

# Duas cartas: Jan Toorop e o desenho simbolista

## Dos cartas: Jan Toorop y el dibujo simbolista

### Two Letters: Jan Toorop and the Symbolist Drawing

#### Renata Oliveira Caetano

reolice23@gmail.com

Colégio de Aplicação João XXIII.  
Laboratório de História da Arte.  
Programa de Pós-Graduação em  
História. Universidade Federal de Juiz  
de Fora. Brasil

#### Clarissa Videira Rocha de Souza

clarissavrs@gmail.com

Instituto de Artes e Design.  
Universidade Federal de Juiz de Fora.  
Brasil

Recibido: 29/9/2018

Aceptado: 13/1/2019

#### Resumo

Este artigo versa sobre o conteúdo imagético de duas cartas com desenhos de Jan Toorop, que fazem parte da coleção pertencente à *Fondation Custodia*. O texto investiga a capacidade do desenho, no suporte epistolar, de capturar um instante da trajetória do artista. Para além de uma função meramente documental, a ilustração se torna um registro da expressão e criação do artista que a concebeu.

#### Palavras-chave

Jan Toorop; desenho; simbolismo; carta

#### Resumen

Este artículo versa sobre el contenido de imágenes de dos cartas con dibujos de Jan Toorop, que forman parte de la colección perteneciente a la *Fondation Custodia*. El texto investiga la capacidad del dibujo, en el soporte epistolar, de capturar un instante de la trayectoria del artista. Además de una función meramente documental, la ilustración se convierte en un registro de la expresión y la creación del artista que la concibió.

#### Palabras clave

Jan Toorop; dibujo; simbolismo; carta

#### Abstract

This article deals with the imagistic content of two letters with drawings by Jan Toorop, which are part of the *Fondation Custodia* collection. The text investigates the ability of the drawing, in the epistolary support, to capture an instant of the artist's trajectory. In addition to a merely documentary function, the illustration becomes a record of the expression and creation from the artist who conceived it.

#### Keywords

Jan Toorop; Drawing; Symbolism; Letter



O Simbolismo é um movimento que surgiu na França na segunda metade do século XIX. De forma geral, nas artes visuais a sua manifestação se deu em obras que buscavam superar a pura visualidade e a representação do mundo visível, revelando uma realidade subjetiva. Isso acabava por suscitar no observador uma apreensão que ia além das percepções de ordem física.

Dentre tantos artistas que optaram por trabalhar dentro das propostas simbolistas, podemos destacar a importante contribuição de Jan Toorop, que influenciou artistas como, por exemplo, Gustav Klimt. Algumas particularidades acompanham seu percurso, entre elas, a origem indonésia, apesar da nacionalidade holandesa. Podemos dizer que tal fato não era ignorado em suas obras. Enquanto muitos artistas se inspiraram pelo contato da cultura oriental, ele pôde buscá-la em sua própria vivência. Outra questão que merece ser destacada é o fato de ele ter optado pelo desenho como meio principal entre outras linguagens. E é pelo desenho que pretendemos apresentá-lo, a partir de cartas escritas e desenhadas.

Dessa forma, o presente artigo se debruça sobre duas missivas do artista, dentre variadas cartas que fazem parte da coleção de Fritz Lugt, guardada pela *Fondation Custodia*, em Paris. Alguns desses exemplares são hoje analisados no Projeto de Iniciação Científica «Escrita e desenho em cartas: algumas relações possíveis», cadastrado na Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) desde 2017. Tal projeto se concretiza a partir de uma série de trabalhos que partem de um mesmo ponto de investigação: a reflexão em torno da autonomia do desenho, em seus diversos aspectos, enquanto proposição artística. Consequentemente, visamos contribuir para com a historiografia da arte pensando de forma crítica e central objetos que normalmente ficariam às margens das coleções.

