fase, cuja preocupação é a de distribuir os pesos dos elementos visuais de modo equilibrado, num esquema em que a cabeça do bode se relaciona com a cabeça do cavaleiro de modo a se equilibrarem, é perceptível como os dois elementos se posicionam diagonalmente, causando tensão. Este autor observou, não apenas no caso desta obra que estamos analisando, mas pela observação de várias – dentre as quais esta é um exemplo –, que o artista passou a ser mais ousado na distribuição dos elementos visuais na composição, muitas vezes partindo a composição em esquemas de $2/3$ e $1/3$, como no exemplo que trabalhamos no capítulo 2 (Figura 16), dispendo os elementos de modo que o olhar percorra a obra circularmente. Há muitas obras que apresentam duas figuras quase que espelhadas, outras em que as figuras estão centralizadas.

Figura 39 - **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, São Paulo, déc. 1960.



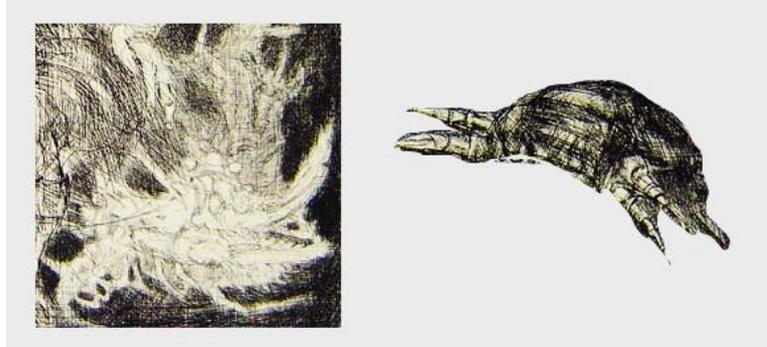
Fonte: Ficha técnica do acervo do Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O que é notável é que, com relação à composição, o artista sempre encontrou soluções novas, independentemente da fase. Podemos encontrar um comentário pertinente sobre as soluções de composição trabalhadas pelo artista, em um artigo de 1985, em que o poeta Ferreira Gullar:

Reconheceu [no trabalho de Grassmann] “novos liminares” poéticos, pois o artista ampliou as dimensões de seus trabalhos, o que concebeu caráter mais solto às composições. Os temas retornam sempre os mesmos, porém com tratamento renovado. Gullar observou [...] a recorrência de temas anteriores; das figuras das damas e adolescentes, guerreiros e cavaleiros [...] certas figuras de animais monstruosos, que eram temas mais constantes de seus desenhos e gravuras. (MARTINS, 2014, p. 152).

Nessa mesma obra ilustrada na figura 39 há também outras soluções plásticas que são consequência do estudo da fauna marinha pelo artista, o que pode ser observado na Figura 40:

Figura 40–Detalhe da Figura 39



Fonte: Mesma da Figura 39 – Edição nossa.

As duas figuras dos desenhos ilustrados na Figura 40 remetem a formas de animais marinhos, como os caranguejos e as lagostas. Não há, contudo, configurações naturalistas e precisas quanto ao objeto de referência; o que há é uma duplicidade na referência do objeto, como no caso da figura da direita, que também remete a um tipo de “chapéu” ou ‘capacete’, porém, com garras que lembram as de caranguejo, especialmente quando vemos essa imagem no contexto da obra (Figura 39). Já na mesma figura, à esquerda na mesma imagem, vemos um emaranhado de formas, que apresentam semelhanças com as formas de crustáceos. Não há, necessariamente, um cuidado do artista com a simbologia, mas um esforço para encontrar soluções plásticas. Já pudemos conhecer, em algumas citações anteriores, essa característica do trabalho de Grassmann. Signos como esses, que representam animais da fauna marinha, são consequência dos estudos de 1952 na Bahia e, portanto, seu aparecimento e o tipo de solução plástica e as combinações formais que o artista vai desenvolvendo com essas formas são exclusivos da segunda fase.

No detalhe da obra, recortado na Figura 41, um ser com características de figura humana usa um tipo de chapéu ou capacete ou, mesmo, tem uma extensão da cabeça cujas formas, como já observado, é híbrida com a de animais marinhos como caranguejos, lagostas, siris... o humanoide está segurando uma vareta

supostamente de madeira, com dois peixes pendurados, e usa um tipo de armadura que lembra as de metal.

