

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

# **ARTISTAS ILUSTRADORES**

**A EDITORA GLOBO E A CONSTITUIÇÃO DE UMA  
VISUALIDADE MODERNA PELA ILUSTRAÇÃO**

**TESE DE DOUTORADO**

**PAULA VIVIANE RAMOS**

Porto Alegre, novembro de 2007.



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

# **ARTISTAS ILUSTRADORES**

**A EDITORA GLOBO E A CONSTITUIÇÃO DE UMA  
VISUALIDADE MODERNA PELA ILUSTRAÇÃO**

**PAULA VIVIANE RAMOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. José Augusto Avancini, como requisito parcial e final à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

**Porto Alegre, novembro de 2007.**



RAMOS, Paula Viviane

Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2007.

446 p.

Tese (Doutorado em Artes Visuais). UFRGS. IA. PPGAVI.

1. Artes Visuais – Rio Grande do Sul
2. Artes Gráficas – Rio Grande do Sul
3. Modernidade
4. Ilustração
5. Editora Globo
6. João Fahrion
7. Edgar Koetz
8. Nelson Boeira Faedrich

A banca examinadora, reunida para avaliação no dia 27 de novembro de 2007, foi constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Blanca Luz Brites (UFRGS)

Prof. Dr. Caleb Faria Alves (UFRGS)

Prof. Dr. Francisco Marshall (UFRGS)

Prof. Dr. Rafael Cardoso Denis (PUC-RIO)

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini (UFRGS/Orientador)



Aos meus pais, Pedro e Marilene, que me estimularam a estudar e a jamais desistir, mesmo quando as dificuldades pareciam intransponíveis; que tantas vezes abdicaram de seus sonhos para verem os de seus filhos concretizados.

À minha querida e sempre presente Tia Vaneide (*in memoriam*), exemplo de caráter, de perseverança e de fé, que me apresentou ao mundo dos livros, amou-me de forma incondicional, incentivando-me permanentemente e ensinando-me tantas coisas, que fica até difícil não identificá-las nas mais simples atitudes do meu dia-a-dia.





## AGRADECIMENTOS

Quero primeiramente dizer que desde que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2000, um mundo admirável se abriu para mim. Além de ter a oportunidade de conviver com grandes mestres, pessoas que, pelas suas produções e trajetórias, admiro profundamente, também conheci e conquistei amigos maravilhosos. Sem dúvida alguma, a feitura do Mestrado e, agora, o término do Doutorado junto a essa instituição, estão entre as coisas mais importantes da minha trajetória. Assim, inicio agradecendo de forma muito sincera aos professores do PPGAVI, que me receberam naquele longínquo ano de 2000. Muito, muito obrigada mesmo!

Como sabemos, um trabalho *individual* como uma tese não é jamais um trabalho individual. Este, particularmente, só se tornou possível graças ao envolvimento e apoio de diversas pessoas e instituições. Neste espaço, geralmente reservado a agradecimentos expressos de forma reservada e tradicional, permito-me tecer alguns comentários de caráter mais pessoal e descontraído, e faço questão de manifestar a minha gratidão a várias pessoas que, de fato, foram importantíssimas não somente para que esta investigação acontecesse, mas ao longo do período que dediquei a ela.

Desta forma, agradeço:

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini, que desde o início me apoiou, abraçando o projeto de pesquisa e acreditando no meu potencial, mesmo quando eu batia a sua porta com a pior cara do mundo, cheia de dúvidas, cansada e querendo desaparecer. Avancini, obrigada por tudo! Pelo carinho, pela paciência, pela compreensão, pela amizade! Obrigada pela possibilidade de usufruir tua invejável ilustração!

À Prof. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia, minha orientadora de Mestrado, membro de minha banca de qualificação, e sempre com atenciosos e precisos comentários. Maria Amélia, tens

sido uma presença luminosa na minha vida acadêmica! Obrigada por tudo e, sobretudo, pela sincera amizade, da qual tenho muito orgulho!

Ao Prof. Dr. Francisco Marshall, que também participou de todas as etapas de avaliação de minhas pesquisas de Mestrado e de Doutorado. Agradeço-te, Marshall, pelas aulas cheias de exuberante sabedoria, pela amizade, pela irreverência, pelas *comprinhas* no exterior (mesmo as mais bizarras!) e pela tua atitude como cidadão, socializando o conhecimento.

À Prof. Dra. Blanca Brites, com quem convivo desde o período de graduação e que participou de forma contundente de minha seleção e de minha qualificação de Doutorado, dando-me preciosos conselhos, além de ser uma companhia sorridente, bem humorada e agradabilíssima. Blanca, obrigada pelo incentivo constante!

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que apoiou financeiramente parte desta pesquisa, inclusive durante o período do Doutorado-Sanduiche na Alemanha. Agradeço, em especial, aos técnicos administrativos José Airton de Souza e Bárbara Quaresma Rocha, que me atenderam com atenção e respeito.

Ao DAAD, que junto com o CNPq possibilitou o maravilhoso período de 13 meses na Alemanha, quando pude conhecer bibliotecas, museus, lugares e pessoas sensacionais, experiência que modificou para sempre a minha vida.

À Prof. Dra. Karin Stempel, da Universidade de Kassel, que me recebeu com carinho e interesse, possibilitando o meu Doutorado-Sanduiche junto àquela instituição.

À Karin Lambrecht, que gentilmente me apresentou à Prof. Dra. Karin Stempel, colaborando para que um sonho se concretizasse.

Ao Prof. Dr. Hans Haufe, da Universidade de Heidelberg, sempre tão atencioso, apontando-me o “caminho das pedras” em vários momentos da minha estadia na Alemanha.

Aos professores Dr. José Augusto Costa Avancini, Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia, Dr. Francisco Marshall e Dr. Álvaro Valls, que muito gentilmente me ajudaram durante a seleção de bolsistas DAAD-CNPq, ao longo do ano de 2004.

Aos amigos conquistados na Alemanha, que pretendo ter sempre comigo, em especial: Cristiane Krause Santin, ou simplesmente Krause, gauchinha de Porto Alegre que só fui conhecer lá, companheira de viagens, de deslumbramentos e de peregrinações pelas mais remotas igrejas do Velho Mundo; Jana Svadlenova, que me apresentou à República Tcheca e às suas cervejas ímpa-

res, além de ser minha grande parceira escarafunchando tralhas nas lojas da Oxfam; *Frau* Hilda Luz Lezcano, amante das mais distintas formas de borboletas; Carine Laure, dos Camarões, a cujo casamento, inclusive, presenciei, numa festa linda, cheia de comidas sensacionais, num salão de festas da residência universitária de Göttingen; Seoun-Young, minha querida amiga coreana, tão especial e querida; Pauline Endres de Oliveira, brasileira poliglota, poli-tudo, que me cedeu o seu aconchegante apartamento em Berlin, à rua Amsterdamerstrasse, 20... (que saudades!), e que me encantou com sua inteligência e simpatia; Michael e Birgit, meus alunos de português dos domingos à noite, encontros regados por excelentes vinhos, excelentes comidas, muitas risadas; Nadia Rancso, amabilíssima, que tantas vezes me socorreu e que me foi apresentada, por sua vez, por outra pessoa maravilhosa, a Moiken, minha primeira professora de alemão e outra dessas pessoas incríveis que temos a oportunidade de conhecer de quando em vez; aos amigos brasileiros, *kostenlosada* divertidíssima: Arthur Assis, Beatriz Santos Fernandes, Cristiano Chiessi, Eduardo Brito, Fabiano Menke, Gina Capistrano, Rodrigo Decker, Rodrigo do Vale, Sebastião do Nascimento e Valéria Monteiro do Nascimento.

Aos meus amigos e fornecedores de livros bárbaros, em especial à Carmem, da Ex-Libris, e ao Guilherme e ao Peter, do Beco dos Livros.

A João Pedro Dulus, ou simplesmente Peter, por ter-me ajudado em vários momentos importantes, com amizade e respeito.

Ao querido amigo Carlos Raul Fahrion, que tantas vezes me abriu a sua casa, contando-me coisas e causos de si próprio e do grande João Fahrion, artista que admiro profundamente e que, por meio desta pesquisa, presto uma homenagem.

A Alba Schneider Faedrich, Karin Faedrich e Oscar Faedrich, pelos preciosos depoimentos acerca de Nelson Boeira Faedrich, um dos personagens centrais deste trabalho.

A Celso Silveira Koetz, pelas eufóricas e comoventes informações sobre seu pai, Edgar Koetz, o terceiro nome desta tese, a quem também reverencio.

A Enedina Machado Serafini, Joaquim da Fonseca, Ana Cosme Leyen e Roswitha Wingen, pelos depoimentos e pela consideração com que sempre me receberam.

A Vera de Nonohay Schneider Santos, que de modo muito prestativo mostrou-me vários desenhos originais de Nelson Boeira Faedrich, pertencentes ao Acervo da Associação Leopoldina Juvenil, em Porto Alegre.

A Hélio Russo Filho, do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, que colaborou

de modo crucial na localização da obra em cartaz de Nelson Boeira Faedrich.

Aos colegas e amigos do Centro Universitário Feevale e do Centro Universitário Ritter dos Reis, em especial nas figuras de Lurdi Blauth e de Júlio César Caetano da Silva, que compreenderam as tensões e apreensões que acompanharam a feitura desta pesquisa e que diversas vezes facilitaram o meu caminho.

Aos amigos Fabio del Re e Carlos Stein, que gentilmente reproduziram fotograficamente muitas das imagens que aqui apresento (as melhores, diga-se de passagem!).

Ao inestimável amigo Sandro Fetter, que me ajudou de maneira muito especial, carinhosa e paciente nas últimas semanas deste trabalho, suportando o meu constante mau humor e respondendo com muito talento por toda concepção gráfica da tese, além de ser uma pessoa sensacional, que quero ter sempre comigo.

Ao queridíssimo amigo Paulo César Ribeiro Gomes, que me ajudou neste trabalho de forma decisiva, lendo-o e apontando seus equívocos e eventuais virtudes; que tanto me incentiva e que, a todo instante, impressiona-me pela vasta erudição e pelo elevado caráter.

Aos companheiros Dione Veiga Vieira e Rogério Bianchini Dias, amigos que adoro de montão e que, em dezembro de 2005, atravessaram o Oceano Atlântico para comemorar o meu aniversário de 31 anos (naturalmente, não foi por isso, mas quero pensar que *também* foi!).

Aos meus amigos, em especial: Alfredo Nicolaiewsky, Alice Trusz, Carlos Brum Motta (*in memoriam*), Emília e Tomo Ehara, Fernando Cortés, Frantz, Klinger Carvalho e Eva, Lenir de Miranda, Liane Nagel, Lídia Fontoura, Lígia Carretta, Marilda Almeida da Silva, Mariza Carpes, Tina Ferrony e Felix Bressan, Walmor Corrêa, Wilbert e Zoravia Bettiol. Muito, muito obrigada! Vocês são muito especiais para mim!

Aos meus familiares, principalmente às minhas avós Isolina e Catarina, mulheres incríveis, fortes e vencedoras, que tanto me surpreendem e inspiram; aos meus irmãos Sabrina, Anne e Wagner; e aos meus tios Adelson e Valdeci, que há tempos estimulam a minha trajetória acadêmica.

Por fim, agradeço a meu companheiro constante na feitura desta tese: Johann Sebastian Bach. Sim, pode parecer piegas e ridículo, mas a *Missa em Si*, a *Paixão segundo São Matheus*, as *Variações Goldberg* e as *Cantatas BWV 4 e BWV 131* estiveram sempre comigo, motivando-me, acalmando-me, encantando-me. Como, então, não faria um agradecimento especial a Bach? Aliás, que cara genial!

## RESUMO

Esta pesquisa trata de artes visuais e artes gráficas no Rio Grande do Sul na primeira metade do século xx, tomando como objeto de estudo livros ilustrados por artistas plásticos e com selo da Editora Globo. São analisadas as obras e trajetórias dos três principais artistas ligados à antiga Seção de Desenho da empresa: João Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich. Envolvendo um amplo levantamento historiográfico e de fontes primárias até então não sistematizadas, a tese apresenta e contextualiza as inovações presentes na obra gráfica desses artistas, discute de que forma tal experiência influenciou suas poéticas (voltadas principalmente à pintura e à gravura), bem como seus reflexos na constituição de uma modernidade visual no Estado.

**Palavras-chave:** ilustração; modernidade visual; modernidade gráfica; Editora Globo.



## **ABSTRACT**

This research deals with visual and graphic arts in the Brazilian state of Rio Grande do Sul in the first half of the twentieth century. Books illustrated by plastic artists and published by Editora Globo are studied here. The works and paths of the three main artists associated with the Company's old Drawing Section are analyzed; they are João Fahrion, Edgar Koetz, and Nelson Boeira Faedrich. A wide historiographic survey is carried out, including primary sources never systematized before. The innovations in the graphic work of those three artists are presented and contextualized. The way in which that innovative experience influenced those artists' poetics (turned mainly on painting and illustration) is discussed, as well as its effects on building a visual modernity in Rio Grande do Sul.

**Keywords:** illustration; visual modernity; graphic modernity; Editora Globo.







RESUMO .....	XIII	
ABSTRACT .....	XV	
APONTAMENTOS INICIAIS .....	XXXI	
INTRODUÇÃO	ILUSTRAÇÃO: NA PERIFERIA DA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA .....	3
	Uma lacuna a ser trabalhada .....	9
	Acerca da estrutura da tese.....	13
PARTE I	O EXERCÍCIO DA ILUSTRAÇÃO.....	17
1.	ILUSTRAR, INTERPRETAR .....	19
	A materialidade dos textos, a corporeidade dos leitores.....	24
	As funções da ilustração.....	25
1.1	A IMAGEM NARRATIVA.....	26
	Mito e narrativa.....	30
1.2	LITERATURA E VISUALIDADE NA MODERNIDADE: A CRISE DA NARRATIVA .....	32
1.3	ARTISTAS MODERNOS ENQUANTO ILUSTRADORES.....	35
	Artistas e ilustradores.....	37
2.	MODERNIDADE E ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL.....	43
2.1	A MODERNIDADE IMPRESSA.....	47
2.2	“CHAMEI DESENHISTAS, MANDEI POR CORES BERRANTES NAS CAPAS. E TAMBÉM MANDEI POR FIGURAS” – A REVOLUÇÃO GRÁFICA NOS LIVROS DE MONTEIRO LOBATO.....	53
	(Parênteses).....	53
	Ainda sobre Monteiro Lobato.....	56
	Livros nos quais as crianças possam morar... ..	58
	Di Cavalcanti e sua trajetória no ambiente gráfico.....	69

As madeiras de Oswaldo Goeldi.....	76
2.4 A CASA JOSÉ OLYMPIO E A ESCOLA SANTA ROSA .....	82
Potyrana .....	85
2.5 UM LUXO SÓ: A SOCIEDADE DOS CEM BIBLIÓFILOS DO BRASIL .....	88
Cândido Portinari.....	89
Lívio Abramo.....	91
Ainda sobre livros ilustrados e bibliofilia.....	92
<b>PARTE II A MODERNIDADE VISUAL NAS PUBLICAÇÕES DA EDITORA GLOBO .....</b>	<b>95</b>
1. EDITORA GLOBO, UMA ESCOLA .....	97
1.1 A SEÇÃO EDITORA.....	101
1.2 ERNST ZEUNER E A SEÇÃO DE DESENHO.....	109
2. A LINGUAGEM DAS COLEÇÕES .....	117
2.1 CAPAS ILUSTRADAS.....	118
Coleção Amarela.....	118
Coleção Nobel .....	122
Coleção Universo .....	125
Outras coleções .....	126
As Capas de Koetz.....	131
Fora das coleções .....	137
2.2 O FABULOSO UNIVERSO DOS LIVROS DE LITERATURA INFANTIL .....	143
Coleção Aventura.....	148
Biblioteca de Nanquinote .....	150
Coleção Infantil.....	156
Coleção Cinderela.....	167
3. LIVROS ILUSTRADOS .....	177
Canções de Luz e Sombra.....	178
Canções.....	180
A Lenda do Tricô.....	183
Retomando.....	185
<b>PARTE III A TESSITURA DA IMAGEM .....</b>	<b>189</b>
1. O CAMPO ARTÍSTICO DO RIO GRANDE DO SUL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	191
A Escola de Belas Artes .....	192
Exposições, espaços, agentes.....	195
A voz da crítica .....	199
O 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (1942) .....	210

<b>2. JOÃO FAHRION: O EXPRESSIONISTA SOB O LÍRICO .....</b>	<b>217</b>
Henny .....	219
Catedrático.....	227
“Caramujo de cultura invejável” .....	230
Um certo tédio no olhar.....	232
Nos bastidores.....	237
Fahrion no espelho.....	246
O domínio do desenho .....	251
<b>2.1 NOITE NA TAVERNA .....</b>	<b>257</b>
Solfieri .....	261
Bertram .....	263
Genaro .....	265
Claudius Hermann.....	267
Johann.....	268
<b>2.2 MACÁRIO .....</b>	<b>270</b>
<b>2.3 O EXPRESSIONISTA SOB O LÍRICO.....</b>	<b>275</b>
<b>3. EDGAR KOETZ: O LÍRICO SOB O EXPRESSIONISTA.....</b>	<b>281</b>
“Era um rapaz de cara limpa...” .....	282
O precoce Edgar .....	284
A experiência da gravura.....	289
A grande cidade pequena .....	293
Alienados .....	297
<b>3.1 SÍMBOLOS BÁRBAROS .....</b>	<b>305</b>
<b>3.2 TIARAJÚ .....</b>	<b>312</b>
Sobre o uso da legenda .....	314
A história de Sepé.....	315
<b>3.3 O LÍRICO SOB O EXPRESSIONISTA.....</b>	<b>320</b>
<b>4. NELSON BOEIRA FAEDRICH: AS LINHAS DA FANTASIA .....</b>	<b>323</b>
O menino e o seu tio .....	328
Da ferragem para a livraria.....	330
Anunciando a fortuna .....	335
De volta ao Sul.....	340
Nelson cenógrafo .....	345
O lugar do mito .....	346
<b>4.1 O CRIADOR DE BLAU NUNES.....</b>	<b>351</b>
<b>4.2 LENDAS DO SUL.....</b>	<b>355</b>
A Mboitatá.....	356
A Salamanca do Jarau .....	358
O Negrinho do Pastoreio.....	372
Mais uma vez Sepé Tiarajú.....	374
<b>4.3 CONTOS GAUCHESCOS .....</b>	<b>376</b>

CONCLUSÃO ARREIMATE .....	385
FONTES PRIMÁRIAS.....	395
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	421



**PARTE I O EXERCÍCIO DA ILUSTRAÇÃO..... 17**

<b>1. ILUSTRAR, INTERPRETAR .....</b>	<b>19</b>
01. <i>Salomé</i> (1893), de Oscar Wilde, com ilustrações de Aubrey Beardsley .....	22
02. Nas imagens de Beardsley, a expansão dos sentidos do texto de Wilde .....	23
03. <i>Fábulas de Esopo</i> (1931), com ilustrações de Alexander Calder.....	38
04. <i>Pasíphaé</i> , com ilustrações de Henri Matisse .....	38
05. <i>As Metamorfoses</i> (1930-31), com ilustrações de Pablo Picasso .....	39
06. <i>Poésies</i> (1930-32), de Mallarmé, com gravuras de Henri Matisse .....	39
07. <i>A toute épreuve</i> (1947-1958), com imagens de Juan Miró.....	41
08. <i>O Livro do Apocalipse</i> (1941-42), com ilustrações de Beckmann .....	41
<b>2. MODERNIDADE E ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL.....</b>	<b>43</b>
09. <i>Revista da Semana, A Cigarra e A Rolha</i> .....	49
10. Paim: capa e ilustrações para <i>Pathé Baby</i> (1926) .....	51
11. Correia Dias: capas para <i>Da Seara de Booz</i> (1918) e <i>Nós</i> (1917) .....	54
12. Capa de Paim para <i>Falsos Trophéos de Ituzaingó</i> (1920).....	55
13. Capas para obras da Monteiro Lobato & Cia (anos 20) .....	56
14. <i>Rito Pagão</i> (1921): capa de Di Cavalcanti e guardas de J. Prado.....	57
15. J.Prado: capas para a série <i>Biblioteca da Rainha MAB</i> .....	58
16. Capas para a coleção <i>Os Mais Belos Poemas de Amor</i> (1927).....	61
17. José Wash Rodrigues: capa para <i>A Marquesa de Santos</i> (1928) .....	61
18. Os personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo no traço de Belmonte.....	62
19. Ilustração de Belmonte para <i>Aritmética da Emília</i> .....	63
20. Belmonte: capa para <i>Vamos caçar Papagaios</i> (1926); McKnight Kauffer: pôster (1918) ..	64
21. Belmonte: capa para a segunda edição de <i>Vamos caçar Papagaios</i> (1933) .....	64
22. Víctor Brecheret: capa para <i>A Estrella de Absyntho</i> (1927).....	65
23. Tarsila: capa para <i>Memórias Sentimentais de João Miramar</i> (1924).....	65
24. Tarsila: capa para <i>Pau Brasil</i> (1925) .....	66

25.	Tarsila: capa para <i>Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade</i> (1927) ..66
26.	Tarsila: capa para <i>Onde o proletariado dirige...</i> (1932) ..... 66
27.	Anita Malfatti: capa para <i>Os Condemnados</i> (1922)..... 67
28.	Anita Malfatti: capa para <i>O Homem e a Morte</i> (1922) ..... 67
29.	Rego Monteiro: <i>Legendes croyances et talismans des indiens de l'Amazonie</i> (1923).68
30.	Di Cavalcanti: projeto para cartaz..... 69
31.	Di Cavalcanti: capa para a revista <i>O Cruzeiro</i> (anos 30)..... 69
32.	Di Cavalcanti: capa para a <i>Revista Israelita</i> (1934) ..... 69
33.	Di Cavalcanti: personagens de <i>Fantoches da Meia-Noite</i> (1922) ..... 72
34.	Di Cavalcanti: figuras de <i>Fantoches da Meia-Noite</i> (1922)..... 73
35.	Di Cavalcanti: capa para <i>Crime e Castigo</i> (1930) ..... 74
36.	Di Cavalcanti: capa para <i>O Losango Cáqui</i> (1926) ..... 75
37.	Di Cavalcanti: capas para <i>Conduta Sexual</i> (1934) e <i>Momentos Decisivos da Humanidade</i> (1935)..... 75
38.	Oswaldo Goeldi: capa e ilustrações para <i>Cobra Norato</i> (1937)..... 78
39.	Oswaldo Goeldi: capa e ilustrações para <i>Martim Cererê</i> (1945) ..... 79
40.	Oswaldo Goeldi: ilustrações para <i>Humilhados e Ofendidos</i> (1944) ..... 81
41.	Santa Rosa: capas para <i>Cacau</i> (1933) e <i>Cahetés</i> (1933) ..... 82
42.	Santa Rosa: capas para a José Olympio ..... 83
43.	Santa Rosa: capas para a trilogia <i>Memórias do Cárcere</i> (1953) ..... 84
44.	Poty: capa e ilustração para <i>Sagarana</i> (1958) e <i>Grande Sertão: Veredas</i> (1956) ..... 86
45.	Cândido Portinari: Marcela, de <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> ..... 90
46.	Cândido Portinari: um “velho”, para <i>O Alienista</i> (1948)..... 90
47.	Lívio Abramo: ilustrações para <i>Pelo Sertão</i> (1949)..... 92
48.	Rubens Gerchman: capa e ilustração para a Confraria dos Bibliófilos do Brasil.....93
49.	Danúbio Gonçalves: capa e ilustração para <i>Noite</i> (2006) ..... 93
50.	Renina Katz: capa e ilustrações para <i>Romanceiro da Inconfidência</i> (1956-1958) .... 94

**PARTE II A MODERNIDADE VISUAL NAS PUBLICAÇÕES DA EDITORA GLOBO .....95**

<b>1.</b>	<b>EDITORA GLOBO, UMA ESCOLA .....97</b>
51.	Laudelino Pinheiro de Barcellos, fundados da Livraria do Globo ..... 98
52.	Fachadas da livraria..... 99
53.	Capa da edição nº 4 do <i>Almanaque do Globo</i> (1920)..... 100
54.	Capa de João Fahrion para a 18ª edição do <i>Almanaque do Globo</i> (1934) ..... 100
55.	Capa de Ernst Zeuner para <i>Troupilha Crioula</i> (1926) ..... 101
56.	Capa de Fernando Corona para <i>Trem da Serra</i> (1928) ..... 101
57.	Capa de Sotéro Cosme para a primeira edição da <i>Revista do Globo</i> ..... 102
58.	Capa de João Fahrion para a edição nº 27 da <i>Revista do Globo</i> (1930) ..... 102
59.	Capa de João Fahrion para a edição nº 10 da revista <i>A Novela</i> (jul. 1937) ..... 106

60.	Capa de Gastão Hofstetter para a edição nº 15 da revista <i>A Novela</i> (dez. 1937) ..	106
61.	Capa da edição nº 5 da revista <i>Província de São Pedro</i> .....	107
62.	Capa da edição nº 10 da revista <i>Província de São Pedro</i> .....	107
63.	Anúncio publicitário para a “Lithographia da Livraria do Globo” .....	110
64.	Capa de Ernst Zeuner para <i>Fantoches</i> (1932) .....	110
65.	Visões da Globo em 1922 .....	112
66.	O princípio da “Secção de Desenho” em 1922 .....	113
67.	<i>Gebrauchsgraphik</i> : principal referência para os ilustradores da Globo.....	115
2.	<b>A LINGUAGEM DAS COLEÇÕES</b> .....	117
68.	Capas para a <i>Coleção Amarela</i> .....	119
69.	Capas: João Fahrion para <i>Gangsters</i> (1935); Gastão Hofstetter para <i>O Caso do Delator</i> (1940).....	120
70.	Capas de João Fahrion para <i>O Sineiro</i> (edição de 1938) e <i>O Sete Belo</i> (1935).....	121
71.	Capas de João Fahrion para a <i>Coleção Nobel</i> .....	123
72.	Capas de João Fahrion para <i>Um Goço e Seis Vinténs</i> (1944) e <i>A Boa Terra</i> (1940) ..	124
73.	Capas para a <i>Coleção Universo</i> .....	125
74.	Capas e referência de Zeuner para <i>Na Terra do Mahdi</i> .....	126
75.	Capas para as coleções <i>Biblioteca dos Séculos</i> e <i>Província</i> .....	127
76.	Capa de Zeuner para <i>Viagem à Aurora do Mundo</i> (1939) .....	128
77.	Capas de Clóvis Graciano para a <i>Coleção Autores Brasileiros</i> (década de 40).....	129
78.	Capas de livros da <i>Coleção Tucano</i> .....	130
79.	Capas de Edgar Koetz .....	131
80.	O “sujeito moderno” nas capas de Koetz, Lívio Abramo e Dorca .....	132
81.	Capas tipográficas, todas do início dos anos 30.....	133
82.	Capas tipográficas de Koetz.....	134
83.	Capa de Edgar Koetz para <i>Saga</i> (1940).....	135
84.	Capas de Fahrion para <i>Cristina da Suécia</i> (1937) e <i>Erasmus de Rotterdam</i> (1936).....	137
85.	Capa de Fahrion para <i>As Vinhas da Ira</i> (1940); cartaz original do filme homônimo...	139
86.	Capas de Nelson Boeira Faedrich para o mesmo livro, <i>Cleópatra</i> (1935) .....	141
87.	Capa de Nelson Boeira Faedrich para <i>A Vida de Joana d’Arc</i> .....	142
88.	Capas de João Fahrion para livros infantis da Editora Globo .....	146
89.	Ilustrações de João Fahrion para obras infantis .....	147
90.	Capas para a <i>Coleção Aventura</i> .....	149
91.	Capa e ilustração de Fahrion para <i>O Urso com Música na Barriga</i> [1938?].....	151
92.	Capa e página de rosto de Fahrion para <i>As Aventuras do Avião Vermelho</i> (1936)	152
93.	Capa e página de Faedrich para <i>Rosa Maria no Castelo Encantado</i> [1938?].....	153
94.	Ilustrações de Faedrich para <i>A Vida do Elefante Basílio</i> [1938?] .....	154
95.	Páginas de Fahrion para <i>As Aventuras do Avião Vermelho</i> (1936).....	155
96.	Personagens infanto-juvenis divulgados pelas publicações da Globo .....	157

97. Capa e ilustrações de Faedrich para <i>A Fada Menina</i> (1939).....	158
98. Capa e ilustrações de Fahrion para <i>A Ilha do Tesouro</i> (1934).....	160
99. <i>A Ilha do Tesouro</i> (1934), no desenho de Fahrion.....	161
100. Capas e respectivas guardas para as “Alices”, feitas por João Fahrion.....	162
101. Ilustrações de João Fahrion e de John Tenniel para as “Alices” .....	163
102. João Fahrion: ilustrações para as “Alices” .....	164
103. Ilustrações infantis de João Fahrion para <i>Heidi</i> (1934) e <i>Heidi nos Alpes</i> (1934) .	165
104. Fahrion: capa e desenho para <i>David Copperfield e seus Companheiros</i> (1945).....	166
105. Capas de Nelson Boeira Faedrich para <i>Contos de Andersen</i> .....	168
106. Capas e ilustração de Roswitha Wingen-Bitterlich para <i>Contos de Andersen</i> .....	169
107. Ilustrações de Nelson Boeira Faedrich para <i>Contos de Andersen</i> .....	170
108. Personagens dos <i>Contos de Andersen</i> no desenho de Faedrich.....	172
109. Ilustração de Faedrich para <i>Ib e Cristina</i> , dos <i>Contos de Andersen</i> .....	174
110. Do tinteiro, Faedrich retira figuras do seu universo de artista.....	175
<b>3. LIVROS ILUSTRADOS</b> .....	<b>177</b>
111. <i>Canções de Luz e Sombra</i> (1934), um dos primeiros livros ilustrados por Nelson Boeira Faedrich.....	178
112. Ilustrações de Faedrich para <i>Canções de Luz e Sombra</i> (1934) .....	179
113. Interpretação de Noemia Mourão para <i>Canções</i> (1946) .....	181
114. Ilustrações de Noemia Mourão para <i>Canções</i> (1946).....	182
115. Capa e ilustração de Fahrion para <i>A Lenda do Tricô</i> (1936).....	183
116. Ilustrações de Fahrion para <i>A Lenda do Tricô</i> (1936).....	184
117. Desenhos de Fahrion para <i>A Lenda do Tricô</i> (1936) .....	185

### PARTE III A TESSITURA DA IMAGEM ..... 189

#### 1. O CAMPO ARTÍSTICO DO RIO GRANDE DO SUL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX ... 191

#### 2. JOÃO FAHRION: O EXPRESSIONISTA SOB O LÍRICO ..... 217

118. Foto do jovem Henny, década de 10 do século passado .....	220
119. João Fahrion: <i>Velha Holandesa</i> (sem data), óleo sobre cartão, 35 x 25,5cm .....	225
120. João Fahrion: <i>Auto-retrato</i> publicado na edição nº 153 da <i>Revista do Globo</i> (1935) ...	226
121. Anúncio de Fahrion publicado na edição nº 151 da <i>Revista do Globo</i> (1934) .....	227
122. Imagem de Fahrion publicada na <i>Página Literária</i> do <i>Diário de Notícias</i> (jul. 1927) .	227
123. Retratos assinados por Fahrion e publicados na <i>Revista do Globo</i> .....	233
124. João Fahrion: <i>Retrato da Mãe</i> (sem data - 194?), óleo sobre tela, 61,5 x 48 cm ....	234
125. João Fahrion: <i>Retrato de Evelyn Berg</i> (1957), óleo sobre tela, 90 x 70 cm .....	234
126. João Fahrion: <i>Retrato de Helga Marsiaj</i> (1946), óleo sobre tela, 120 x 90 cm .....	235
127. João Fahrion: <i>Lucila di Primio Conceição</i> (1956), óleo sobre tela, 120 x 100 cm .....	235



128. João Fahrion: <i>Retrato de Inge Gerdau</i> (1955), óleo sobre tela, 97 x 74cm.....	236
129. João Fahrion: <i>Retrato de Roseli Becker</i> (1956), óleo sobre tela, 79 x 70,5cm .....	236
130. João Fahrion: <i>Retrato de Maria José Cardoso</i> (1956), óleo sobre tela, 100 x 100 cm ....	237
131. João Fahrion: Sem título (1956), óleo sobre tela, 100 x 100 cm .....	237
132. João Fahrion: Sem título (1961), óleo sobre chapa de duratex, 98 x 74 cm .....	238
133. João Fahrion: Sem título (1961), óleo sobre chapa de duratex, 97 x 76 cm .....	238
134. Detalhe das reproduções 132 e 133.....	239
135. João Fahrion pintando: fotografia .....	239
136. João Fahrion: <i>Dois mulheres com figuras</i> (1959), óleo sobre duratex, 79 x 73 cm....	240
137. João Fahrion: Sem título (1961), óleo sobre tela, 108 x 73 cm.....	241
138. João Fahrion: <i>Cena de Circo</i> (sem data), óleo sobre tela, 94 x 66,7 cm .....	241
139. João Fahrion: <i>Bastidores</i> (1951), óleo sobre tela, 130 x 130 cm .....	242
140. João Fahrion: <i>Bailarina com espelho</i> (1961), óleo sobre duratex, 130 x 130 cm .....	243
141. João Fahrion: <i>Auto-retrato entre modelos</i> (sem data), óleo sobre madeira, 75 x 112 cm.....	244
142. João Fahrion: <i>Fahrion com modelos</i> (sem data), pastel, óleo e carvão sobre papel, 66 x 97 cm .....	244
143. João Fahrion: <i>Bailarinos</i> (1930), desenho a pastel, 34 x 25 cm .....	245
144. Max Beckmann: <i>Retrato de Família</i> (1920), óleo sobre tela, 65 x 100 cm.....	246
145. Max Beckmann: <i>Antes do Baile de Máscaras</i> (1929), óleo sobre tela, 80 x 130,5cm..	246
146. Max Beckmann: <i>Variedade</i> (1921), óleo sobre tela, 100,5 x 75,5cm .....	246
147. João Fahrion: <i>Auto-retrato como Arlequim</i> (1925), óleo sobre tela, 62 x 55 cm....	247
148. João Fahrion: <i>Auto-retrato como Arlequim</i> (1925), óleo sobre tela, 33 x 25 cm....	247
149. João Fahrion: <i>Auto-retrato</i> (1939), óleo sobre tela, 48 x 43 cm .....	248
150. João Fahrion: <i>Auto-retrato</i> publicado na edição nº 53 da <i>Revista do Globo</i> (1931)....	248
151. João Fahrion: <i>Os Brinquedos de Raul</i> (1931), óleo sobre tela, 39,5 x 40 cm.....	249
152. João Fahrion: <i>Brinquedos</i> (sem data), óleo sobre tela, 43 x 40 cm.....	249
153. João Fahrion: <i>Auto-retrato com cartola</i> (1942), óleo sobre tela, 83 x 95 cm.....	250
154. João Fahrion: <i>Auto-retrato</i> (1945), óleo sobre tela, 70 x 55 cm .....	250
155. João Fahrion: <i>Auto-retrato</i> (sem data), óleo sobre tela, 30 x 28 cm .....	251
156. João Fahrion: <i>Auto-retrato</i> (sem data), óleo sobre cartão, 18 x 16 cm .....	251
157. João Fahrion: Sem título (sem data), óleo sobre tela, 100 x 100 cm .....	253
158. O verso da pintura.....	253
159. João Fahrion: <i>O Bar Panamericano</i> (1947).....	254
160. Os colegas do IBA: Fernando Corona, Luiz Mariștany de Trias e Ângelo Guido ...	254
161. João Fahrion: <i>Modinha</i> (1944), litografia, 42 x 55 cm .....	255
162. João Fahrion: <i>A Fonte</i> (1944), litografia, 60 x 40 cm.....	255
163. João Fahrion: <i>Serenidade</i> (194-), litografia colorida com pastel .....	256
164. João Fahrion: <i>Nu com Luva</i> (1955), óleo sobre tela, 80,5 x 69 cm .....	256
165. <i>Noite na Taverna</i> : Os amigos prontos a iniciar os relatos fantásticos .....	261

166. <i>Noite na Taverna</i> : Um dos personagens, convidando-nos a participar .....	261
167. <i>Noite na Taverna</i> : A história de Solfieri.....	262
168. <i>Noite na Taverna</i> : A “deslumbrante defunta”.....	262
169. <i>Noite na Taverna</i> : Bertram e a espanhola Ângela.....	263
170. <i>Noite na Taverna</i> : O velho poeta e a caveira .....	265
171. <i>Noite na Taverna</i> : Anunciando o canibalismo.....	265
172. <i>Noite na Taverna</i> : O casal Genaro e Laura.....	266
173. <i>Noite na Taverna</i> : Nauza à procura do amante .....	266
174. <i>Noite na Taverna</i> : Godofredo vingá-se de Genaro .....	267
175. <i>Noite na Taverna</i> : O rapto de Eleonora .....	268
176. <i>Noite na Taverna</i> : O momento em que Eleonora acorda .....	268
177. <i>Noite na Taverna</i> : Johann reconhece no morto o sangue do seu sangue .....	269
178. <i>Macário</i> : O encontro de Macário com Satã .....	271
179. <i>Macário</i> : O curioso Macário aceita o convite do demônio.....	271
180. <i>Macário</i> : No cemitério, o encontro com aquela estranha figura.....	272
181. <i>Macário</i> : A mãe incrédula e o filho morto .....	272
182. <i>Macário</i> : Penseroso toma conselhos de Macário .....	274
183. <i>Macário</i> : A italiana e seu olhar de adeus.....	274
184. <i>Macário</i> : Satã e Macário vagam pela cidade .....	275
185. Capa para o clássico <i>Noite na Taverna</i> .....	275
186. Capa para a edição nº 19 da <i>Revista do Globo</i> (1929) .....	276
187. João Fahrion: <i>Moça com moringa</i> (1949), óleo sobre tela, 85 x 70 cm .....	277
188. João Fahrion: <i>Dois modelos</i> (1950), óleo sobre tela, 80 x 85 cm.....	277
189. João Fahrion: <i>Três mulheres</i> (1963), óleo sobre tela, 111 x 97,5 cm .....	278
190. João Fahrion: <i>Sem título</i> (1960), óleo sobre chapa de duratex, 70 x 90 cm.....	278
191. Capa para a edição nº 134 da <i>Revista do Globo</i> (1934) .....	278
192. Capa para a edição nº 178 da <i>Revista do Globo</i> (1936).....	278
193. Capa para a edição nº 233 da <i>Revista do Globo</i> (1938) .....	278
194. João Fahrion: <i>Auto-retrato</i> (1960), óleo sobre duratex, 81 x 65 cm .....	279
195. Dois “versos” de pinturas de João Fahrion .....	279
<b>3. EDGAR KOETZ: O LÍRICO SOB O EXPRESSIONISTA.....</b>	<b>281</b>
196. “Um rapaz de cara limpa...” .....	282
197. Edgar Koetz: <i>Paisagem</i> (1965), óleo sobre tela, 36 x 38 cm .....	282
198. Capa de Koetz para a edição nº 186 da <i>Revista do Globo</i> (1936)) .....	285
199. Capa de Koetz para a edição nº 195 da <i>Revista do Globo</i> (1936) .....	285
200. Capa de Koetz para a edição nº 204 da <i>Revista do Globo</i> (1937) .....	285
201. Edgar Koetz: <i>Auto-retrato</i> (sem data), guache sobre papel, 45 x 32 cm .....	286
202. Edgar Koetz: <i>Retrato de Paulo Moritz</i> (1943), óleo sobre madeira, 74,5 x 48 cm.....	286

203. Capa de Koetz para a edição nº 208 da <i>Revista do Globo</i> (1937) .....	287
204. Capa de Koetz para a edição nº 177 da <i>Revista do Globo</i> (1936) .....	287
205. Capa de Koetz para a edição nº 181 da <i>Revista do Globo</i> (1936) .....	287
206. Edgar Koetz: Sem título (sem data), xilogravura, 19 x 16 cm .....	289
207. Edgar Koetz: <i>Meu Pai</i> (1936), xilogravura, 18 x 15 cm.....	290
208. Edgar Koetz: <i>Demolição</i> (195-?), xilogravura, 15 x 14 cm.....	290
209. Edgar Koetz: <i>Lavadeiras das Malocas</i> (1951), linoleogravura, 18 x 25 cm.....	292
210. Edgar Koetz: <i>Churrascaria Modelo</i> (sem data), linoleogravura, 20 x 27 cm .....	292
211. Edgar Koetz: prova de impressão de uma ilustração.....	293
212. Edgar Koetz: croqui de capa de livro .....	293
213. Edgar Koetz: <i>Paisagem de Buenos Aires</i> (1950), óleo sobre eucatex, 44 x 35 cm ..	294
214. Edgar Koetz: <i>Avenida de Mayo à noite</i> (1947), óleo sobre cartão, 46 x 37 cm.....	294
215. Edgar Koetz: <i>Igreja de Santa Ifigênia</i> (195-?), óleo sobre tela, 54 x 44 cm .....	295
216. Edgar Koetz: página e ilustração para <i>O Doutor Jivago</i> .....	296
217. Edgar Koetz: ilustração para o jornal <i>Útima Hora</i> .....	296
218. Edgar Koetz: capa para <i>Idéias de Jeca Tatu</i> (1959) .....	297
219. Edgar Koetz: protótipos de peças gráficas.....	297
220. Edgar Koetz: projeto para capa de <i>Sertão do Boi Santo</i> (195-?).....	298
221. Edgar Koetz: capa para <i>O Livro de Daniel</i> (1961) .....	298
222. Referência à xilogravura popular nas capas para os livros de Paulo Dantas.....	298
223. Projetos de capas para editoras em São Paulo, Buenos Aires e Porto Alegre.....	299
224. Edgar Koetz: desenhos para a série <i>Alienados</i> (1964) .....	300
225. Edgar Koetz: <i>Igreja dos Navegantes</i> (1967), óleo sobre eucatex.....	301
226. Edgar Koetz: <i>Parquinho da Redenção</i> (1968), acrílica sobre papel, 50 x 40 cm ....	301
227. Edgar Koetz: <i>Café Bom Fim</i> (1964), guache sobre cartão, 52 x 32 cm .....	302
228. Edgar Koetz: <i>A Fábrica</i> (1967), têmpera sobre cartão, 42 x 29 cm .....	302
229. Edgar Koetz: <i>Igreja de Ouro Preto</i> (1966), guache sobre cartão, 31 x 40 cm .....	303
230. Edgar Koetz: <i>Ladeira de Ouro Preto</i> (1966), guache sobre papel, 41 x 26 cm .....	303
231. Edgar Koetz: <i>Nu na sacada</i> (1967), técnica mista, 41 x 22 cm .....	304
232. Capa e páginas de <i>Símbolos Bárbaros</i> .....	305
233. <i>Símbolos Bárbaros</i> : Representação de Simões Lopes Neto.....	306
234. <i>Símbolos Bárbaros</i> : A figura idealizada do gaúcho e do pampa .....	306
235. Capa de Gregorius para a ed. nº 61 da <i>Revista do Globo</i> (1931) .....	307
236. Capa de Faedrich para a ed. nº 169 da <i>Revista do Globo</i> (1935) .....	307
237. Capa de Koetz para a ed. nº 170 da <i>Revista do Globo</i> (1935).....	307
238. <i>Símbolos Bárbaros</i> : Figuras alegóricas representando as artes .....	308
239. <i>Símbolos Bárbaros</i> : Os cisnes do Simbolismo brasileiro .....	308
240. <i>Símbolos Bárbaros</i> : Talhe expressionista na representação do poeta Alceu Wamosy ..	309
241. <i>Símbolos Bárbaros</i> : Representação de Gaspar Silveira Martins .....	310

242. <i>Símbolos Bárbaros</i> : Representação de Júlio de Castilhos .....	310
243. <i>Símbolos Bárbaros</i> : O conflito após o Tratado de Madri .....	311
244. <i>Símbolos Bárbaros</i> : O jovem herói Sepé Tiarajú.....	311
245. Capa para <i>Tiarajú</i> .....	313
246. <i>Tiarajú</i> : A procissão .....	316
247. <i>Tiarajú</i> : Jussara tem um sonho que prenuncia a tragédia.....	316
248. <i>Tiarajú</i> : O encontro de Sepé com os inimigos.....	317
249. <i>Tiarajú</i> : O herói foge da prisão e conclama todos à guerra.....	317
250. <i>Tiarajú</i> : Sepé, agora com sua “diadema de plumas” .....	318
251. <i>Tiarajú</i> : A morte do herói.....	318
252. <i>Tiarajú</i> : O corpo de Sepé é recolhido pelos companheiros .....	318
253. <i>Tiarajú</i> : A oração pela alma de Sepé .....	318
254. <i>Tiarajú</i> : Sepé sobrevoa a catedral de São Miguel das Missões.....	319
255. Edgar Koetz: Sem título (sem data), guache sobre papel, 38 x 41 cm.....	321
256. Edgar Koetz: <i>Paisagem de Viamão</i> (1966), guache sobre papel, 29 x 40 cm.....	321
257. Edgar Koetz: <i>Paisagem de Buenos Aires</i> (1950), óleo sobre tela .....	321
<b>4. NELSON BOEIRA FAEDRICH: AS LINHAS DA FANTASIA .....</b>	<b>323</b>
258. Nelson Boeira Faedrich.....	324
259. Capa de Faedrich para o Catálogo do Centenário da Revolução Farroupilha (1935)...	326
260. Cartaz de Faedrich para a Exposição do Centenário Farroupilha (1935).....	327
261. Cartaz de Faedrich para o Bi-centenário de Porto Alegre (1940).....	327
262. Capa de Faedrich para <i>Festa de Luz e de Cor</i> (1933) .....	328
263. Capa de Faedrich para <i>O Anel de Vidro</i> (1934) .....	328
264. Capa de Faedrich para <i>Canções de Luz e Sombra</i> (1934).....	328
265. Capa de Faedrich para a edição nº 101 da <i>Revista do Globo</i> (1932) .....	331
266. Capa de Faedrich para a edição nº 125 da <i>Revista do Globo</i> (1933).....	331
267. Capa de Faedrich para a edição nº 203 da <i>Revista do Globo</i> (1937).....	331
268. Capa de Faedrich para a edição nº 146 da <i>Revista do Globo</i> (1934).....	332
269. Capa de Faedrich para a edição nº 180 da <i>Revista do Globo</i> (1936).....	332
270. Capa de Faedrich para a edição nº 185 da <i>Revista do Globo</i> (1936) .....	332
271. Cartaz de Faedrich para a Cervejaria Bopp (1936) .....	333
272. Capa de Faedrich para a edição nº 162 da <i>Revista do Globo</i> (1935) .....	333
273. Cartaz para a Cerveja Hércules (1935) .....	334
274. Cartaz para o Chopp Preto, da Cervejaria Continental (1936).....	334
275. Cartaz para a Cervejaria Continental (1936) .....	335
276. Cartaz para a Loteria Federal .....	336
277. Cartaz para a Loteria Federal .....	336
278. Cartaz para a Loteria Federal .....	336

279. Cartaz para a Loteria Estadual (1935) .....	336
280. Cartaz para a Loteria Federal .....	337
281. Cartaz para a Loteria Federal (1940) .....	337
282. Projeto de cartaz para o IAPC (1942) .....	338
283. Cartaz para o DIP (1943) .....	338
284. Projeto de cartaz para o IAPC (1942) .....	338
285. Cartaz para a Liga de Defesa Nacional (1938) .....	338
286. Vendendo laranjas 1 .....	339
287. Vendendo laranjas 2 .....	339
288. Vendendo laranjas 3 .....	339
289. Vendendo laranjas 4 .....	339
290. Projeto de cartaz para a Divisão de Educação Física do Governo Federal (1942)...	340
291. Projeto de cartaz para a Divisão de Educação Física do Governo Federal (1942)...	340
292. Marca criada por Faedrich para a empresa Tintas Renner .....	341
293. Desenho para a edição nº 210 da <i>Revista do Globo</i> (1937) .....	342
294. Ilustração para a <i>Revista do Globo</i> .....	342
295. Cartaz para <i>A Salamanca do Jarau</i> .....	344
296. Projeto de cenário para o <i>Carnaval no Gelo</i> .....	344
297. Projeto e fotografias de cenário .....	345
298. Série Orixás: <i>Obá</i> .....	347
299. Série Orixás: <i>Iansã</i> .....	347
300. Série Orixás: <i>Xangô</i> .....	348
301. Série Orixás: <i>Ossâim</i> .....	348
302. Série Orixás: <i>Yemanjá</i> .....	349
303. <i>Contos Gauchescos</i> : Picando fumo .....	351
304. <i>Contos Gauchescos</i> : Levando os arreios.....	352
305. <i>Contos Gauchescos</i> : O trovador .....	353
306. Frontispício para <i>Lendas do Sul</i> .....	355
307. <i>A Mboitatá</i> : E a noite velha ia andando...ia andando.....	356
308. <i>A Mboitatá</i> : E nessas coras é que ficou sendo o paradoro da animalada .....	356
309. <i>A Mboitatá</i> : A boiguaçu toda já era uma luzerna, um clarão sem chamas.....	357
310. <i>A Salamanca do Jarau</i> : Anhangá-pitã e a teiniaguá .....	360
311. <i>A Salamanca do Jarau</i> : ...olhando para o fundo das sangas .....	361
312. <i>A Salamanca do Jarau</i> : Ali em frente, quieto e manso, estava um vulto .....	361
313. <i>A Salamanca do Jarau</i> : Assim bateram nas praias da gente pampiana.....	362
314. <i>A Salamanca do Jarau</i> : ...demudou-a em teiniaguá, sem cabeça.....	362
315. <i>A Salamanca do Jarau</i> : ...a teiniaguá veio-se me chegando .....	364
316. <i>A Salamanca do Jarau</i> : ...desatinado, derrubei cruzes .....	364
317. <i>A Salamanca do Jarau</i> : Bonita, linda, bela, na minha frente estava uma moça!.....	365

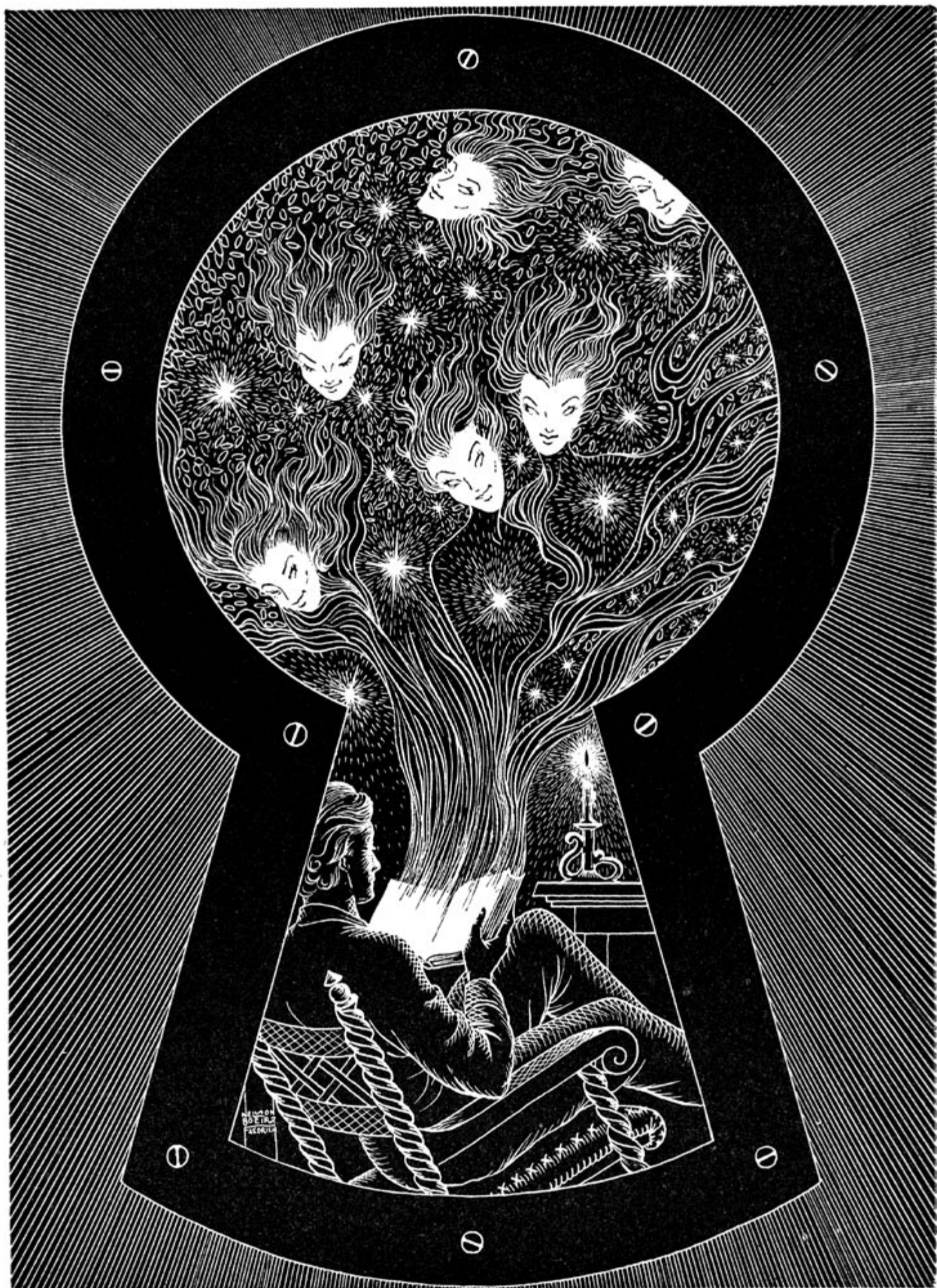
318. <i>A Salamanca do Jarau: E embebedados cáimos, abraçados.....</i>	365
319. <i>A Salamanca do Jarau: Os santos padres, pasmados mas sisudos, rezavam .....</i>	366
320. <i>A Salamanca do Jarau: Mas os olhos do meu pensamento viam o corpo bonito, lindo, belo, da princesa moura .....</i>	366
321. <i>A Salamanca do Jarau: ...e quando a encantada passa.....</i>	367
322. <i>A Salamanca do Jarau: Esqueletos, de pé, encostados uns nos outros .....</i>	368
323. <i>A Salamanca do Jarau: Das suas presas recurvas, pingava uma goma escura .....</i>	368
324. <i>A Salamanca do Jarau: ...logo o condão coriscou por sobre ela uma chuva de raios.....</i>	369
325. <i>A Salamanca do Jarau: Aceita este meu presente, que te dou .....</i>	369
326. <i>A Salamanca do Jarau: ...os tratistas foram para a sombra duma figueira .....</i>	370
327. <i>A Salamanca do Jarau: ...o vulto caiu de joelhos, de mãos postas, como numa reza.....</i>	370
328. <i>A Salamanca do Jarau: ...tudo se confundia no cabeça empenachado do cerro.....</i>	371
329. <i>Negrinho do Pastoreio: Empate! Empate! Gritavam os aficionados .....</i>	372
330. <i>Negrinho do Pastoreio: Vieram então as corujas e fizeram roda, voando, paradas no ar .....</i>	372
331. <i>Negrinho do Pastoreio: ...a Virgem, Nossa Senhora, tão serena, pousada na terra, mas mostrando que estava no céu .....</i>	373
332. <i>Sepé Tiarajú: Era moço e vigoroso, e mui valente guerreiro .....</i>	374
333. <i>Sepé Tiarajú: Lançaram-se cavaleiros e infantes.....</i>	374
334. <i>Sepé Tiarajú: E o lunar da sua testa tomou no céu posição.....</i>	375
335. <i>Contos Gauchescos: ...um bolaço cantou-lhe no tampo da cabeça .....</i>	376
336. <i>Contos Gauchescos: ...e puxou para trás a cabeça da cabocla .....</i>	376
337. <i>Contos Gauchescos: ...e na garupa, mui refestelada, trazia uma chirua .....</i>	377
338. <i>Contos Gauchescos: ...o velho Lessa derrubou-lhe o facão.....</i>	377
339. <i>Contos Gauchescos: ...uma velha, que já tinha os olhos como retovo de bola .....</i>	378
340. <i>Contos Gauchescos: Do lado da sombra, uma carreta toldada.....</i>	379
341. <i>Contos Gauchescos: Tocava uma carreta de tolda, uma ponta de gado manso .....</i>	379
342. <i>Contos Gauchescos: ...a espada apontando como um dedo, faiscando.....</i>	380
343. <i>Contos Gauchescos: ...uma partida de guascas montava a cavalo.....</i>	380
344. <i>Contos Gauchescos: ...e assim foram aprendendo a campeirar .....</i>	380
345. <i>Contos Gauchescos: ...atirava-se ali pra dentro toda a bagualada .....</i>	380
346. <i>Contos Gauchescos: ...o Costinha, com um tiro de pistola derrubava um gadelhudo lanceador.....</i>	381
<b>CONCLUSÃO</b>	
<b>ARREIMATE .....</b>	<b>385</b>
347. <i>Charges publicadas na Revista do Globo ao longo dos anos 30 .....</i>	391
348. <i>Mickey Mouse de esporas, lenço e bombacha, criado por Faedrich.....</i>	392

## APONTAMENTOS INICIAIS

- ∞ Quanto à grafia de palavras antigas: como, nos textos originais, não havia padronização no que tange à acentuação, ao uso da crase, do “s” ou “z”, do “f” ou “ph”, entre outros, decidi manter todos os textos em português contemporâneo, exceto nomes de livros, revistas ou publicações. Aliás, é digno de nota que vários nomes de artistas aparecem, nas fontes primárias, grafados de formas distintas e, ao que tudo indica, pelos próprios autores. Um caso curioso é o de Gastão Hofstetter, cujo sobrenome surge das seguintes maneiras: Hofstaetter, Hofstätter, Hofstäetter e, por fim, Hofstetter. Como esta última “versão” é a mais recorrente, optei pela mesma.
- ∞ Quanto às imagens reproduzidas: há uma indicação, em praticamente todas as legendas, informando a fonte das mesmas. Quando se trata de fonte primária, uso a abreviatura (FP). Quando se trata de imagens retiradas de livros, há a indicação da respectiva obra, acompanhando a forma como esta aparece registrada no item *Iconografia*, das *Referências Bibliográficas*.
- ∞ Quanto às *Fontes Primárias* e às *Referências Bibliográficas*: no final deste volume, há a indicação das fontes usadas, dos acervos consultados, etc, bem como de todos os livros que foram importantes para o desenvolvimento da pesquisa. Também aponto, em separado, no item *Iconografia*, os títulos que forneceram imagens, mesmo que muitos também surjam como *Referência Bibliográfica*.
- ∞ Quanto às vinhetas e capitulares: todas foram extraídas de livros ilustrados da Editora Globo e são assinadas por João Fahrion e por Nelson Boeira Faedrich.
- ∞ Quanto às imagens usadas nas aberturas das “partes”, bem como nas capas e no volume de Apêndices e Anexos: todas são dos artistas investigados – ou seja, João Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich. Embora não indique separadamente cada autoria, esta é bastante evidente, pelo traço e estilo de cada criador.
- ∞ As reproduções de obras aparecem com o registro do fotógrafo que as realizou.
- ∞ As poucas traduções de textos estrangeiros foram realizadas pela autora.
- ∞ Todos os depoimentos e documentos citados encontram-se reproduzidos, na íntegra, no segundo volume desta tese, dedicado aos Apêndices e aos Anexos.







*Saía do livro um fulgor vivíssimo...*





**INTRODUÇÃO**  
**ILUSTRAÇÃO: NA PERIFERIA DA**  
**HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA**





## ILUSTRAÇÃO: NA PERIFERIA DA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA



Para muitas pessoas persevera a idéia simplista de que a ilustração é vassala do texto, de que ela está ao seu reboque. Partindo dessa concepção, quem produz ilustração também é alguém que está a reboque de um outro, apropriando-se da imaginação e da inventividade do “legítimo” criador, o escritor...

É sedutora a idéia generalista de que as produções em ilustração não são consideradas importantes no campo das artes visuais pelo fato de não apresentarem inovações formais. Em amplo aspecto, este é um entendimento inclusive “aceitável”, uma vez que o historiador da arte tradicional geralmente trabalha com imagens que se notabilizam por “aspectos inéditos”, representando “avanços” no conceito e na prática artística. Para ele, é digno de estudo e comentário o que estiver articulado ao padrão da “originalidade”. Entretanto, como ignorar a imagética voltada aos impressos, se ela é uma forte construtora de mentalidades e, não apenas isso, também promotora de renovações no campo artístico? Em certa medida, seria o mesmo que alijar, moderna e contemporaneamente, a herança dos quadrinhos e do grafite, que alimentaram o repertório de artistas como Roy Lichtenstein (1923-1997) e Jean-Michel Basquiat (1960-1988). As diversas manifestações populares e culturais influenciam, evidentemente, a produção visual, mesmo a mais erudita. E é também por isso que se defende que o historiador da arte deve trabalhar com um entendimento mais amplo, permeado pela história cultural.

O espaço do ilustrador na História da Arte e da cultura é inquestionável. Poucas são as pessoas que não devem ao trabalho do ilustrador parte das *suas* imagens e lembranças da infância. Um exemplo que colabora no entendimento dessa relevância está em Gustave Doré (1832-1883), o mais bem-sucedido ilustrador francês do século XIX. Doré não apenas ajudou a popularizar o livro de grande formato, como também alimentou a imaginação de gerações de leitores. Até hoje suas composições absolutamente extraordinárias, com arraigado gosto pelo fantástico e grotesco, podem ser encontradas em livros, cartazes ou mesmo percebidas em passagens de

filmes contemporâneos, como uma homenagem e citação à sua obra. Sua influência na cultura ocidental é notória, assim como as imagens produzidas por William Blake (1757-1827) para *Jerusalém* (1804-1820), bem como as de Aubrey Beardsley (1872-1898) para *Salomé* (1894), de Oscar Wilde, entre vários outros.

Apesar disso, no campo das artes visuais, a ilustração e as artes gráficas são comumente tidas como uma forma de *arte menor*; sem contar que, sendo produzidas para impressos de caráter popular e geralmente mundano, elas fogem do que se entende por *arte*. De que forma, então, podem ser legitimadas como objeto de estudo na área?

Um evento que colaborou, em âmbito mundial, para a mudança de percepção quanto à ilustração foi a mostra *A Century of Artists Books*, organizada por Riva Castleman no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, MoMa, entre outubro de 1994 e janeiro de 1995. Nessa grande mostra, foram exibidos 230 volumes, com imagens assinadas por artistas modernos e contemporâneos e divididos em duas linhas: livros ilustrados por artistas plásticos, cujo texto era de autoria de terceiros, e livros inteiramente criados por artistas, categoria a que chamamos de *livro de artista*. O evento curado por Castleman iluminou esta produção tão ímpar, e levantou, naturalmente, várias questões. Talvez uma das principais seja: por que, num momento de crise da narrativa no campo da arte, artistas modernos se dedicaram à ilustração?

Em países com tradição gráfica, como a Alemanha, a Inglaterra e a Itália, proliferam estudos centrados no tema. Na Alemanha, berço das artes gráficas no Ocidente, tal investigação já está consolidada há muito tempo, com centenas de títulos, tanto de livros, como de periódicos; diversos também são os pesquisadores que se dedicam a discutir os cruzamentos estabelecidos entre os campos das artes gráficas e das artes visuais.<sup>1</sup>

No Brasil, essa área ainda está engatinhando. O fato é que, durante muitos anos, a História da Arte Brasileira alimentou uma pródiga e perversa tradição de privilegiar as produções visuais ditas “eruditas”, como a pintura e a escultura, em detrimento de uma expressiva gama de trabalhos que não se “enquadraria” nesses valores e pressupostos, muitas vezes mesmo quando constituem parte nodal da obra de um artista. E, nesse sentido, talvez um dos exemplos mais flagrantes seja o de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Nas freqüentes mostras com suas obras, a longa e marcante produção de Di como caricaturista e ilustrador (quando aparece!) é apresentada como uma rele “curiosice”, como algo exótico e extraordinário. O mesmo se dá em relação a João Fahrion (1898-1970), um dos nomes centrais desta tese. Suas ilustrações praticamente nunca são exibidas e, quando *se fala* ou *se escreve* sobre elas, freqüentemente lhes é dedicado o espaço da

---

1 Como Lothar Lang, Magdalena Möller, Dieter Wiedmann, Norbert Wolf, Jürgen Eyssen, Hans Hoffstätter, Ingo Walther e Alexander Rauch, entre outros.

“nota de rodapé”, do comentário veloz de fim de texto, como se todo aquele trabalho fosse tão somente um exemplo de diletantismo.

Nas duas últimas décadas, esta situação tem ensaiado uma mudança de direção, com o crescimento, no país, do interesse de pesquisadores por essa produção visual não voltada propriamente ao meio “artístico”, mas ao da indústria cultural<sup>2</sup>, abarcando ilustrações, capas de livros e revistas, anúncios publicitários, cartazes... imagens, portanto, que existem em função de outros parâmetros e objetivos, muito diversos daqueles subjetivos da arte. Entre os estudos pioneiros no Brasil, cabe destacar o de Yone Soares de Lima, com seu *A Ilustração na Produção Literária* (1985), focado no cenário paulista ao longo da década de 20 do século passado, e *Voltolino e as Raízes do Modernismo* (1992), de Ana Maria Belluzzo, no qual a autora defende a introdução da modernidade visual pela caricatura, tomando como exemplo a produção de Voltolino.

Além desses trabalhos, outros pesquisadores têm buscado discutir as relações entre arte, técnica e comunicação visual, resgatando os primórdios do design gráfico brasileiro. Um exemplo bastante recente é o livro organizado por Rafael Cardoso, *O design brasileiro antes do design* (2005), que traz artigos acerca do tema. No ambiente acadêmico, demonstrando a existência desse “caldo de interesses em comum”, são pontuais os trabalhos de Ana Paula Cavalcanti Simioni, centrado nos primeiros anos de Di Cavalcanti e sua produção para o ambiente gráfico (dissertação de mestrado em Sociologia/USP, 1999); e a pesquisa de Priscila Rossinetti Rufinoni, sobre o “Goeldi ilustrador”, publicada no formato de livro (edição em livro de 2006; dissertação de mestrado em História da Arte/USP, 2000).

De certa forma, tal abertura evidencia um movimento maior, verificado em nível internacional, em relação aos estudos sobre imagens.<sup>3</sup> E acredito que isso também se deve à própria revisão que se instaurou no campo, em vista das especificidades de seu objeto, o conceito de *arte*.

---

2 O conceito de indústria cultural foi exposto por Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*. Segundo os autores, embora esses termos sejam interdependentes, eles não se realizam completamente. De acordo com Adorno, a indústria cultural se assemelha a uma indústria quando destaca a estandardização de determinado objeto (como nos filmes de *western*, por exemplo), e quando diz respeito à racionalização das técnicas de distribuição. É o caso do segmento editorial, do cinema, etc. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986).

3 Desde os anos 60 acompanhamos um movimento internacional que tem repensado criticamente os paradigmas do conhecimento científico e, notadamente, das ciências humanas, vide Michel Foucault, com obras como *Arqueologia do Saber* (1968) e *A Ordem do Discurso* (1970), nas quais ele coloca “contra a parede” as concepções de história progressistas e fundamentadas no pensamento de Hegel. Maria Lúcia Bastos Kern lembra que, neste momento, categorias como pureza, autonomia, originalidade, autoria e gosto universal passam a não mais ser aplicadas, diante do hibridismo, da mescla da arte com outras atividades. “Estas mudanças de paradigma são rapidamente evidenciadas pela crítica de arte e historiadores, porém os últimos levam mais tempo para absorvê-las e repensar os seus métodos de investigação” (KERN, 2006, p. 9).

### A disciplina de História da Arte no espelho

O tema hegeliano do “fim da arte”, bem expresso na Filosofia da História de Arthur Danto, sugere o tom das dificuldades que alcançaria a historiografia da arte na contemporaneidade. Em seu livro *Após o Fim da Arte* (original de 1984; edição brasileira de 2006), partindo da experiência proporcionada a partir dos *ready-made* de Marcel Duchamp, no início do século xx, e passando pelas Brillo Box, de Andy Warhol, Danto centra a sua investigação filosófica sobre a diferença que deve haver entre duas coisas iguais, das quais uma é vista como *obra de arte*, e a outra não. E Danto defende justamente que o problema de definir o que seja ou não *arte* jamais pode, nesse caso, centrar-se nas características intrínsecas da obra, nos seus aspectos formais, uma vez que eles são iguais! Ao tomar essa atitude, discriminando a análise formal da obra, ele colocou um grande problema para uma linha teórica forte da História da Arte nos Estados Unidos, a linha formalista. Diante disso, Danto formulou o que ele mesmo chamou de *resposta pós-histórica*, calcada na idéia de que a obra de arte tem um conteúdo distinto de seu próprio instrumental e que a obra em questão deve encarnar esse propósito. Em outros termos, para que uma obra seja obra de arte hoje em dia, deve *estar internamente conectada com uma interpretação, o que significa precisamente que identifica um conteúdo e um modo de presentificação* (DANTO, 2006).

Nos mesmos anos 80, vivenciando e pensando questões similares, o alemão Hans Belting escreveu o seu *O Fim da História da Arte* (original de 1983; edição brasileira de 2006), discutindo a crise instaurada tanto em relação ao entendimento do que seja arte, quanto aos aspectos metodológicos da disciplina de História da Arte, em vista da carência que os seus conceitos tradicionais têm demonstrado na contemporaneidade. Ao contrário do que possa dar a pensar, ao usar a expressão “fim da história da arte”, Belting não estava anunciando o fim da disciplina, mas o fim de uma forma de narrativa, pautada na totalidade, na unidade e numa concepção única de arte e acontecimento artístico. Segundo ele, o ideal contido no conceito de História da Arte “[...] era a narrativa válida do sentido e do decurso de uma história universal da arte. [...] Quando a imagem, hoje, é retirada do enquadramento, pois ele não é mais adequado, alcançou-se então o fim justamente daquela história da arte da qual falamos aqui” (BELTING, 2006, p. 25). Conforme o autor, o “enquadramento” transformava em *arte* tudo o que abarcava, e somente ele instituía o nexos interno da imagem. Tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele, “de modo muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte. A era da história da arte coincide com a era do museu” (BELTING, 2006, p. 25).

Em 1990, foi a vez de Georges Didi-Huberman, que em seu *Devant L'Image – Question posée aux fins d'une Histoire de L'Art*, contesta os paradoxos introduzidos pela prática da História da Arte, no momento em que ela cessa de questionar a si mesma. Ao revisar o que chama de uma concepção positiva (e impositiva) da disciplina – comentando, inclusive, o gigantesco mercado de livros de História da Arte, livros que se esforçam por dar a impressão de que o seu objeto



foi apreendido e reconhecido em todas as suas faces, e de que o passado foi elucidado, não deixando qualquer dúvida –, Didi-Huberman demonstra as suas várias limitações, a ausência de incertezas e os reducionismos advindos de uma noção de plena “legibilidade das imagens”. Nesse processo, retoma e critica autores importantes da disciplina, como Giorgio Vasari (1511-1574) e Erwin Panofsky (1892-1968), e destaca a precariedade de uma História da Arte centrada em biografias de artistas, por um lado, e em “mensagens” das obras, por outro.<sup>4</sup>

As idéias e proposições desses três autores – Danto, Belting e Didi-Huberman – têm provocado grandes fissuras e pautado muitas discussões no campo da História da Arte, mostrando como a disciplina precisa rever as suas metodologias e certezas, seus conceitos e práticas; como, também, ela precisa ser *dessacralizada*. Nesse sentido, tanto Didi-Huberman como Belting defendem uma visão mais antropológica da arte, percebendo-a como um sistema que não se diferencia de outros sistemas de compreensão e reprodução simbólica do mundo.

Devemos lembrar, no entanto, que essa abertura epistemológica, em sua disposição a compreender a História da Arte e das imagens como uma história de “objetos impuros” e culturalmente complexos, já consistia o cerne do pensamento de historiadores como Aby Warburg (1866-1929) e Carl Einstein (1885-1940), e isso no início do século passado. Sem coincidência, ambos têm sido retomados pelo mesmo Didi-Huberman, que em dois de seus principais livros, *L'Image Survivante* (2002) e *Devant le Temps* (2000), recupera, respectivamente, os conceitos e práticas de Warburg e Einstein.

Warburg – a partir de um procedimento tributário a Jacob Burckhardt (1818-1897) e presente em sua mais notória obra, *A Cultura do Renascimento na Itália* (1860) – busca relacionar as experiências individuais dos artistas e os sistemas simbólicos vinculados às tradições culturais. Em seus estudos, não usa apenas o objeto artístico, mas articula-o a documentos geralmente desprezados, como cartas, contratos e outros escritos, interrogando as obras a partir de seus sentidos e funções sociais e procurando estabelecer a cultura visual do período. Seu método, portanto, antecipou as práticas

---

4 Diante dos problemas verificados pela historiografia da arte, Didi-Huberman criou uma nova categoria, que ele chama de *visual*. Com ela, procura resgatar o *sensível*, num procedimento fenomenológico, buscando ultrapassar a excessiva objetividade da iconologia e da semiótica e o caráter representacional da imagem. “Para o autor, o *visual* permite resistir aos esquemas e aos princípios reguladores dessas metodologias, que uniformizam a imagem em relação ao conjunto de outras imagens, e ignoram as suas particularidades. O *visual*, enquanto categoria de análise, divide o visível e resiste à unificação, à síntese do real e à redução dos signos e símbolos a um mesmo contexto cultural” (KERN, 2006, p. 10). Apropriando-se da noção de *sintoma*, de Freud, Didi-Huberman contesta as noções dominantes e generalizantes de *representação* e *símbolo* – como eficazes e transparentes no processo de interpretação –, dizendo que, em sua pretensa objetividade, elas não permitem perceber o que está submerso, o que está por baixo da imagem. E isso também se deve à forma como os historiadores pensam as relações entre o artista, sua obra e seu tempo. Para tanto, Didi-Huberman defende o anacronismo (tema já trabalhado por Carl Einstein) como meio fecundo de se entender as obras, uma vez que o tempo e a memória não deixam jamais de se reconfigurar nelas.

atualmente bastante adotadas em pesquisas em História Cultural.<sup>5</sup> É o que eu, modestamente, também busco fazer, aproximando arte, cultura de massa e sociedade.

Creio ser importante, ao estabelecer uma pesquisa como esta, levantar várias perguntas. Questões como os aspectos da produção das imagens, por parte do artista (Como e em que condições ele cria? Quais são as suas referências? Quem são os seus “pares”?...); ou quanto à recepção e percepção, por parte do público (Para quem o artista produz? Quem paga? Quem observa, e em quais condições?...); e, ainda, quanto à inserção desse artista no campo artístico local (Quando e como essas obras são vistas? Como o artista é percebido pelos demais agentes do campo? Como é legitimado, ou não?...). As perguntas, no meu processo de investigação, funcionam como “norte”, e não quer dizer, evidentemente, que eu vá respondê-las, mas busco problematizá-las, pensá-las. Acredito que tais reflexões possibilitam um estudo das condições que engendram as obras; reflexões que, no meu entender, devem ser o cerne dos trabalhos em História da Arte. Acerca disso, Georges Didi-Huberman lembra o pensamento do historiador da arte Carl Einstein, para quem

[...] a autêntica tarefa de uma História da Arte – compreender as imagens da arte – reverte em compreender a eficácia dessas imagens como fundamentalmente subdeterminada, alargada, multifocal, invasiva. Poder-se-ia dizer, parafraseando Carl Einstein, que as imagens não nos apaixonariam como o fazem se elas só fossem eficazes na frente estreita de sua especificidade histórica ou estilística. É, por conseguinte, em todas as frentes do pensamento que a imagem exige ser experimentada, analisada [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 24)

Einstein concebe a História da Arte como uma luta, uma tensão de formas contra formas de experiências ópticas, de espaços inventados e de figurações sempre reconfiguradas que, por isso mesmo, precisa de uma nova forma de interpretação, de uma atuação diferenciada do historiador da arte (KERN, 2005). Segundo ele,

[...] o problema essencial reside para nós nisso: como a obra de arte deixa-se integrar em uma dada concepção do mundo e em que medida ela a destrói ou ultrapassa. Assim, a situação do historiador da arte acha-se perturbada. [...] não basta mais escrever a história descritiva ou ainda se prestar, como pontífices demagógicos, a apreciações estéticas e a censuras. Importa, em outros termos, tentar uma sociologia,

---

5 Em termos conceituais, uma das principais contribuições de Warburg está na detecção de dois fenômenos culturais, que ele percebe ao analisar as obras do Renascimento Italiano. Um deles é o que o historiador chama de *pathosformal*, que seria a representação de certos gestos e movimentos nas figuras, aludindo a determinados estados psíquicos; essas representações, por seu turno, na maioria das vezes referenciando ou repetindo expressões presentes em imagens de um passado clássico e remoto (e supondo uma espécie de memória inconsciente), estão articuladas ao segundo conceito, de *Nachleben*, a sobrevivência, permanência das formas. É a partir dessa compreensão que Warburg aponta o caráter híbrido do Renascimento, discutindo, por exemplo, aspectos como o cruzamento de influências entre a tradição pagã e cristã e rompendo, assim, com as visões mais puristas e homogêneas, representadas pelos estudos de seu contemporâneo, o suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945).

respectivamente uma etnologia da arte, onde a obra não fosse mais considerada como um fim em si, mas como uma força viva e mágica. Somente sob esta condição é que as imagens podem recuperar sua importância de energias ativas e vitais. (EINSTEIN, Carl, apud DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 30)

Considero muito rica a percepção de Einstein, ao propor analisar as imagens não como *um fim em si* mesmas, mas como *forças vivas e mágicas*, capazes, portanto, de modificar, num plano alargado, as estruturas que a rodeiam e o imaginário cultural da sociedade na qual surge e é difundida. Lembrando, como alerta Ernst Gombrich, que a imagem não é um *reflexo* da cultura de uma época, como muitas vezes somos tentados a pensar, mas é *constitutiva da própria cultura*.

Ao destacar rapidamente as percepções de autores como Danto, Belting e Didi-Huberman<sup>6</sup>, por um lado, e de Warburg e Carl Einstein<sup>7</sup>, por outro, indico com qual linhagem teórica busco uma interlocução.<sup>8</sup> E a identidade com esses nomes e, sobretudo, com as suas propostas, tem a ver, penso, com a minha própria trajetória pessoal. Sou uma pesquisadora que vem da área da Comunicação, caracterizada por múltiplos cruzamentos, por um olhar mais aberto aos fenômenos sociais e culturais. Nunca me chamaram a atenção as visões mais “totalizadoras”, o “universo de certezas” e dos conceitos por demais estanques que permeiam muitas teorias. Assim, quando do contato com os textos e os pensamentos desses autores, identifiquei inquietações semelhantes com as que eu tenho, por exemplo, ao me deparar com certos escritos e pesquisas oriundos do campo da arte; escritos que simplesmente “isolam” a produção artística, como se o que interessasse fosse tão somente o “produto acabado”, o “objeto artístico”, ou, no muito, suas relações com outras obras de arte. Admito que fogem da minha compreensão trabalhos em História da Arte que assumam esse perfil, assim como sempre me surpreendi com o reduzidíssimo número de estudos focados em artes gráficas no Brasil.

### Uma lacuna a ser trabalhada

A reflexão sobre tal vacuidade na historiografia da arte brasileira foi um dos motivos que me conduziu a esse tema – o segundo motivo. O primeiro, devo confessar, foi a paixão. Sempre fui aficionada por ilustração e, principalmente, por livros ilustrados. Algumas das melhores lembranças da minha infância em Caxias do Sul (RS) vêm de brochuras gastas e antigas, que eu tomava, ávida, da biblioteca do colégio: *A Festa no Céu*, *Rosa Maria no Castelo Encantando*, *A Gramática da Emília*, *Os Contos de Andersen* e dos Irmãos Grimm. Com que animação voltava

6 Considero que as percepções e idéias de Danto e Belting, apesar de terem nascido de reflexões acerca da arte contemporânea, podem ser plenamente estendidas aos debates sobre os métodos da disciplina de História da Arte.

7 Autores que, entre outros, defendem uma visão mais antropológica acerca da imagem, destacando suas influências sociais num plano alargado.

8 Quando assinalo isso, não estou dizendo que vou utilizar, necessariamente, seus conceitos (embora muitos deles sejam, evidentemente, interessantíssimos, a exemplo de *Nachleben* e *pathosformal*, de Warburg, ou a categoria do *visual*, de Didi-Huberman...); estou dizendo que busco uma interlocução com a *visão que eles têm do campo da arte*, bem como com os métodos de pesquisa que eles defendem.

para casa, imaginando as histórias incríveis que leria mais tarde; e com que prazer abria os livros, admirando cada figura e projetando-me nas narrativas...

Recordo-me, particularmente, de um velhíssimo exemplar de *As Aventuras do Avião Vermelho*, de Erico Verissimo. Na época, fiquei maravilhada com a “viagem” empreendida pelo pequeno Fernando e seus amiguinhos ao mundo da lua; viagem que ficava ainda mais interessante devido às eloqüentes ilustrações... Anos depois, estudando Jornalismo em Porto Alegre, com que grata surpresa encontrei um volume dessa mesma edição, em um “sebo” da Rua Riachuelo! Na época, devia ter 18 ou 19 anos, e freqüentava aulas de História da Arte junto ao Instituto de Artes da UFRGS, como disciplina opcional. Folheando o livro e como que resgatando um tempo antigo, todo meu, identifiquei, espantada, que aqueles desenhos tão familiares traziam a assinatura de João Fahrion, do mesmo artista que (sim!) assinava o mural junto ao 8º pavimento do Instituto de Artes, onde hoje funciona um bar. Encantada com a minha “descoberta”, pouco depois vim a saber que aquele mesmo artista havia sido o mais importante ilustrador da antiga Editora Globo. Mas não somente ele havia trabalhado na Globo; outros artistas que eu já conhecia de nome, como Edgar Koetz (1914-1969), Gastão Hofstetter (1917-1986) e Carlos Scliar (1920-2001), também haviam passado pela editora.

Fascinada pelo assunto, comecei a pesquisá-lo, mais por um interesse e prazer pessoal. E já naquele momento veio o sobressalto: não havia praticamente nada publicado sobre o tema. Como seria possível? Os livros e estudos dedicados ao papel nevrálgico da Livraria do Globo na cultura rio-grandense centravam-se na questão literária, nas figuras notáveis que fizeram a história da editora, como Mario Quintana, Herbert Caro, Carlos Reverbel e Erico Verissimo.<sup>9</sup> Mas não havia nada, nada de substancial acerca da parte visual, tão marcante em todas as publicações da casa. Assim, alguns anos depois, quando apresentei projeto de pesquisa para o Mestrado junto a este mesmo Programa de Pós-Graduação, não tive dúvidas: a *Secção de Desenho da Editora Globo*. Evitando uma investigação megalomaniaca, detive-me, na dissertação, apenas nas capas da *Revista do Globo*<sup>10</sup> e, por uma sugestão dos professores que constituíram a banca de qualificação<sup>11</sup>, deixei as ilustrações literárias para um trabalho futuro, que toma corpo nesta tese.

---

9 A influência da Globo é notória e declarada não apenas em diversas obras de caráter memorialista (BERTASO, 1973; GOUVÊA, 1976; MEYER, 1996; REVERBEL; LAYTANO, 1993; VERISSIMO, 1973a; VERISSIMO, 1973b), como também em estudos acadêmicos (AMORIM, 1999; HALLEWELL, 1985; LESSA, 1983; SCARINCI, 1982; TORRESINI, 1999).

10 Tomei como objeto de análise as capas da *Revista do Globo* ao longo de seus dez primeiros anos, ou seja, de 1929 a 1939. Interessava-me, naquele momento, identificar o imaginário de modernidade e as representações de identidade presentes nessas imagens. A dissertação tem como título *A Experiência da Modernidade na Secção de Desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*, e foi defendida em 13 de setembro de 2002, com orientação da Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia.

11 Os professores foram: Profa. Dra. Icléia Borsa Cattani (UFRGS) e Prof. Dr. Francisco Marshall (UFRGS), que depois também participaram da banca final, juntamente com a Profa. Dra. Maria Cecília França (USP).

Num momento inicial, a minha idéia era trabalhar o tema *artistas ilustradores* na primeira metade do século xx, tomando as principais editoras brasileiras de então: a Companhia Editora Nacional, a Globo e a José Olympio. Com isso, também abarcaria a atividade editorial em três importantes capitais do país, respectivamente São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro. No entanto, logo percebi que se tratava de uma pesquisa muito vasta, sobretudo quanto ao levantamento das fontes. Por outro lado, eu tinha recolhido um material tão expressivo e interessante acerca dos “artistas da Globo”, que decidi focar nesse segmento, centrando-me na produção dos seus três mais importantes ilustradores: João Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich (1912-1994). Eu já havia discutido rapidamente a produção desses mesmos artistas durante o Mestrado, mas, naquele momento, preocupava-me em levantar os temas das imagens, articulando-os ao ideário do Estado Novo e ao imaginário de *modernidade*.<sup>12</sup>

Fahrion, Koetz e Faedrich trabalharam na Seção de Desenho da Livraria e Editora Globo ao longo da primeira metade do século xx, sob a supervisão do alemão Ernst Zeuner (1895-1967), figura imprescindível no cenário editorial e gráfico sulino e que colaborou consideravelmente para que a Globo fosse vista como uma verdadeira “Universidade”, como afirma Carlos Reverbel:

[...] Era um lugar em que os funcionários mais jovens e ignorantes (entre os quais me alinhava afoitamente) podiam dispensar o uso de dicionários e enciclopédias. Ficava bem mais cômodo e muito mais proveitoso usar e abusar do grande saber dos humanistas que ali mourejavam, em regime de oito horas de trabalho, como se fossem comerciários. [...] Me detinha a tecer fantasias, como a de transformar o local numa Faculdade de Letras ou de Filosofia. Havia elementos de sobra para a metamorfose. E a *Seção de Desenho* e de planejamento gráfico, dirigida por Ernst Zeuner, não ficava longe de uma Escola de Belas Artes. (REVERBEL, 1993, p. 103)

Na Seção de Desenho, esses artistas criavam capas para os magazines, ilustrações para contos e livros, vinhetas, logotipos, anúncios publicitários... Como os livros ilustrados constituem a parcela mais expressiva do trabalho desses artistas para a editora, resolvi evidenciá-los. Isso não quer dizer que não relacione essa produção com outras imagens criadas pelos mesmos para a empresa, como as vistosas capas para a *Revista do Globo*.

---

12 Guardadas as proporções, procurei fazer algo semelhante a Walter Benajmin, em seu ensaio *Paris, capitale du XIX siècle*: Nesse texto, o autor realiza uma espécie de *arqueologia da cultura no século XIX*, apontando publicidades, revistas e impressos em geral, e dissecando, assim, as principais representações sociais daquela época, mostrando que tais imagens eram capazes de fazer com que os homens vivessem *por e no* mundo das representações. Para explicar essa inversão, adotou o conceito marxista de *fetichismo da mercadoria*, apresentando-o como fantasmagoria: imagens de desejo, ilusórias, que reapresentam o mundo, dizendo-o de uma outra forma, mostrando o que deve ser mostrado, mascarando a realidade e ocultando o que é possível ser ocultado. Essa categoria de imagem também aparece em várias capas da *Revista do Globo*. Há, nessas representações, uma clara projeção de identidade, ligada ora a valores que remetem às glórias do passado, ora a um sonho exacerbado de consumo, estampado principalmente nas representações femininas.

Assim, ao restringir o enfoque desta investigação, optei por analisar, substancialmente, obras em ilustração literária, por (1) considerá-las notáveis em termos de soluções gráficas, assim como por perceber nas mesmas um “mergulho interpretativo” dos artistas<sup>13</sup>; (2) por elas suscitarem a discussão acerca da narrativa visual, numa época em que a arte moderna deixava, paulatinamente, a narrativa de lado; e (3) por elas apresentarem uma visualidade bastante arrojada e moderna, quando comparada às produções visuais e artísticas do período.<sup>14</sup>

O tema nascente que discuto, *artistas ilustradores*, é apenas na aparência um tema simples. Na verdade, é bastante abstruso. Parte dessa complexidade se deve ao fato de que não trabalho com *ilustradores*, mas com artistas plásticos que *também* se dedicaram à ilustração ou que vieram desse segmento, sendo posteriormente reconhecidos pelo campo artístico local. E, nesse ponto, algumas perguntas imediatamente surgem: quem é o artista-ilustrador? Ou por que um artista plástico reconhecido se volta à ilustração? São perguntas que sempre me interessaram.

Assim, tanto o meu tema de pesquisa, quanto as fontes que analiso, são, por sua própria na-

---

13 Trata-se de um trabalho muito distinto daquele encontrado nas capas de livros e de revistas, que precisa ser mais direto e objetivo; nas ilustrações literárias, temos um diálogo entre o texto (mundo do autor) e as experiências, pesquisas e vivências do ilustrador (mundo do artista).

14 Inovação semelhante, inclusive, pode ser encontrada em publicações sulinas anteriores. Embora o meu recorte cronológico seja as primeiras décadas do século xx, é importante indicar que, no caso do Rio Grande do Sul, as articulações entre artes gráficas e artes plásticas são ainda mais antigas, remontando ao ano de 1867, quando foi criado em Porto Alegre o jornal *A Sentinella do Sul*, primeira publicação ilustrada no Estado. As imagens deste “jornal ilustrado, crítico e joco-sério”, eram assinadas por Inácio e Jacob Weingärtner, irmãos mais velhos do pintor Pedro Weingärtner. Na época, além de criar as imagens e imprimir a *Sentinella do Sul*, Jacob e Inácio eram responsáveis por um grande sortimento de reclames e cartazes que circulavam pela capital gaúcha. É muito provável que Pedro, um dos nomes mais importantes da arte rio-grandense, tenha não somente aprendido os meandros da litografia com seus irmãos, como tenha trabalhado na oficina. Observando o desenho preciso e delicado que marca suas obras, podemos imaginar o quanto a prática da litografia foi importante para o desenvolvimento do seu traço característico, que também aparece nas suas gravuras em metal. Está aí, portanto, um veio a ser investigado. Na verdade, como se trata de um campo de conhecimento em constituição, há muito, realmente muito a fazer. Folheando almanaques do final do século xix, por exemplo, *saltam* das páginas dezenas de anúncios publicitários de tipografias e oficinas litográficas. Todas “se vendem” como as mais modernas, as mais “sortidas”, as que imprimem com mais beleza e nitidez. E em muitos desses reclames podemos identificar a filiação de alguns artistas gráficos importantes do período, como Otto Wiedmann, filho dos proprietários da famosa Litografia Imperial. Wiedmann, que assinava Itag, era o ilustrador e *designer* da prestigiada revista *Mascara*, dirigida pelo poeta Eduardo Guimarães. Nas páginas do magazine, o seu desenho estilizado denuncia o conhecimento, por parte dos artistas locais, da gráfica européia, haja vista a influência cristalina, no traço de Itag, da obra do alemão Ludwig Hohlwein. Da mesma forma o faz Sotéro Cosme nas páginas da revista *Madrugada* e de outras publicações para as quais trabalhou: ele demonstra o conhecimento e, não somente isso, a apropriação exitosa da linguagem *Art Déco*. Se trago esses exemplos, é para acentuar a dinâmica que o meio gráfico e editorial trouxe à vida e à cultura rio-grandense naquele quartel. Movimentação já apontada por Athos Damasceno Ferreira: entre 1856 e 1899, circularam em Porto Alegre, segundo o pesquisador, nada menos que 71 títulos de jornais e revistas *apenas* de conteúdo literário (FERREIRA, 1975). Um número surpreendente, inclusive para os dias atuais. É claro que muitas dessas publicações não chegavam a completar um ano, mas vale destacar que havia empreendedores e condições, mesmo que precárias, para o lançamento de impressos.

tureza, híbridos, sendo marcados pelas intersecções entre texto e imagem, entre *comunicação e informação*<sup>15</sup>, entre artes gráficas e artes visuais, entre modernidade e tradição, entre cultura de massa e campo artístico. Essas características dialéticas clamam por uma abordagem mais ampla, congregando distintas informações, num processo de montagem, como o proposto por Walter Benjamin. Daí também a minha simpatia com o pensamento dos autores citados no início deste texto; autores que defendem uma abertura epistemológica da disciplina de História da Arte.

### Acerca da estrutura da tese

Uma das principais dificuldades desta investigação reside no fato de que, por *ainda* ser um assunto marginal na historiografia da arte brasileira, poucos são os títulos dedicados a ele. Isso resulta, imediatamente, em um complicador: o estabelecimento das fontes, desde a bibliografia de referência, passando pelo levantamento das próprias fontes primárias. Assim, parcela importante desta pesquisa se voltou ao recolhimento do material: livros, cartazes, desenhos. Foram meses e meses arrecadando brochuras junto a “sebos”, pesquisando em bibliotecas e museus. Nesse processo, foram recolhidos muitos, muitos materiais, que dariam condições para o desenvolvimento de, pelo menos, duas outras pesquisas de fôlego...

Já o título desta tese, *Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração*, prontamente traz três eixos: o primeiro, calcado no *produtor* das imagens, o *artista ilustrador*; o segundo, focado no espaço em que esse *artista ilustrador* criava suas imagens, a Editora Globo; e o terceiro relacionado ao *produto*, à imagem em si. Em vista da natureza dos meus escritos e do tipo de “costura” que realizei, estruturei a tese não em capítulos, mas em *partes*, em *três partes*, sendo que cada uma traz os seus capítulos específicos e, de certa forma, cada uma dialoga com um dos eixos do título da tese.

---

15 Tomo os conceitos de Umberto Eco, para quem a *comunicação* parte da relação entre um emissor e um receptor. Para que haja possibilidade de entendimento entre ambos, são necessárias a existência e a utilização de um código. Segundo Eco, *código* é: “Um sistema, que estabelece 1) um repertório de símbolos que se distinguem por oposição recíproca; 2) suas regras de combinação; 3) e, eventualmente, a correspondência termo a termo entre cada símbolo e um dado significado” (ECO, 1988, p. 105). O autor chama a atenção para o fato de só haver comunicação com a existência desse código. Portanto, falamos em comunicação, por exemplo, quando se pode ler este texto e compreendê-lo, justamente devido à existência de um código-base conhecido pelo emissor (a autora) e pelo receptor (o leitor), que é a língua portuguesa. Surge a pergunta, então: pode-se falar em comunicação quando se aprecia uma pintura ou um desenho? Eco defende que não, pois as artes visuais e as artes em geral, embora lidem com códigos (como, por exemplo, o código da partitura musical, o próprio código da língua, no caso da literatura, e certos códigos cristalizados em imagens de caráter simbólico), trabalham com uma pluralidade de informações que dificulta uma identificação unívoca. A *informação*, para Eco, significa uma “[...] liberdade de escolha que temos ao construir uma mensagem e, portanto, deve ser considerada propriedade estatística da nascente das mensagens” (ECO, 1988, p. 101). No caso específico da produção em artes visuais, até pode existir, de acordo com essa teoria, condições de comunicação, mas a própria natureza das artes visuais é de uma riqueza de informações que abre o leque do entendimento e da percepção da obra. Por isso, Eco chama a obra de arte – sobretudo a contemporânea –, plena de elementos e de possibilidades de leitura, de *obra aberta*.

A primeira parte, intitulada *O Exercício da Ilustração*, é dividida em dois capítulos: no primeiro, *Ilustrar, interpretar*, apresento algumas reflexões acerca da ilustração literária e do seu suporte, o livro. Também abordo as relações entre texto e imagem, tão marcantes na tradição artística ocidental, bem como a *imagem narrativa*, seu apogeu e posterior crise, durante a modernidade. A partir do expressivo envolvimento, no início do século xx, de artistas plásticos europeus com a ilustração literária, busco discutir o porquê disso e as características dessas obras. No segundo capítulo, *Modernidade e Ilustração Literária no Brasil*, disserto sobre a ilustração no meio editorial brasileiro entre o final do novecentos e as primeiras décadas do século passado, quando acontece, nas palavras de Laurence Hallewell, o *boom* da indústria editorial no país (HALLEWELL, 2005). Trata-se de um capítulo de caráter mais histórico e descritivo, no qual exibo as principais e mais inovadoras iniciativas no campo gráfico da época, enfatizando a atuação de Monteiro Lobato e de outras casas editoras que se consolidam no período, como a José Olympio. Discorro também sobre a prática da ilustração entre os artistas modernistas brasileiros, abordando algumas de suas criações. Essa primeira parte, portanto, funciona como uma espécie de *introdução* ao meu tema e ao meu objeto de estudo.

A segunda parte, *A Modernidade Visual nas Publicações da Editora Globo*, é dividida em três capítulos. No primeiro, *Editora Globo, uma Escola*, apresento um breve histórico da empresa, mostrando o seu investimento no ramo de revistas e de livros. Detenho-me, especialmente, na Seção de Desenho e no tipo de formação que Ernst Zeuner proporcionava aos ilustradores. Na sequência, em *A Linguagem das Coleções*, discuto os padrões adotados nas principais coleções de livros da Globo, para as quais os três artistas que analiso trabalharam, produzindo principalmente capas. Comento coleções como a *Amarela*, a *Nobel* e a *Aventura*, indicando a inovação dessas obras, inclusive nos títulos de literatura infantil, e articulando essa produção com os movimentos modernistas internacionais. E, por fim, em *Livros Ilustrados*, aponto rapidamente alguns dos títulos de literatura adulta ilustrados. No entanto, os grandes livros deste segmento são tratados no terceiro módulo, pois eles estabelecem conexões entre a produção gráfica e pictórica dos artistas que analiso.

Na terceira e última parte, *A Tessitura da Imagem*, mostro como o trabalho em artes gráficas se relaciona com a produção pessoal desses artistas. A expressão *tessitura*, para mim, tem um caráter muito importante. Vejamos a que ela nos remete:

**tessitura** s.f. 1) MÚS disposição das notas para se acomodarem a uma determinada voz ou a um dado instrumento 2) MÚS série das notas mais freqüentes numa peça musical, constituindo a extensão média na qual ela está escrita 3) MÚS escala de sons de um instrumento 4) MÚS m.q. ÂMBITO ('intervalo') 5) composição de tecido; textura 6) p.ana. modo como estão interligadas as partes de um todo; organização, contextura <o romance possuía uma extraordinária t.> ETIM it. *tessitura* (sxiv) 'organização de um discurso religioso', (1640) 'ação de fazer tapeçaria sobre uma tela ou o trabalho assim tecido', (1737) 'organização e composição de uma obra literária, contextura', (1879) acp. MÚS, (1881) acp. 'modo de dispor ou ordenar', do vit. *tessere*; este, do lat.