Assim, inicialmente, houve um projeto de pesquisa que foi apresentado como Dissertação ao Programa de Pós-Graduação em História, UFJF em 2012. O material versava sobre os retratos do poeta Murilo Mendes feitos pelo artista Flávio de Carvalho, ambos brasileiros. Posteriormente, houveram outras explorações sobre a ocorrência do desenho dentre acervos de grandes coleções brasileiras. Foi apresentada então a tese de doutorado *Diálogos traçados: as cartas-desenho na Coleção Mário de Andrade*, para o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro que tratava criticamente sobre a presença do desenho em cartas de artistas na Coleção Mário de Andrade —Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)/Universidade de São Paulo (USP)—.

Tais produções indicavam novas possibilidades de estudo, sobre o campo epistolar. Historicamente, as missivas são úteis instrumentos de fontes documentais, sobretudo por seu conteúdo escrito. Contudo, essa visualidade é, em muitos casos, colocada em segundo plano, diante da funcionalidade comum do objeto. A nova abordagem que se constrói é a possibilidade de perceber essas «Cartas Ilustradas» aqui elencada a partir da ideia de «carta com desenhos», tomadas como objetos plásticos, resultantes da expressão de um pensamento criador sobre um suporte pouco tradicional.

Estas novas abordagens de estudo culminaram em um projeto de pesquisa, cuja primeira etapa, já foi realizada durante a bolsa de doutorado sanduíche Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE)/Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (CAPES) sob orientação da Profa. Dra. Hélène Campaignolle-Catel da *Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3* em 2015, na coleção do holandês Fritz Lugt. Com base no material, trabalhamos novas possibilidades críticas para cartas com desenhos.

Assim, nossa pesquisa visa fazer uma reflexão, um estudo um pouco mais aprofundado sobre as cartas com desenho que estão presentes nesse valioso acervo, composto por grandes artistas, de diversas épocas e nacionalidades. Além disso, ela traz uma nova contribuição, através de processos e materiais que não costumam estar no centro dos estudos artísticos, e assim demonstrando que a capacidade expressiva do desenho e do suporte epistolar tem muito a acrescentar ao diálogo historiográfico. O trabalho, portanto, é uma amostra desta pesquisa, em processo de construção.

### Duas cartas

As pesquisas sobre a arte de Jan Toorop começaram a partir do contato com a carta escrita no dia 26 de junho de 1921 [Figura 1].

Salta aos olhos o conjunto encontrado sobre esse suporte, que apresenta o conteúdo escrito compartilhando um grande espaço com uma imagem figurativa. De imediato percebemos o desenho, ocupando a maior parte da folha. Ele é elaborado de forma a parecer impossível relegá-lo a um papel meramente secundário, a começar pelo espaço que ocupa: a imagem toma conta de toda a superfície e a maior parte dos elementos se concentra na parte superior da página. Suas linhas de construção se estendem para o lado inferior, passando pela marca mais clara que indica uma possível dobra. Desta forma, o quadrante sobre o qual o artista escreve é ocupado por um punhado de linhas, de componentes que constituem um valor predominantemente gráfico. De fato, a escrita parece se adequar à parte que lhe fora destinada.