Figura 41 – Detalhe da Figura 39.



Fonte: Mesma da Figura 39 – edição nossa.

Na Figura 41, o fato do aparecimento da vareta contendo os peixes, que parece não ter simplesmente a função de transportar peixes, expõe outro elemento que passou a ser recorrente nesta segunda fase: os objetos de função desconhecida. Esses objetos simbólicos aparecem em grande quantidade, alguns parecem balanças, uns instrumentos sonoros, outros parecem ter a função de comunicar algum evento, etc.

Outra característica recorrente da plasticidade e da temática do artista pode ser observada na Figura 42; a atmosfera sombria;

Esse imaginário, Grassmann foi buscar em viagens, nas ruas estreitas e nos becos da Europa Medieval. “Cada um vai para Europa e vê uma coisa” O que ele viu foi a ambientação sombria que resolveu jogar em seu trabalho para seus personagens, um clima diabólico, de coisas terríveis (LAUDANNA, 2013, p. 82).

A junção entre a fauna marinha e a atmosfera sombria, que o artista trouxe dos seus estudos na Europa, acabou por consolidar definitivamente a temática do artista. Surge também do contato com a arte europeia, a representação das criaturas cadavéricas, antropomorfas e as narrativas influenciadas por descrições de mitos de várias culturas, mas, principalmente a grega.

Analisemos agora uma gravura da fase em que se considera que a temática de Grassmann está consolidada, e que apresenta algumas características que são recorrentes a partir desta segunda fase. A análise que se segue é consequência da semiose produzida pelas relações de semelhança ou similaridades, buscadas entre o signo e o objeto dinâmico (ainda que este só possa ser acessado pelo objeto imediato, tal como exposto anteriormente), nas relações indiciais que o signo tem com o objeto, nas relações simbólicas que o signo tem com o objeto e na relação do signo com o interpretante dinâmico. Ou seja, interessa compreender o “efeito direto realmente produzido por um signo sobre um intérprete” (NÖTH, 1995, p. 75), sendo o intérprete do trabalho analisado, neste caso, este autor.

Figura 42 - **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, São Paulo, dec. 1960.



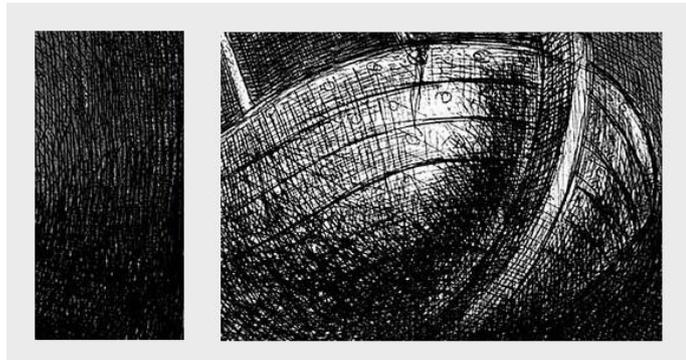
Fonte: Ficha técnica do acervo do Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Numa leitura do ponto de vista qualitativo-icônico, da relação do signo com ele mesmo, com a identificação de algumas qualidades da gravura representada pela Figura 42, que são determinantes para a delimitação das formas, volumes e movimento das figuras; vê-se que é uma gravura bastante escura, em que a variação tonal e os volumes são obtidos pelo cruzamento de linhas (técnica bastante conhecida de gravura em água-forte), os volumes são obtidos também por alguns traços curvos bastante marcados e reforçados pela variação tonal e linhas curvas

também enfatizam o dinamismo dos movimentos. Pode-se observar mais detalhadamente um exemplo de variação tonal (à esquerda) e a obtenção de volume e o dinamismo dos movimentos (à direita) na figura 43.

Numa abordagem do ponto de vista singular-indicativo, pela observação dos traços, pode-se determinar que se trata de uma gravura executada principalmente na técnica de água-forte. Porém, em um olhar mais atento da gravura original, acessada no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, este autor observou uma variação do tipo de textura dos traços, uns mais suaves e precisos, outros com uma textura aveludada. Essa variação fez com que fosse observado o uso de outra técnica de calcogravura, a da ponta-seca sobre metal. Nesse tipo de técnica, uma ferramenta pontiaguda age diretamente sobre a matriz de metal, o que acaba produzindo rebarbas pelo atrito entre a ferramenta e o metal e, como consequência, uma textura aveludada na impressão, pelo fato de as rebarbas (que não se encontram na técnica de água-forte) acumularem tinta. Outra técnica que pode ser observada é a da água-tinta, pelo fato de a gravura também conter manchas de tonalidades diferentes.