*texo, is, xui, xtum, ere'tecer, fazer tecido; entrançar, entrelaçar; construir sobrepondo ou entrelaçando.*<sup>16</sup>

De um modo geral, ao elucidar o sentido da palavra *tessitura*, a definição dicionarizada nos fala de uma forma de organização, de composição, de interligação. Gosto, especialmente, do último conceito: *construir sobrepondo ou entrelaçando*. É exatamente isso que acontece no trabalho dos artistas que são centro desta tese. Suas produções plásticas, sejam elas voltadas ao campo editorial, sejam de caráter mais pessoal, são marcadas pela sobreposição e entrelaçamento de influências de um campo a outro. E como seria diferente, ainda usando a analogia da *tessitura*, se os fios usados na criação do anverso são os mesmos que estão no seu reverso? Se a urdidura, a matriz criativa e artística é a mesma? Como, portanto, separar esses fios? Ou, ainda: para quê separá-los? É esse entrelaçamento que reforço na terceira parte, dividida, por sua vez, em quatro capítulos.

No primeiro capítulo deste segmento, discuto o campo artístico do Rio Grande do Sul na primeira metade do século xx, recorte temporal estabelecido. O conceito de *campo artístico*, tomo de Pierre Bourdieu, autor importante no meu processo de reflexão. Para ele, a ciência das obras culturais deve operar em três níveis que se inter-relacionam: (1) análise do campo artístico e sua relação com o campo de poder; (2) análise da estrutura interna deste campo, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que os indivíduos e grupos ocupam em situação de concorrência pela legitimidade; (3) o exame da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições adquiridos em uma trajetória e posições determinadas no interior do campo em questão. É algo que também procuro desenvolver, pois me interessa discutir a influência e a relevância das obras e atuações de Fahrion, Koetz e Faedrich no campo artístico do Rio Grande do Sul, nesse momento tão nevrálgico que foi o da modernidade. Nesse ínterim, um aspecto importante é a discussão em torno da arte moderna, ou do que eles entendiam ser a *arte moderna*. Considero esse debate um ponto medular da tese, pois evidencia, de um lado, os diversos preconceitos em torno do tema e, de outro, a concepção que havia no Estado do que seria a *verdadeira arte*.

Os três capítulos seguintes da terceira parte são dedicados, respectivamente, às obras e trajetórias de João Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich. Para estabelecer a *ponte* entre a produção gráfica e a obra pessoal deles, tomo como objeto de análise algumas pinturas e gravuras representativas, bem como os principais livros ilustrados por esses artistas, a saber: *Noite na Taverna* (1952), de Álvares de Azevedo, ilustrado por Fahrion; *Símbolos Bárbaros* (1943) e *Tiarajú* (1945), ambos de Manoelito de Ornellas, com imagens de Edgar Koetz; e *Lendas do Sul* (1953/1974) e *Contos Gauchescos* (1983), de Simões Lopes Neto, com ilustrações de Faedrich.

Os artigos publicados nos jornais da época e parcialmente reproduzidos (muitos encontram-se repro-

---

16 De acordo com DICIONÁRIO HOUAISS (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 2708).

duzidos, na íntegra, no Anexo A) nos ajudam a perceber como essa produção gráfica e em ilustração era percebida pela crítica de arte de então, representada preponderantemente por Aldo Obino, que publicava seus textos no *Correio do Povo*, e por Ângelo Guido, pintor de paisagens, professor de História da Arte junto ao Instituto de Belas Artes e crítico do jornal *Diário de Notícias*. Surpreendentemente, os textos mostram que eles reconheciam, principalmente Guido, que os ilustradores estavam produzindo o que de *mais moderno* havia no panorama artístico local...

A tese, portanto, não somente resgata um capítulo essencial da História da Arte do Rio Grande do Sul, mostrando que parte da modernidade visual sulina vem pela ilustração e pelas artes gráficas, como traz novos dados e informações para se pensar o campo artístico local, a exemplo da própria atuação da crítica, muito mais “arejada” do que sempre se divulgou. Outra contribuição é a análise das trajetórias dos artistas analisados, discutindo criticamente suas obras, a partir das quais novas possibilidades de pesquisa se abrem.



PARTE I  
O EXERCÍCIO DA ILUSTRAÇÃO





## I. ILUSTRAR, INTERPRETAR

É, pois, de um tema dado que o ilustrador terá que realizar a sua obra, fixando com a força de sua personalidade os elementos sugeridos. Nesse trabalho de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica como as notas de contraponto. Tarefa difícil essa de captar, no tumulto das frases, as imagens plásticas que devem corresponder ao mesmo sentimento, às vezes mesmo esclarecer certos mistérios das palavras. (SANTA ROSA, Tomás, apud CUNHA LIMA; FERREIRA, 2005, p. 220)



o comentário de Tomás Santa Rosa (1909-1956), um dos mais importantes ilustradores e artistas gráficos brasileiros do século xx, temos um dos aspectos da atividade do ilustrador: *fixar, com a força de sua personalidade, os elementos sugeridos*. Não se trata, portanto, de “reproduzir o texto no formato visual” – como se isso fosse realmente possível! –, mas de interpretá-lo, buscando na vivência pessoal os elementos para tal atividade. Lembrando que interpretação – e aqui faço minhas as palavras de Mario Praz – é “[...] o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria personalidade” (PRAZ, 1982, p. 33); no caso em questão, pela *personalidade do ilustrador*.

[...] Sem poder valer-se de uma mais ampla visão das coisas, sem ter esclarecidos os olhos do espírito, como poderá o artista transmitir, com sensível equilíbrio, a graça e a força, o mistério e a profundidade dos sentimentos da grande poesia ou dos grandes pensadores? [...] O que conta, para o ilustrador, *não é o descritivo do poema, do conto, do romance; mas a atmosfera espiritual em que se movem os ritmos, os sentimentos, os personagens, o clima que evoca suas situações íntimas* [grifo meu]. Tomamos várias atitudes, portamo-nos como cineastas quando procuramos o ângulo justo em que o assunto mais avulta, mais se define, mais se precisa. Ora, espionamos os personagens de um romance, cercamo-los, esmiuçamos suas vidas, seus hábitos mais íntimos, suas manias, seu andar; as rugas da face, só com o fim de transpor com a mais densa verdade, o seu caráter e a sua força. (SANTA ROSA, Tomás, apud CUNHA LIMA; FERREIRA, 2005, p. 220)

Ao centrar sua reflexão na capacidade de *interpretação* desse profissional, na capacidade de captar a *atmosfera espiritual*, o *clima* que permeia as histórias e os textos, Santa Rosa aponta os elementos essenciais, no seu entender, do ofício da *ilustração*. Mas, vejamos o que se compreende por *ilustração*. No *Dicionário Houaiss*, esse verbete aparece com a seguinte definição:

**Ilustração.** *s.f.* (1619 cf. Arceb) **1)** ato ou efeito de ilustrar(-se). **1.1)** qualidade do que é ilustre; renome < *mestres citados por sua i.* > **1.2)** conjunto de conhecimentos (científicos, artísticos, etc.); instrução, saber < *professor de reconhecida i.* > **2)** *p.met.* pessoa ilustre por seu conhecimento < *uma das maiores i. do século passado* > **3)** ato de esclarecer, de ilustrar por meio de explicações; esclarecimento, comentário < *sempre usa um exemplo como recurso de i.* > **4)** adorno ou elucidação de texto por meio de estampa, figura etc. **5)** *p. met.* EDIT publicação que contém estampas, gravuras, desenhos, etc. **6)** *p.met.* GRÁF desenho, gravura, imagem que acompanha um texto < *um livro com belas i.* > **7)** FIL m.q. *ILUMINISMO* – inicial maiúsc. ≠ **i. divina** iluminação, inspiração ≠ uso na acp. 7 ocorre tb, com inicial maiúsc. ≠ ETIM lat. *illustratio*, *ōnis* ‘ação de esclarecer’, *p. ext.* ‘descrição viva e enérgica, brilho’; ver (lu(c)-; f. hist. 1619 *ilustrações* § SIN/VAR ver antonímia de *toló* § ANT ver sinonímia de *toló*.<sup>1</sup>

Se fôssemos tomar as explicações mais próximas do nosso objeto de estudo, adotaríamos as definições expressas nos itens 4, 5 e 6, que dão conta de um *adorno ou elucidação de texto por meio de estampa*, ou de uma *publicação que contém estampas*, ou ainda de *um desenho, gravura, imagem que acompanha um texto*. Esses são os entendimentos mais corriqueiros quando falamos de *ilustração literária*. Entretanto, considero-os bastante redutores. Aprecio, especialmente, o sentido etimológico da palavra: *ação de esclarecer, descrição viva e enérgica, brilho*. Nessa acepção, a imagem assume um papel dinâmico e informativo, ao ampliar as potencialidades do texto ao qual se refere.

Vejam agora o que nos diz o pesquisador e ilustrador Joaquim da Fonseca, em seu livro *Comunicação Visual: Glossário*:

[...] Termo geral para qualquer forma de desenho, diagrama, meio-tom ou imagem em cor que acompanha o texto de um livro, jornal, revista ou outro qualquer tipo de material impresso. [...] Quando essas imagens são empregadas para comunicar uma informação completa, a arte passa a se chamar ilustração. [...] A ilustração adiciona à mensagem escrita um forte poder de atração, estimulando a imaginação do leitor e valorizando esteticamente a aparência visual de qualquer texto. É também uma forma visual de esclarecer palpavelmente para o leitor conceitos que, escritos, podem parecer abstratos. (FONSECA, 1990, p. 57-58)

Aqui, Fonseca indica dois outros aspectos importantes: o primeiro nos remete às funções comunicativa e operativa que a ilustração pode assumir, ou seja, de indicar algo com precisão, sem ruídos, e de muitas vezes “explicar” algo que possa parecer hermético. Essa categoria relaciona-se muito mais com os desenhos de caráter taxonômico, cartográfico, etc., e que não são, portanto, o centro de nossa investigação. Já o segundo aspecto apontado por Fonseca, primordial, é o da ilustração e seu poder de estimular a imaginação do leitor, fator tantas vezes ignorado em estudos que tangenciam esse tema. Já no *Vocabulaire d’esthétique*, Étienne Souriau nos apresenta uma vasta reflexão pautada nesse mesmo vocábulo. E aborda os distintos “papéis” da ilustração, começando pelas inovações formais desse meio, adotadas por outras manifestações artísticas:

1 De acordo com DICIONÁRIO HOUAISS (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 1572).

[...] Longe de ser uma arte menor, a ilustração de livro tem um espaço importante ao longo da história do desenvolvimento das artes plásticas. Pelo seu senso de espaço, pela precisão do desenho, pela ciência dos agrupamentos, pela observação minuciosa do real, pelo jogo de cores, a miniatura precede o desenvolvimento da pintura e da escultura. Emile Mâle muito bem mostrou como, a partir do século XI, o *Apocalipse* e seus *Comentários* ornados por miniaturas vão influenciar não somente os programas iconográficos das esculturas românicas e góticas, a tapeçaria, o afresco, o vitral, a arte do esmalte, mas ainda vão constituir os verdadeiros repertórios de formas para todas as artes. As miniaturas, elas mesmas influenciadas pelos manuscritos da Síria ou do Egito, fascinavam a imaginação dos artistas com suas cores, seus estranhos desenhos, a origem de todas as figuras teratológicas (centauro, sirene...) de inspiração pagã. (SOURIAU, 1990, p. 855)

O comentário de Souriau, a partir da observação de Emile Mâle, incita-nos a pensar acerca de outras “renovações” nascidas e/ou propiciadas pelo exercício da ilustração. E, de certa forma, é isso o que eu também defendo nesta pesquisa: que a visualidade moderna rio-grandense surgiu pela ilustração.

O autor ainda salienta o “papel didático” desse tipo de imagem, sobretudo para os próprios artistas. E cita os flamengos Rogier van der Weyden e Jan van Eyck, que tinham em seus ateliês diversos exemplares de livros ilustrados com xilogravuras, dos quais pinçavam temas, composições e uma série de elementos simbólicos que adotavam em suas obras.

Um terceiro “papel” da ilustração apontado por Souriau é o relacionado diretamente à estética do livro, que faz com certas obras devam seu valor mais às ilustrações que ao próprio texto. “E os grandes livros como a *Bíblia*, *Le Songe de Poliphile*, *Gargantua*, *Pantagruel*, *A Divina Comédia*, *Dom Quixote*, *Robinson Crusoé*, *Fausto*, são de renovada popularidade pelas ilustrações de Mantegna, Bellini, Delacroix, Grandville, Gustave Doré...” (SOURIAU, 1999, p. 856). Ao indicar essa notoriedade da ilustração, o esteta nos oferece condições de compreender o porquê de muitos autores, ao longo da história, não terem permitido (ou terem manifestado claro desinteresse) que suas obras fossem ilustradas. E um caso famoso é o do escritor Gustave Flaubert que, em uma carta ao amigo Jules Duplan, assim se manifestou: “A persistência de Leévy a me demandar as ilustrações me deixa numa fúria impossível de descrever. Ah! Que eu lhe mostro o pouco que significa o retrato de Aníbal!” (SOURIAU, 1999, p. 856). Acontece que, ao inserir imagens que não vêm, propriamente, da imaginação do escritor, o ilustrador termina por apresentar ao leitor um texto com novo formato, e isso poderia significar um risco, ou até mesmo “uma traição” aos pensamentos do autor. Acerca disso, Riva Castleman nos coloca:

O artista [ilustrador] não é diferente do tradutor que muda as palavras do autor em outra língua ou linguagem. O estilo do artista, mudança de mídia, decisões de *layout*, e o lugar dos elementos pictóricos são basicamente trasladados, nos quais eles realçam, diminuem ou alteram em uma miríade de caminhos, o significado do autor. Por exemplo: na leitura de uma linha está uma linguagem própria, escrita de uma maneira própria e em determinado idioma, e isso é como se o entendimento da linha imparcialmente fechasse as intenções do autor. Quando, entretanto, aquela linha está em uma língua estranha/estrangeira, com a qual o leitor deve deparar com a versão, ela é o entendimento do ‘versor’, que é transferido. Então, quando o entendimento do artista de um texto – quando não é confrontado a ele – é apresentado ao lon-



01. Salomé (1893), de Oscar Wilde, com ilustrações de Aubrey Beardsley. (FP)

go do texto, inevitavelmente ele modifica e faz sombra com variáveis graus de compreensão. (CASTLEMAN, 1994, p. 50)

De fato, o que freqüentemente ocorre é que os bons ilustradores não se limitam a reproduzir o escrito, mas portam-se efetivamente como *co-autores*, à medida que *interpretam* passagens, personagens, situações, prolongando o texto. Há, naturalmente, outros caminhos que o ilustrador pode assumir, como nos coloca a ilustradora Ângela Lago:

O de ser primeiro leitor e, como leitor, co-autor. O de interpretar o texto. Ou o de tentar traduzir plasticamente o conteúdo do texto, da maneira mais próxima possível. Pode ainda, se quiser, simplesmente tocar a música de fundo. [...] Ou, quem sabe, fazer uma semente, que encontrou num cantinho, numa entrelinha, florir. (LAGO, Ângela, apud SCHAEFFER, 1991, p. 33)

Considero a primeira opção a mais provocante, uma vez que, ao assumir o papel de co-autor, o ilustrador vai, a exemplo do que já dissera Henri Matisse, arrogar o papel de “segundo violino”, tocando paralelamente ao “primeiro”, em vez de simplesmente lhe responder (COSTA, Cacilda Teixeira da, in: PORTINARI LEITOR, 1996, p. 11). É um dos melhores exemplos de “dueto” de sucesso está no livro *Salomé* (1893), de Oscar Wilde, com ilustrações de Aubrey Beardsley (1872-1898). À riqueza da dramaturgia de Wilde – inspirada na história bíblica que tem o rei Herodes, São João Batista e a devassa Salomé, princesa da Judéia, como seus protagonistas –, Beardsley responde com figuras e ornamentações que ampliam a carga erótica do texto. O ilustrador, assim, não somente *valorizou* o criador de *Dorian Gray*, estendendo os sentidos mórbidos e ao mesmo tempo sensuais que permeiam a peça, como,



ao fazê-lo, jamais deixou de ser ele próprio, Aubrey Beardsley – a quem chamavam na época de *le pervers*. Desta forma, suas imagens têm plena autonomia, podendo ser, inclusive, apreciadas e exibidas separadamente, fora do contexto do impresso, sem prejuízo ou perda de sentido. Por outro lado, essas ilustrações foram de tal maneira integradas à obra com as sucessivas publicações, que hoje uma edição sem a presença de Beardsley seria impensável. O mesmo se pode dizer dos livros de Guimarães Rosa sem os desenhos de Poty.

O caso de *Salomé* levanta uma reflexão importante: de que maneira o ilustrador pode contribuir para reforçar certas intenções do escritor? E de que maneira ele se afina com o texto, com os elementos de que dispõe: escolha da cena a ser ilustrada; número e tamanho das ilustrações; modo de caracterizar tipos, ambientes, roupas; expressões faciais dos personagens, etc. Certamente que parte considerável do sucesso de uma ilustração também reside na interação estabelecida entre o mundo do escritor e o mundo do ilustrador. Ambos precisam dividir algumas experiências; precisam ter conhecimento da mesma paisagem, ou mesmo ter semelhantes apreensões e sentimentos. Essa percepção bastante pessoal vem, inclusive, da análise dos trabalhos que discuto nesta tese. Pude observar que os títulos com ilustrações mais instigantes são também aqueles que funcionam como “pontes” entre o universo do escritor e o do artista. E se o ilustrador está cingido pela mesma atmosfera do autor, ele consegue, efetivamente, prolongar os sentidos do texto, incitando aquilo que Étienne Souriau chama de *rêverie imageante*, ou seja: às imagens mentais provocadas pelo texto se misturam as



02. Nas imagens de Beardsley, a expansão dos sentidos do texto de Wilde. (FP)

imagens formais criadas pelo ilustrador, engendrando elas mesmas novas imagens mentais, num processo inesgotável, alimentado pelas bagagens do leitor (SOURIAU, 1999, p. 856).<sup>2</sup>

### **A materialidade dos textos, a corporeidade dos leitores**

A ilustração literária se dá no suporte do livro, assim como o texto. E ambos não existem em si mesmos: eles necessitam de um suporte, no caso, do papel.<sup>3</sup>

Os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que se tornam objetos escritos – manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados – manejados de diferentes formas por leitores de carne e osso cujas maneiras de ler variam de acordo com as épocas, os lugares e os ambientes. (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 9)

Como nos lembram Roger Chartier e Guglielmo Cavallo, quando falamos de *livro*, falamos de um objeto com formato próprio: folhas agrupadas a partir de uma seqüencialidade específica, sendo que é essa seqüência que estabelece a percepção do objeto e o próprio ato de leitura. Conforme Chartier, as formas com as quais um texto se *dá a ler* participam, também, da construção de sua significação: “O *mesmo* texto, fixo em sua letra, não é o *mesmo* se mudam os dispositivos de sua inscrição ou de sua comunicação” (CHARTIER, 2002, p. 256). Chartier, intelectual que tem se dedicado a discutir as metodologias, as certezas e as dúvidas da disciplina “História”, alerta-nos para o fato de que a apreensão de um texto, por parte do leitor, pode mudar de acordo com a forma como esse texto é apresentado. O que significa que a *materialidade* do escrito é essencial para despertar determinadas sensações e percepções no leitor.

Uma história da leitura é, pois, uma história das diferentes modalidades da apropriação dos textos. Ela deve considerar que o “mundo do texto”, usando os termos de Ricoeur, é um mundo de objetos e de *performances* cujos dispositivos e regras permitem e restringem a produção do sentido. Deve considerar paralelamente que o “mundo do leitor” é sempre aquele da “comunidade de interpretação” (segundo a expressão de Stanley Fish) à qual ele pertence e que é definida por um mesmo conjunto de competências, de normas, de usos e de interesses. O porquê da necessidade de uma dupla atenção: à materialidade dos textos, à corporalidade dos leitores. (CHARTIER, 2002, p. 258)

Quando o leitor toma um livro em suas mãos, quando ele começa a ler, ele tem um percurso mais ou menos definido: da primeira à última página.<sup>4</sup> E, à medida que ele “vira” a página, ele

---

2 Ao sublinhar a importância da ilustração no processo de imaginação do leitor, Souriau nos remete a essa faculdade tão própria do ser humano, que poderia até distingui-lo: a capacidade de formar imagens, de imaginar histórias.

3 Hoje, como sabemos, existem os chamados *e-books*, que reproduzem texto e imagem, mas o meu foco de análise e discussão está no livro em seu formato mais tradicional, no livro impresso.

4 Sempre há as exceções, e agora eu me lembro rapidamente de *O Jogo da Amarelinha* (1963), de Júlio

segue um nexos estrutural e narrativo, assumindo o tempo do livro, mas sem abdicar, evidentemente, do *seu* tempo, do tempo necessário para a construção de sentidos.

A leitura pode ser vista como um jogo em que o leitor, ao formular hipóteses a partir de índices julgados pertinentes, prossegue sua leitura, sendo levado a tratar a informação visual com mais atenção ou mesmo voltar atrás para reformular sua hipótese inicial na construção do sentido. (GRUZINSKI, 2004, p. 68)

No *virar a página*, o leitor também necessita articular as impressões calcadas na memória do que já leu com as expectativas do que virá. E assim ele negocia o *seu* tempo com o *tempo do livro*. O tempo do leitor passa por aquilo que Jean-Pierre Gaté chama de *familiaridade*, ou seja, o diálogo que o texto mantém com o universo cultural do sujeito (GATÉ, Jean-Pierre, apud GRUZINSKI, 2004, p. 68). Essa familiaridade sustenta a idéia de que raramente lemos o desconhecido, e está muito relacionada ao conceito de *corporalidade dos leitores*, usado por Chartier. Assim, no processo de leitura, de um lado temos o *tempo* e a *corporalidade* do leitor e, de outro, o *tempo* e a *materialidade* do texto, em seu suporte livro, com suas páginas de tamanhos particularizados, com seu papel e texturas próprias, com sua tipografia, com suas vinhetas e ilustrações e, muitas vezes, com *seu* singular cheiro.

Num livro só de textos, a seqüência das palavras e frases estabelece a fluidez da leitura. Já numa obra ilustrada, há uma interrupção desse fluxo. A imagem exige uma parada, obriga o leitor a suspender temporariamente a leitura. Toda ilustração faz isso. Em livros de literatura infantil, como os desenhos quase sempre estão bastante associados ao texto, essa “pausa” não é sentida. Mas, em títulos voltados ao público adulto, nos quais muitas vezes é dedicada à ilustração uma página em separado (a página da direita, a página ímpar do livro), esse intervalo é imperativo e geralmente atende a uma *função*: frisar certas características dos personagens, registrar a interpretação do ilustrador sobre a paisagem ou sobre determinadas situações narradas.

### As funções da ilustração

A ilustração pode assumir diversas funções, inclusive aquela descrita por Joaquim da Fonseca e relacionada a um aspecto mais operativo, de identificação precisa de algo. No que tange à ilustração literária, o pesquisador Luís Camargo – que há anos vem se dedicando aos estudos sobre o tema (e, principalmente, sobre a ilustração no livro de literatura infantil) – distingue outras incumbências: desde a de *pontuar* um texto, comumente desempenhada pelas vinhetas e capitulares, passando pelas funções descritiva, expressiva, simbólica, metalingüística, lúdica,

---

Cortazar, e de *Paisagem pintada com chá* (1990), de Milorad Pávitch. As duas obras funcionam como um jogo, como se o leitor estivesse preenchendo palavras-cruzadas... À medida que ele lê, ele também “salta” páginas, atrás das respostas e da “continuação” da narrativa. CORTÁZAR, Júlio. *O Jogo da Amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 640 p. PÁVITCH, Milorad. *Paisagem pintada com chá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 352 p.

estética e narrativa (CAMARGO, L., 1995). Não vou apresentar, tampouco discutir, todas as categorias de ilustração apontadas por Camargo, mas destaco, entre as que ele apresenta, as funções descritiva, narrativa e estética.

A *função descritiva* é a que mais comumente encontramos nos livros ilustrados, sobretudo nos livros infantis e didáticos. Essa função é a que identifica paisagens, cenários, personagens, coisas. Ela aparece na maioria dos livros ilustrados e geralmente é essa também a função mais controversa, uma vez que não somente qualifica o leitor na identificação de protagonistas e lugares, como “dá uma cara” a eles. E essa cara pode ser bastante diversa daquela sugerida pelo escritor...

A segunda das funções que destaco, a *função narrativa*, é a que permite que se “conte” a história pelas imagens. De certa forma, é a mais explorada nas histórias em quadrinhos. Mas é também encontrada em vários livros infantis e mesmo em livros de literatura adulta, como veremos adiante. Esse tipo de imagem lida diretamente com a capacidade do ilustrador de articular a ação e a temporalidade a partir do encadeamento das imagens.

Por fim, a *função estética*, diretamente relacionada ao campo das artes visuais e que diz respeito à forma como a ilustração foi realizada: traço, pincelada, organização do espaço. Ou seja: a estrutura da imagem em si. São esses os aspectos que trabalho ao longo da tese, sem, no entanto, preocupar-me em identificá-los a todo instante, até porque, geralmente, todos são bastante evidentes.

## 1.1 A IMAGEM NARRATIVA

Como pontua Priscila Rufinoni, estudar ou analisar uma ilustração literária é, necessariamente, trabalhar em um interstício entre figuração e narração, em um campo “contaminado” pelas impurezas do discurso, do narrativo, do extravisual (RUFINONI, 2006). Devemos lembrar que a ilustração literária existe *a partir* de um texto e que ela pode assumir várias funções: desde *reproduzir* visualmente personagens e acontecimentos relatados no escrito, passando pela interpretação do seu *clima* e pela inserção de elementos e motivos ornamentais, entre outros. É claro que há obras literárias que *pedem* imagens naturalmente mais *narrativas* (um livro como *Dom Quixote*, por exemplo), enquanto há outras que permitem ilustrações mais líricas (livros de poesia moderna e contemporânea). No primeiro caso (corrente nos livros analisados nesta tese), as ilustrações quase sempre colaboram com a *narração* da história, trazendo, à medida que o texto flui, as passagens consideradas mais interessantes. E o tempo da narrativa literária, estabelecido pelo *objeto* livro, pelo *virar a página* e dar seguimento à leitura, determina não somente a inserção das imagens, como o *conteúdo* das mesmas, associado ao texto. Essas imagens, portanto, *contam* a história *visualmente* e *em partes*, o que faz com que a sua natureza *narrativa*

seja muito diferente daquela encontrada em tantas pinturas da tradição ocidental, que também surgiram a partir de mitos e da literatura.

As conexões entre texto e imagem na produção artística nos remetem automaticamente ao *paragone*, paralelo entre as artes, entre a *literatura* e as *artes visuais*. Trata-se de um vasto e riquíssimo assunto, e não é meu interesse, nos limites desta tese, estabelecer qualquer discussão acerca do tema. Entretanto, não posso simplesmente ignorá-lo, uma vez que ele tangencia a minha reflexão.

O *paragone*, argumento de numerosos estudos em História da Arte, tem como epicentro a expressão latina *Ut pictura poesis erit*, ou seja: *a poesia é como a pintura*. A frase é atribuída ao poeta latino Horácio (século I a.C) e privilegia as artes da imagem, referenciando o incrível poder de descrição, de sugestão e de representação imagética da poesia, tão potente como o da pintura. O que o autor das *Epístolas* e das *Sátiras* estava expressando, portanto, era um certo *desejo* de que a poesia fosse tão sugestiva e mágica como a pintura. E a pintura daquele tempo, por sua vez, tinha na *mimesis* a sua base.

[...] pois quem diz *mimesis* diz tradução e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras ou pela via das imagens. (SELIGMAN-SILVA, Márcio, apud GOMES, P., 2003, p. 103)

Como sabemos, esse tema foi mais tarde retomado pelos artistas e tratadistas do Renascimento, que inverteram a comparação: *Ut poesis pictura*, ou seja: *a pintura é como a poesia*. Acerca disso, Marc Jimenez nos lembra o que estava em jogo: “Numa época em que os *artistas* pintores abandonam o *status* de artesãos e em que a pintura acede à categoria de atividade liberal, intelectual, até mesmo científica, é essencial conferir-lhe títulos de nobreza” (JIMENEZ, 1999, p. 97). Foi essa *inversão* de sentidos que a tradição conservou. Inversão que se insere na lógica de uma nova posição social assumida pelos pintores e pela própria pintura.

A doutrina do *Ut pictura poesis*, tal como a compreendiam os teóricos do Renascimento, foi um dos meios – e certamente um dos mais importantes – que iriam permitir à pintura gozar de um reconhecimento até então reservado às artes da linguagem, isto é, ter acesso à dignidade de uma atividade liberal. [...] Implicava, por um lado, desagrar a pintura da suspeita platônica, demonstrando que ela não é essa prática ilusória e sofisticada que o filósofo denunciava em seus textos, mas, sim, um saber, talvez até a forma mais perfeita do saber. [...] Portanto, o *Ut pictura poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura: participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da Idéia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 11-12)

Os debates em torno do *Ut pictura poesis* chegaram ao alemão Gotthold Lessing (1729-1781) que, em 1766, publicou o seu tratado *Laocconte, nas fronteiras da pintura e da poesia*. O livro toma como ponto de partida um texto do historiador da arte Johann Winckelmann (1717-1768),

no qual ele discute a célebre escultura *Laocoonte*, datada do século I a.C. e que, ao ser descoberta, em 1506, foi doada ao papa Júlio II. A escultura representa um episódio da história de Laocoonte, filho de Príamo e Hécuba, sacerdote que foi castigado com a morte por profanar o Templo de Apolo. Ele aparece sufocado com seus filhos por duas serpentes monstruosas. A obra representa Laocoonte “gritando de dor”. Sua boca, entretanto, está levemente entreaberta. No texto de Winkelmann, ele compara a expressão de pavor da estátua aos “gritos” que o poeta Virgílio “coloca” na boca do personagem em sua obra *Eneida*, e interpreta tal diferença no tratamento como uma evidência da superioridade da arte grega. Lessing discordou dessa visão, argumentando que cada expressão artística atinge seus efeitos pelas possibilidades próprias ao meio utilizado, e que cabe ao artista explorar as potencialidades desse meio. Sobre isso, Lessing nos diz: “Imaginal Laocoonte de boca aberta e julgai. Fazei-o gritar e vereis” (LESSING, apud JIMENEZ, 1999, p. 100). Marc Jimenez comenta essa “manobra” filosófica de Lessing: “Sua interpretação é a seguinte: uma boca aberta, numa escultura, é uma cavidade e produz um efeito chocante, repulsivo. Numa pintura, essa cavidade torna-se uma mancha repugnante. *A pintura, como meio de imitação, pode exprimir a feiúra: a pintura como arte não a expressará.* O *Laocoonte* exprime, portanto, a dor, não à maneira de um poeta ao narrar o episódio de monstros hediondos, mas sim ao dobrar-se às leis específicas de sua arte, sendo a primeira delas a da beleza” (JIMENEZ, 1999, p. 100). Nesses termos, Lessing aponta o caráter específico de cada forma de expressão, e mostra a autonomia tanto da pintura (artes visuais), como da literatura. Autonomia, inclusive, em relação à natureza, que ambas tanto procuravam imitar; e autonomia que muito contribuiria para a soberania da disciplina de Estética.

A grande questão é que o *Ut pictura poesis* acaba impondo à pintura as mesmas categorias da poética e da retórica, concedendo-lhe, assim, os atributos que Aristóteles dizia serem específicos da poesia dramática: a capacidade de contar histórias. Ou seja: a partir de então, o pintor deveria saber, mais do que nunca, “narrar com o pincel”.

Narrar é relatar, contar. Em suma, a narrativa é a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, sobretudo da linguagem literária. A literatura constitui efetivamente um veículo privilegiado da narrativa, mas essa se manifesta em diversas outras linguagens, como nos adverte Roland Barthes:

[...] A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma, povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1973, p. 19-20)

Até o século XIX, as grandes narrativas mítico-literárias eram comumente o tema para os pintores. Narrativas oriundas ora da “cartilha de Homero”, representada pela *Iliada* e pela *Odisséia*; ora da tradição judaico-cristã, expressas no Antigo e no Novo Testamento da Bíblia; ora da literatura, pautadas em obras como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e no *Decamerão*, de Boccaccio.

O que a pintura passa a fazer, sobretudo a partir do século XVII, é transpor uma *seqüência narrativa* e, portanto, *temporal*, para o espaço de visibilidade que é o do quadro. “A pintura de história, que assinala ao mesmo tempo o triunfo do *Ut pictura poesis* e da estética da imitação, seria, a partir de então e durante séculos, considerada a mais alta expressão da arte de pintar” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 13).

Essa estratégia foi tão marcante que uma expressão como “leitura de imagem”, ou “leitura de quadro”, tornou-se plenamente aceita. Mas, pode-se realmente *ler* um quadro? Pode-se *ler* uma imagem? Ao apropriar-se dessa expressão, a pintura não estaria assumindo plenamente o estatuto discursivo? Essas são algumas indagações que Louis Marin levanta no texto *Ler um Quadro em 1639 segundo uma Carta de Poussin*, ao analisar uma correspondência de Nicolas Poussin a seu amigo e cliente Chantelou. Nela, o artista discorre sobre as etapas de criação de uma obra especialmente produzida para Chantelou, cujo título é *O Maná*, atualmente no Museu do Louvre, em Paris (MARIN, 2000).<sup>5</sup>

Uma das principais características de Poussin é que ele procurava atingir, em suas telas, as três grandes unidades aristotélicas: a ação, o espaço e o tempo, como se as pinturas fossem uma encenação teatral. Para tanto, cada personagem tinha uma importância especial, à medida que, por meio de seus gestos, poderia referenciar circunstâncias particulares do discurso. Desta forma, *ler um quadro*, esclarece Marin, estava muito relacionado ao *ler no quadro* o relato que ele teve por objetivo “traduzir” em imagem. O pesquisador nos mostra que essas duas formas de representação, o texto e a imagem ou, se quisermos, o discurso e a pintura, cruzam-se na obra de Poussin, mas não se confundem. Isso porque “[...] o quadro tem o poder de mostrar o que a palavra não pode enunciar, o que nenhum texto poderá dar a ler” (CHARTIER, 2002, p. 164), como depreendemos da parte final do ensaio de Marin, que funciona como uma síntese de suas idéias acerca da pintura *O Maná* e de toda a poética de Poussin:

Assim, o sentido mais elevado opera no desvio entre o visível, o que é mostrado, figurado, representado, encenado, e o legível, o que pode ser dito, enunciado, declarado; desvio que é ao mesmo tempo o lugar de uma oposição e de uma troca entre ambos os registros, desvio a partir do qual convém colocar a pergunta do quadro, desse quadro *O Maná*, na medida que “maná”, “mann-hu”: “o que é isso?”, tenha sido a pergunta

---

5 Nessa carta, Poussin acaba apontando aspectos interessantíssimos, como sobre a importância da moldura no quadro e sobre o significado de certos elementos cênicos.

feita pelos hebreus diante dessa coisa esbranquiçada, açucarada, granulosa, e com a qual nomearam a coisa, leram o acontecimento miraculoso. “Maná”, o “que é isso?”, coisa desconhecida, inominável, ilegível, mas visível no quadro, pergunta à qual responde, invisível, fora do quadro, o “isto é meu corpo” da fórmula eucarística, onde se articula *leijivelmente*; no mistério, uma palavra comível. (MARIN, 2000, p. 37)

A transposição de uma narrativa mítica para uma narrativa pictórica é um dos cerne das reflexões de Louis Marin. E, nesse processo, um dos pontos mais complexos é o da temporalidade da pintura, que não é sucessiva, tampouco linear, mas de um *inchaço do momento representado pelo discurso, pela história que nele entra, graças às marcas depositadas na superfície plástica, nos personagens representados e nas coisas*.

A temporalidade própria do quadro é ali assinalada por essa oscilação do discurso descritivo que só descreve para se abrir sobre uma narrativa e só narra para se fechar sobre um descrito. [...] Com efeito, o quadro representa apenas um acontecimento único tomado como momento indivisível do tempo. (MARIN, 2000, p. 52)

Conforme Jacques Aumont, a questão da imagem narrativa está ligada *ao modo como a imagem pode conter uma narrativa*. Essa premissa implica a reflexão sobre a questão do tempo, pois *se a narrativa é um ato temporal, como pode inscrever-se na imagem, se ela não é temporalizada? E, se ela o for, qual é a relação entre o tempo da narração e o tempo da imagem?* (AUMONT, 1993, p. 244). Está aqui um debate sem dúvida interessante: o cruzamento entre o tempo da narrativa e o tempo da imagem, geralmente “resolvido” na representação do *clímax da ação*, na representação de uma passagem que “congela o tempo” da narrativa em uma caprichada descrição. É a representação desse “instante” que encontramos na maioria das obras de matriz narrativa. E esse *clímax*, comumente, aponta relações entre o *passado*, o *presente* e, muitas vezes, até com o *futuro* da história, de forma que o observador poderá estabelecer o *nexo narrativo* da trama representada visualmente se, é claro, tiver conhecimento da história que está sendo “contada”. Assim, as feições envergonhadas das mulheres na tela em que Ticiano representa Acteon surpreendendo a deusa Ártemis e suas ninfas no banho<sup>6</sup> (presente), já prenunciam o fim trágico (futuro) do caçador: a sua transformação em veado e a morte pelos próprios cães, ordenadas por Ártemis. O surpreendente é que Acteon sempre fora fiel a Ártemis (passado)... Narrativas como essa pautaram, durante centenas de anos, as artes visuais. Narrativas que têm origem no *mito*.

### Mito e narrativa

Discorrendo sobre as especificidades do mito, Hugo Bauzá nos informa que, em suas origens, o mito é um relato transmitido de geração em geração via oral, assim como os poemas registrados por Homero, inicialmente recitados pelos rapsodos. Segundo o autor, a passagem do

---

6 Óleo sobre tela, 190,3 x 207 cm, 1559. Galeria Nacional de Edimburgo, Escócia.



*corpus mítico* de natureza oral para o formato literário implicou em uma degradação, ou na metamorfose do mito.

Em outras palavras, a literatura nasce ali onde o mito perde valor, deixando de ser um relato vivo para se converter em um relato fossilizado. Para quem vive os mitos, eles estão próximos aos ritos, já que revestem-se de aspectos culturais e cerimoniais (daí a dificuldade de estabelecer uma linha divisória entre mito e rito, assim como é estéril a discussão sobre a prioridade cronológica de uma ou de outra forma). (BAUZÁ, 2005, p, 43)

Bauzá ainda enfatiza que a nossa cultura letrada nos impede de penetrar em profundidade na essência do mito, uma vez que, por ele pertencer à cultura da oralidade, seu caráter *performático* acaba sendo corrompido. As pausas, as cadências e determinadas rupturas já não são mais possíveis, pois o leitor as faz como bem entender.

Walter Benjamin toca em aspecto semelhante ao de Bauzá em seu texto *O Narrador* (1936), discutindo as relações entre a *narração*, a *modernidade* e a dificuldade cada vez maior do homem em *intercambiar experiências*. Benjamin nos diz que, no momento em que a experiência coletiva de ouvir uma história se esvai, em que a tradição de *contar* mitos e lendas já não tem mais espaço, outras formas narrativas passam a ser dominantes, como o romance e a *informação jornalística*<sup>7</sup>, cuja difusão, por sua vez, só se torna possível devido à invenção da imprensa. Com o surgimento de métodos de reprodução textual e de transposição da oralidade para a escritura, ocorre um distanciamento entre o texto e o leitor (que antes era ouvinte), pois não há mais o convívio direto entre o contador e o ouvinte. E enquanto o texto passa pela instância do olhar, a mediação propiciada pelo contador é substituída por aspectos visuais, como ilustrações elaboradas e o planejamento gráfico do livro.

Fazendo um comentário e contraponto às idéias de Benjamin e de Bauzá, da narrativa impressa como um *relato fossilizado*, é interessante pontuar desde já que, na *sua* materialidade, em seu design, nos seus grafismos e desenhos, muitos livros ilustrados buscam, justamente, manter a força do mito viva, ao provocar múltiplas sensações no leitor. E parte importante desse empreendimento se deve, justamente, à imagem.

De certa forma, as reflexões de Benjamin reverberam na própria mudança de paradigma experi-

---

7 A necessidade de troca de dados entre as pessoas, nos tempos modernos, teria assistido ao surgimento de uma nova forma de comunicação, que Benjamin denomina *informação*. A informação – ou o que poderíamos chamar hoje, numa licença de tradução, de *notícia* – tem de ser comprovada imediatamente, estando sua validade intrinsecamente ligada à atualidade. Ela é necessária para quase tudo; as pessoas precisam ter *informação* sobre o aumento de preços do combustível, sobre as decisões políticas, sobre a cotação da moeda, sobre as mudanças de itinerário dos ônibus. A informação necessita ser instantânea e plausível e, ao contrário da narrativa tradicional, ela não pode recorrer ao maravilhoso e à fantasia.

mentada pelas artes visuais no final do século XIX. Como sabemos, os artistas passaram a focar as suas reflexões nas especificidades do campo artístico, questionando seus fazeres e transformando a tela (no caso, evidentemente, da pintura) em um espaço muito mais de *apresentação* do que de *representação*. Quando Cézanne afirma que o artista existe pelos *seus méritos*, e não *pelos do tema*, ele dá as bases para um novo capítulo da História da Arte. Até então, a produção artística e, principalmente, a pictórica, caracterizava-se pela presença de temas exteriores a ela, temas que vinham das *grandes narrativas* mítico-literárias e que deixavam, paulatinamente, de ter lugar.

## 1.2 LITERATURA E VISUALIDADE NA MODERNIDADE: A CRISE DA NARRATIVA

Além de marcado por profundas transformações de ordem social, tecnológica e científica, o século XIX inaugura um período de dúvidas e de questionamentos em torno do próprio sujeito, do mesmo sujeito que durante tanto tempo gabara-se de sua racionalidade e controle. Contrapondo-se ao fascínio pelas conquistas que o processo de modernização possibilitava, muitos intelectuais e artistas ousaram apontar as vicissitudes daquele momento, as ruínas de toda uma forma de pensar e de agir. Eles perceberam que um mundo novo estava surgindo e, pior, que muito do que se considerava consistente e inabalável, mostrava-se volátil com aqueles novos tempos, diluindo-se dia-a-dia (BERMAN, 1988). No campo da produção literária e em artes visuais, essa situação não foi diferente.

Em texto sobre a modernização e seus reflexos na cultura, Peter Bürger nos lembra que, no Salão de 1846, Charles Baudelaire já manifestava a sua posição em relação às sociedades pré-modernas, enfatizando a complexidade do mundo atual, no qual os indivíduos não eram mais portadores de grandes projetos, mas sim de pequenos atos egoístas. Para o poeta, essa sociedade infelizmente acabaria encontrando uma estética própria, desprovida de beleza (BÜRGER, 1994).

Discutindo sobre as características da *prosa* na modernidade, o mesmo Bürger cita uma inquietação de Gustave Flaubert, publicada numa nota introdutória sobre o conceito de beleza e o projeto de um romance contemporâneo: *Como se pode contar, se não há nada mais para contar? Que se pode ter em um romance, se mais nada emerge do cinza da vida cotidiana, e se não há mais grandes ações nem grandes paixões?* (FLAUBERT, Gustave, apud BÜRGER, 1994, p. 253). As perguntas motivaram o criador de *Madame Bovary* a pensar na transmutação verificada na figura do protagonista. Segundo ele, não se tratava mais de ter como centro da intriga grandes heróis, indivíduos com aspirações superiores, reis e nobres com dilemas existenciais, mas sim o *indivíduo mediano e burguês*, alvo das metamorfoses vivenciadas no mundo ocidental. Neste cenário, como não redefinir a forma, a estrutura e a própria técnica narrativa? Tal subversão veio, sobretudo, pela destruição dos relógios.

As inovações tecnológicas e os meios de transporte e de comunicação que parecem encurtar as distâncias são os principais responsáveis pela mudança de percepção cronológica ao longo do século XIX e o início do XX. A simultaneidade de percepção estampada nas telas cubistas, o procedimento de montagem que “acelera” os filmes de Eisenstein, e o estilhaçamento do tempo cronológico no *Ulysses*, de Joyce, com a redução do périplo homérico à dimensão de um “dia qualquer”, trazem em comum, entre outros, a recusa da *linearidade*, tanto temporal, quanto espacial.

Pierre Francastel nos fala desse momento em seu clássico *Pintura e Sociedade*. Para explicar a “destruição” do espaço de representação do Renascimento, do mesmo espaço de afirmação do *Ut pictura poesis*, o intelectual francês comenta como a forma de pensar havia mudado.

Tendo renunciado a acreditar na fixidez dos princípios estabelecidos pelas gerações anteriores, a época moderna afastou-se necessariamente do espaço tradicional. Transformando – pela descoberta diária de novas leis que questionam os princípios gerais da ciência clássica – seu universo material; transformando também – através de uma análise mais acurada do mecanismo do espírito – suas crenças filosóficas; instaurando uma nova dialética do pensamento e modificando igualmente as condições diárias da ação do homem sobre o mundo exterior, assim como sua concepção das distâncias sociais, era fatal que a sociedade moderna se afastasse materialmente desse espaço do Renascimento, que correspondia a determinado nível de conhecimentos físicos e de estrutura hierárquica da sociedade. (FRANCASTEL, 1990, p. 131)

Segundo Anatol Rosenfeld, a destruição do espaço de ilusão na pintura corresponde à eliminação da sucessão temporal no romance. O romance moderno teria nascido, assim, no momento em que Proust, Joyce, Gide e Faulkner começaram a desfazer a ordem temporal, fundindo passado, presente e futuro. E isso implica uma série de alterações que eliminam, ou ao menos borram, a perspectiva nítida do romance realista.

Espaço, tempo e causalidade foram *desmascarados* como meras aparências exteriores, como formas epidémicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Nesse processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e se decompõe no romance. Ao fim, a personagem chega, como nos romances de Beckett, a mero portador abstrato – inválido e mutilado – da palavra, a mero suporte precário, *não-figurativo*, da língua. O indivíduo, a pessoa e o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar encontramos a visão microscópica e por isso não-perspectivista de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas. (ROSENFELD, 1985, p. 86-87)

Isso se dá porque o narrador reiteradas vezes já não se encontra fora da situação narrada, e sim profundamente envolvido nela. Ou seja: não há distância que produza a visão com perspectiva, a visão *em face* do mundo. E quanto mais o narrador se envolve na situação, tanto mais os contornos nítidos se confundem. E quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência no mundo, tragada pela realidade coletiva, em ambos os casos o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista”, que projeta um mundo de ilusão e ficção a partir da sua posição privilegiada (ROSENFELD, 1985).

As reflexões de Flaubert e de Rosenfeld dialogam com os apontamentos de Benjamin sobre a crise do papel do narrador, já brevemente comentados. Para este último, a verdadeira essência da narrativa reside no fato de ela conter em si, oculta ou abertamente, uma dimensão utilitária, como um ensinamento moral. Assim sendo, o narrador seria alguém capaz de dar conselhos aos seus ouvintes. Mas, conforme Benjamin, essa figura encontrava-se em franca decadência, desde o advento do romance, na era burguesa.

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o sujeito isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (BENJAMIN, 1994a, p. 201)

Benjamin defende que o romance precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos que levariam ao seu pleno florescimento. Com a eclosão desses elementos, a narrativa foi-se tornando, muito lentamente, arcaica. E que elementos são esses? Segundo o autor, o que separa o romance da narrativa é o fato de esse não poder, pela sua essência, prescindir do livro que, por sua vez, só se torna possível em larga escala com o desenvolvimento da arte da impressão no século xv. Esse é o ponto de convergência. Para ele, o desenvolvimento de formas de reprodução de textos teria assinalado a decadência da narrativa, nascida, por sua vez, da artesanidade.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou o relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994a, p. 205)

O que Benjamin está discutindo não é o “papel nocivo” dos meios de reprodução, como pode parecer numa leitura rápida, mas sim de que forma a ascensão dessa tecnologia modifica o próprio modo de *contar histórias*, bem como a índole desse tipo de escrito. O surgimento do romance, bem como a proliferação das empresas de comunicação, selariam a gênese da “crise da narrativa”, durante tanto tempo ligada à figura do *narrador* ou, se quisermos, à dos antigos rapsodos gregos.<sup>8</sup>

---

8 Sem esquecer de que o texto *O Narrador* (1936) guarda profundas relações com outro artigo importante de Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica* (1935/1936). Em ambos ele discute as relações entre a cultura (literatura e artes visuais, respectivamente) e os meios de reprodução mecânica (tecnologia), ou seja: de que forma as inovações interferem nessas práticas simbólicas e culturais. No último, Benjamin articula o texto a partir de três elementos que, conjugados, davam a base para o entendimento do que era arte. Esses elementos são: aura, valor cultural e autenticidade. Para o autor, a

No campo da literatura, o que temos, portanto, é (1) o surgimento de uma nova forma de escrever, na qual a linearidade perde lugar e os relógios têm seus ponteiros alterados, mesclando passado, presente e futuro; (2) o câmbio do herói, príncipe ou pessoa notável, pelo sujeito “mediano” e burguês, com suas aspirações, limitações e tormentos; (3) a presença de um narrador cada vez mais próximo e envolvido com o seu objeto, abolindo o confortável distanciamento e “nublado” a percepção tanto do escritor, como do leitor; (4) o declínio irreversível da experiência coletiva da narração de histórias, em prol de uma atividade individual, do contato do leitor com o seu livro, anunciada por Benjamin.

Já na esfera das artes visuais, (1) das investigações pautadas nos estudos de luz, realizadas pelos impressionistas franceses, passaremos à produção de uma obra interessada em celebrar, entre outros, a velocidade, a simultaneidade, a exuberância da expressividade da linha e da cor; (2) o espaço pictural será questionado, e, substituindo o *espaço de ilusão*, surgido no Renascimento, teremos o *espaço de enfrentamento*, no qual o mais importante será discutir as especificidades da arte, envolvendo aí suporte e materiais; (3) o *assunto* deixa de ser essencial, bem como as narrativas, que durante tantos séculos forneceram um repertório de histórias e personagens; (4) e, subvertendo o conceito tradicional de *arte*, pautado na unicidade, na beleza e na autoria, as vanguardas introduzem a problemática do objeto e da reprodução técnica.

Como sabemos, essas e outras conversões provocaram uma espécie de efeito dominó em âmbito internacional e, desde então, a arte nunca mais foi a mesma. O estranhamento tomou o espectador em cheio, até porque, diante de uma pintura moderna, ele já não sabia mais qual era o seu papel: não havia mais *história para ser lida*. A sua participação, portanto, parecia fadada ao distanciamento e ao silêncio. Curiosamente, neste momento de crise da *imagem narrativa*, é quando assistimos ao *boom* dos livros ilustrados por artistas plásticos e *modernos*.

### 1.3 ARTISTAS MODERNOS ENQUANTO ILUSTRADORES

Quem era o ilustrador nas primeiras décadas do século xx? De onde ele vinha? Que formação

---

aura determina tanto o valor cultural, quanto o critério de autenticidade, sobre o qual incide a unicidade, isto é, a impossibilidade de reprodução da obra (a não ser por sua falsificação). Entretanto, com o desenvolvimento de mecanismos que possibilitam a reprodução técnica das obras de arte, naturalmente que esses três aspectos entram em crise e, com eles, a própria noção de obra de arte. Assim, quando os meios de reprodução buscam tornar próximo o que sempre fora distante, eles desestabilizam a noção de aura; eles também transformam o valor de culto das imagens e, ainda, contrapõem ao critério de *autenticidade* o de *fidedignidade*. Trata-se de uma mudança brusca nos cânones “seguros” que sempre balizaram as definições do que era chamado de *arte*. E, nesse sentido, inclusive, Benjamin planta a “semente” de um debate que pautará as discussões no campo artístico a partir dos anos 60, com a *pop art* e, já na década de 80, as reflexões de intelectuais como Arthur Danto e Hans Belting.

tinha? Os ilustradores profissionais eram geralmente autodidatas que conheciam os meandros dos ateliês e das oficinas gráficas, tendo atuado como litógrafos e clichéristas. Muitos tinham nas revistas e jornais ilustrados o seu principal trabalho, elaborando charges, caricaturas, vinhetas e capas; havia aqueles que produziam para almanaques e enciclopédias; havia também os especialistas em ilustração de caráter publicitário, que assumiam a criação de cartazes e anúncios diversos; e havia, entre outros, os que se dedicavam aos livros ilustrados (não quer dizer, naturalmente, que esses papéis não pudessem se cruzar...).

Num tempo em que as ilustrações tomavam conta dos impressos em grande parte do Ocidente, o ilustrador se transformou no “profissional do momento”, sendo inclusive “disputado” pelas gráficas e editoras. Isso porque, pelo seu talento, poderia assegurar o êxito das publicações. E um bom exemplo é o de J. Carlos (1884-1950), provavelmente o mais profícuo ilustrador brasileiro de todos os tempos, cujo traço garantiu o estrondoso sucesso de títulos como *Para Todos* e *Careta* (LOREDANO, 2002; ALVARUS, 1985; LIMA, H., 1963).

Além do investimento em chamativas imagens, desde o final do novecentos, numa estratégia de qualificação de seus produtos, os diretores de jornais e revistas vinham contratando escritores para criar artigos, contos e novelas. É notório o fato de que muitos autores viam nessa atividade um meio *reles* de ganhar dinheiro, mas não podiam abdicar de tal rendimento, uma vez que a colaboração para a imprensa pagava, proporcionalmente, bem mais que os direitos autorais de um livro. Abriu-se, assim, um considerável mercado de trabalho para os escritores, estendido aos artistas plásticos, que poderiam atuar como ilustradores. Muitos desses artistas eram jovens e de formação acadêmica, que percebiam na imprensa uma oportunidade de sustento e de divulgação de seus trabalhos. Mas, para isso, comumente adotavam pseudônimos.

Tal como uma máscara, o pseudônimo *protege* quem o utiliza, estabelecendo as fronteiras entre o *cidadão sério*, o *intelectual sério*, e aquele que produz para o *consumo das massas*.

Essa produção, para atender às demandas do mercado, gera alguns conflitos entre os intelectuais. Frequentemente parece-lhes contraditório lidar com universos tão distintos entre si. Mais uma vez vem à tona a questão artesanato *versus* indústria. Como conciliar artesanato poético e indústria? Como evitar que o artista sucumba ante às exigências do mercado? Enfim, como articular a criatividade da obra de arte com as demandas do mundo moderno, que erige a técnica como valor supremo? (VELLOSO, 1996, p. 83)

A maioria dos escritores e artistas plásticos que produzia material para a imprensa adotava pseudônimos, numa cristalina tentativa de preservar a “verdadeira identidade”, relacionada muito mais à elite, aos leitores de livros e compradores de pinturas, do que ao grande público, consumidor de *impressos ligeiros*.

Como voltaremos a discutir no capítulo seguinte, se de um lado a imprensa daquele quartel

representou uma garantia de sustentabilidade econômica, de outro promoveu encontros mais constantes entre esses agentes, e foi a partir dessas trocas que nasceram muitos livros ilustrados assinados por artistas plásticos.

### Artistas e ilustradores

A colaboração entre escritores e artistas plásticos para a feitura de livros ilustrados remonta ao século XVIII, com o conjunto de mais de 200 ilustrações de François Boucher (1703-1770) para os seis volumes do teatro de Molière (imagens entalhadas, por sua vez, por Laurent Cars). Mas foi somente no final do século XIX que esse tipo de produção teve um momento privilegiado, seja pela situação descrita há pouco (bastante comum no Brasil, por exemplo), seja devido à atuação de editores famosos, freqüentemente os próprios *marchands*, que estimularam numerosos artistas a colocar seus talentos a serviço de textos literários (situação corriqueira na Europa). O mais importante deles foi Ambroise Vollard, incentivador dos impressionistas e da arte de vanguarda. Além da Éditions Vollard, outras casas dedicadas a essas requintadas mercadorias foram a Cranach Presse, a Kahnweiler (do *marchand* Daniel-Henry Kahnweiler), a Skira (do editor Albert Skira) e a The Limited Editions Club, dirigida por George Macy, que protagonizou um episódio envolvendo Cândido Portinari, como veremos em breve.

A grande distinção é que, naquele início de século XX houve, de fato, um diálogo maior entre autores e ilustradores, que muitas vezes chegaram a trabalhar juntos. Sobre isso, Riva Castleman nos coloca:

A iluminação dos sentidos e sentimentos de uma história enriquece enormemente a experiência de se formar imagens mentais, a qual uma ilustração literal poderia efetivamente abafar. Portanto, embora a ilustração de textos seja a contribuição do artista aos livros, o que torna tão marcantes os exemplos mais destacados desta atividade é o diálogo equilibrado estabelecido entre as duas formas criativas. Quando o autor e o artista trabalham juntos, ou quando o artista também é o autor, geralmente ocorre uma grande harmonia entre intenção e resultado. (CASTLEMAN, 1981, p.16)

Riva Castleman assinou a curadoria de uma exposição particularmente importante a esta tese, *A Century of Artists Books*.<sup>9</sup> Nessa grande mostra, foram exibidos 230 volumes<sup>10</sup>, com imagens assinadas por artistas modernos e contemporâneos e divididos em duas linhas: livros ilustrados por artistas plásticos, cujo texto era de autoria de terceiros, e livros inteiramente criados por

9 Como já foi indicado na Introdução, a mostra aconteceu entre o final de 1994 e o início de 1995 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMa. A mesma curadora já havia feito, em 1981, uma outra exposição semelhante, porém menor e itinerante, chamada *Artistas Modernos enquanto Ilustradores*. Essa mostra, inclusive, foi apresentada no Brasil, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1981.

10 Sendo que 25 deles estavam sendo reapresentados: eles já haviam sido exibidos em 1935, em Nova Iorque, na primeira mostra do gênero nos Estados Unidos.



03. Fábulas de Esopo (1931), com ilustrações de Alexander Calder. (FONTE: CASTLEMAN, 1994.)



04. Pasiphaé, chant de Minós (1943-44), de Henri de Montherlant, com ilustrações de Henri Matisse. (FONTE: CASTLEMAN, 1994.)

artistas, categoria a que chamamos de *livro de artista*.<sup>11</sup> Entre as obras exibidas estavam *Le Bestiaire, ou cortège d'Orphée* (1911), de Apollinaire, com xilogravuras de Raoul Dufy (1877-1953); *As Metamorfoses* (1931), de Ovídio, com gravuras em metal de Picasso (1881-1973); *As Fábulas de Esopo* (1931), ilustrada por Alexander Calder (1898-1976); e *A toute Épreuve* (1958), de Paul Eluard, com xilogravuras de Juan Miró (1893-1983). Já entre os livros de artista, a exposição apresentou marcos do gênero, como *Cirque de l'étoile filante* (1938), de Georges Rouault (1871-1958); *Ecce Homo* (1923), de George Grosz (1893-1959); *Une Semaine de bonté, ou les sept éléments capitaux* (1934), de Max Ernst (1891-1976); *Jazz* (1947), de Matisse (1869-1954); e *Twentysix Gasoline Stations* (1962), de Edward Ruscha (1937).

No catálogo da exposição, prontamente chamam a atenção a inventividade e a originalidade dessas obras. E mesmo os títulos de literatura não são concebidos como *meros* livros

ilustrados, mas como *livros especiais*, voltados a colecionadores e a bibliófilos. É importante que se diga que essas edições de luxo eram impressas em papel especial e manualmente; elas recebiam assinaturas dos artistas e, evidentemente, não eram vendidas em qualquer livraria, mas em galerias de arte e em casas especializadas. Esse é um aspecto nodal: desde a concepção até a venda, esses produtos eram pensados de forma diferente que *simples* livros.

Conforme Riva Castleman, o distintivo introduzido pelos artistas plásticos na arte da ilustração está em que eles conseguem criar trabalhos que se integram harmoniosamente ao texto, sem ficar *aquém* do mesmo. Considero essa “conclusão” de Castleman bastante complexa, para não dizer óbvia. Ora, se os artistas foram convidados a fazer ilustrações para essas obras, as suas participações são naturalmente um *diferencial* do livro; as imagens, assim, ganharão proporção e tratamento de distinção, ou seja: elas dificilmente ficarão *aquém* do texto, começando por sua inserção de destaque no livro!

<sup>11</sup> Sobre isso, ver o excelente trabalho de Paulo Silveira, *A página violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2001.



## 1. Ilustrar, Interpretar

O principal aporte de Castleman reside no fato de ela ter reunido esse vasto material, mostrando que se tratava de um fenômeno muito maior do que se supunha. Parte dessas produções, porém, já se encontrava organizada desde o início dos anos 90, na Alemanha. O pesquisador Lothar Lang publicou, pela Editora Leipzig, pelo menos quatro títulos voltados aos *livros ilustrados por artistas plásticos modernos*.<sup>12</sup> Neles, encontramos ampla investigação e análise, mostrando os livros de artista, os livros-objeto, as revistas relacionadas a cada grupo, bem como os livros ilustrados produzidos para outros autores. No volume dedicado ao *Expressionismo*, Lang apresenta, entre outros, as editoras que responderam por essas obras, a produção de poetas expressionistas como ilustradores (ou seja, a inversão dos papéis), e as relações entre as xilografuras dos artistas do *Die Brücke* e do *Der Blaue Reiter* com a matriz da gravura medieval naquele país.



05. As *Metamorfoses* (1930-31), de Ovidio, com ilustrações de Pablo Picasso. (FONTE: CASTLEMAN, 1994.)



06. *Poésias* (1930-32), de Mallarmé, com gravuras de Henri Matisse. (FONTE: CASTLEMAN, 1994.)

Se as obras de Lang se preocupam mais em historiar as relações entre o ambiente editorial e os movimentos modernistas europeus, outro título importante do gênero, *The 20th Century Book* (1984), de John Lewis, foca seu debate nos diferenciais da ilustração e do design de livro ao longo do século xx. Entre os assuntos abordados, a nova tipografia, as influências da estética francesa sobre a inglesa e da inglesa sobre a norte-americana. Trata-se de uma obra rica e fartamente ilustrada, que demonstra o grande conhecimento do autor sobre o assunto.

Apesar de muito interessantes, algo que me chamou a atenção na leitura destas e de outras obras que discorrem ou tangenciam o tema *livros ilustrados por artistas plásticos*, é que nenhuma problematiza o *porquê* desse envolvimento de pintores e escultores no ambiente editorial; tampouco a característica de tal produção.

É claro que as razões podem ser várias. No caso brasileiro, como discutiremos no capítulo se-

12 São eles: *Impressionismus und Buchkunst* (1995); *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907-1937* (1993); *Konstruktivismus und Buchkunst* (1991) e *Surrealismus und Buchkunst* (1993).

guinte, isso se devia, principalmente, a dois aspectos: (1) amizade entre artistas e escritores e (2) necessidade financeira. Já na conjuntura européia, se o primeiro motivo se mantém, o segundo – pelo menos no que tange aos artistas citados, tais como Picasso, Matisse, Calder, Braque e Maillol – pode ser descartado. Assim, a *amizade* continua sendo uma justificativa importante, ao lado do incentivo do *marchand*, que poderia perceber nesse segmento um ramo a ser investido. Há ainda um terceiro ponto: ao ilustrar, o artista poderia estar concretizando um desejo antigo, como, imagino, tenha sido o caso de Calder, ao voltar-se às *Fábulas de Esopo*. Podemos também pensar que, num momento de grande desenvolvimento do ramo editorial, esses *livros especiais* tentavam resgatar a tradição dos manuscritos iluminados, ou dos incunábulo, voltados a um público seletivo (pelo menos em termos econômicos).

De qualquer modo, percebo a ilustração na trajetória desses artistas europeus consagrados como algo quase lúdico, muito mais relacionado a um *capricho* e a um desejo de difusão maior de seus trabalhos. Observando reproduções em catálogos e alguns originais e fac-símiles, pude perceber que eles mantiveram exatamente as características de suas poéticas, ou seja, “estenderam” suas produções ao suporte do livro. Assim, nomes como Marc Chagall, Max Beckmann e Georg Grosz, que vêm de uma tradição mais figurativa e acadêmica, mantiveram nos livros que ilustraram não somente a figura, como enfatizaram aspectos da ação; suas imagens, assim, pelas *funções* que adotam (*descritiva e narrativa*, principalmente), guardam muitas semelhanças com as ilustrações mais tradicionais, realizadas por profissionais do ramo.

Já em títulos como *Poésies* (1932), de Mallarmé, com gravuras em metal de Matisse, e em *Théogonie* (1955), de Hesíodo, ilustrado por Georges Braque, a situação se inverte. Nessas obras, as imagens não têm qualquer caráter narrativo, mas promovem a *atmosfera* do texto, explorando muito mais a *função estética*. Com isso, preservam expressiva autonomia; ou seja: “sozinhas”, são reproduções de gravuras de Matisse e de Braque, que se deixam reconhecer pelo estilo de seus criadores. Talvez porque os próprios artistas, há tempos, tivessem abolido a *imagem narrativa*.

Em uma e em outra situação, temos artistas expandindo suas poéticas aos livros. Ou seja: a ilustração, aqui, não é constitutiva de uma linguagem ou colabora no desenvolvimento de determinados processos artísticos; ela é a *afirmação* de uma obra, o *coroamento* de uma produção, como se, ao ilustrar, o artista *estendesse* seu talento a um meio teoricamente popular (livro), numa espécie de *mimo* ao público. Há pontuais diferenças quando o caminho é inverso, quando o ofício da ilustração antecede o da pintura, que foi o que aconteceu com alguns artistas brasileiros.

As relações entre ilustração e pintura pautam parte importante desta tese. Entretanto, essas duas *categorias de imagem* – se é que posso usar essa expressão! – têm aspectos muito específicos. Os públicos aos quais se destinam e os suportes que utilizam são as duas principais divergências. E a ilustração, embora possa ser exibida numa galeria de arte, não está num livro como numa galeria.

1. Ilustrar, Interpretar

Mas precisamos pensar em outros pormenores: (1) as ilustrações quase sempre estão comprometidas com a representação de personagens, lugares, situações, passagens; isso significa que a ilustração se pauta, majoritariamente, na figuração; (2) as ilustrações colaboram na narração de histórias e, por isso, geralmente seguem um fio condutor, o *fio da história*; (3) as ilustrações precisam *agradar* não somente ao artista, mas ao editor, ao conselho editorial, ao maior número de pessoas, uma vez que serão reproduzidas centenas ou milhares de vezes; (4) as ilustrações se realizam no contexto do livro, isto é, na seqüência das páginas, no espaço físico determinado e na adequação ao estilo e à proposta editorial do volume; elas, assim, dependem de vários outros fatores, que não passam necessariamente pela figura do ilustrador, mas do *designer editorial*.<sup>13</sup>

Já a pintura, como não tem compromisso algum, a não ser consigo mesma e com o seu criador, pode explorar diversos materiais e técnicas e enveredar livremente, inclusive pela abstração, caminho complexo para o ilustrador. Por outro lado, do ponto de vista técnico, o conceito de *original* para o ilustrador está concretizado no múltiplo, isto é, na reprodução industrial do seu trabalho, o que não acontece com a pintura.

De modo geral, a participação de artistas plásticos produzindo ilustrações tem motivos e características bastante diferentes em termos de Brasil e de Europa. Lá, esses livros (1) eram, desde o início, pensados como *obras especiais*, recebendo papel, acabamento, distribuição e preços adequados com a *assinatura* do artista; (2) eram publicados pelos *marchands* ou por editoras com grande tradição em livros sobre arte; (3) eram voltados a um público de elite, que provavelmente os compraria devido às ilustrações; (4) o artista, via de regra, ilustrava por uma veleidade e extravagância, *brindando* o público com um produto mais popular, mas, nem por isso, *barato*; (5) e esse mesmo artista, até por ser *convidado*, tinha grande liberdade de criação.



07. A toute épreuve (1947-1958), de Paul Eluard, com imagens de Juan Miró. (FONTE: CASTLEMAN, 1994.)



08. O Livro do Apocalipse (1941-42), com ilustrações de Max Beckmann. (FONTE: CASTLEMAN, 1994.)

13 Evidentemente, pode haver sobreposição de funções (e em muitos casos, inclusive em alguns debatidos ao longo desta tese, o ilustrador foi, também, o *designer*), mas isso é uma exceção.

No Brasil do princípio do século xx, essa situação é distinta sob vários aspectos: (1) não devemos esquecer de que o campo artístico era completamente diverso, havendo uma notória resistência aos artistas modernos; (2) também não havia editoras como no Velho Mundo, nem condições de excelência de impressão, por causa da carência de papel de boa qualidade; (3) as ilustrações quase sempre se restringiam às capas dos livros ou, quando muito, às vinhetas de abertura e encerramento de capítulo;<sup>14</sup> (4) os artistas que se dedicavam à ilustração literária geralmente o faziam em virtude da amizade com os autores, por questões de necessidade financeira, ou ainda, é claro, buscando atingir, por meio da publicação, um reconhecimento social maior, um público diferenciado. No entanto, ao contrário do cenário europeu, praticamente inexistia, pelo menos nos primeiros anos do século xx, o objeto *livro ilustrado por artista plástico*, tampouco a figura do *marchand*.

Todos esses fatores fazem do cruzamento *ilustração, indústria cultural e modernidade* um capítulo à parte da História da Arte Brasileira. Muitos artistas basilares na constituição de uma visualidade moderna no país, ao longo da primeira metade do século xx, passaram pelo *exercício da ilustração*, sem que essas produções tenham sido objeto de maiores reflexões. E embora o foco de meu estudo seja a experiência rio-grandense, estruturada a partir da Seção de Desenho da Livraria e Editora Globo, faço um esboço de tal panorama em termos de Brasil, tomando dois dos principais pólos gráfico-editoriais do período: Rio de Janeiro e São Paulo. Para tanto, discorro sobre as manifestações cardeais no âmbito da modernidade gráfica e editorial, articulando as relações entre o jornalismo e a literatura, entre *impressos ligeiros* e livros, entre caricaturas e ilustrações. Mas isso no capítulo a seguir...

---

14 Novamente, há exceções, como *Pathé'Baby* (1926), de Antônio de Alcântara Machado, todo ilustrado por Paim, ou mesmo *Fantoches da Meia-Noite* (1922), de Di Cavalcanti, antecipando no Brasil, de certa maneira, o *livro de artista*.

## 2. MODERNIDADE E ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL

Ao final dos oitocentos, sob o signo da mudança, tudo eclodiu de repente. No campo gráfico, as transformações se fizeram sentir com intensidade e impacto. Como um movimento orquestrado, os setores de suporte daquela atividade conheceram avanços, surgindo prestemente um mercado consumidor, enquanto se estimulava a produção interna do papel, matéria-prima fundamental para o desenvolvimento do ramo. A imprensa tornava-se grande empresa, otimizada pelo conjunto favorável, que encontrou no periodismo o ensaio ideal para novas relações de mercado do setor. [...] O jornal, a revista e o cartaz – veículos da palavra impressa – aliavam-se às melhorias dos transportes, ampliando os meios de comunicação e potencializando o consumo de toda ordem. (MARTINS, 2001, p. 166)



Em se tratando de ambiente gráfico, a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século passado prepararam aquilo que os especialistas chamam de *boom* da indústria editorial no Brasil, ou seja, o período de surgimento e de afirmação de algumas das mais notórias e influentes casas editoras do país, bem como dos personagens relacionados a esta história, que acontece entre os anos 20 e 40. Já no final do XIX é possível vislumbrar este panorama, com a expressiva atuação de várias gráficas e livrarias que, em muitas situações, acabaram publicando não somente jornais e revistas, como livros.<sup>1</sup>

É também neste período que proliferam magazines bastante segmentados, feitos e/ou voltados a públicos específicos, como é o caso das agremiações de jovens literatos, que buscavam, por meio dessas publicações, reconhecimento e afirmação social (MARTINS, 2001). Mas havia igualmente as *revistas ilustradas* de caráter mundano e mais generalizante, que incorporavam na própria denominação o grande diferencial em relação aos demais impressos: a ilustração. Alguns dos primeiros títulos do gênero surgidos no país, como a *Semana Ilustrada* (1860-1876), do alemão Henrique Fleuiss (1823-1882), e a *Revista Ilustrada* (1876-1898) e *Don Quixote* (1895-1903), ambas do italiano Ângelo Agoŕtini (1843-1910), tinham nos frondosos desenhos, de ca-

---

<sup>1</sup> É interessante assinalar desde já que muitos desses empreendimentos eram encabeçados por estrangeiros, notadamente no que tange à gráfica sulina, que tinha os alemães majoritariamente à frente.

ráter geralmente satírico, seu diferencial. As imagens eram reproduzidas por meio da litografia, método que, em pouco tempo, também passou a ser usado para a reprodução de fotografias – lembrando que tanto a litografia quanto a fotografia foram introduzidas no país praticamente na mesma época que no restante do mundo (COSTA FERREIRA, 1994; FABRIS, 1998).

Como sabemos, a produção editorial está umbilicalmente ligada a questões tecnológicas. E se é lícito dizer que a segunda metade do século XIX e, sobretudo, as primeiras décadas do XX, são as responsáveis pelo grande desenvolvimento experimentado pelo setor, é porque houve conquistas significativas no campo da tecnologia gráfica. Vejamos o que acontece entre 1840 e 1890:

- ∞ passa-se a usar o papel fabricado a partir da polpa da madeira – embora, em se tratando de Brasil, só na metade da década de 10 do século passado tenham surgido as primeiras indústrias da matéria-prima que, mesmo assim, não davam conta da demanda interna;
- ∞ surgem as prensas rotativas, acelerando o processo de impressão;
- ∞ nasce a linotipia, também chamada de método a quente (1886). Desenvolvido por Ottomar Mergenthaler, o novo método de composição de textos mudaria e aceleraria para sempre os processos gráficos;
- ∞ a galvanotipia<sup>2</sup> e a já citada litografia passam a ser largamente empregadas na reprodução de imagens (MEGGS, 2000; CARDOSO, 2005).

Esta nova conjuntura mudaria de forma indelével a linguagem da comunicação textual e visual. Se imaginarmos a avalanche de imagens que sacode as cidades brasileiras no período, estampadas em jornais, revistas e cartazes, poderemos também imaginar o quanto esta situação alterou os próprios aspectos da percepção por parte do espectador, instituindo diferentes modos de viver e de pensar.

Não bastava o anúncio impresso, o reclame invade a rua. Sob a forma de cartaz, do homem-sanduíche, do panfleto de propaganda, da tabuleta, do pano, coberto de anúncios, das salas de cinema. E, ainda, na obsessão pelas fachadas que passa a dominar as construções, como se além de adequado à função a que se destina de fato, cada prédio devesse funcionar como um anúncio da própria “modernidade” e, por tabela, da modernização a que se submetiam as grandes cidades brasileiras no período. (SÜSSEKIND, 2006, p. 68)

Rafael Cardoso lembra que, pela primeira vez na história, era possível falar de impressos produzidos em larga escala, a preços módicos e distribuídos para um público de massa. E tal mudança acabaria, naturalmente, alterando a configuração deste produto, os seus aspectos formais. Daí a importância crescente do ilustrador, que em muitas situações assumiria o papel do que hoje denominamos *designer gráfico*.

---

<sup>2</sup> No Apêndice D desta pesquisa, há um Glossário de Termos Gráficos, no qual as terminologias mais específicas são explicadas e detalhadas.

A crescente mecanização dos processos de fabrico e impressão nesse período garantiu um grau de padronização jamais visto na história do livro e promoveu, por conseguinte, uma natural valorização do trabalho de projeto, sobretudo no caso do livro ilustrado. Para os ilustradores e gravadores, a segunda metade do século XIX constituiu um período de enorme fecundidade e influência, com destaque para nomes como os irmãos Dalziel, na Inglaterra, Daumier e Gavarni, na França, ou Henrique Fleiuss e Ângelo Agostini, no Brasil. Trata-se de uma regra geral na história do design: reduzindo-se na etapa de execução o impacto da habilidade manual do trabalhador especializado (no caso, impressores, compositores, tipógrafos), aumenta-se a importância da concepção e do planejamento como formas de garantir a qualidade final do produto. (CARDOSO, 2005, p. 161)

De um ponto de vista estritamente técnico, a grande transformação por que passa a imprensa brasileira na virada do século XIX para o XX é o início do emprego de métodos fotoquímicos de reprodução de imagens. E isto se dá a partir de 1º de maio de 1900, quando circula a *Revista da Semana*, de Álvaro de Teffé. Até então, os processos de reprodução mais empregados eram a litografia ou a gravura em zinco ou cobre, que exigiam um trabalho árduo por parte dos artistas e técnicos gráficos. A litografia, por exemplo, obrigava um Agostini e um Rafael Mendes de Carvalho, “todos eles, exímios no *crayon* litográfico, a desenhar diretamente sobre pesadas pedras, às avessas, para que, na impressão, o resultado parecesse natural” (PEDERNEIRAS, Raul, apud LIMA, H., 1963, v. I, p. 137). Esses métodos foram substituídos paulatinamente pelo fotozinco e pela fotogravura. A outra grande mudança foi introduzida pela *Gazeta de Notícias* a partir de sete de julho de 1907, quando ela publica, por meio de máquinas rotativas, clichês a cores. Aos domingos, a mesma *Gazeta* publicava charges em tricomia, com a ajuda de artistas estrangeiros (SÜSSEKIND, 2006). Em pouco tempo, essas transformações estampariam as páginas das revistas e dos livros brasileiros, garantindo uma boa impressão e a reprodução fidedigna de meios-tones e de um vasto número de cores.

É neste cenário que também se desenvolve a indústria do livro no país. O brasileiro Laurence Hallewell, em *O Livro no Brasil: sua História*, desenha este panorama, afirmando que, entre 1900 e 1922, foram publicados em São Paulo somente 92 romances, novelas ou contos, numa média de sete livros de literatura por ano. E, embora menor que a capital federal, o comércio livreiro paulista era superior ao carioca, o que nos permite imaginar o drama que significava editar livros naquele período.

Até os primeiros anos do século passado, a pequena parcela dos brasileiros que sabia ler se deliciava com as brochuras importadas e escritas principalmente em francês. Com sorte, também poderia ler novelas e romances assinados por autores brasileiros, porém impressos, sobretudo, na França ou em Portugal. Editoras de matriz estrangeira, como a Laemmert, a Garraux e a Garnier (que publicou Machado de Assis e José de Alencar) firmavam contratos com os escritores e imprimiam os livros na Europa, com alta qualidade técnica e acabamento.

Sergio Miceli, em uma das passagens de *Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil (1920-1945)*

(livro de 1979, in: MICELI, 2001), traça um quadro da expansão do mercado do livro, bem como da gênese de um grupo de romancistas profissionais. Segundo ele, a maioria dos novos empresários do setor livreiro que veio a se consolidar na década de 30, a exemplo dos Irmãos Pongetti, do Rio de Janeiro, eram imigrantes dotados de algum refinamento e que já trabalhavam com importação. Os produtos importados não eram de ordem necessariamente cultural, mas ajudavam a delimitar o padrão de gosto burguês. Posteriormente, muitos empresários que trabalhavam no ramo de importação, inclusive com livros, acabariam ampliando suas atividades com a abertura de um departamento editorial, assim como fez, de certa forma, a própria família Bertaso, que dirigiu a Livraria e Editora Globo, em Porto Alegre.

Miceli fala em *surto editorial* da década de 30, que ele identifica com o início do processo de substituição de importações no setor editorial. Já Rafael Cardoso lembra que este *surto* estaria relacionado ao estabelecimento de novas editoras, à fusão de algumas antigas e aos avanços significativos no parque gráfico industrial, bem como às novas práticas mercadológicas, ligadas ao *como vender livros*, das quais Monteiro Lobato foi um mestre. O mesmo Cardoso frisa, porém, que o *surto* do qual fala Miceli situar-se-ia antes, no período da Primeira Guerra Mundial, “[...] ocasionando um breve período de *boom* editorial, no qual Hallewell situa, corretamente, o início do uso sistemático de capas ilustradas como uma estratégia de promoção de vendas e popularização das edições” (CARDOSO, 2005, p. 169).

Para Hallewell, o grande período de desenvolvimento da indústria editorial no país foi entre os anos de 1920 e 1930, devido principalmente a contingências históricas, como a grande crise econômica nos Estados Unidos, a partir de 1929. Estes anos de depressão norte-americanos foram decisivos para o processo de industrialização no Brasil. Conforme Celso Furtado, entre 1929 e 1937, a produção industrial brasileira cresceu em torno de 50%, uma vez que o país se viu obrigado a produzir as manufaturas que antes importava (FURTADO, 1976). Com o início da Segunda Guerra Mundial, o país também se viu impossibilitado de continuar importando livros. Assim, os editores passaram a adquirir os direitos de tradução das obras e a publicá-las aqui.

Os livros de ficção e de aventura, bem como os épico-históricos – a exemplo das produções de Alexandre Dumas – e os romances açucarados da chamada “literatura rósea” eram os gêneros mais procurados.<sup>3</sup> A preponderância da ficção feminina de leitura rápida e geralmente traduzida confirma o que as próprias revistas ilustradas já anunciavam: a indústria do livro contaminase com a “cultura do entretenimento”, protagonizada pela crescente popularização do cinema

---

3 Entretanto, nesta mesma época, também os autores brasileiros tiveram seu espaço e alcançaram relativo sucesso e reconhecimento junto ao público. Para se ter uma idéia do crescimento deste mercado, vale dizer que, em 1937, o criador de personagens como Jeca Tatu, Emília e Narizinho foi o maior *best-seller* brasileiro, com 1,2 milhão de exemplares de livros e traduções sob sua responsabilidade. Tal cifra, segundo Sergio Miceli, corresponde a um terço da produção total brasileira daquele ano.



norte-americano. Como pontua Pierre Bourdieu, o desenvolvimento de uma verdadeira indústria cultural e, em particular, a relação que se instaura entre a imprensa cotidiana e a literatura, favorecendo a produção em série de obras elaboradas segundo métodos semi-industriais

[...] coincide com a extensão do público resultante da generalização do ensino elementar, capaz de permitir às novas classes (e às mulheres) o acesso ao consumo cultural (por exemplo, através da leitura de romances). O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (em particular, do jornalismo, área de atração para os intelectuais marginais que não encontram lugar na política ou nas profissões liberais) é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações –, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural. (BOURDIEU, 1999, p. 102-103)

Conforme o autor, no momento em que se constitui um mercado da obra de arte que dialoga com a indústria cultural, escritores e artistas plásticos têm a possibilidade de afirmar-se e de assegurar, justamente, a singularidade da condição intelectual e artística.

## 2.1 A MODERNIDADE IMPRESSA

Tão profusa, e complicada, e tumultuária, e rápida se tem tornado a vida moderna que, se os fatos dominantes não fossem flagrantemente apanhados em imagens concretas, e fixados em resumos límpidos, nós teríamos sempre a aflitiva sensação de irmos levados num confuso e pardacento redemoinho de ruído e poeira. A revista é essa dedicada amiga que destaca da massa, sombriamente, movediças cenas e os atores que, por um momento, merecem risos e lágrimas.<sup>4</sup>

Desde o final do século XIX, a revista vinha conquistando espaço no dia-a-dia da burguesia brasileira que, de certa forma, via-se espelhada nas páginas dessas publicações – pode-se dizer, inclusive, que muito do fortalecimento da indústria cultural se deve, justamente, a essa estetização do cotidiano, levando o provável leitor, seus hábitos e valores para as páginas dos magazines. O mundanismo, trazendo um misto de vida social, cultura, esportes, moda e política, era a tônica dos principais títulos da época, enquanto que a cidade que se modernizava configurava seu principal personagem. Nesse sentido, os cronistas do período, muitas vezes escritores trabalhando no ofício de jornalistas, tinham no exercício da *flânerie*, inaugurado por Baudelaire, a sua atividade constante. Perambular pelo espaço urbano, varar-se pelas ruas, admirar vitrines e observar as pessoas fazia parte do *miister* desses profissionais.

A base social da *flânerie* é o jornalismo. É como *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender. [...] O jornalista se comporta como *flâneur*, como se também soubesse disso. O tempo de trabalho so-

---

4 Eça de Queirós. *Prefácio*, escrito para *Revista Moderna*. Paris: M. Botelho, 1897, ano I (apud MARTINS, 2001).

cialmente necessário para a produção de sua força específica de trabalho é, de fato, relativamente elevado. No que ele se empenha em fazer com que suas horas de ociosidade no bulevar apareçam como uma sua parcela, ele o multiplica, multiplicando assim o valor de seu próprio trabalho. Aos seus olhos e também, muitas vezes, aos de seus patrões, esse valor adquire algo de fantástico. Contudo, isso não aconteceria se ele não estivesse na situação privilegiada de tornar o tempo de trabalho necessário à produção de seu valor de uso acessível à avaliação pública e geral, na medida em que o desprende e, por assim dizer, o exhibe, no bulevar. A imprensa gera uma torrente de informações, cujo efeito estimulante é tanto mais forte quanto mais desprovidas estejam de qualquer aproveitamento. (Apenas a ubiqüidade do leitor tornaria possível aproveitá-las; e assim se produz também a sua ilusão.) (BENJAMIN, 1994b, p. 225)

Esta receita editorial, calcada no espetáculo das ruas, nos flagrantes majoritariamente visuais dos transeuntes perambulando pelas avenidas, nas conversas fortuitas pinçadas de murmúrios entre cafés e torradas se mostrou vitoriosa em praticamente todo o país, ao registrar os hábitos e os valores da *boa sociedade*, da burguesia que se projetava e que se via vencedora.

Por volta de 1890, a inexistência de uma indústria livreira conferiu, especialmente às revistas, a função de suporte adequado para a veiculação da imagem de um novo Brasil. Imagem tradutora das conquistas técnicas com as quais a imprensa periódica se defrontava, construída a serviço de um ideário inovador e não raro também a serviço da defesa das tradições. Não seria abusivo admitir para aqueles idos que – tanto quanto o jornal, porém mais que o livro –, a revista era o instrumento eficaz de propagação de valores culturais, dado seu caráter de impresso do momento, condensado, ligeiro e de fácil consumo. Acrescentasse a isso, por vezes, uma aparência luxuosa, divulgando, através da ilustração, propagandas e mensagens aliciadoras e pronto! Assim estava configurado o produto que subjugava corações e mentes, atingindo com presteza uma gama expressiva e diferenciada de leitores. Cada número publicado transformava-se em símbolo emblemático da transição vivida, expressando os conflitos do período e apresentando-se como porta-voz de múltiplas gerações. (MARTINS, 2001, p. 27)

Entre os magazines lançados nesta época estão *Fon-Fon!* (Rio de Janeiro, 1907-1958), *Careta* (Rio de Janeiro, 1908-1960) e *Para Todos* (1918-1932); mais tarde, nos anos 20, foi a vez de *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro, 1928-1975), de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, e da *Revista do Globo* (Porto Alegre, 1929-1967), da família Bertaso, entre dezenas de outros títulos. A maioria desses periódicos contava com o traço de grandes ilustradores da época, como Kalixto/K. Lixto (1877-1957), que ilustrava *O Malho*; Voltolino (1884-1926), que desenhava para *O Sacy*, *O Queixoso*, *O Parafuso*, *A Vespa*, *O Pirralho*; Belmonte (1897-1947), que deixou seu desenho refinado em *O Pirralho*, *Fon-Fon*, *Careta*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *A Garoa*, *Para Todos* e *Novíssima*; Paim (1895-1988), que produziu para *A Cigarra*, *A Garoa*, *A Vida Moderna*, tendo também ilustrado vários livros; e J. Carlos, que produziu centenas de capas para *Careta*, *Fon-Fon*, *Para Todos*, *O Cruzeiro*, *O Malho*, *O Tico-Tico...*, sempre com seu refinado e tão característico traço.

Foi um período relativamente generoso para os desenhistas chargistas, caricaturistas, cartazistas, letristas, enfim, estes manejadores do lápis que, no fundo, somavam um pouco de artista e um pouco de artesão, um pouco de técnico e outro tanto de profissional. Grande parte deles (especialmente em São Paulo e Rio) atuando nestas primeiras décadas em revistas e jornais aí permaneceram e chegaram a fazer nome; alguns se projetaram nas artes gráficas; outros rumaram para artes decorativas ou para as artes plásticas.

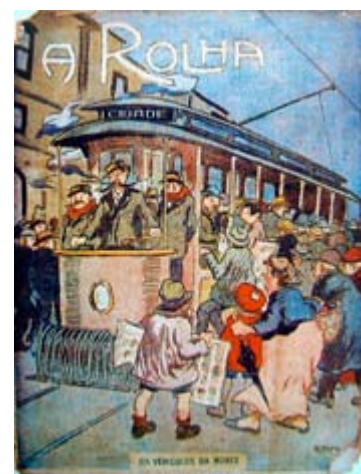
2. Modernidade e Ilustração Literária no Brasil

Em sua maioria autodidatas, absorviam o gosto e os modismos importados vigentes, quando não, presos à formação acadêmica ou, no mínimo, desenvolviam seu trabalho sob a influência de idéias e atitudes conservadoras que teimavam em acompanhar a década de 20. (LIMA, Y., 1985, p. 144)

Esses desenhos apareciam tanto isoladamente e com autonomia, como funcionando como ilustração para textos de consagrados ou de jovens escritores. Lima Barreto, por exemplo, durante anos escreveu para a *Fon-Fon*, sendo pago por isso. Da mesma forma Olavo Bilac, que publicou artigos em *O Pirralho*, enquanto Oswald de Andrade, n' *A Cigarra*. Porém, nem todos os autores consideravam *digno* o trabalho como articulista de jornal. Bilac, por exemplo, deixou diversos registros de repúdio à atividade, acusando os laços com o jornalismo como um misto de má consciência e fatalismo. É o que se depreende do seguinte excerto de uma de suas crônicas, publicada na *Gazeta de Notícias*, de 1897, em que o diabo fala ao escritor: “Condeno-te a escrever coisas para as folhas, durante toda a vida, tenhas ou não tenhas assunto! Estejas ou não estejas doente! Queiras ou não queiras escrever!” (BILAC, Olavo, apud SÜSSEKIND, 2006, p. 71-72)

Contudo, num momento em que praticamente nenhum escritor vivia dos livros que lançava, os jornais e as revistas representavam não apenas a possibilidade de uma certa notoriedade, como também garantiam algum dinheiro extra no final do mês; isso quando não remuneravam melhor que os próprios romances. Alice Mitika Koshiyama lembra que Machado de Assis vendeu, em 1896, seus direitos autorais das obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* por 250 mil-réis, enquanto ganhava 50 mil-réis cada vez que a *Gazeta de Notícias* publicava um conto seu (KOSHIYAMA, 2006, p. 47).

Tais magazines tinham um público seguro, com poder econômico e cultural. Trabalhar em suas redações ou como colaborador era, pois, garantir que o próprio nome circulasse e se tornasse conhecido do público da elite, o único que realmente contava para tais publicações. De acordo com Sergio Miceli,



09. Revista da Semana, A Cigarra e A Rolha: algumas das revistas mundanas que “invadiram” o Brasil no início do século passado. (FONTE: A Revista no Brasil, 2000.)

[...] Não havendo, na República Velha, posições intelectuais relativamente automatizadas em relação ao poder político, o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de consagração, bem como as demais condições necessárias à produção intelectual sob suas diferentes modalidades, vão depender quase que inteiramente das instituições e dos grupos que exercem o trabalho de dominação. Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. (MICELI, 2001, p. 17)

Por outro lado, o ambiente da imprensa da época foi importante nicho de encontro, de efetivação de laços de amizade, cumplicidade e troca de idéias entre artistas, poetas, jornalistas e intelectuais (SIMIONI, 1999; MARTINS, 2001). Para os jovens ingressantes, particularmente, essas trocas poderiam representar apoio mútuo entre escritores e artistas visuais, que quase sempre se concretizava na forma de *livros ilustrados*.

Era freqüente um escritor escrever artigos elogiosos sobre um novo pintor ou artista gráfico na imprensa, a fim de lançá-lo e consagrá-lo ao público e, depois, ter esta atitude retribuída por desenhos para alguns de seus poemas ou alguma ilustração em seus livros. Nesse momento ocorrem várias parcerias entre artistas plásticos e escritores (entre elas as de Di [Cavalcanti] e Oswald, e as de Di e Guilherme de Almeida) e delas resultam vários trabalhos conjuntos. Com isto percebe-se a formação de um grupo de artistas amigos, companheiros de trabalho e com ideais estéticos comuns. (SIMIONI, 1999, p. 21-22)

Um entre inúmeros exemplos desta parceria está em *As Mascaras* (1919), de Menotti del Picchia. Ilustrado por Paim – que se mudava do Rio de Janeiro para São Paulo, onde construiria elogiada e vistosa trajetória –, o livro foi festejado pela crítica de então como uma das mais elaboradas publicações. O requinte gráfico é rapidamente percebido na capa, trabalhada em preto e vermelho sobre o fundo branco, com o entrelaçamento das sinuosas formas, que nos lembra tanto o tratamento adotado nos antigos pergaminhos medievais, como a linguagem *Art Nouveau*, tão presente nos trabalhos do artista. É interessante pontuar que, mais tarde, Paim e Menotti fariam uma dobradinha de sucesso nas páginas da revista *Papel e Tinta*.

Outra parceria entre ilustrador e autor está em *Pathé Baby* (1926), primeiro livro de Antônio de Alcântara Machado, igualmente com ilustrações de Paim. Escrito à *maneira cinematográfica*, registra as impressões de viagem do jovem autor ao Velho Mundo. Como lembra Flora Süssekind, o texto traz um diálogo bastante articulado com a técnica, com os novos elementos tecnológicos daqueles tempos, como a máquina fotográfica portátil e o próprio cinema. É como se o texto também se desse em *instantâneos*:

Ruído. Pó. E gente. Muita gente. O soldado apita, levanta o seu bastão, e a circulação pára para que possam passar, tranqüilamente, a ama e o seu carrinho. Duas costureirinhas que tagarelam. A família que vai bocejar nos bancos do Bois. Um maneta vendendo alfinetes. Gargalhadas uma loura de olheiras verdes. A Kodak de um inglês. Um casal de namorados. Israelitas ostentando a roseta da legião de Honra. Monóculos. Paris que passa. (ALCÂNTARA MACHADO, 1982, p. 48)

Em termos visuais, a capa apresenta uma solução igualmente audaciosa. Dividida em dois blocos, no superior traz a representação de uma grande tela de cinema, com o seguinte escrito: *Antônio de Alcântara Machado apresenta Pathé Baby* (ou seja, as informações relacionadas ao autor e ao título funcionam como a abertura de um filme). Já na parte inferior, temos a presença do pianista, do contrabaixista, do flautista e do violinista, ou seja, dos músicos que geralmente acompanhavam a exibição dos filmes mudos da época. Na abertura do livro, encontramos a *listagem* dos 23 capítulos, como se fossem títulos de filmes, cada qual com uma tipografia específica, além de *recados* para o leitor, acerca do novo lançamento de Alcântara Machado: *Braz, Bexiga e Barra Funda* [Brevemente!], coletânea de contos a ser lançada no ano seguinte, em 1927.

Internamente, Paim conservou, na abertura de cada capítulo, a mesma estrutura: as páginas ímpares trazem o nome da cidade visitada e o número de ordem da viagem; na seqüência, uma página par em branco e, depois, a ímpar, com os desenhos, mantendo a estrutura da capa: os músicos na parte de baixo (que paulatinamente vão *desaparecendo* do cenário, como a indicar o cansaço dos mesmos, depois de sessão de cinema tão longa!) e, na representação da tela, um desenho relacionado à cidade em questão.

Pode-se dizer que há em *Pathé-Baby* uma narrativa dupla: uma articulada pelo *filme escrito* por Alcântara Machado e outra pelo *filme desenhado* por Paim, cujo traço esquemático, como bem lembra Yone Soares de Lima, sintoniza plenamente com o estilo da frase curta e seca de Alcântara Machado (LIMA, Y., 1985). O livro é uma das pérolas da ilustração literária desses primeiros anos do século xx no país, e suas imagens denotam o grande senso de modernidade do ilustrador, tanto *no que* representou, quanto *no como*, com seu traço mais incisivo e explorando os contrastes entre preto e branco.

Os livros ilustrados e as ilustrações literárias constituem, sem dúvida, interessantes exemplos da união entre escritores e artistas visuais. Contudo, ainda na década de 10, serão as revis-



10. Pathé Baby (1926): ao filme escrito por Antônio Alcântara Machado, Paim responde com um filme desenhado. (FP)

tas os grandes suportes para a reprodução dos trabalhos desses ilustradores, reproduzidos nas capas ou em páginas internas, quase sempre com grande destaque, e servindo de chamariz para os leitores, além de apresentar uma nova visualidade, diversa da acadêmica. A pesquisadora Ana Maria Belluzzo, em *Voltolino e as Raízes do Modernismo* (1991), defende uma idéia interessante. Segundo ela, Voltolino (Lemmo Lemmi) teve um papel de contraventor imprescindível naqueles tempos, ao se posicionar, talvez mesmo sem perceber, contra os cânones acadêmicos. A transgressão estaria, entre outros, primeiro no próprio caráter da caricatura, de relação direta com o real, combatendo a ordem instituída pela sátira, ironia e deformação; depois, devido à inserção de elementos urbanos à composição, configurando a atualidade do desenho, ao contrário das premissas acadêmicas, muito mais fixadas a uma prática tradicional de ateliê; outro ponto residiria no uso de um meio de difusão efêmero e volátil como a revista. Na verdade, essa reflexão de Belluzzo pode ser estendida à maioria dos caricaturistas e ilustradores da época, uma vez que eles criaram linguagens específicas, focadas no grande público, ao mesmo tempo em que suas imagens eram diferentes, tanto formal como conceitualmente, das produzidas pelos artistas acadêmicos. Eram imagens que transportavam o ambiente das ruas para as páginas das revistas.

A imprensa como veículo ambientado no cotidiano acabaria se constituindo no veículo da modernidade ao possibilitar o acerto com o dia-a-dia, a atualização e a renovação da linguagem. As publicações ilustradas, de que temos notícia desde a metade do século passado [século XIX], foram mais pródigas do que as belas artes na elaboração e divulgação das imagens do cotidiano do país e da vida corrente. Tiveram na expressão caricatural sua forma de negá-la e transfigurá-la. Num primeiro momento, a caricatura realiza um movimento no sentido real, para configurar e cristalizar a vida que flui. Esse encontro com o real, a consciência desse nível de realidade vai acontecer baixo o exagero e o contra-senso, ao ser a vida nacional captada e expressa pelos processos simbólicos da linguagem caricatural. (BELLUZZO, 1992, p. 239)

Belluzzo frisa reiteradas vezes que os ilustradores e, principalmente, os caricaturistas do período, superaram a estagnação da arte distanciada da vida. Isso porque situaram o desenho dentro do processo geral da sociedade, tanto geográfica, quanto temporalmente.

[...] O caricaturista não deixa que o desenho se dissolva na existência real, elabora o distanciamento do real, que é negado, que deve causar espécie, do qual é preciso desvincilhar-se com a risada. Enfatiza o imprevisível e prepara o estranhamento do leitor face à situação em que vive. (BELLUZZO, 1992, p. 262)

Nesse sentido, por dialogar de forma mais direta e constante com o público, a caricatura e a ilustração para a imprensa acabaram tendo um papel decisivo como promotoras de uma renovação da percepção do leitor.