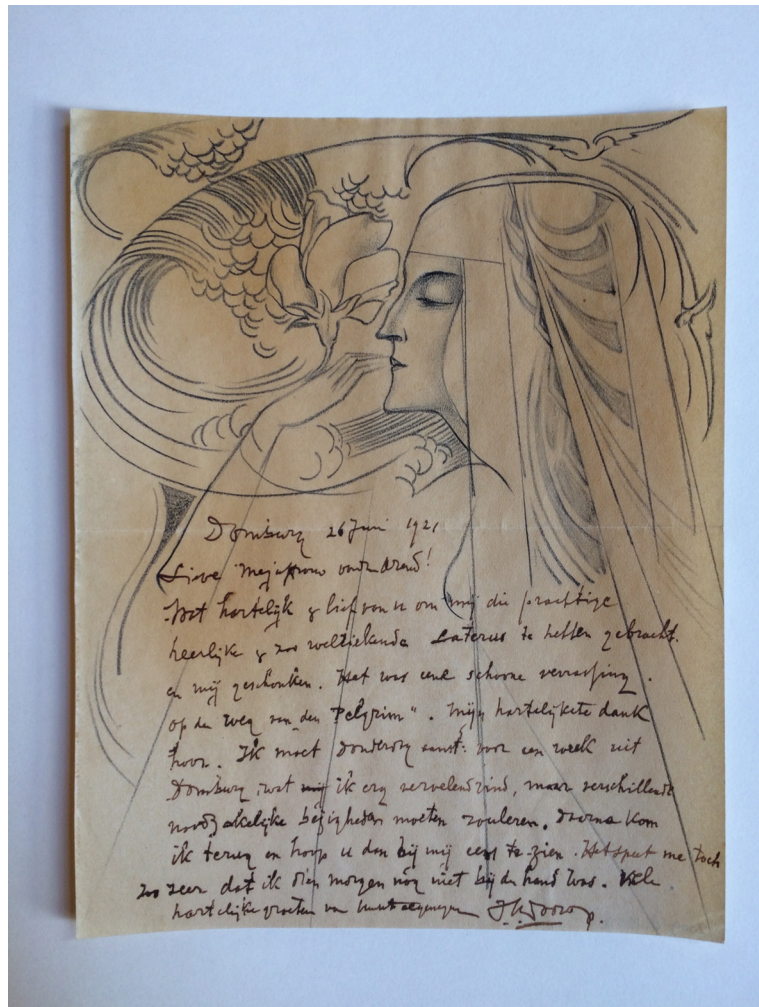


Figura 1. Carta-desenho (1921), Jan Toorop./ Fondation Custodia. Extraído de acervo pessoal

Os desenhos em cartas, por si só, se diferenciam por ocuparem um suporte que não lhes é tradicional. A excepcionalidade na carta de Toorop é a predominância desta linguagem, em comparação com o conteúdo escrito. Historicamente se verifica o uso da imagem em detrimento de um componente verbal. É comum que apareça como um complemento ou como um ornamento, mas geralmente subordinada à escrita.

Contudo, esse não parece ser o caso de Toorop, pois nada em sua carta se mostra ao acaso: houve alguma preocupação com o acabamento, denotada pelo preenchimento de algumas áreas,

indicações de sombra e volume, e, a organização das ideias e dos elementos. Cabe ainda discutir o que a imagem diz por si mesma, e possibilita que o conteúdo visual seja capaz de situar aquele que o observa.

Na coleção holandesa, há outro exemplar desenhado do artista, que está sobre o envelope de uma carta de 1893. A partir desses dois materiais, alguns pontos podem ser elencados [Figura 2].



Figura 2. Carta-desenho (1893), Jan Toorop. Fondation Custodia. Extraído de acervo pessoal

Mais uma vez, avalia-se o conjunto imagético deste, feito em um período anterior ao da carta que fora primeiramente apresentada. Cabe notar inicialmente o que o desenho diz do artista, e as semelhanças e diferenças que a comparação entre ambas revela. Como podemos observar, trata-se afinal, de um artista que atua no final do século XIX e início do século XX. Por isso, percebemos que ao invés da verossimilhança com o real, as figuras se prestam mais às ideias e símbolos que se utilizam. Não há nelas qualquer preocupação em trazer a ilusão da tridimensionalidade. Ao contrário, o artista parece evidenciar o suporte bidimensional, interagindo com as formas e limites de seu espaço. Observamos também que o uso das linhas guarda uma similaridade com trabalhos de artes gráficas. Há elementos que se repetem nas duas cartas, como a mulher e a flor, mas em cada uma delas, a representação é feita por estilos claramente distintos. É como se os desenhos fossem, tal como as datas, capazes de fixar dois momentos diferentes de sua trajetória.

Johannes Theodorus Toorop é uma importante figura do simbolismo, divisionismo e *Art Nouveau* nos Países Baixos. O artista nasceu em Purworejo, em Java, no ano de 1858. A ilha de Java fazia parte das Índias Orientais Holandesas, uma colônia localizada no território da atual Indonésia. Por isso percebemos que suas origens indo-européias são contempladas por vários de seus trabalhos.