Figura 43 – Variação tonal pelo cruzamento de linhas e dinamismo dos volumes.



Fonte: A mesma da Figura 42, edição nossa.

O fato de o artista ter utilizado três técnicas distintas nesse trabalho expõe uma característica importante desta fase: o domínio que o artista passou a ter das técnicas, além da capacidade de manipular várias técnicas para desenvolver as soluções plásticas. O artista, como já vimos no capítulo 1, foi um grande experimentador de técnicas de desenho e gravura, e isso foi decisivo para a

consolidação de sua temática, sendo responsável, por exemplo, pela obtenção da atmosfera sombria, tão característica da sua obra a partir da segunda metade dos anos 1950.

Observado o modo como as formas e volumes das figuras são definidos, iniciamos a observação de como os elementos visuais sugerem o objeto pelas qualidades das formas e volumes. Há uma barca (Figura 44), que aparenta ser de madeira, com uma pequena bandeira na parte da frente, que se movimenta pela ação do vento; um mastro com vela é sugerido pela posição de uma vela, que não é possível ver claramente se está aberta ou recolhida, ou se há a ação do vento sobre ela; mas, pelo fato de a barca parecer estar em movimento, podemos sim considerá-la sob a ação do vento.

Figura 44 – Detalhe da barca.

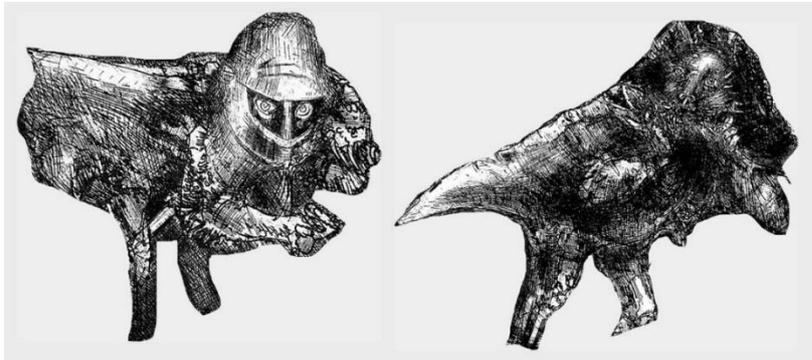


Fonte: A mesma da Figura 42, edição nossa.

Há, no interior da barca, duas criaturas (Figura 45), que apresentam semelhanças com representações de figuras humanas. As figuras são deformadas, não se vê toda a extensão das pernas, os braços quase desaparecem numa profusão de linhas, parecem estar utilizando algo como capas, ou são criaturas aladas. Uma das criaturas (Figura 45 à esquerda), quando inserida no contexto da cena apresentada na gravura, parece ser o timoneiro, pois está colocado na parte traseira da embarcação e tem uma expressão carregada de um poder que não se nota na segunda criatura (Figura 45 à direita). Essa figura da esquerda está usando o que parece ser um elmo de metal, e parece levar uma pequena faca; seu olhar se projeta para fora da gravura, em direção ao leitor, um hipnotizante olhar espiralado.

A segunda criatura apresenta qualidades das formas de um ser humano, mas também tem algo de animal, um urso ou felino, parece estar devorando ou carregando algo; pela posição que ocupa na cena, parece ser um passageiro.

Figura 45 – **Duas criaturas.**



Fonte: A mesma da Figura 42, edição nossa.

O aparecimento dessas criaturas reforça a ideia de que o artista trabalhava mais de uma vez com a mesma criatura, colocando-a em relação com outras figuras, o que acaba por desencadear novos significados a partir da mesma figura, algo que pode ser observado quando se relaciona a gravura da Figura 46 como a gravura da Figura 42.

Figura 46 – **Marcelo Grassmann**, Sem Título, São Paulo, sem data.