## 2.2 “CHAMEI DESENHISTAS, MANDEI POR CORES BERRANTES NAS CAPAS. E TAMBÉM MANDEI POR FIGURAS” – A REVOLUÇÃO GRÁFICA NOS LIVROS DE MONTEIRO LOBATO

Uma das mais importantes – senão *a mais importante* – pesquisas sobre a presença do livro no Brasil é assinada pelo já citado brasileiro Laurence Hallewell e foi realizada entre 1970 e 75, como sua tese de doutorado pela Universidade de Essex, Inglaterra. Surgido em português em 1985, *O Livro no Brasil – Sua História*, foi originalmente lançado pela T.A. Queiroz e reeditado 20 anos depois, em 2005, pela EduSP. Ao longo de suas mais de 800 páginas, Hallewell nos apresenta uma emocionante história de lutas, muitas derrotas e algumas vitórias deste setor que ainda hoje padece para manter uma indústria livreira num país de reduzidos leitores. Trata-se de uma obra absolutamente imprescindível, com rica pesquisa de campo e coleta de depoimentos. No livro, afora levantamentos específicos sobre editoras, seus autores e sucessos, o autor resgata também os percursos pessoais dos que erigiram este panorama, dos que fizeram com que o livro começasse a ter um espaço efetivamente relevante junto à sociedade brasileira. E, entre esses nomes, um dos mais importantes é o de José Bento Monteiro Lobato (1882-1948).<sup>5</sup>

O grande diferencial de Monteiro Lobato como editor foi ele ter tratado o livro como um *produto* que, de fato, é. Lobato logo percebeu que precisava investir seriamente nos aspectos “concretos” das brochuras, como numa bela capa, em um papel razoável, em instigantes imagens. Esse investimento nos aspectos gráficos constitui uma marca de suas edições.

(Parênteses)

Embora comumente se credite a Monteiro Lobato a iniciativa pioneira de adotar a ilustração e o uso de cores nas capas dos livros, o pesquisador Rafael Cardoso, em artigo acerca dos primórdios do design do livro no país, mostra que não, que Lobato não foi o primeiro. E aponta, entre outras, as edições da Livraria Leite Ribeiro, fundada em 1917 e que até o início da década de 20 foi a principal casa editora do Rio de Janeiro. No catálogo dos autores da livraria, nomes como Humberto de Campos, Agrippino Grieco, Bastos Tigre, Benjamin Constallat, João do Rio e Júlia Lopes de Almeida. Alguns livros destes autores tiveram capas assinadas pelo português Fernando Correia Dias (1896-1935), hábil ilustrador chegado ao Brasil em 1914 e introduzido no meio artístico carioca por intermédio do jornalista Carlos Maul (CARDOSO, 2005). Ainda conforme Rafael Cardoso, as mais antigas capas de sua autoria datam de 1917, incluindo a primeira edição do livro de poemas *Nós* (1917), de Guilherme de Almeida, e do livro de crônicas *Da seara*

---

5 Sobre a vida e trajetória desse admirável homem de letras, ver: HALLEWELL, 2005; KOSHIYAMA, 2006; e AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997. Há também um texto complementar sobre o *Monteiro Lobato Editor* no Apêndice C desta tese.



11. Duas obras ilustradas pelo português Correia Dias. No alto, *Da Seara de Booz* (1918); abaixo: capa e abertura para *Nós* (1917). (FONTE: CARDOSO, 2005.)

de *Booz* (1918), de Humberto de Campos, publicado pela Leite Ribeiro. As duas capas trazem semelhanças: são impressas em preto e vermelho, com letras desenhadas à mão, com caixas, bordas e outros elementos gráficos decorativos. Junto ao pé da página, a assinatura do artista, como fator de valorização da capa, associando-a a um artista de renome, como era o caso de Correia Dias à época. Cardoso chama a atenção para o fato de que, em 1927, *Nós* foi republicado, porém pela Cia. Editora Nacional, como parte da série *Os Mais Belos Poemas de Amor*. Para esta nova edição, foi encomendada outra capa, assinada por Belmonte, mas foram mantidas as ilustrações internas de Correia Dias. Este aspecto é assinalado em destaque, em página isolada depois da folha de rosto, com a seguinte informação: *Ilustrações de Correia Dias*, o que confirma o prestígio do artista (CARDOSO, 2005).

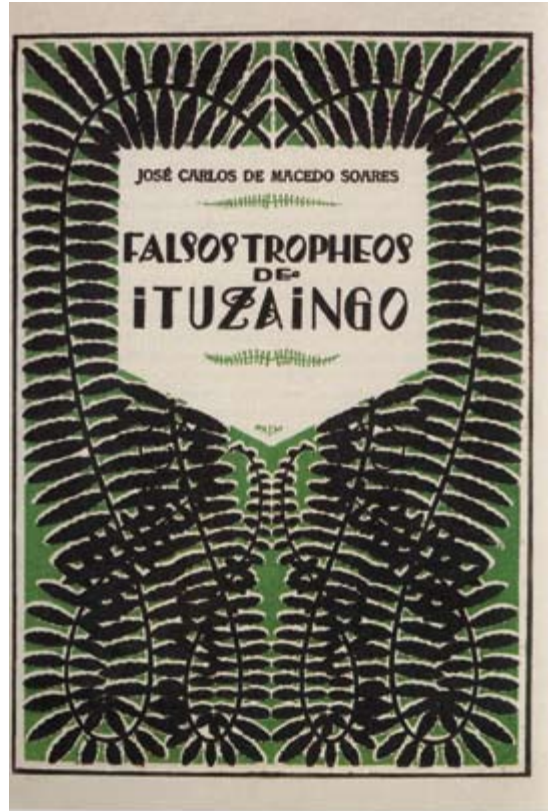
Como sabemos, além de Correia Dias, diversos artistas passaram a se dedicar ao ramo da ilustração literária. E, entre eles, o já mencionado Paim foi dos mais profícuos. Se em *Pathé Baby*, que ilustrou para Alcântara Machado, ele adotou um tratamento mais seco, de traço esquemático e viés geométrico, suas ilustrações datadas do início dos anos 20 confirmam a força do *Art Nouveau* na estética do período e no seu trabalho, em particular: *Alma Cabocla* (1920), que ilustrou para Paulo Setúbal, dentro das edições da *Revista do Brasil*; *As Mascaras* (1920), editada pela tipografia Piratininga, e *Juca Mulato* (1920), pela Tipografia Ideal, ambos de Menotti del Picchia; *José Bonifácio* (1920), de Lellis Vieira, com selo da Secretaria de Obras de O Estado de São Paulo; *Falsos Trophéos de Ituzaingó* (1920), de José Carlos de Macedo Soares, pela casa editora "O Livro"; *Senhor Dom Torres* (1921), de René Thiollier, editado pela Casa Mayença; *O Sentimento Nacionalista* (1921), de Luiz D'Almeida Braga, publicado pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo; *Yara* (1922), de Paulo Gonçalves, sob cuidados do Instituto Dona Escholástica Rosa... todos trazem expressiva influência do *Art Nouveau* tardio verificado no Brasil.

Enfatizando e valorizando o trabalho de Paim, Rafael Cardoso analisa minuciosamente a composição da capa de *Falsos*



*Trophéos de Ituzaingó*, indicando o aproveitamento que o ilustrador fez dos motivos botânicos estilizados, da aplicação da cor de forma chapada – tirando proveito da superfície bidimensional como fator decorativo –, do arranjo entre formas e cores, a partir do jogo entre as formas estilizadas da samambaia, espelhadas simetricamente em torno de um eixo vertical central, e conclui:

[...] Essa capa cumpre, em praticamente todos os quesitos, as propostas estéticas que seriam avançadas pelos modernistas brasileiros nos anos seguintes à sua confecção. É exemplo manifesto de um projeto absolutamente moderno – tanto no sentido tecnológico quanto no estilístico – sem ser modernista – no sentido de filiar-se a um movimento ou alinhar-se a uma suposta vanguarda. (CARDOSO, 2005, p. 184)

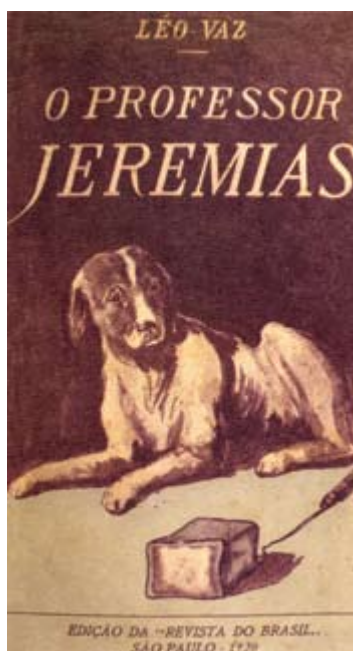


12. Capa de Paim para *Falsos Trophéos de Ituzaingó* (1920): inspiração Art Nouveau no motivo das samambaias brasileiras. (FONTE: CARDOSO, 2005.)

O autor nos alerta que o investimento em capas coloridas e ilustrações para os livros está profundamente relacionado ao novo formato que eles assumem: a brochura, e não mais o livro pomposo, com excelente acabamento, originário da tradição européia e que entrava no mercado brasileiro como produto importado e de elite. O formato do livro brochura variava em torno de 18,5 x 13 cm, com pequenas alterações de meio centímetro para mais ou para menos. Já quanto à tipografia, as fontes mais adotadas são variações das romanas. Cardoso lembra, porém, que, em termos de diagramação, percebem-se iniciativas no sentido de aquilatar a disposição do texto na página, e isso é flagrante nos livros de poesia. Tal valorização passa pela adoção de margens mais amplas, de uma mancha tipográfica mais cuidada em termos de espaçamento e entrelinhas, do uso de fios, barras e outros elementos ordenadores, além, é claro, da presença de ilustrações na capa e, muitas vezes, no miolo.

A ilustração das capas, portanto, estava inserida neste amplo processo para tornar atraentes as novas edições em brochura, mais baratas.

Se em seu artigo Rafael Cardoso destaca a presença de projetos gráficos cuidadosamente elaborados já no final da década de 10 e início dos anos 20 – quando pesquisas anteriores (como a de Hallewell, por exemplo) apontavam o surgimento das atividades ligadas ao design editorial entre as décadas de 1930 e 1940 –, ou seja, antes do grande investimento no setor encabeçado



13. Capas para obras da Monteiro Lobato & Cia (anos 20).  
(FONTE: KOSHIYAMA, 2006.)

por nomes como Monteiro Lobato, o autor também não lhe nega a enorme importância, uma vez que Lobato tomou isso como um diferencial de seus produtos, adotando a capa ilustrada como prática comercial corrente, elegendo-a como um dos elementos responsáveis pela sofisticação da programação visual dos livros brasileiros.

#### Ainda sobre Monteiro Lobato

Monteiro Lobato almejava construir uma sólida editora. Quanto aos títulos, confiava em seu faro; quanto à apresentação estética, cercou-se rapidamente de ilustradores para *substituir as monótonas capas tipográficas pelas capas desenhadas*, tornando seu produto mais atraente aos olhos do consumidor. E foi então que “[...] os balcões das livrarias encheram-se de livros com capas berrantes, vivamente coloridas, em contraste com a monotonia das eternas capas amarelas das brochuras francesas” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 131).

Os ilustradores que trabalharam para Lobato eram, na sua maioria, caricaturistas já conhecidos do público, que divulgavam suas criações nas capas e páginas dos jornais e revistas de então. Principal ilustrador da casa, J. Prado (1895-1980), codinome de Juvenal Prado – a quem Monteiro Lobato chama carinhosamente de “Pradinho” –, foi o criador da grande maioria de capas e ilustrações para a editora. Títulos antológicos como *Negrinha* (1923), *Cidades Mortas* (1923) e *O Macaco que se fez Homem* (1923), todos de Lobato; *Vida Ociosa* (1920), do amigo Godofredo Rangel; *O Professor Jeremias* (1921), de Léo Vaz; *Ipês* (1922), de Ricardo Gonçalves; *Sonetaços* (1925), de Antônio Lavrador; *Entardecer* (1925), de Silveira Bueno; *Paștoral dos Crentes do Amor e da Morte* (1923), de Alphonsus Guimarães, entre vários outros, trazem imagens, letras especialmente desenhadas e tratamento gráfico de J. Prado. Era ele quem assumia não apenas a feitura da ilustração de capa, como também as guardas, a assinatura da editora, cabeçalhos, vinhetas e adereços diversos usados para marcação de texto.

J. Prado também fez trabalhos em parceria, como o verificado em *Rito Pagão* (1921), de Rosalina Coelho Lisboa. Para este, de-

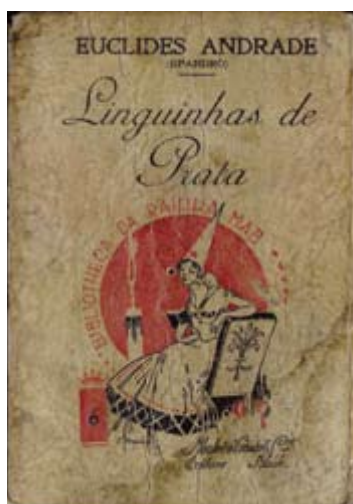
2. Modernidade e Ilustração Literária no Brasil

senhou as guardas e os arabescos decorativos das páginas, enquanto à Di Cavalcanti coube a imagem de capa. Em sua segunda edição, o livro mereceu, por parte da Monteiro Lobato & Cia., duas capas iguais, mas com fundos diferentes: um em leve marrom e outro em azul escuro. Embora o frontispício de Di Cavalcanti tenha uma certa sinuosidade em seus grafismos e composição, ele é mais ousado que as guardas e mesmo os arabescos decorativos internos, com motivos lineares e florais.

O mesmo J. Prado assina as guardas de todos os mini-livros da coleção *Biblioteca da Rainha MAB*. Fugindo do modelo das brochuras, os livros desta série eram revestidos com material mais resistente, imitando o couro. Todos traziam o mesmo desenho de capa: a representação de uma figura feminina, remetendo a uma fada, apoiada numa estrutura como se fosse um braço de uma cadeira, tendo ao fundo uma grande vela e segurando com a mão direita um pequeno livro, provavelmente numa alusão ao próprio. O que diferenciava os exemplares da *Biblioteca* era a cor de fundo da capa, que às vezes mudava, bem como a cor aplicada ao próprio desenho. Abrindo qualquer um dos livrinhos da série, o espectador encontraria guardas também iguais, remetendo à mesma personagem da capa, desta vez na companhia de um jovem. Entre os títulos da série estão *A Casa do Gato Cinzento* (1922), de Ribeiro Couto, *Lingüinhas de Prata* (1923), de Euclides Andrade, *Casamentos a Prestações* (1923), de Otto Prazeres, e *O Dever de Matar* (1924), de Oscar Wilde, todos apresentando, portanto, o mesmo padrão gráfico. A marca estilística de J. Prado – assim como a de Paim, nos anos 20 – é a adoção



14. Rito Pagão (1921), de Rosalina Coelho Lisboa, com selo da Monteiro Lobato & Cia. Capa de Di Cavalcanti, guardas e arabescos decorativos de J. Prado. (FP)



de estilemas do *Art Nouveau*, percebidos na grande maioria de seus trabalhos, sobretudo pelo uso de linhas sinuosas, com motivos inspirados nas tramas vegetais.<sup>6</sup>



Outro ilustrador importante da Monteiro Lobato & Cia foi Ferrignac (1892-1958), codinome de Ignácio Ferreira da Costa. De desenho refinado, mesclando influências *Art Nouveau* e *Art Déco*, Ferrignac produziu para dezenas de revistas paulistas e também ilustrou diversos livros, como *Kyrmah – Sereia do Vício Moderno* (1924), de Raul de Polillo, editado por Monteiro Lobato e cuja capa apresenta uma interessante imagem, com a figura feminina seminua, tendo como tanga uma espécie de máscara. A capa traz um fundo não realista, estruturado a partir de listras coloridas que se cruzam atrás da figura e que, por sua vez, projeta uma sombra destoante de suas formas.

#### Livros nos quais as crianças possam morar...

Ao mesmo tempo em que investia no lançamento de jovens autores, com requintadas edições que se esgotavam em poucas

15. Padrão dos mini-livros a série A Biblioteca da Rainha MAB. Acima, guardas de um desses livros, assinadas por J. Prado. (FP)

6 O *Art Nouveau* chegou ao Brasil no final do século XIX. Na época, era o estilo decorativo compreendido pela maioria das pessoas como *moderno e inovador*. Fartamente encontrado em estampas de tecidos, móveis, lustres e jóias, ele também aparece nos impressos de caráter publicitário, nas capas de revista e nas placas de publicidade espalhadas pelas cidades. O entrelaçamento de formas, a ilustração incorporada ao texto tipográfico, as capitulares filigranadas, animalistas ou historiadadas foram os componentes amplamente difundidos pela gráfica *Art Nouveau*.

semanas, Lobato decidiu enveredar pelo universo do *faz de conta*, dos livros infantis, território que o consagrou como um dos mais inventivos e influentes autores brasileiros, além de ter dado oportunidade a grandes ilustradores, que povoaram os livros com suas interpretações de personagens que marcaram a infância de gerações. Há tempos, de fato, Lobato nutria um certo desencanto pela literatura infantil disponível no país. Em carta de 8 de setembro de 1916 ao amigo Godofredo Rangel, comenta:

As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se feito com arte e talento, dará coisa preciosa. Fábulas assim seriam um começo de literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com idéia de iniciar a coisa. (in: AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 96)

E foi então que, no final da década de 10, ele começou a se dedicar aos pequenos. O primeiro desses títulos foi *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), narrando as peripécias de uma avó, sua neta órfã, Lúcia, e a inseparável boneca de pano, Emília, além da tia Anastácia. Todas moravam *lá no fundo do grotão, muito sossegadas da vida, sem inquietações nem aborrecimentos*. Ilustrado por Voltolino e medindo 29 x 22 cm, o livro de 43 páginas ganhou capa cartonada.

Em janeiro e fevereiro de 1921, Lobato publica novos episódios de Narizinho na *Revista do Brasil*, e como a recepção fora excelente, o livro acabou sendo aceito e adotado para uso no segundo ano das escolas públicas, tirando em 1921 a edição recorde de 50.500 exemplares, agora em brochura, com 181 páginas e 114 ilustrações, todas de Voltolino. O título também foi levemente editado: apenas *Narizinho Arrebitado*. E, na capa, o seguinte dado: literatura escolar. Isso é importante quando se analisa a formatação adotada, semelhante à do *Primeiro Livro de Leitura* (1920), de João Kopke. “A preocupação em não se destacar, pela aparência, das obras concorrentes destinadas ao público infantil, indicava os cuidados, as cautelas de Lobato junto ao mercado consumidor de livros didáticos” (KOSHIYAMA, 2006, p. 85).

Nos anúncios publicados para a divulgação do livro, a mensagem:

É um livro fora dos moldes habituais e feito com o exclusivo intuito de interessar à criança na literatura. O livro que não interessa à criança é um horror mal: cria o desapego, quando não o horror à leitura. *Narizinho Arrebitado* forma um volume de 181 páginas, em corpo 12, com todos os requisitos didáticos e é magnificamente ilustrado com 114 desenhos de Voltolino. (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 160)

É interessante perceber que, neste texto de caráter publicitário, alguns elementos relacionados ao *objeto* livro, como o número de páginas, a quantidade de desenhos e, ainda, o tamanho da letra, foram enfatizados. Levando-se em conta que o livro é o suporte do texto, das imagens e de tudo o mais que lhe aprouver, houve uma ênfase aos aspectos que, para muitos leitores, podem consistir um empecilho

lho à leitura, ou seja, uma materialidade equivocada, que não privilegie o *prazer* da própria leitura. Entusiasmado com a acolhida, em abril do mesmo ano Lobato lança *O Sacy*, seguido de *Fábulas de Narizinho*; em 1922, *O Marquês de Rabicó e Fábulas*; em 1924, *A Caçada da Onça*. Todos com primoroso tratamento gráfico, repletos de imagens impressas em sistema litográfico, em folha avulsa, coloridas e chamativas. Já neste momento, Lobato preocupa-se com a recepção do público leitor. Ele se interessa não apenas em oferecer um produto de qualidade literária, como também agradável aos olhos e, ainda, com temas de interesse para um público específico; livros nos quais “[...] as crianças possam morar. Não ler e jogar fora, mas sim morar, como morei no *Robinson* e em *Os Filhos do Capitão Grant*” (LOBATO, Monteiro, apud KOSHIYAMA, 2006, p. 100).

Por diversos problemas<sup>7</sup>, a Monteiro Lobato & Cia. (depois chamada de Companhia Gráfica-Editora Monteiro Lobato) acaba pedindo falência e, em seu lugar, surge a Cia. Editora Nacional, tendo à frente Octalles Marcondes Ferreira e Lobato como parceiro e editor. A nova firma de pronto atraiu inúmeros colaboradores e admiradores, como aparece na carta de 5 de abril de 1926, enviada aos dois sócios pelo ilustrador Belmonte:

Os brasileiros, hoje, e principalmente os brasileiros que lêem, estão na obrigação de trabalhar para que o Lobato-editor volte a ocupar o lugar que já ocupou e a que tem direito nas artes gráficas do Brasil. [...] Quem deu um safanão vigoroso nas artes gráficas do Brasil e fez com que tivéssemos uma literatura nacional não pode parar. (in: AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 190)

Sob a direção editorial de Lobato, a Cia. Editora Nacional lançou e relançou alguns grandes sucessos. Tomando a segunda opção temos, por exemplo, *As Máscaras*, de Menotti del Picchia e *Nós* (1927), de Guilherme de Almeida; na lista dos lançamentos, o grande *best-seller* juvenil *As Aventuras de Hans Staden*, com os relatos do alemão que teria conseguido escapar de ser servido como prato principal em um banquete antropofágico no Brasil do século XVI...

Tanto *As Máscaras*, de Menotti del Picchia, quanto *Nós*, de Guilherme de Almeida, foram editados dentro da já citada coleção *Os Mais Belos Poemas de Amor*. O modelo gráfico adotado na série é um “elogio ao *kitsch*”, com diversos filetes e minúcias decorativas, acrescidos do medalhão do qual surge a imagem. O primeiro livro traz capa de Fabian de la Rosa, enquanto que o segundo, *Nós*, tem ilustração e projeto de capa de Belmonte, que dentro da mesma série também assinou a capa de *Poemas de Amor*, de Menotti.

Outra coleção da Cia. Editora Nacional estava relacionada a biografias e a romances históricos e é identificada pelos retratos assinados por José Wash Rodrigues (1891-1957), artista de for-

---

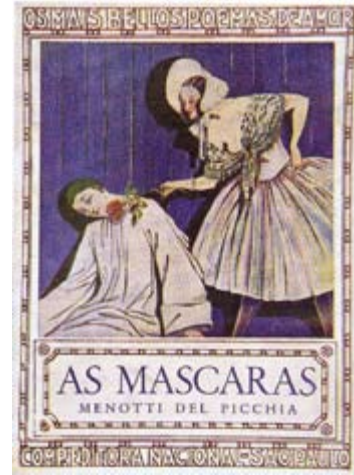
7 Ver no Apêndice C desta tese, o texto complementar acerca do *Monteiro Lobato Editor*.

mação acadêmica e autor das duas primeiras capas de *Urupês*. Entre os títulos da série estão *O Príncipe de Nassau* (1926), *As Maluquices do Imperador* (1927) e *A Marquesa de Santos* (1928), todos de Paulo Setúbal.

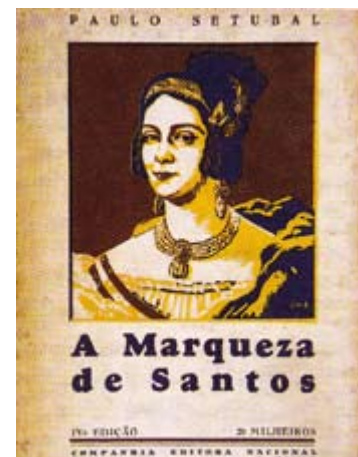
Em maio de 1927, Lobato transfere-se para Nova Iorque, onde ocuparia o cargo de adido comercial. Em assembléia geral realizada três meses depois de sua saída, Themístocles Marcondes Ferreira, irmão de Octalles, é eleito diretor da empresa. Lobato, assim, saía da direção, mas mantinha a cota acionária. Nos Estados Unidos, ele seria fortemente influenciado pelo pensamento e atitudes do empresário Henry Ford. Refletindo sobre progresso, riqueza e desenvolvimento, Lobato chega a um dos assuntos que se transformou em questão pessoal para ele: o petróleo, que ele acreditava poder tirar o país da letargia econômica; o petróleo que, inclusive, foi parar nas suas histórias infantis, como em *O Poço do Visconde* (1937), com a cartola de *Geologia para Crianças*. O livro, de flagrante viés ideológico, traz capa dupla e desenhos de Belmonte.

A interessante solução da capa já havia sido usada em pelo menos outros dois livros de Lobato ilustrados pelo mesmo artista: *Aritmética da Emília* (1935) e *Memórias da Emília* (1ª ed [193-]), além de ter aparecido também em *Caravana dos Destinos* (1921), de Gomes Leite, ilustrado por Correia Dias. Nestes exemplos, sobressaem-se as imagens em fundos coloridos chapados, ao longo de toda extensão da capa – ou seja, com a primeira e a quarta capa, também chamada de capa traseira ou contracapa –, com as figuras articulando-se a partir de um fato da história narrada ou, no caso de *Memórias da Emília*, com os personagens do livro dispostos lado a lado.

O mesmo Belmonte já havia usado esse tratamento em uma das suas mais felizes criações, para o livro *Vamos Caçar Papagaios* (1926), de Cassiano Ricardo, com selo da paulista Editorial Hélios. As cores fortes e a sobreposição das representações estilizadas de papagaios caracterizam o *alarido gráfico* mencionado no prefácio da obra (LIMA, Y., 1985). Essa imagem guarda uma forte ligação com alguns trabalhos futuristas, ou influenciados pelo Fu-



16. Lançamentos de 1927 da coleção Os Mais Belos Poemas de Amor. No alto, capa de Fabian de la Rosa para *As Mascaras*. Na seqüência: capa de Belmonte, para *Nós* (1927).



17. Capa de José Wash Rodrigues para *A Marquesa de Santos* (1928). (FONTE: AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETA, 1997.)



turismo, como o anúncio para o jornal *Daily Herald*, criado pelo grande designer norte-americano McKnight Kauffer (1890-1954), em 1918, representando a revoada de pássaros.

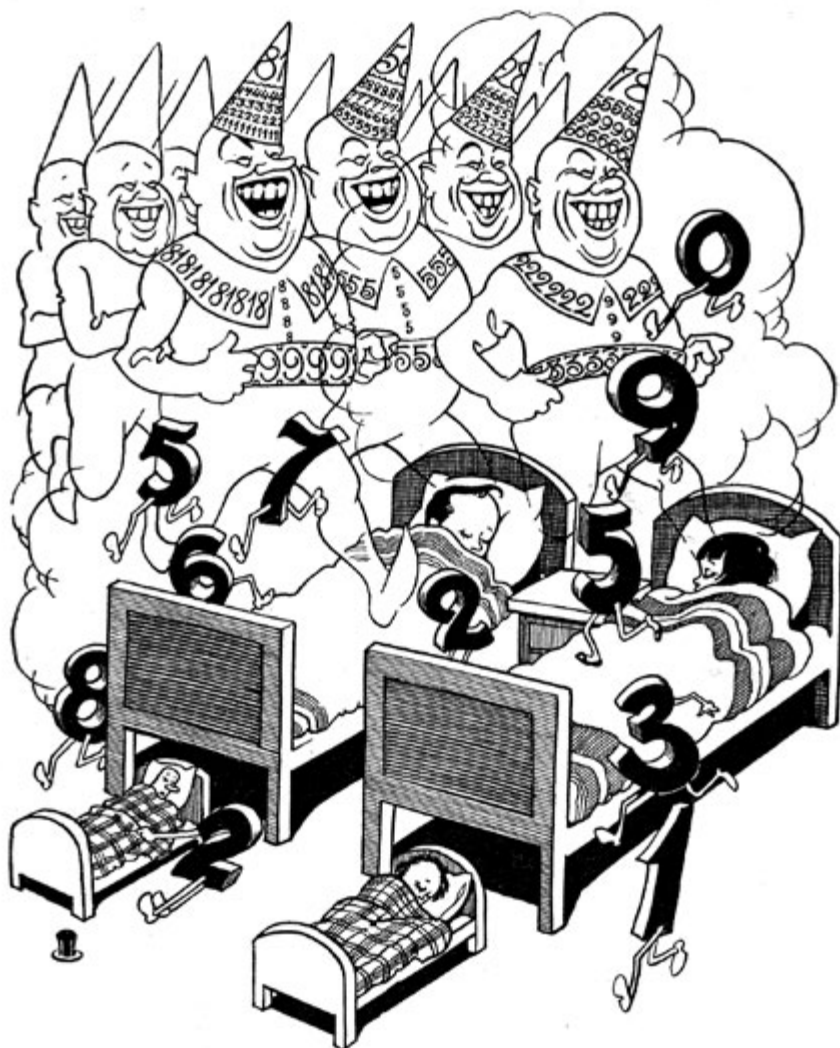


18. Os personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo no traço de Belmonte. No alto, à direita, dois grande sucessos de Lobato, lançados em 1937: *O Poço do Visconde* e *Aritmética da Emília*, ambos com desenhos de Belmonte. (FP)

Afora o inegável talento que imprimiu em vários de seus trabalhos, considero Belmonte o melhor intérprete da obra infantil de Lobato. Assim como o autor brinca com os personagens, suas atitudes e falas, Belmonte joga com o texto e, naturalmente, com as formas, fazendo da ilustração uma *confirmação* criativa do que a criança leu ou escutou. Em *Aritmética da Emília* (1935), por exemplo, na página 41, a prosa, no alto da página, diz:

Na noite desse dia os meninos só sonharam com os artistas da Aritmética. Narizinho contou o seu sonho ao Belmonte para que ele o desenhasse e saiu isto:





19. Ilustração de Belmonte para Aritmética da Emília. (FP)

Creio que a imagem prescinde de comentários. Entretanto, é bom pontuar que a inserção do ilustrador como um personagem do texto, mesmo que circunstancial, atesta a estima dada ao mesmo na trama do livro.

A partir dos anos 30 e, principalmente, da década de 40, outros ilustradores se debruçaram sobre o fantástico universo infantil criado por Monteiro Lobato. São eles: Jean Villin, J.U. Campos, Raphael de Lamo, Rodolpho e Eugenio Hirsh. Em 1947, a Editora Brasiliense lança a obra completa de Lobato para crianças, desta vez com desenhos de André Le Blanc. E, nos anos 60 e 70, encontramos esses títulos com desenhos de Paulo Nesti, Odiléa Setti Toscano e Manoel Viçtor Filho, entre outros.



20. No alto, capa de Belmonte para a primeira edição de *Vamos caçar Papagaios* (1926), de Cassiano Ricardo (FONTE: SCWARTZ, 2002.). Na sobreposição de formas de pássaros geometrizados, a imagem estabelece relações com o pôster criado pelo designer norte-americano McKnight Kauffer para o jornal *Dayli Herald* (1918). (FONTE: MÜLLER-BROCKMANN, 2004.)



21. Capa de Belmonte para a segunda edição de *Vamos caçar Papagaios* (1933). (FONTE: SCHWARTZ, 2002.)

### 2.3 OS MODERNISTAS E A PRÁTICA DA ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA

Assim como acontecera com diversos artistas europeus promotores das vanguardas, no Brasil também houve um expressivo contingente de livros lançados nos anos 20 e 30 com a participação de artistas plásticos ligados ao movimento modernista. Eles geralmente davam sua contribuição produzindo a capa das brochuras, sendo que poucos enveredaram pela ilustração interna. O motivo para tal envolvimento reside, majoritariamente, na amizade entre escritores e artistas. Se acompanharmos os títulos lançados, seus autores e capistas/ilustradores, veremos que, em sua quase totalidade, essa relação é explícita: a maioria das capas e ilustrações de Tarsila do Amaral (1886-1973), por exemplo, foram para livros de Oswald de Andrade, seu companheiro na época; da mesma forma Di Cavalcanti, que ilustrou para os amigos Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Sergio Milliet e Mario de Andrade, entre outros.

Primeiramente, é importante assinalar uma vez mais que a implicação desses artistas com os livros se restringia quase que exclusivamente à imagem de capa. A capa de um livro – assim como a capa de uma revista – guarda algumas especificidades. A principal é que ela “vende” o produto livro. Diante das inúmeras possibilidades representadas pelas brochuras numa livraria e sem conhecer o conteúdo das mesmas, é muito provável que o consumidor se deixe seduzir pelo frontispício mais atraente.

A capa foi criada, originalmente, para proteger o miolo do livro, mas a necessidade de um elemento que lhe identificasse o conteúdo

acabou por reunir as duas finalidades. Neste sentido, ela sempre mereceu atenção e tratamento diferenciados. A questão é que a imagem de capa, pelas características e objetivos bem distintos da ilustração interna do livro, tem suas singularidades, no sentido de identificar, promover ou mesmo embelezar o produto editorial.

Muitas das inovadoras capas do período procuravam estabelecer uma relação com a estrutura dos cartazes de cinema, ou seja, uma grande e chamativa imagem no centro – explorada por meio de cores e tonalidades vibrantes –, com as informações textuais acima e abaixo e, muitas vezes, em diagonal. Não é o caso da maioria dos trabalhos assinados por artistas modernistas, que optaram por soluções mais convencionais, com exceção de algumas capas de Di Cavalcanti, como veremos em breve. Geralmente, esses artistas produziam tão somente o desenho a ser reproduzido, sem se preocupar com as fontes adotadas ou com outros elementos característicos da capa.

É o que acontece em *A Estrella de Absyntho* (1927), de Oswald de Andrade, com capa assinada por Victor Brecheret (1894-1955). Nela temos uma interessante composição, trazendo uma esfinge estilizada em vermelho sobre o fundo branco. O desenho enxuto denuncia a formação de Brecheret como escultor, enquanto que o alongamento e a deformação da figura dialogam com toda a poética do artista. A opção pela letra sem serifa e tipográfica é o que nos faz deduzir que Brecheret produziu apenas o desenho, sem pensar na capa como um todo. Solução semelhante parece ter encontrado Tarsila em sua primeira capa, no caso, para *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade.<sup>8</sup> De econômicos traços, a imagem remete a sua fase Pau-Brasil, característica igualmente presente em *Feuilles de Route* (1924)<sup>9</sup>, de Blaise Cendrars, publicado em Paris, em cuja capa aparece uma simplificação da figura



22. Capa de Victor Brecheret para *A Estrella de Absyntho* (1927), de Oswald de Andrade. A figura estilizada denuncia a formação do artista como escultor.

(FONTE: SCHWARTZ, 2002.)



23. Capa de Tarsila do Amaral para *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade. O desenho dialoga plenamente com os trabalhos da fase Pau-Brasil da pintora.

(FONTE: SCHWARTZ, 2002.)

8 O texto já havia sido publicado em fragmentos nas páginas de *O Pirralho*, com desenhos de Di Cavalcanti.

9 Para este livro, Tarsila também produziu as ilustrações internas.



24. Capa de Tarsila para *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade. (FONTE: SCHWARTZ, 2002.)



25. Capa de Tarsila para *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade* (1927). (FONTE: SCHWARTZ, 2002.)



26. Capa de Tarsila para *Onde o proletariado dirige...* (1932), de Osório César. (FONTE: SCHWARTZ, 2002.)

que protagoniza a pintura *A Negra* (1923). Entretanto, em ambos os casos, a artista parece ter produzido tão somente o desenho, deixando a composição da capa para um editor de arte. Tal fato novamente é denunciado pela adoção de letras tipográficas.

Um ano depois, Tarsila se dedica ao livro *Pau Brasil* (1925), de Oswald, para o qual também cria as ilustrações internas. Apropriando-se de elementos da bandeira nacional, como o retângulo verde, o losango amarelo e o círculo azul, ela cria uma das mais interessantes capas do período, como idéia e síntese. No interior, as imagens funcionam mais como espécie de vinhetas, separando os temas e as poesias. Chama a atenção o desenho esquemático e limpo da artista, com seu traço negro e acentuado contra o fundo branco; sobre cada imagem, um título ou legenda.

A mesma Tarsila ainda assina a capa de *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade* (1927) e *Onde o proletariado dirige...* (1932), de Osório César. No caso do livro de Oswald, dentro do próprio espírito do título, adotou uma composição de viés infantil, com uma guirlanda de flores estilizadas e folhas, trazendo, no interior das flores, nomes diversos, de lugares e de coisas, inclusive com erros ortográficos, remetendo aos equívocos da escrita, típicos dos que estão se alfabetizando. No centro da capa, o título dividido em sete linhas, alongando-se verticalmente e acompanhando o formato da brochura. Já para o livro de Osório César, seu companheiro depois de findo o romance com Oswald, Tarsila criou uma capa bem mais diversa e solta. César era comunista e ambos haviam ido à Rússia no

2. Modernidade e Ilustração Literária no Brasil

princípio dos anos 30. O assunto do livro é justamente a experiência comunista na então União Soviética. Na capa, adotou o preto, o branco e o vermelho, cores fortemente relacionadas à revolução bolchevique, e também trabalhou com toda a extensão da mesma, tal como fizera Belmonte em vários de seus trabalhos. Outro aspecto importante é que, ao que tudo indica, foi a própria Tarsila quem desenhou as letras.

Anita Malfatti (1889-1964) também criou capas, como para *O Homem e a Morte* (1922), de Menotti del Picchia, e *Os Condenados* (1922), de Oswald de Andrade, ambas para a Monteiro Lobato & Cia.<sup>10</sup> As duas soluções são muito semelhantes, com a imagem no espaço central, tendo as informações como título e autor colocadas nas extremidades superior e inferior da página. De forma totalmente paradoxal à sua produção em pintura, as imagens trazem um desenho bastante marcado, explorando o elemento linear, e não o pictórico. Talvez Anita tenha feito desta forma justamente para distinguir o seu trabalho como pintora desse esporádico trabalho como ilustradora.

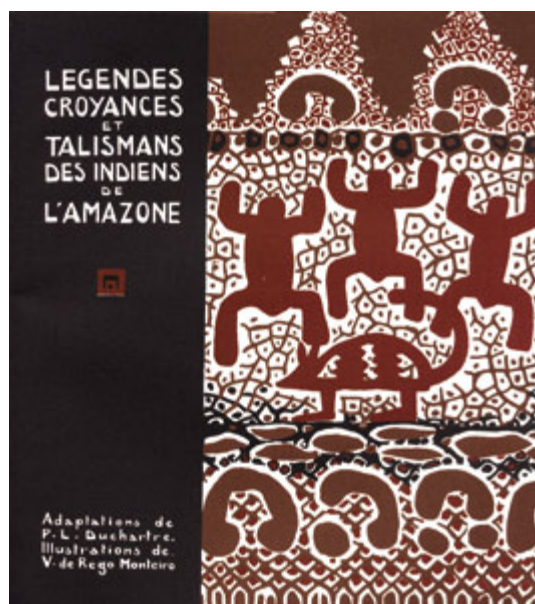


27. Capa de Anita Malfatti para *Os Condenados* (1922), de Oswald de Andrade. (FONTE: AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETA, 1997.)



28. Capa de Anita Malfatti para *O Homem e a Morte* (1922), de Menotti del Picchia. Tanto este livro, como *Os Condenados*, tem selo da Monteiro Lobato & Cia. (FONTE: AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETA, 1997.)

<sup>10</sup> Muitos podem achar estranha a abertura que Monteiro Lobato deu, em sua editora, aos autores e artistas modernistas. Isso devido à passagem tradicionalmente difundida que aponta o escritor e editor como o grande “carrasco” do modernismo, em vista do episódio Lobato-Malfatti, de 1917. Há ainda a idéia de que Lobato fizera tais acusações devido ao fato de ser um pintor frustrado. Tais mitos foram desmontados por Tadeu Chiarelli em *Um Jeca nos Vernissages* (1995). No livro, entre vários pontos, o pesquisador mostra que (1) Anita já começara a rever suas posições estéticas antes mesmo da crítica de Lobato; e que (2) Lobato nunca tivera aspirações profissionais com sua pintura e que não era, portanto, um pintor frustrado. Chiarelli vai além, resgatando o papel de Lobato como crítico de arte atuante no período, com reconhecida atuação; mostra ainda que Lobato já formulara um projeto estético naturalista e nacionalista para o país, muito antes dos modernistas; e conclui defendendo que estes (os modernistas) intencionalmente ignoraram fatos com o objetivo de desqualificar o inimigo (Lobato) e afirmarem-se como grupo hegemônico. Analisando a crítica de arte naturalista empreendida por Lobato e, por outro lado, a abertura que ele dava ao segmento gráfico, representada pelas inovadoras capas e ilustrações presentes nos livros de sua editora, Chiarelli mostra a origem deste paradoxo na assinatura da revista inglesa *The Studio*, que, se por um lado valorizava artistas de ponta nos segmentos da arquitetura, do design e da ilustração, de outro preconizava a arte acadêmica como exemplo no campo da escultura e da pintura, ou seja, das “grandes artes”.



29. Vicente do Rego Monteiro e um dos principais lançamentos editoriais do período: *Legendes croyances et talismans des indiens de l'Amazone* (1923). A obra, lançada em Paris, traz os princípios de geometrização ameríndia e planimétrica, que marcam a poética do artista. (FP)

Outro livro surpreendente do período é *Legendes croyances et talismans des indiens de l'Amazone* (1923), uma adaptação de P. L. Duchartre, com ilustrações de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), que desde 1921 morava em Paris. Com tiragem original de 600 exemplares, *Légendes...* é uma obra que participa, obrigatoriamente, de quase todas as exposições e publicações sobre arte moderna brasileira, por representar um dos mais belos exemplos bibliográficos produzidos pelos modernistas latino-americanos. O livro nos remete aos padrões visuais e à linguagem dos primitivos índios brasileiros, com ênfase para a influência da cultura marajoara. Trazendo representações de lendas e mitos do imaginário indígena, Rego Monteiro se filiava aos intelectuais que buscavam um resgate das raízes brasileiras, introduzindo muitas das tradições e mitos indígenas que reaparecerão mais tarde em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Em termos formais, *Légendes* introduz os princípios de geometrização ameríndia e planimétrica, que marcariam para sempre, e de forma inconfundível, a pintura de Rego Monteiro.

### Di Cavalcanti e sua trajetória no ambiente gráfico

Contudo, entre os artistas ligados ao movimento modernista de São Paulo, sem dúvida o que mais se dedicou à ilustração foi Emiliano Di Cavalcanti.<sup>11</sup> Na realidade, Di veio do ambiente gráfico, embora tal passagem seja pouquíssimo comentada quando se fala de sua produção e trajetória. As portas da imprensa carioca foram-lhe abertas muito cedo, em parte graças às suas relações pessoais. Costumava dizer, com orgulho, que havia nascido na casa do abolicionista José do Patrocínio, casado com a irmã de sua mãe. E foi o próprio Patrocínio quem lhe ajudou na sua primeira publicação, uma caricatura na prestigiada revista *Fon-Fon!*. Era 1914.

Di herdou, pois, um recurso importante no Rio de Janeiro de finais do século passado [século XIX]: amigos em postos importantes em jornais e revistas. Mas herdou também um estilo de vida boêmio que conheceu com os tios e seus amigos num primeiro momento de sua vida, o que significava uma determinada concepção do papel e definição do artista, como um *flâneur*, um indivíduo que perambula em meio à multidão se relacionando com todas as classes e percebendo as subjetividades que o sistema econômico escondem e tendem a abolir. Herda também uma escolha por alguns gêneros literários, por exemplo, o simbolismo, em detrimento ao parnasianismo e, por fim, um partido estético específico: o comprometimento com a rebelião e com a transgressão, inscritas no estilo de vida boêmio. (SIMIONI, 1999, p. 13-14)

Dando seguimento a sua incipiente carreira, em 1915 faz duas capas para *A Vida Moderna*. Um ano depois, em 1916, emprega-se como revisor no jornal *O Estado de São Paulo* e ingressa definitivamente no mundo das artes gráficas, ao participar, no Rio de Janeiro, do *I Salão dos Humoristas*, evento que marcou uma forte tentativa de emancipação das artes gráficas como um gênero autônomo.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Embora o texto a seguir apresente alguns aspectos relacionados à trajetória de Di, esses só são apresentados porque colaboram para a melhor compreensão da atuação do artista junto ao ambiente gráfico – atuação, diga-se de passagem, bastante diversa da de seus colegas e amigos ligados ao movimento modernista de São Paulo. Uma compilação biográfica mais completa encontra-se no Apêndice A desta tese.

<sup>12</sup> É interessante pontuar que a própria Anita Malfatti participou do salão, fato que permanece ignorado pela historiografia da arte brasileira. Obras da artista foram expostas ao lado de caricaturas de Raul (1874-1953), Hélios Seelinger (1878-1965), J. Carlos e Kalixto, para mencionar apenas os artistas responsáveis pela iniciativa do evento (BELLUZZO, 1992).



30. Projeto de Di Cavalcanti para cartaz (sem data).

(FONTE: DI CAVALCANTI, s/d.)



31. Capa de Di Cavalcanti para a revista *O Cruzeiro* (anos 30).

(FONTE: *A Revista no Brasil*, 2000.)



32. Capa de Di Cavalcanti para a *Revista Israelita* (1934).

(FONTE: GRINBERG, 2005.)

Com 20 anos, em 1917, Di passa a residir em São Paulo, onde frequenta o curso de Direito junto ao Largo São Francisco (que abandona em 1922) e também o ateliê do pintor alemão Georg Elpons (1865-1939). No mesmo ano, começa a fazer ilustrações e capas para as revistas *Panoplia* (1917-192-?) e *O Pirralho* (1911-1918).<sup>13</sup> Em 1919, assina a capa de *A Dança das Horas*, de Guilherme de Almeida, bem como de *Le Départ sous la Pluie*, de Sergio Milliet. Ainda realiza ilustrações para *O Carnaval*, de Manuel Bandeira, e *Balada do Cárcere*, de Oscar Wilde. Em 1921, faz a capa para o já citado livro *Rito Pagão*, de Rosalina Coelho Lisboa, um trabalho co-assinado por J. Prado para a Monteiro Lobato & Cia.; na seqüência, ilustra *A Balada do Enforcado*, de Oscar Wilde. Neste momento, seu desenho traz a linha leve, alongada e sinuosa, além do uso de elementos decorativos, ao gosto do *Art Nouveau*, numa forte influência do ilustrador inglês Aubrey Beardsley, cujo estilo seria reverenciado por vários artistas brasileiros da primeira metade do século xx.

Beardsley era confesso admirador dos cartazes japoneses, e isso aparece de forma cristalina em seu trabalho: na exploração dos contornos do corpo feminino, no tema de caráter oriental, no fato de muitas de suas figuras flutuarem no espaço, no traço fino e ágil, na linha ondulante. Tais elementos serão tomados de empréstimo por Di Cavalcanti e por outros artistas da época, como Paim e Nelson Boeira Faedrich. Eles tinham contato com essa produção por meio de revistas e livros ilustrados que aportavam no país, como reforça o depoimento de Di Cavalcanti, reproduzido na dissertação de Ana Paula Simioni:

[...] Tudo vinha às nossas mãos pelo filtro dos livros inesperados, anunciando nova estética ou nova doutrina política, já evidentemente não tão nova na Europa, mas cujo aparecimento cá pelo nosso Brasil a guerra havia retardado. (in: SIMIONI, 1999, p. 118)

Tal fenômeno é percebido em várias partes do país. No Rio Grande do Sul, por exemplo, os ilustradores ligados à antiga Seção de Desenho da Editora Globo apontavam as revistas *L'Illustration* (francesa) e *Gebrauchsgraphik* (alemã) como as grandes divulgadoras dos pa-

---

13 *Panoplia* foi criada por Pereira Duprat e Cassiano Ricardo, passando, em 1918, à direção de Guilherme de Almeida que foi, provavelmente, quem convidou Di Cavalcanti a ocupar o cargo de diretor artístico da revista. Segundo Simioni, ao longo de 1918, em todos os números da revista, encontramos ilustrações de Di, nas quais se verifica um forte cunho simbolista, em concordância com os poemas e textos que a publicação reproduz (SIMIONI, 1999, p. 139). Já a revista *O Pirralho* era dirigida por Oswald de Andrade e Alexandre Ribeiro Marcondes Machado. E um dos primeiros trabalhos de Di com ilustração literária foi para *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald, originalmente publicado em fragmentos no magazine. Com este material, realiza sua primeira exposição individual de caricaturas.



drões estéticos *modernos* que seriam digeridos aqui (GOMES, L., 2001b; RAMOS, 2002).<sup>14</sup>

Em 1922, Di publica a sua principal obra impressa, o álbum *Fantoches da Meia-Noite*, editado por Monteiro Lobato e com prefácio de Ribeiro Couto. O livro enfoca, ao longo de 16 imagens, o universo boêmio dos bêbados, jogadores e prostitutas, que ele conheceu pela mão de João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, cronista que havia mudado a forma de fazer jornalismo no país. João do Rio primeiro teria apresentado a Di o universo literário de Oscar Wilde, depois o teria conduzido em expedições noturnas pelo Rio de Janeiro *civilizado* após as reformas urbanísticas de Pereira Passos.

Observando as tipologias humanas das ruas cariocas, os dois não adotam o ponto de vista da crítica social ou da denúncia. No caso de Di, os desenhos demonstram claramente como ele percebia seus personagens: marionetes sem controle sobre suas próprias vidas, que pareciam estar adormecidas, inconscientes do drama em que viviam. Esta crença na sensibilidade do artista para adentrar na alma das multidões anônimas e revelar seus destinos está sugerida no texto de abertura de *Fantoches*, quando o próprio Di nos fala: “[...] Nunca nos poderemos divertir. Por que será que enxergamos fios que movem as criaturas? Elas não sabem de nada... E nós vemos tudo...” (in: SIMIONI, 1999, p. 151). Os desenhos funcionam como uma espécie de *diário íntimo*, e talvez justamente devido à veia de caricaturista, esteja fortalecido nesses trabalhos o aspecto de registro de impressões, colocando Di na condição de um observador atento da realidade que o circunda, revelando *flashes* da vida em seu sentido mais amplo.

---

14 Foi também por meio de uma revista que, segundo Tadeu Chiarelli, Lobato se informava acerca da produção em artes visuais no Velho Mundo. Conforme o pesquisador e a partir do excerto de uma carta de Lobato ao seu amigo Godofredo Rangel, ele “[...] sabia o que era pintura e desenho porque era *velho assinante do The Studio*, de Londres” (CHIARELLI, 1995, p. 112). Dedicada à arquitetura, ao design e às artes plásticas, *The Studio*, fundada em 1893, defendia uma visão utilitária da arte; estava, portanto, articulada com as questões levantadas pelo movimento *Arts and Crafts*, que tomou vulto na Inglaterra, sobretudo a partir de 1888, tendo à frente William Morris, Emery Walker, Edward Burne-Jones e Arthur Mackmurdo, entre outros. Sua edição inaugural trazia desenhos de Aubrey Beardsley; na seqüência, reproduziu ilustrações de nomes como Charles Mackintosh e da dupla William Nicholson e James Pryde (que assinavam como *The Beggarstaffs*). No magazine poderiam ser lidas reportagens sobre o próprio *Arts and Crafts* e a Escola de Glasgow. Chiarelli observa que, enquanto a revista atuava como difusora das produções de alguns artistas de ponta nas áreas da arquitetura, do design e da ilustração, de outro lado valorizava, nos setores da escultura e da pintura, os nomes mais acadêmicos e convencionais. E esta visão certamente influenciou as opções estéticas de Lobato, que na época tinha sólida atuação também como crítico de arte. “[...] Resumindo, *The Studio* passou para Lobato uma concepção de arte que, aceitando novas formulações estéticas no campo das “artes aplicadas”, preservava a “grande arte” da contaminação daquelas mesmas novas formulações. No entanto, essa influência será bastante atenuada pelo seu maior apego aos postulados da crítica naturalista francesa da segunda metade do século XIX” (CHIARELLI, 1995, p. 113). Esta situação, porém, não era específica de Lobato. Folheando as diversas revistas ilustradas brasileiras da época, percebemos que a imprensa que publicava ilustrações modernas veiculava como *arte* a produção acadêmica. E essa distinção não se restringe aos veículos. Muitos dos artistas ilustradores também se portavam de forma diferente diante de uma tela e diante do suporte destinado às peças gráficas, representado preponderantemente pelo papel.



33. *Personagens da noite e do submundo carioca nas imagens de Di Cavalcanti para Fantoches da Meia-Noite (1922), livro editado pela Monteiro Lobato & Cia. (FONTE: GRINBERG, 2005.)*

Assim, da experiência com a boemia e do contato com as idéias de João do Rio, resulta o melhor trabalho da fase inicial do artista – e quiçá uma de suas melhores obras que, pela coerência e por ser uma criação absolutamente autoral, pode também ser visto como um *livro de artista*, já que foi totalmente concebido pelo próprio Di.

[O livro] *Fantoches da Meia-Noite* é uma resposta a questões que lhe foram engendradas pelo próprio universo da caricatura e ilustração em que estava inserido. A sua resposta é plenamente satisfatória na medida em que o traço desenvolvido é econômico, preciso, sintético, respondendo às exigências estéticas da caricatura. Consegue fundir imagem e significado, transformando cada desenho em um símbolo de uma idéia, de um tipo de vivência, de um drama social determinando. [...] Em segundo lugar, evoca a temática urbana, tão recorrente em seu grupo, faz da cidade o principal tema de sua obra, a urbe e seus tipos. E, finalmente, o principal problema de um caricaturista – a síntese entre a idéia e a imagem – é alcançado no álbum. Di consegue criar imagens que sintetizam, com poucos traços, o ambiente noturno do Rio esquecido, seus habitantes e o drama social em que vivem. Isto é, a mensagem é passada com imagens econômicas que formam, no conjunto, um todo coerente sem a utilização de uma única legenda. O objetivo de transmitir uma idéia, tão caro ao simbolismo, mais a exigência proveniente do ofício de caricaturista de compor imagens com economia nos traços, é plenamente alcançado nesse conjunto. (SIMIONI, 1999, p. 152-153)

De fato, *Fantoches da Meia-Noite* parece estar mergulhado no ideário simbolista, embora ainda traga estilemas do *Art Nouveau*. Como sabemos, o Simbolismo, diferentemente de um movimento estético, é uma forma de sensibilidade reativa à geração impressionista e mesmo à realista. Ora subjetiva e intimista, ora idealista e transcendental, a geração simbolis-

ta não busca o real; pelo contrário: ela quer se afastar do visível, do fato sensível. Almeja, por meio tanto da produção literária como musical ou plástica, simbolizar “estados de alma”, lembrando que *simbolizar* é estabelecer relações com idéias, prática que os simbolistas geralmente sugerem pelo aspecto inacabado e caligráfico de suas obras. É o que também encontramos em *Fantoches*. As figuras acham-se soltas junto ao espaço da folha. Muitas parecem estar indo a algum lugar; outras estão absortas diante de algo. O que acontece com elas? Em quê pensam? Para onde vão?

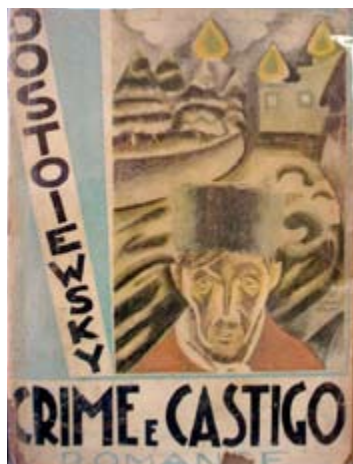
Relacionando a produção simbolista e o *Art Nouveau*, Argan estabelece a seguinte comparação:

O fenômeno do Simbolismo se explica facilmente do ponto de vista sociológico: se o Impressionismo tende a inserir a pintura como atividade de especialistas, dentro de um sistema de atividades altamente especializadas, e assim instaurar uma verdadeira tecnologia pictórica (paralela à nova tecnologia construtiva instaurada pelos “engenheiros”), o Simbolismo coloca a arte como uma atividade de elite e de *compensação* – opõe-se ao pragmatismo industrial e, ao mesmo tempo, constitui uma das reservas intelectuais em que a burguesia capitalista baseia sua pretensão à direção cultural. As manifestações de alto nível, como a obra de Redon, vêm acompanhadas por manifestações de nível mais baixo, que se entrelaçam à moda corrente do *Art Nouveau*, e por outras que chegam mesmo a pretender resgatar, numa medíocre literatura pictórica, o mau gosto burguês (kitsch). (ARGAN, 1998, P. 139)

Embora, ao discorrer sobre o *Art Nouveau*, a visão de Argan nos pareça deveras preconceituosa e elitista, ele levanta um aspecto sem dúvida interessante, quando mostra a ligação do Simbolismo com a burguesia, que procurava se firmar pelo consumo de bens simbóli-



34. Fantoches da Meia-Noite (1922): em que pensam essas figuras? Para onde vão? Quem os manipula? (FONTE: GRINBERG, 2005.)



35. No alto, capa de Di Cavalcanti para *Crime e Castigo* (1930). Pode-se perceber, nas duas capas reproduzidas abaixo, que o modelo de Di estabeleceu um padrão gráfico. Tanto *A Mãe*, com capa de Oswaldo Teixeira, quanto *Uma Confissão*, com capa de Geraldo Orthof, trazem o mesmo tratamento.

(FONTE: FP; CARDOSO, 2005.)

cos, entre eles e principalmente, as artes visuais. Assim, em se tratando do Simbolismo europeu, se o movimento é democratizante na *forma* porque é veiculado pelos seus expoentes em jornais, revistas, na decoração de interiores e na própria arquitetura, não o é termos de *conteúdo*, uma vez que concebe a arte como reveladora de símbolos que só poderiam ser *realmente compreendidos* por um público dotado de competência intelectual.

Ainda em 1922, temos Di envolvido com a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Além de ter sido um de seus idealizadores, foi ele quem produziu o catálogo da exposição, bem como o programa do evento. Ambos são marcados pelo viés expressionista, que transparece no desenho, no traço e na letra adotada, criada especialmente para as peças gráficas. A capa do catálogo é particularmente curiosa, pois demonstra o improviso com o qual foi feita. Não existe padrão de espaçamento entre as letras e as linhas, o que faz, entre outros, com que a palavra *catálogo*, no final na segunda linha, fique completamente comprimida.

Em *O Losango Cáqui* (1926), de Mario de Andrade, acontece o mesmo, com a última letra da primeira linha do título compactada e diminuída, por falta de espaço e, provavelmente, por falta de uma organização mais rígida quanto ao projeto. Em 1928, Di ilustra *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo (com chamada, na capa, para as suas *figuras*, o que atesta a popularidade de seu trabalho) e, em 1932, *História do Brasil*, de Murilo Mendes, ambos amigos e engajados aos ideais modernistas.

Mas a atuação do artista não se restringe a produzir ilustrações e capas para os amigos literatos. Ele também criou diversos trabalhos para editoras, como para o livro *Crime e Castigo*, de Dostoevski, publicado pela Editora Americana, em 1930, dentro da série *Coleção de Obras Célebres*. Como assinala Rafael Cardoso, percebe-se, nesta capa, a tentativa de situar a ilustração dentro de uma estrutura que divide o espaço gráfico em blocos geométricos. Enquanto as palavras encontram-se dentro dos blocos, a imagem concentra-se no retângulo direito. Cardoso localiza

a mesma solução gráfica em outros dois títulos da série, ambos romances de Gorki e publicados pela Editora Waissman, Reis e Cia<sup>15</sup>: *Uma Confissão* (1931), com capa de Geraldo Orthof, e *A Mãe* (1931), com capa de Oswaldo Teixeira.

A coincidência entre esses três projetos evidencia uma preocupação da editora com questões da identidade visual que vão muito além daquilo que se tem propagado sobre a ilustração de capas na primeira metade do século xx. Apesar da alteração no próprio nome da editora, a unidade projetual estava sendo utilizada como ferramenta para conquistar a fidelidade do público leitor. Longe de ser meramente “decorativa”, a ilustração de capas já era nessa época um recurso poderoso de comunicação, visando a melhor comercialização do produto. (CARDOSO, 2005, p. 192)

Outra capa de Di Cavalcanti digna de nota é para o livro de caráter educativo *Conduta Sexual* (1934), publicado pela Guanabara. Desprovida de ilustração, ela utiliza blocos de texto para ordenar o espaço. As capas tipográficas e com faixas horizontais, verticais e, notadamente, diagonais, com a função de abarcar o texto, serão muito adotadas por Di, como aparece em outro livro da Editora Guanabara, *Momentos Decisivos da Humanidade* (1935). Nessa, há uma integração entre ilustração e texto, numa malha diagramática bastante complexa: abaixo do nome do autor, Stefan Zweig, temos um vulto humano, cuja sombra se prolonga infinitamente; e junto a essa figura, a aplicação do título, em movimento diagonal e ascendente, com as demais informações textuais. É interessante notar o movimento estabelecido pelo or texto e imagem. A sombra do vulto se projeta em direção ao alto e à esquerda, onde começa o nome do autor; já o olhar do vulto e o título se alçam rumo à direita. Cria-se, dessa forma, uma interessante dinâmica entre as linhas de composição, as formas e as cores dos elementos apresentados, tais como: o negro do vulto, o amarelo do título, o vermelho de parte do fundo, de parte do nome do autor e de parte das estruturas geométricas no canto inferior da página. Essa curiosa assimetria, estruturada a partir dos blocos geométricos e de cor (que já havia aparecido na capa para *Conduta*



36. Capa de Di Cavalcanti para *O Losango Cáqui* (1926).  
(FONTE: SCHWARTZ, 2002.)



37. Influência de movimentos internacionais, como o *De Stijl* e o *Construtivismo*, ambas de Di Cavalcanti.  
(FONTE: CARDOSO, 2005; FP.)

15 De acordo com Cardoso, muito provavelmente a Waissman havia incorporado a Americana (CARDOSO, 2005).

*Sexual* e também para *Crime e Castigo*), mostra a influência da estética do *De Stijl* e do Construtivismo na produção gráfico-editorial de Di Cavalcanti.

Os trabalhos gráfico e pictórico de Di mantêm forte relação, sobretudo pela estrutura marcante do desenho. A linha é sempre presente, quer seja nas ilustrações ou nas pinturas. Entretanto, percebe-se uma soltura e uma liberdade muito maiores nos desenhos, provavelmente pelo próprio aspecto do suporte. Neles, o artista brinca com as formas, com os personagens e, naturalmente, com o próprio espectador, principalmente quando insere textos, como é o caso da série de 12 desenhos do álbum *A Realidade Brasileira* (1930). Cásticas e satíricas, essas imagens resgatam o Di caricaturista para criticar costumes da burguesia e da classe dominante no Brasil dos anos 30.

Retomando: se compararmos de forma crítica a produção gráfica e pictórica do artista, é possível dizer que, sim, a primeira é bem mais audaciosa e inovadora que a segunda. Os resultados plásticos que Di alcança com o grafite, o nanquim, o lápis de cor, a aquarela e o guache são mais instigantes que a sua pintura, vastamente conhecida e divulgada. Entretanto, provavelmente devido a questões como a unicidade da obra e o estatuto da pintura, tão fortes no âmbito do mercado de arte, a importância dessa produção foi severamente minimizada.

#### As madeiras de Oswaldo Goeldi<sup>16</sup>

Entre os casos de artistas ilustradores brasileiros, o de Oswaldo Goeldi (1895-1961), moderno sem ser modernista, é referencial, uma vez que ele, de fato, construiu sua trajetória pela ilustração. Os que estudam de forma sistemática a sua poética (BRITO, 2002; MACHADO, A., 2000; NAVES, 1999; RUFINONI, 2006; SIQUEIRA, 2002) reiteradas vezes mostram que nem sempre ele apreciava este ofício, vendo-o tão somente como uma forma de *ganhar a vida*. Segundo consta, freqüentemente o artista realizava a encomenda sem grande entusiasmo e, em muitas situações, discutia com os impressores ou ficava indisposto com os editores, incapazes de lidar com as sutilezas que o seu trabalho exigia (SIQUEIRA, 2002, p. 190). Mas ele também não podia dispensar a atividade de ilustração, primeiramente por uma questão econômica e, depois, porque ele reconhecia que tinha, ao seu alcance, um veículo poderoso de divulgação de sua obra.

---

16 De reconhecimento tardio, Oswaldo Goeldi é um dos ícones da arte moderna brasileira, mesmo tendo atuado às margens do modernismo. Nos últimos 15 anos, a fortuna crítica em torno de sua obra conheceu um salto surpreendente. E, entre esses títulos, um é particularmente caro a esta pesquisa, *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração* (2006), assinado por Priscila Rossinetti Rufinoni. A autora efetivamente mergulhou na poética do artista, cruzando a sua produção gráfica voltada à ilustração e o texto literário que lhe deu origem, buscando o *discurso intersemiótico* entre ambas. Trata-se de um trabalho de fôlego, realmente admirável, que procura buscar o texto na imagem e a múltiplas imagens a partir do texto. Portanto, antes de comentar aspectos da atuação de Goeldi no cenário gráfico, quero registrar que a obra de Rufinoni não apenas fornece amplas informações acerca do *Goeldi ilustrador*, como suscita reflexões pontuais e específicas para o debate sobre o assunto, sobre os quais não vou me alongar por razões óbvias: seu estudo supre esta demanda.

Goeldi começa a atuar como ilustrador por volta de 1920, produzindo desenhos para as revistas *Para Todos*, *Leitura Para Todos* e *Ilustração Brasileira*. Na primeira publica, em março de 1920, seis desenhos ilustrando o conto *O Gato Preto*, de Edgar Allan Poe, todos pautados pela fatura linear e caligráfica, dispensando os planos elegantemente dispostos da estética *Art Nouveau*. Seus trabalhos para *O Gato Preto* são marcadamente expressionistas, de uma linearidade febril.

Um ano depois, em 1921, expõe desenhos no Liceu de Artes e Ofícios, despertando o entusiasmo de alguns poucos literatos e artistas brasileiros, tais como Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Aníbal Machado e Di Cavalcanti. Em 1923, conhece Ricardo Bampi, artista paulista formado na Alemanha, que detinha grande conhecimento das artes gráficas; com ele aprenderia a trabalhar com xilogravura, técnica que o consagrou. Afora Bampi, uma das referências mais importantes para Goeldi foi o mestre austríaco Alfred Kubin (1877-1959), com quem troca assídua correspondência entre 1926 e 1939. Como sabemos, Kubin representou, naquele momento, um norte para o atormentado Goeldi, que se sentia isolado no ambiente artístico brasileiro, como em tantas de suas cartas deixa transparecer (BRITO, 2002; SIQUEIRA, 2002; RUFINONI, 2006).

Ao buscar na xilogravura o seu meio de expressão, usando madeiras pequenas, de contornos e espessuras irregulares, geralmente recolhidas ao acaso – tábuas de demolição, tacos, tampas de caixas de charutos, etc –, Goeldi construiu obras ásperas e concisas, com concentrações luminosas em oposição à tinta negra.

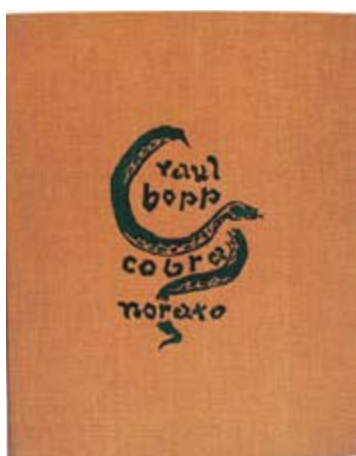
Ao todo, Goeldi ilustra 24 livros<sup>17</sup>, entre capas e ilustrações internas, com destaque para as obras *Cobra Norato* (2ª edição, de 1937; a 1ª edição, de 1931, tem capa de Flavio de Carvalho), de Raul Bopp, *Martim Cererê* (8ª edição, de 1945), de Cassiano Ricardo<sup>18</sup>, e para a sua participação em duas coleções: a edição das obras de Dostoievski, na década de 40, pela Editora José Olympio, e a publicação dos romances de Jorge Amado, na década de 50, pela Editora Martins.

*Cobra Norato* e *Martim Cererê*, suas mais relevantes criações, guardam tratamentos plásticos similares. Isso possivelmente se deve ao fato de ambos tocarem em aspectos da identidade brasileira, retomando a cultural indígena, porém de modos distintos. Segundo Schwartz (2002), *Cobra Norato*, por exemplo, com sua narração que assume ares épico-dramáticos,

---

17 Ver a lista completa no Apêndice A.

18 Livro que também foi ilustrado, porém de forma muito diversa, por Di Cavalcanti, Lívio Abramo e Tarsila.



38. Segunda edição de *Cobra Norato* (1937), de Raul Bopp, com as xilogravuras de Oswaldo Goeldi. A obra marca a introdução da cor na poética do artista. (FONTE: BRITO, 2002.)

pode ser considerado o último grande herdeiro da estirpe dos “antropófagos”. Trata-se de uma frondosa viagem pelos mitos amazônicos neste livro que é, “possivelmente, o mais brasileiro de todos os livros de poemas brasileiro, escritos em qualquer tempo”, como chegará a dizer Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, Carlos Drummond, apud SCHWARTZ, 2002, p. 148).

*Cobra Norato* é marcante sob vários aspectos, mas esta segunda edição, a cargo de Goeldi, de pronto chama a atenção pela exuberância no uso das cores, praticamente inaugurada, na poética do artista, com essa obra. O gravador talvez tenha particularmente se interessado e se identificado com o texto devido à visão de Bopp, descendente de alemães (assim como Goeldi, cujos pais eram suíços), sobre a Amazônia; também devido à descoberta, pelo autor, do primitivismo brasileiro e sua manifestação sob a forma de literatura simultaneamente descritiva e imaginativa. O resultado é que Goeldi acaba transformando

a edição do livro em elevada tarefa artística, gastando inclusive recursos pessoais, que já eram escassos. Preocupado com a qualidade de impressão – da qual sempre reclamava –, supervisiona todo o processo, a cargo de Armindo di Mônaco (SIQUEIRA, 2002).

Em tiragem limitada, *Cobra Norato* tem como produto um livro com as ilustrações em pranchas, impressas a partir dos próprios tacos de madeira gravados, com o texto bastante solto, em letras pequenas e em páginas amplas, ornadas com capitulares e vinhetas. O deslumbramento reside, notadamente, no uso da cor, aplicada de forma expressiva e com grande liberdade, com os vermelhos, laranjas e verdes embaralhando os planos. É a cor que sinaliza e dá o clima do poema, funcionando como eixo visual.

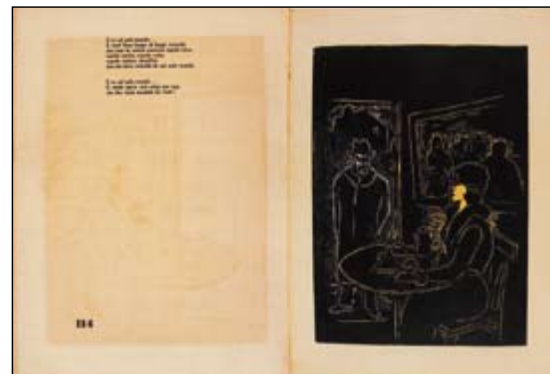
Quase dez anos depois, o artista se vê envolvido em empreendimento editorial tão grandioso quanto *Cobra Norato*. Trata-se da 8ª edição de *Martim Cererê – o Brasil dos meninos, dos poetas e*



2. Modernidade e Ilustração Literária no Brasil

dos heróis, de Cassiano Ricardo. Em reportagem publicada no jornal *A Manhã*<sup>19</sup>(no qual Goeldi freqüentemente publicava suas ilustrações), uma referência ao novo projeto, relacionando-o ao livro de Bopp:

[...] Os leitores de “Autores e Livros” estão familiarizados com os excelentes trabalhos que ele [Goeldi] tem publicado, ilustrando poemas e contos dos maiores autores nacionais do presente e do passado. Nada, porém, como *Cobra Norato* para revelar o extraordinário talento artístico de Oswaldo Goeldi. Raul Bopp – um dos grandes poetas do Brasil – escrevera em *Cobra Norato* o mais extraordinário dos poemas: ali pusera, em vinte páginas densas de ardente substância poética, todo o mundo trágico, ainda não formado de todo, da Amazônia. *Cobra Norato* traz em si realmente o barro mole das terras caídas. Traz a imprecisão da região mais ignorada do planeta. Traz todo o angustiante e cósmico mistério do Rio-Rei. Pareceria impossível realizar, para o difícilíssimo poema, alguma ilustração à altura. Oswaldo Goeldi meteu mãos à iniciativa. E conseguiu fazer ilustrações estupendas, cheias de uma poesia fantástica – ilustrações que estão à altura do texto de Raul Bopp. Nele pudemos talvez dizer que a Amazônia encontra o seu pintor. Agora Oswaldo Goeldi vai ilustrar outro dos maiores poemas brasileiros de nosso tempo – o *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo. Sabe-se que esse poema obteve um êxito sem precedentes no Brasil. [...] Oswaldo Goeldi é um apaixonado de Martim Cererê. E vai demonstrá-lo, nas ilustrações que para ele já começou a fazer [...]. (in: RUFINONI, 2006, p. 176-177)



39. Ilustrações de Goeldi para a oitava edição de *Martim Cererê* (1945), de Cassiano Ricardo. O livro mantém uma estrutura semelhante a *Cobra Norato*, e seu lançamento foi amplamente festejado. (FONTE: BRITO, 2002.)

O livro se baseia na saga da constituição de São Paulo, tomando como ponto de partida o encontro entre populações indígenas e os bandeirantes. Rufinoni identifica que, neste

19 Edição de 1º de novembro de 1942 (RUFINONI, 2006, p. 298).

livro, Goeldi adota alguns recursos do modernismo: ironiza o descobrimento do Brasil à maneira de um “poema-piada”; destaca os elementos raciais e a relação entre o homem europeu e a natureza; enfoca a opressão na figura dos escravos; e retrata, de maneira crítica, a metrópole.

Como sabemos, a cidade moderna e a solidão dos seus anônimos habitantes é a verve de muitas das obras de Goeldi e também de diversos artistas expressionistas em nível internacional. Numa espécie de *flânerie* às avessas, desprovida dos signos exultantes da modernidade – tão em voga nas revistas da época –, o artista escava em suas madeiras ruas esvaziadas das festividades e do burburinho que delas esperamos. Trata-se de uma visão reversa e fantasmática do espetáculo das ruas, tão celebrado por intelectuais e artistas daquela geração. As suas cidades são comumente “sem alma”, interpretadas como uma fatalidade de casas e ruas condensadas num caos de dimensões dantescas, nas quais o ser humano se vê condenado a vagar pela noite, a vagar entre a massa amorfa e anônima, e a viver em total exílio. O tom melancólico dessas imagens está tanto em ilustrações produzidas para livros, quanto em gravuras de caráter mais pessoal. Este, aliás, é um ponto particularmente interessante: diferente de muitos artistas que também produziram ilustração e que mantêm claras distinções entre uma e outra produção, Goeldi não as discrimina. Ambas têm a mesma linguagem, os mesmos elementos e tratamento gráfico. Parece-me que esta relação está na própria essência da gravura, que tem no papel o seu suporte e que, na tradição ocidental, estava umbilicalmente relacionada à função ilustrativa.

Observando os títulos que ilustrou, vemos que praticamente todos são marcados pelo aspecto melancólico e por vezes trágico, muito próximo de sua poética. É o caso das obras de Dostoievski, que parecem combinar com a sua vida solitária e de alcoolismo, bem como com suas míticas lembranças da infância. A escritora Rachel de Queiroz, importante tradutora de Dostoievski no Brasil, chegou a afirmar que ninguém no país poderia ser capaz de reter plasticamente e com tanta precisão o ambiente dos romances do escritor russo.

Em *Humilhados e Ofendidos* (1ª ed., 1944), temos uma interpretação auto-reflexiva, um artista completamente envolvido no ambiente taciturno do romancista russo. As ruas sombrias e os personagens lúgubres criados por Goeldi são os mesmos que povoam as suas gravuras de caráter mais pessoal. Não há qualquer estranhamento entre o seu trabalho e as imagens para o livro. Inclusive certos elementos típicos de suas composições, como os lampiões de rua, igualmente aparecem.

Em número de 16, as ilustrações encontram-se em página ímpar, separadas do texto. Na sua grande maioria, não trazem o clímax da ação, mas sim a atmosfera das cenas, mesmo que as legendas sob as imagens, retiradas e/ou editadas a partir do texto, indiquem a trama. Este

é outro fator marcante do Goeldi ilustrador. Ele prefere representar o entorno, o confronto do personagem com o espaço circundante, sugerindo-nos como aquele ambiente interfere sobre o mesmo. É o que percebemos na ilustração sem título (p. 347) em que, sob a legenda “*Não sei como me arrastei até em casa, apesar da chuva que me açoitava durante todo o caminho. Eram três da madrugada...*”, Goeldi apresenta uma figura encurvada, inclinándose no canto direito da página. Ela segura o chapéu e avança, com visível dificuldade, em direção à rua, pela qual correm os veios d’água. No centro, um lampião imponente sobressai-se entre os casarios.

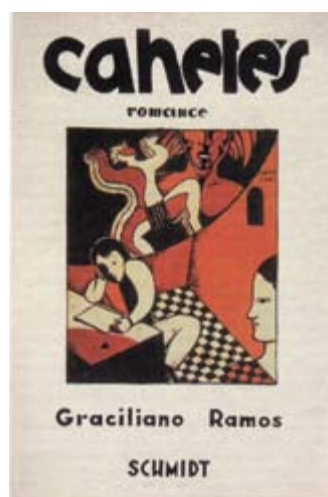
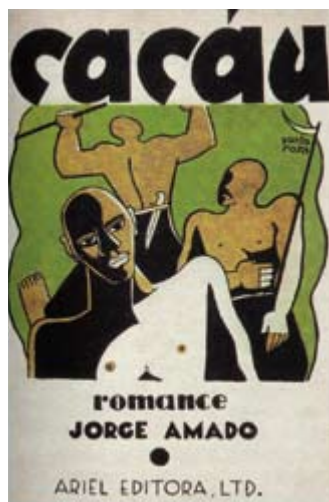
A obra dostoiévskiana, polifônica, reunindo em uma mesma forma gêneros e vozes ora sublimes, ora grotescos, não é estranha ao artista. [...] Essa confluência quase desconcertante entre o realismo iluminado dos dois artistas se deve muito à leitura anterior que o simbolismo e o expressionismo já haviam feito do escritor; deve-se também à reinterpretação livre da tradição que o gravador empreende. (RUFINONI, 2006, p. 246)

O fato é que Goeldi imprimiu tal força às suas versões, que em pouco tempo era o ilustrador mais requisitado do país. A mesma Rachel de Queiroz, chegada ao Rio em 1949 e logo apresentada a Goeldi pela poetisa Beátrix Reynal, chegou a dizer que

José Olympio convidava—o automaticamente para ilustrar as obras, pois não havia nenhum questionamento acerca de seu valor. [...] Ele não tinha rivais, só procuravam outro se ele recusasse. [...] Se havia verba para ilustrar algum livro, a editora chamava automaticamente o Santa Rosa para fazer a capa e Goeldi para fazer as ilustrações (in: BRITO, 2002, p. 190).



40. Xilogravuras de Goeldi para *Humilhados e Ofendidos* (1944), de Dostoiévski, lançado pela José Olympio. (FF)



41. No alto, capa e miolo de Santa Rosa para *Cacau* (1933), pela Ariel Editora. O mesmo padrão está em *Cahetés* (1933), para a Schmidt. (FONTE: CARDOSO, 2005.)

## 2.4 A CASA JOSÉ OLYMPIO E A ESCOLA SANTA ROSA

Tratar de livros, da arte do livro, é tarefa de tal encanto, de tal sedução, pois ao concebê-lo logo se evoca um cotejo de ações cuja estesia [...] constitui soma de vida. Por exemplo, tocar um papel de grão que vibra ao tato e à luz, gozar com a vista o belo lançamento de um texto vazado em caracteres nobres e cuja impressão restitua ao leitor as marcas espirituais de seu conteúdo, ou então o prazer do pesquisador ao tocar as ranhuras de uma água-forte, seguir o relevo deixado pelo ácido, ou sentir o acabamento imperial da letra romana. São aspectos como esse, muitos de pura materialidade tipográfica, partes desse corpo mágico da imprensa, que apaixonavam e que, no seu código um tanto rígido, estruturam uma arte do espírito. (SANTA ROSA, Tomás, apud CUNHA LIMA; FERREIRA, 2005, p. 232)

Trabalhando com pintura, cenários para teatro, música e até jornalismo, o paraibano Tomás Santa Rosa (1909-1956) passou à história da cultura brasileira como aquele que deu cara a alguns dos mais importantes livros da segunda geração modernista brasileira.

Entre 1933 e 1935, produziu capas e ilustrações para as editoras Ariel e Schmidt, destacando-se *Cahetés* (1933), de Graciliano Ramos, sua primeira capa para a Schmidt; *Urucungo* (1933), de Raul Bopp, editado pela Ariel; e *Cacau* (1933), de Jorge Amado, também pela Ariel. O que caracteriza essas capas é o grande espaço dedicado à ilustração, localizada no centro e circunscrita a uma estrutura retangular; acima dela, o título do livro, geralmente em letras grandes, desenhadas à mão e, abaixo, informações como nome do autor e editora. As imagens trazem claras referências ao cubismo e mostram a persistente influência de Fernand Legér no panorama local, desde as obras de Tarsila.

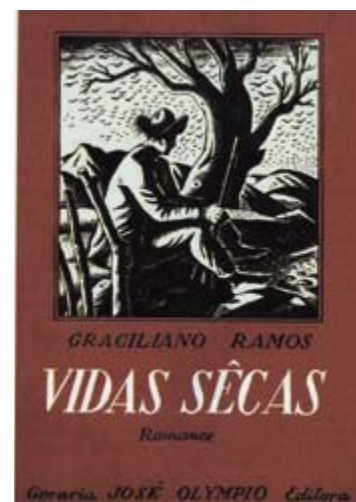
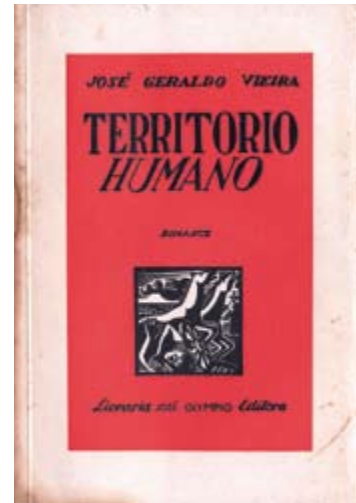
A partir de 1935, Santa Rosa assume o papel de produtor gráfico da Livraria e Editora José Olympio, modernizando suas ilustrações e criando um projeto gráfico que durante muito tempo identificou as publicações da J.O. Na citada função, ele era o responsável por assinalar as fontes, a mancha de texto e as capas. “Está claro que começou aí para Santa Rosa uma etapa diferente, submetendo sua criação plástica, antes desinibi-

da, a um planejamento editorial, levando em conta custos e padronização”, comentam Edna Cunha Lima e Márcia Chistina Ferreira, que assinam um interessante artigo sobre o “designer” Santa Rosa (CUNHA LIMA; FERREIRA, 2005, p. 209).

O padrão gráfico da J.O. sugerido por Santa – como era popularmente chamado – dialoga com o estampado nos livros da Ariel e da Schmidt, e vigorou de 1935 até 1939. É caracterizado por um fundo uniforme de cor, retangular, que é aplicado no sentido do livro, ou seja, na vertical. Em torno deste retângulo há uma borda branca. Alinhados no centro e acima, ficam as seguintes informações: autor e coleção (quando esta existir); logo abaixo, o título, em destaque, e a indicação do gênero literário; na seqüência, a ilustração, agora em área pequena, abrindo uma janela por entre a cor chapada; fechando o retângulo, a assinatura da editora. As letras eram geralmente em preto, e a ilustração, quase sempre a bico de pena, aproximava-se da linguagem da gravura, o que era particularmente interessante, em vista de que a literatura publicada pela J.O. era, na sua maioria, de caráter regionalista e nordestina; havia, portanto, uma relação com as próprias xilogravuras de cordel.

Há várias vantagens na adoção de um modelo como este: criava-se uma padronização visual para os livros da editora; barateava-se e agilizava-se a produção, uma vez que o projeto era o mesmo, bastando adequá-lo às informações de capa e à ilustração; a impressão era mais barata, porque havia apenas duas cores: o preto e a cor escolhida para o fundo do retângulo.

Em 1938, Santa Rosa fez pequenas alterações no projeto inicial, com o aumento das ilustrações, tal como fizera nos livros da Ariel e da Schmidt. Exemplo disso é *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, em que a imagem toma praticamente metade do espaço da página. Nesta época, ele, que assinava suas capas e ilustrações com o nome inteiro, passou a fazê-lo usando apenas “SR”; mais tarde, nem as iniciais; nada. Mas aí já nem era necessário dizer que a capa era dele, tamanha a identidade de suas produções.



42. Santa Rosa para a José Olympio: suas capas estabeleceram um padrão que seria seguido por várias editoras brasileiras ao longo dos anos 30 e 40. (FONTE: CARDOSO, 2005.)



43. Capas de Santa Rosa para a trilogia de Graciliano Ramos *Memórias do Cárcere* (1953).  
(FONTE: CARDOSO, 2005.)

No início dos anos 40, Santa estabelece outro projeto para os livros da casa José Olympio, mantendo todo o fundo claro, com o nome do autor e o título acima, uma ilustração solta no centro e, fechando, a assinatura da editora. O que marca esta nova direção é a mudança mínima em relação ao padrão anterior: os livros continuam tendo uma linguagem eminentemente limpa, desprovida de ornamentos e com os espaços de texto e imagem bem destacados.

As ilustrações de Santa Rosa são sem dúvida notáveis, mas talvez a sua principal herança seja o padrão gráfico que estabeleceu, agindo como “designer” numa época em que esta palavra pouca circulação tinha no vocabulário brasileiro.

Ao mesmo tempo em que se dedicava à editora, Santa dava vazão ao seu lado mais lírico, criando vários cenários e figurinos para peças de teatro. E um de seus mais notórios trabalhos foi para *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que estreou em novembro de 1943.

Logo depois, reconhecido pelos seus pares, ele participa do júri da Divisão Moderna no Salão Nacional de Belas Artes, ao lado de Carlos Oswald, Oswaldo Goedli, Quirino Campofiorito e Alcides da Rocha Miranda e, a partir de 1945, passa a assinar a coluna de crítica de arte do jornal *Diário de Notícias*, que estava a cargo de Di Cavalcanti. Um ano depois, coordena o curso de Desenho e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, ao lado de gravadores como Axl Leskoschek (1889-1975)<sup>20</sup> e Carlos Oswald (1882-1971) e, em 1953, leciona na Escola Nacional de Belas Artes, assumindo no mesmo ano o Departamento de Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (CUNHA LIMA; FERREIRA, 2005).

No princípio dos anos 50, suas capas surgem com uma estrutura diferenciada, sem, contanto, perder o estilo característico. É o caso dos três volumes de *Memórias do Cárcere* (1953), de Graci-

20 Que também ilustrou vários livros para a José Olympio.

liano Ramos, nos quais concentrou uma imagem forte na primeira metade do espaço da página e, abaixo dela, os dados textuais. Ao contrário da maioria de seus antigos projetos, nessas a ilustração é no sentido horizontal, mas se manteve a referência ao resultado plástico da xilogravura.

Já em trabalhos como para *Sagarana* (1951), de Guimarães Rosa, e *Lampião* (1952), de Rachel de Queiroz, Santa explorou todo o espaço da página com ilustração ou o fundo colorido, como acontece no primeiro livro, cuja interpretação mais conhecida é de Poty (1924-1998), outro ilustrador importante que ganhou relevo pelas imagens e capas que produziu para a José Olympio. E embora seguisse alguns aspectos da estética inaugurada pelo mestre Santa Rosa, em pouco tempo Poty estabeleceu um estilo muito pessoal.

### Potyana

Gostaria de saber o que vocês acham dele (o livro), de roupa nova, das figuras [...]. As ilustrações de Poty, glosantes. E esta é definitivamente-para-sempre.<sup>21</sup>

Assim escreveu Guimarães Rosa em carta ao amigo Paulo Dantas, comentando acerca das ilustrações que o paranaense Napoleão Potyguara Lazzarotto, vulgo Poty, fizera para *Sagarana* (5ª edição, de 1958; o livro originalmente foi lançado em 1946, com capa de Geraldo de Castro). Na mesma carta, o criador de Diadorim e de tantos outros personagens emblemáticos da literatura brasileira chega a afirmar que o ilustrador mergulhou tão fundo no livro e na essência dele que se poderia chamar esse universo visual de *Potyana*. O conjunto dessas ilustrações recebeu, inclusive, em 1969, o primeiro prêmio no setor Livros na 10ª Bienal Internacional de São Paulo.

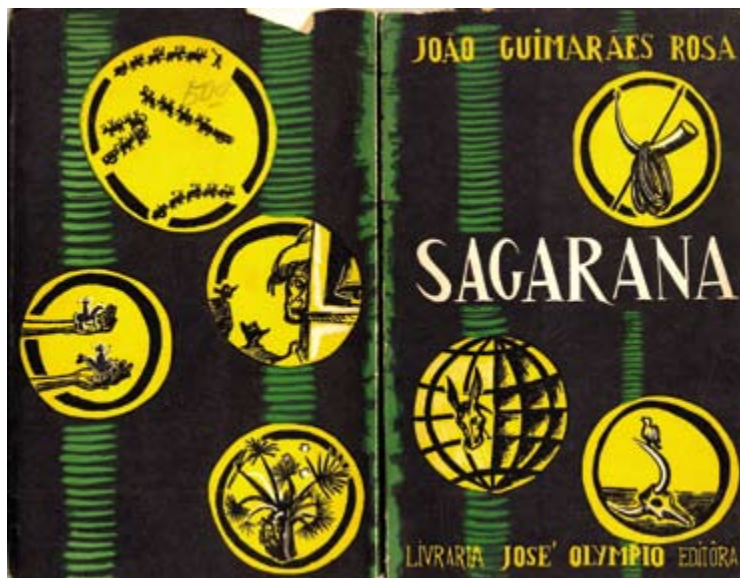
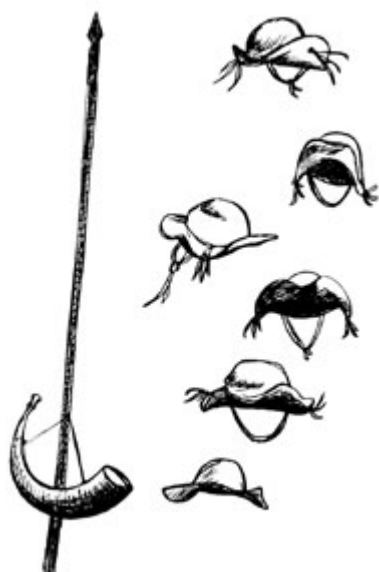
Além de *Sagarana*, Poty ilustrou, para Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, *Corpo de Baile*, *Tutaméia*, *Primeiras Histórias*, *Manuelzão e Miguilim* e *No Urubuquaquá, no Pinhém*.<sup>22</sup> O seu processo de criação iniciava com uma leitura atenta, que poderia se repetir duas, três vezes. Depois, dentro de suas possibilidades, Poty fazia questão de visitar a paisagem referida nos textos, preocupando-se em conhecer os tipos humanos, em sentir o cheiro das flores, da comida, da terra. Assim, a partir de percepções não apenas literárias, mas humanas, criava *suas* imagens.

Muitas vezes, como o próprio artista revela, ilustrava sem qualquer encomenda, por puro prazer.

Tenho dezenas de livros que ilustrei para mim. [...] O *Roland*, de Mayrinck. Este, ilustrei várias vezes, tenho comigo, mas, provavelmente, nunca vai ser publicado. Casualmente, conheci autores de romances

21 Trecho extraído do catálogo *Poty e o Livro*. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1997.

22 O artista ainda ilustrou obras de Euclides da Cunha, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, Jorge Amado, Gilberto Freyre, continuando nos regionalistas mais recentes, como Mário Palmério, José Cândido de Carvalho, até o romance amazônico de Márcio Souza.



44. No alto, ilustração e capa para a quinta edição de *Sagarana* (1958), que o próprio Guimarães Rosa chamava de *Potyrana*, devido às imagens “glosantes” de Poty. Ao lado, outra capa do artista para obra de Rosa: *Grande Sertão: Veredas* (1956). Ambos os livros saíram pelo selo da José Olympio. (FP)



que illustrei quando ainda eram inéditos. Conversávamos [...] e eu ia fazendo as ilustrações. É o caso do José Cândido de Carvalho, que illustrei antes de o livro sair; de Guimarães Rosa, que já tinha havido uma edição de *Sagarana*. Foi casualmente, tudo. Não há, assim, uma coisa dirigida. São circunstâncias, vim a conhecer essas pessoas pelo caminho. (POTY, in: POTY E O LIVRO, 1997)

No caso da edição assinada por Poty para *Sagarana*, o livro contempla o uso de vinhetas nas aberturas e fechamentos de capítulos, além de ilustrações que podem expandir-se pelas duas páginas. E sempre em preto.<sup>23</sup> A economia nos traços e a síntese nos elementos ilustrados sugere

23 Acerca da opção pelo preto, costumava dizer: “Eu não me dou bem com a cor”. Pela problemática da cor é que ele opta pela gravura, na qual pode explorar a intensidade dramática do claro-escuro. Na técnica, Poty fez xilografia, ponta-seca, água-forte, água-tinta, litografia.



rem a saga e delinham a paisagem, não se preocupando, em nenhum momento, em representar o clímax narrativo das cenas escritas por Rosa. Este é um aspecto curioso do trabalho de Poty, uma vez que a imensa maioria das ilustrações observadas e analisadas de outros artistas contempla preponderantemente os momentos de ápice da história; ou momentos que o ilustrador julgou especiais e que, para assinalá-los, geralmente aparecem com uma frase sob a imagem, extraída do texto, tal como uma legenda. No caso de Poty, as imagens funcionam como sugestões, como lampejos entre o texto, dialogando com ele, sobretudo com a sua cadência solta e de tom conversado. Daí a importância que dá às vinhetas, que o artista transforma, na observação de Fernando Bini, em “passagens de sonhos” (BINI, 2007, p. 12). Em *Grande Sertão: Veredas* (1956), por exemplo, a primeira das vinhetas é uma “esfinge sobre o tempo”: decifra-me ou te devoro! Uma imagem que se presta a múltiplas projeções sobre os mistérios que a narrativa apresenta. Para este mesmo livro, o terceiro de Guimarães Rosa, Poty fez os “misteriosos desenhos” encomendados para a capa e, em 1958, para a segunda edição da obra, criou também as orelhas e os mapas do sertão.

Rosa gostava da palavra “encantamento”, e foi o que aconteceu entre os dois: ficaram encantados. Durante uma conversa de oito horas, um narrando e outro desenhando, surgiram os mapas cheios de hieróglifos, que recriam um sertão imaginado tanto por Rosa quanto por Poty, elementos que integram os sentidos mais sutis e secretos do texto e lhe sugerem infinitas leituras. Para ambos, o “mundo é mágico”, e tanto o texto quanto a imagem são narrativas sobre a incerteza e a indeterminação. (BINI, 2007, p. 13)

Nos anos 50, Poty participa de duas edições promovidas pela Sociedade dos Cem Bibliófilos: *Quatro Contos* (1953), de Machado de Assis, e *Canudos* (1955), de Euclides da Cunha. Tais convites confirmam o prestígio e o lugar ocupado pelo ilustrador na história editorial brasileira.

[...] O segredo da grandeza de sua ilustração é que Poty não retrata propriamente situações e nem personagens. Ele dá uma dimensão muito mais subjetiva, muito mais abrangente e que permite também ver aquele desenho de acordo com a sua interpretação, com o seu teor de conhecimento e de sensibilidade para com a obra literária que ele está lendo. De modo que ele tem a mesma dimensão que tem a obra literária. É abrangente, subjetiva. Não é condicionada realísticamente como uma proposição definitiva para com o leitor. Diante do desenho do Poty, o leitor tem milhões de alternativas. É uma nova leitura que ele tem, combinada àquela que tem do livro. Cada leitor lê o desenho dele como quiser. Eu tenho a impressão que nisso reside a grandeza do desenho de Poty. (SABINO, Fernando. in: POTY E O LIVRO<sup>24</sup>)

---

24 O texto, por sua vez, teria sido retirado do jornal *O Estado do Paraná*, suplemento *Almanaque*, com data de 26 de junho de 1988.

## 2.5 UM LUXO SÓ: A SOCIEDADE DOS CEM BIBLIÓFILOS DO BRASIL

Fundada em 1942 por Raymundo Otoni Castro Maya<sup>25</sup>, a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil foi uma das iniciativas mais importantes para a valorização do livro ilustrado no país.<sup>26</sup> De certa forma, seus idealizadores buscaram instaurar aqui a prática dos *clubes do livro* ou das editoras especializadas em obras exclusivas, a exemplo das européias e já citadas Éditions Vollard, a Kahnweiler, a Cranach Presse, a Skira, e a The Limited Editions Club.

Publicando 23 obras de literatura brasileira<sup>27</sup>, ilustradas por grandes nomes das artes plásticas do país, a Sociedade, como o seu próprio nome indica, tinha tão somente 100 (cem) associados. As edições de luxo eram anuais e a tiragem era de 119 exemplares: 100 para os sócios, sendo o restante distribuído de acordo com o estatuto da instituição.<sup>28</sup>

Os autores escolhidos eram exclusivamente brasileiros, e os temas se dirigiam a questões da cultura nacional, como as lendas amazônicas, os romances naturalistas, poemas modernistas e outros escritos importantes da literatura brasileira. Os livros eram impressos tipograficamente, com gravuras e acabamento artesanais. A partir de 1953, a direção técnica da Sociedade foi confiada a Darel Valença Lins (1924), que ilustrou as edições de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e de *Poranduba Amazonense*, de Barbosa Rodrigues. Todos esses cuidados conferiam às edições da Sociedade, guardadas as devidas proporções, uma pontual semelhança com os livros produzidos pela Kelmscott Press, de William Morris, no sentido da valorização esmerada dos trabalhos do tipógrafo, do ilustrador e do encadernador.

---

25 Raymundo Otoni de Castro Maya (1894-1968): mecenas, industrial, esportista, editor de livros, colecionador, fundador de museus e sociedades culturais, fundou a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil em 1942, e a Sociedade “Os Amigos da Gravura”, em 1948. Dirigiu e remodelou a recuperação do Parque da Floresta da Tijuca, em 1946, participou da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1948, tendo sido seu primeiro presidente. Coordenou a edição dos livros de Debret no Brasil, em 1954, e a dos livros de Gilberto Ferrez em 1965. Finalmente, criou dois museus que doou ao Rio de Janeiro: a Chácara do Céu e o Museu do Açude, com seus ricos acervos, jardins e reserva florestal.

26 A Sociedade dos Cem Bibliófilos funcionava como uma espécie de “Clube do Livro”. No entanto, como lembra Hallewell, não foi o único. Em 1941, Mário de Andrade, Cândido Portinari e Aníbal Machado haviam constituído um pequeno clube do livro de poesia, que iniciou com as edições de *Metamorfoses*, do poeta Murilo Mendes (ilustrado por Portinari), *Girassol da Madrugada*, de Domingos Carvalho da Silva, e *Cancioneiro do Ausente*, de Ribeiro Couto. Todos os livros tinham 350 exemplares. Pouco tempo depois, em janeiro de 1943, surgiu o Clube do Livro, organizado por Mário Graciotti e, nos anos 40, o Livro do Mês e o Círculo Literário (HALLEWELL, 2005, p. 498).