Após viajar para a Holanda por conta dos estudos, ele se tornou, em 1882, um aluno da Academia Nacional de Belas Artes, a *Rijksakademie van beeldende kunsten*, em Amsterdã. Neste período, ele teve contato com os pintores da escola de Haia. Poucos anos depois, Toorop se mudaria para Bruxelas, onde conheceu o simbolismo. É apresentado ao grupo Les XX, do qual posteriormente viria a fazer parte. Ele conheceu outros artistas em suas idas à França e à Inglaterra, pelas quais tomou parte de movimentos como o Impressionismo, o Pontilhismo, os Pré-Rafaelitas, o *Art Nouveau* e o *Arts and Crafts*.

Em 1886, casou-se com a inglesa Annie Hall, que conhecera na Bélgica, e se mudou pra Haia, onde ajudou a fundar a associação artística *Haagse Kunstkring*. Ao ter contato com o conceito de obra de arte total de Richard Wagner (*Gesamtkunstwerk*) e com o esoterismo da ordem da Rosa-cruz, seus trabalhos começaram a manifestar de forma mais pontual o misticismo e sua inclinação para a arte simbolista.

Toorop teve contato com a arte e com os pescadores da vila de Katwijk, onde morou por alguns anos, e em outros momentos, conviveu com nobres e teosóficos em Domburg. Em 1905 se converteu ao Catolicismo, poucos anos após a crise em seu

1 Os dados sobre a vida do artista foram retirados do texto *A Boxful of Styles: The Work of Jan Toorop* (1996), de Nico J. Brederoo.

casamento, que o afastaria de sua família. Ao se mudar para Nijmegen, uniu-se a um círculo de artistas católicos. A crença católica e o misticismo costumeiro impulsionaram o grande número de obras religiosas que produziu até o fim de sua vida. Em muitas delas, aparece a frente da poetisa católica Miek Janssen, com quem ele teve um relacionamento profundo. Em Haia, após 69 anos de vida, morre o artista em 1928 (Brederoo, 1996).<sup>1</sup>

Na época da carta de 1893, Jan Toorop morava em Katwijk. O endereço do destinatário (Madame de Waard da rua Galen, Haia) foi escrito à tinta, quando o desenho já havia sido feito e assinado à lápis. O conteúdo verbal parece se adequar aos espaços que o desenho lhe deixa. A assinatura do artista aponta para um sentido de autoria e de finalização.

Quando voltamos nossa atenção para os seus traços figurativos, pode-se explorar melhor determinados detalhes contidos no desenho. Percebemos uma influência das artes gráficas no traçado da margem, que passa por todo o quadrante, fazendo o contorno do selo holandês de 2 1/2 cent e é, de vez em outra, interrompida por algum elemento importante. Nota-se também o ornamento na parte superior, de formas curvas, que se assemelham a uma nuvem. Da parte de cima *caem* alguns fios, sendo uma parte de coloração avermelhada. Um deles, à esquerda, parece sair de um pequeno furo, em uma estrutura feita de linhas mais rígidas na qual se enrosca um ramo de espinhos. No final do fio, forma-se uma flor, que contorna o formato do selo. À direita há outra flor, fechada, em forma de botão. O fundo da imagem é preenchido por um gradiente que, de baixo para cima, começa com a cor azul, passa pelo branco e depois ganha um tom amarelado. Em primeiro plano está a figura feminina, que contém uma expressão pesada. Sua cabeça, inclinada para baixo, é apoiada pela mão direita. Sua mão esquerda, aberta e com a palma voltada para cima, recebe um dos fios que cai da parte superior. As posições das mãos e da cabeça, juntas, transmitem uma sensação de passividade. Parte de seus cabelos cai diante de seu rosto. A outra parte passa por suas costas e se enrola em seu corpo desnudo.

A estranha forma da mulher: com seus braços finos e compridos, o formato diferente das mãos e dos dedos, o seio que parece pequeno em proporção ao tronco, e a forma oblonga dos olhos, poderiam remontar às imagens da infância de Toorop, pois compartilham essas mesmas características os personagens do Wayang, o teatro de fantoches javanês. Podemos dizer que não se trata de uma solução isolada. Estes elementos aparecem em outros trabalhos do artista. Não por acaso, podemos ver a recorrência dos mesmos na obra *Zang Der Tijden* (Canção dos Tempos), realizada no mesmo ano [Figura 3].