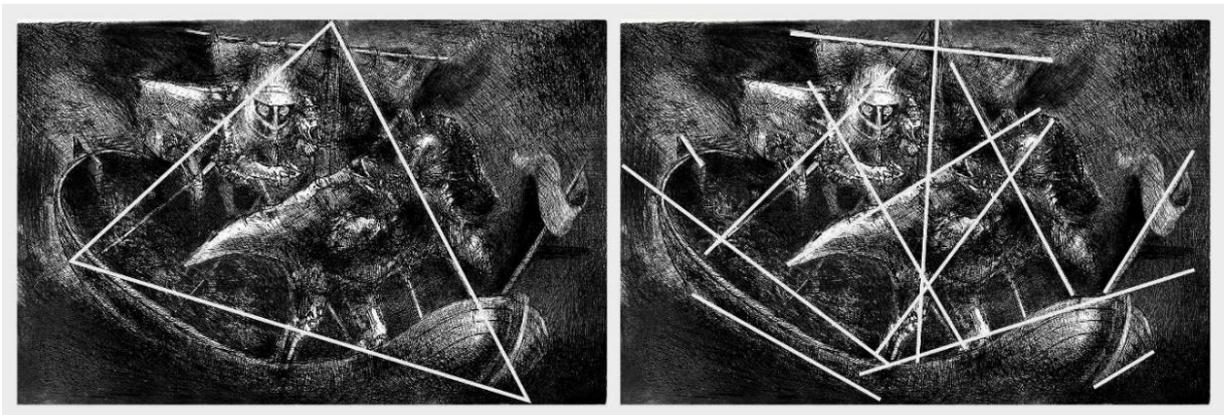


Fonte: LOURENÇO, M. C. França. Marcelo Grassmann: 40 anos de Gravura, 1984.

Outra análise importante é a das qualidades visuais da composição (ponto de vista qualitativo-icônico), pois esta é determinante para toda a dinâmica dos

movimentos da cena, influenciando fortemente na leitura; por exemplo, dependendo de como a composição é concebida a barca aparenta estar em movimento ou parada. A composição da gravura é concebida de modo que os pesos sejam distribuídos num esquema triangular (Figura 47 – esquerda), enfatizando um ou outro elemento visual e localizando praticamente todas as figuras em diagonal (Figura 47 – direita), o que sugere um movimento da esquerda para a direita. A curvatura do barco, associada à posição dos personagens antropomorfos, dá a entender que as águas em que navega não estão tranquilas, a viagem é difícil e é necessária a atenção dos mesmos.

Figura 47 – **Esquema compositivo.**



Fonte: A mesma da Figura 42, edição nossa.

A barca, aliada à presença das duas criaturas, num primeiro esforço de associação de ideias que já extrapola a mera semelhança e identifica na composição a presença de um legissigno (e inicia uma leitura do ponto de vista convencional-simbólico), levou este autor a considerar o objeto do signo como sendo o mito de Caronte. Tal como exposto no capítulo dois, este é um esforço de produzir hipóteses não formais e ainda muito vagas, que já considera a relação do signo com o interpretante dinâmico. Isso é realizado relacionando, por similaridades, os signos da gravura de Grassmann com as imagens mentais ou da memória de representações visuais que são, por sua vez, derivadas das descrições verbais e do mito de Caronte.

Não é de conhecimento deste autor nenhuma informação dada por Marcelo Grassmann sobre alguma relação desta gravura ilustrada na Figura 42 com o mito

de Caronte e também não há qualquer informação de que ela faz parte de alguma série de ilustrações de mitos gregos. O que há é o conhecido interesse do artista pela arte de diferentes períodos da história. O artista sempre foi um estudioso da arte e é possível encontrar em suas entrevistas descrições das mais diversas influências que foram determinantes para o desenvolvimento de sua temática; sua obra é vasta, e mesmo analisar um único trabalho é uma tarefa exigente, justamente dada a riqueza de suas influências. O artista também foi um profícuo ilustrador, o que reforça ainda mais a possibilidade de que esta gravura seja uma representação de algo que nos foi dado primeiramente por meio do texto verbal, como é o caso do mito de Caronte. Grassmann tampouco fez qualquer marcação (detectada pela análise de sinssignos) que relacione o assunto da gravura à descrição verbal do mito, razão pela qual não podemos afirmar com certeza que foi isso que aconteceu, mas, é clara a possibilidade da associação aqui sugerida.