27 As obras editadas sob o selo da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil encontram-se listadas no Apêndice C desta tese.

28 Castro Maya ainda fazia um número especial com os originais das ilustrações. Apaixonado pelas matrizes dessas imagens, muitas vezes ele as arrematava em leilões da instituição, após as mesmas terem sido inutilizadas para futuras publicações.

Vários artistas de relevo ilustraram obras para a Sociedade dos Cem Bibliófilos, como Iberê Camargo (1914-1994), Poty, Clóvis Graciano (1907-1988), Di Cavalcanti e Djanira (1914-1979). Devido ao fato de Cândido Portinari (1903-1962) ter inaugurado a série, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e de Lívio Abramo (1903-1992) ter recebido um grande prêmio no Salão Nacional de Belas Artes (1950) pelas ilustrações para *Pelo Sertão*, de Affonso Arinos de Mello e Franco, optei por comentar esses trabalhos.

### Cândido Portinari

Fazendo um exercício semelhante ao de Poty, Cândido Portinari procurou, em suas produções como ilustrador, aproximar-se o mais possível do texto, buscando um conteúdo visual e específico para cada obra literária.<sup>29</sup>

Uma de suas interpretações de maior êxito foi para *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Lançado em 1943 e inaugurando as edições da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, o livro traz 316 páginas, sete águas-fortes de página inteira, 25 retratos e 53 desenhos a nanquim. Quando foi lançado, emocionou centenas de apreciadores do universo machadiano e da poética de Portinari, como assinala Lúcia Miguel Pereira, em ensaio publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, de 13 de agosto de 1944:

Ele [Portinari] procurou, antes de mais nada, entender o modo de ser de Machado de Assis, penetrar-lhe o espírito, assimilar-lhe os processos de composição; foi um estudo lento, paciente, minucioso, de que resultou a sua perfeita identificação com o romancista. O pintor, que não recua diante de deformações ousadas e exuberantes efeitos de coloridos, fez-se delicado, sóbrio, comedido, adotando a economia de traços do autor, sem, contudo, nada sacrificar da sua personalidade. Portinari, refreado por Machado, é sempre Portinari, como Machado, plasticizado por Portinari, é sempre Machado. Combinam-se, completam-se, mas não se confundem. [...] Para ser fiel ao escritor, o pintor restringiu, ou melhor, dirigiu a sua imaginação, fazendo uma re-criação, coisa mais difícil, e no caso mais valiosa, do que a criação espontânea. (PEREIRA, Lúcia Miguel, in: PORTINARI LEITOR, 1996, p. 38)

O desenho econômico, que apanha em poucos traços episódios, situações e fisionomias, é a característica central da interpretação portinariana de *Brás Cubas*. Em geral, Portinari optou pela estilização, por uma instantaneidade que foge da descrição realista e se resolve em poucas linhas expressivas e densas de significado.

São poucas as cenas representadas – como a do enterro do personagem –, com ênfase para os retratos, com todos os personagens do livro, mesmo os secundários. Acerca dos retratos, Lúcia Miguel Pereira chama a atenção para a grande semelhança das figuras femininas entre si. A mãe de *Brás Cubas*, senhora “caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às tro-

29 Sobre outros trabalhos de Cândido Portinari no campo da ilustração, ver, no Apêndice C desta tese, o texto intitulado *Portinari Ilustrador*.



45. Cândido Portinari e sua interpretação de Marcela, com suas duas faces: a jovem e a desfigurada pela bexiga. (FONTE: Portinari Leitor, 1996.)



46. Um “velho”: gravura de Cândido Portinari para *O Alienista* (1948), de Machado de Assis. (FONTE: Portinari Leitor, 1996.)

voadas e ao marido”; sua irmã Emerenciana, cujo vulto apenas se vislumbra no romance; Eusábia, “robusta donzela, que, se não era bonita, também não era feia”; Virgília, “uma dessas figuras talhadas em pentélico, de um labor nobre rasgado e puro, tranqüilamente bela”; Eugênia, que se arrastou “pela estrada da vida, triste com os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa”; Sabina, doméstica e interesseira, e sua filha Venância, “o lírio do vale”; a baronesa, “macia, risonha, vestígios de beleza”; Nhá-loló, com sua “suavidade etérea casada ao polido das formas terrenas”... Todas essas criaturas, de idades, feitios e situações diferentes, têm um ar familiar, feições similares, uma mesma expressão serena, reservada e passiva, que é a marca das mulheres de Machado de Assis – com exceção, naturalmente, de Capitu.

Só os retratos de Dona Plácida e de Marcela são diferentes, até porque elas também são figuras completamente distintas no livro – oriundas, inclusive, de outra classe social. O perfil de Marcela é particularmente notável, e constitui uma das mais emblemáticas sínteses visuais para um texto literário. Na obra machadiana, Marcela é a ondulante espanhola, “amiga de dinheiros e de rapazes”, que a bexiga desfigura. Portinari a apresenta justamente com seus “dois tempos”, com uma dupla face, a bela e a fera: uma é fresca, condizendo com o corpo redondo e desejável da juventude; a outra é sombria, completando o destino tétrico e “moralmente esperado” da prostituta.

Já os retratos dos homens são bastante diferenciados, mas, para um leitor atento de Machado, é impossível confundi-los, dadas as características tão bem representadas pelo

artista, como é o caso de Vilaça, com seu cabelo desgrenhado e o falso brilho do “poeta de sobremesa”; ou mesmo Quincas Borba, com seu olhar alucinado, perdido entre a loucura e a consciência da realidade.

Portinari ainda ilustrou, por iniciativa e sob a direção de Raymundo Castro Maya – porém fora da Sociedade dos Cem Bibliófilos –, outra obra-prima de Machado, *O Alienista*. Com tiragem de 400 exemplares, 36 desenhos e quatro águas-fortes fora do texto, o livro foi editado em *off-set* em 1948, com fins beneficentes. Diferentemente de *Memórias Póstumas*, em *O Alienista* Portinari adotou a deformação como nota dominante para as ilustrações do conto. Ao caráter tenso da narrativa machadiana, Portinari responde com desenhos de viés marcadamente expressionista, de traços semelhantes a esboços. Como bem pontua Annateresa Fabris, nesse trabalho há uma ausência de identificação dos personagens, como que para sublinhar o papel de objetos científicos que o doutor Bacamarte lhes confere: “Se o que importa [...] é o discurso do alienista, *capaz de produzir loucura*, os personagens só podem ser apresentados de maneira prototípica, apenas acenada, pois a lógica da ciência não conhece indivíduos, mas espécimes” (FABRIS, Annateresa, in: PORTINARI LEITOR, 1996, p. 26).

### Lívio Abramo

Entre os demais artistas que ilustraram para a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, Lívio Abramo é um dos destaques, com as monumentais imagens produzidas para *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos, publicado em 1949. Para incorporar o ambiente do livro, Abramo viajou para a região de caatinga de Minas Gerais e Bahia e leu Mário de Andrade e Euclides da Cunha.

Artista com atuação marcante como ilustrador de jornais ao longo dos anos 30 – como para *Il Corrieri degli Italiani* e *Lo Spaghetto*, nascidos na colônia italiana de São Paulo –, Abramo deixou sua marca indelével nas dezenas de xilogravuras marcadamente expressionistas que produziu para *O Homem Livre* (surgido em São Paulo, em 1933). A publicação poderia ser definida como um “jornal da Frente Única Anti-facista, reunindo várias correntes, sobretudo trotskiistas, anarquistas e socialistas” (AMARAL, 2003, p. 41).

Se, em *O Homem Livre*, o que caracteriza suas imagens é a rudeza das figuras e da forma como são representadas, em *Pelo Sertão* já aparece o “novo” Lívio Abramo, talhado pela adoção da matriz de madeira de topo e por novos instrumentos de trabalho. Eles vão-lhe permitir mais delicadeza nos cortes, proporcionando uma expressão renovada das formas e do contraste entre preto e branco.

Concentradas no primeiro plano, as 26 xilogravuras exploram toda a mancha estabelecida pelo artista, de contornos irregulares. O fundo, quase sempre, é um emaranhado de linhas e de sobreposição de formas de viés geométrico – que depois ele tanto vai explorar, em sua “fase pa-



47. Xilos de Lívio Abramo para *Pelo Sertão* (1949), edição exclusiva para a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. (FONTE: *Matrizes do Expressionismo no Brasil*, 2000.)

raguaia” –, numa clara solução *picassiana*, que acentua a dramaticidade e a explosão gráfica das cenas. Entre essas várias linhas, num jogo entre as áreas de luz e as áreas negras, despontam sutilmente as figuras, confundindo-se com o fundo e com a paisagem. Geralmente Abramo lida também com texturas na superfície de determinadas áreas e formas, sempre com o viés geométrico, para ressaltar aspectos dos personagens. Desta feita, consegue conciliar, de maneira peculiar e com enorme refinamento técnico, figuração e abstração, apresentando em seu trabalho soluções formais de grande impacto visual.

Com essa série de ilustrações, impressas em papel de arroz e apresentadas no Salão Nacional de Belas Artes, o artista obtém o prêmio de viagem ao exterior. Era 1950, mesmo ano em que participa da 25ª Bienal de Veneza e realiza retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

#### Ainda sobre livros ilustrados e bibliofilia

Os livros editados pela Sociedade dos Cem Bibliófilos constituem, inegavelmente, um dos grandes momentos (senão o maior!) do livro ilustrado por artistas plásticos no Brasil. No entanto, pouco após a morte de seu fundador, Raymundo Castro Maya, em 1968, a entidade deixa de editar as tão invejadas publicações.

Tentando renovar esta tradição, em 1995 foi criada, em Brasília, a Confraria dos Bibliófilos do Brasil (CBB). Numa iniciativa do bibliófilo José Salles Neto, a CBB conta com 350 sócios, e não passará deste número. São lançados quatro livros por ano, escolhidos, por votação, pelos confrades. Os livros são dentro dos mes-

2. Modernidade e Ilustração Literária no Brasil

mos moldes da Sociedade, ou seja: impressos em tipografia, com ilustrações assinadas por grandes artistas brasileiros. Na composição do livro, há um diferencial: a capa dura é feita com bagaço de cana, e a sobrecapa com fibras tiradas da bananeira. Já o papel para impressão é fosco, poroso e com gramatura maior, sendo que os livros são costurados. Quase todo o processo é artesanal. E, curiosidades: (1) para compor cada uma das folhas, é necessária uma quantidade de tipos que pode pesar até quatro quilos; (2) cada edição demora, em média, até oito meses para ser finalizada.

Em maio de 2007, a CBB lançou seu 19º título, *O Cobrador e Outros Contos*, de Rubem Fonseca, com textos selecionados pelo próprio autor. As ilustrações ficaram a cargo de Rubens Gerchman (1942). Entre outros títulos da Confraria estão *Dez Contos Selecionados*, de Clarice Lispector, com gravuras de Marcelo Grassmann; *Pureza*, de José Lins do Rego, com desenhos de Flávio Tavares (1); e *Noite*, de Erico Verissimo, com ilustrações de Danúbio Gonçalves (1925).

As atividades da CBB, a pleno vapor, mostram a demanda por publicações diferenciadas. Demanda que também é exemplificada pela recente re-edição de *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, com desenhos de Renina Katz (1925). O poema foi lançado em 1953 e prontamente arrebatou a gravadora que, entre 1956 e 1958, produziu várias ilustrações para a obra. Em 2004, a Editora da Universidade de São Paulo, junto com a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, re-editou a obra em grande estilo. Portando capa dura, com 39 x 28,5 cm, papel *cuchê mate* 150 gramas e trazendo amplo destaque às imagens, o livro reforça o apelo e a exuberância conferida pela ilustração e, naturalmente, por um tratamento gráfico primoroso.

O grande diferencial tanto desta publicação, quanto dos títulos da CBB é, justamente, o carinho pelo *produto* livro: projeto, impressão, imagens, acabamento... Isso porque, embora o conteúdo do livro possa abranger, eminentemente, o texto de renomados escritores, um *livro*, como lembra Paulo Silveira, é, acima de tudo, um *objeto*: “Ele não é obra literária. A obra lite-



48. Capa de Rubens Gerchman (2007) para a Confraria dos Bibliófilos do Brasil.



49. Capa e ilustração de Danúbio Gonçalves para *Noite* (2006), de Erico Verissimo, produzido especialmente para a Confraria dos Bibliófilos do Brasil (2006). (FP)





50. Capa e ilustrações de Renina Katz para *Romanceiro da Inconfidência* (1956-1958), de Cecília Meireles. O livro foi recentemente re-editado (2004). (FONTE: MEIRELES, 2004.)

rária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores” (SILVEIRA, 2001, p. 13).

Foi essa consciência que fez da Editora Globo, sediada em Porto Alegre, uma das mais notórias empresas do ramo ao longo da primeira metade do século passado. E é sobre ela que me debruço na segunda parte desta tese, enfatizando a visualidade inovadora de seus livros.







PARTE II  
A MODERNIDADE VISUAL NAS PUBLICAÇÕES  
DA EDITORA GLOBO



## I. EDITORA GLOBO, UMA ESCOLA

Mas quem diz Rua da Praia também diz Livraria do Globo. E aqui seria necessário avivar a fantasia, puxar pela memória, convocar engenho e arte, se eu quisesse explicar às direitas o que chegou a significar para aquele momento da minha vida a Rua da Praia aos sábados, em frente à Livraria do Globo. (...) Aos sábados, a Livraria do Globo atraía as mariposas literárias, como um foco luminoso. (MEYER, 1996, p. 179)



urante pelo menos três décadas, entre 1930 e o final dos 50, a Livraria e Editora Globo foi uma das mais importantes empresas do ramo no Brasil. Sobretudo ao longo dos anos 30, ela se firmou como a segunda grande editora do país, com 6% dos lançamentos, enquanto a Companhia Editora Nacional respondia por 14%, e a José Olympio, por 5% (MICELI, 2001).

De acordo com Sergio Miceli, neste período, a repartição da produção, em vista dos títulos publicados, era a seguinte, nos anos 30: 24% dos livros eram resultado de pequenos empreendimentos gráficos, de edições avulsas de tipografias, de edições pagas pelos próprios autores e, inclusive, de edições sem assinatura de editor; outros 5% do mercado ficavam sob o comando das editoras menores, cujo programa de lançamentos variava anualmente entre 21 e 60 títulos; 11% da produção eram divididos entre os nove empreendimentos de porte médio (Alba, Panamericana, Jacinto, Antunes, Guanabara, Coelho Branco, Briguiet, Getulio Costa, Martins), cujo pacote de lançamentos oscilava entre 61 e 150 títulos; 13% ficavam com as seis editoras de grande porte: Saraiva, Empresa Editora Brasileira, Vecchi, Freitas Bastos, Zelio Valverde e Edições e Publicações Brasil, que buscavam colocar no mercado entre 151 e 250 obras (MICELI, 2001, p. 149). Ainda segundo Miceli, as seis maiores editoras independentes concentravam 36% dos lançamentos, sendo que apenas as três primeiras, Editora Nacional, Globo e José Olympio, detinham 25% do mercado.

A história de como a Livraria e Editora Globo se constituiu e conquistou tal condição é bastante interessante. E apesar de eu já ter percorrido acerca dessa trajetória em minha dissertação de



51. Laudelino Pinheiro de Barcellos fundou a Livraria do Globo no dia 10 de dezembro de 1883. Afeito a citações latinas, deu-lhe o slogan *Urbi et Orbi*, “da cidade para o mundo” ou, numa licença de tradução, “de Porto Alegre para o mundo”. (FONTE: Fotografia gentilmente cedida por Eduardo Barcellos.)

Mestrado, julgo importante relembrar, rapidamente, seus principais momentos.<sup>1</sup>

Final do século XIX: Laudelino Barcellos encoraja o amigo Saturnino Alves Pinto e, com um pequeno capital de 10 contos de réis, cria uma loja de material escolar no número 268 da Rua da Praia. Era dezembro de 1883, e o estabelecimento era batizado de *Livraria do Globo*. Como era afeiçoado a citações latinas, Laudelino teria criado uma espécie de *slogan* para a loja: *Urbi et Orbi*, que significa “Da cidade para o mundo” ou, numa licença de tradução, “De Porto Alegre para o Globo”. Assim, a casa comercial nascia sob o signo do cosmopolitismo, denunciado pelo nome, pelo lema e pelo logotipo adotado: uma esfera representando o globo terrestre.

Na livraria, o expediente era puxado: começava às 6h30 e ia até às 22h, inclusive aos sábados. Embora crescente, o consumo não era

suficiente para dar um bom lucro. O amigo Saturnino, não suportando a pressão, desliga-se do empreendimento. Sozinho, Laudelino monta nos fundos do estabelecimento uma prensa com tipos móveis, com a qual poderia compor livros para o comércio ou impressos variados para seus clientes. Em 1890, uma prima lhe apresenta o menino José Bertaso, então com 12 anos. Filho de imigrantes italianos pobres, ele precisava trabalhar: começou como servente, depois foi tipógrafo, caixa, gerente. Em 1902, aos 24 anos, recebia um salário razoável: 400 mil réis.

Segundo Sônia Amorim, nessa época a Globo era um “mundo”, abastecendo o consumidor porto-alegrense com os mais variados artigos, como: papel de carta, papel de embrulho, papel de seda, papel crepom, papel acetinado, papel transmissor, caixas de papelão; bandeirinhas para festa; na época de Carnaval, máscaras, confetes e serpentinas; novidade: papel higiênico; penas de aço, canetas, vidros de tinta, tinteiros, mata-borrão, tinteiros de luxo para presente, lousa, giz e cadernos escolares; rosários, santinhos e crucifixos; encordoamentos para violão e violino; partituras musicais para piano, violino e orquestra; o mais completo repertório de valsas, tan-

1 Sobre a história da Editora Globo, ver: AMORIM, 1999; TORRESINI, 1999.

1. Editora Globo, uma Escola

gos, *schottisc* e *canzonettas*; mapas do Brasil e do mundo; objetos para escritório, pastas, arquivos, livros contábeis, cofres; instrumentos de engenharia, régua, esquadros, compassos, fitas métricas, utensílios para desenho e pintura, sortimento de tintas a óleo e aquarelas, pincéis, paletas, aguarráz; sinetes de borracha, carimbos, selos, estampilhas; brinquedos, dominó, xadrez, damas e gamão; cartas de baralho francês e baralho espanhol; setor de jornais e revistas: *O País*, do Rio de Janeiro, e *O Século*, de Lisboa; uma vistosa prateleira de livros didáticos e outra de romances franceses em tradução portuguesa; e por aí fora...

Em 1909, José Bertaso motiva o chefe a comprar uma linotipo para a loja, a primeira da cidade. Essa aquisição conquista clientes das empresas concorrentes, as tradicionais livrarias e gráficas Gundlach, de Porto Alegre, a Echenique, de Pelotas, e a Rottermund, de São Leopoldo, além de encorajar os dois a se aventurar no mundo editorial. A primeira iniciativa neste sentido foi a publicação, em 1917, do *Almanaque do Globo*, dentro dos moldes dos almanaques assinados por gráficas, farmácias e demais estabelecimentos comerciais. Por sugestão de Laudelino, trazia na capa um globo terrestre com o dístico *Urbi et Orbi*. Além das informações e curiosidades de caráter geral, publicavam-se escritos de novos autores. Quem dividia a orientação intelectual do almanaque eram João Pinto da Silva e, a partir de 1919, um imigrante recém-chegado da Itália, Mansueto Bernardi (1888-1966), também poeta e prosador. Gráficamente, o *Almanaque* era bastante simples, privilegiando o texto e apresentando pequenas vinhetas e desenhos anônimos.



52. Duas faces da livraria: no alto, a fachada da antiga Rua da Praia, nos primeiros anos do século xx. Abaixo, a frente para a Rua 15 de Novembro, já no início dos anos 20. (FONTE: COSTA, 1922.)



53. Capa da edição nº 4 do Almanaque do Globo (1920).  
(FONTE: CARDOSO, 2005.)



54. Capa de João Fabrion para a 18ª edição do Almanaque do Globo (1934). Na esfera, a reprodução da primeira capa da Revista do Globo (5 jan. 1929), com desenho de Sotéro Cosme. (FONTE: CARDOSO, 2005.)

Em dezembro de 1917, Laudelino falece no Rio de Janeiro e José Bertaso entra como sócio-diretor da firma, então Barcellos, Bertaso & Cia. O sucesso do *Almanaque* cria caixa para a empresa, que começa a editar no formato de livro alguns jovens escritores que freqüentavam a casa. Quem coordenava esse empreendimento era, no dizer de Theodomiro Tostes, o “místico Mansueto Bernardi”:

Estou a vê-lo na sua mesa [...]. Mansueto é a própria mansuetude. [...] Suave, fino no falar, mas às vezes um tanto áspero e seístrso. [...] Está pensando em editar aquele grupo de novos, cada um com os seus manuscritos no bolso, mas sem os fundos necessários para editá-los. Sabe dos obstáculos a vencer. O bom senso do velho Bertaso, principalmente. E a sua alma latina de Mecenas procura uma solução, alinhando cifras. E chega a uma idéia. A co-produção ou a co-edição, qualquer uma destas. O autor, o ‘esperançoso autor’, terá o seu livro editado, mas se compromete, no caso de um prejuízo da editora, a ressarcir – e a palavra sai bem silabada – o possível montante desse prejuízo. Os rapazes aceitam: estão na idade em que não se pensa em montantes nem em prejuízos. E muito menos nesse verbo ressarcir, tão vazio de sentido e tão cheio de esses. O caso é que os livros foram editados. E não sei se por artes do mecenas ou do seu mentor em coisas práticas, nenhum dos jovens autores teve necessidade de conjugar o antipático verbo ressarcir. (TOSTES, Theodemiro, apud AMORIM, 1999, p. 30-31)<sup>2</sup>

Assim, entre 1924 e 1930, a Livraria do Globo publica os seguintes títulos: *Troupilha Crioula*, de Vargas Netto; *Poemas do Sonho e da Desesperança* e *Lua de Vidro*, de Athos Damasceno Ferreira; *Minha Terra* e *Colônia Z*, de Ruy Cirne Lima; *Mansamente*, de Paulo de Gouvêa; *Coração Verde*, de Augusto Meyer; *Canção Preludiada*, de Theodemiro Tostes; *No Galpão* e *Contos Rio-grandenses*, de Darcy Azambuja; *Pampa*, de João Maia; *Trem da Serra*, de Ernani Fornari; *Alma Crepuscular* e *Terra Impetuosa*, de Pedro Vergara; e *Colecionadores de Emoções*, de Dante de Laytano, entre outros. A publicação desses autores locais respondeu, ao longo do período acima indicado, por 10% dos títulos lançados, sendo que a tiragem por edição era de apenas 700 exemplares – como comparativo, assim que iniciou a publicação

2 De acordo com Amorim, o texto foi originalmente extraído do livro *Nosso Bairro: Memórias*, lançado pela Fundação Paulo do Couto e Silva, em 1989, p. 65.

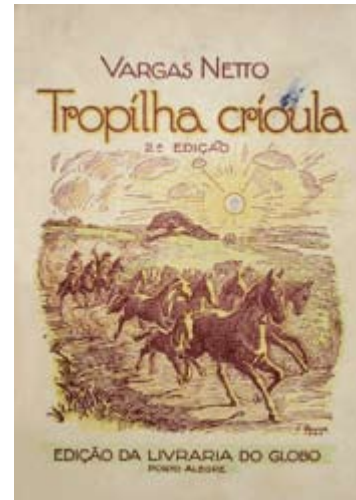
de literatura estrangeira, essa tinha uma tiragem de 2.000 exemplares. De outro lado, a Globo lançou, até o final da década de 20, 130 títulos, sendo que eles eram assim divididos: literatura estrangeira de caráter popular (25%), direito e legislação (20%), estudos rio-grandenses (15%), literatura regional (10%), didáticos (10%) e outros (20%) (TORRESINI, 1999, p. 32).

## 1.1 A SEÇÃO EDITORA

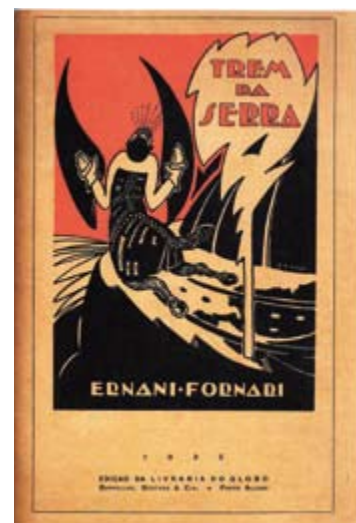
[...] Foi a Globo que, literalmente, apresentou o Brasil aos maiores escritores modernos, e hoje não existe brasileiro, acima de uma certa idade e de um certo grau de curiosidade intelectual, que não deva à Globo o seu conhecimento de, entre muitos outros, Thomas Mann, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Graham Greene, Somerset Maugham, Roger Martin du Gard, William Faulkner. Isto sem falar nos escritores regionais, como Augusto Meyer, Moysés Vellinho, Dyonélio Machado, Mário Quintana, Erico Verissimo, que a Globo lançou. (VERISSIMO, Luis Fernando, apud AMORIM, 1999, p. 126)

O grande salto da Globo se dá nos anos 30, quando a chamada *Seção Editora*, sob os cuidados de Henrique Bertaso – filho do agora *velho* José –, passa a estruturar seu planejamento como uma editora “de verdade”. Como não tivesse muita segurança e conhecimento quanto ao ambiente literário, Henrique começa contratando como conselheiro editorial o jovem Erico Verissimo. Ele passara a integrar a *família Globo* em janeiro de 1931, assumindo como secretário de sua mais notória publicação, a *Revista do Globo*, logo depois da saída de Mansueto Bernardi, capitaneado por Getúlio Vargas para trabalhar na máquina pública, vindo a dirigir a Casa da Moeda.<sup>3</sup>

O magazine, nascido a partir de uma indicação do então Presidente da Província, Getúlio Vargas, ao diretor da Livraria do Globo, José Bertaso, atravessou quatro décadas ditando padrões de comportamento e servindo como referencial para

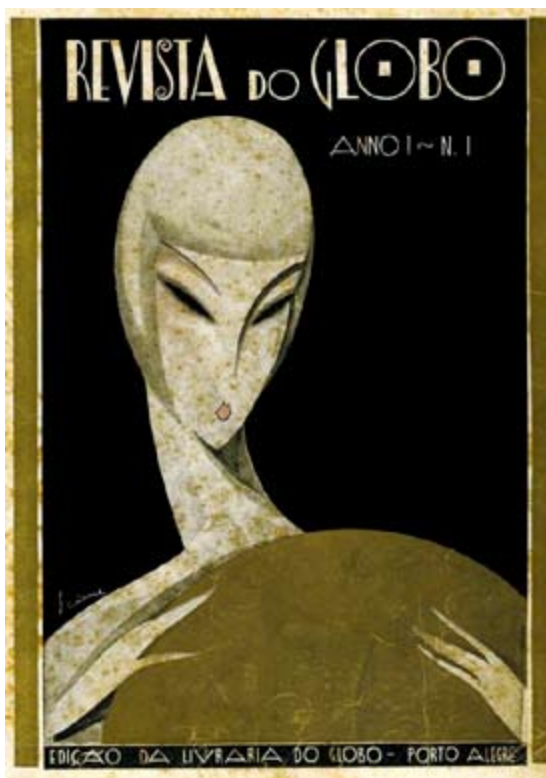


55. Capa de Ernst Zeuner para *Troupilha Crioula* (1926), um dos principais lançamentos da Globo ao longo dos anos 20. (FP)

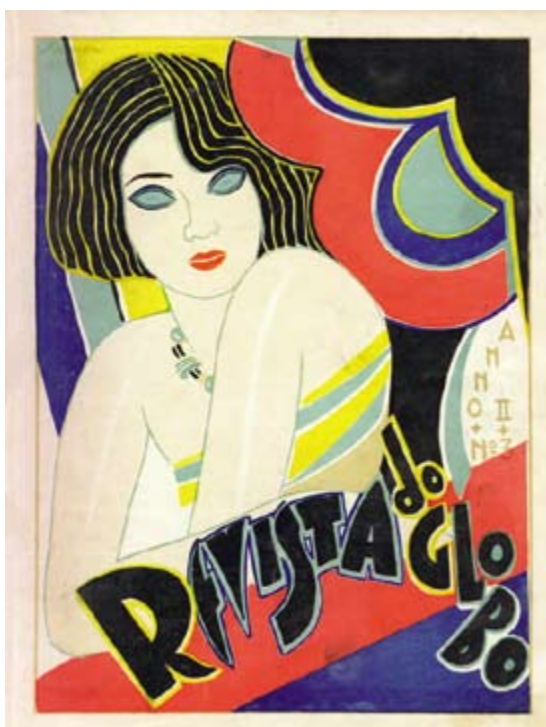


56. Capa de Fernando Corona para *Trem da Serra* (1928), outro título importante da literatura regionalista daqueles idos. (FONTE: CARDOSO, 2005.)

3 Acerca dos elos entre Getúlio Vargas, a direção da *Revista do Globo* e os intelectuais ligados à Editora Globo, ver, no Apêndice C desta tese, o texto complementar *Getúlio Vargas e suas relações com os intelectuais ligados à Editora Globo*. O texto discute as complexas associações da empresa sulina com o poder.



57. Capa de Sotero Cosme para a primeira edição da Revista do Globo, que circulou a partir de janeiro de 1929. (FP)



58. Capa de João Fahrion para a edição nº 27 da Revista do Globo (1930). (FP)

jornalistas, ilustradores, fotógrafos e artistas por reiterados anos. Em seus primeiros dez anos, adotou como receita editorial o misto de mundanismo, política, esportes e cultura que já caracterizara títulos como *Mascara* (1918-1928)<sup>4</sup>, *Kodak* (1912-1920), *Kosmos* (1926-1926) e *Madrugada*<sup>5</sup> (1926-1926).<sup>6</sup> Foi só depois, a partir do final dos anos 30, tendo à frente Justino Martins – cunhado do antigo diretor da publicação, Erico Verissimo –, que a revista assumiu um viés mais jornalístico. A opção também pelas reportagens lhe assegurou um estrondoso sucesso junto ao público. Comento certas especificidades do campo editorial

4 Coordenada por Eduardo Guimarães, então diretor da Biblioteca Pública do Estado.

5 *Madrugada* foi a primeira manifestação literária grupal de tendência modernizante no Rio Grande do Sul, que deu espaço a alguns dos mais notáveis intelectuais e artistas da primeira metade do século xx. A revista, que circulou apenas entre setembro e dezembro de 1926, perfazendo cinco edições, tinha à frente os então jovens Augusto Meyer e Theodemiro Tostes, e contava com a direção de arte de Sotero Cosme, que já havia assinado a mesma função na revista *Kosmos* e que desenvolveria a primeira e paradigmática capa da *Revista do Globo*. *Madrugada* é particularmente interessante porque expressa o anseio por modernidade, encabeçado por seus diretores, ao mesmo passo em que reflete a dificuldade da elite burguesa sulina em romper com as tradições. Trata-se do sentimento de *sedução-repulsão* que vem com o novo, com a modernização, uma vez que a nova ordem representa, naturalmente, uma ameaça aos valores antigos. Como lembra Pesavento, o novo, que instaura uma outra ordem, é também um elemento de destruição, que ameaça valores. Neste sentido, o indivíduo que vivencia a modernidade se sente ao mesmo tempo intimidado e seduzido pelos câmbios em curso (PESAVENTO, 1996). No Apêndice C desta tese encontra-se um texto complementar e específico, *O caso da revista Madrugada*, acerca dessa tão importante publicação.

6 Acerca do mercado de revistas no Rio Grande do Sul dos anos 20, ver RAMOS, 20002; TRUSZ, 2002.



gaúcho da época, apontando também as revistas, porque, de fato, havia um amplo e vigoroso cruzamento entre os universos e agentes da literatura, do jornalismo, das artes visuais e das artes gráficas. Ou seja: os mesmos nomes que encontramos no âmbito da literatura estampavam os expedientes das revistas, da mesma forma que muitos dos artistas ilustradores cujas obras vou discutir passaram pelas redações desses magazines.

É interessante notar todo o imaginário de modernidade, bem como as representações de identidade estampadas nas capas da *Revista do Globo*, notadamente entre 1929 e 1939.<sup>7</sup> Essas imagens, dialogando com o universo do cinema norte-americano, com o regionalismo e tendo como protagonista a figura feminina, certamente estão entre as produções mais arrojadas, tanto conceitual como formalmente, produzidas no Rio Grande do Sul ao longo da primeira metade do século xx (RAMOS, 2002). Elas buscavam cristalizar a idéia coletiva do que era *ser moderno*. *Ser moderno* era o objetivo da maioria das pessoas daquelas movimentadas décadas do início do século xx. Mas, o que significava, realmente, *ser moderno*? Para alguns, sobretudo para os que viviam nas cidades que cresciam e se modificavam dia-a-dia, *ser moderno* era usar as roupas da moda, ter carro, ter eletrodomésticos, ir ao cinema, pintar os cabelos de platinado, conhecer as últimas novidades, ter telefone, estar informado, saber datilografar... *Ser moderno* era entendido por muitos como ter acesso a novos artefatos tecnológicos, usufruir novos tipos de lazer, ser parecido com os astros do cinema. Por outro lado, de acordo com Marshall Berman (BERMAN, 1988) e Perry Anderson, *ser moderno* é encontrar-se em um meio-ambiente que “promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo – e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que conhecemos, tudo o que somos [...]. *Ser moderno* é ser parte de um universo em que, como disse Marx, tudo que é sólido se volatiliza” (ANDERSON, 1986, p. 2). Palavras como *moderno* e *modernidade* foram assumidas pela população em geral de uma maneira sem precedentes. Tudo o que era inusitado, novo ou simplesmente diferente era tachado de moderno. Mas o que parecia definir aquelas primeiras décadas do século xx como tempos modernos por excelência era a enxurrada de inovações e informações inseridas no cotidiano das pessoas. E quem quisesse ser percebido como *moderno* precisava, no mínimo, adequar o seu *layout*. Isto servia tanto para as pessoas como para instituições, objetos, publicações e cidades. Esses foram alguns dos aspectos que discuti em minha dissertação de mestrado.

O trabalho junto ao quinzenário não era das tarefas mais estimulantes para Erico, que, em suas

---

7 Quando realizei a minha dissertação de mestrado, restringi a pesquisa aos dez primeiros anos do magazine devido a dois motivos: (1) primeiramente, é nesse período que mais encontramos os trabalhos dos ilustradores nas páginas da revista (acompanhando as capas do magazine, percebemos que as últimas, de 1939, já são fotografias); (2) e, por outro lado, com o afastamento de Erico Verissimo da direção do quinzenário, quem assume é Justino Martins, que confere um aspecto mais jornalístico à publicação. Assim, sob os cuidados de Martins, os espaços para a literatura e a divulgação das artes visuais, inclusive da ilustração, diminuem, em favor das reportagens e foto-reportagens.

memórias, lembra do aspecto maçante de tal empreitada. Quantas vezes ele teve como principais “companheiros de redação” a tesoura e a goma arábica... A pirataria era, de fato, uma rotina, quando Erico não escrevia a revista praticamente sozinho, assumindo distintos pseudônimos (VERISSIMO, 1973a; 1973b). Então, foi com entusiasmo que ele aceitou o convite de Henrique para ser o seu conselheiro editorial, embora as dificuldades de pronto se apresentassem:

Não tardei a perceber que a luta dele era mais séria que a minha. Se quisermos usar das tintas da caricatura, podemos afirmar que Henrique Bertaso naquele tempo dirigia uma editora quase clandestina. Seu pai, que era um homem extraordinário, a alma da casa [...], tinha lá as suas dúvidas quanto às vantagens de empregar capital numa empresa editora. Sabia exatamente o quanto lhe rendia a tipografia, a litografia, a encadernação, a venda dos livros alheios, enfim, todas as seções duma casa que já se fazia tentacular. Ora, um editor pode publicar livros e passar um ano inteiro – ou mais! – sem saber se está ganhando ou perdendo dinheiro. Havia o problema da distribuição, o da prestação de contas de remotas livrarias, e a fatal devolução dos livros consignados, quase sempre em mau estado de conservação. Por que desviar esforços e capital de negócios certos para dedicá-los a uma aventura problemática? (VERISSIMO, 1973a, p. 26)

Mas Henrique era tenaz e persistente, e contava com Erico, que tinha as seguintes incumbências: organizar os programas e as coleções; selecionar as obras a serem traduzidas; recrutar tradutores, supervisionando seus trabalhos; coordenar o planejamento gráfico-editorial; acompanhar a escolha das capas; definir os títulos em português para as obras traduzidas; preparar o lançamento dos livros.

Podemos afirmar que o conselheiro acabou garantindo o sucesso da Seção Editora, uma vez que ele tinha um excelente *feeling* para títulos e autores. Foi de Erico, por exemplo, a idéia de publicar *Contraponto*, de Aldous Huxley, que ele mesmo traduziu – aliás, muitas edições de literatura estrangeira levam a sua assinatura no quesito *tradução*. A publicação do calhamaço de 400 páginas colaborou na construção da imagem de editora moderna que a empresa precisava para conquistar o respeito da intelectualidade carioca e paulista. E se Erico sabia quais eram os títulos que conquistariam o público mais intelectualizado, Henrique conhecia os que forneceriam recursos para os crescentes investimentos da casa: os livros de aventura, estruturados principalmente na *Coleção Amarela*, lançada ainda quando Erico dirigia a *Revista do Globo*. De acordo com Verissimo,

Henrique [...] tomou assinatura duma revista americana, *Publisher's Weekly* (Semanário do Editor), e costumava passar os olhos pelos seus anúncios, traduzindo trechos deles com o auxílio dum dicionário. Nas páginas dessa revista descobriu muitos dos livros que mais tarde viria a publicar em português. Não juro, mas imagino que tenha sido no *Publisher's Weekly* que descobriu Agatha Christie, autora inglesa de quem a Globo editou na *Coleção Amarela* um dos clássicos do romance policial em todos os tempos: *O Assassinato de Roger Ackoyd*. (VERISSIMO, 1973a, p. 27)

Afora essa parceria bem sucedida, havia a conjuntura político-econômica oriunda da crise de 1929 nos Estados Unidos, o que estimulou as traduções de literatura estrangeira. Hallewell aponta que, entre 1931 a 1937, todos os lançamentos das editoras de São Paulo somavam 1724 livros, enquanto apenas a Globo, no mesmo período, lançou 840 títulos, sendo que 1/3 era de

literatura traduzida. Nesta época, a editora gaúcha contava com cerca de 700 funcionários e tinha filiais em Santa Maria, Pelotas e Rio Grande, com escritórios em São Paulo e no Rio de Janeiro. A opção pelas traduções fez dela, no período de 1930-50, a maior editora de literatura estrangeira no país. Nenhuma das outras empresas do ramo no Brasil, mesmo a José Olympio e a Nacional, concorreram diretamente com a Globo. Foram 338 títulos, o que dá uma média anual de 16,9 livros por ano. Essas publicações podem ser divididas em dois momentos distintos: enquanto, nos anos 30, havia o predomínio de uma literatura mais popular, perecível e de consumo imediato, nos 40 houve uma nítida preocupação em inserir na lista de títulos obras mais elaboradas (AMORIM, 1999). Obras que eram traduzidas por intelectuais do porte de Moacyr Werneck de Castro, Marques Rebelo, Erico Verissimo, Herbert Caro, José Lins do Rego, Cecília Meireles, Sergio Milliet e Mario Quintana (que assumiu, entre outros, a maior parte de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust).<sup>8</sup> Mesmo assim, 75% dos títulos de literatura traduzida pertenciam à chamada literatura de massa, contra apenas 25% de uma produção mais elaborada. E, ainda: a imensa maioria das obras traduzidas era de autores ingleses ou norte-americanos, o que também assinala um declínio da preponderância francesa sobre a cultura brasileira, tão marcante durante o século XIX e a República Velha. Este fato parece estar associado, no caso da Globo, à indústria cinematográfica dos Estados Unidos, vigorosa promotora de todo um imaginário de modernidade verificado, inclusive e fartamente, nas capas da *Revista do Globo*.<sup>9</sup>

O forte investimento em literatura estrangeira fazia com que a Globo diversas vezes fosse vista como uma editora “gringa”, *yankee*, no sentido de não valorizar o autor brasileiro.

Henrique e eu muitas vezes conversávamos sobre os problemas do autor brasileiro, que ambos sentíamos – cada qual a sua maneira – no espírito e na carne. Escrever, concluíamos, era um ato literário, artístico; publicar, um ato comercial ou industrial. O casamento entre autor e editor, portanto, estava condenado a ser uma união precária, sujeita a desconfiças, conflitos e até divórcios... (VERISSIMO, 1973a, p. 38)

Sobre o fato de praticamente não haver investimento da Globo na publicação dos “grandes autores brasileiros”, assumidos pelas editoras cariocas ou paulistas, Erico nos diz:

---

8 É de apontar, inclusive, que a Editora tinha uma *Seção de Tradução*, uma espécie de “escola de tradução”, que funcionava no prédio da Rua da Praia. Ali, conviviam num mesmo espaço, no ofício de traduzir textos estrangeiros, em regime *full-time* e com remuneração fixa, nomes como Mario Quintana, Leonel Vallandro e Herbert Caro.

9 Mas o curioso é que alguns dos maiores sucessos da indústria editorial relacionados ao cinema não foram lançados pela empresa gaúcha. E o caso exemplar é de *Gone with the Wind*... (E o vento levou...), de Margaret Mitchell, publicado pela Pongetti em 1939 e que se tornou um dos maiores *best-sellers* da época. Em seus livros auto-biográficos, Verissimo comenta que teve a oportunidade de publicar o livro, mas que desaconselhou Henrique, por considerá-lo excessivamente volumoso (acarretando custos altos de tradução) e focado em aspectos por demais específicos da cultura norte-americana, o que não agradaria ao público brasileiro. A decisão, avaliou tempos depois, foi uma “mancada” em termos econômicos.



59. Capa de João Fabrion para a edição nº 10 da revista A Novela (jul. 1937). (FP)



60. Capa de Gastão Hofstetter para a edição nº 15 da revista A Novela (dez. 1937). (FP)

Mas eram escritores da “Corte”! Apareciam na capital do país. Tinham, além de seu valor próprio indiscutível, boa imprensa. Nós estávamos na província não só geográfica como também – e tínhamos de reconhecer – psicologicamente. (VERISSIMO, 1973a, p. 39)<sup>10</sup>

Naquele momento, a *Revista do Globo* era o principal veículo de divulgação dos lançamentos da Livraria e Editora. Muitas propagandas e mesmo capas da revista davam conta dos novos títulos, diversas vezes com reproduções de comentários de críticos publicados em outros veículos, a fim de demonstrar o reconhecimento de especialistas quanto às qualidades das obras.

Para colaborar ainda mais na divulgação dos lançamentos, foi criada, em seis de outubro de 1936, numa iniciativa de Erico e Henrique, a revista *A Novela*. Cada exemplar, que circulava semanal ou quinzenalmente, custava cerca de dois mil réis, enquanto um livro normal custava oito mil réis. Para conseguir o barateamento do preço de capa, o magazine era produzido em papel de segunda linha, com

<sup>10</sup> A propósito das relações entre São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, é interessante pontuar que, em se tratando de literatura, desde os anos 20 o “grupo do Café Colombo”, o mesmo grupo que criou *Madrugada*, representado notadamente por Augusto Meyer e Theodemiro Tostes, mantinha correspondência com os modernistas paulistas ligados à Semana de 22. O ano de 1926, quando é lançada a revista, registra uma profícua troca de correspondência entre Meyer e intelectuais do centro do país, como Mário de Andrade, Tristão de Athayde e o santa-mariense Raul Bopp. Um ano antes, em 1925, com o mesmo grupo como coadjuvante, temos Guilherme de Almeida proferindo palestra sobre o modernismo em Porto Alegre. E ainda havia os já comentados saraus promovidos pela publicação, nos quais se lia e se interpretava textos de autores como Menotti del Picchia (GOLIN, 2006).

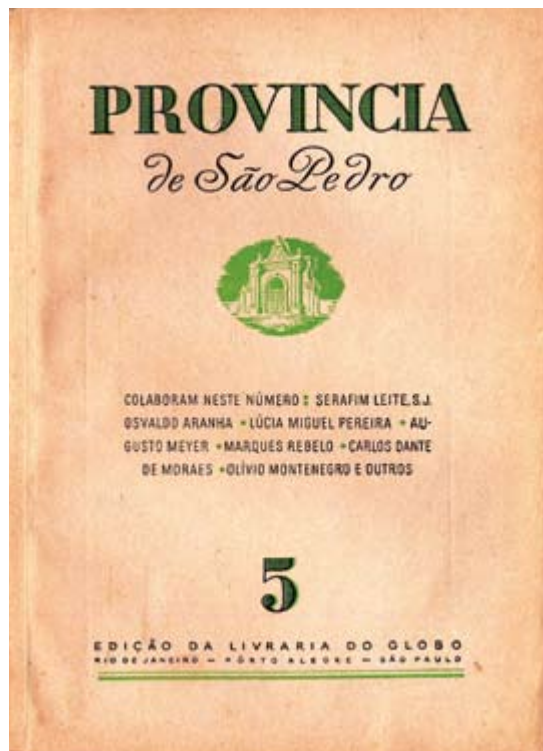
1. Editora Globo, uma Escola

margens pequenas, capa mole em tricomia, sem orelhas, no formato de 22 x 15 cm. No entanto, apesar de todos os esforços, *A Novela* não teve uma boa acolhida, tendo sua última edição circulando em dezembro de 1938.

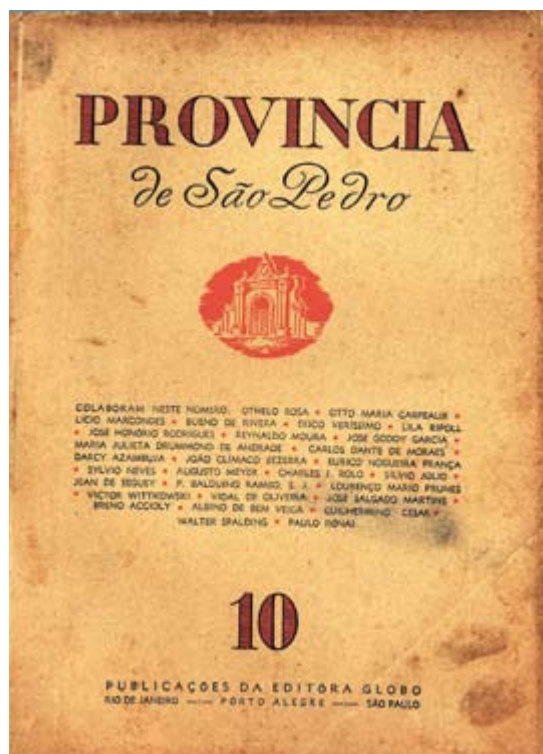
Tentando retomar o papel cultural que a *Revista do Globo* foi deixando para trás e que *A Novela* não conseguiu atingir, devido ao seu fim prematuro, a editora criou, em junho de 1945, a *Província de São Pedro*, sob coordenação de Moysés Vellinho. A publicação era trimestral – embora só tenha cumprido a periodicidade prometida nos dois primeiros anos – e durou, entre paralisações e retomadas, até o ano de 1957, perfazendo 21 edições de, aproximadamente, 180 páginas. Trata-se de uma revista nos moldes da *Madrugada* literária que ansiavam Meyer e Tostes na década de 20, uma vez que difundiria a cultura e as letras dos intelectuais rio-grandenses.<sup>11</sup> No editorial de seu primeiro número, Moysés Vellinho dizia a que vinha a *Província*:

O que *Província de São Pedro* deseja não é afogar-se nas águas rasas da retórica regionalista. É uma publicação regional, sem dúvida, faz questão de sê-lo, mas não a animam exclusivismos localistas. Seu objetivo é o de fomentar, no Rio Grande do Sul, as obras de inteligência, através do ensaio, da crítica, da ficção, da poesia, de todas as manifestações do pensamento. Sem impor limites à sua orientação nem sentido ideológico ao seu programa, *Província de São Pedro* pretende converter-se no centro de coleção, seleção, estímulo e irradiação das atividades culturais que se processam no extremo sul do País. Guardando-se

<sup>11</sup> Muito de sua qualidade deve ser creditada ao escritor, jornalista e historiador Carlos Reverbel, que foi secretário de redação nos dez primeiros números.



61. Revista *Província de São Pedro*, criada em 1945 para divulgar e fomentar as “obras de inteligência”. Capa da edição nº 5 (jun. 1946). (FP)



62. *Província de São Pedro*. Manutenção do projeto gráfico austero na capa da edição nº 10 (set. 1947). (FP)

dos perigos de um tradicionalismo estreito e das pieguices do saudosismo, terá sempre presentes, no entanto, os elementos fundamentais da tradição local, os autênticos valores do passado, porque acredita que a preservação de certas fixações é indispensável à caracterização de uma cultura.<sup>12</sup>

A publicação acabou extrapolando as fronteiras gaúchas e conquistou leitores e apreciadores em várias partes do Brasil. Sérgio Buarque de Holanda, Álvaro Lins, José Lins do Rego, Antônio Cândido, Gilberto Freyre, Sérgio Milliet, Otávio Tarquínio de Souza e Vianna Moog não lhe poupavam elogios e também publicavam ensaios e artigos em suas páginas. Sobre a *Província*, assim se referiu Raquel de Queiroz: “[...] uma publicação do vulto da admirável *Província de São Pedro*, revista que é hoje o melhor cartão de visitas da literatura brasileira”.<sup>13</sup> O poeta Carlos Drummond de Andrade também se manifestou: “Com esta revista, o Rio Grande do Sul ganha um instrumento cultural de primeira ordem, apto a exercer a sadia influência na vida literária do país”.<sup>14</sup>

A *Província de São Pedro*, entretanto, não tinha o apelo de vendas da *Revista do Globo* e, por outro lado, seu custo fixo era bastante alto. Deste modo, a empresa resolveu encerrar suas atividades. Era 1957. Por esta época, também a *Revista do Globo* não ia lá muito bem. Tampouco a editora. Sônia Maria de Amorim resgata um comparativo interessante: se, entre 1931 e 1950, a editora publicou cerca de 1.063 títulos, com 31% (338 títulos) de literatura traduzida, entre 1951 e 1986, as edições despencaram em 50%. Neste período, foram editados cerca de 521 títulos, numa média de 14,8 títulos por ano, quando só em 1940 foram 187!

Os motivos para o declínio são vários. O primeiro foi a Reforma Capanema, crise nunca superada, que obrigou a empresa a jogar no lixo, literalmente, 50 toneladas de livros didáticos novos (ver em RAMOS, 2002). Logo depois, os diretores se viram obrigados a fazer um plano de reestruturação. Foi quando, munidos de relatórios de custos e de lucros, perceberam que as vendas dos livros não eram suficientes para manter o nível dos investimentos, que incluía o autor e a obra a ser lançada, seu eventual custo de tradução, a qualidade do papel e da impressão, etc. Por isso, de 1946 em diante, a empresa começou a diminuir gradativamente o volume das edições, chegando a 18 em 1950.<sup>15</sup>

Outro motivo para a desestabilização da Globo foi a morte, em 1948, de seu diretor, José Bertaso.

---

12 PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO. Porto Alegre, Edição da Livraria e Editora Globo, jun. 1945. Ano 1, nº 1.

13 PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO. Porto Alegre, Edição da Livraria e Editora Globo, 1947. Ano 3, nº 7, p. 167.

14 PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO. Porto Alegre, Edição da Livraria e Editora Globo, 1945. Ano I, nº 2, p. 165.

15 Isso afetou, inclusive, a *Revista do Globo*. Por um lado, a publicação era pressionada internamente para reduzir ao mínimo os custos. De outro, surgiam novos títulos de revistas no mercado, mais atraentes visualmente e com fórmulas editoriais adequadas aos novos tempos. A *Globo*, por sua vez, parecia ter estacionado na década passada. Toda essa conjuntura fez com que a revista cessasse a circulação em 1967, depois de 944 edições.

Naquele mesmo ano, os herdeiros decidiram transformar a empresa numa sociedade anônima – Livraria do Globo s.A. –, da qual a Editora Globo seria uma filial. Esta divisão se consolidou em 1956, quando a empresa passou a ser Livraria do Globo s.A. e Editora Globo s.A. Também a partir de 1948, a Editora desviou o seu rumo e passou a se dedicar às publicações de manuais técnicos, de enciclopédias e à edição da obra de Erico Verissimo e de algum outro autor que não exigisse grande investimento. Até a presença de Erico, naqueles idos, já não era uma constante, em vista de suas cada vez mais prolongadas viagens aos Estados Unidos.

O processo de declínio se intensificou a partir de 1977, com a morte de Henrique Bertaso. Foi nesta década que a editora viveu seu momento crucial, enquanto, curiosamente, apesar da conjuntura política e econômica pouco favorável, os demais ramos da empresa experimentavam uma expansão: o prédio da Livraria do Globo deu lugar a uma espécie de *shopping center* composto de diversas lojas; a Divisão das Oficinas, no bairro Menino Deus, um edifício de 22 mil metros quadrados, passou a abrigar um dos mais completos parques gráficos do país; as Lojas Globo se espalharam por bairros da capital e também em cidades vizinhas; em 1975, foram adquiridos 10 mil metros quadrados no Distrito Industrial da Fazenda Botafogo, no Rio de Janeiro, onde foi construído, três anos depois, um edifício que otimizaria as atividades de aquisição de papel, produção, promoção de vendas e distribuição. Em 1978, porém, começaram a circular rumores da venda da editora, só concretizada em 1986. O negócio foi efetuado por Cláudio Bertaso, sócio majoritário, com o empresário e jornalista Roberto Marinho, que há muito se interessava em adquirir a marca *Editora Globo*, a fim de unificar todas as suas empresas de comunicação. Com a venda do controle acionário da Editora Globo, a Rio Gráfica Editora se apropriou de um acervo de 2.830 títulos. E a Livraria do Globo voltou a ser uma singela livraria e papelaria, como no seu início, em 1883. Desta vez, porém, *Orbi et urbi*. Hoje, a Globo é uma pálida, muito pálida e quase insignificante rede de poucas livrarias espalhadas por algumas cidades da região metropolitana de Porto Alegre. E a suas vitrines, igualmente desinteressantes, em nada lembram as farfalhantes vitrines de outrora, diante das quais estudantes, intelectuais e curiosos se aglomeravam para observar as dezenas de lançamentos, com suas capas coloridas, ilustradas por alguns dos artistas que viriam se consolidar como os mais representativos do Rio Grande do Sul daquele período.

## 1.2 ERNST ZEUNER E A SEÇÃO DE DESENHO

Chamamos-lhe ‘velho Zeuner’, e ‘velho’, nesse caso, é uma espécie de título de nobreza. (VERISSIMO, Erico, apud GOMES, L., 2005, p. 257)

Chefe da Seção de Desenho da Globo, Ernst Zeuner (1895-1967) deixou indelével, na primeira metade do século xx, um legado que se reflete na formação de pelo menos quatro gerações de artistas gráficos no Estado. Ao lado de nomes como Erico Verissimo, Mario Quintana e Her-



63. Anúncio publicitário criado por Ernst Zeuner para a “Lithographia da Livraria do Globo” e amplamente divulgado nos impressos da “casa”. (FP)



64. Capa de Ernst Zeuner para Fantoches (1932), primeiro livro de Erico Verissimo. Verissimo começou na empresa como secretário e diretor da Revista do Globo, passando a conselheiro editorial de Henrique Bertaso e a principal autor da Globo. (FP)

bert Caro, Zeuner muito colaborou para que a Globo fosse vista como uma verdadeira “Universidade”, como relembra o jornalista Carlos Reverbel:

[...] Era um lugar em que os funcionários mais jovens e ignorantes (entre os quais me alinhava afoitamente) podiam dispensar o uso de dicionários e enciclopédias. Ficava bem mais cômodo e muito mais proveitoso usar e abusar do grande saber dos humanistas que ali mourejavam, em regime de oito horas de trabalho, como se fossem comerciários. [...] Me detinha a tecer fantasias, como a de transformar o local numa Faculdade de Letras ou de Filosofia. Havia elementos de sobra para a metamorfose. E a *Seção de Desenho* e de planejamento gráfico, dirigida por Ernst Zeuner, não ficava longe de uma Escola de Belas Artes. (REVERBEL, 1993, p. 103)

A análise do papel de Ernst Zeuner à frente da Seção de Desenho e dos vários profissionais que por ali passaram nos permite dizer que, em uma época em que o campo artístico local era por demais incipiente, a *Seção* acabou funcionando como uma instituição de ensino paralela à Escola de Belas Artes (criada em 1908 e sobre a qual discorrerei na terceira parte desta tese). Ela tinha um papel imprescindível não apenas quanto à formação de profissionais e artistas gráficos, como também na divulgação de seus trabalhos (muitas vezes desconhecidos) e na promoção de uma nova visualidade, diversa da acadêmica. É claro que devemos nos lembrar que essas imagens tinham as suas especificidades, sendo a principal o próprio *motivo* de suas existências, ou seja, atrair leitores, atrair compradores, destacar-se no turbilhão das bancas de revista ou nas vitrines de livrarias. Entretanto, isso não exclui a relevância delas nem em termos de produção visual, nem quanto às relações estabelecidas com o público.

Zeuner, uma das figuras mais importantes no cenário das artes gráficas do Rio Grande do Sul ao longo do século xx, nasceu em Zwickau, na Alemanha, e cursou a Academia de Artes Gráficas de Leipzig, cidade então reconhecida internacionalmente por suas feiras, pelo seu invejável parque industrial e por ser um centro editorial de grande reputação.<sup>16</sup> Ainda hoje, aliás, Leipzig

<sup>16</sup> Sobre a vida e a trajetória de Ernst Zeuner, ver o excelente trabalho de GOMES, L., 2001b.



é uma referência em artes gráficas, abrigando uma das mais tradicionais escolas da Europa voltadas ao assunto, a *Hochschule für Grafik und Buchkunst*, em cuja biblioteca encontrei preciosa bibliografia sobre a arte da ilustração e dos livros ilustrados.

Em Leipzig, de acordo com Leonardo Menna Barreto Gomes, Zeuner foi aluno ouvinte de Walter Tiemann (1876-1951), que também foi professor de Jan Tschichold (1902-1974), um dos nomes pontuais do design gráfico no século xx, autor do clássico *Die Neue Typographie* (1928).

Uma vez em Porto Alegre, Zeuner foi contratado pela Globo. Era 1922 e ele tinha 27 anos. Nas oficinas, encontrou os sistemas de impressão tipográfico e litográfico. Enquanto à tipografia cabia a impressão de pequenas peças, como cartões de visita, notas fiscais, blocos para calendários e, eventualmente, livros sob encomenda, à litografia eram encaminhados trabalhos com imagens desenhadas e ilustrações livres dos ornamentos padronizados, gravadas em clichês. Assim, apólices de seguros, papéis bancários, bilhetes de loterias, rótulos e afins eram litografados em cores, com molduras e figuras ornamentais criadas especialmente para a peça (GOMES, L., 2005). Na época, Zeuner dividia as atividades com litógrafos que atuavam ali desde a primeira década do século passado, como o imigrante alemão E.O. Nedel,<sup>17</sup> que trabalhou na Globo de 1910 até o início da década de 40.

Zeuner acompanhou as transformações no parque gráfico gaúcho e, especialmente, no da Globo, como quando, em 1926, os Bertaso adquirem equipamentos de fotolitogravura e autotipia, com os quais seria possível reproduzir com grande qualidade imagens em meio tom e em *dégradé*, ou quando, em 1937, eles adquirem a primeira rotativa *offset*.

Com o tempo e a sobrecarga de trabalho, em 1929 a empresa cria a *Seção de Desenho*, oriunda da reorganização dos serviços gráficos. Zeuner foi chamado a coordená-la, passando a responder pelo trabalho dos desenhistas e dos colaboradores eventuais, contratados para reforçar a equipe.

No modelo de trabalho industrial vigente, segmentado desde o século XIX, os artesãos separavam-se por especialidades. Os tipógrafos, por exemplo, respondiam pela composição dos textos, enquanto os impressores cuidavam da qualidade gráfica da mancha obtida do prelo. Do mesmo modo, os ilustradores davam conta sobretudo do desenho das imagens a serem impressas, enquanto os gravadores respondiam pela preparação das matrizes de impressão. Coube a Zeuner, então, ensinar aos artistas candidatos à Seção de Desenho os fundamentos da arte da impressão e da produção do livro, tal como aprendera em Leipzig, buscando

---

17 Não foram localizados dados específicos acerca de E. O. Nedel, mas sabe-se que ele se dedicava ao desenho de papéis de valor, apólices, certificados e diplomas. Se observarmos as principais gráficas e litografias atuantes no Rio Grande do Sul – e, notadamente, na região metropolitana de Porto Alegre – no final do século XIX e início do XX, verificaremos que a maioria delas está relacionada a imigrantes alemães. É o caso da gráfica e livraria Selbach, criada em 1888 por João Mayer Júnior; da Litografia Imperial, da família Wiedmann; da Livraria, Gráfica e Litografia Gundlach; da Livraria Martin Krahe, entre diversas outras. Isso se dava, certamente, pela formação que esses imigrantes ou antecedentes traziam de seu país natal.



65. *Visões da Globo em 1922: no alto, Seção de Tipografia e Linotipia; no centro, moças trabalhando com cartanagem; abaixo, encadernação.* (FONTE: COSTA, 1922.)

integrar as habilidades da criação artística aos conhecimentos técnicos exigidos pela reprodução mecânica. (GOMES, L., 2005, p. 249)

Já trabalhavam para a casa artistas como João Fahrion (1898-1970) e João Faria Viana (1905-1975). Em 1929, a Seção atraiu o novato Edgar Koetz (1914-1969), que ali trabalhou até 1945. Outros importantes nomes, como Sotéro Cosme (1896-1937)<sup>18</sup> e Francis Pelichek (1896-1937), conhecidos dos leitores de revistas e de jornais da época, também foram colaboradores assíduos da editora, bem como, a partir de meados da década de 30, o foi o jovem Nelson Boeira Faedrich (1912-1994), sobrinho do renomado pintor Oscar Boeira (1883-1943). Pelichek, Cosme e Faedrich, entretanto, não tinham vínculo empregatício com a Globo, confeccionando trabalhos sob encomenda, assim como fizeram vários ilustradores<sup>19</sup> ao longo dos anos. Mais tarde, outros desenhistas e aprendizes foram integrados à Seção de Desenho, como Vítório Gheno (1925) e Gastão Hofstetter (1917-1986).

Esses profissionais criavam não apenas as capas, ilustrações, capitulares e vinhetas de li-

---

18 Existem divergências quanto à grafia do nome de “Sotéro Cosme”. A família Cosme grava o sobrenome desta forma: “Cosme”, sem acentuação. Em ilustrações de época, Sotéro assinou das duas formas, tanto o primeiro, quanto o segundo nome, com acento, ou seja: “Sotéro Cósme”; mas também encontramos assinaturas suas sem nenhum acento: “Sotero Cosme”. Há, ainda, uma terceira forma: “Sotéro Cosme”. É esta última que vamos adotar ao longo do trabalho.

19 Entre os colaboradores eventuais da editora, estavam nomes como Carlos Scliar que, ainda adolescente, no final dos anos 30, já publicava desenhos na *Revista do Globo*. Estavam também Vasco Prado, Benjamin Cole Coutinho, Fayga Ostrorwer, Glênio Bianchetti e Clara Pechansky, entre outros.

vros e revistas, como também anúncios publicitários, cartazes e tudo o mais que houvesse de demanda em se tratando de desenho e de projeto gráfico. Deles era esperado criatividade, inovação, bom acabamento. Entretanto, uma fotografia da Seção de Desenho, publicada em 1922, sugere-nos as dificuldades que eles enfrentavam. Na imagem, os desenhistas aparecem sentados junto a suas mesas e ao lado de vistosas janelas. Um está atrás do outro, compenetrado nos seus afazeres, como numa linha de montagem. À direita, podemos ver outros empregados, em meio a diversos equipamentos de impressão, o que também nos habilita a pensar nos ruídos e cheiros de tinta que esses ilustradores eram obrigados a suportar, em pleno ambiente de trabalho. Ou seja: ao contrário do que possa parecer num primeiro momento, não havia nada de muito “romântico” nesse ofício...



66. O princípio da “Seção de Desenho”, em 1922: ilustradores trabalham ao lado da Seção de Fotogravura. Abaixo: detalhe dos então modernos equipamentos de fotogravura. (FONTE: COSTA, 1922.)

Muitos desses citados ilustradores e tantos outros tiveram na Seção de Desenho uma espécie de *curso completo* de artes gráficas e ilustração, e talvez o mais notório caso seja o de Edgar Koetz, que iniciou na Globo com apenas 15 anos, vindo a se tornar premiado e requisitado ilustrador não apenas no Brasil, mas também na Argentina, onde viveu de 1945 a 1950.

Esta fase da Seção de Desenho, que toma impulso maior no início dos anos 30<sup>o</sup>, prolongando-se até o final dos 50, foi particularmente valiosa para o ensino e a renovação das artes no Estado, e também para a formação de uma nova mentalidade, que passaria a valorizar progressivamente as artes aplicadas e os profissionais envolvidos na sua execução.

Em 1933, ao completar 50 anos, a Globo fez um balanço de sua história, divulgando os números de cada uma de suas áreas. Apenas a divisão de produção gráfica contava com 266 funcioná-

---

20 Isso porque houve, concomitantemente, a criação da *Revista do Globo*, o lançamento de vários livros e o projeto de duas grandes enciclopédias: a *Enciclopédia Rio-Grandense* e a *Enciclopédia Brasileira*, projetos que exigiram a mão-de-obra de uma equipe de porte, incluindo desenhistas, cartógrafos, retratistas, etc.

rios.<sup>21</sup> As seções estavam, especialmente, segmentadas da seguinte maneira, dentro do labiríntico prédio da Rua da Praia: a Seção de Tipografia ocupava o primeiro e o segundo andares, com 20 máquinas linotipo e mais de 50 funcionários realizando as tarefas de composição e paginação. O terceiro andar era ocupado pela Seção de Fotogravura, com duas máquinas de reprodução. Neste mesmo piso ficava a Seção de Cartonagem. Na área central do prédio localizava-se a Seção de Impressão Tipográfica, com 25 funcionários distribuídos entre as máquinas *Minerva*, *Phenix* e *Kelly*. A Seção de Litografia ficava no primeiro andar, com as máquinas off-set *Harris* e *Marinoni*, que imprimiam peças gráficas em policromia.<sup>22</sup> Ao lado, a Seção de Desenho.<sup>23</sup> A Seção Editora e a redação da *Revista do Globo* ficavam no segundo andar, em salas iluminadas pela claridade que emanava do passeio público. No térreo, o depósito de papéis (GOMES, L., 2001b). Independentes das áreas de produção gráfica e de editoração, completavam a empresa a espaçosa loja (que ficava no térreo, de frente para a Rua da Praia) e as diversas salas de administração (no terceiro andar, próximas à Seção Royal, com loja e oficina de máquinas de escrever da citada marca norte-americana). Em um canto da loja funcionava também o Setor de Encomendas de Oficina e Impressos.

Nos anos 40, devido à vertiginosa expansão<sup>24</sup>, os Bertaso construíram novas instalações no bairro Menino Deus, onde funcionavam as oficinas e, entre 1949 e 1957, a Escola de Artes Gráficas, sob su-

---

21 Esses funcionários estavam assim divididos:

Seção Tipografia: 53

Seção Litografia: 37

Seção Impressão Tipográfica: 25

Seção Impressão Litográfica: 20

Seção Encadernação: 100

Seção Revista do Globo: 19

Seção Editora: 6

Seção de Desenho: 6

22 Em depoimento à autora, o pesquisador, professor universitário e ilustrador Joaquim da Fonseca comenta que, durante muito tempo, as máquinas *off-set* da Globo eram usadas especialmente para a impressão dos bilhetes da loteria e dos rótulos de cerveja para a marca “Brahma”. Mesmo as capas da *Revista do Globo*, segundo a fonte, eram impressas por meio de clichês. O depoimento completo encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.

23 Em uma fotografia de época, inclusive, podem-se ver os ilustradores trabalhando nesta mesma sala, com os litógrafos e demais gráficos. Essa proximidade certamente colaborava para que se alcançasse, na impressão, o efeito desejado pelos ilustradores.

24 Foi inclusive nesta década, em 1943, que a Globo inaugurou as filiais no Rio de Janeiro e em São Paulo. A partir do final dos mesmos anos 40, a Seção de Desenho começa a esvaziar, com a saída de seus renomados desenhistas: Koetz vai para Buenos Aires, trabalhar em editoras e jornais portenhos; Nelson Boeira Faedrich vai para o Rio de Janeiro, criar cartazes para a agência Prosper, responsável pelo material gráfico da Loteria Federal; Fahrion concentra a sua atuação no Instituto de Belas Artes, como professor de *Desenho com Modelo Vivo*; Vitorio Gheno passa a se dedicar à decoração. Foi nessa época também, devido à grande demanda por material publicitário, que foi criada na Globo a Clarim Empresa de Publicidade Ltda (1947), tendo Zeuner como seu diretor de arte. E entre os ilustradores que permaneceram, produzindo tanto propaganda, quanto imagens de caráter editorial, estavam: Armando Kuwer (1929-2001) e João Mottini (1930-1990), entre outros (GOMES, L., 2001b).

1. Editora Globo, uma Escola

pervisão do professor Frederico Porta, autor do notável *Dicionário de Artes Gráficas* (1958), com selo da Globo. Ocasionalmente, Ernst Zeuner ministrava aulas lá.<sup>25</sup> Professor inato, ele tinha como seu grande diferencial a forma como passava os ensinamentos, que era muito mais de um amigo do que propriamente de um professor, como aparece no depoimento de Nelson Boeira Faedrich:

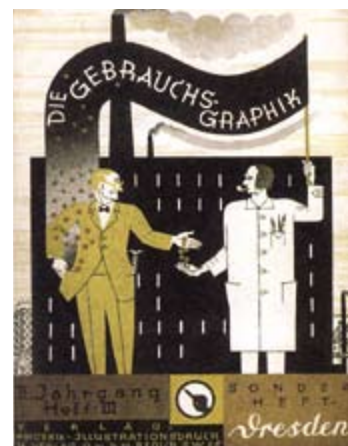
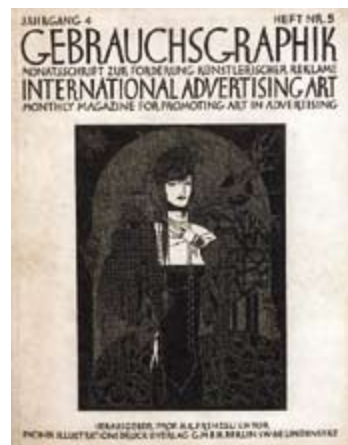
Ele foi mais um colega, amigo e incentivador dos artistas que compunham o “staff” do ateliê, aconselhando, sugerindo, analisando o trabalho de cada um, parecia mais um pai do que um chefe ou professor. (FAEDRICH, Nelson Boeira, apud GOMES, L., 2001, p. 4)

Como coordenador da Seção de Desenho, Zeuner procurou repassar aos que compunham a equipe, fossem eles artistas de reconhecida atuação – como no caso de Pelicheck e Fahrion – ou iniciantes – como aconteceu com Edgar Koetz e Vitorio Gheno –, as principais lições que aprendera em Leipzig. Em entrevista ao pesquisador Leonardo Menna Barreto Gomes, o publicitário e ex-ilustrador da Globo, Armando Kuwer teria respondido, a respeito do que aprendera com Zeuner: “Tudo!”

Ao responder *Tudo!*, Armando Kumer não se referia, certamente, apenas ao aprendizado de técnicas de desenho e de reprodução gráfica, mas sim ao legado mais precioso que Ernst Zeuner deixara aos seus discípulos: a noção precursora (para a época e o local onde era colocada) de que os processos mecânicos de reprodução fazem parte dos processos de criação do artista gráfico, e que a máquina é uma ferramenta que se junta aos instrumentos de trabalho do desenhista. (GOMES, L., 2001b, p. 135)

De fato, Ernst Zeuner procurava transferir a sua equipe de desenhistas (contratados ou colaboradores) esses conhecimentos, alertando-os acerca da importância de se conhecer não

25 Devido à expressiva procura por seus ensinamentos, em 1954 Zeuner cria o curso *ABC do Desenho*. Os interessados solicitavam por reembolso postal fascículos com lições sobre desenho da figura humana, desenho de animais, perspectiva, etc., com exercícios a serem resolvidos em casa e depois devolvidos à livraria, para as devidas avaliações e correções. O curso, dentro dos moldes “ensino à distância”, foi um estrondoso sucesso, mas Zeuner o encerrou porque a demanda de trabalho era demasiada, e ele tinha de analisar, sozinho, centenas de desenhos enviados pelos estudantes (GOMES, L., 2001).



67. A revista alemã *Gebrauchsgraphik* era a principal referência visual e estética para os ilustradores da Globo. Era por meio dela que padrões de design gráfico internacional chegavam ao Sul. A revista ainda hoje existe, mas com outro nome: *Novum*.

apenas as técnicas do bico-de-pena, guache, gravura, como também saber quais equipamentos poderiam ser utilizados para melhor reproduzir tais imagens, garantindo, assim, a excelência do desenho impresso. Zeuner demonstrava que, dependendo da técnica utilizada, um bom desenho poderia ser valorizado ou até mesmo destruído, como aponta Menna Barreto:

Para os originais de ilustrações em cores, por exemplo, como os pintados a têmpera ou em aquarela, ele recomendava não adicionar o preto às cores saturadas, recurso que os diletantes empregavam para obter tonalidades mais escuras. Sugeriu, ao contrário, que para o escurecimento, fossem misturadas entre si cores primárias saturadas, como o amarelo, o vermelho e o azul, ou complementares entre si, para os efeitos de sombreado. Isso porque ele tinha conhecimento dos resultados das operações fotomecânicas de seleção de cores, que passaram a ser empregadas, no final dos anos 30, utilizando filtros de luz nas cores primárias correspondentes. As cores selecionadas dos originais pintados para a gravação das matrizes litográficas em metal, mediante a fotolitografia, permaneciam, na imagem impressa, mais aproximadas das cores originais, quando observados tais preceitos na pintura das imagens a serem reproduzidas. (GOMES, L., 2001b, p. 105)

Leitor de revistas especializadas como a francesa *Les Arts et les Techniques Graphiques* e a alemã *Gebrauchsgraphik*, Zeuner as fazia circular pela Seção. Sobre isso, Armando Kuwer testemunha:

A *Gebrauchs* percorria o Desenho [a Seção] e todo mundo olhava as idéias que apareciam nas suas páginas. Certos letrados novos que estavam na revista, Zeuner pedia que copiássemos, como exercício ou para formar um título para um trabalho. (GOMES, L., 2001b, p. 140)

Era por meio dessas revistas que os padrões tipográficos e visuais propostos pela *Bauhaus*, pelo *De Stijl*, e os divulgados pelo construtivismo russo chegavam à Seção de Desenho, o que nos mostra o papel imprescindível dessas publicações na modernização das práticas gráficas e artísticas locais.<sup>26</sup>

Afora as presenças da *Les Arts et les Techniques Graphiques* e da *Gebrauchs*, outro veículo que certamente contribuiu para a atualização de Zeuner e de sua equipe, pelo menos em se tratando de capas de livros, foi o semanário *Publisher's Weekly*. Ele instruía, por um lado, os editores na pesquisa de novos títulos a serem adquiridos e, por outro, oferecia as reproduções fac-símiles das capas dos livros, expondo padrões norte-americanos de *design* gráfico, que certamente serviram de modelo para o desenvolvimento das 17 coleções da Globo. É sobre algumas dessas coleções que discorro nos próximos capítulos desta segunda parte da tese.

---

26 Aliás, como testemunhou Di Cavalcanti anteriormente, e como nos informou Tadeu Chiarelli (a partir da análise de uma carta de Monteiro Lobato ao amigo Godofredo Rangel), muito do que se fazia e se pensava em termos de *arte* vinha por meio dessas revistas importadas, sendo algumas mais influentes, outras menos, naturalmente.

## 2. A LINGUAGEM DAS COLEÇÕES



maioria dos livros da Globo com capa e/ou ilustrações internas a que tive acesso são assinados por João Fahrion (57 livros), Edgar Koetz (32) e Nelson Boeira Faedrich (22), os três mais atuantes ilustradores ligados à Seção de Desenho da Globo.<sup>1</sup> O principal envolvimento deles está relacionado às capas, e não necessariamente à ilustração interna. E, como sabemos, *livro ilustrado* é diferente de *capa ilustrada*. No caso da Globo, os principais exemplos de livros ilustrados estão nos títulos infantis e em algumas brochuras de temática adulta, porém com edição e tratamento especiais, como é o caso de *Noite na Taverna* (1952), de Álvares de Azevedo, ilustrado por João Fahrion, *Contos Gauchescos* (1983) e *Lendas do Sul* (1974), ambos de Simões Lopes Neto, com imagens de Nelson Boeira Faedrich. E embora analise e faça alguns comentários acerca das capas ilustradas, o meu enfoque reside nos livros ilustrados, como já deixei claro na Introdução deste trabalho.

A capa de um livro, como sabemos, tem as suas especificidades: assim como a capa de revista, ela precisa promover, identificar e notabilizar o produto editorial. E talvez por isso ela tanto se assemelhe à estética dos cartazes, fartamente encontrada na maioria das capas produzidas para as coleções da Globo.

---

<sup>1</sup> Se tomarmos as capas para a *Revista do Globo* entre 1929 e 1939, veremos que esses mesmos artistas também respondem pelo maior número de imagens: João Fahrion assina pelo menos 48 das 267 capas; depois dele, aparece Edgar Koetz, com 33 capas, seguido de Nelson Boeira Faedrich, com 26. Outros capistas com produção expressiva, ao longo de 1929-1939: Benjamin Cole Coutinho (que indicava, abaixo da assinatura, sua procedência: Santana do Livramento): 10; Francis Pelichek: 7; Sotéro Cosme: 5; Gastão Hostetter: 5; Gregorius: 3; Júlio Costa: 3; Reinaldo Blauth: 3; Fernando Corona: 2. Ainda há capas assinadas por José Rasgado/Stelius (2), Ildefonso Robles (2), Dimas Alonso (2), Libindo Ferrás (1), Lucílio de Albuquerque (1), Carlos Oswald (1), Erico Verissimo (1) e Litran (1), entre outros. Há também um expressivo número de capas não assinadas (38) ou cujas assinaturas não foram identificadas (14). Por outro lado, 46 das capas trazem reproduções de obras de arte renascentistas ou barrocas, bem como fotografias.

A maioria dos lançamentos da Editora Globo era estruturada em coleções, o que foi uma tática inteligente, em vista de que todos, ali, estavam iniciando no ramo. Além disso, tal estratégia representava menos problemas burocráticos: os livros eram padronizados, com diagramação e formato semelhantes, o que demonstra a aposta da Globo numa estratégia de comunicação, visando a melhor comercialização do produto e a pronta identificação, por parte do consumidor.

Ao todo, a Globo teve 17 coleções: Amarela, Verde, Biblioteca dos Séculos, Globo, Nobel, Tucano, Universo, Biblioteca de Nanquinote, Aventura, Coleção Infantil (também chamada de Burrinho Azul), Cinderela, Tapete Mágico, Autores Brasileiros, Província, Catavento, Clube do Crime e Espionagem.<sup>2</sup> A seguir, comentarei alguns aspectos das coleções que considero mais relevantes. A minha escolha se deu em termos editoriais e quanto ao planejamento gráfico. E, devido às particularidades do livro infantil, tratarei as coleções da Globo voltadas a este segmento no próximo capítulo, *O fabuloso universo dos livros infantis*.

## 2.1 CAPAS ILUSTRADAS

### Coleção Amarela<sup>3</sup>

Romances de pavor – Aventuras Policiais

Esta coleção contém livros assinados pelos ases do romance policial, histórias de mistérios intrincados e aventuras policiais alucinantes. [...] Autores famosos cuja especialidade é a arte do mistério e da aventura obrigam-nos, com seus romances, a fugir das preocupações da realidade e a viver experiências incomparáveis no mundo da imaginação. (Folheto de Propaganda da Globo, apud AMORIM, 1999, p. 75)



Esta foi a série de maior sucesso da Globo, perfazendo 156 títulos e vigorando entre 1931 e 1956. A tiragem mínima dos títulos da Amarela sempre foi de cinco mil exemplares, um número admirável, inclusive para os dias de hoje. De acordo com Amorim, alguns autores, como Edgar Wallace, eram tão procurados, que mereciam uma tiragem inicial de sete mil exemplares, quando não de dez mil (AMORIM, 1999, p. 77). Entre os escritores mais editados estavam o próprio

<sup>2</sup> Os dados que reproduzo, relacionados especificamente às estatísticas das coleções, como número de títulos, tiragem, etc, foram extraídos, na sua grande maioria, da investigação de Sônia Amorim (1999).

### 3 Coleção Amarela

Número de títulos	156
Formato	19 x 13 cm
Capa	ilustrada em cores, com orelhas, tarja amarela no pé
Miolo	papel de segunda ou de terceira
Tiragem	5, 7 ou até 10 mil exemplares
Preço de capa	brochura: 5\$000; cartonado: 8\$000



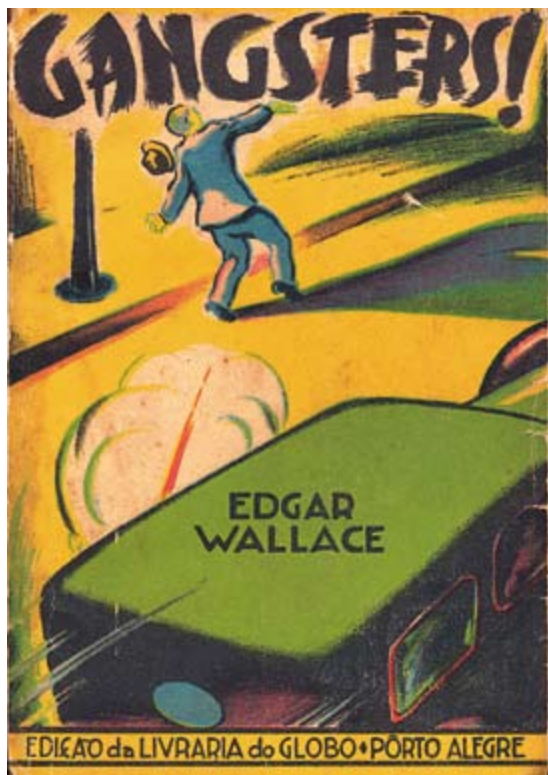
Wallace (35 títulos no total, uma média de três por ano), Agatha Christie (12 títulos), Sax Rohmer (12) e Ellery Queen (nove). A *Amarela* ainda editou Conan Doyle, Edgar Allan Poe e Georges Simenon, que encerrou a série, depois de 25 anos de absoluto sucesso. Afora as grandes tiragens, muitos livros ganharam várias re-edições, como é o caso de *O Círculo Vermelho*, de Wallace, que teve cinco!

A *Coleção Amarela* traz alguns diferenciais interessantes em se tratando de planejamento visual. O elemento mais trabalhado é a capa, seguido da página de rosto ou da terceira página, na qual são reproduzidos os dados da obra, com cercadura ilustrada ou pequenos desenhos e arabescos decorativos, que identificam a série. Na contracapa há um revezamento entre anúncios de outros lançamentos da editora e de produtos igualmente vendidos na livraria, como as canetas automáticas *Chilton*.

Tomando a vastíssima produção da Globo, algumas capas da *Coleção Amarela* estão, sem dúvida, entre as de maior impacto. E isso se deve, justamente, à adoção de certos elementos da linguagem do pôster de cinema, como a exploração de uma grande mancha visual, junto a títulos desenhados à mão, com tipografias relacionadas ao tema do livro; ou o uso de closes, mostrando rostos e expressões faciais em primeiro plano; ou, ainda, a representação de uma cena de tensão da história, a exemplo de um assassinato. Soma-se a isso o fundo “amarelo”, presente em todas as capas, uniformizando-as, dentro de sua diversidade, servindo de elemento identificador da série e aumentando o apelo visual, justamente devido ao impacto da cor.



68. Estética de cartaz de divulgação cinematográfica nas capas (*Fabrion?*) para a *Coleção Amarela*, a série de maior sucesso lançada pela Globo. Editada entre 1931 e 1956, a *Amarela* publicou 156 títulos. (FF)



69. Edgar Wallace, um dos grandes nomes do suspense, no desenho de dois mestres: no alto, capa de João Fabrion para *Gangsters* (1935). Abaixo, o close com cores cítricas de Gastão Hofstetter para *O Caso do Delator* (1940). (FP)

Assim, se nas capas da *Revista do Globo*, a referência ao cinema aparece, sobretudo, no tema das imagens – ou seja, na representação, por exemplo, de índios apache, plenamente relacionados com os “selvagens” dos faroestes norte-americanos, ou nas figuras de mocinhas platinadas fumando –, nos livros da *Coleção Amarela* (e também em outros volumes) essa referência é incorporada como *linguagem*, na adoção dos já citados elementos marcantes dos cartazes de promoção cinematográfica, muitos dos quais decorrentes, por sua vez, da própria estética do cinema. É o que vemos em dois livros de Sax Rohmer: *A Mão de Fu-Manchu* (1932) e *A Garra Vermelha* (1939), ambos com capas não assinadas [João Fabrion?], enfatizando as imagens de caráter fantasioso e grande impacto visual, com o título acima, em letras desenhadas e dialogando com os grafismos orientais. A estrutura dessas capas poderia, sem prejuízo, ser a base da estrutura de cartazes de cinema.

Resultado interessante também obtém Gastão Hofstetter em *O Caso do Delator* (1940), de Edgar Wallace, privilegiando apenas a metade de um rosto em close, no primeiro plano, com o olho voltado para o canto da página, na direção do título. A dinâmica da capa, bem como o uso de cores contrastantes, prendem a atenção do público, lembrando das tarefas peculiares do *pintor publicitário*, originalmente enumeradas por Luciano Ramo e citadas por Fabris. Segundo o teórico italiano, o *pintor publicitário* é aquele que se dedica a produzir imagens que serão utilizadas pela publicidade e também pela indústria cultural.

[...] Ele deve falar a todos [...]; ele deve detê-los,

sacudi-los, obrigá-los a parar; é necessário que ele sugestione, abale, faça vibrar as sensações de toda uma massa enorme, de cada cérebro e de cada idade; é necessário que ele exerça uma pressão sobre as faculdades intelectuais e sentimentais de todo o mundo. [...] não deve apenas provocar um estado de espírito favorável naquele momento, mas a lembrança. (RAMO, Luciano, apud FABRIS, 2005, p. 84)

Embora eu não utilize a denominação *pintor publicitário*, e sim *artista ilustrador*, ambos exercem trabalhos muito semelhantes, e as qualidades elencadas por Ramo estão plenamente relacionadas ao tipo de imagem que estou discutindo agora, a *imagem de capa*. Devemos lembrar (1) que essa imagem vai estampar um produto, (2) que ela precisa vendê-lo, (3) que estará exposta no meio de centenas de outros produtos semelhantes e (4) que se volta não a um público erudito, frequentador de museus, mas sim ao grande público. No turbilhão de uma vitrine de livraria, ela precisa prender, seduzir, engolfar a percepção do possível leitor, ainda mais em se tratando desse tipo de literatura, ágil e popular, que tanto preconceito sempre suscitou por parte da intelectualidade brasileira. Acerca disso, é interessante observar o grande empreendimento da Globo na divulgação e valorização desse tipo de livro.<sup>4</sup> Como já assinalo no capítulo anterior, frequentemente encontramos no magazine dos

4 É o que se percebe na leitura do artigo intitulado *O Romance Policial*, publicado na edição nº 275 da *Revista do Globo*, e assinado por Ramon Fernandez (provavelmente um dos vários pseudônimos adotados por Erico Verissimo). O texto trata de valorizar esse gênero literário, com a seguinte chamada: "O romance policial nos faz sair da câmara escura do intelectualismo. Ele poderia renovar a velha questão da moral e da arte" (REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 25 mai. 1940, edição 275, p. 41).



70. Duas capas de João Fabrion para a Amarela: no alto, para o clássico *O Sineiro* (edição de 1938), de Wallace. Abaixo, para *O Sete Belo* (1935). (FP)

Bertaso reportagens e artigos divulgando os lançamentos, autores e artistas da casa, que é o que acontece aqui, com a promoção de um gênero de sucesso entre as publicações da editora.

Para a capa de *Gangsters!* (1935), também de Wallace, João Fahrion criou uma capa como se fosse o fragmento de uma cena de filme, representando parte de um carro que se move em alta velocidade; dele, alguém atira com arma de fogo, atingindo uma vítima que está prestes a tombar. A forma como Fahrion usou a letra, desenhada e quase como uma pichação de rua, também colabora para dar o clima do texto.

Entre os títulos da Globo, não é apenas na *Coleção Amarela* que encontramos essa relação, mas é nela, sim, que tal diálogo é mais vigoroso, até porque muitos dos títulos da série ganharam adaptações para o cinema. Assim, o uso de letras desenhadas, a adoção de closes, a representação do movimento e a exploração de cores fortes e contrastantes que marcam as suas capas buscam não somente prender a atenção do público por suas características formais, como também enfatizar junto aos leitores e potenciais compradores a relação com a “sétima arte”, tão plenamente identificada com a própria modernidade. Por outro lado, usando a terminologia de Ivan Gaskell (in: MENESES, 2003; MENESES, 2005), não podemos esquecer jamais que essas imagens estão articuladas a uma *iconosfera* específica, ou seja, a toda uma visualidade socialmente disponível naquele momento, representada preponderantemente pelas imagens do cinema, pelas imagens publicitárias e, é claro, pelas imagens estampadas nos livros e nas revistas ilustradas, ou seja, pelas imagens da indústria cultural.

### Coleção Nobel<sup>5</sup>

Esta famosa coleção compõe-se de uma seleção dos melhores livros dos maiores autores da moderna literatura mundial. São todos livros de primeira ordem, livros a respeito de cuja excelência já existe unanimidade da crítica. [...] E as traduções que tornaram possível ao público brasileiro a leitura destas obras-primas da moderna literatura acham-se acima de qualquer crítica, pois são corretas, fiéis e brilhantes. (Folheto de Propaganda da Globo, apud AMORIM, 1999, p. 90)

Foi a *Nobel* a responsável por grande parte do prestígio que a Globo conquistou nacionalmente. Isso devido ao fato de a coleção ter publicado, em elogiadas traduções, autores como André Gide, Pirandello, Thomas Mann, William Faulkner e Virginia Woolf.<sup>6</sup> Ao todo, foram 128 títu-

---

#### 5 Coleção Nobel

Número de títulos	128
Formato	19 x 14 ou 23 x 16 cm
Capa	com ilustração, cercada por tarja colorida, com orelhas
Miolo	papel de segunda
Tiragem	5 mil exemplares
Preço de capa	brochura: variável

6 Sônia Amorim chama a atenção para o fato de que é trabalhando para a Coleção Nobel que estava

los entre 1933 e 1958, numa trajetória tão duradoura quanto a da *Coleção Amarela*. A influência da *Nobel* foi marcante para várias gerações, como testemunha o pesquisador e curador independente Paulo Gomes, que conheceu os livros da série em 1973, quando passou a viver no Rio Grande do Sul:

Na época, eu fui morar em Rio Grande, e lá tem a Biblioteca Rio-Grandense, que me possibilitou o contato com autores incríveis, muitos dos quais eu não imaginava que haviam sido traduzidos para o português, como o Marcel Proust e o seu livro *Em Busca do Tempo Perdido*, todo traduzido pela Globo. Depois, tive contato com outras obras traduzidas pela editora, como da Virginia Woolf e do Thomas Mann, que só voltariam a ser editadas no país na década de 80, pela Nova Fronteira. Assim, quando eu descobri aqueles livros, fiquei chocado, e a Coleção Nobel passou a ser a grande referência, enquanto que a Globo se transformou na minha “editora dos sonhos”, uma vez que ela havia publicado todos os grandes autores que eu queria ler.<sup>7</sup>

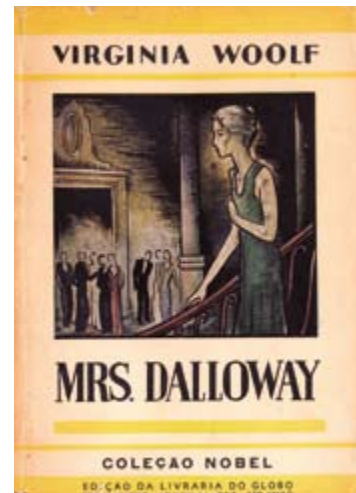
Em termos gráficos, há dois padrões adotados na série. O primeiro traz uma imagem em formato retangular na capa, com frisos coloridos acima e abaixo da mesma. Os frisos superiores isolam o nome do autor, enquanto que os inferiores sublinham o título, em caixa alta, e também isolam as indicações referentes à coleção e aos dados da editora. Na capa, apenas as letras usadas no nome do autor e no título eram desenhadas à mão, mas o interessante é que, ao longo de praticamente toda a série, procurou-se manter o mesmo padrão dessas letras, com pequenas variações quanto à espessura e ao tamanho.

Já o segundo desenho de capa tem tarjas coloridas nas extremidades superior e inferior da página, sendo que na última aparecem os dados da editora. No centro, uma imagem com a borda irregular, tendo abaixo o título em caixa alta, agora em letras tipográficas, com a identificação da série.

---

o melhor corpo de tradutores: Mario Quintana (20 títulos traduzidos), Leonel Vallandro (15), Erico Verissimo (cinco), Lino Vallandro (cinco), Moacyr Werneck de Castro (cinco), Oscar Mendes (quatro), Vidal de Oliveira (quatro) e Agenor Soares de Moura (quatro) (AMORIM, 1999, p. 92).

7 O depoimento completo de Paulo Gomes encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.



71. Três soluções e tratamentos diferenciados de João Fabrion para capas da Coleção Nobel: Mrs. Dalloway (1940), Felicidade (1941) e Histórias dos Mares do Sul (1941). (FP)



72. Em *Um Gosto e Seis Vinténs* (1944), Fahrion referencia o ambiente de um ateliê de pintura, do qual era tão íntimo. Acima, a capa para *A Boa Terra* (1940) livro cuja capa, em 1941, era a favorita do artista. (FP)

Entre os títulos da *Nobel*, encontramos um grande conjunto de capas com ilustrações bastante coloridas e marcadamente expressionistas, assinadas, sobretudo, por João Fahrion. Em entrevista ao então diretor da *Revista do Globo*, Justino Martins, Fahrion comenta aquela que, até então, considerava a sua melhor capa, para o livro *A Boa Terra*, ou *China, velha China* (1943), romance de Pearl Buck.

“Dentre todas as capas para livros que já fiz” – disse-me Fahrion –, “a que mais me agradou, por circunstâncias inexplicáveis, foi a de *China, velha China*, ou *Boa Terra*, o famoso romance de Pearl Buck. Aqui está a passagem que me deu motivo para a capa”. Fahrion lê muito e, em sua casa, encontrei uma das bibliotecas mais bem arranjadas que até então tinha encontrado. Poucos livros, é certo, mas revelando um significativo cuidado nas estantes.<sup>8</sup>

O trecho reproduzido acima funciona – na reportagem original acerca do artista e assinada pelo jornalista Justino Martins – como legenda para uma foto que mostra os dois apreciando o citado livro. Já a capa para *A Boa Terra*, é bastante simples, e talvez o artista, naquele ano de 1941 (quando concedeu a entrevista), tivesse especial predileção por ela justamente pelo fato de sua composição se aproximar da composição verificada também em suas pinturas. Ou seja: várias figuras, algumas interagindo; uma, ao fundo, fazendo a sua atividade; outras paradas, cada qual no seu mundo, pensando em suas coisas... mas todas ali, vivenciando e dividindo aquele mesmo espaço. Essa é uma das sólidas características das composições de Fahrion, e talvez por isso ele tenha apreciado especialmente esta capa.

Comparando as capas da *Coleção Nobel* com as da *Coleção Amarela*, nota-se a adoção de uma postura totalmente distinta. Enquanto a série de Wallace, Christie e Rohmer explorava toda a extensão da página, com imagens e cores vistosas, podendo usar tipografias totalmente diferenciadas e desenhadas à mão, a *Nobel* optou por capas mais discretas, com padro-

8 MARTINS, Justino. Um Chinês Louro. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora do Globo, 25 jan. 1941. p. 20-21, p. 52. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

nização da tipografia e tamanho reduzido da imagem. E isso certamente está relacionado ao público-alvo da Nobel, mais intelectualizado, que não necessita de outros apelos, a não ser o nome do autor e o título da obra.

### Coleção Universo<sup>9</sup>

ÍNDIOS! CAÇADAS! VIAGENS! AVENTURAS! Meninos, vocês nem imaginam que coisa gostosa são os livros de Karl May que a Livraria do Globo traduziu do alemão expressamente para a juventude brasileira. Esses romances levam a gente à China, à Índia, aos Estados Unidos, à Europa, à África, a todo o mundo. Explorações e caçadas. Lutas contra feras e bandoleiros. Correrias com peles-vermelhas. Histórias de espiões. Peripécias do far-west. Aventuras no mar, nas montanhas e nas planícies. Lendo os livros de Karl May nós aprendemos geografia, história natural e universal e lições de coisas! Peçam aos seus papás os seguinte romances já publicados [...].<sup>10</sup>



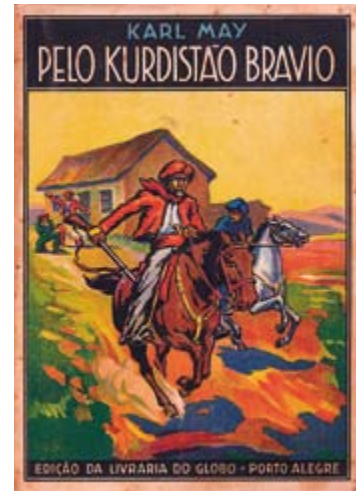
A *Coleção Universo* certamente faz parte da vida de vários adultos de hoje, que desbravaram o Velho Oeste norte-americano ou as regiões mais remotas e perigosas da Ásia por meio da narrativa de Karl May, o principal autor da série, com 24 dos 43 títulos editados (quase 60%). Sendo publicada de 1932 a 1942, a coleção lançava uma média de quatro títulos por ano.