Figura 3. *Zang Der Tijden* (1893), Jan Toorop, giz e lápis em papelão. Rijksmuseum Kröller-Müller

Ao enxergarmos o desenho da carta como um recorte desta obra, abrem-se novas interpretações. A forma rígida é, na verdade uma cruz, em cuja extremidade um furo é deixado. A cruz pode representar o elemento intermediário que liga o plano terrestre ao superior. Ao identificarmos a cruz, podemos dizer que o espinho que a envolve é facilmente assimilado na representação bíblica. Do furo da cruz cai o sangue, que se transmuta em flor. A iconografia cristã traz a imagem da rosa que surge do sangue, para se transformarem um signo de renascimento e regeneração. O cabelo em torno do corpo mostra a nudez, simbolizando talvez uma fragilidade espiritual, que começa a ser envolvida e coberta. A nuvem na parte de cima contribui para a sensação de uma atmosfera transcendental. Vale acrescentar que é em 1893 que Toorop realiza uma de suas mais famosas obras, *De drie bruiden* (As três noivas), também um desenho.

O transcendentalismo e a religiosidade reaparecem na carta de 1921, expostas no começo do artigo. Nesta, os signos católicos se mostram de uma forma mais clara. Neste período, Toorop residia em Haia. Entretanto, esta carta foi enviada de Domburg. Já convertido, o artista produzia muitas obras católicas, dentro das quais alguns elementos se repetiam. Um deles é a freira, que no desenho da missiva, é a figura principal. Ela costuma aparecer, em outros trabalhos, como a representação de algumas mulheres da bíblia. Do lado esquerdo da folha, ela estabelece uma relação de simetria inversa ao texto, que está alinhado à direita, na parte inferior.



A mulher está de olhos fechados, como num ato de meditação ou contemplação. Seu rosto, com seu nariz pontudo e anguloso, é similar ao perfil de Miek Janssen, que lhe fora uma grande companheira em seus últimos anos de vida. Percebe-se, na imagem da freira, que um dos seios está à mostra. A nudez, neste contexto, parece expressar pureza. As linhas que criam a forma da túnica se estendem até a parte inferior do papel. Algumas delas indicam voltas ou dobras no tecido. Em algumas partes da veste, há pequenas áreas sombreadas, que sugerem estampas.

A figura feminina parece cheirar a flor que, trazida pelo vento, pousa em sua mão. Do ponto de vista religioso, o significado do vento pode ser tomado pelo sopro divino, e a flor, como um símbolo de harmonia ou de um estado espiritual que foi atingido. Linhas que indicam o movimento do ar se mesclam ao que se assemelha a uma cascata de ondas, que serve de ornamento ao canto superior, à esquerda. Os pássaros, que são símbolos religiosos universais, seguem o movimento das linhas. Eles são considerados, em certas representações, como os seres que anunciam as mensagens trazidas do céu. Com suas asas abertas, eles se alinham ao vértice do papel, como uma moldura.

Essa imagem tem semelhança com uma série de trabalhos, feitos neste momento, que buscam unir figuras religiosas de diferentes origens. Na produção *De Harpspeler* (O Tocador de Harpa), de 1921, que abrange a maioria dos símbolos que estão na carta, encontra-se a freira de olhos fechados, e vestida de uma túnica estampada. Acima dela ela está o pássaro. A imagem contém linhas e formas que sugerem o movimento do ar ou das ondas. Uma inscrição nesta obra indica que ela também fora feita em Domburg [Figura 4].



Figura 4. *De Harpspeler* (1921), Jan Toorop, litografia colorida. Sem referência ao local

Em *Meditatie* (Meditação), também de 1921, o ornamento da onda é construído de forma quase idêntica ao da carta. O uso das ondas nessas imagens parece carregar um sentido de movimentação, de instabilidade que traz em si o potencial da mudança [Figura 5].