É pouco provável que Grassmann tenha criado a gravura a partir de um único texto sobre o mito, sendo mais plausível que seu imaginário tenha sido influenciado pelo conhecimento de vários textos sobre o assunto. O texto a seguir traz uma descrição do mito de Caronte por Brandão (1986, p. 317);

Caronte, em grego Χάρων (Kháron), cuja etimologia é controvertida. Popularmente o nome é tido como eufemismo; Kháron proviria do verbo χαι/rein (khaírein), "alegrar-se", donde Caronte seria o "amável" ou o "brilhante". Trata-se, no mito, de um gênio do mundo infernal, cuja função era transportar as almas para além dos rios do Hades, pelo pagamento de um óbolo. Em vida ninguém penetrava em sua barca, a não ser que levasse, como Enéias, um ramo de ouro, colhido na árvore sagrada de Core. Héacles, quando desceu ao Hades, forçou-o, à base de bordoadas, a deixá-lo passar. Como castigo, por "haver deixado" um vivo atravessar os rios, o barqueiro do Hades passou um ano inteiro encadeado. Parece que Caronte apenas dirige a barca, mas não rema. São as almas que o fazem. Representam-no como um velho feio, magro, mas extremamente vigoroso, de barba hirsuta e grisalha, coberto com um manto sujo e roto, e um chapéu redondo. Nas pinturas tumulares etruscas, Caronte aparece como um demônio alado, a cabeleira eriçada de serpentes, segurando um martelo. Isto dá a entender que o Caronte etrusco é um "demônio da morte", aquele que "mata" o moribundo e o arrasta para o Hades.

O modo como Grassmann representou as duas criaturas faz com que seja mais correto associa-lo à seguinte passagem na descrição do mito feita por Brandão (1986):; “Nas pinturas tumulares etruscas, Caronte aparece como um demônio alado”, pois as criaturas têm algo como asas. Em outra passagem de Brandão (1986) podemos ler “Em vida ninguém penetrava em sua barca, a não ser que levasse, como Enéias, um ramo de ouro, colhido na árvore sagrada de Core”, ou seja, vemos a menção a um ramo de ouro e, observando-se a criatura à direita na Figura 45, vemos que ela segura algo parecido com um ramo, que pode muito bem ser uma representação do tal ramo de ouro. Seria então Enéias descendo aos infernos para rever seu pai? Pouco provável, pois Enéias atravessou o Aqueronte em companhia de uma Sibila (GRIMAL, 1982); então, deveriam ser três os passageiros na barca e não dois. Será então que Caronte está a transportar Psique ao encontro de Prosérpina, para lhe entregar a caixa de beleza? (GRIMAL, 1982). Resta-nos, neste tipo de leitura de ponto de vista convencional-simbólico, o exercício de produzir associações entre a gravura e descrições sobre o mito de Caronte, levando em consideração que se trata de uma representação do mito.

Outro tipo de associação que podemos fazer é o de relacionar a gravura da Figura 42 com outras representações visuais do mito de Caronte, um tipo de leitura que encontra semelhanças no modo como o objeto é representado internamente no signo. Nesse tipo de exercício é possível encontrar, por exemplo, semelhanças entre a gravura de Grassman e uma das famosas ilustrações que Gustav Doré realizou para a Divina Comédia (Figura 48). É notável que a presença da barca, ocupada por figuras humanas, não seria suficiente para determinar as relações de semelhança, porém, há uma atmosfera sombria e uma expressividade que é compartilhada pelos dois trabalhos.

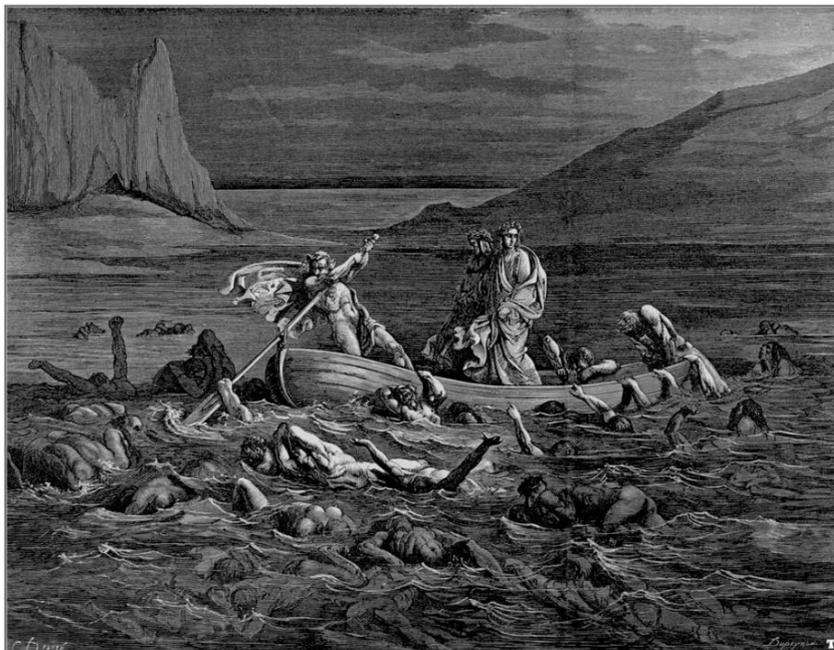
No caso da ilustração de Doré, é possível observar que o texto do Canto III (na próxima página) da Divina Comédia suscita uma imagem mental, que apresenta semelhanças com a imagem que é a ilustração de Doré na Figura 48.