A *Universo* tinha os jovens como seu público alvo, daí também a ênfase, no final do texto publicitário acima citado, de os livros constituírem *verdadeiros compêndios cheios de ensinamentos sobre a geografia, a fauna e a flora dos lugares em que passam*. Tratava-se de um elemento de sedução para os pais, os com-

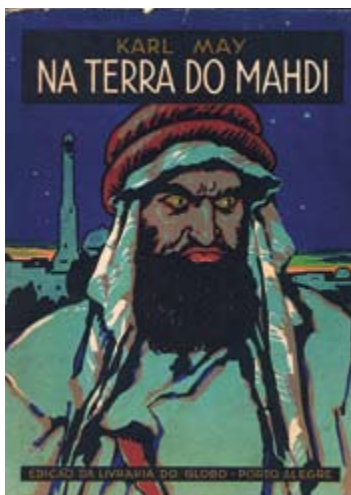
#### 9 Coleção Universo

Número de títulos	43
Formato	18 x 14 ou 20 x 14 cm
Capa	ilustrada, em cores, com orelhas
Miolo	papel de segunda ou de terceira
Tiragem	5 mil exemplares
Preço de capa	brochura: 6\$000; cartonado: 9\$000

<sup>10</sup> Texto publicitário publicado na penúltima página de *A Ilha do Tesouro*. Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934. 272 p.



73. Nas capas da Coleção Universo, momentos de clímax narrativo de histórias que se passam nas mais remotas paisagens da terra. A capa do alto é de Ernst Zeuner; as seguintes não estão assinadas [Zeuner?]. (FP)



74. O mesmo texto, a mesma solução de imagem, diferentes países, diferentes editoras: no alto, a capa de Ernst Zeuner; abaixo, a referência, o livro austríaco. (FP)

pradores desses produtos (como vimos, estratégia semelhante adotou Monteiro Lobato, com o seu *Narizinho Arrebitado*).

O padrão gráfico da série coloca, em caixas retangulares negras e letras tipográficas brancas ou coloridas, as informações textuais. Assim, no alto da página, a indicação do autor e o título do livro; ao pé da mesma, o nome da editora e da cidade. Uma grande ilustração toma toda a extensão, podendo aparecer de duas formas: sangrando o espaço ou com uma borda branca, enfatizada pelo uso de fios negros, que inserem também as duas caixas retangulares negras.

As imagens de capa da *Universo* geralmente mostram momentos de clímax narrativo da história: uma perseguição, alguém prestes a atingir o inimigo, uma emboscada, a luta desesperada de um grupo contra serpentes ou jacarés. Elas buscam prender a atenção do provável leitor por meio da representação de uma cena-chave, de uma cena de tensão da história.

Em capa assinada por Ernst Zeuner para *Na Terra do Mahdi* (1937), fica claro um outro tipo de referência, no caso, ao livro publicado em Viena pela Carl Ueberreuter Editora [s.d]. Zeuner tomou exatamente a mesma imagem e composição, fazendo da capa da Globo uma adaptação daquela. A posição do personagem, suas vestes, os lábios e, notadamente, o olhar, são os mesmos. Trata-se, inegavelmente, de uma cópia.

#### Outras coleções

Afora as coleções infantis, entre as demais séries da editora sulina, as de êxito foram: *Biblioteca dos Séculos*, *Província*, *Tapete Mágico* e *Autores Brasileiros*.



A primeira, *Biblioteca dos Séculos*<sup>11</sup>, foi idealizada por Erico Verissimo e durou 13 anos, mas editou pouco: cerca de dois títulos por ano. Dedicava-se aos clássicos, sendo que muitos chegavam a ter 700 páginas, o que exigia mais tempo para sua produção gráfico-editorial. Entre os títulos estão *Grandes Esperanças* e *As Aventuras de Pickwick*, de Charles Dickens, e *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal. Os livros da série têm na capa uma forma verticalizada, em vermelho, lembrando um brasão, dentro da qual aparecem os principais dados textuais: autor (seguido de uma representação do mesmo em bico de pena, no formato levemente retangular), título e tradução (em destaque). Em torno desta forma, elementos decorativos em cinza, além da informação, no alto e abaixo, contornando-a: *Biblioteca dos Séculos*. Buscando uma identificação maior com o passado, a letra “U” de *Séculos* foi grafada como a antiga escrita romana, com “V”. Foi sob o selo da *Biblioteca dos Séculos* que a Globo publicou, em 17 volumes, a monumental *A Comédia Humana*, de Honoré de Balzac.<sup>12</sup>

A segunda coleção, *Província*, estava atrelada à revista *Província de São Pedro*, tendo seu foco na literatura local, bem como em assuntos relacionados à história, à política e à cultura rio-



#### 11 Biblioteca dos Séculos

Número de títulos	25
Formato	22 x 15 cm
Capa	tipográfica, contendo pequena ilustração referenciando o retrato do autor, com orelhas
Miolo	papel de primeira, com ilustrações em papel couchê
Tiragem	4 mil exemplares
Preço de capa	brochura: variável

12 O projeto foi coordenado por Paulo Rónai e lhe tomou 15 anos de intenso trabalho. Ele coordenou uma equipe de mais de 20 tradutores em Porto Alegre, que trabalhavam a partir daquela que era considerada a melhor edição francesa, publicada pela Pléiade. Rónai também inseriu 26 ensaios críticos sobre o autor e a obra, escritos por alguns dos maiores especialistas ou comentadores da obra de Balzac, a exemplo de Émile Zola, Marcel Proust, Victor Hugo e Stefan Zweig. Foi produzida uma vasta biografia sobre o autor e, além disso, foram inseridas 160 ilustrações originais relacionadas ao período e aos personagens. Todo esse gigantesco trabalho culminou numa das principais proezas editoriais da Globo, elogiada, inclusive, pelo Museu Balzac, de Paris (AMORIM, 1999).

75. O padrão austero e praticamente imutável das coleções *Biblioteca dos Séculos* e *Província*. Esta última estava muito relacionada ao foco da revista *Província de São Pedro*. (FF)



76. Um dos maiores sucessos da Globo, *Viagem à Aurora do Mundo* (1939), foi todo ilustrado por Ernst Zeuner. Acima, o selo da coleção a que o livro fazia parte, a *Tapete Mágico*. (FP)

grandense. Os principais autores eram: Athos Damasceno Ferreira, Darcy Azambuja, Barbosa Lessa, Carlos Dante de Moraes e Vargas Netto.

O padrão gráfico adotado em *Província* prima pela austeridade, buscando uma relação direta com a própria revista. As capas não trazem ilustrações, sendo estruturadas em dois blocos: no superior temos, dentro de um retângulo, o autor e o título da obra; em torno desse “retângulo” há uma borda decorativa, diferente para cada livro e relacionada ao seu assunto; abaixo dele, na parte inferior da capa, aparecem a identificação da coleção e da editora, com destaque para a marca da primeira. Trata-se da representação de uma frondosa figueira, árvore característica e marcante do pampa gaúcho. Sua adoção, portanto, está plenamente relacionada com o próprio foco da série.

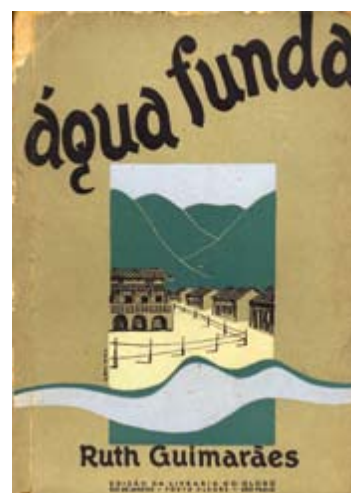
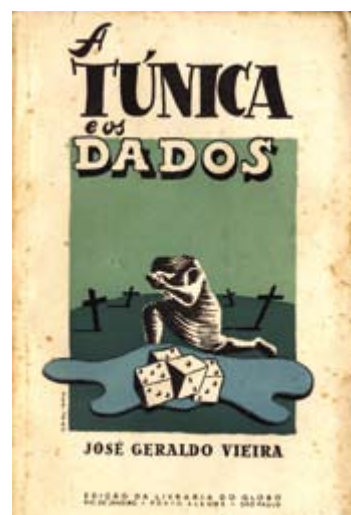
Já a terceira coleção citada, *Tapete Mágico*, tem entre seus principais títulos as obras de caráter histórico e de curiosidades em geral, muitas das quais assinadas por Van Loon, como *História*

da *Humanidade* (1934) e *O Mundo em que Vivemos* (1941). Outro destaque é *Viagem à Aurora do Mundo* (1937), de Erico Verissimo, com ilustrações e belíssima capa de Ernst Zeuner. No livro, o criador de *Clarissa* recria a fascinante época dos dinossauros sobre a Terra, com direito a um vasto organograma trazendo as eras, os animais e diversas informações para o leitor.

Por fim, a série *Autores Brasileiros*, numa tentativa de melhorar a imagem de editora desinteressada pela cultura nacional. Foi nesta coleção que Sergio Milliet publicou *Pintura quase Sempre* (1944), com capa de Edgar Koetz. Outros autores editados foram Verissimo, com *O Resto é Silêncio* (1945) e *Música ao Longe* (1947), além de José Geraldo Vieira, com *A Mulher que fugiu de Sodomá* (1945) e *A Túnica e os Dados* (1947), ambos com capa de Clóvis Graciano. É digno de nota que, ao contratar os serviços de um artista como Clóvis Graciano, a Globo buscava – assim como já fizera com *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945), de Cecília Meireles, pagando pela capa criada por Maria Helena Vieira da Silva – um diálogo e identificação com o padrão estabelecido por Santa Rosa para a Editora José Olympio, então a mais notória editora de literatura brasileira.

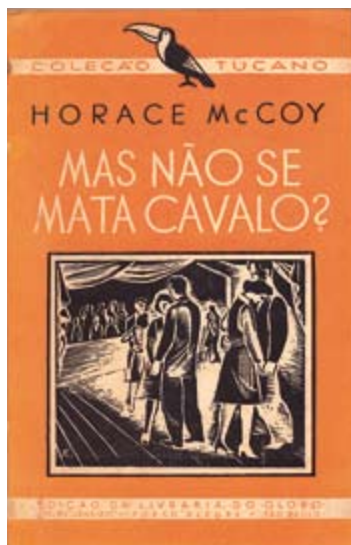
Em meio ao surpreendente investimento da Globo, houve, porém, séries que não obtiveram tanto sucesso, como *Clube do Crime e Espionagem*. Como os próprios títulos indicam, elas tinham nos livros de suspense o seu filão (ambas tiveram apenas quatro títulos). E novamente encontramos capas com alusão à estética do cartaz de cinema, como no livro *A Virgem Vermelha do Kremlin* (1932), não assinada, em que um rosto feminino é recortado, ampliado e aplicado sobre a representação de Moscou.

Havia ainda as coleções *Globo*, *Tucano* e *Catavento*, todas editando em pequenos formatos (*pocket*) textos que já integravam o cardápio de outras séries da casa.<sup>13</sup> Entre elas, a mais



13 Em três momentos, portanto, a Globo tentou investir em livros acessíveis, mas, definitivamente, parecia que os leitores não estavam interessados nesse formato mais popular, o que já havia se mostrado uma verdade, inclusive, com a baixa procura pela revista *A Novela*, lançada em 1936.

77. Três capas de Clóvis Graciano para a Coleção Autores Brasileiros (década de 40). (FP)



78. No alto, capa e sobrecapa para *Mas não se mata cavalo?* (1947), dentro da coleção *Tucano*. A capa é de Edgar Koetz, e chama a atenção o desenho de viés surrealista na sobrecapa, padrão que não foi encontrado em outros livros da série. Embora não assinada, a capa para *Um Taciturno* (1945) provavelmente também é de Koetz. (FP)

interessante graficamente é a *Tucano*, com suas capas de fundo colorido e chapado, tendo a imagem em preto e branco, cercada, na parte inferior, numa relação com o padrão gráfico da José Olympio. A maioria dessas capas traz o nome de Edgar Koetz, e as imagens, provavelmente feitas em nanquim, são de um viés bastante expressionista, remetendo à linguagem da xilogravura. Esta, inclusive, é uma marca da atuação de Koetz como ilustrador de livros (incluindo aí as capas): suas imagens são mais “cruas” e primitivas; seu traço é mais esquemático e “duro”, configurando certas deformações expressivas, típicas da visualidade moderna.

Entre os livros da *Tucano* localizados, um é peculiar. Trata-se de *Mas não se mata cavalo?* (1947), de Horace McCoy. A capa, também de Koetz, mantém o padrão da série, mas traz um diferencial: uma sobrecapa, infelizmente não assinada, com uma composição de apelo surrealista, mostrando os vários elementos inusitados soltos ao longo de sua extensão. A imagem é distinta de todas as outras capas da editora e certamente representou uma grande inovação para aqueles idos, contribuindo para a divulgação de uma nova visualidade, mesmo que essa iniciativa tenha sido reduzida, senão única. O porquê da sobrecapa, não há como saber. Talvez fosse uma edição comemorativa, talvez a edição de lançamento... não há informação acerca disso no volume, mas considero muito expressiva esta imagem, pois é absolutamente distinta de todas as outras localizadas.

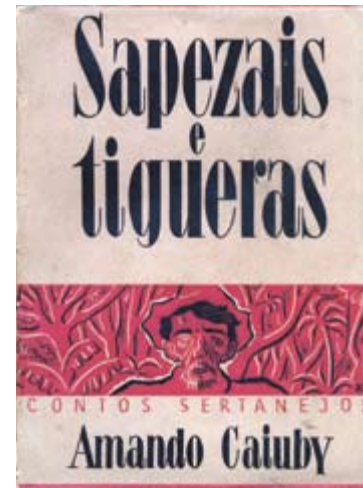
### As Capas de Koetz

Se há uma primazia do trabalho de Koetz nos livros da *Coleção Tucano*, também encontramos vastamente a sua assinatura nos títulos de literatura brasileira e rio-grandense, muitos dos quais da *Coleção Autores Brasileiros*, como em *Os Condenados* (1941), de Oswald de Andrade, *Sapezais e Tigüeras* (1941), de Armando Caiuby, *Stela me abriu a porta* (1942), de Marques Rebelo, *Castelo dos Fantasmas* [194?], de De Sousa Júnior, *O Louco do Cati* (1942) e *Os Ratos* (1944), ambos de Dionélio Machado, entre outros. E o que caracteriza preponderantemente o seu trabalho é o viés expressionista, como coloquei há pouco.<sup>14</sup> Entre essas capas, algumas são impressionantes pela força e dramaticidade. Como a produzida para *Os Condenados*, de Oswald de Andrade. A capa é dividida em dois blocos de pesos praticamente idênticos: um de imagem, na parte inferior, e um de texto, com as letras garrafais, na superior. Essa divisão é abrandada pelo “zigue-zague” entre as “linhas” de composição do texto. Já a pungente imagem mostra as três grotescas figuras vagando com pesar e dificuldade, como se estivessem enfrentando um terrível obstáculo. O contraste entre brancos e negros e a deformação adotada principalmente na primeira figura acentuam o caráter de fatalidade da cena.

Solução semelhante Koetz explora na capa para *Os Ratos*, clássico de Dionélio Machado. Também houve um tratamento em blocos, e o artista optou por explorar, na parcela inferior da página, a expressão de pavor e tensão do personagem, mortificado por não saber se conseguiria comprar o leite para a família.

Na capa para *Castelo dos Fantasmas*, de De Sousa Júnior, o artista dividiu as informações textuais, inserindo a imagem

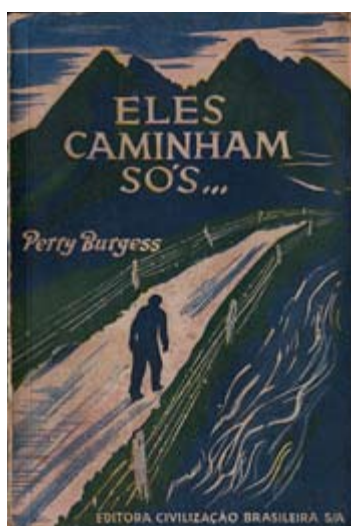
14 Quanto a isso é interessante tomar como parâmetro algumas de suas capas para a *Revista do Globo*. Datadas dos anos 30, elas trazem, na sua grande maioria, a figura feminina em poses e trejeitos, bem como representações de casais no parque, na praia, observando o turfe, em momentos de sociabilidade. Desse modo, quanto ao tema, funcionam como espécie de retrato da *boa sociedade* rio-grandense; formalmente, trazem o gérmen da deformação, verificado nas figuras alongadas e caricatas, no uso simbólico e emotivo da cor e da linha.



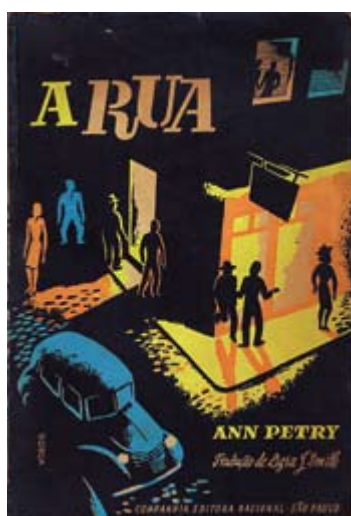
79. O desenho e o tratamento de Edgar Koetz são facilmente reconhecíveis entre os livros da Globo: linhas angulosas, referência à estética da xilogravura, letras desenhadas à mão. (FP)



entre elas. Na cena, um vulto masculino e solitário cruza a rua deserta, rumo a um casario. Não há um drama específico e tampouco rosto, uma expressão qualquer. Há o cenário da cidade erma e noturna, do indivíduo taciturno e apartado. E mesmo a casa para a qual o vulto se dirige não traz aconchego. Logo a casa, lugar onde o ser humano se abriga, tradicionalmente associada a calor e a acolhimento, a conforto e bem estar. Aqui ela lembra muito mais uma habitação de mortos, um fragmento de pesadelo, traduzindo a hostilidade da matéria inanimada, sua perigosa autonomia.



A capa de Koetz guarda muitas semelhanças com a criada por Lívio Abramo para *Eles Caminham Sós* (1943), romance de Perry Burgess editado pela Civilização Brasileira. No frontispício, novamente um vulto masculino e sombrio avança pela longa, vazia e demarcada estrada, com suas cercas farpadas, de “proteção” e também de aprisionamento. Em contraponto à “cidade desalmada” e opressiva, típica da figuração expressionista, aqui o homem está junto à natureza. Porém, essa natureza é igualmente desencantada: sua atmosfera é pesada e acinzentada, as montanhas são tétricas, a estrada é rude, o riacho pode ser perigoso. Nada reconforta. E esse homem mesmo assim anda, mesmo assim segue, pois não pode parar, correndo o risco de enfrentar infortúnios ainda maiores. Tal visualidade era típica daqueles idos.



80. De cima para baixo, o “sujeito moderno” nas capas de Edgar Koetz [194-?], Lívio Abramo (1943) e Dorca (1947), respectivamente. (FP)

A consciência de que a natureza já não abriga o ser humano, nem suaviza os seus sofrimentos e, por conseguinte, a convicção de que a cidade constitui o destino inevitável do homem moderno e a prisão desumana da qual não poderá escapar refletem-se em numerosos textos e condensam-se em incontáveis imagens grotescas que captam o caráter soturno da cidade grande, suas forças demoníacas que, como tentáculos, envolvem inexoravelmente o ser humano e ameaçam sufocá-lo. (FLEISCHER, 2002, p. 77)

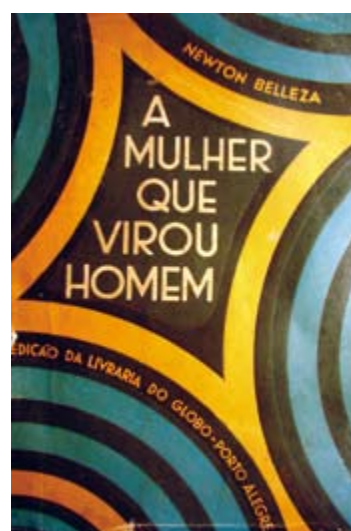
Marion Fleischer ainda pontua que, nessas representações de cidade, a matéria inorgânica, como as janelas, as ruas e as luminárias, assumem inescrutável vida própria, subjungando o ser humano e acorrentando-o aos seus domínios. É o que vemos na capa de Dorca para o romance *A Rua* (1947), de Ann Petry, editado pela Companhia Editora Nacional. Na composição, apesar da luminosidade e do “calor” da imagem (proporciona-

do pelos tons predominantes de amarelo), as figuras, com duas exceções, movem-se anônimas e solitárias pela rua.

Esse tipo de composição (cidade deserta +/- casarios fantasmáticos +/- ou ruas escuras +/- ou natureza agressiva +/- ou sujeito só), como sabemos, integra o repertório poético de muitos artistas expressionistas, como Edvard Munch (1863-1944) e, em termos de Brasil, Oswaldo Goeldi, artista que Koetz admirava por meio de desenhos e gravuras estampados em revistas como *Leitura para Todos* e *Para Todos*.

A observação dos títulos ilustrados por Koetz – inclusive para outras editoras brasileiras e argentinas – mostra um trabalho preponderantemente voltado a temas de caráter regional ou a romances de fundo psicológico, como *Os Ratos* e *O Louco do Cati*. E, diferentemente de Fahrion e de Faedrich, que têm uma expressiva produção direcionada ao público infantil, Koetz não se empolgou por esse segmento, assinando apenas três dos títulos infantis ou infanto-juvenis localizados.<sup>15</sup>

Um outro tipo de capa muito comum entre os livros da Globo é o da capa tipográfica ou textual, sem imagem, adotando apenas letras, cores, formas geométricas e fios, criados para fragmentar a página e direcionar o olhar. Como vimos no capítulo anterior, um artista que explorou essas possibilidades foi Di Cavalcanti. Entre os exemplares da Globo, temos um expressivo contingente de capas desenhadas neste modelo, o que revela o conhecimento da produção gráfica relacionada a movimentos de vanguarda europeus profundamente articulados com novas propostas em design, como o holandês *De Stijl*, a *Bauhaus* e o Construtivismo, que chegavam aqui pelas revistas importadas que circulavam pela Globo, como já comentei no capítulo anterior. É o caso de *Moscovo sem Mascara* (1931), de Joseph Douillet; de *Filha Única* (1931), de Pierre Perrault;



81. Capas tipográficas, todas provavelmente de Edgar Koetz (início dos anos 30). (FP)

15 Eu diria, inclusive, que a sua mais importante produção como capista se dá mais tarde, nos anos 50, quando cria algumas capas antológicas para editoras paulistas e, principalmente, para a Editora Brasiliense.



82. As duas primeiras capas são de Koetz. A terceira, embora não tenha indicação de autoria, provavelmente também é dele. (FP)

de *A Mulher que virou Homem* (1932), de Newton Belleza; de *Classe 1902* (1934), de Ernst Glaeser; de *Pé de Moleque* (1937), de Rivadávia de Souza; de *O Romance da Feitiçaria* (1940), de Sax Rohmer, e de *O Judeu Süß* (1944), de Lion Feuchtwanger, todos com autores de capa não identificados.

Nesses frontispícios, é digna de nota a articulação entre formas geométricas e cores fortes e chapadas, criando interessantes composições, como na capa de *Filha Única*, na qual o cruzamento de linhas e formas ascendentes e descendentes proporciona grande dinâmica, concentrada no elemento central da página, o título fragmentado e em branco, que aparece enfatizado pela faixa azul entre as palavras, contra o fundo vermelho.<sup>16</sup> Efeito semelhante temos em *A Mulher que virou Homem*, com a substituição das linhas retas por curvilíneas, mas com a mesma estrutura (embora o título apareça não centralizado, mas no canto superior), preservando o título no centro da forma e as demais informações textuais nas “bordas” geométricas.

Essa integração entre formas geométricas e letras de vários tamanhos aparece ainda em duas belas capas do início dos anos 40: *O Romance da Feitiçaria* e *O Judeu Süß*. Ambas são muito semelhantes formalmente, inclusive na opção pelas cores: vermelho, amarelo, branco e preto. Já em *Moscovo sem Máscara* temos a diagramação pautada no cruzamento de linhas e formas horizontais (nome do autor e assinatura da editora), verticais (as faixas em preto e cinza no canto esquerdo da página) e diagonais (o título), novamente numa mostra da influência das correntes de vanguarda européias.

Edgar Koetz assina algumas dessas capas tipográficas, como para *Enquanto a morte não vem* (1939), de De Sousa Júnior; *A Prodigiosa Aventura* (1939), de Darcy Azambuja; e *Saga* (1940), de Erico Verissimo – inclusive, poderia apostar que a maioria das capas que listei há pouco também são dele. A primeira delas mantém uma solução semelhante à estampada em *Moscovo*

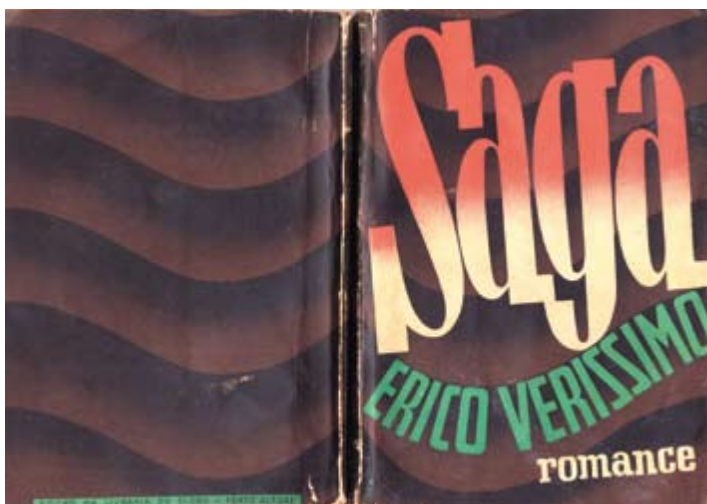
<sup>16</sup> Ver que as cores usadas – o preto, o branco, o azul e o vermelho – estão plenamente de acordo com as cores padrão do *De' Stijl*.



sem *Máscara*, com letras sem serifa, o predomínio da linha diagonal, com o título, e das cores vermelha, amarela, branca e preta, como em *O Judeu Süss*.

A segunda das capas, em preto e verde, tem como estrutura uma forma semelhante a um “S” maiúsculo, ou mesmo ao número “5”. É junto a essa forma, no interior ou à margem, que Koetz colocou os textos, fazendo uma “brincadeira” com as letras e palavras, que aparecem ora “subindo”, ora na horizontal, numa controlada “confusão” tipográfica, tão comum nas peças gráficas dos construtivistas russos. Os tipos escolhidos são todos em caixa alta, com serifa, a exemplo das chamadas letras “egípcias”, pesadas e decorativas, amplamente adotadas em cartazes e na propaganda do século XIX.

Finalmente, na capa de *Saga*, encontramos um tratamento um pouco diferenciado, apesar de ela também se basear preponderantemente no uso da tipografia. Como fundo, Koetz criou uma espécie de malha ondulada, que abarca toda a extensão da capa (frente e verso), proporcionando o movimento justamente pelo *dégradé*, de um marrom mais escuro para um mais claro. Na capa propriamente, três tamanhos distintos para as informações textuais. Para o título, *Saga*, Koetz utilizou grandes letras também do tipo “egípcias”, provavelmente usadas na Globo para a criação de cartazes. A primeira das letras, “S”, foi usada em caixa alta, mas as demais foram aplicadas em caixa baixa. É interessante observar o movimento que o artista alcançou, tanto pelo uso do *dégradé* – que não se limita ao fundo, mas que marca a própria grafia de *Saga*, indo do vermelho ao branco –, como pela união das três primeiras letras que compõem o título. Essas letras aparecem articuladas pelas serifas e, por isso, não estão na mesma altura. Tal assimetria, por sua vez, dialoga com o nome do autor, que segue o movimento de uma das “ondas” de fundo, terminando junto ao último “a” do título, bem como com a indicação do gênero do livro, “romance”, também em leve linha ascendente. O único elemento reto da capa é a assinatura da editora, que não se encontra na capa frontal, mas sim na contracapa, em verde, jogando com a cor também aplicada ao nome de Erico. Assim, cores, tamanhos, formas de letras e movimento estruturam toda a mancha da capa, que constitui, na minha opinião, uma das mais belas capas da Editora Globo.



83. Capa para *Saga* (1940), de Edgar Koetz, talvez a mais marcante capa tipográfica da Globo. (EP)

Edgar Koetz foi um especialista na exploração da tipografia, vindo a ministrar, inclusive, a partir de 1954, o curso *Anatomia da Letra*, na Escola de Propaganda, em São Paulo. Segundo depoimento de Armando Kuwer, já parcialmente reproduzido no capítulo anterior, Ernst Zeuner incentivava que os ilustradores desenvolvessem mais o estudo e a aplicação das letras, muitas vezes a partir de exemplos publicados na revista *Gebrauchsgraphik*:

A *Gebrauchs* percorria o Desenho (a Seção) e todo mundo olhava as idéias que apareciam nas suas páginas. Certos letreiros novos que estavam na revista, Zeuner pedia que copiássemos, como exercício ou para formar um título para um trabalho. O Koetz, que era bom no desenho de letras, ficava bastante com a *Gebrauchs*. Mas Zeuner não gostava que as idéias fossem plagiadas. Acho que queria estimular nossa inspiração e atenção para novos estilos de desenho de figuras e de letras. (KUWER, Armando, in: GOMES, L., 2001b, p. 140)

Certamente os artistas da Globo tomaram conhecimento, por meio da mesma *Gebrauchs*, das idéias de designers e criadores alemães, quase todos ligados à *Bauhaus*, acerca da nova tipografia. Esses debates vinham acontecendo com frequência desde o início dos anos 20, e um dos maiores entusiastas foi Jan Tschichold, nascido e educado em Leipzig, o centro das artes gráficas na Alemanha, e que tivera como mestre, como já comentei, Walter Tiemann, o mesmo de Zeuner. Em 1928, Tschichold publicou o já citado *Die Neue Typographie* (A Nova Tipografia), o mais importante documento sobre tipografia daqueles idos. E entre os princípios elementares dessa *nova forma* estavam as seguintes idéias: (1) a tipografia é modulada por necessidades funcionais; (2) o objetivo do *layout* tipográfico é a comunicação, e a comunicação deve ser feita da forma mais concisa, simples e penetrante; (3) para que a tipografia sirva a fins sociais, seus ingredientes precisam ter *organização interna* (conteúdo ordenado) e *externa* (material tipográfico adequadamente relacionado) (HOLLIS, 2001): qualidades encontradas na maioria das capas comentadas.

Ainda sobre o estudo da tipografia na Seção de Desenho da Editora Globo, o ilustrador Vitório Gheno afirma, em depoimento ao pesquisador Leonardo Menna Barreto Gomes:

Zeuner não queria depender apenas da tipografia para compor os títulos para os trabalhos. Ele queria usar letras diferentes, ou mesmo as mais comuns, mas desenhadas, e até em corpo 10, se fosse o caso, para diversificar a apresentação dos *layouts*. É claro que, para os textos compridos, Zeuner pedia composição linotipo ou mesmo de caixa. Mas, ao final das contas, todo mundo desenhava letras. O Koetz era como o Zeuner, gostava de letras. Não era como eu, que preferia desenhar figuras humanas.<sup>17</sup>

Os testemunhos de Gheno e Kuwer, portanto, apontam essa predileção de Koetz pelo uso da tipografia, o que também me autoriza a pensar que a maioria das capas tipográficas não assinadas que listei aqui podem ser dele. E, ao abolir a figura e explorar a autonomia informativa e formal

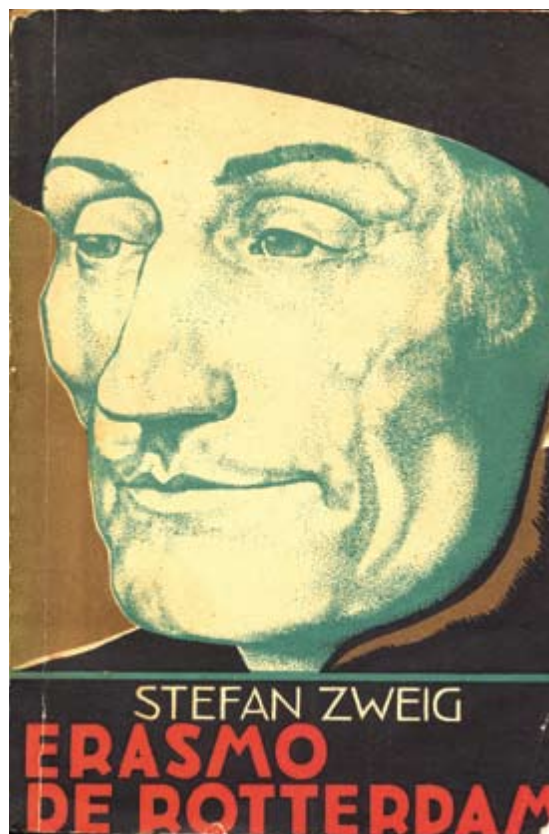
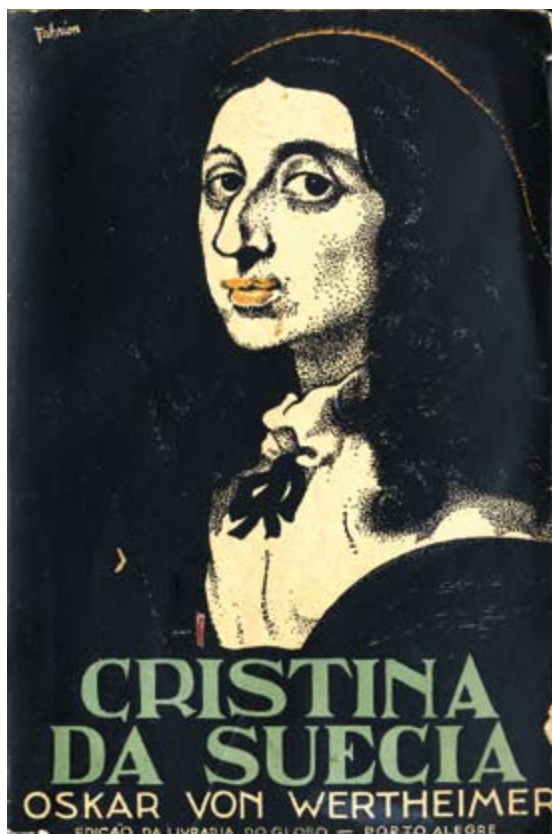
---

17 Em entrevista a Leonardo Menna Barreto Gomes. In: GOMES, L., 2001.

das letras, formas geométricas e cores, Koetz não somente se mostrava atualizado quanto às inovações e debates que se davam em solo europeu, como colaborava na construção de uma nova visualidade e de um novo olhar.

#### Fora das coleções

Há outros títulos da Globo, que não chegaram a ser reunidos em uma coleção, embora funcionem como. Trata-se das biografias. A “chamada” para essas obras, *Faça Cultura Histórica*, enfatiza figuras como Nicolau II, Leão XIII, Catarina II, Dante Alighieri, Goethe, Hindenburg, Oscar Wilde, Simon Bolívar, entre dezenas de outros. Esses livros geralmente trazem belíssimas capas e acabamento, havendo alguns que receberam, além das edições mais comuns, outra, com capa dura e revestida de tecido. Entre as biografias localizadas, estão *Hindenburg* (1935), de Emil Ludwig, sem indicação de capista; *Cleópatra* (1935), de Oskar von Wertheimer, com capa de Nelson Boeira Faedrich; *Erasmus de Rotterdam* (1936), de Stefan Zweig, com capa de João Fahrion; *Cristina da Suécia* (1937), de Oskar von Wertheimer, com capa de João Fahrion; *Verdi* (1942), de Franz Werfel, sem indicação de capista; e *A Vida de Joana D’Arc*, de Erico Verissimo, em pelo menos três edições diferentes: de 1940, com ilustrações de Nelson Boeira Faedrich e capa em tecido (provavelmente havia uma sobrecapa em papel) com reprodução fotográfica de uma escultura inspirada na personagem; de 1943, com capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich (ilustrações idênticas às da



84. O desenho inconfundível de João Fahrion para *Cristina da Suécia* (1937) e *Erasmus de Rotterdam* (1936). (FP)

edição de 1940); e de 1944, com capa e ilustrações de João Fahrion.

A ilustração está reservada, nessas biografias, apenas à capa, com exceção d'*A Vida de Joana D'Arc*. E o tema delas, como é de se esperar, é a representação do biografado. Tomemos as capas de *Cristina da Suécia* e *Erasmus de Rotterdam*, ambas de Fahrion. Nelas, há uma ênfase no rosto dos personagens. No caso de *Cristina da Suécia*, da menina que se tornou rainha com seis anos de idade, motivando, ao longo de sua vida, tanto grande admiração quanto repulsa, temos uma capa concentrada no olhar. Diz-se que a rainha nunca fora bela – embora a imagem que se tenha dela seja a eternizada por Greta Garbo, na versão para o cinema de *Rainha Cristina* (1933) –, mas que era muito inteligente, autoritária e irascível. A imagem de capa, de certa forma, apresenta-nos uma mulher assim, cuja força está concentrada no olhar desprovido de cílios, penetrante e, mesmo assim, sereno e até sedutor.

Já para a capa de *Erasmus de Rotterdam*, Fahrion se baseou em um dos seis retratos de Erasmo pintados por Hans Holbein (aqui, o datado de 1532, pertencente à Pinacoteca da Basileia). A capa segue uma estrutura semelhante à utilizada em *Cristina da Suécia*, concentrando a força no rosto, em primeiro plano, e no olhar distante. Os letreiros estão na parte inferior da página, encaixotados, com o título em vermelho, contrapondo-se ao verde aplicado ao rosto. A imagem de Erasmo é quase feérica, pela luminosidade explorada na aplicação e no contraste do verde em relação ao branco. E, em certa medida, lembra o fulgurante rosto que emerge no canto direito da pintura *No Moulin-Rouge* (1892), de Henri de Toulouse-Lautrec.

O uso de cores irrealistas na representação de pessoas, comum também nos pôsteres de cinema, foi muito adotado por Fahrion em seus trabalhos como ilustrador, como aparece na instigante capa para *As Vinhas da Ira* (1940), de John Steinbeck. A imagem mostra os cinco personagens principais aglutinados, como se tivessem um único corpo, negro, que se prolonga até a margem inferior da página, proporcionando que nessa mancha sejam inseridas as informações como título, nome do autor e indicação da editora. O elemento mais forte da ilustração (que se estende na contracapa) está concentrado nas expressões faciais dos personagens, num contraste fúlgido entre tons de amarelo e verde, sendo que o desenho desses rostos foi tomado por Fahrion do cartaz de divulgação do filme.

De fato, na edição nº 270 da *Revista do Globo*<sup>18</sup>, temos ampla reportagem, de quatro páginas, sobre o filme de John Ford que estava comovendo os Estados Unidos, *A Vinha do Ódio*, inspirado no romance de John Steinbeck, Prêmio Pulitzer de Literatura. A chamada da reportagem diz o seguinte: “Este romance será publicado em edição brasileira pela Livraria do Globo, em

---

18 REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 29 fev. 1940, edição 270, p. 18-21.

2. A Linguagem das Coleções



85. No alto, capa de João Fabrion para um grande sucesso da Globo: *As Vinhas da Ira* (1940). Ao lado, o cartaz original do filme homônimo, de Thomas Hart Benton (1940), do qual Fabrion certamente tomou as imagens principais para a feitura de sua capa. (FONTE: FP; NOURMAND, MARSCH, 2005b.)

julho do corrente ano”. No magazine, a história de superação da Família Joad em sua jornada de Oklahoma à Califórnia é contada a partir de *stills* do filme, sendo que, abaixo de cada imagem, funcionando como espécie de legenda, é comentado o que se passa, naquele momento.

Não há, nesta reportagem, a reprodução do cartaz do filme, mas imagina-se que, junto com o farto material de fotografias *still*, a Globo também tenha recebido o pôster. Tradicionalmente o magazine dedicava amplo espaço ao cinema,<sup>19</sup> e entre as suas várias seções fixas, uma era especial: a *Cine Globo*, geralmente com três ou até mesmo quatro páginas. Por meio dela, os leitores sulinos ficavam sabendo das novidades de Hollywood, remetidas, *via aérea*, pelo corresponden-

19 E pudera: o cinema era a grande “coqueluche” daqueles idos. Na edição nº 274 da mesma *Revista do Globo*, de 11 de maio de 1940, aparece a informação de que Porto Alegre contava, naquele momento, com 27 salas de cinema!

te Ernest Gwyn. Muito provavelmente foi o mesmo Gwyn quem enviou o material d'*As Vinhas do Ódio* (título posteriormente permutado, no livro, para *As Vinhas da Ira*), incluindo as fotografias, o desenho do mapa da longa viagem, as informações textuais e, muito provavelmente, também o pôster original, assinado pelo artista plástico norte-americano Thomas Hart Benton. Foi a partir dele que Fahrion extraiu os elementos para a criação da *sua* imagem, que guarda como grande diferencial, justamente, a aplicação livre e expressiva das cores.

A capa do livro tem no centro o rosto emblemático de Henry Fonda, astro do filme, acompanhado dos demais atores, cujas expressões foram levemente modificadas, sendo adequadas à estrutura da composição. Ao fundo dos personagens, aparece a mesma caminhonete usada no trajeto e, na contracapa, o idêntico desenho da velha casa, do tronco de árvore, ambos presentes no cartaz.

Este exemplo pode significar várias coisas, desde (1) que Fahrion não teve tempo para ler o volume e que, por isso, resolveu copiar as figuras do cartaz, até mesmo (2) que ele recebeu solicitação de manter os rostos dos protagonistas na capa para auxiliar na promoção do próprio livro, na esteira do sucesso do filme. Porém, mais que isso, evidencia a porosidade da indústria cultural, das imagens do cinema que tanto contagiaram o ramo editorial. Sobre o “mote” para a criação de capas, o jornalista Justino Martins, na já citada entrevista concedida por Fahrion, diz o seguinte:

As imagens para as suas capas de livros nascem, geralmente, de uma idéia fornecida pelo Erico Verissimo – que tem uma bruta vontade de ser desenhista – em croquis maluco, rabiscado em qualquer pedaço de papel. Mas, às vezes, essas imagens são rabiscadas por Fahrion no próprio original do livro.<sup>20</sup>

O adoção de cores não realistas, que caracteriza a capa para *As Vinhas da Ira*, também pode ser percebido em várias das capas de Fahrion para a *Revista do Globo* no período entre 1929 e 1939. Entre elas, encontramos pelo menos sete imagens neste formato, com desenhos de homens e mulheres em azul, verde e lilás, sem contar as figuras totalmente brancas ou totalmente amarelas, que igualmente fogem do padrão tradicional. Tal tratamento já não aparece em suas pinturas. Como discutirei na próxima parte da tese, creio que o trabalho para o segmento editorial, devido ao público destinado e ao suporte empregado, incentivou uma maior liberdade por parte dos artistas, que produziram imagens com grande ousadia, sem a dívida para com o olhar acadêmico do incipiente campo artístico local. Só que, nesta “atrevida e descompromissada brincadeira”, eles acabaram alicerçando a modernidade visual e artística no Estado.

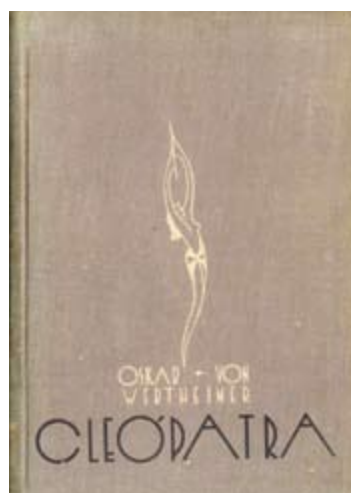
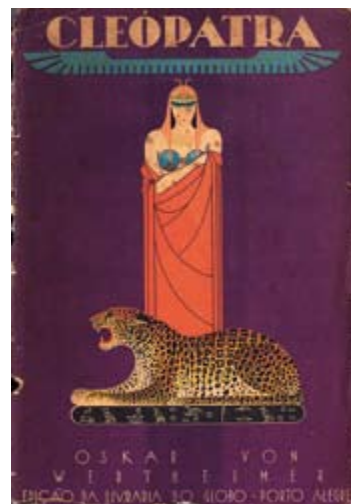
Para a capa de *Cleópatra*, temos duas criações de Faedrich, uma aplicada sobre a capa em tecido, e outra impressa no papel da sobrecapa. Embora, particularmente, considere as duas ca-

---

20 MARTINS, Justino. Um Chinês Louro. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora do Globo, 25 jan. 1941. p. 20-21, p. 52. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

pas interessantes, e embora as duas dialoguem, elas também competem. O que as une é a linguagem *Art Déco*, verificada na tipografia adotada (e que não é a mesma nas duas capas), explorando majoritariamente letras alongadas, finas e leves, e também na própria representação de Cleópatra, que surge, na capa em tecido cinza, longilínea e central, esgueirando-se de modo sensual, num movimento ascendente e escondendo o rosto, enquanto que, na capa em papel, encara o espectador com expressão rígida. Esta última imagem é toda articulada geometricamente, desde a estilização das asas do abutre, ave sagrada para os antigos egípcios, passando pela figura de Cleópatra, com seu *nemes* filiforme, o bustiê de formas arredondadas e o manto, chegando ao tigre igualmente curvilíneo e geométrico aos seus pés, cujos membros e ilusão de volume são explorados no desenho pelo tom mais escuro aplicado sobre a representação da pele. Trata-se de uma capa produzida sob a égide da estética dos cartazes, com o estímulo forte da imagem articulado a um estímulo mais fraco, do texto. Faedrich, aliás, foi um virtuose na produção de cartazes, tendo recebido diversos prêmios por suas criações, todas marcadamente coloridas, chamativas, concentrando a força expressiva na figura, geralmente alongada e de viés geométrico, como veremos na Parte III desta tese.

*A Vida de Joana D'Arc* é um livro que se insere nesse conjunto de biografias, tendo recebido duas edições completamente diferenciadas.<sup>21</sup> Na primeira, que teve duas outras impressões, Nelson Boeira Faedrich criou a capa, a página de rosto e as capitulares. A capa se estende até a contracapa, mostrando uma enérgica donzela de Orleans montada em seu cavalo, portando o estandarte da coroa francesa e conduzindo um grupo de pessoas



86. Duas versões de Nelson Boeira Faedrich para o mesmo livro. No alto, sobrecapa para Cleópatra (1935). Abaixo, a capa em tecido para o mesmo livro. Em ambas, a permanência dos padrões *Art Déco*. (FP)

21 Na edição de 1944, com imagens assinadas por Fahrion, aparecem os seguintes dados: a 1ª edição foi de setembro de 1935, com tiragem de 2.500 exemplares; a 2ª edição foi de janeiro de 1940, com tiragem de 1.500 exemplares, e a 3ª edição saiu em junho de 1943, com tiragem também de 1.500 exemplares. Essas três edições tiveram capitulares de Nelson Boeira Faedrich. Já a edição de agosto de 1944, com tiragem de 5.000 exemplares, saía com ilustrações e capitulares de João Fahrion.



87. No alto, capa de Nelson Boeira Faedrich para *A Vida de Joana d'Arc* (3ª edição, 1943); no centro, a versão de Fabrion para a primeira edição da obra (1937); na seqüência, capa da edição nº 165 da *Revista do Globo*. Com desenho de Faedrich, a revista faz uma divulgação de luxo do livro. (FP)

que se vê ao longe. A imagem é deveras colorida, em tons cítricos, e traz marcante dinâmica, principalmente pela ilusão de distanciamento entre os grupos, sugerida pelos tamanhos dados às figuras, bem como à representação das nuvens no céu. A letra usada foi desenhada à mão, numa referência à grafia gótica, tendo as maiúsculas trabalhadas como capitulares. No canto superior direito, encontramos a indicação do autor, Erico Verissimo, e, no inferior esquerdo, já na contracapa, a assinatura da editora. A capa provoca um grande deslumbramento, como é comum em se tratando dos trabalhos de Faedrich, marcados pelo requinte da linha, pela exuberância no uso das cores, e pelo grande movimento alcançado pela articulação entre os elementos compositivos. No interior do livro, atenção às capitulares, em preto. Todas foram criadas tendo como malha um retângulo idêntico. Nele, o artista inseriu a letra maiúscula correspondente à letra de abertura de cada capítulo, com a representação de uma cena e/ou personagem central daquele momento.

Quando do lançamento do livro, a *Revista do Globo* dedicou a capa da edição nº 165 (1935), à divulgação d'*A Vida de Joana D'Arc*. Criada pelo mesmo Faedrich, a imagem guarda explícita relação com o desenho usado na página de rosto do livro, mostrando a heroína centralizada, ereta, segurando tenazmente a espada entre os lírios brancos de pureza e virgindade, e que também remetem à coroa da França.

Se essa edição assinada por Faedrich tinha como público provável leitores em geral, interessados na história da mártir francesa, na edição ilustrada por Fabrion temos um livro



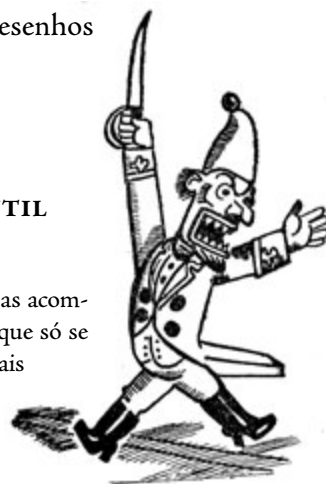
que se insere nos modelos dos volumes infanto-juvenis da Globo. A capa criada é muito interessante, e mostra apenas Joana, segurando o estandarte com a mão esquerda e empunhando a espada, perpendicularmente, com a direita. Esse movimento tanto tem a cruz do estandarte como fundo, como *cria* um desenho de cruz pela sobreposição dos elementos, deixando Joana, literalmente, “entre a cruz e a espada”, para usar a expressão popular. Na contracapa, um desenho a mostra de joelhos diante de uma misteriosa luz, remetendo às visões que ela afirmava ter. No interior do livro, além das capitulares, Fahrion criou dezenas de imagens que foram distribuídas ao longo da narrativa: tanto imagens pequenas, quanto maiores, de página inteira, algumas delas coloridas. Houve uma adaptação do livro, assim, ao público infanto-juvenil.

Apesar de perfis editoriais tão distintos, praticamente todos os livros comentados até o momento têm um elemento em comum, no que tange a aspectos gráficos: eles trazem tão somente a capa ilustrada. E embora verifiquemos a participação do ilustrador em outros elementos do livro, como na página de rosto e na contracapa – esta última geralmente apresentando anúncios da própria Globo ou de empresas e produtos diversos –, é na feitura da capa, no entanto, que ela se manifesta com vigor. E esta capa, volto a frisar, precisa ser chamativa, impactante e sedutora, respondendo de acordo com o tipo de literatura e público ao qual se destina.

Segundo entrevista de Vitório Gheno, para a feitura de uma capa, era repassado ao ilustrador um *briefing* do livro, o que o desobrigava a ler os textos integrais. Isso já não podia acontecer com os *livros ilustrados*. Para ilustrar um livro, o artista precisa, obrigatoriamente, lê-lo e, não apenas isso, penso que precisa também identificar-se com o texto, identificar-se com a linguagem, de certa forma até com os personagens, sob pena de produzir desenhos “frios”, sem qualquer expressividade.

## 2.2 O FABULOSO UNIVERSO DOS LIVROS DE LITERATURA INFANTIL

Parte do poder dessas histórias deriva não só das palavras, como das imagens que as acompanham. No exemplar dos contos de fadas de Grimm de minha própria infância, que só se conservava inteiro à custa de elásticos e fitas adesivas, há uma imagem que vale mais que mil palavras. Cada vez que abro o livro nessa página, sou inundada por uma torrente de lembranças da infância e, por alguns instantes, experimento como era ser criança. (TATAR, 2004, p. 9)



Em âmbito muito particular, considero as publicações infantis da Globo como um dos pontos altos não somente da editora, como do próprio trabalho dos ilustradores. Há outros casos sem dúvida paradigmáticos, mas a magia que emana destes volumes é contagiante, mesmo para um leitor adulto. E embora os títulos voltados ao público infantil não sejam a tônica deste trabalho, julguei por bem inseri-los porque, entre os livros ilustrados da antiga Editora Globo, (1) eles

constituem o número mais expressivo, estando em maior quantidade e representando, portanto, um veio importantíssimo de atuação desses ilustradores; (2) até pela temática explorada, eles trazem um tratamento distinto, lúdico e fantasioso das figuras, mostrando-as, por exemplo, soltas no espaço, sem a representação da linha de base que dá estabilidade e sustentação, e isso naturalmente incita uma grande liberdade de criação; (3) esses livros revelam igualmente o grande esforço de articulação entre texto e imagem, inclusive em termos de malha diagramática, como nos volumes da *Biblioteca de Nanquinote*; (4) e em muitos deles temos ainda algumas inovações no tratamento do espaço, com figuras projetando-se de forma ilusionista para além do espaço da página, o que também constitui um importante elemento de modernização, tanto para os próprios artistas, como para o público leitor.

Margaret Schaeffer, em sua dissertação sobre o livro ilustrado de literatura infantil, cita Ana Maria Machado, para quem “literatura infantil não é aquela que se destina exclusivamente a ser lida pelas crianças, mas sim aquela que pode ser lida *também* pelas crianças” (MACHADO, Ana Maria, apud SCHAEFFER, 1991, p. 16). A pesquisadora se pergunta o que poderia estar presente num livro de literatura infantil que seria capaz de agradar à criança e ao adulto. E prontamente responde: arte. Creio que o uso da palavra *arte* por Ana Maria Machado está muito relacionado ao de experiência estética.

E, de fato, o contato com belos e instigantes livros infantis pode proporcionar memoráveis experiências estéticas... desde aquela da criança e mesmo do adulto que se vê como que hipnotizado pelas artimanhas e artifícios formais da imagem, procurando nela sempre mais e mais elementos com os quais possa imaginar mais e mais coisas, passando pela experiência da retomada, por parte de um adulto, de um livro ilustrado marcante de sua infância. Particularmente, revivo isso com frequência, pois guardo e observo livros infantis e ilustrados que foram importantes para mim. E mesmo que determinadas brochuras não tenham qualquer valor artístico, elas evidentemente me tocam por tudo o que representam, por todas as imagens mentais que evocam, por todas as sensações, boas ou más, que suscitam. Como espectadora, portanto, assumo um papel ativo em relação ao livro, em relação à imagem, tanto emocional como cognitivamente. E embora o livro em questão, as imagens em questão, sejam universais, eles também são sempre particularizadas.



Se observarmos o formato que o livro infantil foi tomando ao longo dos séculos, veremos que aquilo que culminou em forma de uma literatura infantil não era, no princípio, destinado às crianças. Conteúdo e forma – ou seja, narrativas da tradição popular e o livro ilustrado –, originalmente destinados a um público adulto, foram mais tarde adaptados para as crianças. A gênese da literatura infantil, portanto, caracteriza-se por essas duas práticas: apropriação e posterior adaptação. E o próprio termo *infantil* refere-se mais a características e a conteúdos adequados para uma noção de infância socialmente construída, do que propriamente àquilo que as crianças desejam, ou a algo advindo delas. Em outras palavras, o livro infantil

é aquele que os adultos julgam ser adequado às crianças. Sendo assim, elas não fazem parte do processo decisório ou produtivo desses materiais. As instâncias de legitimação da obra literária infantil trabalham da mesma forma, e categorias como “altamente recomendado” são criadas para indicar um conceito gerado por um julgamento adulto sobre uma produção destinada ao público infantil (COELHO, 2005).



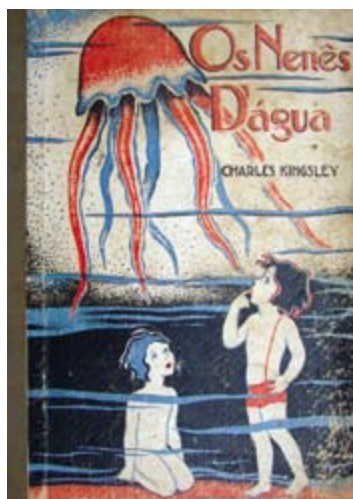
Ângela Lago lembra que os primeiros impressos para crianças não tinham intenção “amena”. Eram cartilhas eminentemente de natureza moral e educacional, que incluíam as primeiras lições e também orações. Em termos de formato, eram páginas coladas a um suporte rígido, podendo funcionar, inclusive, como palmatória (LAGO, 2005).

Já o livro infantil de literatura origina-se de fontes populares. Segundo Luiz Antônio Coelho, as classes populares medievais dividiam com suas crianças as narrativas breves, alegres, anônimas, em geral abordando pequenos casos da vida cotidiana, como adultérios, esbertezas, etc... e os contos de fadas. Neste período, falar em popular equivalia a dizer “bom para crianças” (COELHO, 2005). Já no século XVIII, tanto adultos como crianças se sentiram atraídos pelos *chapbooks*, livros que traziam resumos de lendas e contos maravilhosos repletos de imagens, em geral xilogravuras.

A partir de um diálogo com textos do colecionador de livros infantis Karl Hobrecker, Walter Benjamin aponta que o livro infantil alemão nasceu com o Iluminismo. Era na pedagogia que os filantropos punham à prova o seu grande programa de remodelação da humanidade. A idéia em voga na época era de que, se o homem é por natureza piedoso, bom e sociável, isso provavelmente se devia ao fato de ser possível fazer da criança, ente natural por excelência, um ser piedoso, bom e sociável.

E como em todas as pedagogias teoricamente fundamentadas, a técnica da influência pelos fatos só é descoberta mais tarde, e a educação começa com as admoestações problemáticas, assim também o livro infantil em suas primeiras décadas é edificante e moralista, e constitui uma simples variante deísta do catecismo e da exegese. (BENJAMIN, 1996, p. 236)

Em termos de gênero autônomo, a literatura infantil teria nascido com o francês Charles Perrault (1628-1703) que, em 1697, reuniu diversos contos populares sob o título de *Contos da Mamãe Gansa*. No século XVIII, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm fazem algo parecido na Alemanha, agrupando em formato de livro contos fantásticos do imaginário popular germânico. O título era *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*, hoje comumente chamados de *Contos de Grimm*. Como é de conhecimento geral, da primeira edição para as demais, houve grande mudança em termos do conteúdo do livro, sendo retirados os episódios de demasiada violência ou maldade que, em geral, também marcam as histórias de outro grande escritor que se notabilizou como autor de textos para crianças: o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875).



88. Uma característica das edições de livros infantis da Globo sempre foi o esmero nas ilustrações e no acabamento dos volumes. Acima, três capas do mestre João Fabrion. (FP)

Esse tipo de narrativa, em sua maioria, constitui adaptações de mitos muito antigos, que nos trazem histórias de lutas por poder e distinção, complexas intrigas amorosas e, talvez o mais importante, mostram-nos como sair da floresta escura e voltar à proteção da família e da casa...

Dando um caráter terreno aos mitos e pensando-os em termos humanos, em vez de heróicos, os contos de fadas imprimem um efeito familiar às histórias no arquivo de nossa imaginação coletiva. Pense no Pequeno Polegar, que miniaturiza a morte de Golias por Davi na Bíblia, o cegamento dos cíclopes por Ulisses, na *Odisséia*, e a vitória de Siegfried sobre o dragão Fafner em *O Anel de Nibelungo*, de Richard Wagner. Ou em Cinderela, que é essencialmente irmã da Cordélia de Shakespeare e da Jane Eyre de Charlotte Brontë. Os contos de fadas nos arrastam para uma realidade que é familiar no duplo sentido da palavra – profundamente pessoal e, ao mesmo tempo, centrada na família e em seus conflitos, não no que está em jogo no mundo em geral. (TATAR, 2004, p. 9)

Essas narrativas populares, sobretudo as dos Irmãos Grimm e as de Andersen, apesar de estarem diretamente associadas ao universo infantil e embora tenham encontrado nelas um público cativo e sedento, não foram criadas *para* as crianças. Para reforçar essa relação, houve adaptações e o posterior “casamento” com o formato do livro ilustrado, que consolidou o modelo editorial de enorme sucesso comercial, de forma que já não se pode pensar em um livro infantil que não seja ilustrado (COELHO, 2005).

No Brasil, o início da produção de livros destinados especificamente ao público infantil deu-se em função da demanda escolar. A primeira prática estabelecida neste sentido foi a adaptação de enredos europeus à cultura nacional, entre os quais se destaca o livro *Contos da Carochinha* (1894), de Figueiredo Pimentel, misturando fontes portuguesas e do folclore nacional. Mais tarde, foi a vez de Monteiro Lobato, que revolucionou os textos voltados para as crianças, criando um mundo fantástico ancorado no imaginário local, nas lendas e seres oriundos do universo indígena, negro e português. Mas uma editora que investiu marcadamente nesse segmento foi a Globo. Até hoje, os livros infantis com selo da empresa são uma referência, e em “sebos” especializados, inclusive, comumente são os livros mais caros dentro de seu gênero, dada a beleza e a qualidade desses volumes.

Folheando os vários exemplares da Globo voltados ao público infantil, nota-se o perseverante investimento da casa nos pequenos leitores. Livros bem produzidos, editados e com fino acabamento marcam as edições. Todos os volumes encontrados têm capa dura<sup>22</sup> e, muitos dos quais, com lombada ou revestidos com tecido. Se compararmos títulos de literatura infantil da empresa sulina com de outras editoras, até mesmo com os de Monteiro Lobato – editados tanto pela Cia. Editora Nacional, quanto pela Melhoramentos –, verificaremos os diferenciais, principalmente no que tange ao projeto gráfico e à exuberância das ilustrações e de como foram aplicadas. Primeiro, na grande maioria dos livros de Lobato, a cor é restrita à capa. Isso não é necessariamente um problema se o livro está sob os cuidados de um ilustrador como Belmonte, que usava o preto magistralmente, criando texturas e ornamentos, dinamizando, assim, o impacto do desenho. Mas os títulos da Globo, em sua maioria, trazem cor internamente, e cor é um dado de extrema importância para o público infantil, vide a *Biblioteca de Nanquinote*, em cujos exemplares o delírio é supremo, uma vez que os desenhos, muitas vezes, não somente envolvem e *serpenteiam* o texto – como acontece em *As Aventuras do Avião Vermelho* –, como promovem um grande arrebatamento pelo uso desinibido das cores.

Tenho ainda a sensação de que, pelo fato de a maioria dos livros infantis voltar-se ao fan-



89. Ilustrações para obras infantis feitas por João Fabrion. De cima para baixo: *Conta uma História* (1937) e *Alice na Casa do Espelho* (1934). (FP)

22 Evidentemente que isso também se deve ao próprio público dos livros, que, em geral, manuseia o livro sem grandes cuidados, que o abre de forma rápida e descuidada, que o trata como se fosse um brinquedo...

tasioso, os ilustradores aproveitaram justamente para explorar seus lados mais lúdicos e de devaneio; daí também a leveza desses trabalhos, estabelecendo uma afinidade com a alegria e a espontaneidade próprias da criança. Sobre isso, Nelson Boeira Faedrich nos fala:

Tenho especial predileção pelo fantástico, isto é, o irreal, quando a criatividade é muito exigida, a ponto do ilustrador deixar de ser um simples colaborador para tornar-se um co-autor ou até mesmo suplantar o escritor; a história exemplifica: Gustave Doré.<sup>23</sup>

Este excerto de depoimento de Faedrich é interessante, e será retomado na terceira parte deste trabalho, quando estabelecerei maiores reflexões sobre a trajetória e as opções dos *artistas ilustradores* que constituem o centro da tese. Entretanto, julguei por bem citá-lo aqui justamente porque indica a *predileção* do artista pelo onírico, pelo mundo da fantasia, proporcionado, majoritariamente, pelas fábulas e contos de fadas. Vejamos, portanto, os principais títulos das coleções voltadas ao público infantil.

#### Coleção Aventura<sup>24</sup>

Para as crianças de mais de nove anos. Histórias instrutivas, com enredo movimentado. Fantasias e fatos que despertam a imaginação. Livros bonitos, escritos por autoridades na matéria, e ilustrados por renomados desenhistas.<sup>25</sup>



Uma das mais belas coleções da Globo. Voltada ao público infanto-juvenil, a *Coleção Aventura* iniciou com *As Aventuras de Tibicuera* (1937), de Erico Verissimo, ilustrado por Ernst Zeuner. Entre os títulos da série estão: *Carlos Magno e seus Cavaleiros* (Pepita de Leão), *Os Heróis* (Charles Kingsley), *Viagem à Lua* (Otto Willy Gail), *O Livro dos Piratas* (Antônio Barata), *O Rei Artur e seus Cavaleiros*, *Robin Hood*, *O Robinson Suiço* (David Wyss), e *O Rei do Mundo Perdido* (Hamílcar de Garcia). Não se sabe quantos títulos saíram sob o selo da *Aventura*, mas foram livros de enorme sucesso junto ao público,

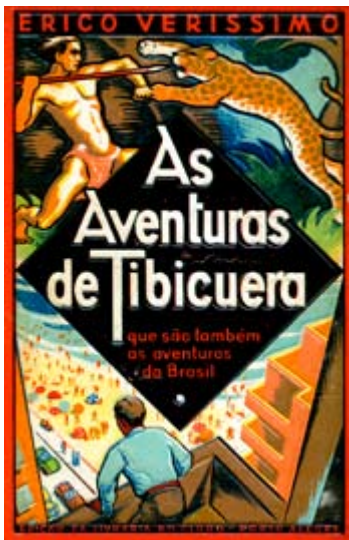
23 FAEDRICH, Nelson Boeira. Considerações sobre o Tema Arte-Artistas (Depoimento escrito). Porto Alegre [s/d]. Material escrito pelo próprio artista, de posse da família Faedrich. A reprodução integral deste depoimento encontra-se no Anexo A desta tese.

#### 24 *Coleção Aventura*

Número de títulos	[9 ?]
Formato	22 ou 22,5 x 15 ou 15,5 cm
Capa	capa dura, em relevo, tipográfica
Miolo	papel de segunda, com ilustrações quase sempre em preto
Tiragem	[2 mil exemplares ?]
Preço de capa	brochura: 8\$000

25 Comentário publicado na segunda página de *O Livro dos Piratas*. [Capa de João Fahrion, com ilustrações de Tomaz Somerfield] Porto Alegre: Coleção Aventura (Volume 5). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 176 p.

2. A Linguagem das Coleções



até porque eles souberam cativá-lo, notadamente pelo aspecto sensorial. As capas são não somente em capa dura, como em relevo, bastante coloridas e chamativas, o que certamente deve ter significado um atributo a mais na hora da compra. Em entrevista à autora, Joaquim da Fonseca comenta que o grande investimento da Globo nessas capas se devia, majoritariamente, à precariedade do papel usado no interior:

Sobretudo durante o período de guerra, não havia como importar papel. Então, a Globo seu viu obrigada a usar o papel nacional, que era também escasso e de má qualidade. Assim, para dar uma “cara melhor”, fazia as capas cartonadas e em relevo, o que sem dúvida valorizava os livros.<sup>26</sup>

Os títulos da série também apresentam ilustrações internas, em preto e branco e coloridas. Essas últimas comumente aparecem em páginas separadas, ímpares e, em alguns casos, em papel couchê – prática, aliás, que nem sempre me parece interessante, pois muitas vezes cria um descompasso entre o livro e a ilustração colorida, como se esta fosse um “corpo estranho”. De qualquer forma, essas imagens funcionam como uma *ruptura* na continuidade do texto, tendo sobre ele um efeito de *pontuação*, ao enfatizar determinadas cenas e/ou personagens que o ilustrador con-



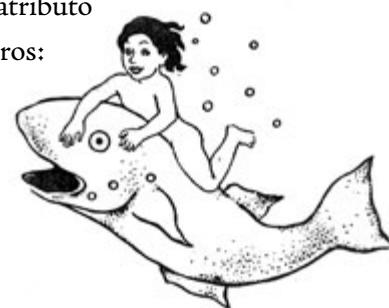
90. Contrapondo o papel para impressão de baixa qualidade, usado internamente, os caprichados títulos da Coleção Aventura traziam capa dura com aplicação de relevo. (FP)

26 O depoimento completo de Joaquim da Fonseca encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.

siderou importantes. Nesses casos, a ilustração geralmente aparece logo depois da passagem representada, e assim assinala a parte textual interpretada.

Chamo a atenção para o texto de divulgação da série, que inseri há pouco: *histórias instrutivas, fantasias e fatos que despertam a imaginação, livros bonitos ilustrados por renomados desenhistas*. É comum encontrarmos em praticamente todos os livros da Globo (inclusive nas coleções voltadas aos adultos) um pequeno texto no qual a editora caracterizava os seus produtos, salientando aspectos diferenciadores. Aqui, o fato de que a história é *instrutiva* e que, portanto, tem valor educativo; depois, que tem fantasia e desperta a imaginação; terminando com o qualitativo *livros bonitos* e, não somente isso, *ilustrados por renomados desenhistas*. Esse é um atributo que geralmente aparece estampado com grandes letras nas capas dos livros:

- ∞ Ilustrado por João Fahrion
- ∞ Bonecos de Edgar Koetz
- ∞ Desenhos de Nelson Boeira Faedrich



Ilustrações de João Fahrion

No caso de livros ilustrados por outros ilustradores, mesmo por competentes ilustradores, como é o caso de João Faria Viana, Gastão Hofstetter e João Mottini, já não aparece esse desvelo, pelo menos não na capa.

### Biblioteca de Nanquinote<sup>27</sup>



Uma vez certo homem rabiscou no papel um bonequinho e disse assim para ele: “Foste feito com tinta Nanquim; tu te chamarás Nanquinote!” Disse e foi dormir. O bonequinho fugiu do papel e caiu no mundo.

Hoje Nanquinote é um grande aventureiro. Faz grandes viagens montado num gafanhoto verde ou numa borboleta azul. Anda por toda a parte. Não tem paradeiro certo. É um sujeito muito ladino, muito travesso e muito impicante. [...] Agora o nosso herói organizou uma biblioteca para as crianças brasileiras. Como é muito modesto, botou na coleção o próprio nome. Este livro faz parte da “Biblioteca de Nanquinote”. Há muitos outros. Todos interessantes, com lindas figuras coloridas.

Todas as crianças do Brasil devem querer muito bem a esse bonequinho de tinta nanquim. Guardem este nome: “NANQUINOTE”.<sup>28</sup>

Nanquinote era o nome do calunga criado por Erico Verissimo e que se tornou o personagem-identificador da série. O primeiro volume saiu em 1936, como lembra Erico:

#### 27 Biblioteca de Nanquinote

Número de títulos	[9 ?]
Formato	27,3 x 19 cm ou 19 cm x 23 cm
Capa	cartonada, colorida, letras desenhadas manualmente
Miolo	papel de segunda, com ilustrações coloridas ao longo de todo o livro
Tiragem	[2 mil exemplares ?]
Preço de capa	cartonada: 4\$000

28 Texto extraído da segunda página de *As Aventuras do Avião Vermelho*. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Biblioteca do Nanquinote (Volume 1). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 32 p.



[...] Uma tarde discutimos o projeto duma coleção dedicada às crianças, em volumes de formato grande, com ilustrações em muitas cores. Escrevi para essa série (Coleção Nanquinote) seis histórias que apareceram entre 1936 e 1937. Dei ao herói da primeira (*Aventuras do Avião Vermelho*) o nome de Fernando [numa alusão ao filho mais velho de Henrique Bertaso, também chamado Fernando]. Nesse tempo eu mantinha, na Rádio Farroupilha, sob o pseudônimo de Amigo Velho, um programa em que contava histórias para crianças. Como minha atividade na revista e na editora me ocupava as horas úteis do dia, as traduções enchiam as horas da noite e eu dedicava as tardes de sábado e os domingos aos meus próprios romances – o remédio era *improvisar* as histórias à frente do microfone. (VERISSIMO, 1973a, p. 49)

Erico escreveu, de fato, seis histórias para a coleção: *As Aventuras do Avião Vermelho*, *Rosa Maria no Castelo Encantado*, *O Urso com Música na Barriga*, *A Vida do Elefante Basílio*, *Os Três Porquinhos Pobres* e *Outra Vez os Três Porquinhos*. Há pelo menos outros três livros que integram a série: *Meu ABC*, *Os Bichos da África*, de Kurt Gregorius, e *Histórias de Bichos*, de Antonio Barata.

Pude me deleitar com cinco desses títulos, os cinco primeiros, escritos por Erico. E posso dizer que, observando todos eles, há *uma* única página sem qualquer imagem. Todas as demais não apenas trazem ilustrações, como essas ilustrações são soberbas, de um colorido audaz e vistoso. A imagem que abre *O Urso com Música na Barriga* (1938?), por exemplo, de João Fahrion, está à beira do expressionismo, dada a forma vigorosa com que o artista usou as cores, chapadas e saturadas. Já em *Rosa Maria no Castelo Encantado* (1938?), ilustrado por Faedrich, com os tons cítricos e fluorescentes marcando a estética do livro, temos um verdadeiro delírio cromático. Tal



91. Capa e primeira página para *O Urso com Música na Barriga* [1938?], obra de Erico Verissimo da Biblioteca de Nanquinote. Ilustrado por João Fahrion, o livro constitui verdadeiro “delírio cromático”. (FP)



92. Capa e página de rosto para *As Aventuras do Avião Vermelho* (1936). (FP)

característica é enfatizada inclusive nos textos de divulgação produzidos pela Globo:

As crianças brasileiras estão alvoroçadas depois que viram os livros da *Biblioteca de Nanquinote* – lindos entre os mais lindos [grifo meu]. E os pais de família estão satisfeitos porque podem dar a seus filhos livros bons, bonitos e interessantes por 4\$000 o volume. Em cada livro, uma aventura engraçadíssima, ao lado de *figuras maravilhosas em muitas cores* [grifo meu].<sup>29</sup>

Livros *lindos entre os mais lindos*, com *figuras maravilhosas em muitas cores*. Realmente, desconhecem-se livros infantis produzidos no período, ou mesmo antes, que tenham tal ênfase nos aspectos imagéticos. Esse mundo de cores, em sua ostentação complacente, parece reservado ao livro infantil. Segundo Walter Benjamin,

[...] a pintura renuncia aos efeitos vazios quando o colorido, a transparência ou a policromia dos tons prejudica a sua relação com os planos. Nas imagens dos livros infantis, contudo, o objeto e a autonomia do material gráfico não permitem pensar numa síntese da cor e do plano. Livre de qualquer responsabilidade, a fantasia pura se entrega a esses jogos cromáticos. Pois os livros infantis não servem para introduzir imediatamente os seus leitores no mundo dos objetos, animais e homens – na chamada vida. Só gradualmente o seu sentido exterior vai se definindo, e apenas na medida em que os dotarmos de uma interioridade adequada. A interioridade dessa visão está na cor, e nela transcorre a vida sonhadora que as coisas vivem no espírito da criança. Elas aprendem com a cor. Pois é essencialmente na cor que a contemplação sensível, desprovida de qualquer nostalgia, está em seu elemento. (BENJAMIN, 1996, p. 239-240)

29 Texto extraído da contracapa de *As Aventuras do Avião Vermelho*. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Biblioteca do Nanquinote (Volume 1). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 32 p.

Por outro lado, todos os livros observados da *Biblioteca* constituem alguns dos melhores exemplos gráficos do diálogo entre imagem e texto. Em termos de planejamento de página, de diagramação, os ilustradores incumbidos da série souberam explorar nas suas imagens os personagens, cores e elementos textuais de tal modo, que a sensação que fica é que, se fosse tirada a ilustração, o texto perderia muita da sua força. Assim, à medida que o texto segue, ali também está a imagem, como a *comprovar* os aspectos principais da narrativa. Nesta série, portanto, imagem e texto estão, ambos, sempre juntos. É o que acontece na primeira página de *Rosa Maria no Castelo Encantado*. O texto diz:

Eu sou um mágico. Moro num castelo encantado. Os homens grandes não sabem de nada. Só as crianças é que conhecem o meu segredo. Quando um homem passa pela minha casa, o que vê é uma casa como as outras: com portas, janelas, telhado vermelho, sacada de ferro... Só as crianças é que enxergam o meu castelo encantado. Com torres de açúcar e chocolate. Pontes que sobem e descem, puxadas ou empurradas por anõezinhos barrigudos vestidos de verde. Os trincos das portas, vocês pensam que são de metal? Nada disso. São de marmelada, de goiabada, de cocada. Quando um homem grande entra na minha casa, tem de subir toda a escada, degrau por degrau. (VERISSIMO, [1937?], p. 3)

Faedrich criou, para esta página, um curioso paralelo entre a cidade *moderna* que os adultos vêem, com suas ruas retas e altos edifícios, e o castelo *onírico*, cujo caminho é curvilíneo e luminoso, com torres de açúcar e chocolate, percebido pelas crianças, no qual mora o mágico, o autor do livro. Dividindo a página em três colunas verticais praticamente da mesma largura, o artista representou a *cidade dos adultos* na coluna da esquerda; a *das crianças* na co-



93. Em *Rosa Maria no Castelo Encantado* [1938?], a interpretação de Faedrich para as formas distintas de ver, do adulto e da criança. (FP)



94. Ilustrações de Nelson Boeira Faedrich para *A Vida do Elefante Basílio* [1938?]. É interessante observarmos a expansão das imagens para além do diagrama da página, estendendo simbolicamente, portanto, a imagem para “fora” do livro; o mundo da fantasia para o nosso mundo “real”. (FP)

luna da direita, mantendo o texto no centro. Ao pé da página, tendo diante de si os dois caminhos, estão o adulto e a criança. Trata-se, sem dúvida, de uma solução diferenciada, explorando a grande extensão da página; extensão que, em *A Vida do Elefante Basílio* [1938?] ele subverteria.

É particularmente interessante observar, em *Elefante Basílio*, como Faedrich foi inserindo as figuras no espaço da página. Elas não surgem presas a um “chão”, mas soltas no espaço branco; elas muitas vezes também são representadas rasgando o diagrama da página, o diagrama que, numa publicação, funciona como espécie de “moldura” do texto e da imagem. Assim, há uma “deturpação” do espaço tradicional da página, que deixa de ser uma janela rígida e hierárquica através da qual é possível “ver” o conteúdo, e passa a funcionar como uma extensão articulável, um espaço inclusive imaginário, que se estende além dos limites da folha de papel. De certa forma, é uma influência direta de artistas e designers como Theo van Doesburg, Peit Zwart e Piet Mondrian, ligados ao *De Stijl*, que cruzavam as linhas horizontais e verticais, sugerindo a expansão do diagrama para além das fronteiras da tela (LUPTON, 2006).

Estes aspectos, portanto, mostram uma importante modernização quanto ao tratamento da imagem, que aqui deixa de receber a linha de apoio, remetendo ao “chão” do nosso



2. A Linguagem das Coleções

mundo real, e deixa também de ser perfilada por linhas de moldura, passando a explorar toda a extensão do espaço gráfico, quando não indo adiante dele, como foi o que aconteceu em *A Vida do Elefante Basílio*.

Já em *Aventuras do Avião Vermelho* (1936), ilustrado por Fahrion, há uma série de requintes de imagem que surgem para confirmar o texto, para reforçá-lo, como a pequena ilustração ao pé da nona página, que mostra os personagens diminuídos pela lente, com o instrumento óptico pendendo do alto da mesa de escritório do pai do menino Fernando.

Trabalhando com livros ilustrados de literatura infantil, Margaret Gryner Schaeffer comenta que a criança busca, na ilustração, confirmação para o que leu ou ouviu do adulto:

A cena de um sono mágico que se apossa subitamente de tudo e de todos é de grande efeito para a imaginação infantil. Uma ilustração que não se limitasse a sugerir, mas [que] *mostrasse* o interior do castelo sob o domínio do implacável sono, seria motivo de enorme prazer para a criança [...]. Seria talvez uma dessas ilustrações que a criança não se cansaria de admirar, muitas e muitas vezes repetindo sozinha em voz baixa as palavras lidas pelo adulto, ao mesmo tempo que percorre, com o dedinho, os detalhes da ilustração que corresponde ao texto que já está na memória. (SCHAEFFER, 1991, p. 69-70)

A pesquisadora assinala que, no livro ilustrado de literatura infantil, enquanto a apreensão da mensagem escrita é seqüencial, linear, à medida que o próprio texto flui, a apreensão da mensagem visual é simultânea. E se a duração da comunicação escrita é dada, de modo geral, pelo próprio texto, pelo processo de leitura do texto, ao passo que a comuni-



95. Páginas de Fahrion para *As Aventuras do Avião Vermelho* (1936), o título que inaugurou a Biblioteca de Nanquinote. No espaço da página, o “casamento perfeito” entre texto e imagem. (FP)

cação visual não tem duração definida, nestes livros da *Biblioteca de Nanquinote*, plenamente ilustrados, ambos, texto e ilustração, andam juntos. O que não quer dizer, de forma alguma, que eles sejam redundantes. O que há é um casamento frutífero entre imagem e narrativa, relação reforçada pela diagramação, pelo tratamento e tamanho dado aos desenhos.

### Coleção Infantil<sup>30</sup>

A LIVRARIA DO GLOBO não se esqueceu de vocês, meninas e meninos de oito a treze anos, e está publicando em livros bonitos, com muitas figuras, as melhores históricas que se escreveram no mundo destinadas à infância. Cada volume destes, amiguinhos, é como um cesto cheio de brinquedos encantados. Lembrem-se de que estas mesmas aventuras já fizeram a alegria das crianças de muitas nações. ...Peçam aos seus papás todos os livros da Coleção Infantil da Livraria do Globo.<sup>31</sup>



O “recado”, quase sempre localizado na segunda página de cada livro da série, ainda vinha acompanhado de um desenho “encaixotado”, tal como uma janela, representando um casal de crianças lendo. Sobre a superfície traseira da representação do livro, outra mensagem para o nosso jovem leitor: “Este livro, criança, te mostrará um mundo encantado de que te hás de lembrar quando fores grande”.

De fato, o impacto de livros como *Heidi* (1934), *David Copperfield* (1945) ou *A Ilha do Tesouro* (1934), todos ilustrados por Fahrion, deve ter sido grande. Abrindo-os, o leitor encontraria uma vicejante guarda. Após, antecipando a página de rosto, geralmente uma página em branco, tendo ao centro apenas uma vinheta especial com o título do livro e, na página de rosto propriamente, as informações textuais adornadas por uma cercadura. Muitos dos livros trazem ainda capa dura recoberta com tecido, como é o caso de *Alice na Terra das Maravilhas* (1934) e de *Alice na Casa do Espelho* (1934), também ilustrados por Fahrion.

Pela temática, tamanho das letras e extensão dos textos, a maioria dos livros da série tinha como público-alvo não necessariamente o infantil, mas o infanto-juvenil, entre 10 e 15 anos. Daí também a ilustração não ser tão intrinsecamente relacionada ao texto, como na *Biblioteca de Nanqui-*

#### 30 Coleção Infantil

Número de títulos	[29 ?]
Formato	22 x 16,5 cm
Capa	capa dura, colorida, letras tipográficas ou desenhadas manualmente
Miolo	papel de segunda, com ilustrações em preto; geralmente, há também uso de ilustrações coloridas, que quase sempre aparecem isoladamente, em páginas especiais, em papel cuchê
Tiragem	[2 mil exemplares ?]
Preço de capa	cartonado: 8\$000

31 Comentário publicado na segunda página de *A Ilha do Tesouros*. Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934. 272 p.

*note.* A exemplo do que já acontecera na *Coleção Aventura*, aqui a imagem surge para enfatizar aspectos salientados pela sensibilidade do ilustrador. Mas isso não quer dizer que a ilustração tenha um papel reduzido. Pelo contrário: todos os volumes da série são fartamente ilustrados, com capitulares ornamentadas e desenhos em preto ao longo dos volumes; há ainda imagens coloridas, em página ímpar, separadamente e, em alguns casos, em papel cuchê.

João Fahrion foi o principal ilustrador da *Coleção Infantil*. Entre os 25 títulos localizados da série<sup>32</sup>, ele assina simplesmente 17. A sua presença é facilmente identificável (1) pela linha marcada do desenho, que ora enfatiza o contorno das figuras, ora as texturas dadas à paisagem e aos personagens, bem como (2) pelo tratamento empreendido à cor, explorando as possibilidades da litografia na reprodução de efeitos do lápis, como o *dégradé*.

O outro grande ilustrador da coleção foi Faedrich (com cinco livros), que já adota uma linguagem bastante diversa, explorando os contrastes entre o preto e o branco, e trabalhando a linha de forma mais incisiva. Quando usa a cor, também procura saturá-la, sem a adoção de recursos como o *dégradé* de Fahrion. Faedrich, por assim dizer, é mais gráfico, enquanto Fahrion é mais pictórico.

O principal livro infantil ilustrado por Faedrich foi *A Fada Menida* (1939), de Lúcia Miguel Pereira. Neste, o artista se utiliza, preponderantemente, do contraste entre brancos e negros. Há um par de ilustrações coloridas em todo o livro, impressas em papel cuchê, sendo as demais em preto. Faedrich, porém, (1) usa de tal forma as potencialidades do preto, explorando gramaturas das linhas e elementos como as capitulares; e, por outro lado, (2) as imagens foram aplicadas em tamanhos e posições tão bem pensados no espaço das páginas, que há um pleno e incansável



96. Algumas das personagens que povoaram a infância de muitos leitores daqueles idos... (FP)

32 Sabe-se que, além dos 25 títulos localizados, existem pelo menos outros quatro, que são: *A Chácara da Rua 1*, de Carlos Lebéis; *Histórias de João Tajá*, de Dante Costa; *A Terra dos Meninos Pelados*, de Graciliana Ramos; *História da Lagoa Grande*, de Lúcio Cardoso.



movimento da primeira à última folha do livro. O leitor acaba sendo conduzido pelo ritmo das ilustrações. Faedrich igualmente explorou as capitulares para inserir imagens da menina Dora, personagem central da história. Nelas, sempre aparece fazendo estripulias, mexendo, empurrando, sacudindo as letras e, portanto, dando ainda mais dinamismo ao livro.



Já quanto a Fahrion, segundo depoimento de Carlos Raul Fahrion (sobrinho e único parente direto do artista), o tio Henny, como era chamado, adorava ilustrar livros infantis. Ele inclusive produzia diversos desenhos para crianças, muito singelos, que distribuía para o sobrinho e filhos de amigos. Ainda de acordo com o testemunho de Carlos Raul, Fahrion gostava de ilustrar, principalmente, livros cujas histórias se passavam em épocas remotas, em lugares distantes.



97. Abusando dos contrastes entre preto e branco, Nelson Boeira Faedrich enriqueceu um dos mais interessantes livros infantis com selo da Globo: *A Fada Menina* (1939). (FP)

[...] Eu me lembro de que ele lia todos os livros que ilustrava. Estudava, por exemplo, o vestuário, os costumes, os artefatos de época. E, sem dúvida, um dos livros que ele mais gostou de ilustrar foi *A Ilha do Tesouro*, do Stevenson. Nesse livro, a figura central é um menino, orientado para ser bandido, que achava que tinha vocação para ser “cavaleiro de fortuna”, ou seja, que tinha vocação para ser pirata. E ele vai ser amigo e também inimigo do pirata, tudo ao mesmo tempo. Havia muita empatia entre os dois, o menino e aquele que seria o vilão, o pirata. Eu me lembro de que aprendi com o meu tio, nesse período, que não existe esse negócio do herói perfeito. O que existe são pessoas boas e más ao mesmo tempo.<sup>33</sup>

Para *A Ilha do Tesouro* (1934), de Robert Louis

33 O depoimento completo de Carlos Raul Fahrion encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.



Stevenson, Fahrion deu forma a uma galeria de tipos inesquecíveis, a começar pelo *herói-vilão* da história, o Capitão Long John Silver, *gentil homem de fortuna*, sempre acompanhado do Capitão Flint, seu papagaio com *talvez 200 anos* que, ouvindo os brados dos piratas diante de um naufrágio de 350 mil pilastras, aprendera a falar e desde então sempre repetia: “Piastras! Piastras! Piastras!” Silver aparece na capa do livro, sem uma das suas pernas, com Capitão Flint no ombro, uma longa muleta sob o braço direito e a espada na mão esquerda, a equilibrar-lhe o corpo.

Folheando o livro, surge a interpretação de Fahrion para o corpulento, abominável e, ao mesmo tempo, sedutor Capitão Bill, que entre os vários copos de rum, entoava a canção:

Quinze homens sobre a mala do defunto...  
Yo-ho-ho, e uma garrafa de rum!  
Os outros, afinal, tanto beberam...  
Yo-ho-ho, e uma garrafa de rum!  
Que o diabo lá os levou, tudo por junto...  
Yo-ho-ho, e uma garrafa de rum!



Outros personagens vão despontando na narrativa de Stevenson e no desenho em nanquim ou muitas vezes colorido por lápis de cor de Fahrion, como o “Cão Negro”, o cego Capitão Pew, o *squire* Trelawney... O menino Jim Hawkins, principal narrador e um dos protagonistas da história, só aparece pelo lápis do artista na página 67, quando do encontro com Long John Silver, que ele imaginava que pudesse ser o pernetá tão temido pelo falecido Capitão Bill.

[...] Desde que lera na carta do *squire* Trelawney aquela referência a Long John, mais de uma vez pensei que podia ser o mesmo marinheiro pernetá que durante tanto tempo esperei ver no meu velho “Almirante Benbow”... Entretanto, um simples olhar bastou para ver que não era ele. Conhecia o capitão, e o Cão Negro, e o cego Pew, e julgava-me habilitado a conhecer um pirata – uma criatura muito diferente, na minha opinião, deste alegre e bem disposto estalajadeiro. (STEVENSON, 1934, p. 66)

Na representação do encontro entre os dois, junto a um bar, surge, pela primeira vez, o pequeno Jim, segurando o chapéu com a mão direita, os olhos amedrontados. No alto da cena, um navio flutua no espaço azul, podendo remeter tanto a um objeto decorativo pendurado no bar em que Silver trabalhava, como também às aventuras que ambos viveriam a bordo da *Espanhola*, escuna na qual se passa parte importante da história.

A imagem é de página inteira, colorida, e traz uma legenda abaixo, não extraída do livro, e sim criada, como uma sinopse do texto e da cena: *O homem, apoiado à muleta, falava com um freguês*. Aliás, era tradição nos títulos da série e nos livros infantis em geral – excetuando os volumes da *Biblioteca de Nanquinote* – colocar uma legenda abaixo das ilustrações maiores,



98. A Ilha do Tesouro (1934), de Stevenson, teria sido o livro infantil que João Fabrion mais gostara de ilustrar. Na conturbada relação entre o menino Jim e o pirata Long John Silver, uma metáfora das próprias relações humanas. (FP)

de página inteira (geralmente ímpar), fossem elas coloridas ou não. Por outro lado, não encontramos legendas, por exemplo, junto às pequenas ilustrações, diagramadas ao longo do texto; somente nessas, que se encontram à parte – muitas vezes inclusive, em papel couchê, diferenciando-se do corpo do livro. Qual o porquê disso? Creio que é justamente para reforçar a ligação do desenho com a história, estabelecendo a ponte entre o texto e a imagem. Nesse sentido, como comentei há pouco, esta página também funciona como *pontuação*, como uma pausa imposta pelo ilustrador ao leitor, por meio da qual ele nos chama a atenção para elementos e/ou passagens que julgou importantes de serem lembradas.

Entre os protagonistas Jim e Silver rapidamente nasce uma afinidade, mas também não tarda para que o garoto descubra que, sim (!), o fascinante Long John Silver era não apenas

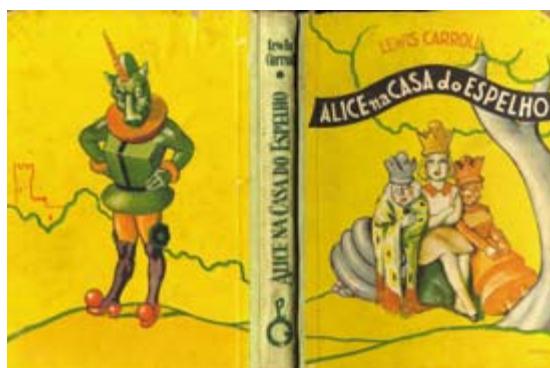
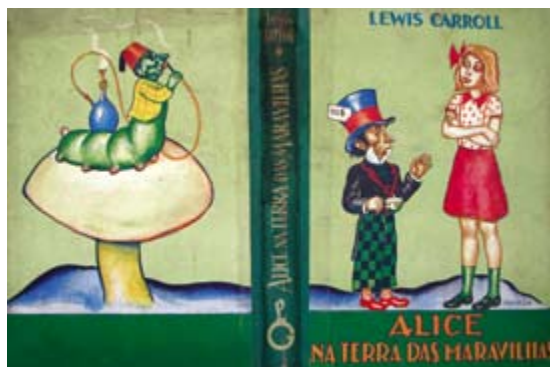
um pirata, como um pirata por vezes frio e truculento... E, desta forma, num misto de repulsa e de fascínio, de admiração e de medo, o menino vai narrando sua complexa relação com o perneta.

*A Ilha do Tesouro* é dos livros infantis mais editados em todo o mundo. Confesso apaixonado pela trama de Stevenson, o pesquisador John Lewis, em seu *The 20th Century Book* (1984), compara mais de dez versões de ilustrações para o livro, desde imagens datadas do final do século XIX, até os anos 60 do século passado, tomando passagens importantes da obra e comparando as interpretações de vários ilustradores, quase todos ingleses. Sua análise é muito instigante, até porque referencia as frases da história que serviram de mote e mostra como é possível, sim, criar imagens tão diferentes a partir de um mesmo texto.

No mesmo ano (1934), a Globo lançou, também com ilustrações de Fahrion, os dois volumes das histórias de Alice, escritas por Lewis Carroll: *Alice na Terra das Maravilhas* e *Alice na Casa do Espelho* (ou *Através do Espelho*). Estes livros são particularmente interessantes porque se trata, em ambos os casos, de edições de livros traduzidos, originalmente ilustrados e de enorme sucesso de público. As desenhos originais, assinadas por John Tenniel, influenciaram diversos ilustradores em várias partes do mundo, e não foi diferente com João Fahrion. No primeiro dos livros, *Alice na Terra das Maravilhas*, o artista procura um caminho mais alternativo, verificado na própria criação da personagem-título. Sua Alice assume ares mais contemporâneos, e não aparece com as longas madeixas e o vestido igualmente



99. *A Ilha do Tesouro* (1934), de Stevenson, teria sido o livro infantil que João Fahrion mais gostara de ilustrar. Na conturbada relação entre o menino Jim e o pirata Long John Silver, uma metáfora das próprias relações humanas. (FP)



100. Capas e respectivas guardas para Alice na Terra das Maravilhas (1934) e Alice na Casa do Espelho (1934), ambos com ilustrações de João Fahrion. (FP)

te comprido e vaporoso, como na criação de Tenniel, mas veste uma pequena saia e traz os cabelos curtos, pouco acima dos ombros, com um tope na cabeça. Outros personagens antológicos, como a Lebre Maluca, o Chapeleiro, a Rainha de Copas e a Lagarta igualmente ganharam feições mais modernas. É o caso do Chapeleiro, que muito lembra o amigo de Fahrion, Adolf Stiffel, figura tarimbada da noite porto-alegrense de então, e que aparece representado em uma pintura do artista, ao lado da moça nua e recatada. Já a Lagarta surge fumando o seu narguilé com direito ao *bachlik* típico e a um perfil com nariz avantado, num estereótipo do povo turco.

O inusitado das imagens de *Alice na Terra das Maravilhas* já não é uma constante em *Alice na Casa do Espelho*, pelo menos quando as comparamos às ilustrações originais, de John Tenniel. O livro tem, é claro, o seu encanto, com desenhos e cores emocionantes. Todavia, trata-se de uma recriação – para não dizer plágio – a partir da obra do ilustrador inglês, uma vez que Fahrion optou por reproduzir não somente as mesmas cenas, como as mesmas composições. A *sua* Alice continua atualizada, de saia e cabelos curtos, mas cerca de 90% das imagens são idênticas às do ilustrador inglês, em termos do fato ilustrado e das expressões dos personagens. Por que isso aconteceu? Talvez por comodismo, talvez por ausência de prazo (lembrando que o livro foi lançado no mesmo ano de seu antecessor, *Alice na Terra das Maravilhas*, em 1934)...

Acredito que reside neste ponto um aspecto nodal do ofício do ilustrador, bem como do artista plástico cuja obra é pautada por histó-



101. À direita, os desenhos de Fabrion para passagens da Alice. À esquerda, a referência flagrante, tomada de John Tenniel, o primeiro ilustrador da obra. (FONTE: FP; TATAR, 2004.)

rias e narrativas pré-existent, notadamente de caráter mítico e literário. Quando um artista se lança à criação de uma pintura cujo tema, por exemplo, é Adão e Eva no paraíso, ou mesmo a expulsão dos dois deste local, há alguns elementos iconográficos que são, de certa forma, “obrigatórios”, como a serpente ou a maçã, que seria, pela narrativa bíblica, a motivadora do pecado e, portanto, do banimento. Tomando exemplos da arte ocidental, as representações de Adão e Eva geralmente primam por representar o casal de duas formas: ou nu e sorridente, prestes a provar o fruto proibido, ou já saindo do paraíso, vexado e cobrindo a genitália com folhas de figueira. Escapar desse arranjo nem sempre é fácil, mas há alguns artistas que conseguiram criar imagens de grande impacto a partir de soluções levemente diferenciadas em termos de figura e bastante diferenciadas em termos de conceito. E aqui me vem à lembrança um dos afrescos de Masaccio para a Capela Brancacci, no qual o artista representa o casal saindo do Éden, tendo o anjo impiedoso acima, munido de espada, e Adão cobrindo com as mãos não os órgãos sexuais, e sim o rosto, enquanto Eva mostra-se em prantos diante da tragédia consumada e da desgraça que os espera. Também a sua face aparece transfigurada pela vergonha e dor, sendo-nos difícil imaginá-la plenamente. Em tese, esta imagem representa a “mesma” dupla Adão-e-Eva e a mes-



102. Passagens e personagens inesquecíveis da Alice no desenho de Fabrion. (FP)

ma situação de saída do Paraíso, fartamente representada por inúmeros artistas. Porém, a força que Masaccio coloca no rosto de Adão, que não se pode ver, e no de Eva, que não se pode precisar, é singular. Ademais, há toda a questão dos olhos cerrados, dos olhos que não se permitem encarar. O embaraço e a humilhação, assim, não residem no fato de eles se perceberem nus, mas no de não poderem mais encarar as coisas e seres em torno deles, talvez nem eles próprios, com a naturalidade de outrora.

Encontrar uma forma diferente de representar ou interpretar narrativas e personagens já tão arraigados culturalmente é um desafio, mas não algo impossível, como mostrou John Lewis a partir das ilustrações para *A Ilha do Tesouro*. No caso dos livros de Lewis Carroll, em primeiro lugar, eles rapidamente se transformaram em um estrondoso sucesso e, depois, em vários países, as edições contaram com as ilustrações de John Tenniel; ou seja: não eram feitos desenhos especiais para o livro. Assim, aquela versão original foi sendo editada e reeditada e novamente editada, tornando-se um cânone.

Esse processo não é privilégio de Alice. O mesmo aconteceu com as imagens de Gustave Doré para *A Divina Comédia* ou para *Dom Quixote*: devido à qualidade, à exuberância e aos meios de reprodução de imagem, elas rapidamente ganharam o mundo, tornando-se referência para vários ilustradores posteriores, a ponto de percebermos incontestes relações com Doré em trabalhos de vários artistas que ilustraram as mesmas obras, sobretudo no que tange à representação dos cenários e à expressão dos personagens. E

foi em armadilha parecida que Fahrion caiu. Apesar de sua Alice ser esplendorosa, ela é totalmente pautada em outra, na de Tenniel, a canônica. O que fica de Fahrion nesses trabalhos é a linha de contorno do desenho, tão característica.