Figura 5. *Meditatie* (1921), Jan Toorop, desenho em giz preto. Sem referência ao local

### Considerações finais

Os exemplos brevemente aqui articulados, assim como outras proposições de diferentes períodos históricos nos fornecem em camadas algo que existe enquanto objeto e enquanto ato. Ambos em cartas. Percebemos ser esses eventos, por vezes simultâneos, ocorridos na intimidade de cada remetente, uma espécie de consonância de vozes que, subjetivamente, encontraram os mesmos caminhos para materializarem seus pensamentos.

O caminho pode até ser o mesmo, mas o percurso foi trilhado individualmente. Dessa forma, vemos a carta ser o suporte; e a sua visualidade —disposta entre escritas e desenhos— ser

o princípio. Mas a multiplicidade de fins nos mostra a potência das inquietações, dos gestos, das posturas, dos corpos, das vozes, dos silêncios, dos rompantes, dos atos repetitivos, dos olhares apaixonados, dos mundos interiores e dos pensamentos.

Pelo fato de os artistas buscarem uma dupla linguagem no suporte epistolar, vemos, em alguns momentos, a escrita ser demovida de sua função primeira, que seria enviar notícias, comentar fatos, repassar relatos pessoais. A desfuncionalização começa a atuar quando, no meio do texto, surge um desenho, ou a escrita não pode ser integralmente lida, ou ainda quando a imagem produzida interage com o texto de forma totalmente nova e inesperada.

São criações que abrem margem para que a carta vire proposição artística. A busca por esse diálogo visual e poético faz com que o desenho e a escrita passem a coexistir em um mesmo espaço sem hierarquia, fato que gera profundos pontos de tensão, pois desabilita o olho da ordem natural de leitura. São traçados, portanto, textos visuais ou desenhos-escritos repletos de textura gráfica em uma escritura obviamente não funcional.

São indícios de vivências e experimentações que em seu conteúdo visual, agem cotejando seus espaços de atuação, diluindo fronteiras, promovendo cruzamentos ou alargamentos de suas compreensões, pensando deslocamentos das funções de seus suportes. Isso confronta diretamente a lateralidade das percepções institucionais as quais esses itens se submetem silenciosamente. A integridade da carta, da escrita e do desenho são abaladas pela existência material de gestos que continuam ecoando no interior das coleções que catalogam, segmentam e racionalizam uma experiência que, muitas vezes, não cabe nas amarras das categorias.

Assim, vemos como os desenhos nas cartas de Toorop não exibem nenhum símbolo que já não fora utilizado em outros projetos. Nas cartas, as imagens não aparentam ser somente esboços das outras obras: estão mais para versões, tentativas. São como amostras não idênticas, de trabalhos feitos nas mesmas épocas. A natureza da mídia lhes permite uma ação mais livre, por não estarem submetidas a uma exposição ou a um veículo de circulação em massa. Visto que o desenho é um meio frequentemente escolhido por Toorop para seus trabalhos, e está presente em suas obras mais reconhecidas, não parece equivocado dizer que estas produções, sobre um suporte não convencional, são extensões de seu trabalho. O artista demonstra utilizar, sem nenhuma hesitação, o suporte epistolar como uma possibilidade de expressão.

## Referências

Brederoo, N. J. (1996). A Boxful of Styles. The Work of Jan Toorop. In *The Low Countries* (pp. 239-248). (Trad. Yvette Mead). Recuperado de [https://www.dbnl.org/tekst/\\_low001199601\\_01/\\_low001199601\\_01\\_0036.php](https://www.dbnl.org/tekst/_low001199601_01/_low001199601_01_0036.php)

Toorop, J. (1893). *Zang Der Tijden* [Giz e lápis em papelão]. Otterlo, Países Baixos: Museu Kröller-Müller. Recuperado de <https://kro-lermuller.nl/jan-toorop-zang-der-tijden>

Toorop, J. (1893). *Sin título* [Carta-desenho]. Coleção Frits Lugt. Fundação Custódia, Paris.

Toorop, J. (1921). *Meditatie* [Desenho em giz preto]. Recuperado de <https://www.mutualart.com/Artwork/MEDITATIE/22DA6335D20D0604>

Toorop, J. (1921). *Sin título* [Carta-desenho]. Coleção Frits. Fundação Custódia, Paris.

Toorop, J. (1921). *De Harpeler* [Litografia colorida].