Mais especificamente, associamos a obra à passagem transcrita a seguir, na tradução de José Pedro Xavier Pinheiro (2003, pg. 32 - 33);

De um largo rio à margem dirigindo
A vista, de almas divisei cardume.
— “Mestre, declara, aos rogos me anuindo,

“Que turba é essa” — eu disse — “e qual costume
 Tanto a passar a torna pressurosa,
 Se bem discirno ao duvidoso lume?”
 [...]
 Eis vejo a nós em barca se acercando,
 De cãs coberto um velho — “Ó condenados,
 Ai de vós! — alta grita levantando.
 [...]
 Sobre as túrbidas águas navegavam;
 E pojado não tinham no outro lado,
 Mais turbas já no oposto se apinhavam.

Figura 48 – **Gustave Doré**, Dante Alighieri, Inferno, Plate 9 (Canto III - Charon).



Fonte: <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustave_Dor%C3%A9_-_Dante_Alighieri_-_Inferno_-_Plate_9_\(Canto_III_-_Charon\).jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustave_Dor%C3%A9_-_Dante_Alighieri_-_Inferno_-_Plate_9_(Canto_III_-_Charon).jpg)>.

Acesso em 21 de junho de 2017.

Se tomamos essa passagem em específico, então o objeto do signo na obra de Doré é a passagem sobre Caronte nos versos do III canto da Divina Comédia de Dante, o trecho “De um largo rio à margem dirigindo a vista, de almas divisei cardume.” é visivelmente importante para a representação visual e, observando-se

a imagem da Figura 48, é possível notar o que parece ser um rio e, nele, uma espécie de “cardume” de criaturas ou almas.

O artista francês Eugène Delacroix também fez, em 1822, a sua versão da travessia do rio Aqueronte por Vírgilio e Dante (Figura 49); nela é possível observar que o artista deu uma especial ênfase à figura dos dois viajantes, deixando o barqueiro Caronte quase perdido entre o cardume de almas.

Figura 49 - **Eugène Delacroix**, La Barque de Dante, Musée du Louvre, Louvre, Paris (France), 1822.



Fonte: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Barque_de_Dante_\(Delacroix\)#/media/File:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_006.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Barque_de_Dante_(Delacroix)#/media/File:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_006.jpg)>.

Acesso em: 19 de setembro de 2016.

Neste capítulo pudemos entender melhor, por via de um amplo acesso a obras de diversos períodos da carreira de Grassmann, bem como da fortuna crítica, como a temática do artista evoluiu até chegar a um ponto em que se consolidou e passou a ser constante durante toda a sua carreira. Pudemos entender como o desenvolvimento técnico contribuiu para a variação do tema da primeira e segunda fases, bem como de que modo estas mudanças contribuíram para a produção de significado. Entendemos que tipos de soluções o artista encontrou para resolver plasticamente suas criaturas, e como essa diferença nas soluções possibilitaram a divisão da obra do artista em duas fases. Nós tratamos do fato de como a temática se consolidou na primeira metade da década de 1950, pelo advento da viagem do

artista à Bahia, em que ele realizou estudos de desenho da fauna marinha, e de como esta temática percorreu toda a carreira do artista, porém, é notável, pela observação de obras de vários períodos da segunda fase, que, apesar de o artista ter uma temática muito bem consolidada, ele não a repetia simplesmente. Segundo comentadores da obra de Grassmann, observando certos aspectos é possível notar algumas mudanças sutis que aconteceram no decorrer da carreira do artista, como se pode ver em algumas críticas:

[Em 1983] Frederico de Moraes escreveu: Na gravura Grassmann mostra-se mais áspero, cortante, mais cruel e assustador. Nos desenhos, seus monstros e fantasmas parecem já domesticados [...] O desenho surge como que suavizado, menos agressivo. Apaziguador. Mesmo o traço é mais doce, impreciso, menos incisivo (MARTINS, 2014, p. 151).