A Alice de Fahrion guarda várias semelhanças com outra famosa personagem da literatura infantil daqueles tempos, a pequena Heidi. As histórias da menina órfã que muda a vida do avô e de toda uma comunidade no sul da Alemanha foram um enorme sucesso entre o público infantil. Para *Heidi* (1934) e *Heidi nos Alpes* (1. ed. 1934), Fahrion começou criando um rosto, uma vez que a autora, Johanna Spyri, dá somente leves pinceladas de como era a sua protagonista. E Fahrion então cria uma Heidi muito parecida com Alice: loira, cabelos levemente ondulados, pouco acima dos ombros. Cria também as feições de Pedro, o menino que cuida das cabras; do avô, chamado popularmente de “Velho dos Alpes” por ter-se enclausurado num pequeno casebre, longe de tudo e de todos, rodeado tão somente por suas cabras. Tal como a piegas personagem Pollyana (1913), de Eleanor Porter, que percebe beleza em tudo, assim é a cativante Heidi, levando alegria aonde quer que vá. Nos desenhos de Fahrion, a liberdade proporcionada pela paisagem dos Alpes alemães e o comportamento solto da menina ganham projeção. Para a capa de *Eveli* (1943), também de Johanna Spyri, Fahrion criou uma composição muito semelhante à da edição de 1935 para *Heidi*, da editora Loewes Verlag Ferdinand Carl, de Stuttgart, tendo a menina sorridente sobre uma montanha e, ao



103. Desenhos para a série Heidi. Do alto para baixo: Heidi (1934) e Heidi nos Alpes (1943). (FP)



104. Capa e ilustração de Fabrion para *David Copperfield e seus Companheiros* (1945). (FP)

fundo, os Alpes verdejantes.<sup>34</sup>

Em *David Copperfield e seus Companheiros* (1945), de Elisabeth Lodor Merchant, a opção de Fabrion foi por desenhos marcadamente *rasurados*. A capa guarda a estrutura e as características de várias outras capas do artista, porém o interior é muito diferente: há duas únicas imagens coloridas em todo o livro (250 p.), sendo os desenhos restantes em preto e branco, estruturados a partir de jogos de linhas, que criam texturas, volumes e sombras. Não é um tratamento comum nos desenhos de Fabrion, que geralmente privilegia o contorno e, nas imagens coloridas, adota o lápis de cor. Neste livro, seu desenho é muito mais solto e gestual. Sobretudo as ilustrações que representam exteriores, como cenas de rua, guardam um traço de um impressionismo tardio, que muito lembra os desenhos dos

artistas alemães Lovis Corinth (1858-1925) e Max Slevogt (1868-1932), que certamente Fabrion viu em sua estadia na Alemanha e cuja influência, inclusive, aparece nos seus trabalhos iniciais e, especialmente, numa litografia (a única localizada) que ele fez lá.

Os livros infantis ilustrados por João Fabrion foram os companheiros de milhares de crianças brasileiras, e certamente parte do fascínio desses volumes se deve ao desenho leve e simples do artista, que em muitos casos é o elemento valorizador dos livros. Em 4 de dezembro de 1971, o suplemento cultural do *Caderno de Sábado*, antigamente encartado no jornal *Correio do Povo*, dedicou uma edição especial a João Fabrion. Fazia pouco mais de um ano que ele havia falecido. E, entre os textos publicados, está o depoimento de uma de suas antigas alunas, Moema Oliveira Brandão, justamente sobre os livros infantis ilustrados:

Desde a infância, tudo o que lia ilustrado por Fabrion, de tal forma me fascinava que, mais tarde, como adolescente, muitas vezes perguntei-me se manuseava obsessivamente toda a bibliografia infantil – *Heidi nos Alpes*, *Nenês d'Água* e *Alice no País das Maravilhas*, entre tantos outros – buscando de início o con-

34 A referência e/ou relação com livros estrangeiros é notória em várias imagens produzidas pelos artistas da Globo. No caso da presença alemã, isso certamente se deve ao fato de que a maioria dos artistas da Globo tinha ascendência germânica e, muito provavelmente, além de lerem a *Gebrauchsgraphik*, eles conheciam muitos dos livros alemães vendidos no Estado na época.



teúdo de seus textos, como seria lógico, ou se inconscientemente, dentro do pequeno mundo próprio de minha idade, policiava os autores, perguntando-me se o que escreviam estaria à altura das ilustrações e gravuras do pintor... No decorrer do curso do Instituto de Artes [...], como sua aluna, entendi que, sem eu querer e empiricamente, eu estabelecera um raciocínio lógico e, partindo dele, um critério de julgamento justo, com aquela propriedade e inconveniência infantis, isentos da censura que a idade e as convenções, muitas vezes, deturpam pela perda de autenticidade. E tudo isso porque, dentro da versatilidade artística e especificamente no gênero ilustração infantil, através do qual tomei contato com o artista, João Fahrion colaborava e complementava o trabalho do escritor real e seguro mas, sem o pretender, era um competidor obrigatório e perigoso...<sup>35</sup>

De fato, em vários dos livros infantis ilustrados por João Fahrion, a imagem suplanta o texto. O arrebatamento fica por conta dela. Muitas vezes, inclusive, acredito que somos levados a ler devido ao encanto dos desenhos, daí a impressão de Moema Brandão, ao dizer que Fahrion, *sem o pretender, era um competidor obrigatório e perigoso...*

### Coleção Cinderela

Ao que tudo indica, foi criada especialmente para comportar o lançamento de *Os Contos de Andersen*, publicados em cinco volumes, sendo três ilustrados por Nelson Boeira Faedrich e os outros dois por Roswitha Wingen-Bitterlich (1920). *Os Contos...* foram os últimos grandes livros infantis da Globo. Lançados entre 1958 e 1961, constituem verdadeiro fetiche para amantes do livro, tamanha a exuberância das imagens apresentadas. No formato de 23,5 x 16,5 cm, os livros foram impressos em papel de alta qualidade, com fartas ilustrações em preto e branco e coloridas. As capas eram ilustradas completamente, tanto a primeira capa, quanto a quarta. No anúncio elaborado para a divulgação da coleção – que, na ocasião, foi comercializada em caixa especialmente projetada para acondicionar os volumes –, ênfase para os números do projeto: 1648 páginas; 163 ilustrações em preto; 42 ilustrações a cores.



Faedrich inaugurou a série com o volume simplesmente intitulado *Contos de Andersen*, no qual pode-se perceber, em algumas ilustrações, a indicação de data: 1945, o que mostra o grande tempo de preparo que antecedeu os livros, ou o expressivo atraso na edição dos mesmos... Depois, houve uma alternância dos artistas, sendo os próximos dois volumes ilustrados por Roswitha Wingen-Bitterlich, imigrante alemã que desde a década de 40 vivia em Porto Alegre. São eles: *A Rainha de Neve* e *A Pequena Sereia*, com os títulos relacionados aos principais contos apresentados nos volumes. Por fim, novamente Faedrich, com *O Presente da Fortuna* e *Daqui a Milênios*.

Os tratamentos empreendidos por Wingen-Bitterlich e Faedrich são bastante distintos. Roswi-

35 BRANDÃO, Moema Oliveira. João Fahrion, lembrando um professor. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 dez. 1971. Caderno de Sábado, p. 6. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



105. As capas de Nelson Boeira Faedrich para os três volumes que ilustrou de *Contos de Andersen*. Acima, uma das personagens do universo fantástico do dinamarquês: a Rainha das Geleiras. (FF)

tha – que também ilustrou para a Globo *Os Contos de Grimm*, em dois volumes<sup>36</sup> – vem de uma tradição do livro infantil alemão, com seu desenho solto, as formas e volumes surgindo a partir das rasuras da linha, da expressividade do traço do ilustrador. Percebemos essa relação observando desenhos de ilustradores como Willy Planck (1870-1956) e Ruth Koser-Michaëls (1896-1968). Já Faedrich incorpora ao seu trabalho a tradição inglesa, representada preponderantemente por Beardsley e que é verificada, entre outros, também nas obras do ilustrador alemão Thomar Theodor Heine (1867-1948), cartunista e editor da revista *Simplicissimus*, e do dinamarquês Kay Nielsen (1886-1957). Essa herança é de usar a linha sobretudo como contorno, enfatizando os contrastes entre claros e escuros; o desenho acaba sendo, aqui, bem mais linear e controlado. Os cinco livros da série, portanto, guardam essas diferenças consideráveis.

O fabuloso universo das histórias populares compiladas por Andersen ganhou em Faedrich um intérprete singular. O artista nunca escondeu a sua adoração pelos temas relacionados aos mitos e ao fantástico – como percebemos em sua produção calcada nos *Orixás*, sobre a qual falarei na parte final desta tese – e, assim, deve ter sido com júbilo que aceitou o convite da Globo para ilustrar as histórias de Andersen.

O artista plástico e professor universitário Alfredo Nicolaiewsky lembra que, entre os vários livros que leu quando

36 Esses livros, porém, foram observados uma única vez, nunca mais sendo encontrados e, tampouco, registrados por meio de fotografia.

criança, estão *Os Contos de Andersen*, que ele considerava encantadores e, ao mesmo tempo, terríveis.

[...] E eu posso dizer que a ilustração colaborava muito para isso. Inclusive, se eu olhar para alguma das ilustrações, eu me lembro da história. Eu acho que as imagens, de certo modo, facilitavam a imaginação da criança. É engraçado porque, quando eu leio hoje *Harry Potter*, eu acho ótimo que eles [os livros] não tenham imagens, porque eu vou imaginando como eu quero e, na minha cabeça, passa como que um filme. Então, se o *Harry Potter* tivesse ilustração, acho que atrapalharia. Isso eu digo hoje, como adulto. Naquela época, acho que a imagem facilitava muito a imaginação, até porque eu não conhecia as épocas, cenários e figuras que eram tema dos *Contos* e de vários outros livros. Nesse sentido, as imagens me ajudavam bastante, porque elas me davam esse tipo de informação, criando uma imagem mais específica. Creio que a memória da história se concentra na imagem. Aquelas imagens consistiam um condensador da história.<sup>37</sup>

Considero o testemunho de Nicolaiewsky bastante provocativo; primeiramente, pelo fato de ele ter informado que, ao *ver* uma dessas imagens hoje, seria capaz de lembrar da história. E isso se deve, como ele mesmo indicou, ao fato de as imagens serem *condensadoras* da narrativa. Por outro lado, ele faz uma notável comparação entre o seu processo de leitura na infância e o que acontece hoje, como adulto: como adulto, ele prefere não ter ilustração, pois, de certa forma, as imagens funcionariam como um *limitador* da sua imaginação; no entanto, quando criança, as imagens foram importantíssimas para *fortalecer* as narrativas e *fornecer informações* sobre tempos, lugares e personagens. Os elementos apontados por Nicolaiewsky também se relacionam às próprias características das ilustrações para livros infantis e para livros adultos. A grande maioria das imagens para textos infantis *reforça* a narrativa e, sobretudo, os acontecimentos, as passagens mais emocionantes, num movimento como aquele indicado por Margaret Schaeffer e que citei há pouco, de *confirmação* para o que a criança leu ou ouviu. Não é necessariamente o caso das imagens criadas por Nelson Boeira Faedrich para *Os Contos de Andersen*, como veremos em breve, mas é o caso



106. As capas e uma das ilustrações de Roswitha Wingen-Bitterlich para os Contos de Andersen: referência plena da ilustração alemã. (FP)

37 O depoimento completo de Alfredo Nicolaiewsky encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.



107. *Passagens dos Contos de Andersen, pelo traço de Nelson Boeira Faedrich. Imagens feitas em nanquim.* (FP)

da imensa maioria dos desenhos feitos para livros infantis, inclusive para os livros da extinta editora sulina.

Há um outro aspecto, quanto às especificidades das imagens para livros infantis. Em sua dissertação de mestrado sobre as múltiplas leituras que a criança faz dos *livros de imagem*, a pesquisadora Mara Rosângela Ferraro pôde confirmar, a partir do trabalho realizado com um grupo de 40 crianças não alfabetizadas ao longo de um ano, que elas encontraram dificuldade para entender imagens não figurativas e desvinculadas do conteúdo narrativo; encontraram dificuldade, inclusive, para entender imagens produzidas a partir de procedimentos como o da colagem. As crianças simplesmente não compreendiam do que se tratava a imagem, mesmo que ela fosse figurativa (FERRARO, 2001). A interessante investigação de Ferraro, voltada aos aspectos perceptivos e para o desenvolvimento de um olhar mais atento por parte dos *pequenos*, teve como objeto de análise *livros de imagens*, completamente desprovidos de texto, sendo que seu grupo focal era composto de crianças ainda não alfabetizadas, que *criariam* as histórias a partir das imagens. A descrição da metodologia empregada e os resultados obtidos na pesquisa são muito estimulantes, inclusive para se pensar aspectos do imaginário e da percepção infantil. Entre vários aspectos, Ferraro aponta que as crianças entendem melhor as imagens mais simples, cujas formas, por exemplo, contrapõem-se a um fundo neutro, de uma só cor.<sup>38</sup> Elas também rejeitaram o abstrato, preferindo o figurativo<sup>39</sup>, na medida em que imagens desta ordem são de *reconhecimen-*

38 Sobre isso, ver (embora cada linha teórica guarde as suas peculiaridades e distinções) os estudos em Psicologia da Percepção de Rudolf Arnheim e dos teóricos gestaltistas, bem como as investigações de Jacques Aumont e Ernst Gombrich, dedicados a, entre outros, compreender o *que é ver uma imagem*.

39 Outro aspecto concluído por Ferraro é de que a sobreposição de planos e o uso de texturas e de demais elementos que valorizariam o desenho em si constituem, na maioria das vezes, um complicador para o entendimento da criança. Por outro lado, são justamente esses os elementos mais usados nas ilustrações para livros de temática adulta, obras nas quais não há a necessidade, por parte do ilustrador, de *reforçar* a história. Os artistas ilustradores, assim, podem criar imagens mais livres dos acontecimentos, dos fatos narrados, e centrar-se na representação da paisagem, dos personagens e do próprio *clima* da história. Voltarei a comentar aspectos relacionados às características

to rápido, permitindo-lhes estabelecer redes interpretativas. Estes dois aspectos, o *reconhecimento* e a *rememoração*, são apontados por Gombrich (apud AUMONT, 2004) como as principais formas de investimento psicológico da imagem.

O reconhecimento não é um processo de mão única. A arte representativa imita a natureza, e essa imitação nos dá prazer; em contrapartida, e quase dialeticamente, ela influi na “natureza”, ou pelo menos em nossa maneira de vê-la. Tem-se observado que o sentimento em relação à paisagem nunca mais é o mesmo depois que se pintaram paisagens. [...] O reconhecimento proporcionado pela imagem artística faz parte, pois, do conhecimento; mas encontra também as expectativas do espectador, podendo transformá-las ou suscitar outras: o reconhecimento está ligado à rememoração. (AUMONT, 2004, p. 83)

A criança, portanto (assim como o adulto), busca na imagem *reconhecer* coisas do mundo que a rodeia, e com isso passa a estabelecer relações com o *seu* mundo. Trata-se de um movimento natural, por meio do qual tanto o espectador constrói a imagem, quanto a imagem constrói o espectador. Mais ou menos como o que nos fala Richard Wollheim em seu livro *A Pintura como Arte*, quando se refere ao famoso ensaio de Proust sobre um quadro de Chardin, no qual o autor de *Em Busca do Tempo Perdido* nos diz:

Se, olhando para um Chardin, você puder dizer a si mesmo: “Isto é íntimo, isto é agradavelmente próprio, isto é vital como uma cozinha”, então você será capaz de dizer a si mesmo, andando por uma cozinha, “Isto é estranho, isto é grandioso, isto é belo como um Chardin”. (in: WOLLHEIM, 2002, p. 99)

Depois da passagem de Proust, Wollheim afirma:

[...] Para um apreciador da pintura, a transferência do prazer tem mão dupla. Não pode simplesmente passar da intimidade doméstica para Chardin, mas também deve passar de Chardin para a intimidade doméstica. [...] O prazer agora anda em busca de uma qualidade à Chardin na intimidade doméstica, ou uma qualidade que somente se pode identificar porque se contemplou sua representação. [...] Como a arte de Chardin é a “expressão do que lhe era mais próximo na vida”, Proust sustenta que é “com nossa própria vida que ela entra em contato”. (WOLLHEIM, 2002, p. 99-100)

Essas reflexões de Wollheim, na mesma linha teórica de Gombrich e de Aumont, abordam o papel do espectador diante da imagem, do como ele interage com a imagem, a ponto de, em muitas situações, ele *projetar* a figura, mesmo que ela não exista, mas a partir de pequenos indícios e de formas que remetem a outras formas. Em seus vários estudos, esses pesquisadores também mostram que, tanto do ponto de vista do autor, como do espectador, a imagem é um fenômeno ligado à imaginação, uma vez que é capaz de provocar uma cadeia de imagens na mente das pessoas. E foi isso que Faedrich explorou em suas ilustrações, como poucos artistas fizeram.



108. No desenho requintado de Faedrich, alguns dos fantásticos personagens de Andersen, em uma imagem de abertura dos Contos. Abaixo, a metáfora visual do “coração-catedral”. Na outra página, a face da Medusa. (FP)



...o coração parecia-se com uma enorme catedral.

No caso dos *Contos de Andersen*, tanto os volumes ilustrados por Faedrich, quanto os assinados por Roswitha, trazem um número mais ou menos regular de desenhos: cada livro tem, em média, 312 páginas, 30 ilustrações em preto e 10 coloridas. Isso dá cerca de uma imagem a cada 7,5 páginas. Ou seja: diferentemente dos livros infantis e fartamente ilustrados, como os da *Biblioteca de Nanquinote*, aqui (como também em outros livros infanto-juvenis da Globo, como os da série *Aventura*) o ilustrador precisou delimitar o que ilustraria. Em muitas situações, Faedrich optou por tomar um aspecto de *clímax* narrativo, como o momento em que, no conto *A Roupas Nova do Imperador* (volume v, p. 77), os trapaceiros “vestem” o nobre com a roupa mais fina, deixando-o, na verdade, completamente nu, portando apenas a coroa e os sapatos...

Mas os seus desenhos estão muito mais relacionados a potentes imagens mentais sugeridas por fragmentos de texto. É o que temos no conto *O Presente da Fortuna* (volume iv, p. 27), em que o protagonista, podendo realizar todos os seus desejos, pensa em desvendar o que está oculto no coração das pessoas. E eis que entra no coração de uma mulher: “[...] parecia-se esse com uma enorme catedral. Sobre o altar-mor, flutuava a pomba branca da inocência, e o interno de boa vontade ficaria ali de joelhos, mas tinha de ir ligeiro para o coração mais próximo”. Da passagem, Faedrich pinçou a síntese: “...o coração parecia-se com uma enorme catedral”, usando a frase como legenda. E lá estão as artérias como se fossem as estruturas das abóbadas de leque ou corola, encontradas nas catedrais inglesas do gótico flamejante. A sua interpretação se pauta, portanto, numa metáfora visual que é elaborada com grande minúcia e descrição, aspectos que marcam a poética do artista.

Em muitos dos livros ilustrados da Globo e em praticamente todos ilustrados por Faedrich, há, sob as ilustrações maiores, a frase que inspirou o desenho, um trecho ou mesmo a síntese dela. Esta frase estabelece a ligação

entre o texto e a imagem, e muitas vezes é necessária, já que o artista pode não ter trabalhado uma cena específica, mas sim um aspecto “menor”, que foi o que aconteceu no exemplo acima.

A escolha por motivos *paralelos* à narrativa, ou seja, por elementos que não constituem propriamente o ápice da história, talvez também tenha sido uma opção de Faedrich para “escapar” de soluções já tão fartamente exploradas por outros ilustradores. Sua obra ficou, assim, muito diferente das verificadas em outros livros que têm como base o mesmo texto.

Outra bela imagem de Faedrich para *Os Contos de Andersen* é a sua representação da Medusa, no conto *A Obra-Prima*, reproduzido no quinto livro da série, *Daqui a Milênios* (p. 17). O olhar penetrante da górgona, com as serpentes coloridas sobre a cabeça, certamente deve ter povoado as noites de pesadelo de muitas crianças. Sob a imagem, o excerto da frase: “...a expressão daquela máscara petrificada e coroada de serpentes – a Medusa”. A imagem, em seu colorido e forma, em seu virtuoso detalhismo, é absolutamente arrebatadora.



Em *Ib e Cristina* (volume IV, p. 221), Faedrich partiu do seguinte trecho para a criação de uma impressionante imagem:

[...] Anoiteceu; o mato era muito escuro, e as crianças tinham um grande medo. Silêncio profundo por toda a parte. De vez em quando ouviam gritos de coruja e de outros animais que não conheciam. Estavam muito cansadas, mas continuavam a caminhar. Acabaram por se perder no meio dos espinheiros e Cristina desatou a chorar. Afinal, depois de muitos soluços, estenderam-se nas folhas secas e pegaram no sono. (ANDERSEN, 1963, p. 220)

No texto, as duas crianças têm medo, mas nada lhes acontece realmente; elas não vêem seres estranhos, não são aterrorizadas por nada, a não ser por suas próprias fantasias em torno do desconhecido. Já a interpretação de Faedrich para a frase “...o mato era muito escuro e as crianças tinham medo”, potencializa o drama, representando as árvores secas como verdadeiros monstros, dispostos a aprisionar as crianças para sempre naquela floresta lúgubre. É interessante as-



109. *Faedrich* como co-autor: a ênfase dada a certas passagens não aparece no texto original. (FP)

sinalar que nem sempre o trabalho do ilustrador reforça as intenções objetivas do escritor. E talvez um caso notório seja exatamente este. Aqui, *Faedrich* agiu como co-autor. Ele mesmo deixou isso registrado no trecho que reproduzi há pouco e que volto a citar: “Tenho especial predileção pelo fantástico, isto é, o irreal, quando a criatividade é muito exigida, a ponto do ilustrador deixar de ser um simples colaborador para tornar-se um co-autor ou até mesmo suplantar o escritor”. E de que forma o leitor não se sentiria amedrontado vislumbrando tal imagem, mesmo percebendo que o texto não trata, exatamente, de troncos secos e retorcidos que ameaçam as indefesas crianças?

No desenho para o pequeno conto *A Pena e o Tinteiro* (volume IV, p. 55), o artista é ainda mais surpreendente. A história começa exatamente assim:

Era no gabinete de um poeta. O tinteiro achava-se sobre a mesa, e alguém disse:

- É estranho quanta coisa pode sair de um tinteiro! Qual será a próxima obra? É na verdade estranho!

- Sim – disse o tinteiro. – É prodigioso! E é o que estou sempre a dizer. – Dirigindo-se à pena e aos outros



objetos que estavam ali e podiam ouvi-lo, continuou:

- É quase inacreditável. Realmente, não sei qual será a futura obra que vai sair, quando o homem se põe a me sugar. Uma gota que tira de dentro de mim basta para encher meia página de papel, e quanta coisa pode estar contida nela! Sou na verdade uma coisa muito singular! É de mim que saem todas as obras do poeta, todos esses seres vivos que o leitor julga conhecer; os sentimentos ternos, o humor; as encantadoras descrições da natureza... Eu mesmo não o compreendo, porque não conheço a natureza; mas tudo está em mim! Foi de mim que saíram e continuam saindo aquelas multidões de moças, lindas e graciosas, de galhardos cavalheiros, montando soberbos corcéis; de cegos e aleijados – e nem eu mesmo sei quanta coisa mais. Mas, palavra de honra! Faço tudo isso sem pensar! (ANDERSEN, 1963, p. 53)

O trecho, portanto, trata de um diálogo entre a pena e o tinteiro de um poeta. O que sai da junção dos dois? *Palavras* poderia ser a resposta mais objetiva. Contudo, saem muitas outras coisas; saem imagens, ou melhor, a *capacidade de imaginar*. E Faedrich faz surgir do pequeno tinteiro uma profusão de seres e de personagens, muitos dos quais relacionados a alegorias do campo da arte: a representação da morte; Euterpe, a musa da música e da poesia lírica; um cavaleiro bárbaro sobre o seu cavalo... Pode-se dizer que Faedrich aproveitou-se da frase “É estranho quanta coisa pode sair de um tinteiro” e transpôs para a sua imagem realmente coisas que *ele*, enquanto ilustrador, fazia surgir do tinteiro. Dialogou plenamente, assim, com o escritor: enquanto este sacava do objeto palavras, frases e histórias, Faedrich tirava personagens, alegorias, cenários, paisagens... apresentava imagens de seu universo, do universo do ilustrador...

No próximo capítulo, concluindo esta segunda parte dedicada à Editora Globo, discuto alguns dos livros ilustrados de temática adulta. Trata-se de uma conexão para analisar as principais obras do gênero, assinadas por Fahrion, Koetz e Faedrich, e nas quais podemos observar os cruzamentos entre suas poéticas pessoais e as influências do meio gráfico, assunto da parte final desta tese.



110. Do tinteiro, Faedrich retira figuras do seu universo de artista. (FP)

*É estranho quanta coisa pode sair de um tinteiro!*



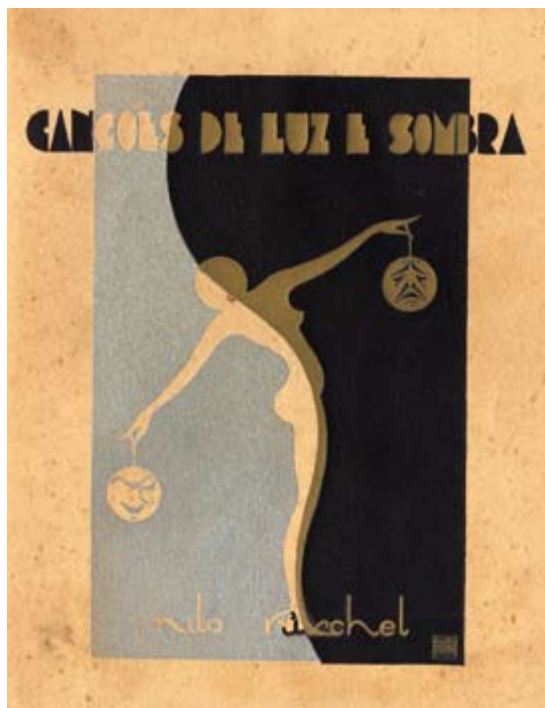
### 3. LIVROS ILUSTRADOS



nos anos 30 que a Seção Editora começa a grande expansão, e é sobretudo a partir da segunda metade desta mesma década que aparecem alguns dos principais livros ilustrados da casa, pensados como *livros especiais*, voltados ao público adulto, apreciador do *objeto* livro, das *artes do livro*. Não foram localizados muitos títulos neste formato, e acredita-se que eles realmente tenham sido reduzidos. São eles:

- ∞ *Canções de Luz e Sombra* (1934), de Nilo Ruschel, ilustrado por Nelson Boeira Faedrich;
- ∞ *A Lenda do Tricô* (1936), de Antunes de Mattos, ilustrado por João Fahrion;
- ∞ *Símbolos Bárbaros* (1943), de Manoelito de Ornellas, ilustrado por Edgar Koetz\*;
- ∞ *Tiarajú* (1945), de Manoelito de Ornellas, ilustrado por Edgar Koetz\*;
- ∞ *Canções* (1946), de Mario Quintana, ilustrado por Noemia;
- ∞ *Noite na Taverna* (1952), de Álvares de Azevedo, ilustrado por João Fahrion\*;
- ∞ *Lendas do Sul* (1953/1974), de Simões Lopes Neto, ilustrado por Nelson Boeira Faedrich\*;
- ∞ *Contos Gauchescos* (1983), de Simões Lopes Neto, ilustrado por Nelson Boeira Faedrich\*;
- ∞ *O Tempo e o Vento* (1984), de Erico Verissimo, ilustrado por Nelson Boeira Faedrich.

Os livros assinalados com *asterisco* (\*) são os que eu analiso no terceiro módulo da tese. Neles é possível observar não somente um diálogo intenso entre ilustrador e autor, como o melhor trabalho em ilustração assinado pelos artistas que são centro da pesquisa. A seguir, comento rapidamente os demais volumes.



III. *Canções de Luz e Sombra* (1934), um dos primeiros livros ilustrados por Nelson Boeira Faedrich. (FP)

### Canções de Luz e Sombra

O mais antigo dos títulos localizados, *Canções de Luz e Sombra* (1934), de Nilo Ruschel, é um livro de poesia. Com pouco mais de 80 páginas, impresso em papel de segunda linha e com formato de 21,8 x 16,6 cm, o volume foi ilustrado pelo jovem Nelson Boeira Faedrich, quando este tinha 22 anos. O que prontamente chama a atenção na obra é a capa, impressa em preto, dourado e prateado, com as letras em relevo.<sup>1</sup> Na imagem, desponta a linha sinuosa e inconfundível de Faedrich, na figura feminina que segura, em cada mão, uma face: uma triste e outra alegre, numa alusão ao teatro. Estilização similar, numa referência cristalina à estética *Art Déco*, encontramos em outra obra da época, *Festa de Luz e de Cor* (1933), de Dámaso Rocha, para o qual Faedrich criou apenas a capa, com a representação da figura feminina igualmente nua e como que flutuando no espaço, numa dança acrobática.

Internamente, *Canções de Luz e Sombra* é bastante requintado, apesar da simplicidade do papel utilizado. Os conjuntos temáticos de poesia são divididos por páginas ímpares, nas quais há tão somente o título do segmento. Na seqüência, três ou quatro poesias, sempre em página ímpar<sup>2</sup>, com as imagens reproduzidas em página par. Esse é um aspecto curioso, uma vez que, em todos os outros livros anali-

1 Solução semelhante já havia sido utilizada no primeiro número da *Revista do Globo*, cuja capa, de Sotéro Cosme, também adotou essas três cores, num efeito certamente impactante para a época.

2 Não há um único texto em página par, nem a “continuação” de uma poesia, pro exemplo. Os textos, marcadamente simbolistas, com a sonoridade típica do movimento literário, são bastante curtos.

sados da Globo, as páginas ímpares, ou seja, as páginas da direita, são reservadas à imagem, o que as valoriza sobremaneira. Neste caso, os desenhos em nanquim são reproduzidos em página inteira, mas à esquerda.

Ao todo, além da capa e do *ex-libris* do autor, Faedrich produziu dez ilustrações, sendo que, em cada uma delas, adotou um tipo de desenho, ora explorando o pontilhado, ora o emaranhado de linhas, ora a linha de contorno, ora as texturas. Mostrou com isso a sua grande versatilidade como desenhista. E já neste livro surge a sua assinatura também inconfundível, que não mudaria nunca, com os três nomes articulados um sobre o outro, na vertical e dentro do espaço destinado à imagem, e não fora dela.

De forma geral, as imagens para *Canções de Luz e Sombra* procuram referenciar a atmosfera dos poemas, o sentimento de liberdade, de exasperação, de renúncia que marca os textos. Não há histórias sendo narradas, mas sim sensações, que Faedrich muitas vezes interpreta com espécies de alegorias, como acontece junto ao poema *Legenda*.

A última carícia da velha lua  
desceu cantando na maciez do espaço  
e foi beijar o mármore dormido  
no encantamento das águas quietas.

E quando tudo dormiu dentro das sombras  
o mármore viveu o minuto da beleza  
num bailado de luz sob o luar...

A imagem relacionada a este poema mostra uma figura feminina nua que se vê refletida na água, tal como a lua. Ela está silente, envolvida pela *maciez do espaço*, que é também a *sua maciez*, suscitada pela representação do corpo delgado e curvilíneo.

Um outro poema, *Incerteza*, diz-nos:

Vejo tudo parado, o céu deserto,  
Bem lá no fundo um vulto pequenino...  
Não sei onde me leva o passo incerto,  
nem sei onde se perde o meu destino!



112. Ilustrações de Faedrich para *Canções de Luz e Sombra* (1934). (FP)

Para ele, Faedrich desenhou um vulto humano criado a partir de um emaranhado de linhas no meio de um espaço que também é um emaranhado de linhas, proporcionando-nos, assim, uma sensação de turvamento e de ambigüidade.

Imagens como essas, mais metafóricas, são bastante exploradas nos livros de poesia, como em *Canções*, com ilustrações de Noemia Mourão (1912-1992). E embora ela não tenha integrado a Seção de Desenho, considero relevante comentar de forma rápida este livro, até porque ele também colaborou na constituição de uma visualidade moderna, ao explorar soluções plásticas que referenciam conquistas formais do cubismo e do surrealismo.

### Canções

Antes de ser reconhecido como um dos principais poetas rio-grandenses, Mario Quintana foi requisitado tradutor da Globo, tendo assinado, por exemplo, a tradução de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Intelectual “da casa”, lançou pela editora, em 1946, o livro *Canções*, reunindo 35 poemas inspirados nos mais variados assuntos.

O livro, de 176 páginas, recebeu um tratamento gráfico diferenciado, a começar pelo grande porte (reservado aos livros especiais da casa): 32 x 23,5 cm. Internamente, preserva largas margens e é impresso em duas cores: preto e ocre, sendo que o ocre é aplicado na primeira letra de cada poema e como uma espécie de {chaves}, sinalizando a paginação e aparecendo somente onde há texto, ou seja, quase sempre na página ímpar. A página par só é usada quando o poema que começou na ímpar necessita de mais espaço; e isso acontece somente sete vezes. Nos demais casos, ela permanece vazia, funcionando como “respiro” do texto.

Foi convidada a ilustrar a obra a artista Noemia Mourão, casada, na época, com Emiliano Di Cavalcanti. Noemia criou onze imagens que acompanham alguns dos poemas e que procuram referenciar, de forma bastante livre e também poética, o texto de Quintana. No livro não há indicação da técnica empregada na confecção das imagens, mas acredita-se, pelas características das mesmas, sobretudo no que tange ao traço, que sejam gravuras em metal. A primeira das ilustrações é para a *Canção da Primavera*.

Primavera cruza o rio,  
Cruza o sonho que tu sonhas.  
Na cidade adormecida  
Primavera vem chegando.

Catavento enlouqueceu,  
Ficou girando, girando.  
Em torno do catavento  
Dancemos todos em bando.

Dancemos todos, dancemos,  
Amadas, Mortos, Amigos,  
Dancemos todos até  
Não mais saber-se o motivo...

Até que as paineiras tenham  
Por sobre os muros floridos!

Noemia cria uma imagem alegórica da primavera, como uma bela moça, muito jovem e seminua, tendo aos pés um rio com um único peixe. Do seu manto saem flores e folhas, assim como de seus cabelos, onde existe um ninho de pássaros. Atrás dela, a paineira, projetando-se *por sobre os muros* e, ao longe, todos, *amadas, mortos, amigos*, aparecem dançando com vigor. A interpretação de Noemia está, portanto, bastante articulada com o texto, embora, pelas próprias características formais – como a representação mais solta e flexível dos planos –, expresse, paradoxalmente, uma grande liberdade em relação a ele. Explico: a imagem destaca os elementos figurativos centrais do poema; contudo, ela é autárquica como imagem, ou seja, observando-a, não ficamos, necessariamente, imaginando a que ela se refere, ou o que estaria ilustrando, uma vez que não há um fio narrativo articulando os personagens e os elementos representados. Este é um aspecto peculiar da imagem produzida como ilustração: ela pode não ter muito sentido sem o texto, uma vez que, justamente, foi feita para acompanhá-lo. Todavia, há imagens produzidas como tal que poderiam ser apreciadas e exibidas separadamente, sem qualquer prejuízo. É o que acontece com essas ilustrações de Noemia; é o que acontece com algumas imagens de Koetz e de Fahrion (como veremos em *Noite na Taverna*); é o que também acontece com alguns trabalhos de Di Cavalcanti (no caso dos *Fantoches da Meia-*



113. Interpretação de Noemia Mourão para a obra *Cantões* (1946), de Mario Quintana. (FP)



Noite), Goeldi (vide as imagens para *Cobra Norato*) e Lívio Abramo (em *Pelo Sertão*). Não estou dizendo, com isso, que por essas imagens terem tal “autonomia”, são melhores. O que estou defendendo é que elas, por se relacionarem mais intimamente com o próprio *universo* dos artistas ilustradores, ganharam uma liberdade em relação à narrativa e, conseqüentemente, em relação ao texto. De fato, parece-me que essa *independência* muitas vezes está associada ao tipo de vínculo estabelecido entre o artista ilustrador e o texto. As imagens serão mais vigorosas e soberanas quanto mais diálogos surgirem entre os repertórios afetivos do escritor e do ilustrador.

Em outra passagem, o poema de Quintana nos diz:

Em cima do meu telhado,  
Pirulin lulin lulin,  
Um anjo, todo molhado,  
Soluça no seu flautim.

O relógio vai bater:  
As molas rangem sem fim.  
O retrato na parede  
Fica olhando para mim.

E chove sem saber por quê...  
E tudo foi sempre assim!  
Parece que vou sofrer:  
Pirulin lulin lulin...



114. Interpretação de Noemia Mourão para a obra *Cantões* (1946), de Mario Quintana. (FP)

A imagem igualmente traz os aspectos principais apontados pelo poeta: o telhado da casa, o anjo com sua flauta sob a chuva, o relógio (com seu pêndulo em cuja ponta há um coração), o narrador e o *retrato na parede* que fica lhe olhando, resumido a um único olho, no meio de uma forma geométrica que pode aludir tanto à parede, quanto à moldura...



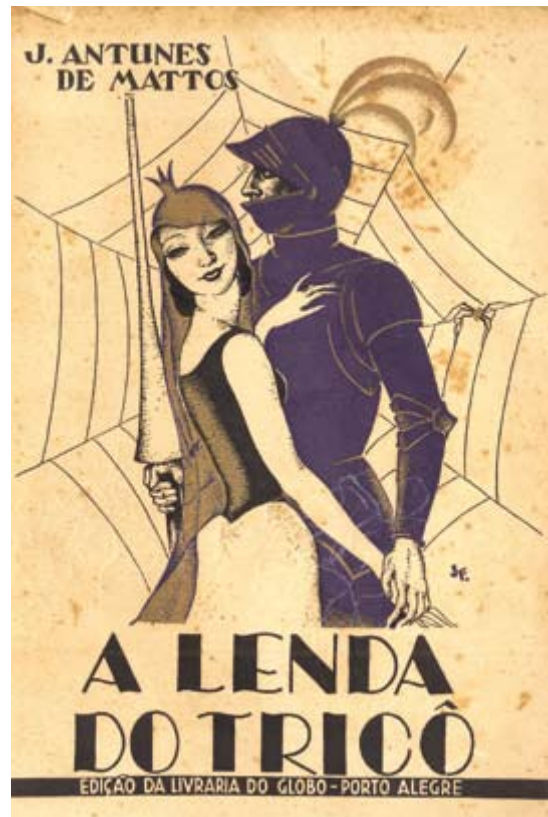
Enfim, Noemia utilizou-se dos elementos centrais, mas novamente sua imagem, talvez por trabalhar a partir de fragmentos e de sobreposições, é bastante autônoma. Também não devemos esquecer de que o próprio texto no formato de poesia, por concentrar-se em poucas palavras, na sonoridade e nas metáforas das mesmas, permite mais derivações. Ele prescinde da *descrição* e da *precisão* que geralmente marcam o texto em prosa.<sup>3</sup>

Em *A Lenda do Tricô*, no entanto, temos um livro de poesia articulado a partir de uma narrativa, assim como já acontecera, por exemplo, com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

### A Lenda do Tricô

De autoria de Antunes de Mattos e com ilustrações de João Fahrion, *A Lenda do Tricô* (1936) foi uma obra beneficente ao Sanatório Belém, de Porto Alegre. Em versos, traz uma história medieval de amor entre um príncipe valente e sua linda princesa. O livro tem formato médio (24,5 x 17 cm) e conta com 13 desenhos, mais as capitulares, todos em preto; a cor só é aplicada na capa. Ao que tudo indica, as ilustrações foram feitas originalmente em *scratchboard*, sendo que a maioria traz o desenho de contorno típico de Fahrion, com os volumes das figuras enfatizados por efeitos de pontilhismo.

No meio termo entre a tradição dos desenhos



115. Capa e ilustração para *A Lenda do Tricô* (1936), no desenho de Fahrion. (FP)

3 Guardadas as proporções, as imagens de Noemia dialogam bastante com as ilustrações de Henri Matisse, caracterizadas pelo desenho que privilegia a linha suave e solta, como se percebe em *Poésies*, de Mallarmé, lançado em 1932 pela Albert Skira Editores, e em *Pasiphaé*, de Henry de Montherlant, editado por Poe Martin Fabiani em Paris, em 1944.



voltados a livros infantis e a sua grande obra em ilustração (*Noite na Taverna*), as imagens de Fahrion para *A Lenda do Tricô* denunciam a influência do *Art Déco* na obra gráfica do artista, tão flagrante em sua produção dos anos 20, como a reproduzida na *Página Literária* do jornal *Diário de Notícias*, para a qual Fahrion trabalhou, junto com Sotéro Cosme.

O grande diferencial d'*A Lenda do Tricô* reside, inegavelmente, em suas ilustrações. O texto em si é bastante piegas, mas as imagens valorizam o volume. Elas também *contam* a história, assumindo um papel narrativo de destaque. Em determinada passagem, por exemplo, a estrofe nos coloca:

Estava resolvido como agora  
Se prenderia o Príncipe, querido,  
Que naquela noite ao despertar da aurora  
Teria para sempre se sumido.

E as fadas que estimavam a princesa  
Com seus iluminados corações,  
Sinceras lhe ofertaram a riqueza  
De duas preciosas varas de condões.



A imagem que acompanha este texto mostra justamente uma fada entregando à donzela as varinhas de condão, para o encantamento necessário. Em outro momento, temos o seguinte texto:

Pelas horas do rir da alvorada,  
Quando acorda, cantando, a manhã  
Tinham toda tarefa acabada  
Sem um metro sobrar, só, de lã...

116. Figuras alongadas e ambiente medieval na história de amor e cavalaria. (FP)

Aqui, o desenho traz os empregados da corte tecendo o grande pano de lã para o casamento dos consortes, o príncipe e a princesa. Ou

seja: até pela obra se tratar de uma narrativa, Fahrion criou ilustrações articuladas a partir da história, de modo que, tomando tão somente os desenhos, o leitor consegue compreender do que trata o livro. Por outro lado, é importante destacar que, ao representar personagens e cenários de forma desproporcional, com os últimos muito maiores que os primeiros, o artista também nos apresenta, de certa forma, o “ponto de vista” de uma criança, de alguém que vê as coisas de uma altura mais baixa e que, por isso, tende a potencializar as suas dimensões.

#### Retomando

Como vimos, a presença dos artistas João Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich foi uma constante na imensa maioria dos livros lançados pela Globo. Eles eram os principais ilustradores da casa, assumindo inúmeros trabalhos da Seção Editora, como também a produção de capas e ilustrações para a *Revista do Globo*, para a revista *A Novela*, além do desenvolvimento de anúncios publicitários. Criavam imagens, assim, voltadas ao grande público, imagens que buscavam *vender* algo. Esses fatores “óbvios” num produto cultural de massa definem principalmente as *capas* das publicações, centro do segundo capítulo deste módulo, quando analisei alguns títulos das principais coleções da Globo. Mostrei, então, que muitas dessas capas buscavam uma semelhança com a estética do cartaz, notadamente com o cartaz de cinema, já que diversos títulos de literatura traduzida, inclusive, haviam sido adaptados pela sétima arte. Essa retórica do pôster se pauta num forte impacto proporcionado pela imagem, pelo colorido e composição, explorando toda a extensão da



117. Nos cenários avantajados, a possível visão a partir do ponto de vista da criança. (FP)

mancha da página. É o que encontramos principalmente nas capas da *Coleção Amarela* – que, eu poderia apostar, até hoje teriam êxito comercial.

Apontei também, ao analisar essas capas, a ousadia na tipografia, no banimento da figuração e na adoção de elementos geométricos, repercutindo as pesquisas formais de artistas e *designers* ligados a movimentos europeus de vanguarda, como o *De Stijl* e o Construtivismo. E ainda comentei certas capas mais austeras na estrutura, como as da *Coleção Tucano*, que buscavam uma ligação com padrões de design gráfico de sucesso, desenvolvidos por editoras de grande prestígio nacional, como a José Olympio. Na seqüência, abordei os livros de literatura infantil, nos quais mais encontramos o traço desses ilustradores, e mostrei que também nesses volumes é possível localizar modernizações na construção das imagens e nas relações que elas estabelecem com o texto. E, finalizando o capítulo, os “livros especiais”, de literatura adulta e ilustrados. Na verdade, só “pinceleï” alguns aspectos desses livros, uma vez que analiso os principais títulos dentro deste formato na parte final da tese.

Julguei importante não somente resgatar, como apresentar e discutir essa ampla gama de trabalhos de Fahrion, Koetz e Faedrich, no campo da ilustração literária, até para mostrar que essa atividade não era circunstancial, mas cotidiana. Ou seja: diferente da maioria dos artistas modernistas brasileiros, que *esporadicamente* ilustravam ou criavam capas para livros, os artistas ligados à Editora Globo tinham um volume considerável de tarefas e incumbências, o que também pode estar por trás da oscilação de qualidade de seus trabalhos.

Esse cotidiano ligado à ilustração e ao universo das imagens criadas para *vender* algo fez parte, portanto, de suas formações e trajetórias. E é interessante observar como, desobrigados de criar imagens que obedecessem aos pressupostos da arte acadêmica – que então ditava o norte da produção artística, bem como o gosto da burguesia que comprava tais obras –, esses artistas acabaram fornecendo as bases para a constituição de uma modernidade visual. E isso se deu pela ilustração, pelas imagens veiculadas pela indústria cultural. Entre esses alicerces de uma linguagem visual moderna estão (1) a exploração de grandes closes e de fragmentos de imagens em movimento, numa relação direta com a fotografia e o cinema; (2) o uso livre e descomprometido das cores, em relação aos padrões realistas; (3) a abolição de representação de tridimensionalidade, explorada principalmente pelas figuras em cores chapadas; (4) a utilização da tipografia como elemento informativo e estético, respondendo aos experimentos do design de vanguarda internacional; (5) a deturpação do diagrama das páginas, introduzindo imagens que se projetam além dos limites do papel; (6) a adoção expressiva da linguagem da gravura, sobretudo nos nanquins de Koetz e nos desenhos em *scratchboard* de Fahrion – prática, aliás, que foi importantíssima na divulgação e valorização da moderna gravura, que tanto fôlego tomou no final dos anos 40, com o desenvolvimento dos Clubes de Gravura no Estado.

Mas, como será que essas inovações e conquistas se materializaram no trabalho pessoal desses artistas? É essa a principal indagação da próxima parte da tese, que trata dos cruzamentos de influências entre os campos gráfico e pictórico na poética desses três artistas. Para discutir o tema, bem como o trânsito deles nos segmentos artístico e editorial, apresentarei a trajetória de Fahrion, Koetz e Faedrich e analisarei os seus principais trabalhos em ilustração, apontando tal tessitura.





PARTE III  
A TESSITURA DA IMAGEM







## I. O CAMPO ARTÍSTICO DO RIO GRANDE DO SUL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX



o me debruçar sobre as obras de João Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich, discutindo, entre outros, os cruzamentos entre a tradição pictórica e a gráfica, busco debater também as circunstâncias que as tornaram possíveis. Para tanto, considero imprescindível ter em mente as suas trajetórias no campo artístico local. Segundo Pierre Bourdieu, o *estudo da trajetória* permite entender as relações estabelecidas entre o artista e o mundo artístico do qual faz parte; e essas relações, por sua vez, possibilitam vislumbrar a orientação dada pelos artistas às obras, bem como o modo como elas foram sendo modificadas pelos distintos caminhos adotados, à medida que o artista foi se consagrando em seu meio e passando a transformá-lo. Para o sociólogo francês, é possível observar uma trajetória apenas se a construção do campo for feita previamente, uma vez que trajetória, nessa perspectiva, é a *seqüência de posições ocupadas por um indivíduo nesse campo* (BOURDIEU, 1996, p. 243).

Ainda conforme Bourdieu, o campo intelectual e artístico se constitui em oposição a todas as instâncias com pretensão de legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural (como campo econômico, campo político e campo religioso). O autor defende que o processo de autonomização da vida intelectual e artística sucedeu-se, em território europeu, em meio a uma série de transformações, a saber: (1) a constituição de um público de consumidores cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos condições mínimas de independência econômica e de legitimação; (2) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos; (3) a multiplicação e diversificação das instâncias de consagração, competindo pela legitimidade cultural como, por exemplo, as academias, os salões, e as instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade cultural (BOURDIEU, 1999, p. 100).

Quanto ao sistema de produção e circulação de bens simbólicos – sistema que, conforme o autor, caracteriza-se pelas relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos – e os diálogos e relações que se dão no campo de produção erudita, Bourdieu afirma:

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação desses bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”), que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. (BOURDIEU, 1999, p. 105)

O campo de produção erudita e cultural, portanto, é um campo que institui sua própria lógica e que se auto-regulamenta, estabelecendo instâncias de legitimação específicas. Também é um campo que, embora possa não estar dominado por certa ortodoxia, está sempre às voltas com a questão dos critérios que definem o exercício legítimo de um determinado tipo de prática intelectual ou artística. O grau de autonomia desse campo, conseqüentemente, é medido pelo grau em que ele se mostra capaz de funcionar como um mercado específico, gerando um tipo de bem e um tipo de valor que não podem ser redutíveis a um mero valor econômico. Esse campo, além disso, é marcado pelos jogos de poder, por sua vinculação quase sempre direta com o campo político. Para compreender a dinâmica e os jogos de poder que se desencadeiam nele é necessário, salienta o sociólogo, pensar nas instituições, em suas estratégias legitimadoras e também nos ritos de consagração que evidenciam as peculiaridades do modo de ser dos grupos dominantes em cada sociedade e em cada período. Marcado por interdependências mútuas e, ao mesmo tempo, extremamente segmentado e dividido, o campo cultural é repleto de hierarquias e de disputas internas por posição e prestígio. Por outro lado, por mais singulares que os artistas e intelectuais possam ser, eles agem sempre dentro de uma rede discursiva e institucional, que emoldura seus enunciados e suas possibilidades de ação.

### A Escola de Belas Artes

No caso do Rio Grande do Sul da primeira metade do século xx, o campo artístico era bastante incipiente. Para começar, a principal instituição formadora, a Escola de Belas Artes (EBA), idealizada por Olinto de Oliveira (1866-1956) e o maestro Araújo Viana, surgiu apenas em

## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

1908, em Porto Alegre.<sup>1</sup> Nos dois primeiros anos, ela ficou restrita ao Conservatório de Música, dirigido pelo próprio Araújo Vianna. Só a partir de fevereiro de 1910 é que foi instituída a Escola de Artes, sob direção de Libindo Ferrás (1877-1951), iniciando com três disciplinas e sete alunos matriculados (SIMON, 2002). Antes dela, não havia uma instituição voltada ao ensino de Artes Visuais<sup>2</sup>, o que forçava os que acreditavam ter alguma vocação artística a procurar ou um professor particular – cujas aulas se sucediam de modo pouco contínuo e sistemático –, ou tentar ingressar na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Essa mantinha os mesmos preceitos estabelecidos desde a sua fundação, em 1826, ainda como Academia Imperial de Belas Artes, pautada nos cânones dos artistas oriundos da Missão Artística Francesa.<sup>3</sup>

No Estado, a EBA adotou o modelo da ENBA, mesmo que no seu início tenha oferecido tão somente o curso de Desenho e, dois anos depois de sua criação, o de Pintura. Entre os professores, nomes como o de Fábio de Barros (que, conforme Círio Simon, assumiu até 1929 as disciplinas relacionadas ao estudo da História da Arte) e o próprio diretor, Libindo Ferrás. Libindo, pintor de paisagens, produzia e defendia uma pintura naturalista, respeitando as convenções da produção acadêmica. Conseqüentemente, estando ele na direção da EBA, acabou influenciando a linguagem de muitos artistas formados pela escola nesses primeiros anos.

Mais tarde, em 1915, passam a integrar o corpo docente Oscar Boeira (1883-1943), que permanece até 1917; neste mesmo ano, 1917, entra Augusto Luiz de Freitas (1868-1962) e, em 1922, o tcheco Francis Pelichek (1896-1937) (SIMON, 2002). Libindo, que permaneceu no comando da instituição até 1936, enfrentava dificuldades para contratação local de docentes com formação superior<sup>4</sup>, o que o levou a estabelecer laços de cooperação com a ENBA,

---

1 A EBA foi fundada em 22 de abril de 1908 por uma Comissão Central, dirigida por Olinto de Oliveira (1866-1956), que atuava como crítico de arte e de música do jornal *Correio do Povo* (periódico que, inclusive, ajudara a fundar). Olinto ficou na direção da escola de 1908 a 1919. Em 1934, é criada a Universidade de Porto Alegre, sendo a Escola de Belas Artes integrada à mesma dois anos depois, em 1936, porém com o nome de Instituto de Belas Artes. Quem assumiu a direção geral foi Tasso Corrêa, que reestruturou currículos e corpo docente. Todavia, para o curso de Artes Visuais, o modelo de currículo adotado foi o mesmo da Escola Nacional de Belas Artes, num momento em que os estudantes da capital do país reivindicavam a atualização do mesmo. Após vários contratamentos, o IBA voltou a ser entidade particular em 1939, sendo reincorporado à Universidade em 1945. Sobre a história do Instituto de Artes, ver SIMON, 2002.

2 Sobre o início do ensino artístico no Rio Grande do Sul do século XIX ver TREVISAN, 2001; FERREIRA, A., 1971.

3 Como sabemos, a metodologia de ensino e trabalho aplicada na Escola Nacional partia, fundamentalmente, da observação e da repetição dos modelos clássicos, tomando como base fórmulas de beleza consagradas, definidas em termos de um naturalismo idealizado. Entre os artistas gaúchos, ingressaram na ENBA nomes como Manuel de Araújo Porto Alegre, que chegou a ser diretor da escola, e Pedro Weingärtner, que depois de estudar na Alemanha e na França, foi professor dessa mesma instituição.

4 E, segundo Círio Simon, até mesmo dificuldades econômicas, uma vez que não dispunha de verbas para contratação (SIMON, 2002, p. 143).

trazendo a Porto Alegre professores convidados, como os artistas Eduardo de Sá, Eugênio Latour e Lucílio Albuquerque.

Com o tempo, a EBA passa a se envolver mais com a comunidade, fomentando, inclusive, a movimentação artística, ao promover, no final de 1929, o Salão da Escola de Artes<sup>5</sup>, que aconteceu no foyer do Theatro São Pedro, reunindo trabalhos de Libindo Ferrás, Oscar Boeira, Francis Pelichek, João Fahrion, Ângelo Guido (1893-1969), José Rasgado Filho (que assinava suas caricaturas nos jornais e revistas locais como Stelius<sup>6</sup>) e Sotéro Cosme, entre outros.<sup>7</sup>

Quatro anos antes deste evento, havia acontecido o prestigiado Salão de Outono, inaugurado no dia 24 de maio de 1925 (estendendo-se até 25 de junho), e que recebeu ampla e elogiosa cobertura da revista *Mascara* (1918-1928). Reunindo 305 trabalhos em pintura, escultura, desenho, arquitetura e artes decorativas, ele aconteceu no salão nobre do Edifício Intendência, tendo como organizadores Hélios Seelinger, Fábio de Barros, Bernardo Jamardo, João Sant'Ana, Fernando Corona e José Rasgado Filho. Esses intelectuais, segundo Flávio Krawczyk, formavam parte do chamado "Grupo dos Treze", que tinha no Café e Restaurante Antártica e na Loja Jamardo seus pontos de encontro.<sup>8</sup> Teria sido na Jamardo, inclusive, que os seis definiram os rumos do Salão de Outono que, diferentemente de outras atividades do gênero, não teria nem seleção, tampouco premiação. Seu principal objetivo seria propiciar trocas de experiência entre os artistas, despertar o público, a imprensa e os poderes públicos para a produção artística local, além de fomentar o desenvolvimento de uma arte "legitimamente rio-grandense" (KRAWCZYK, 1997). Uma das principais contribuições da mostra foi a "revelação" da obra de Oscar Boeira<sup>9</sup>,

---

5 Acerca desse evento, Ângelo Guido, na época já trabalhando como crítico de arte do jornal *Diário de Notícias*, escreveu interessante artigo comentando aqueles que, na sua opinião, constituíam os destaques da mostra. O artigo encontra-se reproduzido, integralmente, no Anexo A desta pesquisa. Ver: GUIDO, Ângelo. O Salão da Escola de Artes. *Revista do Globo*. Porto Alegre, 14 dez. 1929. Ano I, nº 23.

6 Infelizmente, não foram localizadas informações pessoais acerca de Stelius, como datas de nascimento e de morte.

7 O salão foi inaugurado no dia 30 de novembro de 1929. Os demais participantes foram: Adail Costa, Celita Guimarães, Gertrud Mulert, Gertrudis Bredendeck, Honorina Cauduro, Julia Felizardo, Judith Fortes, Maria Azevedo, Maximiliano Gaspar, Virgínia Mariante, Martim Obermayer, Helene Mônaco e Vitinha Bras. Na seção dos alunos, participaram: Alayde Almeida, Celina Lenhardt, Flora Gonçalves, Hilda Gins, Lirys de Borba, Olga Paraguassu, Cléo Romeno, Hilda Peixoto, Maria Amoretty, Regina Simonis, Eugenis Faria, Linda Grossi, Maria Miranda, Maria Bonow, Alda Dahne, Darcy Martins, Hilda Veríssimo e Maria Reis (SILVA, 2002, p. 216).

8 Os outros integrantes, segundo Krawczyk, eram: Argentino Brasil Rossani, cônsul e pintor; Tasso Corrêa, advogado e músico, futuro diretor do IBA; Lorenzo Pico; José Delgado; Affonso Silva e Francis Pelichek, pintor. O pesquisador também ironiza, dizendo que, "para completar treze, falta um componente, que permanece como curinga imaginário" (KRAWCZYK, 1997, p. 34).

9 A morosidade deste reconhecimento denuncia, inclusive, a própria delonga do incipiente campo artístico rio-grandense.

## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

bem como a divulgação do trabalho de jovens artistas, como Sotéro Cosme, João Fahrion, Fernando Corona (1895-1979) e Antônio Caringi (1905-1981).<sup>10</sup>

## Exposições, espaços, agentes

Depois desse Salão, registra-se uma fase de abertura entre os intelectuais rio-grandenses ao debate em torno das novas correntes artísticas, potencializado com a vinda ao Estado de intelectuais do centro do país, como foi o caso de Guilherme de Almeida e de Ângelo Guido. Ambos fizeram conferência sobre a tão polêmica “arte moderna” na primavera de 1925. O local: o Clube Jocotó, cujas “Horas de Arte” eram organizadas por Mário Totta.

Quando chega ao Sul, Guilherme de Almeida encontra um grupo constituído e articulado, interessado por suas idéias, que o recebe amável e entusiasticamente. Integravam esse “grupo” os mesmos jovens que, no ano seguinte, fariam a já citada revista *Madrugada*: nomes como Theodemiro Tostes, Augusto Meyer, Ruy Cirne Lima e Pedro Vergara. Em sua fala, Guilherme de Almeida ressaltou o caráter nacionalista do modernismo brasileiro, declarando-se, ele próprio, um modernista.

Ângelo Guido, por sua vez, não se apresentou nem como modernista, tampouco como acadêmico. Porém, em seu discurso no Clube Jocotó, foi bastante ácido ao discorrer sobre o movimento paulista, dizendo que ele não tinha identidade e que era marcado por um espírito de imitação:

[...] Não possui este modernismo, nos seus processos de criação, uma diretriz própria, brasileira ou internacional. É uma mistura de cubismo, dadaísmo, futurismo, ultraísmo e expressionismo, faltando, porém, a essa salada de “ismos” precisamente a parte espiritual que constitui o fundo das reformas estéticas estrangeiras. Só trouxemos para o Brasil a casaca dessas impressões estéticas novas e nos falta a cultura necessária e o necessário senso crítico para distinguirmos uma de outra corrente, e o que há de essencial e de formal nessas renovações. A literatura brasileira moderna carece de profundidade: é só casca. [...] É preciso que se diga, a essa mocidade exaltada, que não é dando o nome de poesia pau-brasil a umas tolices incompreensíveis, onde há limitações medíocres de processos mal compreendidos e onde as trigonometrias brancas andam de mistura com laranjas da China, batatas assadas, busca-pés e coqueiros sem sabiás de Gonçalves Dias, que se forma o espírito brasileiro. Todas estas coisas nada dizem da nossa alma, do nosso ambiente e dos nossos ritmos, e sim muito do nosso espírito de imitação e do nosso apego às coisas fúteis.<sup>11</sup>

10 Neiva Bohns sugere que a principal contribuição do Salão de Outono é que ele encerra definitivamente o ciclo de arte acadêmica no Rio Grande do Sul, que nunca chegou, de fato, a atingir seu ápice. É curioso observar que algo semelhante aconteceu no campo da literatura. O Parnasianismo, por exemplo, nunca teve expressão entre os literatos rio-grandenses, que se identificaram muito mais com a sonoridade e a leveza da estética simbolista. O mesmo aconteceu nas artes plásticas. Os grandes artistas de viés acadêmico, como Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) e Pedro Weingärtner (1853-1929), não chegaram a construir trajetória no Sul e, portanto, suas influências no meio artístico local foram reduzidas (BOHNS, 2005).

11 GUIDO, Ângelo. Arte Moderna (conferência). *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 18 out. 1925. p. 3 e 6. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

Na mesma conferência, o próprio Ângelo Guido reconheceu, contudo, o lado interessante do modernismo, sobretudo pelo caráter de inovação e libertação dos cânones antigos.

[...] Valha, pois, o movimento modernista, pela mocidade que nos deu. Éramos muito sombrios, muito românticos, muito tristes, muito tímidos e, em nossa alma, em vez de cantar o ritmo criado nas nossas matas, cantava o fado português. Precisávamos rir para revelar a nossa mocidade e nos convencer de que em nós não há somente a tristeza de três raças, mas a seiva, o vigor, o dionisismo de uma raça nova, que se desenvolve num ambiente prodigioso para transcendentalizar o espírito aventureiro dos bandeirantes e tornar esta terra moça uma nova Atlântida maravilhadora.<sup>12</sup>

O tom dúbio do texto marca, de modo geral, a própria ambigüidade característica de Ângelo Guido que, a partir de 1928, passará a viver em Porto Alegre, atuando como crítico de arte e, mais tarde, como professor de História da Arte junto ao então IBA. Guido dizia que não se filiava a nenhuma corrente estética, nem à “passadista”, nem à “modernista”, conforme os seus termos.

Embora não se possa falar, no Rio Grande do Sul dos anos 20, de um movimento modernista organizado, como o que aconteceu em São Paulo, pode-se dizer que houve, sim, um esforço de *modernização*, no sentido de superação da defasagem artística em relação aos centros nacionais e mesmo internacionais.<sup>13</sup>

Ainda nos anos 20, no rol dos eventos e exposições importantes que tiveram lugar em Porto Alegre estão, em agosto de 1927, uma exposição coletiva de pintura italiana, na Casa Barnett e, em setembro, a I Exposição Alemã de Artes Gráficas e Aplicadas, na qual são expostos bibelôs, brinquedos e objetos diversos, bem como telas, estampas e gravuras (SILVA, 2002).

Outra mostra relevante do período foi a grande exposição de 1935, dentro das comemorações do Centenário Farroupilha. A exposição foi organizada pelo Governo do Estado, tendo seu Pavilhão Cultural supervisionado por Walter Spalding. Esse pavilhão foi instalado no atual edifício do Instituto de Educação Flores da Cunha e contou com seções de Paleontologia, Pedagogia, Flora e Fauna do Rio Grande do Sul, além da Seção de Artes, ocupando 13 salas e com coordenação de Ângelo Guido. Mais de mil trabalhos foram expostos (o total é 1.071), entre produções de artistas reconhecidos, como Leopoldo Gotuzzo (1887-1983) e Libindo Ferrás, e também de autodidatas. Guido dividiu a exposição em quatro partes: artistas (profissionais), amadores, colecionadores e uma seleção especial de obras de Pedro Weingärtner (1853-1929). O curioso é

---

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> E, nesse processo, a revista *Madrugada* foi uma articuladora imprescindível, mesmo com suas contradições editoriais.

## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

que as obras expostas foram selecionadas por um júri formado, na sua maioria, por artistas que também participavam do evento.

No catálogo geral<sup>14</sup>, com capa desenhada por Nelson Boeira Faedrich, aparecem reproduções de algumas obras, bem como a seguinte indicação, quanto aos conteúdos que o visitante encontraria, por exemplo, na Seção de Pintura:

Cerca de 400 quadros dos principais pintores rio-grandenses ou residentes no Estado, numerosas obras de artistas nacionais e estrangeiros pertencentes a pinacotecas públicas e particulares, sala Pedro Weingärtner, com obras de várias fases do grande pintor rio-grandense e perto de 300 obras de amadores. (CATÁLOGO GERAL DO CENTENÁRIO DA EXPOSIÇÃO FARROUPILHA, 1935, p. 81)

Na seqüência, em 1939, temos o 1º Salão de Belas Artes, organizado pelo agora rebatizado IBA (Instituto de Belas Artes), por ocasião da festa do Cinquentenário da Proclamação da República no Brasil.<sup>15</sup> Na época, as exposições ainda eram incomuns, devido principalmente à falta de espaços expositivos adequados. A maioria delas, quando acontecia, era em locais como saguões de hotéis, entradas de bancos e em vitrines de lojas.

Segundo Neiva Bohns, a primeira “galeria” de arte de Porto Alegre teria funcionado junto ao bazar *Ao Preço Fixo*, criado em 1889. A pesquisadora aponta que, em 1893, o dono do estabelecimento teria destinado, no interior do mesmo, um compartimento envidraçado para exposições de peças de pintura e escultura de autores que gozavam de maior credibilidade no pequeno círculo dos entendidos em arte (BOHNS, 2005, p. 22). Pouco depois, em 1903, acontecia o “Salão da Gazeta”, primeira mostra exclusivamente de artes plásticas<sup>16</sup>, promovida pelo jornal *Gazeta do Comércio* e reunindo cerca de 400 obras em pintura, escultura e fotografia, sendo que, dos 26 participantes, somente 1/3 era profissional (KRAWCZYK, 1997). Conforme Flávio Krawczyk, o periódico organizara a mostra nas salas da própria redação, em homenagem à constituição republicana brasileira.

---

14 O interior do catálogo é particularmente interessante, pois mostra o grande investimento da cidade de Porto Alegre e do Estado do Rio Grande do Sul para “vender” uma imagem moderna e atualizada. Tudo, neste material gráfico, é inovação, modernidade, avanço.

15 O evento contou com o patrocínio dos governos estadual e federal, bem como da Prefeitura de Porto Alegre. O júri era composto pelos professores Ângelo Guido, José Lutzenberger, João Fahrion, Luiz Maristany de Trias e Ernani Dias Corrêa (BOHNS, 2005).

16 Flávio Krawczyk, em sua dissertação de mestrado acerca dos salões de arte no Rio Grande do Sul (1875-1995), aponta que, antes do *Salão da Gazeta*, aconteceram mostras de artes, porém não exclusivamente de artes visuais, nos seguintes anos: 1875, 1881 e 1901. Sobre a questão dos salões no Estado, ver, portanto, KRAWCZYK, 1997.

Nas edições diárias da *Gazeta*, são arrolados todos os visitantes do dia anterior. Como uma coluna social, este espaço notabiliza os visitantes que percorrem as salas da mostra. No ir e vir, provavelmente mais do que ver, é o ser visto que importa. Por outro lado, a *Gazeta* se propõe a fomentar a divulgação e o aprimoramento do “gosto artístico” no Estado. A meta é atingida com a frequência de público – mais de dois mil visitantes em 24 dias – e com a venda de muitas obras. O público principal, provavelmente, é constituído pelas camadas médias e altas da estrutura social, denominadas pela *Gazeta* como “sociedade porto-alegrense”, a quem o periódico agradece por estar “transformando a nossa exposição artística em centro de reunião onde se dão *rendez-vous* diários, alegres, ruidosos e chiques de todos aqueles que têm pela arte o culto que merece o belo”. (KRAWCZYK, 1997, p. 39)

De fato, as redações e saguões de jornais acabaram funcionando muitas vezes como importantes espaços expositivos, desde os primeiros anos do século xx. Folheando publicações como o *Correio do Povo* e o *Diário de Notícias*, entre os anos 20 e 40, nota-se a profusão de mostras organizadas pelos jornais. Comumente encontramos “notas de arte”, chamando o público para esses eventos. Infelizmente, porém, não há, nesses mesmos jornais, registros fotográficos, o que nos impossibilita de ter uma noção de sua amplitude. Esse envolvimento dos meios de comunicação atesta o papel nevrálgico que assumiram não apenas na difusão de exposições de arte e na fixação dos nomes dos artistas, como também na organização e promoção de mostras.

Em Porto Alegre, surge um espaço mais específico, voltado à exposição de arte, apenas em 1942. Era a Galeria da Casa das Molduras. Já o primeiro museu de arte da cidade (e também do Estado), o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), só despontaria 15 anos depois, em 1957, por iniciativa do pintor paulista Ado Malagoli (1906-1994), que na época trabalhava na Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado.<sup>17</sup>

Ainda quanto ao IBA, após a saída de Libindo Ferrás, em 1936, assume Tasso Corrêa (1901-1977), um de seus mais importantes diretores,<sup>18</sup> responsável pela criação do curso de Arquite-

---

17 Em 1997, em comemoração aos quarenta anos do museu, o mesmo passou a se chamar MARGS Ado Malagoli, em homenagem ao seu idealizador.

18 Formado em Direito pela Faculdade de Porto Alegre, Tasso Bolívar Dias Corrêa era filho do engenheiro Oscar da Cunha Corrêa, republicano histórico, um dos fundadores e presidente, ainda no tempo do Império, do Clube Republicano Rio-Grandense, sediado no Rio de Janeiro, e também um dos comandantes do Batalhão Benjamin Constant que, em 1893, apoiou o Marechal Floriano Peixoto na luta pela consolidação do regime republicano. Sua mãe, Rosina Dias Corrêa, descendia de tradicional família paulista, e seu irmão, Ernani Dias Corrêa, foi arquiteto e professor universitário (Cf. TASSO CORRÊA, 1991). Tasso Corrêa, de sólida e humanista formação, diplomou-se em Direito, tendo sido pianista laureado pela Escola Nacional de Música, do Rio de Janeiro, recebendo, em 1921, o Prêmio Alberto Nepomuceno. O seu envolvimento com o ambiente cultural gaúcho sempre foi marcante: em 1922, fundou, na cidade de Rio Grande, o Conservatório de Música, hoje Instituto de Belas Artes da municipalidade; um ano depois, em 1923, assumiu a direção do Conservatório de Música de Porto Alegre, ligado à EBA; em 1934, conseguiu, junto ao general Flores da Cunha, governador do Estado, a inclusão da EBA à Universidade de Porto Alegre (UPA), passando a se chamar Instituto de Belas Artes (IBA). Foi então nomeado diretor da instituição, permanecendo no cargo de 28 de abril de 1936 a outubro de 1958. Foi também Tasso Corrêa quem inaugurou o ensino da arquitetura no sul do país, em 1944. E foi ele, igualmente, que encabeçou a construção



## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

tura (originalmente ligado ao IBA) e também pela construção da sede da escola, concluída em 1953. Como diretor, Corrêa começa contratando novos professores, que preenchessem as vagas abertas. E um dos primeiros nomes a chamar foi o já citado Ângelo Guido<sup>19</sup>, que desde 1928 vivia em Porto Alegre, trabalhando como crítico de arte do jornal *Diário de Notícias*, de Francisco Leonardo Truda. A ele coube a disciplina de História da Arte, sobre a qual o próprio Guido comenta:

A cadeira de História da Arte já fazia parte do programa da chamada Escola de Arte, dirigida até então pelo Prof. Libindo Ferrás. Existira durante 28 anos só para constar, tendo na mesma dado algumas aulas, em épocas passadas, o Dr. Fábio de Barros. Em verdade, por uma questão de fidelidade histórica, somos obrigados a constatar que a História da Arte só começou a ser ensinada no Rio Grande do Sul em 1936. (GUIDO, Ângelo, apud TREVISAN, 1991, p. 23-24)

Junto com Guido é contratado o irmão de Tasso, Ernani Dias Corrêa (1901-1982), que lança as âncoras do ensino de Arquitetura. Ainda completando o quadro de professores, em 1937, com a morte de Francis Pelichek, o diretor convida João Fahrion a substituí-lo, tendo este assumido a disciplina de Desenho com Modelo Vivo; chama também o espanhol Fernando Corona (1895-1979), responsável pela disciplina de escultura e modelagem.<sup>20</sup> Um ano depois, em 1938, outros nomes passam a integrar o corpo docente: o espanhol Luiz Mariștany de Trias (1885-1964), que assume o ensino de anatomia e pintura de paisagem, o engenheiro e arquiteto José Lutzenberger (1882-1951), que se encarrega da cadeira de perspectiva e sombras, e, em 1942, o espanhol Benito Castañeda (1885-1955), com pintura de paisagem. Estes foram os mestres que formaram pelo menos quatro gerações de artistas plásticos no Rio Grande do Sul.

#### A voz da crítica

No que tange à crítica de arte do período, até o final dos anos 20, ela também era reduzida. E, quando havia, era comumente feita por literatos e jornalistas que se preocupavam em avaliar os trabalhos a partir de critérios como veracidade e precisão das representações. Os escritores que comentavam as produções literárias, em geral, eram os mesmos que, esporadicamente, colaboravam com a crítica de artes visuais. As análises restringiam-se ao tema e, quando muito, relacionavam-no à literatura, fazendo uma apresentação poética da obra. Tal quadro só foi modificado

---

da sede própria do IBA, entre 1941 a 1943 e entre 1951 e 1953.

19 Nascido em Cremona, na Itália, mas proveniente de São Paulo, Ângelo Guido deve ter sido muito bem recebido na capital gaúcha em 1925, quando veio proferir palestra sobre o modernismo, já que, três anos depois, em 1928, resolve transferir-se definitivamente. No Rio Grande do Sul, teve um papel imprescindível como crítico de arte, publicando seus textos no *Diário de Notícias*. Também foi o primeiro professor oficial da disciplina de História da Arte junto ao Instituto de Belas Artes, onde trabalhou a partir de 1936, tendo sido diretor da instituição entre 1959 e 1963.

20 Sobre a história e os personagens da história do Instituto de Artes da UFRGS, ver SIMON, 2002.

com a entrada em cena de Ângelo Guido, também pintor de paisagens. Segundo Ursula Rosa da Silva<sup>21</sup>, antes de atuar no Rio Grande do Sul, Guido exerceu, entre 1914 e 1922, a atividade de crítico musical e de artes plásticas junto ao jornal *A Tribuna*, de Santos (SILVA, 2002). No Estado, ele apoiou, nas palavras de Neiva Bohns, um “conservadorismo modernizante”, ao defender certas “atualizações” e condenar o academicismo imóvel de alguns dos artistas mais respeitados de então, como Libindo Ferrás. Contudo, na sua prática artística, demonstrava preferência por uma pintura apenas levemente tocada pelo expressionismo, sem romper com os paradigmas tradicionais. Ao analisar e discutir as obras dos colegas, procurava discorrer também sobre o processo artístico, valorizando a busca por novas formas de representação, mesmo que ainda estivesse comprometido com o naturalismo. De acordo com Ursula Silva,

[...] Para Guido, a obra de arte verdadeira é aquela que resiste ao tempo. O entusiasmo passageiro, provocado pela experiência estética, não é o que torna uma obra eterna, mas sim a profundidade da emoção do artista, que realmente sabe sentir a natureza e consegue imprimir o seu temperamento em sua produção. A emoção é a essência da obra. Os modernistas, para ele, realizam uma pintura berrante, cheia de contrastes, que impressiona a retina, mas não a alma. (SILVA, 2002, p. 261)

Além de divulgar seus textos no *Diário de Notícias*, Guido também se valia esporadicamente de outros veículos, como (1) do jornal *A Federação* (de matriz positivista e ligado ao PRR, o Partido Republicano Rio-Grandense), no qual publicava críticas acerca de espetáculos musicais, e (2) da *Revista do Globo*. Na edição nº 2 do magazine, datada de 20 de janeiro de 1929, encontramos um interessante artigo seu, intitulado *A Pintura no Rio Grande*, no qual traça um panorama da produção pictórica sulina naquele momento.<sup>22</sup> O texto é particularmente significativo por vários aspectos. Primeiro, Guido não se limita a elogios e, pelo contrário, até discute alguns pintores de grande reconhecimento e que, na sua opinião, estavam criando verdadeiros *desastres*, como é o caso de Augusto de Freitas. Sobre as duas gigantescas pinturas de caráter histórico<sup>23</sup> que Freitas havia produzido para o Governo do Estado, Guido afirma:

No conjunto desse desastre pictural que as duas telas representam, aqui e ali, ressaltam alguns detalhes apreciáveis, mas se torna evidente em ambos os trabalhos que o pintor ficou bem aquém da grandiosidade da tarefa que se impôs. [...] teria lucrado muito se nunca tivesse se posto em semelhante enrascada de telas históricas, enrascada em que fracassaram não poucos pintores nacionais de valor, como Antônio Parreiras, por exemplo.<sup>24</sup>

21 Silva realizou sua tese de doutorado acerca da fundamentação estética da crítica de arte de Ângelo Guido. Ver SILVA, 2002.

22 O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

23 *O Combate da Ponte da Azenha* e *A Chegada dos Primeiros Casais Açorianos*, hoje sob a guarda do Instituto de Educação, em Porto Alegre.

24 GUIDO, Ângelo. *A Pintura no Rio Grande*. *Revista do Globo*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 19 jan. 1929, edição nº 2, p. 13-15. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo

## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

No mesmo artigo, ele tece elogios parcimoniosos a Pedro Weingärtner e a Libindo Ferrás; aponta o pelotense Leopoldo Gotuzzo como, “incontestavelmente, a mais forte afirmação de pintor no Rio Grande [...], sem deixar-se influenciar pelas tendências extremistas do modernismo importado da balbúrdia estética das novas escolas européias”; articula alguns comentários sobre as obras de Oscar Boeira, Affonso Silva (1866-1945) e Francis Pelichek; e dedica especial atenção aos trabalhos de João Fahrion, Sotéro Cosme e José Rasgado (Stelius).

Aqui reside um aspecto sem dúvida instigante. Ora, o texto publicado no magazine, como o próprio título indica, é sobre *a pintura no Rio Grande*. Contudo, entre os dez artistas discutidos, três tinham ligação, naquele momento, muito mais com o segmento gráfico do que, propriamente, com o pictórico, como é o caso de Sotéro, Rasgado e Fahrion (a produção dos dois primeiros, aliás, é eminentemente gráfica; apenas Fahrion construiu uma trajetória *também* como pintor). E, quando discorre sobre a pintura de Fahrion, Guido se refere a obras que o artista teria exposto no Rio de Janeiro. Isso provavelmente aconteceu devido ao fato de a grande produção conhecida do artista ser em desenho e ilustração.

João Fahrion expôs há tempo no Rio. Foi recebido com louvores pela crítica. É um *temperamento dos mais modernos* [grifo meu] que, na pintura, o Rio Grande possui. Numa roda de artistas cariocas, ouvi francos elogios ao “arlequim” que João Fahrion expôs no Salão da Escola Nacional de Belas Artes e, quando os pintores do Rio chegam a elogiar!... Que sabor naquele azul das vestes de arlequim vibrando na tonalidade quente do quadro e que estranha expressão naquele rosto! Eu gosto, sobretudo, da maneira espontânea, despreocupada com que esse artista realizou algumas das suas paisagens nervosas.

Na seqüência, o crítico comenta rapidamente os trabalhos em ilustração, de *finíssima sensibilidade moderna*, fechando o texto com uma “chamada” para Sotéro Cosme.

João Fahrion mostrou-me, certa vez, em Pelotas, uma coleção de desenhos. Coisas estilizadas de *ilustrador de finíssima sensibilidade moderna* [grifo meu], com um senso decorativo surpreendente. Além de João Fahrion, que às suas qualidades de pintor, alia as de ilustrador, possui o Rio Grande um dos mais esquisitos temperamentos de estilistas do lápis em Sotéro Cosme.

Sotéro Cosme é um artista que, indiscutivelmente, merece dedicada pesquisa. Sabe-se pouco, pouco mesmo, sobre ele. Mesmo a família possui informações desconstruídas acerca de sua vida e trajetória, uma vez que o artista, já no início dos anos 30, passa a viver na Europa, tendo permanecido lá até a sua morte.<sup>25</sup> De seu período no Brasil, o rapaz com formação em violino nos legou

---

A desta pesquisa.

25 No Apêndice A há um pequeno ensaio biográfico sobre o artista, a partir das informações que pude apurar.

um expressivo número de ilustrações e caricaturas, que pode ser apreciado nas páginas das revistas *Kosmos* (da qual foi, por pouco tempo, editor de arte e na qual assinava *Kósme*) e *Madrugada*. Encontramos seus desenhos também nas primeiras edições da *Página Literária* do jornal *Diário de Notícias*, em alguns exemplares da *Revista do Globo* e, naturalmente, na paradigmática primeira edição do magazine dos Bertaso, em cuja capa desponta a imagem ao gosto *Art Déco*.

Os escassos registros sobre sua obra atestam a admiração que seu trabalho suscitava. É o que se percebe, por exemplo, no texto intitulado *Sotéro Cosme*, assinado por Ronald de Carvalho e publicado no formato de editorial na *Revista do Globo*, em sua edição nº 17, de 1933.<sup>26</sup> É o que também se percebe no verbete dedicado ao ilustrador em *História da Caricatura no Brasil* (LIMA, H., 1963, p. 1587). No caso do texto de Ângelo Guido, os elogios a Sotéro são igualmente vigorosos:

Ninguém no Rio Grande penetrou no espírito da ilustração como esse endiabrado desenhista; ninguém sente melhor do que ele a volúpia da linha; ninguém põe tão fina sensibilidade, tão estranho encanto num traço e ninguém é mais deliciosamente sutil em surpreender um elemento e estesia numa nota gritante de cor ou na frutividade de um olhar ou de um gesto. Surpreendendo a realidade no que ela tem de magia íntima para o artista, Sotéro Cosme a estiliza para transmutá-la em espírito e torná-la em pura estesia, em pura sugestão de alguma coisa invisível que parece esconder-se atrás da própria realidade. Já não são propriamente estilizações, são criações, qualquer coisa de esquisitamente inédito [grifo meu], em que a maior simplicidade de linhas se alia às mais complexas sugestões. Um desenho de Sotéro Cosme é, sobretudo, uma sugestão estética sutil demais, demais espiritualizada para ser definida.

No artigo, a apologia ao trabalho de Cosme é similar a que encontramos quanto à obra de Gotuzzo. E a forma como Guido conclui o pequeno texto, afirmando que o desenho de Cosme é uma *sugestão estética sutil demais, demais espiritualizada para ser definida*, mostra também uma certa “ausência de parâmetros” para avaliar o trabalho do artista, talvez devido, justamente, à inexistência de uma crítica anterior dedicada à ilustração.

Entre os nomes elencados por Guido e voltados ao segmento gráfico, há ainda o de José Rasgado. Sobre ele, bancário de profissão, o crítico afirma:

José Rasgado é outro espírito interessantíssimo do meio artístico de Porto Alegre, um dos valores reais da nova geração. Também estilista do traço, autor de poucos, mas valiosos trabalhos que lhe revelam um *temperamento muito seu e marcadamente moderno* [grifo meu]. Bem diverso de Sotéro Cosme, com mais tendências a acentuar volumes, o seu desenho não tem o senso decorativo e a finura de estilização deste último, mas é mais plástico, mais próximo à pintura propriamente, do que à ilustração.

Nos excertos reproduzidos, frisei algumas expressões que me parecem interessantes, a saber: *um temperamento dos mais modernos e ilustrador de finíssima sensibilidade moderna*, ao se referir

---

26 O texto em questão discorre sobre o álbum de litografias *Neuf Dessins*, que Sotéro havia lançado em Paris naquele mesmo ano. A reprodução do texto integral encontra-se no Anexo A desta pesquisa.

## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

a João Fahrion; *são criações, qualquer coisa de esquisitamente inédito*, ao discorrer sobre as obras de Sotéro Cosme; e *temperamento muito seu e marcadamente moderno*, ao dedicar-se a Stelius. Palavras e expressões como *moderno, sensibilidade moderna, esquisitamente inédito e temperamento marcadamente moderno* aparecem, em todo artigo, apenas quando Ângelo Guido se refere a esses artistas. E são usadas de forma a qualificar os seus trabalhos. Vocábulo semelhante surge no pequeno texto voltado a Gotuzzo, mas com o sentido inverso. Ao falar da experiência do artista na Europa e no Rio de Janeiro, Guido chama a atenção para o fato de ele não se ter deixado “contaminar” *pelas tendências extremistas do modernismo importado da balbúrdia estética das novas escolas européias*. O que se depreende disso é que, na visão do crítico, o modernismo, relacionado às vanguardas européias e visto também como algazarra, nem sempre é positivo, nem sempre é construtivo, enquanto que a modernização é salutar e digna de apreço.

O balanço deste artigo escrito em 1929 ainda nos permite perceber claramente que Guido via um processo de *modernização* no campo artístico sulino muito mais no segmento da ilustração do que no da pintura. E, ao manifestar-se de forma apologética e ao abrir espaço à reflexão (mesmo que rápida, quase como uma nota jornalística) sobre esse trabalho, ele estava naturalmente divulgando-o como algo notável e valorizando-o junto à sociedade como um todo e no âmbito do campo artístico local.

A questão das artes gráficas foi retomada por Guido em artigo publicado em janeiro de 1932 e intitulado *A Arte do Cartaz*. No texto, ele não apenas elogia a linguagem dos cartazes, como incentiva o seu aprimoramento no Estado:

[...] Referimo-nos à arte dos cartazes e dos anúncios em geral, tornada da mais alta importância na vida trepidante dos nossos dias em que, para quase todos os ramos da atividade, a propaganda se fez indispensável. [...] Já que o cartaz representa tão importante papel na atividade da vida moderna e com ele letreiros, tabuletas, etc, é de maior importância que se torne um elemento estético que concorra, com sua nota de originalidade e beleza, para o encanto das cidades. Nada oferece maior campo de criação e invenção, para o artista de espírito voltado para a arte decorativa, do que o cartaz, pois não é exato que não se possa também criar a beleza aplicando a arte a fins de propaganda comercial.<sup>27</sup>

Em sua vasta atuação como crítico de arte, em vários momentos Guido se voltará ao segmento das artes gráficas e da ilustração, e geralmente exaltando-o, apontando as qualidades e o aspecto “moderno” dessa produção.

Outro crítico que passa a atuar no Rio Grande do Sul a partir do final dos anos 30 é Aldo Obino (1913-2007), que publicava seus textos no *Correio do Povo*. Filho do ex-gerente do jornal, o pres-

---

27 GUIDO, Ângelo. *A Arte do Cartaz*. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 23 jan. 1932. p. 4. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

tigiado João Obino<sup>28</sup>, Aldo trabalhava no *Correio* desde 1934, como arquivista de clichês. Dois anos depois, em 1936, forma-se em Direito e, já no ano seguinte, em 1937, passa a ser o responsável pela crítica cultural do matutino, além de ministrar aulas de Filosofia junto ao Colégio Júlio de Castilhos.<sup>29</sup> Católico férreo, Obino se opunha à arte moderna, pelo menos ao que ele entendia por *arte moderna*. Para ele, toda espécie de “deformação” era perigosa, pois, além de ameaçar a moral, rompia com o ideal de beleza clássico, sinônimo da ordem e da ausência de conflitos.

Nesse quartel, mesmo que defendessem “lados” muito semelhantes, Guido e Obino alimentavam uma silenciosa querela, como revela o próprio Obino, em depoimento a Flávio Krawczyk:

Para mim, ele [Guido] dizia assim, quando nos encontrávamos nos concertos: “Eu escrevo para os meus amigos. Não sou como você. Você é pago”. Mas ele era pago também. Só que ele ganhava por artigo. O *Diário de Notícias* tinha um sistema pelo qual ninguém era mensalista. Era tudo colaboração. Ele estava procurando me humilhar, mas eu não estava dando bola. Eu acho que, no fundo, ele gostaria de ter a coisa efetiva. (in: KRAWCZYK, 1997, p. 112)

As rivalidades e rugas entre Obino e Guido repercutiam as próprias animosidades verificadas entre as instituições de formação artística. Acerca disso, excetuando o IBA, o que existiam naquele momento eram as gráficas e litografias – a exemplo da Livraria e Gráfica Selbach, da Livraria Americana, da Litografia Wiedmann e da própria *Seção de Desenho* da Livraria e Editora Globo, todas em Porto Alegre – que, embora não oferecessem um conhecimento sistematizado, representavam uma alternativa à entidade e uma perspectiva de trabalho imediato. Ali, os ilustradores e gravadores aprendiam na prática, produzindo ilustrações para capas de revistas e livros, assim como para as páginas internas dessas publicações; também adquiriam um conhecimento muito específico acerca de equipamentos e de técnicas de reprodução de imagens, o que lhes conferia um admirável diferencial, sendo, inclusive, disputados pelas gráficas de então; e muitas vezes ainda recebiam remuneração melhor e mais regular que os próprios artistas de viés acadêmico. O trabalho nesse tipo de estabelecimento e a colaboração para o segmento edi-

---

28 João Obino faleceu na madrugada do dia 1º de abril de 1931. Na edição do *Correio do Povo* deste mesmo dia, amplo destaque à morte do gerente, que trabalhava na empresa Caldas Júnior havia 25 anos. A manchete de capa anunciava: *Na madrugada de hoje, o “Correio do Povo” perdeu João Obino, seu inolvidável gerente* (*Correio do Povo*. Porto Alegre, Caldas Júnior, 1 abr. 1931. p. 1). Na edição seguinte, do dia 2 de abril, a capa é inteiramente dedicada aos funerais de Obino: *Desceram ontem ao túmulo os despojos mortais de João Obino, inextinguível chefe e amigo* (*Correio do Povo*. Porto Alegre, Caldas Júnior, 2 abr. 1931. p. 1). A reportagem indicava alguns dados impressionantes: 479 pessoas passaram pela casa da Família Obino, na Rua Avaí, 306, para o velório; mais de 100 automóveis integraram o cortejo fúnebre até o Cemitério da Santa Casa; 152 coroas de flores foram colocadas sobre o túmulo do morto. O destaque e as várias palavras de pesar demonstram o prestígio de João Obino.

29 Certamente a sua entrada e rápida ascensão no *Correio do Povo* foram facilitadas pelos seus laços familiares. Como comentei há pouco, João Obino, o pai de Aldo, era uma figura respeitadíssima nos meios sociais da capital, e o fato de Aldo ser seu filho inevitavelmente ajudou-lhe a abrir portas no então mais importante jornal da cidade.

## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

torial significavam não apenas uma formação diferenciada e a garantia de sustentabilidade econômica, como um importante modo de divulgação e de afirmação do trabalho do artista junto à sociedade. Por outro lado, como venho pontuando, devido às especificidades da função e do público ao qual essas imagens eram direcionadas, elas eram por demais distintas formalmente, sendo muito mais arrojadas e inovadoras, rompendo com a visualidade acadêmica. Assim, em se tratando das relações no campo artístico sulino,

[...] De um só golpe, foram atingidos os paradigmas estéticos praticados pela Escola de Belas Artes, o elitizado circuito dos apreciadores da arte acadêmica, e o próprio estatuto dos artistas, ainda não inteiramente estabelecido. Este processo *sui generis*, acontecido no Rio Grande do Sul, coincidiu com o início do declínio dos valores estéticos que balizavam internacionalmente o academicismo, abrindo espaço também para a contestação dos seus métodos de legitimação, que pareciam pertencer a um conjunto de referências já inteiramente ultrapassadas pelo mundo moderno. (BOHNS, 2005, p. 135)

Muitos dos artistas oriundos desse ambiente gráfico, por se sentirem alijados e marginalizados pelos artistas com formação pelo IBA, acabaram se organizando e criando, em 1938, a Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, chamada carinhosamente apenas de Chico Lisboa. Foram seus fundadores: Carlos Scliar (1920-2001), Edla Silva (191-?-1990), Nelson Boreira Faedrich, Gastão Hostetter, Mario Mônaco e João Faria Viana, seu primeiro presidente.<sup>30</sup> Logo se agregaram outros artistas, como Guido Mondin (1912-2000), João Fontana, Armando Kuwer, Gustav Epstein, Mario Bernhauser, Julia Felizardo e Romano Reif.<sup>31</sup> João Fahrion também fez parte da Chico Lisboa, e foi um caso raro, pois, naquela época, precisamente a partir de 1937, desligava-se gradativamente da Globo e passava a integrar o corpo docente do IBA, assumindo a disciplina de Desenho com Modelo Vivo.

Já em seu primeiro ano, em 1938, a Chico Lisboa cria o seu Salão de Artes Plásticas, que abre no dia 26 de novembro junto à Casa das Molduras, apesar de o estabelecimento ainda não ter estruturado a sua “galeria”.<sup>32</sup> A organização deste evento reforça a tensão e a luta estabelecida pela hegemonia no campo artístico sulino. De um lado, portanto, estava (1) o IBA, a tradição de um ensino mais acadêmico e o seu salão, estruturado a partir do Salão da Escola Nacional de Belas Artes e, de outro, (2) a Chico Lisboa e a sua tentativa de se estabelecer como corporação forte, atuante e legítima.

Em termos formais, as produções dos artistas de ambos os grupos têm poucas diferenças, já que eles defendiam o mesmo tipo de obra: uma arte que não agredisse os critérios morais da socie-

30 Foi ele quem criou o logotipo da entidade, um desenho xilogravado remetendo à escultura do profeta Ezequiel, criada por Aleijadinho. Aleijadinho, como o próprio nome indica, era o patrono da instituição.

31 Infelizmente, não foram localizadas as datas de nascimento e morte da maioria desses artistas.

32 Flávio Krawczyk informa que, no seu grande período de atividades, de 1938 a 1964, a Chico Lisboa promoveu 14 salões de arte (KRAWCZYK, 1997).

dade tradicional, tampouco se perdesse em deformações, abstrações e no extremismo estético. A grande polarização entre as duas instituições e os dois grupos residia, na verdade, na busca por uma democratização quanto à formação artística e às possibilidades de exibição do trabalho e reconhecimento do mesmo.

No campo da crítica, uma vez que Guido, de certa forma, era o “crítico de arte” dos professores e artistas oriundos do IBA, foi cobrado de Aldo Obino que também tomasse partido, desta vez em prol dos artistas da Chico Lisboa:

Em 38, surge a Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Composta por gente não formada, logo se tornou rival do Instituto de Belas Artes. Até queriam que eu atacasse: “Você vai atacar o Guido?” E eu disse: “Olha, vocês podem fazer isso. Eu não”. [...] Ângelo Guido era meu colega. Eu não ia fazer isso. (in: KRAWCZYK, 1997, p. 112)

Segundo Obino, a questão era que, para Guido, o universo das artes no Estado se restringia ao IBA. E o clima de rivalidade era tanto que Guido chegava a chamar os artistas da Chico Lisboa de “aleijadinhos do desenho” (SCARINCI, 1982, p. 63).

Era muito fechado isto aqui. [...] Até que em 40 o balanço [em artigos] que Guido fazia da arte era só em função do Instituto de Belas Artes. Realmente, a fonte tinha sido o Instituto, mas estava deixando de ser. Já surgira a Francisco Lisboa... (in: KRAWCZYK, 1997, p. 113)

Acerca dessa situação, Krawczyk faz uma análise interessante, sugerindo que se Obino é receptivo ao surgimento de uma outra instituição forte no campo, possivelmente era porque o monopólio do IBA conferia a Ângelo Guido também o monopólio da legitimidade para fazer crítica, uma vez que ele era professor da instituição, condição não usufruída por Obino.

### Sobre arte moderna

Esses embates entre Guido e Obino, entre o IBA e a Chico Lisboa, mesmo que brandos e “civilizados”, repercutem, de certa forma, os confrontos também verificados no centro do país, sobretudo no Rio de Janeiro, então capital federal. Como já comentei rapidamente, as ligações de Vargas com a intelectualidade brasileira foram bastante marcadas por oscilações e interesses de várias ordens. Por meio do ministro Gustavo Capanema<sup>33</sup>, o presidente convidou tanto nomes da ala mais tradicional e conservadora, como também os de viés mais modernista, a assumir

---

33 Assim que assumiu sua pasta, Capanema convocou conterrâneos que haviam participado do surto modernista em Minas Gerais, como Carlos Drummond de Andrade, que foi secretário-geral do ministério. Também mobilizou figuras destacadas dos movimentos de renovação literária e artística da década de 20 no Rio Grande do Sul, na Bahia e no Pará, cercando-se de um grupo de poetas, arquitetos e artistas plásticos.



## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

postos de direção em importantes instituições culturais do país. Assim, ao harmonizar as diferenças entre as duas correntes, o governo estendia a dubiedade que aplicava no âmbito político para o cultural, implementando uma visão funcionalista da sociedade, em que integrantes dos dois grupos se complementavam para o “crescimento geral” da cultura e da nação. Vargas também criou, ao longo da década de 30, novas entidades até então inexistentes – voltadas a atender a necessidades surgidas com os tempos modernos ou, então, a necessidades reivindicadas pelos intelectuais modernistas –, como o SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (assumido por Rodrigo de Melo e Franco), o Instituto Nacional do Livro (assumido por Augusto Meyer), o Sistema de Bibliotecas Populares, o Serviço Nacional de Teatro, o Serviço de Radiodifusão Educativa, o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Museu Nacional de Belas Artes, que passou a funcionar no prédio da antiga Escola Nacional de Belas Artes.

No campo específico das artes visuais, o Governo Federal manteve a mesma conduta. Se, de um lado, incentivava artistas acadêmicos e consagrados, como Oswaldo Teixeira (1905-1974), de outro apoiava nomes como o de Cândido Portinari, com uma verve menos conservadora. Maria Amélia Bulhões lembra que, ao criar o Museu Nacional de Belas Artes, em 1937, o presidente convidou Oswaldo Teixeira para sua direção<sup>34</sup>, bem como o nomeou, por nove anos seguidos, o presidente do Salão Nacional de Belas Artes, então o mais importante do país. Já o artista, como uma forma de agradecimento e tributo, publicou, por meio do DIP, o livro *Getúlio Vargas e a Arte no Brasil*, exaltando-o como mecenas e político. Capanema, por sua vez, incentivou Portinari, que passou a ser, depois da premiação recebida nos Estados Unidos por sua pintura *Café*, uma espécie de “artista oficial do país”, pintando uma série de painéis junto aos ministérios e representando o Brasil em mostras internacionais importantes (BULHÕES, 1983).

Naquele momento, no campo da produção em artes visuais, tanto o Salão Nacional de Belas Artes como a Escola Nacional eram as principais instâncias de legitimação e consagração de um artista. Entretanto, a presença de representantes modernistas nessas instituições forçou a criação, em 1939 (um ano após a criação da Chico Lisboa, no Rio Grande do Sul), da *Divisão de Arte Moderna*, dentro do Salão Nacional de Belas Artes. A partir de então, *acadêmicos e modernos* acirraram a luta pela hegemonia do campo intelectual e artístico, até a “vitória” do segundo grupo a partir do início dos anos 50, com a criação da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951.