[Em 2006, sobre a exposição Acteon e outros temas] Desenhos e gravuras de linearidade mais suja, garatujada; aos enquadramentos selecionados, de três quartos, incorporou outros aparentemente aleatórios, improvisados, nos quais o desenho ora se distende sobre a superfície, ora se comprime como se não coubesse nas margens. (MARTINS, 2014, p. 154).

Parece mesmo que o grande tema de Marcelo Grassmann é um mundo habitado pelas criaturas de seu imaginário, no qual elas surgem e desaparecem; elas cruzam umas com as outras pelos caminhos obscuros deste mundo, que não pode ser localizado no tempo e no espaço, reside no mistério dos olhares e nas pequenas narrativas com seus guerreiros e damas, em seus objetos misteriosos e em sua fauna fantástica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ano de 2009, quando ainda graduando o curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pesquisando o acervo que era mantido no laboratório de gravura do curso pelo Prof. Júlio da Costa Feliz, este autor teve o primeiro contato com o trabalho de Marcelo Grassmann, o que se deu por via do catálogo de uma grande exposição realizada pelo artista, em 1984. “Marcelo Grassmann: 40 anos de Gravura” era o nome da exposição e do catálogo, que foi organizado por Maria C. de França Loureiro. Nele pode-se encontrar ilustrações de dezenas de obras de vários períodos da produção do artista. Desde este primeiro contato floresceu o interesse pela obra do artista e, depois da oportunidade de conhecer algumas gravuras originais, em uma visita à cidade de São Paulo, surgiu a ideia de desenvolver esta pesquisa acadêmica sobre sua obra.

Este é mais um texto de encerramento de uma fase do que de conclusão propriamente dita, pois esta pesquisa foi basicamente um exercício, em que foram abordados apenas alguns aspectos da vastidão que é a obra de Grassmann, com o objetivo de discorrer sobre características que pareciam importantes, a fim de servir para contextualizar pesquisadores e apreciadores de arte, em um conjunto de dados organizados do modo que pareceu mais apropriado neste momento da pesquisa. Aqui foram realizadas leituras semióticas das qualidades visuais e de significados que levam ao que chamamos de temática do artista, o que foi viabilizado pelo estudo de um conjunto de obras, tanto reproduções fotográficas quanto originais, aos quais este autor teve acesso durante a pesquisa.

O início da pesquisa já apontava para um fato: a obra de Grassmann é imensa e contém uma quantidade de trabalhos que chega aos milhares, o que é reflexo do árduo trabalho de pesquisa, desenvolvimento e produção de obras de desenho, gravura e ilustração, ao qual o artista dedicou toda sua vida. Uma obra tão grande poderia ser um impedimento para o tipo de pesquisa que era pretendida, mas o fato de que houve a oportunidade do acesso a um número grande de obras proporcionou uma visão geral do conteúdo, o que acabou sendo determinante para os encaminhamentos. O universo da temática do artista, num primeiro olhar, pareceu caótico e desorganizado, percepção que foi rapidamente desfeita, no momento em que se iniciaram as leituras semióticas, que tornaram possíveis as

interpretações que culminaram na subdivisão e classificação de características específicas da temática do artista.

A metodologia de aplicação da teoria semiótica de C. S. Peirce, proposta por Santaella (2005) no livro “Semiótica Aplicada”, que organiza um percurso de aplicação em raciocínios esquematizados, no que a autora chamou de “pontos de vista semióticos”, serviu ao propósito de organizar os raciocínios de um modo que possibilitou divisões ordenadas dos aspectos visuais/plásticos, existenciais/materiais e simbólicos/conceituais da obra do artista. Esse método proporcionou a elucidação de características específicas das obras analisadas e possibilitou o desenvolvimento da hipótese de que o trabalho do artista poderia ser compreendido num esquema de fases que seriam divididas pelas relações de diferenças e similaridades entre uma e outra.