Em 1940, o artista gaúcho Carlos Scliar<sup>35</sup> recebe Medalha de Prata na Divisão de Arte Moderna.

---

34 A pesquisadora aponta que uma das características da gestão de Oswaldo Teixeira à frente do Museu Nacional de Belas Artes, de 1937 a 1961, foi que ele “freou” os avanços dos modernistas (BULHÕES, 1983).

35 Naquele mesmo ano, Scliar também começava a sua grande projeção nacional, realizando uma exposição individual em São Paulo.

Numa homenagem a ele, Manoelito de Ornelas (1903-1968)<sup>36</sup>, então diretor do DEIP e um dos intelectuais mais atuantes no Estado<sup>37</sup>, realiza uma conferência intitulada *O Elogio da Arte Moderna*, posteriormente publicada na *Revista do Globo*.<sup>38</sup> O texto foi a primeira manifestação pública de apoio à arte moderna no Estado. Nele, entre outros, Ornellas associa a arte moderna (ou o que se compreendia por *arte moderna*) às mudanças políticas da sociedade brasileira. E afirma que a renovação proporcionada pela Semana de Arte Moderna de São Paulo foi paralela ao levante dos tenentes de Copacabana, do mesmo ano.

[...] O modernismo era do Brasil para o Brasil. Trazia no segredo de sua germinação vitoriosa o anseio de uma emancipação mental que se plasmou. Nossa agitação super-afetava uma revolução espiritual e também política. Uma revolução, na frase de Cassiano Ricardo, meu companheiro e amigo daqueles dias luminosos de entendimento, que não ficasse na nacionalização superficial dos “motivos”, mas que acabasse com os métodos e códigos de arte então em voga. E como seu fim principal era a substituição de uma mentalidade errada, superposta, alienígena, falsa literária, por uma mentalidade apropriada à realização do nosso destino, queríamos que o brasileiro “pensasse brasileiro”. [...] O movimento literário de 1922 foi a vibração mais alta de uma nova consciência nacional, que traduzia e prenunciava qualquer coisa de mais sério e de mais profundo na vida mental do país. [...] Dentro do panorama da história, jamais poderemos desassociar duas atitudes da mesma geração. Uma, no campo ilimitado do pensamento. Outra, no campo da ação objetiva. A mensagem revolucionária de Klaxon, o manifesto de Graça Aranha, descortinando um mundo novo para a nossa sensibilidade. A outra, que começa, no mesmo tempo, na mesma época, quase na mesma data, com aquele gesto espartano dos 18 moços, que foram os 18 heróis da revolta do Forte de Copacabana. Se a remodelação estética do Brasil, com a música de Villa-Lobos, com a escultura de Brecheret, com a pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, com a poesia pitoresca e saborosamente brasileira de Ronald de Carvalho, de Guilherme de Almeida, de Menotti del Picchia, de Cassiano Ricardo, de Augusto Meyer, de Theodemiro Toftes, de Athos Damasceno Ferreira, Reinaldo Moura e outros, foi uma investida jovem e ousada para a libertação da arte dos perigos do inoportuno arcadismo, do academismo e do provincianismo, a marcha daqueles 18 idealistas pelas areias brancas da Avenida Beira Mar foi também um protesto contra as normas políticas que pretendiam quebrar a medula da unidade nacional e o início revolucionário de uma área, que levaria

---

36 Manoelito de Ornellas foi personagem marcante no cenário cultural rio-grandense ao longo da primeira metade do século passado, tendo integrado o grupo Verde-Amarelo nos anos 20, em São Paulo. Iniciou sua vida pública como jornalista, escrevendo para o *Jornal da Manhã* e, em seguida, para *A Federação*. Em 1930, assumiu o cargo de diretor da Biblioteca Pública e, em 1943, por designação do presidente Getúlio Vargas, a direção do DEIP, o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, o que lhe conferia, senão grande prestígio, pelo menos um certo desvelo entre os intelectuais do Estado. Lembrando que o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, foi criado por Getúlio Vargas em 1939. Aliás, segundo Ursula Rosa da Silva, o DEIP-RS foi estabelecido utilizando-se dos funcionários da imprensa oficial para o preenchimento de seus quadros, entre os quais estava Ângelo Guido, personagem importantíssimo do campo artístico sulino ao longo da primeira metade do século xx. Guido assumiu a Divisão de Cinema, Rádio, Teatro e Divulgação do DEIP-RS (SILVA, 2002, p. 293). Três anos depois, em 1945, passava a dirigir o Arquivo Público do Estado e, a partir de 1964, foi Adido Cultural junto ao Uruguai. Publicava regularmente na imprensa local, divulgando idéias plenamente afinadas ao ideário varguista.

37 É de se salientar que Manoelito tinha uma relação de amizade muito forte com Edgar Koetz, sendo que dois dos seus principais livros, pelo selo da Editora Globo, trazem ilustrações do artista. Aliás, são esses livros, *Símbolos Bárbaros* (1943) e *Tiarajú* (1945), que analiso em breve.

38 ORNELLAS, Manoelito. *Elogio da Arte Moderna*. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora Globo, 20 dez. 1941. p.viii-1-4. Ano 13, nº 310. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

o Brasil a encontrar os seus caminhos históricos. Dessa renovação, resultaria uma nova fisionomia para a arte e para a política brasileira. A literatura e a política jamais se desassociaram.<sup>39</sup> (ORNELLAS, 1941, p. 2).

Como sabemos, as conexões estabelecidas entre as idéias de *nova arte*, *nova cultura* e *nova política* foram próprias do governo Vargas, que soube articular conceitos discutidos principalmente a partir da Semana de 1922 e adequá-los aos seus interesses. E, entre as principais questões, estão a de identidade e nacionalismo. Nesse sentido, Manoelito de Ornellas teve um papel fundamental: a maioria de seus livros enfatiza os grandes vultos e as *qualidades* do povo rio-grandense.<sup>40</sup> Por outro lado, sua atuação no sistema cultural sulino foi decisiva, tendo

---

39 O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

40 Construir a nação e a própria identidade tem sido uma das preocupações permanentes da intelectualidade latino-americana ao longo de, pelo menos, os três últimos séculos. Esta intelectualidade tem oscilado entre uma posição que toma como ponto de referência a cultura metropolitana e outra que busca a “autenticidade”, fundada na maior parte das vezes em valores regionais e localistas. Em *Leituras Brasileiras*, Mariza Veloso e Angélica Madeira referenciam justamente o envolvimento dos intelectuais na construção das identidades nacionais, fato que aconteceu não apenas no Brasil, como na América Latina e em vários outros países colonizados: “[...] A necessidade de formular um conceito de identidade, que pudesse representar as nações então emergentes, foi a principal tarefa que os intelectuais e os artistas se auto-atribuíram em nosso continente. Eles deveriam fazer-se úteis, servir, pois acreditavam que tinham a missão de construir uma pátria por intermédio da arte, da ciência e da política” (VELOSO; MADEIRA, 2000, p. 61). Para isso, era necessário descobrir valores que pudessem dar sustentação a essa identidade. No caso do Brasil, foram eleitos o índio, a natureza e a idealização de um passado heróico, que podem ser compreendidos como cristalizações ou objetivações desse ideário. Bastante adotados pela geração romântica brasileira, esses temas estão em algumas das principais obras do século XIX, como na epopéia *A Confeiteiração dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, e em vários romances de José de Alencar, a grande maioria deles com tendência regionalista, como *O Gaúcho* (1870), *O Sertanejo* (1875) e *O Guarani* (1857), que mais tarde serviu de argumento à ópera homônima, de Carlos Gomes (1870). Na década de 20 do século passado, os intelectuais engajados no movimento modernista brasileiro também levantaram a bandeira das raízes nacionais. Interessava a eles um estudo e uma interpretação positiva das idéias de tradição. Esta valorização, porém, não pretendia ser passadista, no sentido de estabelecer uma continuidade ou uma imitação do pretérito. Ela queria resgatar passagens e momentos de *autêntica* produção cultural brasileira que contribuíssem na construção da identidade nacional. Getúlio Vargas se filiou a essas propostas, baseando seu projeto ideológico no nacionalismo. Com isso, conquistou não apenas parte significativa da intelectualidade da época, como também as massas. Em seus pronunciamentos, este ideal era colocado como uma prioridade. Era necessário construir um Estado forte e, principalmente, uma nação. Assim, as imensas diferenças sociais entre a elite brasileira e as camadas populares foram menosprezadas em prol do Estado que, reconhecido como condutor dos interesses comuns, conseguia homogeneizar as diferenças e justificar o autoritarismo, colocando-se como signatário de uma aliança entre ricos e pobres, eruditos e populares. Uma aliança que não passava de uma espécie de pacto: a elite “cedia” ao governo seu papel de direção política, para que este garantisse seus interesses. Na realidade, este pacto expressava a crise do sistema oligárquico agro-exportador e a necessidade de transformações que levassem a um novo modelo que incorporasse os setores populares e urbanos. Como aponta Maria Amélia Bulhões: “[...] O nacionalismo no Estado Novo expressava-se fundamentalmente em uma visão funcionalista harmoniosa do todo social, negando as contradições, sob a aparência de um bem comum. O caráter popular foi incorporado, não sob a forma de uma dinâmica cultural que implicasse em participação, mas como elementos folclóricos, estáticos e exóticos desprovidos de conteúdo conflitual, que os tornava absorvíveis e manipuláveis. O conceito de povo constantemente utilizado perdeu seu caráter revolucionário para se constituir em arquétipos: o trabalhador brasileiro, o gaúcho, o jangadeiro...” (BULHÕES, 1983, p. 24). Tal estratégia tinha razão de ser:

ele também organizado eventos na área de artes visuais.<sup>41</sup>

Se as idéias de Manoelito alimentaram alguns debates sobre a *arte moderna*, nada, absolutamente nada naquele momento, suscitou tanta polêmica e balbúrdia em torno do tema do que o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas.

### O 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (1942)

Três anos após a criação da *Divisão de Arte Moderna* do Salão Nacional de Belas Artes, aconteceu em Porto Alegre, junto à Casa da Cama Patente<sup>42</sup>, o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul, reunindo 46 obras assinadas por 21 autores.<sup>43</sup> Entre as obras expostas, *Souvenir de Isadora*, assinada por Fedor Kalinski, pseudônimo criado por João Faria Viana especialmente para o evento. A “obra” consistia em uma embalagem de goiabada na qual Faria Viana limpava os pincéis (KRAWCZYK, 1997). Outras obras, pelos próprios títulos, já denotam o tom de deboche dominante: *Sofrimento Universal*, de autoria de Guido Mondin, e *Ovo de Colombo*, de Oswaldo Goidanich, que, na verdade, era um rabisco de uma criança de dois anos... A mostra gerou grande mal estar no meio artístico local. Mas, para surpresa geral, três dias após a abertura, os artistas que haviam organizado o evento, João Faria Viana, Guido Mondin, Oswal-

---

para o Estado, a busca das raízes era absolutamente fundamental, uma vez que projetava a construção de uma nacionalidade que, por sua vez, fortaleceria o poder político central. Várias publicações do período enfatizam a construção dessa *identidade*; seja por meio de textos, seja pelas imagens, como é o caso da própria *Revista do Globo*.

41 E tomo como exemplo a *Mostra de Artes Plásticas*, que Ornellas patrocinou, por meio do DEIP, em 1944. A exposição aconteceu de 24 de maio a 7 de junho junto ao Edifício Hudson, no centro de Porto Alegre, e de 19 de junho a 23 de junho na Sociedade Gondoleiros, também na capital. A mostra reuniu 70 trabalhos de Carlos Alberto Petrucci (1919), Vasco Prado (1912-1998), Honório Nardim, Oswaldo Goidanich (1917-1995), Nelson Boeira Faedrich e Edgar Koetz, artistas não relacionados ao Instituto de Belas Artes (IBA), na época a principal instituição do campo artístico no Estado. Manoelito, portanto, estava abrindo portas à “gente nova”, como ele frisa no próprio texto do catálogo: “Esta mostra de artes plásticas tem uma finalidade – tornar público os esforços que alguns artistas moços do Rio Grande do Sul desenvolvem em prol da movimentação das belas artes em nosso meio. Se em matéria de arte, a fecundidade brota da renovação, digamos, com o pensamento voltado para a arte do Rio Grande, que esta é uma exposição de novos – de artistas da geração de hoje, que, sem desprezar o caminho aberto pelos nomes do presente e do passado, buscam novas trilhas por onde prosseguir, animados pelo mesmo ideal de estender sempre além da cultura de nossa terra”. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa, bem como a lista das obras apresentadas.

42 Flávio Krawczyk nos informa que a Casa da Cama Patente, como o nome indica, era uma loja especializada em camas da marca “Patente”, que pertencia à firma L.Liscio & Cia. A loja, como de resto todos os outros “bons estabelecimentos comerciais” de Porto Alegre, ficava na Rua da Praia (KRAWCZYK, 1997, p. 61).

43 São os artistas: João Braga, Fernando Corona, Olavo Dutra, Jean-Jacques Fridolin, Oswaldo Goidanich, Vitório Gheno, Hilda Goltz, Fedor Kalinski (pseudônimo adotado por João Faria Viana), Edgar Koetz, Paulo Koetz, Konow, Ana de Lourdes, Guido Mondin, João Mottini, Honório Nardim, Martin Obermeier, Carlos Alberto Petrucci, José H. dos Santos, Jaime Tongel, João Faria Viana (agora assinando com o seu próprio nome) e W. Wickert (Cf. KRAWCZYK, 1997, p. 62).

## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

do Goidanich e Edgar Koetz, todos integrantes da Chico Lisboa, encerraram a mostra e vieram a público informar que ela não passara de uma farsa. Na verdade, ao promoverem a exposição, eles queriam justamente desmoralizar a arte moderna, mostrando como ela facilmente produzia fraudes e enganava o público despreparado. O salão, para eles, havia sido “obra consciente, digna e honesta de profilaxia artística”. Em texto assinado pelos quatro artistas e publicado no *Diário de Notícias*, o pensamento do grupo acerca do “modernismo”:<sup>44</sup>

[...] o movimento “modernista”, no travești com que já se apresentou no Rio, em São Paulo e em outras capitais brasileiras, tinha que surgir também, inevitavelmente, em Porto Alegre. [...] Esse modernismo nada mais é que uma arte falsa nos seus processos e mistificadora nas suas intenções, praticada por gênios improvisados que surgem na espontaneidade dos cogumelos, para pregar revoluções dentro dos conceitos eternos de Beleza, com ares inspirados de iluminados portadores da Verdade Nova... Mas não existe mais que uma Verdade. E o que sempre houve foi a ânsia do homem em busca da perfeição e, nesta ânsia, a procura dos caminhos vários que o levassem até a *Luz Suprema* [grifo meu].

Mais adiante, numa época de “caça aos comunistas”, a relação do “modernismo” com os movimentos revolucionários do Leste e com a própria morte, anunciando, também, que essa produção “moderna” perturbava o *ritmo cristão em que vive a Humanidade*.

[...] A arte pseudá, o falso e deturpado “modernismo” destas correntes postas tão em voga pelos críticos e entendedores cozidos na mesma panela, é obra destruidora, subversiva, subterrânea e letal, que utiliza *processos ultra socialistas, vermelhos e implacáveis* [grifo meu]. Seu objeto preferido são as deformidades físicas e morais. Ela subverte a ordem e nivela por baixo, apresentando, com suas extravagantes manifestações no terreno da música, da pintura, da escultura e da poesia, um ambiente propício – pela ausência da ética, fonte pura da moral –, um clima favorável à *infiltração das idéias extremistas, perturbadoras do ritmo cristão* [grifo meu] em que, há muito, vive a Humanidade a sua *luta pelo Ideal e pelo Belo* [grifo meu].

No final, o elogio ao regionalismo, à tradição, a Manoelito de Ornellas e ao povo rio-grandense, a esse povo que, na visão deles, jamais permitiria que o Estado se transformasse em um palco para deformações:

[...] A opinião da crítica, as opiniões emitidas pela maioria dos visitantes – e foram milhares – cortou para sempre a asa enfezada dos voadores de céus turvos. Foi essa a missão, esse o mérito do salão que Porto Alegre assistiu... Porque o Rio Grande é, ainda, aquela terra de tradições de que Manoelito de Ornellas, com tanto brilho, nos fala nessa admirável “plaquete” que é *Símbolos e Tradições*, sua brilhante conferência pronunciada no Instituto de Educação, conferência que foi um impagável entusiástico apelo à cultura da nossa gente para a reposição justa dos valores dentro das diretrizes que nos dita o Belo e puro espírito da nossa terra, sonhadora e cavalheiresca, nobre e altiva. [...] Caminhamos incessantemente, para diante e para cima, sedentos de ideal, levados e purificados pelo vôo radioso de Ariel. Temos o sentimento

---

44 Artes e Artistas – Encerrou-se, ontem, o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas. In: *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 6 jan. 1942. p. 7. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

exato da evolução e da renovação, a medida lógica da forma, o sentido profundo da arte, nas suas fontes externas – como a Beleza e a Verdade. E, por isso, devemos estar sempre vigilantes para o combate justo, bom e nobre à toda tentativa arrogante e pretensiosa, bárbara e subversiva, com que se pretende – na impossibilidade do contrário – tudo nivelar por pior, pelo mais baixo.

O tom geral do texto é bastante agressivo, com cristalino filtro positivista. Percebe-se que a estratégia adotada por Koetz, Mondin, Faria Viana e Goidanich buscou nas opiniões do público, na “concordância” quanto ao acinte representado pelas obras, a legitimação para definir *o que é arte*, aspecto sempre em jogo nos entraves verificados no campo erudito, como nos lembra Bourdieu.

Outro aspecto interessante é a reverência a Manoelito de Ornellas. É digno de nota que, quando o citam, fazem-no aludindo à conferência *Símbolos e Tradições*, provavelmente dentro da mesma linhagem de caráter regionalista e nacionalista a qual se dedicava o autor. A pergunta que eu me faço é por que eles não discutiram o artigo *Elogio da Arte Moderna*, então recentemente publicado pelo mesmo Ornellas na *Revista do Globo* e comentado há pouco? Esse texto foi reproduzido, na íntegra, na edição nº 310 do magazine, do dia 20 de dezembro de 1941; já o artigo dos “rapazes” saiu nas páginas do *Diário de Notícias* no dia seis de janeiro de 1942, ou seja, cerca de duas semanas depois. É impossível, portanto, que eles não tenham lido o texto de Ornellas, até porque Koetz trabalhava na *Revista do Globo*. Ambos os textos têm idêntico foco: a *arte moderna*, mas Manoelito (ao contrário de Koetz, Mondin, Faria Viana e Goidanich), mesmo relacionando-a às mudanças políticas no Brasil, elogia essa produção, inclusive a de caráter abstracionista e expressionista, usando, para tanto, teorias do campo da psicologia e da percepção, como percebemos nesse trecho:

A interpretação da pintura moderna ainda não está ao alcance de todas as compreensões. As reações, às vezes violentas, são explicáveis e naturais. Jung, o notável psicólogo, numa análise da pintura de Picasso, alarga-se na explicação científica da arte moderna. Diz o discípulo de Freud que a tendência da arte moderna é um fenômeno da época. Não obedece a nenhum impulso individual senão a uma corrente coletiva que, sem dúvida, não tem sua fonte imediata na consciência senão melhor no inconsciente coletivo. Seus efeitos deixam de sentir de modo idêntico nos setores mais diversos, na pintura, na escultura, como na arquitetura. A desfiguração da beleza e do sentido pela grotesca objetividade ou por uma irrealidade igualmente grotesca é, nos enfermos, uma manifestação secundária da destruição de sua personalidade, enquanto que nos artistas já é um propósito criador. A satânica inversão do que tem sentido no absurdo, da beleza na fealdade, da semelhança quase dolorosa do insensato com o que tem sentido e, a, em verdade, excitante beleza do horrível, são expressões de um ato criador que ainda não havia experimentado em tal escala a história do espírito, ainda que saibamos que nada é novo por princípio. [...] Tais manifestações psicológicas coletivas só descobrem seu sentido quando as consideramos como antecipações, isto é, teologicamente. [...] Todos os movimentos pertencentes à revolução estética contêm, um pouco que seja, esse processo de desumanização da arte, de abandono da imagem visual e de penetração nas regiões mais profundas da percepção psicológica e mentalista. [...] Esse abandono gradativo da percepção visual, que culmina com o movimento abstracionista, é talvez o *ponto mais importante da revolução estética* [grifo meu], porque foi por esse processo de desumanização e de abandono da percepção visual que se chegou a mudanças aparentemente radicais observadas hoje. A arte deixa de ser, definitivamente, um ritual para ser um problema de sensibilidade maior; e, a propósito, não podemos deixar de lembrar a frase de Ana Pavlova: “Dancem com as suas cabeças”. Poderíamos, à maneira de Pavlova, comentar para todos aqueles que se utilizam principalmente do treinamento manual e destreza técnica: “Pintem e construam com as suas cabeças...”, e

## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

mais ainda: “Usem o material do inconsciente, larguem o dogma, o ritual da rotina”. [...] Artista é o que, enquanto pinta, executa qualquer coisa significativamente, mediante o emprego da inteligência e do coração, qualquer coisa que permita aos espectadores um contato estimulante com o que, verdadeiramente, é, em essência, e com todos os fatores que provocaram o fenômeno. [...] Estamos, sem dúvida, diante de um movimento a ser interpretado com mais profundidade e rigor. O êxito desses moços, que desobedecem os preconceitos das régulas milimetradas, que abandonam as molduras douradas, que atendem às suas satisfações subjetivas, mediante o emprego da inteligência e do coração, não é mais aquele sucesso das gargalhadas, que foi o eco imediato do movimento literário moderno de 1922, mas alguma coisa de sério, ponderável, que faz pensar e respeitar. (ORNELLAS, 1941, p. 3-4)

O contraste entre os “tons” e os sentidos dos textos é, no mínimo, curioso. De um lado, os organizadores do Salão, chamando a si o mérito de terem demonstrado com a exposição que não havia “ambiente, aqui, para heresias artísticas”; de outro, o intelectual que eles tanto prezavam e referenciavam, defendendo que o abstracionismo é, talvez, “[...] o ponto mais importante da revolução estética”, pois, pela ausência da figuração, força o espectador a um novo contato com a obra, e defendendo também que os artistas que tanto prezam o *métier* e a destreza técnica, deviam “pintar com as cabeças”. Ora, as concepções são absolutamente distintas...

Quatro dias depois da publicação do texto pelos organizadores deste eufórico 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul<sup>45</sup>, o crítico Ângelo Guido também se manifestou, dizendo que o evento não passara de uma “brincadeira que alguns incautos levaram a sério e classificaram como uma alta demonstração do adiantamento artístico do nosso meio”. Partindo da celeuma provocada pelo evento e respondendo à provocação de um amigo, que queria saber se Guido era a favor ou contra a arte moderna, ele respondeu, no mesmo *Diário de Notícias*:

[...] Será que é necessário que em relação a coisas que pertencem aos domínios do espírito se deva assumir uma atitude favorável ou desfavorável, do combate ou de defesa? Será mesmo indispensável que um espírito que julga ter consciência de sua orientação tome partido ao lado de uma corrente de opinião e contra outra? Parece-me que todo o mal está, precisamente, ao que se refere à arte como a outras expressões da inteligência e da emoção, em dividir os campos e erguer trincheiras em seus limites, fazendo das concepções diversas e dos diferentes modos de ver e de sentir atitudes do intransigente, cego e apaixonado partidarismo. Perguntar-me se sou a favor ou contra esta ou aquela modalidade de criação artística é o mesmo que indagar qual é a Verdade que eu aceito. Diante de tal indagação teria de formular a seguinte pergunta: - Que é a Verdade? [...] Se, portanto, me disserem que é somente ali, nessa especial visão ou nessa determinada forma que está a Verdade ou a Beleza, eu não acreditarei e recusar-me-ei a tomar partido contra ou a favor do que quer que seja ou quem quer que seja nos domínios em que agem as forças criadoras do espírito. [...] É claro que há uma distinção a fazer entre a sincera procura de uma visão estética e a forma que a exprime e a obra vazia e pretensiosa dos que, falhos de qualquer capacidade criadora, procuram impingir monstruosidades como expressões artísticas superiores, que fogem ao alcance dos não iniciados em seu esoterismo estético. Cabotinos e intrujões existem e, também, esnobes, que aplaudem tudo que lhes

---

45 Neste mesmo ano, em 1942, a Chico Lisboa ainda promove, com a organização de João Faria Viana, um Salão Juvenil de Artes Plásticas, com iniciantes, na maior parte rapazes, de 14 a 18 anos. Possivelmente a maior parte dos expositores era oriunda da Seção de Desenho da Globo. Neste sentido, a iniciativa de Faria Viana em promover um salão juvenil corresponde à meta de estimular novos valores não incorporados à academia (KRAWCZYK, 1997, p. 63).

parece fora do comum e acham maravilhoso tudo que não entendem ou é feito para não ser entendido. Deixemos que esses, por conveniência ou inconsciência, por esnobismo ou ingenuidade, tomem partido a favor ou contra e façam uma política estética modernista ou uma política estética com rótulo classicista. A arte nada tem a ver com isso. Como não há Verdade antiga e Verdade nova, mas apenas Verdade Eterna, também não há arte passadista e arte modernista. Há arte e o que não é arte, artistas ou intrujões, inconscientes ou cabotinos. Mas desde que nosso intelecto assume uma atitude preconcebida, contra ou a favor de uma ou outra corrente, deturpa a pura visão e faz de uma determinada orientação estética um partido. E não pode haver nada de mais tolo do que tomar partido dentro dos mágicos e livres domínios da arte, onde o modernismo e o classicismo são apenas rótulos que não dizem coisa alguma. Se existem pretensos entendidos, que não sabem distinguir uma verdadeira expressão estética da produção grotesca de qualquer cabotino audacioso, ou uma tentativa sincera de uma blague, pior para eles. [...] O que sei é que entender de arte é muito difícil, e se muita gente, que sobre arte externa sua opinião com tanta facilidade, soubesse como é difícil aprender a ver e sentir, certamente seria mais cauteloso diante desse mistério maravilhoso e sagrado que é a revelação estética. [...] Só quem põe limites à compreensão toma partido, mas tomar partido é obscurecer a mente e envenenar o coração.<sup>46</sup>

Notemos que tanto Guido, quanto os artistas organizadores do Salão, falam de uma “verdade” da arte. Conforme Ursula Silva, para Guido, essa “verdade eterna” seria a realização do espírito criador, o que corresponderia à concepção romântica da revelação do absoluto por meio da expressão artística, *única maneira de atingir o inefável, o infinito, a totalidade absoluta* (SILVA, 2002, p. 135). Uma vez que a revelação estética é infinita, ao buscar a verdade eterna, não se estabeleceriam limites nem dogmas. Nesse sentido, qualquer realização efetiva, qualquer revelação do infinito por meio da arte – seja ela de caráter modernista ou classicista – seria uma manifestação finita entre uma infinidade de possibilidades da “verdade maior”, que é absoluta e eterna. No entanto, não podemos deixar de fazer relação dessa busca pela “verdade da arte” com o movimento de *retorno à ordem*, surgido na Europa no final dos anos 10 e princípio da década de 20 e que afetou, sobremaneira, as reflexões sobre arte e cultura nacional no Brasil. Um dos objetivos desse movimento era, justamente, resgatar esses *valores verdadeiros*, como nos coloca Icléia Cattani:

O retorno à ordem [...] consistiu na neutralização das rupturas que haviam ocorrido até então, e na re-inserção da produção artística contemporânea na tradição e nos valores eternos da arte. Esses valores eram os da tradição clássica, oriunda da constituição dos sistemas de signos no Renascimento: o espaço perspectivo, marcado pela unicidade, e a organização das cenas segundo uma hierarquia de valores que marca a situação dos personagens (relação dos homens com o sagrado e dos homens com os objetos). Ordem no mundo, ordem na arte. (CATTANI, 2004, p. 22-23)

Em vários momentos, ao discutir sobre o “papel da arte”, ou o que deveria caracterizar a “verdadeira arte”, agentes do campo artístico sulino vão se utilizar, justamente, dos referenciais difundidos pelo movimento de retorno à ordem, mesmo que não o citem ou referenciem.

Quinze anos após a frutífera discussão em torno do assunto, em 1957, a Associação Rio-Gran-

---

46 GUIDO, Ângelo. Arte Moderna e Arte Clássica. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 10 jan. 1942. p. 6. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



## 1. O Campo Artístico do Rio Grande do Sul na Primeira Metade do Século xx

dense de Artes Plásticas Francisco Lisboa organiza o seu “verdadeiro” Salão de Arte Moderna, mas sem conceituar o que ela entendia, naquele momento, por “arte moderna”. Flávio Krawczyk indica que a mostra era integrada apenas pelos sócios da entidade, numa seleção realizada pela própria diretoria. E, mais: os participantes, todos, já haviam sido selecionados para outros salões da Chico.<sup>47</sup> “Portanto, não se trata de emergência de novos produtores no sistema das artes, apenas de uma reafirmação de elementos com certa inserção” (KRAWCZYK, 1997, p. 64).

Retomando as questões do campo artístico rio-grandense, é importante frisar que ele passa a se estruturar timidamente no princípio do século xx. A partir dessa época temos, paulatinamente:

- ∞ a organização de pequenas exposições, mesmo que em lugares não propícios, como em lojas, bazares e saguões de jornais e revistas;
- ∞ o surgimento da Escola de Belas Artes de Porto Alegre, em 1908 (primeiro apenas com o Conservatório de Música e, em 1910, com a Escola de Artes), dentro dos padrões de ensino e valoração instaurados pela Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro;
- ∞ nos anos 20, precisamente em 1925, o Salão de Outono, fechando o ciclo da arte mais acadêmica, coroando as grandes personalidades artísticas do Estado e abrindo espaço aos novos;
- ∞ no final desta mesma década, o início da atuação expressiva de gráficas e editoras no campo, ao (1) formarem artistas gráficos qualificados e aptos a usar as novas tecnologias; ao (2) difundirem o trabalho desses artistas muitas vezes em âmbito nacional (como aconteceu com as publicações da Globo – vide muitas das assinaturas de João Fahrion em seus desenhos: “João Fahrion – Porto Alegre”); e (3) ao representarem uma possibilidade de sustento (quando ainda era mais difícil “viver de arte”) e de criação de imagens diferenciadas para um público também distinto;
- ∞ o princípio de uma atividade menos esparsa e mais efetiva da crítica de arte, com a chegada, em 1928, de Ângelo Guido, pintor de paisagens e crítico do *Diário de Notícias*, que também assumiria a disciplina de História da Arte junto ao IBA (1936) e, a partir de 1937, com a inserção de Aldo Obino como crítico do *Correio do Povo*;
- ∞ a reformulação e a contratação de novos professores para o IBA, a partir da nomeação de Tasso Corrêa como seu diretor;
- ∞ o surgimento da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Chico Lisboa, em 1938, reunindo preponderantemente artistas gráficos que se sentiam marginalizados pelos artistas do IBA e que reivindicavam legitimação. A Chico teve atuação nevrálgica no campo artístico sulino, sobretudo por organizar, entre 1938 e 1964, 14 salões de arte;

---

47 Participaram do Salão de Arte Moderna: Joel Amaral, Glênio Bianchetti, Alice Brueggmann, Cláudio Carriconde, Francisco Ferreira, Leda Flores, Gastão Hoßtetter, Ado Malagoli, Carlos Mancuso, Hilda Mattos, Francisco Riopardense de Macedo, Iná Merlotti, Carlos Alberto Petrucci, Dorotéa Pinto da Silva, Vasco Prado, Ana Maria Ribeiro, Glauco Rodrigues, Carlos Scarinci, Vera Miriam Scherer, Carlos Scliar, Alice Soares, Francisco Stockinger, Gizah Tavares e Trindade Leal (Cf. KRAWCZYK, 1997, p. 64).

∞ o amplo debate em torno de aspectos da arte moderna, como pudemos perceber a partir do episódio 1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (1942).

Todos esses movimentos foram dando forma ao emergente campo artístico sulino, e foi nessa conjuntura que os artistas que são o centro desta tese construíram suas trajetórias. Ao apresentar, mesmo que rapidamente, o campo<sup>48</sup> no qual eles foram galgando postos, aponto as posições que aí existem e quem são os seus ocupantes. Esse panorama também permite analisar o que está sendo disputado, lembrando que, no campo artístico, os grupos se organizam em torno das *definições* do que é arte e de quem é artista. As tomadas de posição nos debates estéticos são uma luta pela sobrevivência dos artistas dentro do campo, como membros de um grupo que disputa a legitimidade da condição de artista pelo monopólio da definição e consagração de seus trabalhos (e estilos de vida) como artísticos. Esta contradição entre os grupos em torno das definições do que é a “arte verdadeira” é o que estrutura e unifica o próprio campo. Acerca disso, Bourdieu nos lembra que

[...] uma das apostas centrais das rivalidades literárias [pode-se ler artísticas, entre outros] é o monopólio da legitimidade literária, ou seja, entre outras coisas, o monopólio do poder de dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor ou mesmo a dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer quem é escritor; ou, se preferir, o monopólio do poder de consagração dos produtores ou dos produtos. Mais precisamente, a luta entre os ocupantes dos dois pólos opostos do campo de produção cultural tem como aposta o monopólio da imposição da definição legítima do escritor. (BOURDIEU, 1996, p. 253)

A partir dessas considerações, discutirei agora as trajetórias de João Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich no ambiente artístico rio-grandense, bem como os cruzamentos estabelecidos entre suas produções de caráter pessoal e as voltadas ao segmento editorial, analisando os seus principais livros ilustrados.

---

48 Sobre questões específicas do campo artístico rio-grandense na primeira metade do século xx, ver BOHNS, 2005; sobre aspectos relacionados à legitimação dos artistas por meio dos salões, ver KRAWCZYK, 1997; sobre o IBA e suas articulações no campo artístico local, ver SIMON, 2002; sobre a atuação de Ângelo Guido como crítico de arte, ver SILVA, 2002.

## 2. JOÃO FAHRION: O EXPRESSIONISTA SOB O LÍRICO

[...] Se arte é revelação de sensibilidade que conquistou plenamente os meios técnicos para expressar-se, João Fahrion é artista no mais nobre sentido da expressão, um dos mais requintados artistas brasileiros dos nossos dias. Creio mesmo que, se a pintura de Fahrion ainda não alcançou nos meios artísticos nacionais a ressonância que conseguiram outros pintores, de mais vasto renome no momento, não é por ser sua obra menos atual, menos moderna no melhor sentido do termo, ou com caráter menos marcadamente pessoal. É que o talento de Fahrion não é tão conhecido fora do Rio Grande do Sul como seria de desejar que fosse, para o bem da arte brasileira. Essa é a minha posição sincera, sem reservas sobre um artista gaúcho de tão estranha sensibilidade, sobretudo para o maravilhoso mistério expressivo da linha.<sup>1</sup>



percepção de Ângelo Guido acerca de João Fahrion, manifestada no distante 1944, curiosa e infelizmente permanece atual. Da mesma forma que João Fahrion, personagem emblemático das artes visuais rio-grandenses ao longo do século 20, permanece um enigma. Sabe-se, escreve-se e fala-se pouco dele.

E embora Fahrion tenha sido, por mais de 30 anos, professor do atual Instituto de Artes da UFRGS; embora ele vira-e-mexe ilustre, com sua pintura *Vestido Verde*, o acervo do MARGS Ado Malagoli; embora ele empreste seu nome a uma importante sala expositiva do Estado, o artista continua *famoso e fingidamente esquecido* – para usar a antológica expressão de Mário de Andrade ao se referir a Aleijadinho. Se não for assim, como compreender a escassa bibliografia sobre o artista e as *bissextas* exposições nas quais se pode apreciar seu trabalho? Na realidade, apesar da purpurina que se joga sobre o nome do pintor, ele segue sendo visto tão somente como o retratista da *boa sociedade* porto-alegrense entre os anos 30 e 60 do século passado. Segue, ainda, sendo taxado pejorativamente de acadêmico, pejorativamente de ilustrador, segue incompreendido e, por extensão, à margem.

Um complicador para essa situação parece estar no fato de Fahrion ter criado sua mais expressi-

---

1 GUIDO, Ângelo. A pintura de João Fahrion. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 8 nov. 1944. p. 7. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

va obra ao longo da primeira metade do século 20, quando era necessário optar ou pela vertente “passadista” e “acadêmica”, ou pela “revolução”, representada pelo movimento modernista surgido em São Paulo. Como Fahrion não tomou nenhum partido de forma explícita; como não fez, em *pintura*, nada que fosse considerado muito diferente ou inovador; como assumiu, desde o princípio de sua trajetória profissional, o trabalho de ilustrador, ele, definitivamente, não poderia ser o *vulto moderno* que seria conveniente e importante que o Rio Grande do Sul tivesse. Ao contrário, era quieto e reservado; durante muito tempo, concentrou-se principalmente nesse meio visto como *inferior* – senão *reles* – que era a ilustração; para completar, alcançou alguma notabilidade como pintor de retratos da elite. Portanto, como um sujeito com um perfil desses pode ser olhado, senão com “o canto dos olhos”?

Maria Lúcia Bastos Kern, em sua tese de doutorado acerca da pintura modernista no Rio Grande do Sul, coloca o período entre 1945 e 1955 como aquele em que o modernismo emerge no Estado. E embora ela cite e analise algumas pinturas de Fahrion, o artista, no seu entender, sempre foi acadêmico (KERN, 1981). Fato semelhante se verifica na pesquisa de Marilene Pieta, sobre tema congênera: a autora também inicia suas reflexões na década de 50, precisamente em 1958, por considerar que, antes disso, nada de relevante havia acontecido, pelo menos nada de *ousado* ou que pudesse ser visto como *moderno* (PIETA, 1995).

Tadeu Chiarelli, no texto *Às Margens do Modernismo*<sup>2</sup> (in: CHIARELLI, 1999), toca no assunto dos artistas que constituíram suas obras às raias do movimento modernista paulistano. Cita, nesse artigo, entre vários nomes, o de João Fahrion, e manifesta um tênue desconforto pelo fato de se saber tão pouco sobre o pintor.

[...] João Fahrion, por sua vez, com sua retratística desenvolvida em Porto Alegre, criou uma galeria de personagens tratada a partir de um realismo infenso às vanguardas, e inundada por um clima de estranhamento, próximo às vezes da pintura centro-européia do entre-guerras. Sua produção ainda aguarda estudos mais detalhados e conclusivos. (CHIARELLI, 1999, p. 58)

Em artigo anterior, *O Novecento e a Arte Brasileira* (in: CHIARELLI, 1999), o mesmo autor já havia se referido ao caso do artista rio-grandense:

[...] Em Porto Alegre, por exemplo, a produção de João Fahrion parece-me tornar-se mais interessante se for interpretada à luz do retorno à ordem. Apesar de sua produção ser pouco divulgada, sobretudo aqui em São Paulo, o que se conhece daquele artista parece ter um nítido parentesco com a Nova Objetividade alemã dos anos 20: um realismo não-acadêmico, impregnado de um clima misterioso, quase onírico. Essas impressões podem ser confirmadas pelas informações dadas por Carlos Scarinci em seu livro sobre a gravura rio-grandense. Segundo o pesquisador, Fahrion teria estudado na Alemanha entre 1921 e 1923 [na

---

2 O artigo foi produzido originalmente para o catálogo da exposição *Bienal Brasil Século xx*, de 1994.

verdade, ele teria vivido lá entre 1920 e 1922]. Muito provavelmente, o artista deve ter entrado em contato com o clima de retorno à ordem existente naquele país que, por sinal, ganharia um vulto maior apenas a partir de 1925. (CHIARELLI, 1999, p. 72)

O exercício de Chiarelli é bem interessante: ele reconhece a situação-limite em que Fahrion está – bem como, em certa medida, a importância do mesmo – e tenta compreender algumas características da sua produção, a partir do contato com a Alemanha da década de 20. A partir dessa informação da experiência européia, deduz influências decorrentes do ambiente de *retorno à ordem* que permeia o Velho Mundo ano entre-guerras.

Chiarelli aposta em teoria similar para explicar as características do modernismo brasileiro. Segundo o pesquisador, foi nessa fonte mais conservadora, que procurava amenizar os radicalismos das vanguardas, bem como resgatar certos valores considerados fundamentais, como a questão do realismo e do naturalismo, que os modernistas brasileiros beberam.<sup>3</sup> O *retorno à ordem*, portanto, acabou se adequando habilmente à situação do país, uma vez que era *novo* o suficiente para se opor à arte acadêmica e tradicional e, por outro lado, não colocava barreiras ao figurativo, fator imprescindível aos modernistas paulistas de 1922, atrelados que estavam na busca das raízes nacionais e, conseqüentemente, na criação de iconografias tipicamente brasileiras. Claro que, para não se mostrar tão “fora de esquadro”, os artistas poderiam adotar uma pincelada mais ao gosto de Cézanne, bem como alguns experimentos menos traumáticos do Cubismo. Seriam *modernos*, mas sem sobressaltos.

Deste modo, de acordo com a reflexão de Chiarelli, em seus aspectos formais, as pinturas do nosso primeiro modernismo não trazem grandes diferenças quando comparadas às pinturas acadêmicas. Apresentam, todavia, estilizações que significaram uma novidade no circuito artístico brasileiro da época, podendo, “sem dúvida, ser entendidas como *modernistas*, no sentido de *diferentes* – ou mesmo de *futuristas*, como esse termo vulgarmente era entendido no Brasil no início do século” (CHIARELLI, 1994, p. 46).

Podemos pensar, então, que o modernismo brasileiro teve os seus percalços, teve os seus momentos de dúvida e de encruzilhada, mas, ao mesmo tempo, promoveu uma *modernização* das práticas artísticas, bem como instaurou uma reflexão e um debate que, até então, praticamente inexistiam. Essa *modernização* também é verificada em alguns trabalhos de artistas gaúchos da época, como é o caso de João Fahrion, o mais instigante dos ilustradores da antiga Editora Globo.

### Henny

João Fahrion nasceu em Porto Alegre no dia 8 de outubro de 1898, e morreu na mesma cidade,

---

3 Cf. CATTANI, 1987; FABRIS, 2002.



118. Foto do jovem Henny, década de 10 do século passado.

(FONTE: Acervo Família Fahrion.)

em 11 de agosto de 1970. Era filho da dona-de-casa Lina Catarina Ganns<sup>4</sup> e de Johann Willelm Fahrion, alemão de Hamburgo, proprietário de uma serraria. Tinha um único irmão, Ricardo, cinco anos mais velho.

De acordo com depoimento de Carlos Raul Fahrion, a infância do pequeno Henny, como era chamado na intimidade, foi desde cedo marcada pela tragédia. Quando tinha oito anos, o pai se suicidou, deprimido diante das dívidas financeiras que não conseguia saldar.<sup>5</sup> Na miséria e abatida, a mãe teve de procurar trabalho fora de casa e foi obrigada a tirar o filho mais

velho do colégio. Aprendeu a obturar e a arrancar dentes, e assim ganhou algum dinheiro, percorrendo cidades como Santa Cruz e Rio Pardo. Ricardo, que mais tarde veio a trabalhar como dentista, ajudava-a. João, por outro lado, de saúde e temperamento instáveis, era permanentemente protegido pela mãe, que tinha receios de que ele desenvolvesse algum tipo de depressão, em vista não apenas do suicídio do pai, mas também do avô materno, ocorrido anos antes. No colégio, Henny era encrenqueiro com professores e colegas: não falava, não participava das aulas e passava horas rabiscando. Em casa, também só desenhava: de paisagens a barcos ancorados que avistava de sua casa, nos altos da rua Duque de Caxias. O desenho parecia funcionar como uma espécie de válvula de escape para a criança taciturna que passava longos períodos ora a choramingar, ora a fechar-se no seu mundo – comportamento que o acompanharia também na fase adulta. A mãe, percebendo isso, estimulava-o.

Na adolescência, foi estudar desenho com o imigrante italiano Giuseppe Gaudenzi (1875-1966)<sup>6</sup>,

---

4 Conforme Carlos Raul Fahrion, Lina Catarina, por sua vez, era neta de Nikolaus Stumpf, que assumiu a primeira intendência de São Leopoldo, na região metropolitana de Porto Alegre, vindo a se tornar um dos homens mais ricos e bem sucedidos da região. Os pais de Lina eram Karl Ganns, comerciante de produtos finos e importados, e Gertrudes Stumpf. Segundo a fonte, a família foi, durante muitos anos, uma das mais tradicionais da cidade, e Dona Gertrudes, inclusive, mesmo depois de ter empobrecido, ainda era tratada com grande desvelo, como se fosse a “dona de São Leopoldo”.

5 Aliás, antes dele, o avô materno de Fahrion, Karl Ganns, também havia se suicidado, por motivo idêntico.

6 Giuseppe Gaudenzi nasceu em Forlì, Itália, em 1875, e morreu no Rio de Janeiro em 1966. Estudou na Escola Industrial de Pésaro e na Academia de Belas Artes de Bolonha. Depois, também passou pela Academia Real de Roma. Em 1909, mudou-se para Porto Alegre a convite do Governo do Estado e assumiu como professor junto ao Instituto Técnico Parobé, tendo tido, entre seus alunos, João Fahrion e João Faria Viana. Em 1914, de acordo com Círio Simon, compôs o júri da cadeira de Desenho na Escola de Artes, ao lado de Olinto de Oliveira, Fábio de Barros, Oscar Boeira e Libindo Ferrás. Em 1934, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde passou a produzir caricaturas para as revistas *Fon-Fon* e *Kodak*.

junto ao Instituto Técnico Parobé da Escola de Engenharia.<sup>7</sup> Gaudenzi, autor do monumento a Anita Garibaldi, em Porto Alegre, era estuador, escultor e desenhista com acentuada formação acadêmica e gosto pelo bem acabado. Isso certamente influenciou o jovem Henny que, em 1920, expõe na loja Esteves Barbosa, conquistando elogios de José Rasgado e de Fernando Corona (BOHNS, 2005). Neste mesmo ano, recebe uma bolsa do Governo do Estado para se aprimorar na Alemanha. A bolsa havia sido solicitada pela sua mãe e fora concedida pelo próprio Presidente do Estado, Borges de Medeiros. Conforme o sobrinho do artista,

Como ela [Lina Catarina] havia sido colega de colégio da Dona Carlinda [esposa de Borges de Medeiros] lá no Colégio São José, em São Leopoldo, resolveu conversar com a amiga. E bem naquela época o Borges estava incentivando enormemente a questão da indústria, das artes e da educação. Então, havia uma abertura, digamos assim, para isso. O fato é que, por intermédio da Dona Carlinda, a vó conseguiu não apenas uma bolsa para o tio Henny, como também uma para o meu pai, que foi estudar para trabalhar realmente como dentista prático formado. Assim que ela teve a confirmação do apoio, resolveu “queimar os navios” por aqui, ou seja, vendeu tudo: móveis, objetos, e inclusive uma casa que ela havia herdado, que ficava em São Leopoldo. Tudo em função dos filhos. Ela queria o melhor para os dois.<sup>8</sup>

Assim, o fato de Fahrion ter recebido a bolsa consistiu em uma conquista, em uma possibilidade de fazer parte do universo dos membros da elite cultural rio-grandense, mesmo sem ter capital econômico para tanto.<sup>9</sup> O que Fahrion possuía, naquele momento, era um outro tipo de capital: capital social, representado pela rede de relações e de amizades de sua família – da falida, mas ainda prestigiada, família Ganns.

Quando embarcou para a Europa, Fahrion tinha 22 anos; a mãe e o irmão o acompanharam. A sua primeira estadia teria sido em Amsterdã, na Holanda. Pouco tempo depois teria seguido para Munique e, finalmente, para Berlim. Na capital alemã, teria estudado na Academia de Belas Artes, dedicando-se à litografia e à pintura e tendo como professores Arthur Levin-Funke e Johann Schönefeld.<sup>10</sup> Há também a indicação de que, ali, Fahrion teria estudado com Otto

7 O Instituto Técnico da Escola de Engenharia foi criado no dia 1º de julho de 1906. Logo passou a ser chamado de Instituto Parobé, sendo mantido como um lugar de aprendizagem das técnicas de arte. Entre as suas atividades, estavam a tipografia e a litografia; também eram ministradas aulas de desenho e dos ofícios relacionados à arquitetura. Em 1906, ano de inauguração, já havia 15 alunos matriculados; no ano seguinte eram 83; em 1908, 154 e, em 1922, 728 alunos.

8 O depoimento integral de Carlos Raul Fahrion encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.

9 A conquista da bolsa revela também a existência de “mecanismos oficiais” não visíveis na concessão desse tipo de auxílio. É digno de nota que algo semelhante aconteceu anos depois, com Iberê Camargo.

10 Com o intuito de averiguar a veracidade desses dados, foi feita uma pesquisa junto à atual instituição de ensino berlinense, que sucedeu a antiga escola, a UDK, *Universität der Künste* (Universidade das Artes), mas essa investigação mostrou-se infrutífera, devido à perda de documentos, ocasionada com a 2ª Guerra. Também foi realizada pesquisa sobre a história desses professores, Levin-Funke, Schönefeld e Scerk (que já será citado), mas nada foi encontrado, nem em livros de arte alemã, nem a partir de ferramentas mais contemporâneas, como a própria Internet.

Mueller. Embora não se possa precisar, há vários motivos para acreditar que Fahrion teve aulas com o mesmo Otto Mueller (1874-1930) ligado ao grupo expressionista *Die Brücke*.<sup>11</sup>

É importante pontuar que o momento em que Fahrion permanece na Alemanha (1920-1922) é particularmente nodal quanto aos debates em torno do ensino e da função da arte. Entre 1918 e 1924, o país assiste à reformulação das antigas academias de arte, dentro de um movimento internacional que começara com o *Arts and Crafts*, na Inglaterra, e que ganhara fôlego local com o desenvolvimento do *Deutsche Werkbund* (Associação Alemã de Artesãos), organização que colocou os critérios da arte industrial acima dos critérios do artesanato, buscando promover uma cooperação entre arte, indústria e ofícios artesanais.<sup>12</sup> A influência do *Deutsche Werkbund* foi tão grande que, segundo Nikolaus Pevsner, nessa situação, era inevitável que surgisse um novo conceito de educação artística (PEVSNER, 2005). E ele ganhou corpo logo após a 1ª Guerra Mundial, com destaque para a *Bauhaus*<sup>13</sup>, em Weimar, e a fusão da Academia de Belas Artes e

---

11 Mueller passou a integrar o *Die Brücke* – convivendo com Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel e Pechstein – quando o grupo se transferiu de Dresden para Berlim, em 1910. Na capital alemã, no entanto, o *Die Brücke* não durou muito, diluindo-se em 1913. Seis anos depois, em 1919, Mueller era nomeado professor de pintura da *Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe* (Academia Estatal para Arte e Artes e Ofícios), em Breslau, lá trabalhando até 1930, quando veio a falecer. Breslau, hoje na Polônia, integrava a antiga Prússia e fica próxima ao rio Oder, na fronteira entre os dois países e perto também de Berlim. A pintura de Mueller se caracteriza por um expressionismo comedido: os seus nus não apresentam erotismo direto e provocante; as deformações em suas figuras são por demais sutis; e mesmo as cores adotadas primam por uma relação mais direta com o real. Não encontramos, portanto, as grandes características estilísticas que marcam os trabalhos dos artistas da *Ponte*, como o furor do desenho, evidente nas obras de Kirchner, ou a ousadia cromática, tão pontual nas pinturas de Heckel e de Schmidt-Rottluff. A poética de Mueller é bastante distinta: seus quadros têm composições harmoniosas, e o colorido é discreto.

12 O *Deutsche Werkbund* foi fundado em 9 de outubro de 1907, em Munique, por iniciativa do arquiteto Hermann Muthesius (1861-1927), do teórico político Friedrich Naumann (1860-1927) e de Karl Schmidt (1873-1954), fundador da *Deutsche Werkstätte* (Oficinas Alemãs), uma coalização de oficinas progressistas dedicadas ao artesanato. Muthesius trabalhara como adido cultural alemão na Inglaterra e, lá, impressionara-se com as idéias de William Morris. Mais tarde, em 1907, foi nomeado professor de arte aplicada na Universidade Comercial de Berlim e passou a defender uma relação mais próxima entre produção industrial e um estilo nacional. “Para ele, a padronização tanto técnica quanto estilística daria aos produtos alemães a supremacia no mercado internacional; tratava-se essencialmente de uma questão de usar o design como alavanca para as exportações e a competitividade” (CARDOSO, 2000, p. III). O *Deutsche Werkbund* propôs um novo estilo industrial, que adotava como princípio o projeto funcional e a ausência de ornamento, numa clara reação contra o esteticismo do *Art Nouveau*, então derrotado pelo dogma da *Sachlichkeit* (objetividade) (PEVSNER, 2005). Entre as suas metas principais estavam a cooperação entre arte, indústria e ofícios artesanais; a imposição de novos padrões de qualidade na indústria; a divulgação dos produtos alemães no mercado mundial, e a promoção da unidade cultural alemã (CARDOSO, 2000). Desde cedo, no entanto, houve controvérsias quanto aos rumos da associação: havia os que defendiam a máxima industrialização e a padronização dos projetos, como Muthesius e Peter Behrens, e aqueles que davam um valor maior à individualidade, como o belga Henri van de Velde. Acabou prevalecendo a idéia dos primeiros. A importância do *Deutsche Werkbund* foi decisiva, tendo ele influenciado mais tarde o desenvolvimento de entidades similares em outros países, como o *Österreichische Werkbund*, na Áustria (1912), o *Schweizerische Werkbund*, na Suíça (1913), e a *Design and Industries Association*, na Grã-Bretanha (1915), entre outras.

13 A *Bauhaus* foi criada em 1919 na pequena cidade de Weimar, na Turíngia, a partir da união entre a



da *Kunstgewerbeschule* (Escola de Artes e Ofícios), em Berlim, empreendida pelo diretor desta última, Bruno Paul.<sup>14</sup>

Quando Fahrion chega a Berlim (provavelmente ainda em 1920), ele sem dúvida encontra a cidade em polvorosa. Se os seus dados biográficos divulgados estiverem corretos<sup>15</sup>, precisamos imaginar que, ao ingressar na Academia de Belas Artes da cidade, ele se depara com um amplo debate em torno dessas questões. Desta época, existe a tradução de uma pequena carta de um quarto professor do artista, Otto Scerk. Solange Vignoli, em sua monografia de especialização sobre João Fahrion, reproduz este documento:

João Fahrion é aluno das minhas aulas na Academia de Artes Plásticas. Distingue-se pelo zelo e um talento extraordinário, de maneira que se pode predizer-lhe com certeza grandes sucessos na carreira de artista. Seria desejável que lhe fossem concedidos os meios necessários para a última perfeição. Ass. Professor Otto Scerk, pintor, professor A.A. Plásticas, Berlim, 8 de junho de 1921. (in: VIGNOLI, 1984, p. 13)

---

Escola de Arte e a Escola de Artes e Ofícios, recebendo de seu diretor, o arquiteto Walter Gropius (ex-aluno de Peter Behrens), o nome de *Staatliches Bauhaus*. Reconhecida internacionalmente como o grande centro de pensamento em torno do design nos anos 20, a *Bauhaus* teria como missão, entre outros, “levar à prática, com firmeza e determinação”, as idéias de pensadores como John Ruskin, William Morris, Van de Velde, Peter Behrens e dos próprios criadores do *Werkbund*, projetando como objetivo “reunir todas as atividades artísticas criativas em um todo, unir todos os ramos da arte industrial (*werkkünstlerische*) numa nova arquitetura: o grande edifício (*Einheitskunstwerk*)” (GROPIUS, Walter, apud PEVSNER, 2005, p. 318). Um dos principais trunfos da Bauhaus era o seu diversificado e invejável corpo docente, formado por artistas, arquitetos, criadores e profissionais muito diferentes, vindos de várias partes da Europa e da Ásia, o que demonstra a sua abertura às mais distintas tendências, inclusive políticas. Esta visão integrada pautou o pensamento de Gropius, para quem o design deveria ser pensado como uma atividade unificada e global, desdobrando-se em muitas facetas, mas atravessando ao mesmo tempo múltiplos aspectos da vida humana (CARDOSO, 2000, p. 120).

14 As idéias de Paul, publicadas em um livro de 1918 sobre a formação de artistas nas escolas subvencionadas pelo Estado, defendiam que, de um lado, (1) era importante investir em design para valorizar os produtos industriais exportados e, de outro, (2) era necessário estimular o talento nas belas artes, que “são indispensáveis para puxar o desenvolvimento da arte em geral e, por conseguinte, uma grande parte do desenvolvimento comercial” (PAUL, Bruno, apud PEVSNER, 2005, p. 323). Assim, após várias negociações entre o Ministério da Educação (que respondia pela Academia de Belas Artes) e o Ministério do Comércio (que coordenava a *Kunstgewerbeschule*), criou-se a nova instituição em 1923, rebatizada como *Escolas de Estado reunidas de Artes Liberais e Aplicadas*: “[...] a capital da Alemanha possuía a partir de então o estabelecimento de ensino unificado que fora tão sonhado por todos aqueles que esperavam o renascimento de uma arte integrada na sociedade, uma escola em que os jovens artistas fossem preparados por alguns dos principais líderes da pintura e da escultura modernas e em que os jovens artesãos e designers recebessem instrução em ateliês e laboratórios bem equipados e bem administrados” (PEVSNER, 2005, p. 325-236). Hoje, a instituição que dá seguimento à antiga Academia de Belas Artes de Berlim é a prestigiada UDK, *Universität der Künste*, que embora não tenha mantido a idéia da integração entre as *artes visuais* e as *artes e ofícios*, adotou um sistema de admissão e ensino muito semelhante ao proposto por Bruno Paul.

15 Há um outro item que dificulta uma identificação mais precisa em termos de datas: a inacessibilidade a documentos como passaporte e os próprios diários do artista, o que certamente colaboraria, e muito, na reconstrução desse trajeto. Segundo Carlos Raul Fahrion, este material foi roubado por um pesquisador após o falecimento do artista, e nunca mais foi recuperado.

A pesquisadora, infelizmente, não indica o motivo desta carta, tampouco aponta o destinatário ou a reproduz. Pela data e pelo tom da mesma, pode-se imaginar que ela tenha sido solicitada pelo artista, pleiteando uma possível prorrogação de sua bolsa de estudos junto ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Nota-se, ao final da mesma, a indicação do professor de que *seria desejável que lhe fossem concedidos os meios necessários para a última perfeição*, numa referência a uma formação mais completa e a uma possível permanência de Fahrion na Alemanha.

Precisamos imaginar também que a capital alemã vivenciada pelo artista é a instigante e decadente Berlim da República de Weimar (1919-1933). Das cinzas da guerra e do império, surgira uma república fragilizada, numa era de grandes dificuldades econômicas para a Alemanha derrotada. Os cabarés, a corrupção e o ambiente crepuscular tomavam conta de tudo, e a arte expressava e interpretava esse momento. Artistas ligados ao que se convencionou chamar de *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), como Otto Dix (1891-1969), Christian Schad (1894-1982), Conrad Felixmüller (1893-1977), George Grosz (1893-1959)<sup>16</sup> e Max Beckmann (1884-1950)<sup>17</sup>, tiveram suas obras completamente modificadas pela guerra, sendo que Dix, Grosz e Beckmann, inclusive, estiveram à frente do campo de batalha.

Contudo, diferentemente dos expressionistas alemães, que trabalhavam articulados em grupo, os artistas da Nova Objetividade seguiram, cada qual, o seu caminho. Em comum, o regresso a uma tendência realista na arte, relacionada ao já comentado movimento de *retorno à ordem*, também observado na arte francesa, no realismo social dos Estados Unidos e em vários países europeus. Ainda em comum, os temas das obras: os horrores da guerra, a hipocrisia social, a decadência moral, o desespero das classes mais pobres e a ascensão do Partido Nacional Socialista. No trabalho de Grosz, por exemplo – artista que chegou a ser definido pelos nazistas como “o bolchevista cultural nº 1” –, temos uma impiedosa denúncia, sem subterfúgios, contra a dissimulada sociedade germânica de então, em que a gula e a obscenidade coexistiam ao lado da pobreza, da enfermidade e dos prostíbulos. Já na obra de Beckmann, as paisagens citadinas de Berlim, os cafés, as festas de carnaval e os bastidores de teatro mostram seres mergulhados na melancolia e solitários, mesmo no meio de tantos outros, como se estivessem condenados à incomunicabilidade.

Certamente Fahrion tomou conhecimento dessa produção, mesmo que o momento de maior

---

16 Lembrando que Grosz foi também um artista importantíssimo no movimento Dada na Alemanha, ao lado de John Heartfield (1891-1968), Wieland Herzfelde (1896-1988), Raoul Haussmann (1886-1971) e Hannah Höch (1889-1979).

17 Entre os anos de 1910 e 1912, por exemplo, Beckmann era elogiado por pintar grandes cenas de caráter histórico, ao gosto dos realistas e impressionistas alemães, a ponto de fazer parte da *Berliner Secession* já na primeira década do século passado, estando próximo, portanto, de artistas como Max Slevogt, Lovis Corinth e Max Liebermann.

efervescência da Nova Objetividade tenha se dado a partir de 1925. Inclusive podemos perceber em sua obra certas influências de alguns artistas desse período, a exemplo de Max Beckmann, como veremos em breve.

### Entre gráficas e salões

Ao Brasil, Fabrion só retorna no fim de 1922. Na realidade, voltou porque foi constrangido a fazê-lo, como testemunha seu sobrinho:

Na realidade, o Fabrion não queria voltar. Lá ele vivia com qualquer coisa, com qualquer dinheiro. Se houvesse só um prato de arroz, já estava bom. Ele então ficou alguns meses a mais. Se o Ricardo, meu pai, não tivesse mandado a passagem, ele não teria voltado. Lá, ele caiu numa rodinha de judeus muito afeitos ao teatro e às artes. Em Berlim, ele dizia que havia muitos artistas e boêmios judeus, e era com eles que saía, conversava, se divertia. [...] A grande preocupação do meu irmão e da Dona Lina é que ele poderia “se perder” lá: entrar num buraco e nunca mais sair. Na época, chamavam a doença de maníaco-depressiva. Ele não era louco. Ele distorcia a realidade, isso é diferente.



Reprodução: Paula Ramos

119. Velha Holandesa (sem data)  
Óleo sobre cartão, 35 x 25,5cm  
Coleção Raul Fabrion

Na volta, Fabrion expõe, em 1922, no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, tendo recebido Medalha de Bronze pela pintura *Velha Holandesa*. Em 1924, no mesmo salão, leva a Medalha de Prata por *Retrato de Dama*.<sup>18</sup> A partir de então, sistematicamente vai abocanhando prêmios e distinções.<sup>19</sup> Em 1923, em Porto Alegre, exhibe litografias executadas na Europa (BOHNS, 2005). Dois anos depois, em 1925, participa, com destaque, do Salão de Outono, apresentando

18 Obra que, inclusive, estampa a capa da edição nº 50, de 1931, da *Revista do Globo*; a reprodução da pintura, mesmo tanto tempo após o recebimento do prêmio (sete anos depois!) também demonstra o prestígio que o artista tinha entre seus colegas na Globo.

19 Alguns outros prêmios importantes de João Fabrion: 1939: Prêmio Hemisfério Ocidental para o retrato de Eunice Costa, no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; 1940: Medalha de Ouro no 2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, com um conjunto de cinco ilustrações realizadas para o livro *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, editado pela Globo. Prêmio Aquisição no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a obra *Interior com Figuras*; 1944: Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes, com a litografia *A Modinha*; 1953: Prêmio Aquisição no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a obra *Mulher com Céu Rosa*; 1955: Prêmio Caixa Econômica do Rio Grande do Sul/ Salão Oficial de Belas Artes do Estado, por pintura.



120. Auto-retrato de João Fahrion, “o homem do lápis mágico”. A imagem foi publicada na edição nº 153 da Revista do Globo (1935), e é apenas uma das dezenas de imagens do gênero feitas pelo artista. No que tange à arte sulina, talvez só um artista como Iberê Camargo tenha produzido tantos auto-retratos. (FP)

quatro telas e dois desenhos. Mas o ambiente das artes no Rio Grande era muito incipiente. E Fahrion, como tantos artistas de sua geração, busca trabalho nas gráficas e litografias da cidade. Talvez não fosse exatamente o que desejava fazer, mas era como poderia se manter. Assim, encontra emprego na Livraria do Globo. Era 1925, e ele passava a fazer parte da então enxuta *Seção de Desenho*, chefiada, desde 1922, por Ernst Zeuner.

Lembro de que ele se queixava de que ganhava pouco, mas tinha muito prazer em trabalhar lá, porque o velho Bertaso proporcionava um ambiente legal e, também, porque havia muitos artistas e intelectuais que trabalhavam lá. Ele dizia que sempre recebiam muitas visitas de artistas e que, por isso, o ambiente era excelente. Assim, ele esquecia o pouco dinheiro que ganhava, que mal dava para pagar o aluguel e comprar as comidas do mês. Na verdade, ele ganhava tão mal... isso ele não admitia, mas era a realidade dele...<sup>20</sup>

Na Globo, em pouco tempo consagra-se como o mais importante de seus ilustradores, sendo requisitado para criar capas e logotipias diversas. Seus desenhos podem ser localizados vastamente tanto nos livros, como nas páginas da revista *A Novela* e, principalmente, na *Revista do Globo*, nos seus dez primeiros anos. Já naquele quartel Fahrion era respeitado e reverenciado pelos seus colegas. E uma prova disso é o auto-retrato publicado em página inteira, na edição nº 153, de 19 de janeiro de 1935. Abaixo do desenho feito a lápis, enfatizando o olhar arguto e os cabelos rebeldes – elementos típicos de uma verve romântica –, encontramos a seguinte legenda:

João Fahrion – o homem do lápis mágico. O admirável ilustrador de *Alice na Terra das Maravilhas*, *Os Nenês d'Água*, *Alice na Casa do Espelho*, *Heidi* e *A Ilha do Tesouro*, os cinco maravilhosos livros da Coleção Infantil da Livraria do Globo. Este ano ele continuará trabalhando para aquela [esta] casa editora fazendo capas e ilustrações de livros.<sup>21</sup>

20 Depoimento de Carlos Raul Fahrion. Infelizmente, não foi possível precisar qual era o “salário” de um ilustrador na Globo. É interessante assinalar, quanto aos depoimentos de Raul Fahrion, os vários “tons” e informações um pouco distintas que surgiram nas três entrevistas oficiais que realizei com ele, em datas também diferentes, como está indicado no Apêndice B desta pesquisa.

21 REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, Editora do Globo, 19 jan. 1935. p. 23. Ano 7, nº 153.

De formação artística não tradicional (uma vez que não chegou a fazer um “Curso de Belas Artes”), João Fahrion também trabalhou, entre os anos de 1927 a 1938, em fases irregulares, como professor de desenho em Pelotas. E foi como professor universitário que ele, estranhamente, foi sendo assumido e ao mesmo tempo renegado: assumido porque toma parte, a 2 de setembro 1937, do corpo docente do IBA<sup>22</sup>; renegado porque era mal-visto pelos próprios colegas. Novamente, de acordo com o depoimento de seu sobrinho, Fahrion não queria aceitar o convite para trabalhar no Instituto, pois pressentia um certo desconforto. Mas é pressionado pelo irmão, em vista da precariedade financeira em que vivia. E, novamente, ainda conforme Carlos Raul, o sucesso e a importante conquista teriam sido capitaneados pela mãe.

A entrada do Fahrion no Belas Artes também passou pela relação pessoal da Dona Lina Catarina com a Dona Lina Daudt, sogra do Tasso Corrêa, então diretor do Instituto. Elas eram primas e muito amigas. E o Tasso sabia, assim, do problema do Fahrion [problema depressivo]. Mas ele admirava muito o seu talento. E o convidou para trabalhar lá, com a morte do Pelichek. Parece que o Ângelo Guido também fez uma ponte para levar o Fahrion para o IBA. E, assim, logo se formou o trio Benito Castañeda, Guido e Fahrion. Eles se divertiam muito. Eu me lembro de que o tio contava que o Benito sempre comia no restaurante Maria Gorda [antigo restaurante “Dona Maria”, junto à Praça Parobé, no centro da cidade] e pagava no final do mês. Só que muitas vezes chegava o dia do pagamento e ele não tinha dinheiro, então ele pintava um grande quadro e dava em troca.

Uma vez mais, portanto, o capital social da família do artista funcionou como motor de sua trajetória, possibilitando-lhe galgar postos no campo de produção erudita.

### Catedrático

No IBA, Fahrion assumiu a disciplina de Desenho com Modelo Vivo e, além de professor, ocupou, em várias ocasiões, posto no Conselho Técnico e Administrativo (CTA) do curso e da Congregação do Instituto. Em sua tese de doutorado sobre as origens do Instituto de Artes, Círio Simon chama a atenção, entretanto, para a presença por demais discreta do artista:



121. Anúncio criado por Fahrion e publicado na edição nº 151 da Revista do Globo (1934). (FP)



122. Imagem de Fahrion publicada na Página Literária do jornal Diário de Notícias (jul. 1927). (FP)

22 Primeiro assumiu interinamente, sendo sua efetivação divulgada por decreto de 7 de janeiro de 1939.

O pesquisador não encontrou, nas atas dessas duas instâncias administrativas do Instituto, um único registro escrito das suas opiniões. Também não foi localizado o menor texto ou discurso seu pronunciado no âmbito do Instituto, escrevendo ou falando da sua linguagem plástica. Parece que fazia simetria e contraste ao falante e efusivo professor de escultura Fernando Corona, sem negar-se a ver com ironia, através dos seus desenhos, o ambiente e os personagens do Instituto, inclusive os professores. Essa especialização que lhe foi peculiar no campo da linguagem gráfica atualizada para o meio interessava sobremaneira ao curso e ao Instituto, no momento que esses precisaram se afirmar na disciplina do Desenho Artístico. O IBA-RS não só ganhou um docente de Desenho, mas um universo cultural e uma legenda que acompanhava esse docente. [...] O pesquisador, como aluno do Instituto entre 1958-61, pode acrescentar que não houve nenhuma aula teórica ou palestra em sala de aula de João Fahrion durante esse período. Os estudantes do Curso de Artes Plásticas submetiam-se a esse espaço de linha de montagem e produção em série. Cada um dos 30 alunos deveria procurar seu posto e sua função. Depois o docente supervisionava obra por obra, linguagem por linguagem e repertório por repertório, sem a menor comparação ou desestímulo. (SIMON, 2002, p. 274)

Segundo Simon, a contratação do “silencioso e ensimesmado” João Fahrion foi uma atitude unilateral de Tasso Corrêa, como também havia sido a do escultor Fernando Corona que, de acordo com o pesquisador, tinha tão somente o 4º ano primário da educação fundamental. A inserção desses profissionais no curso teria o propósito de não deixar que as aulas da instituição *morressem* entre as quatro paredes de uma sala de aula. “Se, antes, o aluno da Escola de Artes buscava o curso para aperfeiçoamento pessoal, numa atitude passiva, agora o CAP [Curso de Artes Plásticas] evoluía em direção de um curso profissional, respondendo ativamente às reais necessidades de uma vida urbana e à circulação da arte” (SIMON, 2000, p. 275).<sup>23</sup> A presença de Fahrion e de Corona, ambos com atuação significativa no mercado local, seja no campo da ilustração, seja no da decoração de fachadas de edifícios, mostraria, portanto, o interesse de Tasso Corrêa em incentivar uma relação mais profícua entre as *artes* e os *ofícios*, dentro de um movimento internacional que modificara as estruturas de ensino em países como a Inglaterra e a Alemanha, como vimos há pouco.

Conforme as observações de Simon – a partir da leitura de atas de reunião e do acompanhamento dos registros administrativos do IBA –, Tasso Corrêa estava sendo audaz, inclusive quando insistia em proteger Fahrion, mesmo quando este faltava a várias reuniões seguidas, acusando *motivos de força maior*, ou quando não comparecia às aulas ao longo de duas, três semanas, devido à depressão que o acometia.

João Fahrion era, de fato, depressivo. Carlos Raul indica que freqüentemente o tio ficava perambulando pela casa, de pijama e chinelos, apenas chorando. Os dias que antecediam o Natal, então, consistiam num martírio para a família, pois ele sempre, invariavelmente, estava deprimido: não saía de casa e pouco conversava. Paradoxalmente, o que prenunciava a crise era a sua

---

23 Sobre as mudanças no currículo do curso de Artes Plásticas do IBA, bem como a criação de “cursos técnicos” de artes plásticas, ver SIMON, 2002.

energia vertiginosa ao pintar e ao criar as mais soltas e experimentais obras.

Quando ele entrava em euforia, pintava e farreava sem parar. Aí ele achava tudo muito bom e bacana e dava de presente para o primeiro que aparecesse: “Gostou, então leva”, ele dizia. Quantos trabalhos ele não deu para pessoas que nem conhecia direito... E quando fazia os trabalhos mais experimentais, mais ousados, ele chegava a um estado tal de euforia que pintava rapidamente, compulsivamente. Então, toda a família sabia que ele entraria em depressão. Era coisa de horas ou mesmo de minutos. Sempre que ele fazia algo assim, a mamãe entrava em parafuso, pois sabia que ele ia pirar. [...] Muitas vezes ele olhava para o trabalho e dizia que tudo era uma porcaria, então rasgava um monte de coisas e jogava no lixo. Cansava de fazer isso. E a gente tinha de ficar meio por perto, para tentar salvar alguma coisa no meio daqueles ataques de fúria.

Diversas vezes Fahrion foi internado em clínicas, sob a observação, os remédios e, muitas vezes, a questionável terapia de choques elétricos do Dr. Ritter. Saía mais calmo, cada vez mais quieto e introspectivo. No final da vida, o que o desesperou profundamente é que, além de abatido pela doença, havia perdido a memória para o desenho. Como lembra Carlos Raul:

Ele simplesmente não conseguia mais desenhar. E isso o deixava muito abalado. Ele queria desenhar a Deise [esposa de Raul], mas não conseguia; queria desenhar várias coisas, qualquer coisa, não conseguia. Parecia que ele não sabia como fazer.

Era esse o espectro que Tasso Corrêa mantinha sob sua proteção no IBA, assumindo uma relação quase que paternal. Tal salvaguarda evidentemente devia gerar um desconforto na instituição, o que potencializava as críticas, mesmo veladas, que Fahrion recebia dos colegas por seu trabalho, como aponta Círio Simon:

Num ambiente natural de excomunhões recíprocas, havia oposições francas ao desenho intimista de Fahrion. Essas oposições eram provenientes de artistas com estética oposta e que cultivavam um desenho mais vigoroso e acompanhado de posições ideológicas publicadas em textos ou através de aulas teóricas. Nesse sentido, a obra de Fahrion passava na mente do estudante como algo inteiramente antagônico ao ideal estético e às expressões verbais de um Corona, ou ao refinamento teórico e pictórico de um Ado Malagoli, ou ao discurso plástico grandiloquente e operístico de um Aldo Locatelli. [...] Apesar das oposições sistemáticas de alguns docentes para as suas soluções plásticas, o pesquisador jamais ouviu a defesa verbal da sua própria obra frente aos seus rivais. (SIMON, 2002, p. 274)<sup>24</sup>

O depoimento de Simon é reforçado pela lembrança de Joaquim da Fonseca:

No Instituto, quando eu era aluno lá, na década de 50, havia um preconceito em relação ao Fahrion. Ele era visto como um cara que havia se vendido, como um “prostituto”. Todos tinham um certo respeito por ele, mas os professores mais acadêmicos, digamos assim, tratavam-no com indiferença

---

24 Interessante observar, no entanto, que Fahrion chegou a publicar alguns artigos no *Correio do Povo*, discutindo questões específicas do campo da arte. O artista não discorre sobre o seu trabalho, mas sobre arte, de uma forma mais geral. Alguns desses textos encontram-se reproduzidos, na íntegra, no Anexo A desta tese.

e meio que incitavam isso nos alunos, porque ele era um cara que tinha produzido ilustrações para vender revistas e livros.<sup>25</sup>

A percepção que Fonseca resgata é sintomática: aqueles que trabalhassem com artes gráficas estavam maculados, sendo vistos pelos colegas como *vendidos, prostitutos, inferiores*. Nem há tanta novidade nisso: não é assim até hoje? É bom que se acentue, porém, que, no Rio Grande do Sul dos anos 30 a 50, embora houvesse uma resistência aos artistas gráficos, houve também um sinal de mudança, com a inserção, já no 1º Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939), de premiação para as seguintes categorias: Gravura, Arte Decorativa, Arquitetura, Desenho e Artes Gráficas, afora as tradicionais Pintura e Escultura, o que também demonstra uma certa abertura da academia e do campo artístico para outras modalidades de produção.

#### “Caramujo de cultura invejável”

O jornalista Justino Martins, na já citada reportagem publicada na *Revista do Globo* de janeiro de 1941<sup>26</sup>, conta uma anedota para definir o comportamento social (ou anti-social?) de João Fahrion:

Levemente arqueado para a frente, os braços abandonados ao longo do corpo, com um cigarro esquecido entre o indicador e o médio da mão direita, o pintor João Fahrion entra no elevador da Livraria do Globo. Ali encontra o Sr. Bertaso – chefe da casa –, mas é como se não encontrasse ninguém – recosta-se num canto e espera mudo, quieto, pensativo, a chegada ao quinto andar.

O senhor Bertaso pergunta-lhe, nervoso:

- Afinal, quem é o dono desta casa, eu ou o senhor?

Fahrion sente-se surpreso e titubeante. O Sr. Bertaso continua:

- Há doze anos que o senhor passa por mim e não me cumprimenta.

Justino Martins segue dizendo que o silêncio de Fahrion é tão acentuado que ele é capaz de acreditar que, ao nascer, o artista não soltara “o clássico vagido solicitado violentamente pelas parteiras”. Vários depoimentos atestam que o solteirão João Fahrion não era apenas quieto, mas quietíssimo. Preferia ficar no seu canto, desenhando, pintando, escrevendo uns versos soltos e brincalhões, lendo. Era um homem de vasta leitura e, segundo o jornalista Antônio Hohlfeldt<sup>27</sup>, possuía uma “extraordinariamente bem nutrida biblioteca”, cujos livros traziam anotações, apontamentos e críticas que ele ia acrescentando, à medida que lia.

---

25 O depoimento completo de Joaquim da Fonseca encontra-se reproduzido no Apêndice B desta pesquisa.

26 MARTINS, Justino. Um Chinês Louro. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora do Globo, 25 jan. 1941. p. 20-21, p. 52. Ano 13, nº 288. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

27 HOHLFELDT, Antônio. João Fahrion, de formas femininas e cores suaves. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 dez. 1971. Caderno de Sábado, p. 6-12. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



“Caramujo de cultura invejável”, como o definiam alguns colegas do IBA, Fabrion tinha no poeta Heinrich Heine uma de suas leituras prediletas. Os volumes, em alemão e herdados do avô, o “velho Ganns”, são repletos de comentários. O artista também tinha fascínio pelo trágico *Fausto*, de Goethe, e pelas misteriosas e perversas histórias de E.T.A. Hoffmann. Por outro lado, divertia-se com as debochadas narrativas de Cervantes e de Bocaccio, respectivamente em *Dom Quixote* e *Decamerão*. A predileção por esses autores e gêneros reforça algo presente na própria poética do artista: de um lado, um trabalho de cunho mais melancólico e até existencialista, verificado nas complexas cenas de circo; de outro, o fantástico e misterioso, representado por sua grande obra em ilustração, *Noite na Taverna*; e, ainda, a ironia e o ludismo, tão marcantes em suas caricaturas, em algumas pinturas de caráter mais pessoal e em seus escritos, como percebemos nesta mensagem escrita em um cartão de natal para o sobrinho Raul, datada de 1944:

Raul  
 Eu trago aqui  
 E para ti  
 O “elemento”,  
 O fermento  
 Para o fuzil e tudo o mais.  
 Coitados dos tico-ticos e pardais...  
 Lembra-te entretanto  
 Que estourando  
 Do trabuco o caniço  
 Vira tudo em chouriço!  
 Teu colega enternecido – Benevides Burrecido<sup>28</sup>

Em outra folha de papel, datada de 1958 e escrita para o sobrinho, o artista novamente reuniu várias frases que, para ele, funcionavam como “lições”:

Diz-se que o homem se difere do animal pelo rir; eu acho que ele se difere pelo rabo que [lhe] falta.

A experiência para a vida não é mais nada do que saber que por debaixo do arame no qual nos equilibramos fica o vácuo do abismo.

O homem precisa crer em alguma coisa, pois eu creio na burrice beatificada.<sup>29</sup>

Há ainda diversos outros escritos assinados pelo artista, e o que os caracteriza é o despojamento e a brincadeira. Não me parece, de modo algum, que o artista tivesse qualquer pretensão literária. Acredito que ele se dedicava a escrever esses versos justamente como uma forma lúdica de crítica, inclusive a si mesmo.

28 A fotocópia deste cartão encontra-se no Anexo B desta pesquisa.

29 A fotocópia desta página encontra-se no Anexo B desta pesquisa.

No que tange às artes visuais, a sua biblioteca comportava várias publicações, como livros e catálogos de artistas, principalmente dos expressionistas alemães, com destaque para um volume sobre o artista norueguês Edvard Munch, como aponta o sobrinho:

Provavelmente era o artista que ele mais gostava, mas também era um sinal negativo para a família, pois quando a gente encontrava o livro aberto, já sabíamos que ele ia entrar em depressão. Isso era certo. Tínhamos de ficar em cima dele, sempre, porque tínhamos medo que ele se suicidasse.

Infelizmente, a família de Fahrion não possui mais esses livros e catálogos – a observação dos mesmos com certeza colaboraria para um estabelecimento mais preciso das referências visuais e predileções do artista –, mas é interessante saber que ele havia adquirido (portanto, apreciava) diversos volumes sobre os expressionistas alemães e que tinha especial empatia por Munch. Provavelmente Fahrion se identificava com ele, uma vez que Munch teve uma história familiar tão traumática como a sua: o pai era extremamente religioso, beirando a demência, enquanto que a mãe e a irmã haviam morrido de tuberculose quando ele era criança. Munch também passava longos períodos desanimado e angustiado, mas reconhecia nessa instabilidade mental parte de seu gênio, chegando a dizer que não se desfaria da doença, pois muito de sua arte se devia a ela. Era essa poética que tanto Fahrion apreciava, bem como a produção dos expressionistas alemães, conforme testemunho de Carlos Raul Fahrion.

#### Um certo tédio no olhar...

Maria Amélia Bulhões assina uma das raras exposições sobre a obra de João Fahrion.<sup>30</sup> Não se tratava de uma mostra de cunho comercial, mas memorialista. O recorte curatorial se concentrava nas *mulheres*, notadamente nas mulheres da *boa sociedade* que Fahrion retratou.

Sabemos que muito da notoriedade conquistada por Fahrion no ambiente artístico e social porto-alegrense se devia ao seu trabalho como retratista. Essa atividade, ele começa a divulgar ainda nos anos 30, precisamente a partir de 1937, quando passa a assinar uma seção na *Revista do Globo* com retratos a *crayon* de belas mocinhas e senhoras da *província*. Tal espaço, que variava entre uma e duas páginas, era um dos modos mais eficazes da Globo estabelecer vínculos com a sociedade rio-grandense. Ora, que empresário ou político não gostaria de ver estampado numa das revistas de maior circulação do país o rosto de sua esposa ou filha? Era um verdadeiro luxo ser retratada por João Fahrion, ali, ao lado de Alzira Vargas, de Irene Terra Lopes... Esse espaço, em geral, revertia para o veículo e para o retratista, uma vez que o primeiro lucrava com os anúncios publicitários (tais famílias, geralmente, eram proprietárias de indústrias e de estabelecimentos comerciais no Estado) e com o reconhecimento e adesão dessa parcela da sociedade,

---

30 A exposição *Fahrion – Um Olhar sobre o Universo Feminino* aconteceu de 20 de novembro a 10 de dezembro de 2002, na Associação Leopoldina Juvenil, em Porto Alegre.

enquanto o segundo conquistava clientes para um imponente retrato, desta vez uma *nobre* pintura... Quantas mulheres foram retratadas por Fabrion e como, geralmente, ele detestava fazer esses trabalhos! O depoimento da modelo Enedina<sup>31</sup>, que posou para ele por mais de seis anos, é sintomático:

O Fabrion se ressentia de que a pintura *déle*, mesmo, as pessoas não compravam. A única coisa que compravam eram os retratos, mas ele não gostava de fazer retrato de qualquer um. Tinha de ser uma pessoa especial, com uma história especial, com um rosto especial. Isso ele falava muito para mim.<sup>32</sup>

Fabrion produziu dezenas de retratos entre os anos 40 e 60, na sua maioria de mulheres da elite local. Podemos pensar o *retrato* como uma forma de perenizar e de cristalizar não somente rostos e semblantes, mas valores e comportamentos, satisfazendo a uma motivação aristocratizante. As poses, os enquadramentos, os objetos inseridos (a destacar princípios e valores do retratado), os olhares fortuitos ou compenetrados no provável espectador... recursos retóricos próprios do gênero que engendram um complexo jogo de interações entre individualidade e máscara social. O retrato de encomenda, essa “imagem negociada”, para usar a expressão de Sergio Miceli, geralmente evidencia e confirma socialmente um poder, que pode ser de várias ordens: econômico, cultural ou mesmo físico, relacionado à beleza, no caso majoritário dos retratos femininos. O retrato de encomenda também pressupõe um pacto entre “aquele que representa” e “aquele que é representado”, entre o que é mostrado e o que é escondido, entre o “desejo de obra”, por parte do artista, e o “desejo de imagem”, por parte do retratado. E esse pacto nem sempre é pacífico... Referenciando Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, Annateresa Fabris lembra o grande desafio do retrato:

[...] individualização pela expressão e a socialização do indi-



31 Enedina Machado Serafini foi uma das modelos mais frequentes de João Fabrion, sobretudo ao longo da década de 60.

32 O depoimento integral de Enedina Machado Serafini encontra-se reproduzido no Apêndice B desta pesquisa.

123. Retratos assinados por Fabrion e publicados nas páginas da Revista do Globo ao longo dos anos 30. (FP)



Reprodução: Paula Ramos

**124.** Retrato da Mãe, Lina Catarina (sem data - 194?)  
Óleo sobre tela, 61,5 x 48 cm  
Coleção Raul Fabrion



**125.** Retrato de Evelyn Berg (1957)  
Óleo sobre tela, 90 x 70 cm  
Coleção Elsbeth e Kurt Berg  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)

víduo, que supõe mímicas, olhares, gestos, atitudes e posturas viradas para o exterior e que provêm ao mesmo tempo do mais profundo do indivíduo; e que obedece a códigos e constrangimentos regulados por convenções e significando simultaneamente a inefabilidade singular da interioridade. (COURTINE & HAROCHE, apud FABRIS, 2003, p. 143)

Tomemos alguns exemplos de retratos assinados pelo artista. O da pequena Evelyn Berg, por exemplo, de 1957. Neste, a menina aparece centralizada e sentada, tendo no colo um livro de imagens, possivelmente de arte. Ao fundo, uma espécie de cortina e, ao seu lado esquerdo, o fragmento de uma mesa com um vaso de flores. Evelyn nos mira fixamente, apoiada, com uma das mãos, na cadeira, e segurando o livro com a outra. Há, naturalmente, o interesse de relacionar a menina aos valores de sua família: arte e cultura. Assim, o livro não está ali apenas como um elemento compositivo, como o que acontece com o vaso de flores; ele está indicando o que, em tese, faz parte do cotidiano de Evelyn e que a diferencia dos demais: o acesso à cultura erudita.

Algo similar ocorre nos retratos de Helga Marsiaj (1946) e de Lucila di Primio Conceição (1956). Em ambos, as retratadas são representadas com vestidos de festa, sentadas de forma ereta e elegante, sobre estruturas invisíveis. Elas não estão “à vontade”, mas sim “posando” para alguém, projetando um comportamento e uma atitude ao espectador. Mostram, na forma delicada como apóiam as mãos, nas alianças de casamento, nas unhas cuidadosamente pintadas e nos vestidos farfalhantes, a classe social que integram, o que

as torna dignas da pintura: seja o poder econômico estampado nos elementos já citados, seja o “exemplo” de comportamento e retidão (na pose aristocrática), seja um certo correspondente com os padrões de beleza clássica, mesmo que comedido e gélido. Acerca disso, Maria Amélia Bulhões chama a atenção para o fato de que retratos como esses testemunham a condição essencial da mulher em uma sociedade conservadora: ser ao mesmo tempo sensual e contida (BULHÕES, 2002).

Encontramos uma maior naturalidade nos retratos de Inge Gerdau (1955) e de Roseli Becker (1956), nos quais, inclusive, há a representação de objetos da mesma ordem, como livros e estatuetas de santas: “cultura” e religião, portanto, duas qualidades prezadas pela sociedade sulina da época. Em ambas imagens encontramos o pano listrado, tão marcante em pinturas mais pessoais do artista e usado aqui como elemento compositivo, “quebrando” a rigidez da representação; e em ambas os olhares se projetam para além do quadro, fitando algo por demais longínquo.

Expressão semelhante marca o retrato de Maria José Cardoso (1956). A ex-miss Brasil emerge numa composição logo acima dos joelhos, segurando uma revista e mantendo o olhar distante e compenetrado. A pintura estabelece um diálogo entre a retratada, em sua estática majestade, e a representação de uma escultura no canto direito da tela. A ligação não se dá apenas pelo elemento da cor, o preto, em contraste com o fundo em tom pastel, mas também pelas formas voluptuosas de ambas, reforçadas pelo sutil conjunto de figuras femininas seminuas e em posições sensuais que



126. Retrato de Helga Marsiaj (1946)  
Óleo sobre tela, 120 x 90 cm  
Coleção Helga Marsiaj  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



127. Retrato de Lucila di Primio Conceição (1956)  
Óleo sobre tela, 120 x 100 cm  
Coleção Lucila di Primio Conceição  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



128. Retrato de Inge Gerdau (1955)  
Óleo sobre tela, 97 x 74cm  
Coleção Pinacoteca Aldo Locatelli  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



129. Retrato de Roseli Becker (1956)  
Óleo sobre tela, 79 x 70,5cm  
Coleção Roseli Becker  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)

forma o fundo e que aparece, por sua vez, em praticamente toda a obra do artista.

A mesma estátua (trata-se de uma escultura de Humberto Cozzo, que ficava no ateliê do artista, no IBA, e que hoje integra a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS) pode ser identificada em outra pintura do artista, datada do mesmo ano de 1956, que traz, ao centro, uma de suas modelos, de beleza estelar.<sup>33</sup> Assim como o retrato de Maria José Cardoso, esta obra denota sólida estrutura compositiva, com a figura centralizada e seminua, o busto descoberto e o mesmo olhar vazio. Ao fundo, um recorte da paisagem central de Porto Alegre, vista a partir do ateliê de pintura no qual Fahrion ministrava aulas no IBA: alguns poucos prédios mais altos, o rio, telhados caiados. No canto direito da tela, a idêntica estátua, porém representada de ângulo diverso.

Nota-se, em ambas imagens, o investimento de Fahrion no desenho, percebido na enfática linha a contornar as retratadas e, principalmente, no caráter quase de esboço como trata os perfis dos prédios ou as figuras femininas soltas e lascivas, no que parece ser um papel de parede ou pano de fundo, no caso do retrato de Maria José Cardoso.

O que pautou Fahrion na feitura dessas imagens? Por que, em alguns desses retratos, ele se mostra mais contido e, em outros, ao contrário, tão solto, tão ele mesmo, fazendo da en-

---

33 A mesma modelo, aliás, serviu de base para a pintura *Nu com luvas* (1955), do acervo do MARGS Ado Malagoli.

comenda, do “desejo da imagem”, o seu próprio “desejo de obra”? Como responder? Empatia, um acordo estabelecido entre as partes? Talvez o depoimento da modelo Enedina novamente nos ajude: “Tinha de ser uma pessoa especial, com uma história especial, com um rosto especial. Isso ele falava muito para mim”. Acerca dos aspectos por trás da produção de um retrato, Sergio Miceli nos coloca:

Para sua fatura, o artista mobiliza não apenas seus próprios conhecimentos, sentimentos e emoções, deixando-se ainda impregnar em alguma medida, aliás bastante desigual conforme as circunstâncias, dos pleitos e insinuações dos clientes, buscando enfim intermediar duas energias sociais “constitutivas” tanto com os léxicos e linguagens plásticos disponíveis, como com a vocalização institucional acerca do retratado. Cada retrato evidencia um arranjo distinto dessas energias sociais liberadas durante sua fatura, ora fazendo prevalecer o teor oficial ou oficioso da encomenda institucional, ora dando vazão aos experimentos estéticos do artista, ora dando feição aos fantasmas, desejos e censuras dos retratados, quase sempre assumindo os teores de sua consistência visual em meio ao emaranhado contraditório desses investimentos particulares e institucionais, vivenciados por vezes como experimentos particulares e institucionais, vivenciados por vezes como experimentos dilacerantes no plano pessoal. (MICELI, 1996, p. 23)

### Nos bastidores...

Se, como retratista, Fabrion imortalizou figuras da alta sociedade porto-alegrense, sua produção mais pessoal, majoritariamente centrada na figura humana, eterniza em complexas cenas as moças simples que lhe serviam de modelo. É o caso da já citada Enedina. Mulher singela, de rosto indiático, tez cor de cuia e espessas sobrancelhas, Enedina remete à *chinoca* interiorana. Ela, que nada tinha a ver com os padrões fisionômico e so-



130. Retrato de Maria José Cardoso (1956)  
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm  
Coleção Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



131. Sem título (1956)  
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm  
Coleção particular



132. Sem título (1961)  
Óleo sobre chapa de duratex, 98 x 74 cm  
Coleção Elizabeth e Raul Enet  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



133. Sem título (1961)  
Óleo sobre chapa de duratex, 97 x 76 cm  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)

cial das damas que Fahrion retratava, é o rosto proeminente na maioria de suas obras dos anos 60, nas composições mais livres e pessoais, nas pinturas que, na época, eram ignoradas pelo público e que constituem a faceta mais inquietante da produção do artista: as cenas circenses e do mundo do espetáculo.

Fahrion, professor de Desenho com Modelo Vivo por vários anos, demonstra, nessas obras, de forma muito evidente – e, eu diria até, *intencional* – que alguém posou para cada uma dessas pinturas, que tudo, ali, é arranjo, é artificial. Uma foto publicada na supracitada reportagem do *Correio do Povo*<sup>34</sup> mostra o procedimento de conformação das figuras e elementos: o artista aparece diante de seu cavalete, observando por cima a cena criada, com a modelo trajando uma espécie de manto, que lembra as antigas túnicas gregas; sobre a cabeça, traz uma bacia; logo adiante, partindo do chão, uma cabeça em perfil, provavelmente em gesso, igualmente referenciando a tradição clássica (cabeça, aliás, representada em pelo menos outra pintura, na qual, num espaço desordenado, repousam duas moças, sendo uma delas bailarina), assim como a grande ânfora, à esquerda do artista. Ainda chamam a atenção as placas verticais e curvilíneas que se projetam atrás da modelo, como a criar uma ilusão de vários planos. O registro fotográfico é instigante, pois comprova a importância dada pelo artista à composição, e isso desde o primeiro momento. De fato, a articulada e precisa estrutura

34 HOHLFELDT, Antonio. João Fahrion, de formas femininas e cores suaves. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 dez. 1971. Caderno de Sábado, p. 6-12. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



compositiva é um dos elementos mais fortes e característicos da poética de Fabrion. Acerca disso, no catálogo da exposição *Fabrion – Um Olhar sobre o Universo Feminino*, Maria Amélia Bulhões comenta:

Não há uma falsa ilusão de um instantâneo captado; pelo contrário, há sempre a construção de uma cena. Uma montagem quase teatral instaura a imagem apresentada sobre a tela. O preparo detalhado da postura e dos gestos dos modelos fazia parte de sua dinâmica criativa, constituindo o primeiro momento de sua forma estruturante. [...] Numa época em que não cabiam mais as construções acadêmicas, nas quais o modelo era proposto como falsamente real, ele assumiu corajosamente a artificialidade cenográfica, sem tampouco buscar a fictícia instantaneidade fotográfica dos padrões modernos. (BULHÕES, 2002, p. 10)

Na exposição organizada por Bulhões, havia não mais que seis telas com o tema do circo e do ambiente dos espetáculos, série na qual a teatralização é fundamental. Tais imagens se caracterizam, entre outros aspectos, por se passarem em camarins e bastidores. As intrincadas composições mostram longas cortinas, escadarias, instrumentos musicais, fragmentos de mulheres, com suas esquisitas cartolas e adereços de cabeça. Na maioria das vezes, as figuras são articuladas no mesmo cenário, mas é como se não tomassem conhecimento umas das outras; é como se elas tivessem uma vida independente e fossem “encaixadas” naquele espaço compositivo, como fantoches. Muitas dessas pinturas, em seus estranhos enquadramentos, trazem o corte fotográfico e, sobretudo, o procedimento da montagem, como é flagrante em *Bastidores* (1951). Nessa obra, cinco figuras despontam: uma trapezista, um arlequim, uma intrigante dama de preto, uma

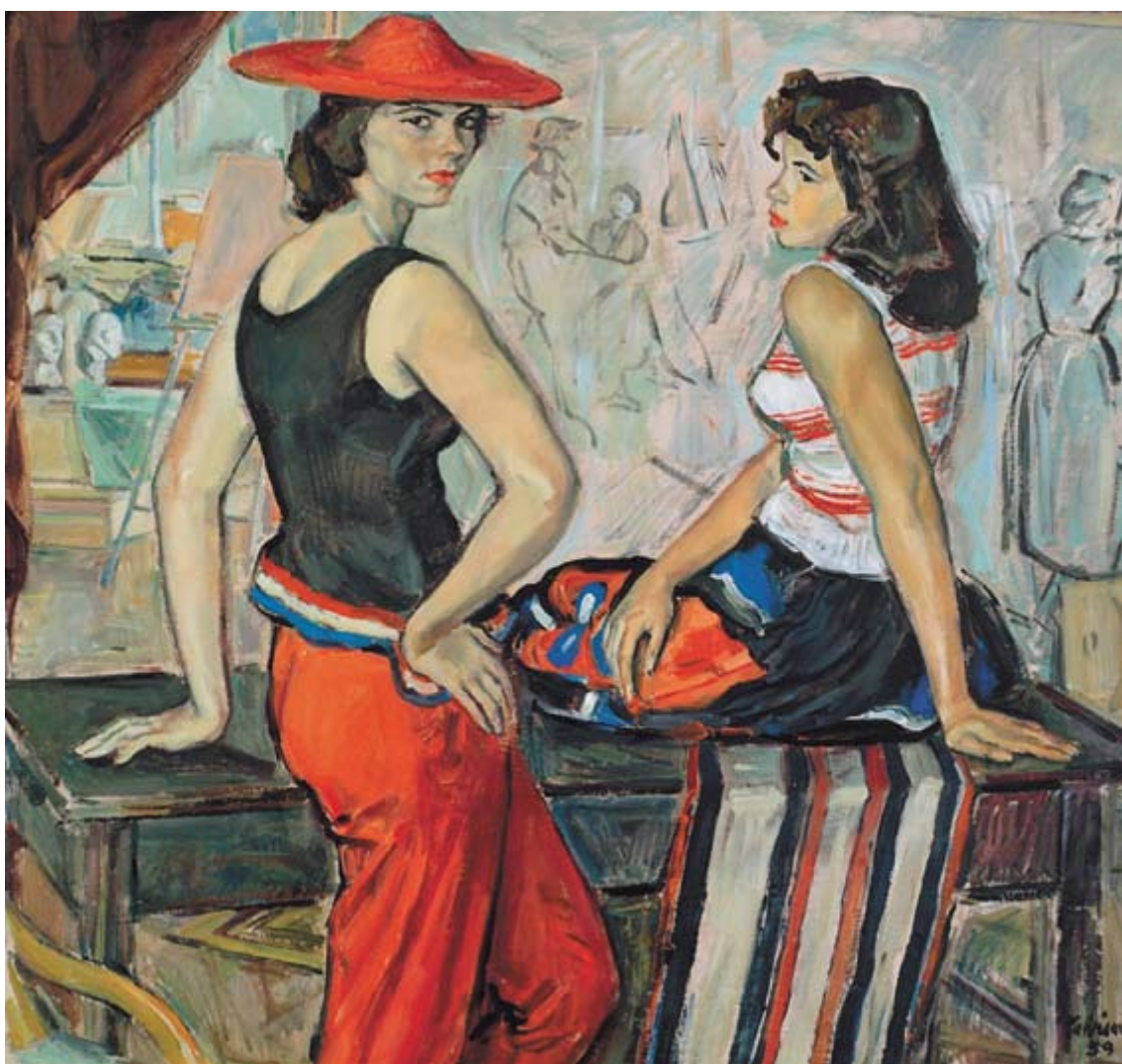


134. Detalhe da reprodução 132. Atenção ao motivo do tronco feminino, que também aparece na figura 133.



135. A fotografia reproduzida no jornal *Correio do Povo* (dez. 1971) nos permite observar a importância dada por Fabrion à composição. (FP)

moça (ao fundo e à direita, apoiada sobre uma banqueteta), e um senhor com barbas brancas, chapéu de mágico, o único a nos encarar (o próprio Fahrion?). Que ambiente é esse? Quem são essas pessoas? O que fazem ali? Se observarmos os quadros com a temática circense ou de bastidores, perceberemos que os personagens humanos – de um realismo não-acadêmico, quase onírico – frequentemente se mostram pensativos, reflexivos, cada qual mergulhado em seu universo, num arranjo fortuito, porém sólido. O que os une? Os olhares varados, os disfarces, a provável sensação de



136. Duas mulheres com figuras (1959)

Óleo sobre chapa de duratex, 79 x 73 cm

Coleção particular

(FONTE: BULHÕES, 2002.)