E, deste modo, as fases foram divididas pelas diferenças e similaridades dos aspectos, principalmente, visuais e de produção de significação. Os aspectos visuais analisados foram os das qualidades das texturas, formas, tonalidades, composição etc., na perspectiva dos modos de representação dos objetos dinâmicos pelo artista, além dos significados produzidos pelas relações de semelhança. As considerações sobre a significação englobaram tanto o estudo dos símbolos não verbais nas obras do artista, na relação deles com o *legi-signo*, o objeto e o interpretante, quanto o exercício de relacionar as obras às descrições verbais das entrevistas dadas por Grassmann e da fortuna crítica.

O maior desafio da pesquisa acabou não sendo tanto o trabalho de Grassmann, não por que ele é simples e fácil de ser analisado, mas pelo fato de que ele apresenta uma grande complexidade e por isso pode ser abordado de vários modos, com bons resultados, mas sim estabelecer a relação adequada com a teoria semiótica de C. S. Peirce. Este desafio resultou em alguns percursos que depois foram abandonados e em uma demora na compreensão de como a teoria poderia ajudar em uma análise que dialogasse com a natureza do trabalho de Grassmann.

Por fim, consideramos que as principais contribuições desta pesquisa para a compreensão da obra do artista Marcelo Grassmann foram o levantamento de dados biográficos e os resultados obtidos pelas análises semióticas, dos aspetos visuais e de significação. Consideramos que o esquema da divisão da obra em duas fases cumpre com a função de desvendar aspectos da temática que, de outro modo,

talvez não fossem claros, como exemplo, a notável influência da plasticidade da fauna marinha nas soluções que o artista encontrou para desenvolver sua temática. Os resultados podem servir para orientar vários tipos de abordagens do trabalho de Grassmann, servindo com operador de conexões de raciocínios em pesquisas sobre arte, gravura, desenho, além é claro, sobre o próprio artista.

REFERÊNCIAS

ABDALLA, Antônio Carlos. Marcello Grassmann: Sombras e Sortilégios. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. Tradução José Pedro Xavier Pinheiro. Belo Horizonte: Atena, 2003.

BULFINCH, Thomas, O livro de ouro da mitologia: Histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior — 26ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAMARGO, Iberê. A gravura. Porto Alegre: Sagra-DcLuzzatto, 1992.

CIRLOT, J.E. A Dictionary of Symbols. London: Routledge, 2ª Ed. 1971.

COSTELLA, Antônio F. Introdução à gravura e a sua história. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2006.

CLUVER, Claus. Da transposição intersemiótica. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. V. 1, n.1, Belo Horizonte: EBA/UFMG 2008.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Humberto Superinterpretando textos. In._____ Interpretação e superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELUF, Lygia. Marcello Grassmann. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

FERBER, Michael. A Dictionary of Literary Symbols. USA: Cambridge University Press, 2ª Ed. 2007.

GRIMAL, Pierre. A mitologia grega. São Paulo: Brasileinse, 1982.

ITAÚ CULTURAL. Expressionismo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3784/expressionismo>>. Acesso em: 26 de Jun. 2017.

ITAÚ CULTURAL. Naturalismo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3644/naturalismo>>. Acesso em: 28 de Jun. 2017.

LAUDANNA, Mayra. Marcello Grassmann. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2013.

LAURETTI, Patrícia. Unicamp passa a ter o maior acervo de Grassmann. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/ju/630/unicamp-passa-ter-o-maior-acervo-de-grassmann>>Acesso em: 22 de jun. 2017.

LOURENÇO, Maria C. França. Marcelo Grassmann 40 anos de Gravura. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1984.

MARTINS, Carlos. Marcelo Grassmann: gravuras do acervo da Pinacoteca. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

NÖTH, Winfried. Panorama da semiótica: De Platão a Peirce. 1ª ed., São Paulo: Annablume, 1995.

PINACOTECA. Marcelo Grassmann: Gravuras do acervo da Pinacoteca. Disponível em:< <http://http://pinacoteca.org.br/programacao/marcelo-grassmann-gravuras-do-acervo-da-pinacoteca/>>. Acesso em: 22 de jun. 2017.

SANTAELLA, Lucia. A teoria geral dos signos: Semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995.

_____. O Que é Semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Semiótica Aplicada. São Paulo: Thomson, 2005.

STEEN, Edla Van. O Mundo mágico de Marcelo Grassmann: 70 anos. São Paulo, SP: Galeria Arte Aplicada, 1995.

TAVORA, Maria Luiza Luz. O ateliê livre de gravura do MAM-Rio – 1958/1969: projeto pedagógico de atualização da linguagem. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2007.