*Esta pintura é particularmente interessante pois mostra, ao fundo, o ambiente de trabalho do artista junto ao Instituto de Belas Artes. Em meio ao desenho rápido, despontam representações de cavaletes e de alunas, sinalizando este espaço. Um outro ponto digno de nota é o uso de artefatos similares em suas várias composições. Chapéus, roupas, tecidos listrados, banquetas, maringas, estátuas de gesso e mesmo os cenários muitas vezes se repetem nas obras do artista (como o próprio ateliê de pintura junto ao IBA, ou o ateliê do artista, antigamente situado na Rua Félix da Cunha).*

“pertencimento” a um mesmo grupo, ao grupo dos boêmios, ao grupo dos que fazem a alegria do público. O que os separa? Os mesmos olhares varados, a consciência da solidão.

Arranjo semelhante pode ser encontrado em *Camarim* (1942), em *Bailarina com espelho* (1961) e em *Cena de Circo* (s/d). Nessas cenas, todos são protagonistas, e cada qual encontra-se submerso em seu drama particular, remoendo suas lembranças, suas preocupações, seu momento. Aqui, a expressão vazia e ausente dos personagens contrasta com a sua indumentária. E os olhares fugidios, ao invés de dissipar a tensão, colaboram no seu fortalecimento; essa tensão, aliás, é acentuada pela própria disposição das figuras, nessa combinação “forçada” entre seres de um mesmo ambiente, de uma mesma natureza, porém marcados pela inviabilidade da comunicação.

Diferentemente de trabalhos que podem, num primeiro momento, parecer semelhantes, como as pinturas de bailarinas de Degas, ou mesmo das dançarinas e freqüentadores do Moulin Rouge, de Toulouse-Lautrec, essas composições não partiram da observação de um espaço real, dos bastidores de um teatro ou de um circo, mas do puro e absoluto devaneio, de uma artificialidade. Ou, melhor: de esboços realizados com as modelos que, depois, eram *montados* e articulados no espaço da tela a partir da imaginação do artista.

No caso de Fabrion, penso que o fato de ele se reportar ao ambiente do circo e da fantasia não seja de caráter elogioso ou sonhador, como a projetar nesses lugares a possibilidade de algo positivo, de alguma metamorfose. Talvez por



137. Sem título (1961)  
Óleo sobre tela, 108 x 73 cm  
Coleção Cylene Dallegrove  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



138. Cena de Circo (sem data)  
Óleo sobre tela, 94 x 66,7 cm  
Coleção Raul Fabrion



139. Baçtidores (1951)  
 Óleo sobre tela, 130 x 130 cm  
 Coleção particular  
 (FONTE: BULHÕES, 2002.)

nossa tradição “gloriosa” das festas de Carnaval, somos costumeiramente levados a pensar nos disfarces e adereços como elementos de transformação e libertação de nossos anseios, identidades e desejos mais íntimos. Contudo, aqui, esses artefatos parecem referenciar justamente o contrário. Em suas vidas de espetáculo, os palhaços, os arlequins, as bailarinas e os melancólicos *pierrots* e dominós não carregam, indubitavelmente, suas antífaces, suas camuflagens? Afinal, eles não teriam de estar sempre felizes e risonhos, sempre contentes, proporcionando a alegria também dos outros? Creio que há por trás dessas máscaras, do mundo do teatro e do espetáculo, uma metáfora da própria condição humana, uma denúncia da “vida como representação”, que o artista acentua, inclusive, na própria composição dos quadros, ao articular distintos personagens num mesmo espaço, geralmente exíguo e opressivo, evidenciando a condenação à incomunicabilidade.



140. Bailarina com espelho (1961)  
 Óleo sobre chapa de duratex, 130 x 130 cm  
 Coleção Heloísa e Carlos Brenner  
 (FONTE: BULHÕES, 2002.)

O interessante é que Fabrion também se coloca como um personagem dessas composições por vezes caóticas, surgindo com fantasia de arlequim, segurando um violão, com cartola de mágico. Ele, todavia, *faz questão de nos encarar*, como a questionar nossas cotidianas fantasias; e, nesse jogo, parece confessar o seu próprio mal-estar. O que ele fazia em suas telas, nos retratos das damas da *boa sociedade* que pintava, senão uma idealização de alguém que queria *ser visto* daquela maneira? Tudo era disfarce. E ele, tal como um mágico, construía as cenas, dando a suas retratadas poses aristocráticas, bem comportadas e também melancólicas, criando uma composição que incluía leques, vasos com flores, espelhos, lenços, pequenas estatuetas. Quanto devaneio e capricho, que a frieza dos olhares não consegue dissimular! Os olhares perdidos em desvarios e marejados de tédio provavelmente não são delas, mas do próprio artista...



Reprodução: Paula Ramos

**141.** Auto-retrato entre modelos (*sem data*)  
Óleo sobre madeira, 75 x 112 cm  
Coleção Raul Fahrion



Reprodução: Pierre Yves Refalo

**142.** Fahrion com modelos (*sem data*)  
Pastel, óleo e carvão sobre papel, 66 x 97 cm  
Coleção particular

Não posso deixar de fazer uma relação desses trabalhos com as pinturas do já citado Max Beckmann, que Fabrion certamente conhecia, seja de seu período berlinense, seja pela observação de livros e catálogos. Já no início dos anos 20, pós-experiência da guerra, Beckmann nos apresenta uma obra assinalada por um sentido de fatalidade e de corrosão, agrupando diversos personagens também em espaços estreitos, quando não claustrofóbicos. E em muitas dessas cenas temos figuras disfarçadas, como em *Retrato de Família* (1920) e *Antes do Baile de Máscaras* (1922), sendo que, na maioria das vezes, o mascarado, a nos fitar insistentemente, é o próprio Beckmann. O ambiente do circo também está presente em sua produção dos anos 20, como em *O Sonho* (1921), *Varietade* (1921) e, sobretudo, em *O Trapézio* (1923). Nesta última, acrobatas amontoam-se numa pequena sala. Eles tentam, mas jamais poderão alçar-se pelos ares: a altura do trapézio não permite, tampouco a situação em que se encontram, uns sobre os outros. E o que dizer dos auto-retratos, em que Beckmann surge como palhaço, músico, no meio de uma festa ou, ainda, entre a multidão? O que dizer também de suas naturezas mortas, nas quais agrupa cartolas, clarinetas, saxofones, leques, flores, partituras, bonecas?

Há um tom simbólico e alegórico em toda a produção do artista, no uso das máscaras e adereços, nos disfarces que suas figuras trazem. Elementos que nunca abandonaram a sua poética, estando presentes, inclusive, nos grandes trípticos dos anos 30 e 40, como em *Partida* (1932-33), *Tentação* (1936-37) e *Cósmicos* (1941-42).

Além desses pontos temáticos de convergência, é interessante observar que as trajetórias de



Reprodução: Paula Ramos

143. Bailarinos (1930)  
Desenho a pastel, 34 x 25 cm  
Coleção Pinacoteca da APLUB  
Abaixo, detalhe de *Bastidores*, com o mesmo adereço de cabeça.





144. Max Beckmann. Retrato de Família (1920)  
Óleo sobre tela, 65 x 100 cm  
Coleção Museu de Arte Moderna de Nova Iorque



145. Max Beckmann. Antes do Baile de Máscaras (1929)  
Óleo sobre tela, 80 x 130,5cm  
Coleção Galeria de Arte Moderna de Munique



146. Max Beckmann. Variedade (1921)  
Óleo sobre tela, 100,5 x 75,5cm  
Coleção particular, Estados Unidos  
(FONTE: MAX BECKMANN, 1991.)

Fahrion e Beckmann também foram assinaladas por uma forte influência dos cânones acadêmicos, seja na fase inicial, de formação, seja ao longo dos anos 10 e 20, pelo movimento de *retorno à ordem*, identificado na Alemanha com a Nova Objetividade. Assim, ambos, apesar de incorporarem certas deformações expressivas em suas obras, estão comprometidos formalmente com a figuração mais realista; e ambos, apesar de povoarem suas pinturas com personagens do circo, fazem-no de modo crítico, propondo um jogo entre realidade e fantasia, entre vida e representação.

#### Fahrion no espelho

No meio termo entre a produção de retratos e a de cenas dos bastidores, estão os exuberantes auto-retratos, nos quais o viés expressionista de João Fahrion se mostra de um modo bastante peculiar. Primeiramente, é interessante pensar nas especificidades do auto-retrato. O que é, afinal, um auto-retrato, e o que busca? Francis Bacon dizia que procurava, ao se auto-retratar, a “exorcização de sua própria imagem”; já Iberê Camargo costumava afirmar: “O homem olha a sua face, interroga-se e não sabe quem é”. Podemos pensar o auto-retrato como um mergulho em si mesmo; ou também como uma interrogação, cuja “resposta” provavelmente reverte em diversas outras perguntas.

Ao longo de sua vida, João Fahrion produziu dezenas de auto-retratos. Na História da Arte do Rio Grande do Sul, provavelmente só Iberê Camargo tenha feito tantas pinturas do gênero.

Uma das mais antigas dessas imagens data de



1925 e mostra Fabrion como um arlequim.<sup>35</sup> A fantasia utilizada, conforme Carlos Raul Fabrion, era do *seu* pai. Era essa a roupa que Ricardo usava todos os anos nas folias de Carnaval, festas as quais Fabrion, o pintor, não comparecia.

Na imagem, o seu olhar é forte e penetrante; a expressão do rosto, séria. Não combina, digamos assim, com o disfarce, havendo um despropósito entre a figura e a indumentária. Ao fundo, um fragmento de mesa, sobre a qual se vê parte de uma pintura, um pato de borracha, plantas, um candelabro, livros e, sobre eles, uma máscara vermelha; na cadeira em que o artista repousa, também há uma máscara, desta vez azul. Duas máscaras, as duas depositadas.

O mesmo acontece em outro auto-retrato, também como arlequim e também de 1925. Investido dos mesmos atributos carnavalescos da imagem anterior, o jovem Fabrion nos encara com rigor. Sobre a cadeira ao seu lado, a máscara; a máscara que ele “acabou de retirar” para poder nos encarar com pertinácia e, já aqui, com certa ironia. Ambos os “arlequins” exalam um colorido intenso e pulsam a viscosidade da tinta, mas estão mergulhados num sentimento melancólico e de desesperança, que a máscara, caída, enfatiza. Acerca dessa imagem em particular, Carlos Raul conta um fato engraçado:

Quando ele terminou, o meu pai teria falado:  
- Mas tu és bem preguiçoso mesmo! Por que não tiraste a calça que estavas usando por baixo?

35 Essa pintura, inclusive, participou do Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1926.



Reprodução: Paula Ramos

147. Auto-retrato como Arlequim (1925)  
Óleo sobre tela, 62 x 55 cm  
Coleção Raul Fabrion



Reprodução: Paula Ramos

148. Auto-retrato como Arlequim (1925)  
Óleo sobre tela, 33 x 25 cm  
Coleção Raul Fabrion



Reprodução: Paula Ramos

149. Auto-retrato (1939)  
Óleo sobre tela, 48 x 43 cm  
Coleção Raul Fahrion



150. Auto-retrato publicado na capa da edição nº 53 da Revista do Globo (1931). (FP)

Pelo que contavam, naquele dia estava bastante frio, e o Fahrion simplesmente colocou a calça de arlequim, que era de uma fantasia de carnaval do meu pai, por cima da roupa. Por isso é que ficou com um “bundão”. Todos ríamos em casa por causa do quadro.

Uma pintura (infelizmente não encontrada), reproduzida na capa da edição nº 53 da *Revista do Globo* (1931), mostra Fahrion diante do cavalete, cigarro junto à boca, chapéu, óculos de aros espessos... feição típica do artista excêntrico, que já havia aparecido em outro auto-retrato, também de página inteira, publicado na edição nº 153 do mesmo magazine, e já comentado.

Composição similar temos no auto-retrato de 1939. Fahrion novamente aparece diante do cavalete, com cigarro na boca, mirando de modo empertigado o espectador. Ao fundo, a representação do *auto-retrato como arlequim*, com a “calça sobre a calça”, só que ao contrário, o que confirma o uso do espelho na feitura da obra. Aparecem também alguns materiais de pintura e, no meio, um cavalinho de madeira. Os brinquedos freqüentemente despontam em suas obras, muitas vezes não muito evidentes, em outras escancarados. Apropriando-se de bichinhos de pelúcia, carrinhos de madeira e bonecos diversos de seu sobrinho, Fahrion faz não somente um “recorte nostálgico” da sua própria infância como, uma vez mais, leva-nos a pensar acerca do mundo de fantasia e ludismo construído pelo homem. Para quê servem os brinquedos, senão para “nos divertir”, para nos distrair, para que *nos* projetemos neles, sempre *risonhos, felizes, coloridos*? Entretanto, notemos que os bonecos, tais como as figuras humanas nas pinturas do *circo* e dos *bastidores*, aparecem novamente num “arranjo”, dispostas

sobre cadeiras, sobre os móveis, cada qual com suas cores, com a sua “fofura” sugerida; mas cada qual, curiosamente, em seu mundo fechado, com os olhos vidrados, com os olhos fixos em algo, fora do quadro.

Em *Auto-retrato com Cartola* (1942), obra que integra o acervo da antiga APLUB, Fabrion surge novamente diante de seu cavalete e está prestes a iniciar um desenho.<sup>36</sup> Vestido sem grandes estardalhaços, por outro lado traz o longo chapéu de mágico na cabeça, como a enfatizar que, de posse de seus materiais (papel, tela, tintas, grafite...), ele criava o que bem entendesse, ele “dava vida” ao que desejasse. Ele era um *mágico!*

No auto-retrato de 1945, segurando a paleta de pintura, com o avental branco sobre o casaco alinhado, o artista emerge como respeitável artista, então professor do IBA. Encara-nos com frieza, os olhos de um negro perturbador.

Já nos auto-retratos dos anos 50 e 60, seja nos “oficiais”, seja nos que fazia rapidamente, nos reversos das pinturas, um tratamento surpreendente. Ele abandona o rigor das composições anteriores e, tomado por um temperamento intempestivo, assume toda sua carga expres-

36 Na representação, o papel encontra-se levemente inclinado sobre o cavalete, como se fosse uma tela, o que nos mostra o modo como, provavelmente, ele sempre desenhava: frontalmente, *diante* do suporte, e não *sobre* ele, apoiando o papel numa mesa, por exemplo. Essa posição confere uma liberdade de movimentos muito maior, algo que, inclusive, é perceptível em seus trabalhos mais experimentais e nos desenhos que estão nos versos das pinturas. Lembrando que tanto o tamanho do suporte, como a posição do artista diante dele têm um papel decisivo nas relações físicas tanto do desenho, como da pintura.



Reprodução: Paula Ramos

151. Os Brinquedos de Raul (1931)  
Óleo sobre tela, 39,5 x 40 cm  
Coleção Raul Fabrion



Reprodução: Paula Ramos

152. Brinquedos (sem data)  
Óleo sobre tela, 43 x 40 cm  
Coleção particular

Reprodução: Paula Ramos



**153.** Auto-retrato com cartola (1942)  
Óleo sobre tela, 83 x 95 cm  
Coleção Pinacoteca da APLUB

Reprodução: Paula Ramos



**154.** Auto-retrato (1945)  
Óleo sobre tela, 70 x 55 cm  
Coleção Tina e Calito Moura

sionista, encontrada comumente nos desenhos soltos que povoam os versos de suas pinturas. Sobre isso, Carlos Scarinci comenta:

Neste expressionismo dos auto-retratos, o pintor de tão comentada timidez, de comprovado polido retraimento, chega a parecer rebarbativo, quase recusando, no seu arrebatamento, as disciplinas (acadêmicas?) presentes na maioria de seus outros trabalhos. Parece mesmo dispor-se a romper as normas mais rígidas auto-impostas (auto?) pela sua formação que, ao que tudo indica, foi acadêmica, embora tenha vivido numa Alemanha e numa Europa febrilmente modernista e revolucionária.<sup>37</sup>

Entre todos os auto-retratos, talvez o mais irônico seja um pequeno, que mostra tão somente o close do rosto de Fahrion. De pincelada forte e marcante – nada, absolutamente nada convencional, em se tratando de sua produção –, foi colocado no balcão da antiga Livraria Kosmos. Abaixo dele, um recado, escrito com letras tortas num papel qualquer: “Aceitam-se encomendas”.

A grande pergunta, observando a quantidade surpreendente dessas pinturas, é o que Fahrion buscava por meio delas. Não me parece que haja por trás dessa “procura” qualquer sentimento narcísico; pelo contrário. Se podemos pensar esse tipo de pintura como um espelho e simulacro, podemos pensar também que, nesse processo incansável do artista diante do espelho, e do artista projetando-se na pintura, está a condição para o desentranhamento do

---

<sup>37</sup> SCARINCI, Carlos. Notas para um Estudo sobre João Fahrion. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 abr. 1976. Caderno de Sábado, p. 16. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

“eu” mais profundo, do “eu” que ele, Fabrion, também procurava entender e conhecer. Ao fantasiar-se, ao tirar a máscara, não parece que ele está questionando justamente isso? Ora, antes de “nos encarar”, de arrostar o espectador e as suas próprias fantasias, *as projetadas e as vestidas*, temos de pensar que ele se defronta consigo mesmo, no espelho que lhe serve de modelo. E é apenas *parte desse processo* que suas pinturas nos permitem observar.

#### O predomínio do desenho

O desenho de Fabrion, seguro e vigoroso, coloca-se como a expressão de posse dos objetos, dos modelos, dos cenários, do universo percebido pelo artista. É o desenho, sempre, que estrutura sua obra, seja ela em ilustração, pintura ou gravura. E é bastante evidente o prazer com que rabiscava. Tanto que, na quase totalidade de suas pinturas, há ricos debuxos nos versos: figuras femininas, auto-retratos, cenas de cabarés. Em alguns casos, inclusive, a imagem do reverso parece contradizer totalmente a “principal”.

É o que acontece no verso da cândida pintura na qual duas modelos repousam (uma bailarina e a outra elegantemente sentada, a olhar obliquamente para fora do quadro): ali encontramos uma espécie de oposto completo, com duas mulheres sensuais, maquiadas e portando vestidos decotados, junto a uma mesa de bar. O contraste é absoluto: perfil das figuras (mocinhas bem comportadas *versus* mulheres solitárias, frequentadoras da “noite”), cores adotadas (brancos e levíssimos ocres *versus* preto e vermelho), tratamento do desenho (delicado e comedido *versus* expressivo e solto). O que dois lados tão distintos do mesmo suporte, da mesma trama,



Reprodução: Paula Ramos

155. Auto-retrato (sem data)  
Óleo sobre tela, 30 x 28 cm  
Coleção Pinacoteca da APLUB



Reprodução: Paula Ramos

156. Auto-retrato (sem data)  
Óleo sobre cartão, 18 x 16 cm  
Coleção Raul Fabrion

podem nos mostrar? Talvez a mesma flutuação percebida na obra e na trajetória de Fahrion como um todo: pintura e desenho; artes plásticas e artes gráficas; academia e indústria cultural. Talvez, ainda, entrando numa seara mais pessoal, a dicotomia entre a vida que ele tinha e a vida que ele queria ter. O sobrinho Carlos Raul Fahrion indica que o artista adorava a boemia, o perambular por bares e casas noturnas, mas, enquanto a mãe viveu, era constrangido por ela a permanecer sempre ao seu lado; e o fazia. Entretanto, ao que tudo indica, após a morte de Lina Catarina, em dezembro de 1945, Fahrion teria passado a “varar” as noites na rua, numa atitude que, provavelmente, pelo perfil “descrito” da mãe, seria vista como “indecente” ou marginal pela mesma.<sup>38</sup>

Em se tratando do uso das cores, embora, naturalmente, elas sejam muito presentes na obra do artista, parece-me que, no seu uso por vezes difuso, elas terminam por funcionar mais como um “comentário” às figuras ou, ainda, como elemento compositivo, articulando os espaços e enfatizando contrastes.

Acredito que essa tendência de Fahrion, que se acentua a partir de meados da década de 30, é uma clara influência da linguagem gráfica. Se tomarmos obras mais do início de sua carreira, como a própria tela *Velha Holandesa* (192-), com a qual ele ganhou a Medalha de Bronze no Salão Nacional de Belas Artes, em 1922, veremos que ela explora muito mais aspectos da pincelada e da cor e da massa, do que da linha. Nesta obra, fundo e figura recebem o mesmo tratamento pictórico, quase não havendo distinção entre um e outro. As formas, assim, configuram-se pelas cores e sobreposição de manchas, não havendo contornos lineares. Trata-se de uma obra com acentuado tom pós-impressionista, quase expressionista. O mesmo ocorre em *Menina* e em *Marroquino*, ambas de 1923. O *Auto-retrato como Arlequim* (1925) apresenta tratamento semelhante: proeminência da cor e da tinta, relativamente espessa, em contraposição ao desenho e ao contorno em si, que pouco despontam.

Com o tempo, o processo se inverte: a espessura e as camadas de tinta diminuem, e a linha de contorno ou textura se faz mais presente, indicando que a tinta, agora, está *compondo* com o desenho, com o esqueleto da representação pictórica. Parece haver em Fahrion, portanto, uma latente tensão entre a liberdade e o despojamento que marcam sua atuação nas artes gráficas e o domínio técnico da pintura. E o que ele faz, paulatinamente, é assumir o desenho, tanto

---

38 Aliás, as próprias modelos que Fahrion preferia, como Enedina, em nada tinham a ver com as mulheres da sua família ou mesmo com as mulheres que sua mãe viesse a aprovar, na possibilidade de um relacionamento mais estável do artista. Sem cair num “psicologismo” barato, acredito que o tipo de mulher que Fahrion realmente apreciava era o indiático, o “bugre”, mas sabendo de antemão que sua mãe jamais aprovaria uma relação com uma mulher desse tipo, preferiu ficar sozinho. É indubitável que a preocupada, enérgica e controladora Lina Catarina exerceu sobre o artista uma influência positiva (ao protegê-lo e buscar formas de viabilizar sua formação), mas, ao mesmo tempo, repressora, para não dizer castradora, com toda a conotação sexual que esta palavra abarca.

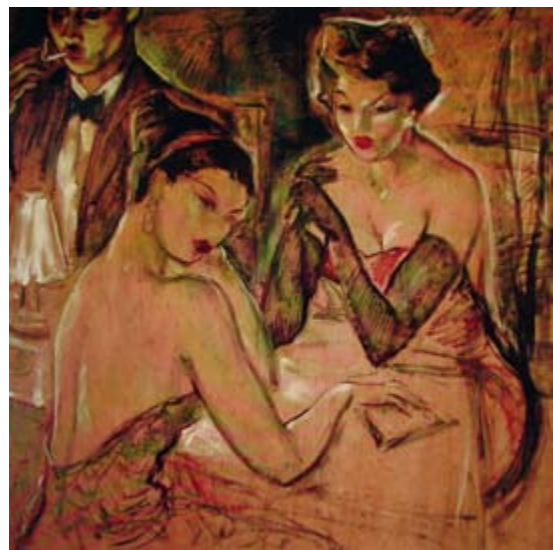
o bosquejo linear, característica marcante de sua obra, como o mais texturizado, buscando as suas figuras por meio de rasuras e da sobreposição de traços. É o desenho, portanto, que estrutura suas obras, é por meio dele que o artista se despende.

Esse domínio também o motivou a produzir uma série de caricaturas, de grande qualidade e infelizmente relegadas ao ostracismo. Ao voltar-se, por exemplo, aos tipos humanos e costumes flagrados no “Bar Panamericano”, na “fila do ônibus *Coca-Cola*” ou no interior do bonde, Fabrion assume o papel de cronista visual, com refinado humor e sátira. No interior do “Panamericano”, que funcionava no Mercado Público, retratou figuras populares e clientes cativos, como Sidney Franz, que aparece no primeiro plano, todo de preto, com óculos escuros e ascendendo o cigarro. Ao fundo, outras pessoas conhecidas, assim como o “Tampinha”, espécie de personagem criado por Fabrion, “[...] desses que não são ninguém, mas que estão em toda parte”, como define Carlos Raul. O “Tampinha” também está na “fila do ônibus” e no interior do coletivo. Está em toda a parte...

Na mesma linha desses pequenos exercícios lúdicos está o tríptico retrato-caricatura dos colegas de IBA, Fernando Corona, Luiz Maristany de Trias e Ângelo Guido, cada qual com uma singular expressão. Corona, na esquerda, aparece olhando para o alto, um ar de curiosidade e de certa empáfia, como se observasse com atenção algo fora do plano do desenho; já Maristany, no centro, com seus cabelos desalinhados, as feições envelhecidas, mira fixamente o chão e é apoiado por Guido,



157. Sem título (sem data)  
Óleo sobre tela colada sobre madeira, 100 x 100 cm  
Coleção particular  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



158. O verso da pintura. Se, de um lado, Fabrion criou uma composição cândida e ingênua, de outro nos apresenta mulheres que esbanjam sensualidade.  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



Reprodução: Paula Ramos

159. O Bar Panamericano (1947). Se, na poética do artista, de um lado temos um forte lado trágico, de outro temos também o irônico.

Coleção Raul Fabrion.



Reprodução: Paula Ramos

160. Os colegas do então Instituto de Belas Artes: Fernando Corona, Luiz Mariștany de Trias e Ângelo Guido. Coleção Raul Fabrion.

que traz os óculos sobre a testa, mão no bolso, pose de *bon vivant*.

Um outro tipo de desenho, bem mais circunspeto e tradicional, porém majestoso, aparece nos murais<sup>39</sup> e nas poucas litografias que desenvolveu, sendo estas últimas datadas, em sua maioria, da década de 40. Nelas, percebemos um tratamento bastante acadêmico e ordenador por parte do artista. As figuras surgem reunidas e, ao contrário de suas pinturas de grupos (circo, bañidores...), estão efetivamente conectadas, dividindo a mesma experiência do momento e da situação a qual são confrontadas. É o que vemos em *Modinha* (1944), *Serenidade* (194-) e *A Fonte* (1944). Nesses trabalhos, despidas de qualquer pudor e de uma sensualidade carnosa, rija e diáfana, as mulheres parecem bem mais corpóreas e próximas do espectador, dispendo-se, em muitas situações, a encará-lo. Em *A Fonte*, particularmente, as quatro figuras femininas junto aos jarros e à água que corre aludem às clássicas representações de feminilidade e sexualidade, tão marcantes em pinturas de Poussin e de Rubens, por exemplo. Já em *Modinha*, alguns aspectos são dignos de nota, como a representação da planta que brota tesa ao lado da moça nua, constituindo o caminho em direção ao casebre do fundo. Ou, ainda, o fato de haver uma mulher nua e outra vestida: o que as distingue, já que são unificadas pela alvura da imagem e pela corporeidade e volúpia, que o vestido de uma delas não esconde? Em

39 Como os murais que se encontram junto à Retorica da UFRGS, na Associação Leopoldina Juvenil e no próprio Instituto de Artes, em Porto Alegre. Sobre isso ver BULHÕES, 2002.



*Modinha*, assim como em *Serenidade*, chama especial atenção um certo fetiche de Fabrion: as mulheres surgem despidas, mas calçam sapatos de salto. Esse detalhe também desponta no óleo *O Julgamento* (1959) e mesmo, de outra forma, em *Nu com Luva* (1955), com o sapato poeticamente substituído pela luva negra.

Acerca do caráter subjetivo e fantasioso dessas composições, Ângelo Guido escreve, em crítica datada de 1944, por ocasião de uma individual de Fabrion na Casa Jamardo, em Porto Alegre:<sup>40</sup>

[...] Mesmo as figuras dos gaúchos e chinas da *Modinha* nada têm de objetivo. O motivo foi transfigurado na estilização. As figuras, com seus nus voluptuosos, desenhadas com tanta sutileza, saltaram do subconsciente, onde o real se transformou em visão estética. E ninguém é mais moderno na originalidade da composição, onde há estranhos ritmos de linhas e combinações e planos e volumes que sugerem composições, sem cair no esoterismo das formas incomparáveis. Eis um modo de ser eminentemente moderno, sem transcender o real, sem, entretanto, desandar para as deformações chocantes, sem renunciar-se ao sentido de compreensão, de clareza e de um sentimento de beleza que, pelo fato de se fazer entender, nada tem de superficial. Fabrion é bem moderno, sem ser modernista. É ele mesmo, inconfundível, com uma sensibilidade afinadíssima, uma inspiração criadora e uma capacidade admirável.<sup>41</sup>

40 Notemos a tônica do texto, no qual Guido elogia o artista e colega de IBA pelo fato de ele ser *moderno*, sem ser *modernista*. Essa é uma concepção que o crítico abraça enfaticamente, constituindo, para ele, fator de valorização das obras e dos artistas. Ser *moderno*, para Guido, significava expressar uma sensibilidade diferente, apostar em composições ousadas, explorar novos planos e volumes, mas sem deformações e alardes, sem *ferir* a beleza; isso seria “coisa” de *modernistas*.

41 GUIDO, Ângelo. A pintura de João Fabrion.



161. *Modinha* (1944)  
Litografia, 42 x 55 cm  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



162. *A Fonte* (1944)  
Litografia, 60 x 40 cm  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



Reprodução: Paula Ramos

**163.** Serenidade (194-)  
Litografia colorida com pastel  
Coleção Raul Fabrion



**164.** Nu com Luva (1955)  
Óleo sobre tela, 80,5 x 69 cm  
Coleção MARGS Ado Malagoli  
(FONTE: MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL, 2001.)

As figuras femininas que povoam litografias como *Modinha* em muito se assemelham às voluptuosas, perversas ou inocentes personagens de *Noite na Taverna*. O que caracteriza fundamentalmente essas imagens é a complexa relação estabelecida entre os cenários e os personagens. Tudo é dinâmica, tudo é frenesi, embora o artista poucas vezes tenha optado por ilustrar as cenas mais agitadas e de clímax narrativo. Pelo contrário: na maioria dos casos, Fabrion explora a atmosfera dos contos, o clima de devaneio e de sonho, o caráter dos personagens sendo engolfado pelo ambiente, pela violência da natureza. E, nessas interpretações, tudo é movimento, mas nada é movimento. Parece-me que o que menos importa é a ação representada, mas sim a ação latente, a tensão corporificada no arroubo que mobiliza os protagonistas, na agitação que serpenteia os cortinados, na inquietude que emana dos gestos e olhares hirtos. Essa tensão, portanto, está instaurada nas imagens; e isso se dá pela articulação dos elementos compositivos, pelos ângulos adotados, pelas linhas angulosas e diagonais que cruzam e que retesam o espaço, como também verificamos há pouco nas pinturas pautadas nos bastidores de circo.

Todas essas características fazem de *Noite na Taverna* um extraordinário trabalho de interpretação. Ao debruçar-se sobre a obra, ao ler dedicado e amorosamente o texto, Fabrion criou imagens que aderem ao clima e à atmosfera do autor; criou imagens que articulam a narrativa, os personagens e os elementos nodais da trama; criou imagens que, embora muitas vezes reme-

---

*Diário de Notícias*. Porto Alegre, 8 nov. 1944. p. 7. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

tam a passagens específicas do texto, não se limitam a ele, mas que se alçam a relações externas, mais complexas... Em *Noite na Taverna*<sup>42</sup>, o artista interpretou magistralmente o jovem autor romântico, até porque se identificou com ele, até porque lia os mesmos autores citados pelos seus personagens, até porque conhecia o ambiente decadentista das tavernas. Dialogou plenamente com a obra, mas sem abdicar, em nenhum momento, de sua personalidade artística.

É sobre esse livro e suas singulares ilustrações que me detenho agora, enfatizando o cruzamento dos campos gráfico e pictórico.

## 2.1 NOITE NA TAVERNA

As antológicas imagens para a obra, ao contrário do que muitos pensam, não foram feitas em litografia, mas sim na técnica do *scratchboard*, da qual também faziam uso Sotéro Cosme e Nelson Boeira Faedrich.<sup>43</sup> Acredito que se instalou essa “verdade” entre os pesquisadores devido à reprodução talvez indiscriminada de tal informação. E como os originais, de posse da família, eram dados como desaparecidos, permaneceu a versão de que as imagens haviam sido feitas originalmente em litografia. Por outro lado, é de se salientar que tais ilustrações guardam grandes semelhanças com a produção mais significativa em litografia de Fabrion, da mesma época, início dos anos 40. Daí, portanto, mais um fator de proximidade e de imprecisão quanto às técnicas.

Em termos formais, a opção pela técnica do *scratchboard* por si só demonstra o apreço de Fabrion

---

42 O livro reúne, na verdade, os contos de *Noite na Taverna* e a peça teatral *Macário*, ambos de Álvares de Azevedo.

43 Sobre essa “confusão” quanto à técnica empregada: é interessante observar que, em seu livro *A Gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980)*, Carlos Scarinci dá um expressivo destaque ao trabalho de João Fabrion como ilustrador, enfatizando as imagens para *Noite na Taverna* e para *A Ilha do Tesouro*. Ele articula essas imagens com as litografias do artista, sem dizer, mas mostrando, as relações de proximidade entre elas. Já em artigo publicado no jornal *Correio do Povo*, o mesmo Scarinci diz o seguinte: “[...] Realmente gostaria de saber mais sobre o Fabrion gravador, pois são muitas as dúvidas a desfazer sobre o assunto. Por exemplo, as relativas às ilustrações famosíssimas de *Noite na Taverna*, que tenho a impressão [que] são desenhos a nanquim, mas que muitos afirmam ser litografia. A existência romântica da obra é suficientemente significativa para que a questão se torne menor, mas se ganharia sempre algo esclarecendo-a. É, por outro lado, lastimável que se tenham perdido os originais” (SCARINCI, Carlos. Notas para um estudo de João Fabrion. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 24 abr. 1976. Caderno de Sábado, p. 16.). Devo confessar que eu mesma sempre pensei que as ilustrações para o livro tivessem sido feitas em litografia. Isso devido à proximidade de linguagem desses trabalhos com as litos conhecidas do artista. Somente o contato com os originais (que, felizmente, não estão perdidos, como informa Scarinci no final do trecho reproduzido) me permitiu ter certeza da técnica empregada. Como o mesmo Scarinci comenta, “[...] a existência romântica da obra é suficientemente significativa para que a questão se torne menor, mas se ganharia sempre algo esclarecendo-a”. De fato, esse dado técnico pode ser *menor*, mas considero-o imprescindível para traçar a trajetória e discutir o trabalho de Fabrion.

pelo trabalho. Geralmente as suas ilustrações eram feitas em têmpera, nanquim e lápis de cor; ao escolher o requintado *scratchboard*, que consome muito mais tempo e necessita de uma considerável habilidade, valorizou sobremaneira as imagens. As ilustrações coloridas também são nessa técnica e com uso de têmpera e lápis pastel. “O tio Henny era um heterodoxo. Ele gostava de misturar técnicas, de fazer experimentos... ele não tava nem aí quando criava os trabalhos; gostava, mesmo, de experimentar. E também adorava uma fita durex; era com ela que fixava os trabalhos nos passe-partout. Nisso ele era meio relaxado, porque acabava colando o desenho de qualquer jeito”, comenta Carlos Raul Fahrion, enquanto mostra um dos originais para *Noite na Taverna*, ainda montado em uma estrutura para exposição, com o *passe-partout*.

Quanto ao processo, o *scratchboard* em muito se assemelha à xilogravura, uma vez que o artista não cria a imagem por adição, mas pela retirada de material, no caso, do nanquim. Já quanto ao resultado, em se tratando destas imagens, Fahrion alcançou um efeito semelhante ao da litografia, como se estivesse explorando o grão e a textura da pedra litográfica. Quando se observam diretamente os originais, fica-se ainda mais surpreso, devido aos suaves raspsados e efeitos obtidos pelo artista, partindo de matérias-primas tão simples, como o papel cartonado e o nanquim. Segundo depoimento de Carlos Raul, todos os desenhos de Fahrion para ilustrar obras da Globo não ficavam com ele, mas com a editora. Esse fato aparece inclusive na já citada reportagem publicada em dezembro de 1971 no *Correio do Povo*. Nela, Antônio Hohlfeldt resgata o trecho de uma carta escrita pelo artista, relacionada a uma exposição de desenhos e ilustrações suas que aconteceria na Argentina<sup>44</sup>, na qual ele diz:

Todos os desenhos originais para ilustrações de livros são de propriedade da Livraria do Globo. Agradeço a gentileza do Sr. Henrique Bertaso, chefe e dirigente da Editora desta empresa, em poder dispor destes desenhos para enviá-los a Buenos Aires. Tenho, portanto, uma grande responsabilidade e compromisso pela devolução completa e em perfeito estado destes originais. Solicito encarecidamente que seja recomendado o maior cuidado e carinho no trato destes desenhos. Peço ainda de devolver todo o material, também as fotografias, o quanto mais breve possível.<sup>45</sup>

O trecho reproduzido nos permite perceber as relações entre o ilustrador e a empresa. Ou seja: uma vez que os desenhos eram feitos para obras da Globo, passavam a ser dela, não tendo mais o artista direito sobre os mesmos, condições talvez estabelecidas por um contrato entre ambos. Conforme Carlos Raul, no caso dos desenhos para *Noite na Taverna*, aconteceu o seguinte:

Certo dia, o tio apareceu em casa furioso. Ele estava muito brabo mesmo. Ele tinha encontrado os originais do livro na oficina, ou sei lá onde. Estavam largados em um canto, como se fossem papel

---

44 Infelizmente, não há maiores informações sobre esta mostra.

45 HOHLFELDT, Antonio. João Fahrion, de formas femininas e cores suaves. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 dez. 1971. Caderno de Sábado, p. 6-12. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

velho. Muitos estavam amassados, outros pisoteados. E ele não teve dúvida: pegou os desenhos e trouxe para casa.<sup>46</sup>

O fato é que, com exceção das ilustrações para esta obra, todos os demais desenhos criados por Fahrion para a editora, todos, absolutamente todos, perderam-se. Talvez tenham sido enviados para a nova detentora da marca “Editora Globo”, as Organizações Roberto Marinho, quando da compra da empresa sulina, em 1986; talvez estejam encerrados em velhas caixas, aguardando um resgate<sup>47</sup>; numa visão mais pessimista, talvez tenham sido descartados logo depois de usados ou, ainda, tenham se perdido na poeira do tempo...

No livro, as poucas ilustrações datadas indicam o ano de 1940. Na reportagem publicada pelo jornal *Correio do Povo*, em dezembro de 1971, o jornalista Antônio Hohlfeldt informa que tais imagens foram criadas entre 1941 e 1944, mas foi um lapso, haja vista as datas registradas, bem como o fato de Fahrion ter recebido, ainda em 1940, Medalha de Ouro no II Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul por um conjunto de cinco ilustrações para o trabalho (KRAWCZYK, 1997, p. 289). O fato é que as imagens começaram a ser feitas em 1940 – talvez tenham sido concluídas em 1944, como indica Hohlfeldt –, mas somente depois de doze anos do início dos trabalhos, em 1952, a obra era impressa e passava, realmente, a “existir”. Na citada reportagem, Hohlfeldt reproduz uma anotação do próprio Fahrion, encontrada numa carta a um amigo e, lamentosamente, sem data. O trecho é sobre a demora da publicação: “Aliás, devo acrescentar que este livro de A. de A. até hoje está trancado por motivos que desconheço”.<sup>48</sup>

Abrangendo, como já indiquei, os contos de *Noite na Taverna* e a peça teatral *Macário*, o grande diferencial da edição consiste nas exuberantes imagens de João Fahrion, mergulhadas no ambiente soturno das histórias e abrangendo o viés expressionista do artista. No colofão, as seguintes informações:

Este livro é editado pela Editora Globo como contribuição às comemorações do primeiro centenário da

---

46 Em outro depoimento, Carlos Raul Fahrion diz o seguinte: “[...] Por outro lado, se queixava [Fahrion] com frequência da falta de cuidado que o pessoal em geral tinha com os desenhos produzidos. Muitas vezes ele encontrava pedras litográficas com desenhos seus servindo de soleira em portas. Em outras situações, ele contava que as pedras litográficas eram colocadas no chão das oficinas gráficas, para diminuir a umidade. Ele detestava isso. Eu, que estava de fora, posso dizer que a Globo dava importância, mesmo, era para os escritores. Os artistas plásticos ficavam um pouco de lado. Para eles, meu tio era um ‘artesão’. Podia haver todo um discurso que ia para o outro lado, mas, na prática, a história era outra”. O depoimento completo de Carlos Raul Fahrion encontra-se reproduzido no Apêndice B desta pesquisa.

47 Em 2002, estive no Rio de Janeiro, procurando por possíveis “piastas” do paradeiro desses originais, mas fui informada, na ocasião, que todo o material oriundo de Porto Alegre estava em depósitos, aguardando um destino. O funcionário então me disse que, entre esse material, havia principalmente edições antigas da Globo.

48 HOHLFELDT, Antônio. João Fahrion, de formas femininas e cores suaves. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 dez. 1971. Caderno de Sábado, p. 6-12. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

morte de Manuel Antônio Álvares de Azevedo, transcorrido a 25 de abril de 1952. O estudo introdutivo é da autoria de Carlos Dante de Moraes. As ilustrações em preto, bem como as coloridas, foram executadas por João Fahrion. A capa foi desenhada por Armando Arnildo Kuwer. Acabou de se imprimir a obra aos 15 de abril de 1952, nas oficinas litográficas da Livraria do Globo S.A, em Porto Alegre. Desta edição tiraram-se mil e duzentos exemplares, os quais, destinados especialmente aos bibliófilos, são numerados de 1 a 1.200 e vão rubricados pelo prefaciador e pelo ilustrador.

O texto mostra o esforço da editora na feitura de livros invejáveis, voltados a um público seletivo e apreciador de belos exemplares. Em formato de 33 x 24,5 cm, foi impresso em papel de alta qualidade, sendo as imagens coloridas em papel couchê. O projeto gráfico privilegiou um diagrama com margens largas<sup>49</sup> e presença de cor em todas as páginas, mesmo que sutil, localizada na parte inferior, indicando a numeração da página, como já acontecera em *Canções*.

Na abertura de cada capítulo, uma pequena ilustração, impressa em papel couchê e fixada à página original por meio de leve cola. Ao todo, há sete dessas imagens. Depois, ao longo dos contos de *Noite na Taverna*, encontramos seis ilustrações coloridas e sete em preto. Em *Macário*, temos uma única imagem colorida e seis em preto. Todas as imagens, excetuando as de abertura de capítulo, são de página inteira, algumas até extravasando a margem do texto. Elas estão reproduzidas em páginas ímpares, sendo que, no verso das mesmas, não há texto. As coloridas também são reproduzidas em papel couchê.

Grande clássico do jovem Álvares de Azevedo (1831-1852), *Noite na Taverna* traz as narrativas assombrosas de um grupo de amigos que se encontra para beber e conversar. Solfieri, Bertram, Genaro, Claudius Hermann e Johann contam, cada qual, a sua história. Num primeiro momento, parece que se trata de tragédias acontecidas a terceiros, mas, na verdade, são fatos dos quais eles mesmos foram os protagonistas. Entre jarros de vinho e o sono da embriaguez que pesa nas pálpebras de todos, as narrativas vão surgindo, numa clara referência aos contos de Hoffmann, também pautados pela perversidade, pelo delírio e pelo contato com o sobrenatural.<sup>50</sup>

---

49 São elas, tomando como exemplo uma página ímpar (na par, há a inversão das margens esquerda e direita): superior: 4,0; inferior: 6,5 cm; direita: 4,5 cm; esquerda: 4,0 cm

50 É interessante comentar que entre os livros prediletos de João Fahrion estava, justamente, um surrado volume dos contos de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822). Segundo depoimento de seu sobrinho, o artista tinha enorme fascínio pelos escritos fantásticos do autor de *Der Sandmann* (1815) – texto que inspirou o balé *Copélia* – e *O Elixir do Diabo* (1816), bem como pelos textos de Goethe e Heine, todos lidos em alemão. Acerca disso, volto a frisar que os melhores resultados em termos de ilustração são dos livros cujas histórias e/ou autores os próprios artistas ilustradores gostem. Parece tolice ou mesmo uma obviedade o que estou dizendo, mas é só tomarmos exemplos ao longo da história, ou mesmo os enumerados nesta pesquisa. As grandes obras ilustradas por Goeldi tinham relação seja com a sua história infantil (*Cobra Norato*, trazendo o mundo amazônico, com o qual o menino Goeldi teve grande contato), seja com a sua própria história de vida (vide as obras de Dostoievski); os trabalhos de Portinari, idem: ele era um aficionado pela epopéia de *Dom Quixote*, como também era um leitor inveterado de Machado de Assis; quanto a Faedrich, ele não omitia sua preferência pelos temas ligados ao fantasioso; e o mesmo acontece com Fahrion: sua dedicação, afincamento e maestria eram tão maiores quanto mais profícuo

Antes que as histórias comecem a ser narradas, Álvares de Azevedo nos apresenta os seus protagonistas, que se encontram embebedados numa taverna, na qual também dormem várias mulheres, ébrias e macilentas como defuntos. Sob o título *Uma Noite do Século*, o texto indica os interesses dos rapazes: compreender a vida, as pulsões do corpo, os pesos da alma. Todos lêem Schiller, todos lêem Homero, Hume e Hoffmann. Todos têm histórias terríveis de si próprios a contar, e antes que elas comecem, no traço de Fabrion, um desses protagonistas surge melancólico, segurando uma taça de vinho e encarando demoradamente o leitor, como a buscar um cúmplice para tantas barbáries que virão. Ao fundo, um vulto de cartola some na escuridão.



165. Os amigos reunidos no bar e prontos a iniciar os relatos fantásticos. (FP)

Vejamos as histórias contadas por cada um dos presentes.

### Solfieri

A história de Solfieri se passa em Roma. Certa noite, observando pela janela, o rapaz (o próprio Solfieri) vê um estranho vulto feminino chorando. Resolve segui-lo e vai dar no cemitério. É ali que acorda, assustado, na manhã seguinte. Um ano depois, está novamente em Roma e, após uma orgia, sem saber bem o porquê, entra numa igreja, onde encontra, entre quatro círios, um caixão entreaberto. Abre-o e se depara com uma linda moça.

Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!... E aqueles traços todos me



166. Um dos personagens, como a nos convidar a sentar junto à mesa e a participar. (FP)

fosse o diálogo estabelecido com a história ou com o autor. É o que acontece, especialmente, em *Noite na Taverna*.



167. *A história de Solfieri: o encontro com a estranha figura, no cemitério.* (FP)



168. *A “deslumbrante defunta”, que tira a razão do personagem.* (FP)

lembraram uma idéia perdida... – Era o anjo do cemitério? (AZEVEDO, 1952, p. 13)

Transornado e sem saber o que fazia, cerra as portas da igreja e toma o corpo em seus braços.

Foi uma idéia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva. Era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os móveis antigos. O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. (AZEVEDO, 1952, p. 13)

Pouco depois, misteriosamente, a moça acorda. Tivera um acesso de catalepsia. Solfieri, assustado, leva-a para sua casa; porém, após dois dias ardendo em febre, ela morre. O rapaz então contrata um escultor para fazer uma estátua em cera da mulher morta. Pronta a imagem, cava uma sepultura sob a própria cama, e ali enterra a jovem, vindo a dormir sobre ela todas as noites. Nunca soube o seu nome.

As duas principais ilustrações para a narrativa necrófila mostram (1) a passagem em que Solfieri segue o vulto até o cemitério e (2) quando ele se encontra na igreja, diante do corpo macilento da moça, tendo ao chão também um detalhe da perna do coveiro, que dormia no interior do templo e no qual o protagonista esbarra ao tentar sair. São passagens, portanto, do ápice narrativo, que pontuam dois momentos importantes da trama.

A primeira dessas imagens, embora colorida, é bastante escura, mostrando, entre um emaranhado de cruzes, a figura feminina no



primeiro plano, apoiada numa cruz. O aristocrático Solfieri, de capa, cartola e bengala, aparece atrás, tentando entender o que acontece. Já na segunda ilustração, em preto, o corpo da defunta, iluminado pela vela, está em contraposição ao perfil negro e amedrontado do rapaz, cuja metade do rosto está protegida pela gola do casaco. Ambas imagens – como, de resto, todas as ilustrações de Fabrion para o livro – exploram a textura do papel engessado, usado na criação dos originais, que, por sua vez, tanto se assemelha aos efeitos alcançados pela exploração do grão da pedra litográfica...

### Bertram

Na segunda narrativa, Álvares de Azevedo explora outras perversões. A história contada por Bertram é uma sucessão de amores mal sucedidos e enganações. Primeiro, a sua paixão incontável pela espanhola Ângela, que acaba se casando com outro e tendo-o como amante. Depois, o assassinato do marido e do filho, por parte de Ângela. Tal como a Medéia ensandecida, ela se mostrava capaz de tudo para ficar com Bertram.

- Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fujamos. A nós, o futuro! (AZEVEDO, 1952, p. 22)

Bertram foge com Ângela, mas foi ingrata a sua vida ao lado da espanhola... Depois de tantas viagens e noites de amor, ela o abandona sem qualquer palavra, e ele, tornado ladrão no baralho, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrível e sem coração, passa a vagar sem destino pelo mundo. Certa noite, após ter caído ébrio às portas de um palácio e de ter sido acolhido pelo nobre viúvo, desonra-lhe a filha, de apenas 18 anos. Foge com ela, mas depois a vende a um pirata de nome Siegfried, que na mesma noite morre envenenado pela jovem. Sentindo-se um miserável, Bertram tenta suicídio, jogando-se bêbado na praia. Porém, é socorrido por um desconhecido que, sufocado pelos seus abraços de socorro, morre. Mais tarde, passa a integrar a tripulação de uma pequena corveta. Nela, há uma única mulher, a esposa do comandante. Ele a dese-



169. Bertram e a ondulante espanhola, apenas o início das tragédias do aventureiro. (FP)

ja desesperadamente, e acaba seduzindo-a. Surge então uma terrível tempestade, que reduz o barco a migalhas. Muitos morrem afogados e outros cinco, com sorte, vão dar numa pequena ilha. Alguns dias depois, são apenas três: Bertram, o comandante e a esposa infiel.

Neste momento, uma voz grave interrompe repentinamente a narração de Bertram. É um velho mal vestido, de longas e fundas rugas a sulcar-lhe a pele. Perguntam quem ele é, e o velho diz-lhes que já correra muito mundo, a cada instante mudando de nome e de vida.

- Fui poeta e como poeta cantei. [...] Quem eu sou? Fui um poeta aos 20 anos, um libertino aos 30, sou um vagabundo sem pátria e sem crenças aos 40. Sentei-me à sombra de todos os sóis, beijei lábios de mulheres de todos os países e de todo esse peregrinar só trouxe duas lembranças: um amor de mulher que morreu nos meus braços na primeira noite de embriaguez e de febre, e uma agonia de poeta... Dela, tenho uma rosa murcha e a fita que prendia seus cabelos. Dele, olhai... (AZEVEDO, 1952, p. 32)

E então saca um embrulho do qual despoenta uma caveira. O velho, a partir daí, passa a estabelecer relações entre a caveira e a poesia, entre a caveira e o ofício do poeta, entre a caveira, a miséria e a loucura. Na verdade, pode-se pensar a caveira como um objeto *memento mori* por excelência. Ela está ali para lembrar que a vida é muito curta e que todos naquela taverna, apesar da juventude, também morrerão. O fato de o velho poeta louco ter interrompido a narrativa pode igualmente sinalizar que ele estava lembrando aos jovens, a partir de uma auto-referência, o que poderia acontecer com eles...

Com a saída do velho, Bertram continua a história, que tem um fatídico final. Famintos e ensandecidos, resolvem que um deles deve morrer para alimentar os outros dois. E, feito um sorteio, cabe ao comandante morrer. Mas ele implora que não o façam, implora que esperem mais um dia, que todos haverão de se salvar. Após um embate entre os dois, Bertram o mata, e por dois dias o comandante serve de refeição aos que ficaram. Mas sobreveio a fome e, apoderado por um estranho delírio, depois de ter amado a viúva do comandante, sufoca-a e a mata. Entretanto, não tem tempo de comer-lhe as carnes, pois o mar lhe arranca o cadáver. Bertram acaba sendo salvo por um outro navio, e lá estava, bêbado, na taverna, contando a desastrosa história.

Fahrion escolhe três passagens para ilustrar: (1) a espanhola Ângela, com os cabelos revoltos e o longo vestido, antes de revelar-lhe o monstruoso crime do qual fora capaz; (2) o velho e miserável poeta, erguendo a caveira e (3) Bertram matando o comandante na beira da praia. As duas últimas imagens, particularmente, são muito impressionantes. Na que representa o velho, ele se aparenta muito mais a um mendigo tresloucado, erguendo o bizarro artefato. Interessante observar a dinâmica dada à cena pelo uso da grande diagonal no primeiro plano, constituída pelo corpo do velho, notadamente pelo braço direito, com a caveira, e pelo braço esquerdo, que se estende acima do ombro. No fundo, novo jogo de diagonais no conjunto de escadas e na figura alongada de cartola e bengala. As escadas, aqui, são elementos cênicos de Fahrion, remetendo talvez à

idéia de um labirinto, com suas várias saídas possíveis... mas qual será a certa? Já a figura do velho, dizendo-se poeta e afirmando ter vivido tantas histórias como as que os jovens contavam, surge para alertar o que lhes espera. A caveira, nesse sentido, como já comentei, é um memento: *Lembra-te de que morrerás!*

Na última imagem, Bertram aparece sufocando o comandante, cujas carnes ele e a esposa infiel comerão mais tarde. Aqui, os restos do navio, os personagens e seus cabelos, todos estão como que tomados pelas ondas, como se a fúria delas absorvesse e contaminasse tudo; como se as próprias atitudes deles – a antropofagia, notadamente – fossem previsíveis, diante de um mar tão inóspito. É curioso também que Fabrion não opta por ilustrar a cena de canibalismo, mais mordaz, mas sim as personalidades dos três, envolvidos naquela luta, descobrindo-se animais.

### Genaro

A quarta história é do triste e amaldiçoado Genaro, discípulo de um velho pintor, Godofredo Walsh, a quem primeiro trai seduzindo a esposa, a jovem Nauza, e depois novamente trai ao desonrar a filha, Laura. Como é de se esperar, a história tem um final trágico, primeiro com a morte de Laura, que grávida e rejeitada por Genaro, comete aborto para depois arder em febre até morrer. Seu pai enlouquece, vindo a passar todas as noites no quarto da filha, enquanto Genaro tomava-lhe o lugar, aninhando-se nos braços de Nauza.

O velho Godofredo sabia de tudo e, depois de ter torturado psicologicamente Genaro



170. O velho poeta e a caveira, objeto memento mori, lembrando que o tempo passa rapidamente, para todos. Numa espécie de “alerta” aos jovens, o velho surge em meio à narrativa de Bertram, contando a sua trágica história. (FP)



171. A natureza e os instintos de sobrevivência dominando os personagens e anunciando a cena de canibalismo. (FP)



172. O terceiro conto traz as complexas histórias de amor entre Genaro, Laura, Nauza e Godofredo. Acima, o casal Genaro e Laura, numa estranha tensão. (FP)



173. Nauza vaga pela casa, à procura do amante. (FP)

por dias e dias, convida-o a passear nas montanhas próximas onde, lá de cima, joga-o no precipício, certo de sua morte. Mas Genaro não morre. Dias depois, voltando à casa do mestre para humilhar-lhe ainda mais, encontra-a fechada. Entra. E eis que se depara com um bafo pestilento, emanando dos dois, marido e mulher, mortos. Tinham se envenenado. Na primeira das ilustrações, temos um casal, provavelmente Genaro e Laura, junto à cama. Ela puxa um lençol, procurando cobrir-se; ele surge atrás dela, apoiando-se na cama, cuja estrutura do dossel desponta em primeiro plano. Os dois lançam os olhos para a frente, como se procurassem um o olhar do outro, num espelho imaginário. A cena é tensa e dinâmica, ao mostrar uma mulher suplicante e um homem indiferente. E a composição é complexa, articulada a partir de linhas de tensão: no primeiro plano, como já indiquei, a linha que emerge da estrutura do dossel, em leve diagonal; atrás dela, outra linha em diagonal, em sentido diferente, da esquerda para a direita, formada pelo desenho da perna e do braço de Laura. Há ainda os efeitos proporcionados pelos panejamentos, como do tecido que cobre a mulher e do cortinado.

Já a segunda imagem é de Nauza vagando pela casa, depois de ter acordado durante a noite e de não ter encontrado Genaro ao seu lado. No texto, o jovem é arrastado por Godofredo ao quarto da filha morta, e Nauza segue-lhe, para ver do que se tratava. Na imagem, a moça aparece nua, trajando apenas uma esvoaçante capa. Na mão direita, leva um candela-bro. Mais uma vez, tudo é mistério no cenário criado por Fahrion, com a escada projetando-se no espaço, curvas e volutas marcando o

espaldar e os braços de um fragmento de poltrona, estruturas de colunas espiraladas a sustentar o gradil, uma alta coluna ao fundo, ao lado de uma janela em arco ogival... Que lugar é esse? Mistura de templo, palácio, igreja... e a bizarra figura a vagar pela noite. É como se Fabrion criasse um ambiente fantástico para uma história igualmente delirante.

A última das ilustrações mostra o velho Godofredo, com seus olhos de desespero e sádico prazer, empurrando Genaro abismo abaixo. Sopra um vento vigoroso, que ergue a capa e desalinha os cabelos. Toda a estrutura da imagem é articulada por uma potente diagonal, que concede grande dinâmica à cena. Esta linha emerge da esquerda para a direita, reforçada pela linha do precipício, pelo galho seco que desponta e pelos corpos dos personagens, culminando com a lanterna, no ápice, no canto direito da imagem.



174. Godofredo vingá-se, atirando Genaro no precipício. (FP)

Uma vez mais, parece-me que Fabrion optou por dedicar-se muito mais à atmosfera da história narrada, e menos aos fatos mais dramáticos. Se assim fosse, provavelmente teria optado por ilustrar a cena em que Genaro vê o fantasma de Laura, ou mesmo a morte de Godofredo e Nauza, ambos já apodrecidos no momento da chegada do jovem.

### Claudius Hermann

Depois de seis meses de agonia e desejo anelante pela duquesa Eleonora, Claudius Hermann decide que vai tomá-la para si. Entra silenciosamente na sua casa, amortece seus sentidos e a seqüestra, sem o marido perceber. Essa é a primeira das imagens trabalhadas por Fabrion: o rapto da duquesa, com Claudius levando-a no colo, o vestido farfalhante, portando na mão esquerda o candelabro.<sup>51</sup> Uma vez mais, a imagem é de grande agilidade, com linhas diagonais que se cruzam da esquerda para a direita e vice-versa. O ângulo compositivo, de baixo para cima,

51 Percebe-se, pela grafia do nome do artista, no canto esquerdo da imagem, que a mesma foi invertida, reproduzida ao contrário, provavelmente para "jogar" melhor com a página ímpar, mostrando o personagem "entrando" no espaço do livro, ao invés de "saindo" dele, o que, em termos de diagramação, criaria um "mal estar" para o leitor. Situação idêntica ocorre em outra ilustração do livro, desta vez para *Macário*.



175. O rapto de Eleonora. Depois de meses de desejo, Claudius Hermann entorpece a sua vítima e a seqüestra. (FP)



176. O momento em que Eleonora acorda, desnorteada, sem saber onde estava, sem saber quem era aquele homem... "Sentiu-se quase nua, exposta às vistas de um estranho, e tremia como contam os poetas que tremera Diana ao ver-se exposta, no banho, nua, às vistas de Acteon" (AZEVEDO, 1952, p. 65). (FP)

agiganta não somente o protagonista, como o cenário, com as janelas e o perfil de uma pequena cômoda, que se prolongam ao fundo. É de se notar que em nenhuma das ilustrações para o livro temos estruturas mais "estáveis", articuladas a partir de um centro, privilegiando o "olho do rei", como acontece na composição renascentista, por exemplo; o que temos são imagens essencialmente movimentadas em suas estruturas, muitas vezes tortuosas, que primam pelo movimento e que alcançam isso, notadamente, pela disposição dos elementos cênicos e dos personagens, quase sempre em leves ou marcantes diagonais; e pelos enquadramentos diferenciados, próprios da linguagem fotográfica.

Seguindo a narrativa de Claudius Hermann, logo após o seqüestro, estando ambos numa estalagem, o homem e seu anjo, com a criatura da terra ajoelhada ao pé do leito da criatura do céu, ela desperta do sono de narcóticos. Esta é a outra passagem ilustrada por Fahrion, que a mostra contorcida sobre a cama, a perna tentando tapar-lhe o sexo; os braços sobre os seios; o rosto procurando abrigo entre o pescoço e os cabelos. A imagem traz algumas deformações expressivas, seja na representação do corpo contraído, seja, sobretudo, no tratamento dado ao rosto, com sutis estilemas cubistas.

A história segue com a duquesa implorando para ser libertada, e Claudius Hermann implorando para que ela o amasse. Até que, sim, o duque a localiza. E um dia, entrando Claudius em sua casa, onde a mantinha em cativeiro, encontra os dois corpos abraçados. E mortos.

### Johann

Se o leitor de Álvares de Azevedo acha, então,

que já leu ou viu de tudo, eis que surge a história de Johann, ainda mais trágica. Resumindo: o “nosso herói”, certa noite, bêbado e inconsciente, duela com outro homem. Este lhe pede que, caso perca, Johann procure uma donzela, cujo endereço está num amarrotado papel. Pouco tempo depois, ele morre com um tiro e, como combinado, Johann segue até a casa da moça. Lá chegando, encontra tudo escuro, e uma mão suave e acetinada que o guia entre os quartos. Tem momentos deliciosos com a jovem e, ao sair da casa, topa com um outro homem que quer saber quem ele é. Os dois duelam, e Johann desfere um golpe mortal no desconhecido que, depois, ao iluminar-lhe o rosto, descobre ser seu irmão. Entra na casa novamente, aturdido e, ao olhar para a moça que desmaiara ao ouvir a luta, leva um susto ainda maior: era sua irmã.

Fabrion representa Johann no meio da cidade, tendo os casarios ao fundo, tudo lúgubre. No chão, o corpo do que o atacara depois da noite de prazer. Ele ergue a lanterna para ver quem era, e empalidece, ao perceber que aquele era sangue do seu sangue. Na imagem, tudo é soturno e nebuloso, com o desenho e colorido de um expressionismo contido.

As narrativas da fatídica noite terminam com o texto *Último Beijo de Amor*, com a irmã de Johann, Giorgia, entrando na taverna para chamar Arnold, um outro rapaz, seu amante. Mas ela leva um susto ao ver o irmão que a desvirginara e que tanta tragédia trouxera à família, inclusive a ela própria. Giorgia, depois do acontecido, transformara-se em prostituta, e ela mesma, possuída de raiva, toma o punhal e mata o irmão. Depois, doente, vai morrer nos braços do amante, Arnold, a quem chamava Arthur. E este, vendo o corpo desfalecido da jovem, toma novamente o punhal e faz de seu peito a bainha.

O texto de Álvares de Azevedo é marcado por um tom aterrador e nefando, vide o passeio que ele faz pelo universo das perversões, como a necrofilia, o canibalismo e o incesto. É caracterizado também por elementos da típica cena romântica, de meados dos noventa, que privilegiam o poeta e o artista boêmio, o artista que se mata, pouco a pouco, nos bares e na noite, que revela as piores mazelas, mas que “vive intensamente” as suas paixões.

A entrada e o discurso do velho, afirmando



177. Johann reconhece quem matara: aquele era sangue do seu sangue... (FP)

que já vivera de tudo, que já conhecera muitos mundos e que havia sido poeta aos 20 anos, libertino aos 30 e vagabundo sem pátria aos 40, assinala o destino semelhante que caberá ao grupo de jovens e ébrios amigos. Ao sacar a caveira de um poeta, o velho de rudes feições também lembra aos moços que a vida é fugaz – sentimento, aliás, que o próprio Álvares de Azevedo tinha de si mesmo, e que viria tragicamente a se confirmar, com sua morte prematura, aos 21 anos de idade.

O angustiado e silencioso João Fahrion certamente se identificou com a prosa de Azevedo. E tal afinidade é plenamente percebida, inclusive, nas relações entre as ilustrações e as suas pinturas pessoais, sobretudo as que têm como tema o ambiente do circo e dos bastidores. Nessas, como vimos, figuras e olhares fugidios se perdem na composição, os cenários são muitas vezes mágicos e absurdos, e alguns artefatos são persistentemente representados, como as longas cortinas, as vastas janelas, as cartolas e exóticos chapéus, aspectos também encontrados nas ilustrações. Em *Noite na Taverna*, além desses elementos, repetem-se velas, candelabros e lanternas, suntuosas camas com dossel, e as íngremes e por vezes tortuosas escadarias que, acredito, foram inseridas na maioria das cenas para assegurar a “solidez” da composição, característica tão marcante de sua obra.

Do repertório de objetos e formas que caracteriza *Noite na Taverna*, muitos também se repetem em *Macário*, como as longas cartolas, as velas, os ambientes lúgubres e as figuras femininas sorumbáticas, além, é claro, do tratamento da própria ilustração, que surge com as bordas nebulosas, sem margens definidas, como se fosse fração de um devaneio.

## 2.2 MACÁRIO

Tal como o *Fausto*, de Goethe, a peça teatral escrita por Álvares de Azevedo mostra o diálogo entre um jovem e atormentado moço, Macário, e um desconhecido sedutor, que logo se apresenta: Satã. O encontro acontece no quarto de uma estalagem, a qual Macário chega depois de um extenuante dia de viagem. Pede vinho, não há; pede comida, servem-lhe couves... Estava transtornado, quando entra um desconhecido que lhe oferece o melhor dos vinhos e o melhor dos cachimbos. Os dois começam a conversar e trocam idéias sobre o amor, que Macário tanto busca e não encontra. E o desconhecido ri ironicamente, quando ouve do jovem que, numa mulher, busca beleza, virgindade, inocência, amor, mas que costuma andar apenas com prostitutas... Estabelece-se rapidamente uma empatia entre os dois, e Macário insiste em saber quem é o desconhecido, que lhe revela secamente: “Eu sou o diabo. Boa noite, Macário!”. Ao invés de trêmulo, Macário fica exultante e febril; quer conhecer melhor Satã, que o convida a um passeio noturno até a sua cidade.

As duas primeiras imagens de Fahrion para a peça dão conta dessa etapa: o encontro dos dois no quarto da estalagem e a saída de ambos, noite afora. Um desenho mostra o ambiente caótico



do quarto, com as tesouras de sustentação do teto no primeiro plano, uma grande janela à esquerda, portas que se projetam ao fundo, a cama com dossel, um armário, os móveis como que soltos no espaço... Sentado, junto à mesa iluminada pela vela, Macário bebe. Satã entra, com sua vistosa capa vermelha, apóia-se na cadeira e saúda o jovem, tirando a cartola. Seu rosto se assemelha a uma caveira, mas só agora... Depois, transfigurar-se-á numa bela face.

Sem dúvida, trata-se de uma cena de impacto, notadamente pela forma como Fabrion recria o espaço do quarto, com seu acentuado verticalismo, os objetos e móveis como se flutuassem. Por outro lado, o colorido intenso e ao mesmo tempo vaporoso dado à imagem (é a única das ilustrações para *Macário com cor*), confere-lhe uma atmosfera onírica, como se fosse um delírio. Na seqüência, ambos seguem em direção à cidade de Satã, montados num burro. O diabo está na frente, magro e longilíneo, apontando com a mão esquálida o caminho. Atrás, o curioso e encantado Macário. Ambos portam capas e as longas cartolas, que em tantas pinturas de Fabrion também aparecem.

Os diálogos entre os dois prosseguem, cada vez mais profundos, buscando o sentido para a própria vida. E então, no meio da noite, Satã propõe a Macário que o acompanhe ao cemitério. Lá o jovem adormece sobre um túmulo e tem o sonho mais vívido que jamais tivera. Nele, encontra uma moça muito linda, de corpo lívido como o mármore, olhos vidrados, lábios brancos e unhas roxas. Era um anjo que há cinco mil anos tinha corpo de mulher e o anátema de uma virgindade eterna...



178. O encontro de Macário com Satã. (FP)



179. O curioso Macário aceita o convite do demônio, e os dois partem noite adentro, montados numa mula, para conhecer a cidade de Satã. (FP)



180. *No cemitério, Macário encontra aquela estranha, gélida e sedutora figura feminina...* (FP)

Na imagem criada por Fahrion, temos a figura feminina nua em primeiro plano, erguendo um dos braços e mirando com um único olho para algo perdido no canto da página. Sob os seus pés corre um rio e, atrás, uma arcada surge, entre as formas da noite. Ao longe, um homem de cartola e apoiado numa seca árvore, olha tudo. A cena é densa e instigante. Ao explorar o negro não como contorno, como geralmente fazia, Fahrion torna as suas imagens mais lóbregas e misteriosas, e interage plenamente com o clima de sombras e enigmas que pauta o texto.

A próxima passagem ilustrada é ainda mais interessante, representando o momento em que Macário, andando por entre um vale no qual corre um torrentoso rio, esbarra em uma estranha mulher, que traz em seu regaço a cabeça de um homem. Ela lhe diz:

- Não o piseis não, ele dorme. Dorme... está cansado. Não vedes como está pálido? Coitado! (AZEVEDO, 1952, p. 133)



181. *A mãe incrédula segura o filho morto: citação às pié-tás maneiristas. "Não o piseis não... ele dorme. Dorme... está cansado. Não vedes como está pálido? Coitado..."* (FP)

Quando Macário o toca, percebe que está não somente gelado, mas que está morto. Ela, porém, não acredita:

- Um defunto?... Não, ele dorme. Não vedes? É meu filho... Apanharam-no boiando nas águas levado pelo rio... Coitado! Como está frio! É das águas... Tem os cabelos ainda gotejantes... Diziam que ele morreu... Morrer! Meu filho! É impossível... Não sabeis! Ele é a minha esperança, meu sangue, minha vida. É meu passado de moça, meus amores de velha... Morrer, ele? É impossível. Morrer? Como? Se eu ainda sinto esperanças, se ainda sinto o sangue correr-me nas veias, e a vida estremecer meu coração? (AZEVEDO, 1952, p. 134)

Atordado, Macário não consegue acreditar que a mulher não tenha percebido ainda que o seu filho está morto. E ela continua a niná-lo. Na ilustração, temos uma instigante citação das pietás renascentistas, embora a de Fabrion tenha muito mais elementos de uma pietá maneirista, como a de El Greco, datada da última década do século XVI. O artista mostra-a como se fosse Maria, com seu longo manto, abraçando pelo peito o corpo inerte do filho – no caso, de Cristo. O filho morto tem a cabeça caída para trás, os braços soltos, os pés sobrepostos, como nas tradicionais representações da cena bíblica. Chama a atenção o olhar distante e pensativo da mulher, como a rememorar vivências, ou a pensar no que faria a partir de então. Ao fundo da cena, Macário surge sentado em um tronco entre as árvores secas. Ele também pensa, pensa muito. *Pobre mãe! Sonhos! Que sonhos soerguem teu lençol, ó leito da morte?*

Macário tem um amigo, Penseroso, que assim como ele também sofre de mal de amor e que, assim como ele, também tem as suas inquietações. Os dois falam sobre poesia, ceticismo, dor e esperanças. O encontro se dá junto à escrivaninha de Macário, na qual o letárgico Penseroso se apóia. Da larga e alta cadeira, por trás dos livros, Macário fuma, observando o amigo e respondendo às suas dúvidas e anseios. Esta é outra das passagens ilustradas por Fabrion, porém de modo mais convencional.

Na seqüência, um apaixonado Penseroso vai ter com sua amada italiana, posta junto a um piano, com seu decotado vestido, deixando parte do colo à mostra. Seus olhos são totalmente negros, e seu olhar, mesmo sem sabermos o que fitam, perdem-se na distância, como, via de regra, acontece com todas as mulheres de Fabrion. É dela que Penseroso se despede, pois sente que está morrendo. E, de fato, morre.

Por fim, Satã e Macário, uma vez mais. É noite, noite alta. Macário não acredita na notícia da morte de Penseroso e, ébrio, é conduzido pelo diabo, que o toma pelo braço. O desenho que sintetiza esta seqüência é particularmente curioso, pelo modo como Fabrion trabalha os dois protagonistas e o cenário em torno, no caso, as ruas vazias da cidade. Como, nessas ilustrações para *Macário*, o artista opta por trabalhar bem mais o negro como superfície – e não como contorno, como era seu costume –, fazendo do branco o elemento delimitador entre as figuras e o fundo, ele acaba criando uma “confusão” perceptiva no espectador. Ou seja: comumente buscamos na linha o limite que dá forma aos objetos e comumente esta linha é escura contra um fundo claro. Aqui, essa lógica foi invertida e, não apenas isso, a “linha branca” também não é uma “linha”, mas suaves rasuras que dão volume e também movimento ao desenho. Uma vez que o artista aplica este tratamento a praticamente tudo, inclusive aos casarios que estruturam o cenário, a ambigüidade aumenta, e somos convidados a observar com mais vagar sua imagem. Essa ausência da linha plena e demarcada também se manifesta na ausência de margens definidas das ilustrações. Como coloquei há pouco, esse tratamento enfatiza o aspecto hermético e inescrutável das cenas representadas, mostrando-as como se fossem fragmentos de sonhos... ou de um pesadelo.



182. O amigo Penseroso toma conselhos amorosos de Macário. (FP)



183. A italiana, namorada de Penseroso e seu olhar de adeus para o amante. (FP)

Satã e Macário, então, de braços dados, passam a caminhar pelas ruas, como velhos e bons amigos, até que chegam a uma taverna, quando Satã diz:

- Paremos aqui. Espia nessa janela.

[Macário] - Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!

[Satã] - Que vida! Não é assim? Pois bem! Escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Lethes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...

[Macário] - Cala-te. Ouçamos. (AZEVEDO, 1952, p.171)

A peça termina com o gesto do *voyeur* Macário, curioso para ver e ouvir tudo o que vai transcorrer naquela pestilenta taverna. Ora, trata-se da mesma bodega onde Solfieri, Bertram, Genaro, Claudius Hermann e Johann vão narrar as suas tétricas histórias! Por que será então que, no livro, *Noite na Taverna* aparece antes de *Macário*? Neste último diálogo entre Satã e Macário fica explícita a ponte criada com o texto anterior; ligação prejudicada, no entanto, pela ordem de publicação dos textos.

É interessante porque Fahrion também estabelece uma notável conexão entre as histórias. Seu elemento de costura é o próprio Satã, que aparece numa das primeiras imagens, a que mostra um dos jovens ébrios à beira da mesa, encarando o leitor, como a certificar-se de que, a partir de então, ele será seu cúmplice. No fundo desta ilustração, à direita, a figura longilínea do diabo, com sua cartola e bengala. Ele retorna no momento em que o velho poeta interrompe a fala de Bertram e saca a caveira de seus pertences. Ao fundo,

entre as escadas que se bifurcam, lá está ele novamente, o “bom e velho” Satã... O mesmo acontece na imagem da virgem de olhos vidrados e unhas roxas que atormenta o sonho de Macário: sutil e observador, bem ao fundo, apoiado numa árvore, paira o demônio. Ele ainda surge na página de rosto do livro, sentado num divã, tendo como companheira uma figura feminina, nua, representada de costas. E é também a figura central da ilustração de capa do livro. Vejamos: alto e elegante, aparece no centro, erguendo com a mão direita a sua capa e envolvendo uma lânguida e nua figura feminina, que o abraça. Em torno do casal, há vários outros vultos, de homens e mulheres, como que em súplicas e tormento, não querendo ver nada, ou implorando por algo. A dramática cena ainda traz um grande castiçal, que bem poderia ser um tridente...

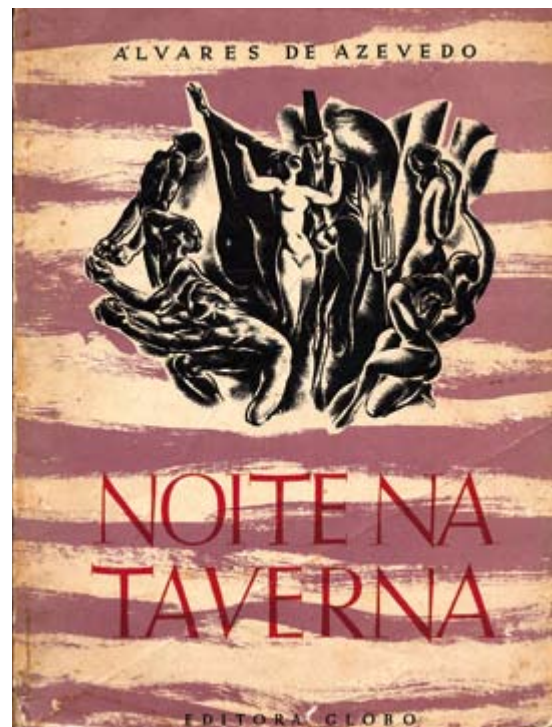


184. Satã e Macário vagam pela cidade. Em breve encontrarão a taverna na qual os amigos estão reunidos, prontos para contar suas fabulosas histórias. (FF)

O alinhavo visual de Fabrion, portanto, além de evocar a atmosfera e as emoções do enredo, reforça algo da narrativa de Álvares de Azevedo que não aparece de forma clara em *Noite na Taverna*: a presença do diabo não somente nas perversidades confessadas pelos cinco amigos, mas também ali, entre eles, naquele momento de prazer, de vida e também de morte, uma vez que, como já alertara o demônio, a embriaguez é como a morte...

### 2.3 O EXPRESSIONISTA SOB O LÍRICO

Apesar de ter estabelecido certos padrões para cada gênero a que se dedicou – retrato, auto-retrato, cenas de circo, modelos, caricaturas, litografias, murais, ilustrações



185. Na capa para o clássico, a representação de um sedutor e elegante Satã, rodeado por criaturas lamuriantes. A imagem assinala o tom nefasto e trágico das histórias. (FF)

–, Fahrion tem sua obra tecida e estruturada a partir da mesma urdidura, para retomar a expressão que nomeia esta parte da tese. O domínio do desenho, a adoção da enfática linha de contorno, a preponderância da estrutura compositiva e o uso recorrente de certos artefatos (chapéus, máscaras, móveis, panos listrados, esculturas, moringas, ânforas, instrumentos musicais), mesmo nas ilustrações, demonstra a criação de um vocabulário muito próprio, de um estilo específico, de modo que, diante de uma de suas obras, dificilmente podemos ser surpreendidos com a confirmação da autoria. Olhamos para uma de suas criações e prontamente identificamos: João Fahrion.

O interessante é que em sua vasta produção de capas para a *Revista do Globo* (entre os anos de 1929 e 1939), encontramos uma espécie de “passeio” pelos principais gêneros de imagem que desenvolveu: lá estão as sensuais figuras femininas da noite e do mundo do espetáculo, com suas máscaras e mistério (edições nº 134, 1934; nº 173, 1935; nº 178, 1936; nº 188, 1936; nº 233, 1938; nº 246, 1938; entre outras); lá estão também os retratos das damas da sociedade porto-alegrense (edições nº 21, 1929; nº 34, 1930; nº 50, 1931; nº 226, 1938; nº 227, 1938; nº 234, 1938; nº 240, 1938; entre outras); lá está a mulher com sua moringa de água junto ao ombro (edição nº 19, 1929), bem como a estrutura e a leveza das figuras que povoam suas litografias (edição nº 59, 1931), e até mesmo um auto-retrato (edição nº 53, 1931, já comentada)...



186. Capa de João Fahrion para a edição nº 19 da *Revista do Globo* (1929). O motivo da mulher com o vaso, jarro ou ânfora, de apelo tão classicista e sensual, aparece não somente na produção pictórica do artista, como nas ilustrações e nas gravuras, vide *A Fonte* (1944). (FP)

Fahrion, reconhecidamente o mais importante artista da *Globo*, fez das capas do magazine dos Bertaso um espaço privilegiado para divulgar a sua arte em nível nacional.

Notadamente quanto ao universo da pintura, é curioso observarmos os caminhos que adotou. Ele poderia, perfeitamente, ter estabelecido laços com artistas de discursos mais atualizados, mesmo que esses vivessem em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Entretanto, fez diferente: sempre que se inscreveu em salões ou em eventos ligados às artes visuais, optou pelas tradicionais mostras promovidas pelo Salão Nacional de Belas Arte, ou seja, aninhou-se no berço da pintura acadêmica, filiou-se à *segurança* que a pintura de caráter realista lhe passava, ignorando as linguagens mais desestabilizadoras.

Em textos de sua autoria publicados no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, o artista condena a arte moderna, como percebemos na parte final do artigo intitulado *Propósitos e despropósitos sobre a arte*, de março de 1961.<sup>52</sup>

52 FAHRION, João. Propósitos e despropósitos sobre arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 mar. 1961. p. 4. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

Haverá uma via crucis mais enfastiada, cansativa, enervante, do que visitar uma exposição, uma coletânea, uma galeria, com arrebanhamentos exclusivos de tachismos, informalismos e outros absolutismos? Não sei. Não é como estar numa reunião de surdos-mudos? A “conversa” é animada e gesticulante, e a anedota foi, pelo efeito, visivelmente chispante, porém...

A grande crítica de Fabrion, como de vários outros artistas da época, residia no abstracionismo e nas vertentes geométricas da arte, abolindo a figuração. O curioso é que, se a verve mais expressionista de Fabrion aparece com certa ênfase nas suas pinturas iniciais – como em *Velha Holandesa* e no *Auto-retrato como Arlequim* –, sendo retomada nos auto-retratos da maturidade, podemos perceber, ao mesmo tempo, um viés expressionista latente tanto na aparência de inacabado que reverbera de muitas de suas obras, como na tensão estabelecida entre olhares e figuras solitárias dividindo o mesmo espaço. Diria – e essa é uma percepção confessadamente pessoal – que o Fabrion expressionista encontra-se sob o véu do lírico; que o Fabrion mais arrojado, mais pleno, mais solto e liberto das amarras encontra-se sedado pelos valores da sociedade da sua época, pelas suas próprias amarras e (como não?) pelos remédios. Diria ainda que, diante do papel, diante desse suporte tão naturalmente desprezioso, exprimia-se de forma muitíssimo mais autêntica e até lúdica.

Essa questão, relacionada ao suporte e aos *fins e objetivos* da imagem, leva-nos a fazer algumas reflexões. Novamente, a pintura, no Rio Grande do Sul de então, era mercadoria consumida por uma ínfima parcela da popula-



187. Moça com moringa (1949)

Óleo sobre tela, 85 x 70 cm

Coleção Jones Bergamin

(FONTE: BULHÕES, 2002.)



188. Dois modelos (1950)

Óleo sobre tela, 80 x 85 cm

Coleção Pinacoteca da APLUB

(FONTE: BULHÕES, 2002.)

Reprodução: Paula Ramos



**189.** Três mulheres (1963)  
Óleo sobre tela, 111 x 97,5 cm  
Coleção Raul Fahrion  
Composições diferenciadas e figuras do espetáculo tanto nas telas, como nas capas para a Revista do Globo.



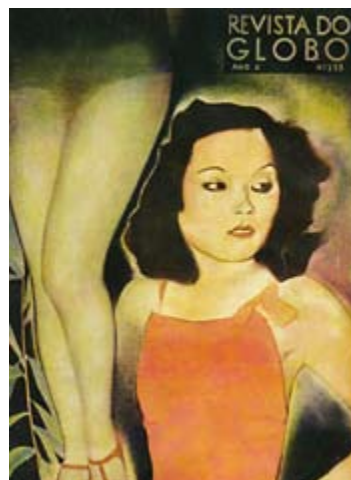
**190.** Sem título (1960)  
Óleo sobre chapa de duratex, 70 x 90 cm  
(FONTE: BULHÕES, 2002.)



**191.** Capa para a edição nº 134 (1934).  
(FP)



**192.** Capa para a edição nº 178 (1936).  
(FP)



**193.** Capa para a edição nº 233 (1938).  
(FP)



2. João Fabrion: o Expressionista sob o Lírico

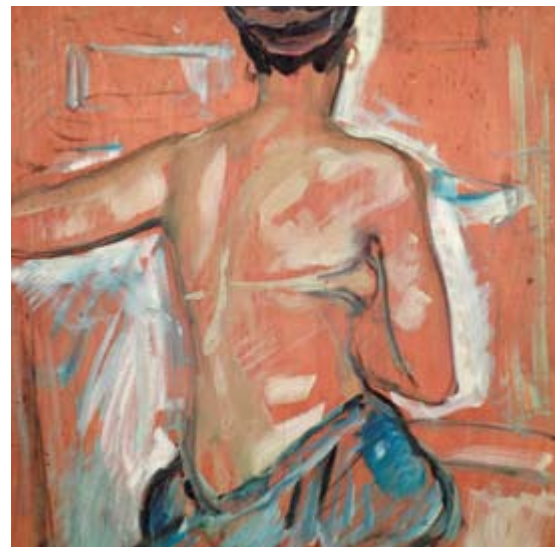
ção, de gosto elitista e apreciadora dos cânones de beleza da *boa pintura*, da pintura de viés acadêmico. Por outro lado, não se pode esquecer de que ela sempre teve o caráter de meio de expressão *nobre*, enquanto que a materialidade do *papel*, o desenho em si, em seu relativo descomprometimento, apresenta-se mais livre, com mais possibilidades de experimentações. E isso encontramos tanto nos desenhos de Fabrion, como nos “versos” de suas telas.

Tensionada, portanto, entre a liberdade representada pelas artes gráficas e o caminho seguro assinalado pela pintura mais tradicional, a poética de Fabrion requer outro olhar. E a sua produção gráfica, inovadora e *moderna*, precisa ser revista. É ela que está na base de toda sua obra, inclusive da pictórica, de modo que podemos perceber na grande maioria de seus exuberantes trabalhos a matriz do desenho, o domínio e a paixão pelo desenho, que ele explora ora com ludismo, ora com um visível sentimento de exílio.



Reprodução: Pierre Yves Refalo

194. Auto-retrato (1960)  
Óleo sobre duratex, 81 x 65 cm  
Coleção particular



Reproduções: Pierre Yves Refalo

195. Nos “versos” das pinturas, a gestualidade e o fascínio de Fabrion pelo desenho.



### 3. EDGAR KOETZ: O LÍRICO SOB O EXPRESSIONISTA

Pinto há muito tempo. Comecei como todo mundo, estudando, pesquisando, lutando. E a minha maneira de comunicar sempre foi o figurativismo, embora com um toque muito especial. Arte, para mim, é dizer aquilo que sinto, como que para acalmar uma inquietação.<sup>1</sup>



Poucas pessoas sabem, mas, diante da rodoviária de Porto Alegre, em um dos principais acessos da cidade, há um grande largo, que delimita as avenidas e ajuda a indicar os rumos dos que chegam e saem de carro, geralmente velozes. Esse espaço tão importante na sinalização viária urbana e, ao mesmo tempo, tão “não-lugar”, tão pouco usufruído pela população, justamente por ser destinado ao trânsito de carros, desprovido de calçadas para pedestres, desprovido de recantos e até mesmo de encantos, chama-se “Largo Edgar Koetz”. Até 40 anos atrás, ali se apinhavam várias casinhas simples, casinhas de porta e janela, de um único pavimento. Ali também era o derradeiro ponto dos trilhos da antiga RFFSA nos limites do centro da capital rio-grandense. Essa paisagem bucólica e silenciosa de uma região hoje tão em polvorosa foi registrada por Koetz em uma pintura de 1965, que integra a Coleção da Pinacoteca Aldo Locatelli, da Prefeitura de Porto Alegre. Mas ela também está em vários outros esboços e estudos assinados pelo pintor, de modo que o nome dado ao espaço, “Largo Edgar Koetz”, é uma justa homenagem ao artista que tanto se dedicou ao registro desses recortes citadinos.

Koetz, poeta do urbano, tem sua obra marcada por duas vias: de um lado, a reconhecida trajetória como capista, ilustrador e artista gráfico, que lhe rendeu prêmios e distinções no Brasil e na Argentina (onde viveu de 1945 a 1950); e, de outro, a carreira como pintor, a qual se dedica em sua última década de vida, voltando-se neste momento não aos retratos – segmento “mais

---

1 KOETZ, Edgar. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 16 set. 1968, p. 68.



196. “Um rapaz de cara limpa...”. O discreto, tranqüilo e elegante Edgar Koetz.

(FONTE: Acervo pessoal de Celso Koetz)



197. Paisagem (1965)

Óleo sobre tela, 36 x 38 cm

Pinacoteca Aldo Locatelli

(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)

seguro” comercialmente, em uma sociedade com desejos aristocratizantes –, mas à cidade, à cidade que se transforma, ou mesmo à permanência de um aspecto mais rústico e campestre em meio à moderna urbe.

Apesar de reconhecido como um dos mais importantes artistas visuais da primeira metade do século xx no Rio Grande do Sul, tendo sido (1) protagonista da paradigmática Seção de Desenho da Globo; (2) figura-chave da Associação de Artes Plásticas Rio-grandense Francisco Lisboa; e (3) um dos idealizadores do Clube de Gravura de Porto Alegre, pouquíssimos são os estudos dedicados à obra de Edgar Koetz.<sup>2</sup> Devido à carência de material, a reconstrução da trajetória do artista não foi tarefa fácil. Desta forma, não obstante eu apresente alguns dados e comentários sobre o percurso (conhecido) de Koetz, coletados principalmente junto a jornais e revistas da época, procurarei articular uma reflexão muito mais calcada na singularidade de seu trabalho.<sup>3</sup>

### “Era um rapaz de cara limpa...”

Os testemunhos de amigos acerca de Edgar Koetz conduzem a uma unanimidade: tratava-se de um sujeito discreto, tranqüilo e muito elegante no vestir. O poeta Mario Quinta-

2 Por mais incrível que isso possa parecer, da exaustiva investigação acerca do artista, foram localizados, em nível de estudos monográficos, apenas um texto de Carlos Scarinci, integrante do livro *Precursores das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul* (1980), e um de Ana Albani Carvalho, para o catálogo da exposição promovida por Marisa Veeck dentro do projeto *Caixa Resgatando a Memória* (1998).

3 Quanto à documentação citada, a maioria das informações apresentadas foi coletada em jornais e revistas de época.

na relata, em depoimento publicado originalmente no jornal *Zero Hora*, por ocasião de uma homenagem ao artista:

[...] Meu conhecimento de Edgar Koetz data da já famosa década de 40 em Porto Alegre, quando esta era um centro de irradiação cultural, graças às edições da Globo, que estavam logo ali, à nossa mão. [...] Foi na Globo que vim a conhecer Edgar. Era um rapaz de cara limpa, me pareceu à primeira vista, não uma pessoa dessas caras de jogadores de pôquer, ou um desses rostos sem cara que fazem com que a gente lhes confunda os nomes. [...] O fato é que ele não sabia mentir. Um exemplo: trabalhava como ilustrador para a Globo, quando um dia apareceu no gabinete de Henrique Bertaso e lhe pediu um vale.  
- Mas como? – espantou-se o chefe – O senhor se ausenta um mês inteiro e chega pedindo um vale?  
- Não vê – esclareceu Edgar – que eu estive fazendo um serviço fora e ainda não me pagaram... Henrique Bertaso ficou desarmado e atendeu ao pedido.<sup>4</sup>

Na mesma reportagem, outra declaração, desta vez do escultor Vasco Prado:

Conheci o Edgar durante a guerra, em 1941, quando a Livraria do Globo estava editando um dicionário ilustrado, para o qual ambos desenhávamos. Fizemos uma boa amizade, saíamos e chegamos a expor juntos muitas vezes. Na época, ele era o melhor artista gráfico brasileiro. Era um sujeito formidável, bom amigo e muito tímido. Éramos da Cidade Baixa, eu e ele, e foi este espaço da cidade – a Rua da Olaria (hoje Lima e Silva) que, como tantas outras, inexplicavelmente mudaram de nome – que foi retratado por ele. Uma pessoa culta e progressista, de formação acadêmica na arte, muito inteligente e com umas tiradas ótimas – sarcásticas. Talvez ele deveria ter aparecido mais, mas não queria saber de badalação, queria mais era tomar choques e falar com os amigos.<sup>5</sup>

Ilustrador, pintor, designer gráfico, Edgar Koetz nasceu em Porto Alegre em 16 de agosto de 1914, vindo a falecer de câncer na mesma cidade no dia 27 de fevereiro de 1969. Segundo reportagem publicada no jornal *Zero Hora* e assinada pelo jornalista Eduardo Veras, no dia seguinte ao de sua morte, um jornal de São Paulo estampou na capa a chamada ao mesmo tempo dramática e nostálgica: “O Brasil perde o seu último gentleman”.<sup>6</sup> A matéria, centrada na exposição então curada por Ana Albani de Carvalho dentro do projeto *Caixa Resgatando a Memória*, também aponta outras características pessoais do artista: era um homem bem apessoado e cortês, impressionando pelo seu cavalheirismo e elegância. O texto de Veras indica ainda a surpresa geral que tomou conta da comunidade artística rio-grandense diante da morte prematura do artista. De fato, embora estivesse adoentado, ninguém imaginava que Edgar Koetz sucumbiria tão rapidamente, mas ele não resistiu, vindo a falecer na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Tinha apenas 54 anos. Para o filho Celso, o que o levou à morte tão cedo foi, mais que o câncer, a depressão. Entretanto, ainda conforme ele, o que mais impressionava é que nem no final da vida o pai deixou de se emocionar com a arte:

4 QUINTANA, Mario. Recordação. *Zero Hora*. Porto Alegre, 28 fev. 1979. Caderno de Variedades, p. 2.

5 PRADO, Vasco. Ele faz falta. *Zero Hora*. Porto Alegre, 28 fev. 1979. Caderno de Variedades, p. 2.

6 VERAS, Eduardo. Mostra revê o último gentleman do Brasil. *Zero Hora*. Porto Alegre, 21 nov. 1998. p. 3-5. Na reportagem, não há a indicação de qual jornal paulista teria publicado a citada manchete.

Eu me lembro de que ele já estava nas últimas. E eu o estava levando de cadeira de rodas pelo hospital e, de repente, ele me pediu que parasse. E ele não enxergava mais direito. E aí, na passagem, ele pediu que eu voltasse. E na parede havia uma reprodução da *Lição de Anatomia*, do Rembrandt. Ela tava meio desbotada, o que até dificultaria a identificação. E ele olhou e disse: “*Lição de Anatomia*, do Rembrandt”. Aí, seguimos. Quer dizer: é demais... aquilo era a vida dele. A arte era a vida dele; era o que o emocionava, sempre.<sup>7</sup>

### O precoce Edgar

Edgar era o segundo dos seis filhos de Carlos Alberto Koetz e de Leopoldina Pacheco da Costa Koetz, a quem chamavam de “Dona Neném”: ele, descendente de alemães; ela, de açorianos. O pai de Leopoldina era Máximo Barcellos Costa, popularmente conhecido como “gauchão”, proprietário de uma fazendola onde hoje se estende o campus da PUC; ali a família Costa tinha pomar, plantava verduras e criava animais para subsistência. Já a família Koetz se estruturava em torno da grande olaria da tia de Carlos Alberto, Ana Catharina Koetz de Montigny. A olaria ficava onde hoje funciona o Shopping Nova Olaria, na Rua Lima e Silva, no coração da Cidade Baixa. Era exatamente defronte desse estabelecimento que vivia a família Koetz, sendo que a casa na qual moravam ainda permanece em pé. Além de trabalhar como oleiro na empresa da tia, Carlos Alberto exercia as funções de encadernador. Para tanto, mantinha uma pequena oficina nos fundos da sua casa. Era por meio desses dois trabalhos que mantinha a sua numerosa família.

Na época, a Cidade Baixa era uma região pacata e bastante empobrecida, sendo atravessada pelo Arroio Dilúvio, cujo curso obedecia ao desenho da atual Rua João Alfredo. Foi nesse ambiente que Koetz se criou, com grandes restrições econômicas, severos ensinamentos morais e muita alegria. “O pai sempre dizia que a infância deles havia sido muito feliz. Eles eram pobres, não tinham posses, não tinham nada, mas corriam de um lado para o outro, tinham um terreno grande ao lado da casa, onde brincavam”, comenta Celso Koetz. Ainda segundo Celso, desde pequeno Edgar vivia a rabiscar e a desenhar pela casa. Era uma espécie de compulsão. Com 15 anos, já possuía uma espécie de cartão de visitas, no qual se lia: “Edgar Koetz – Desenhista”. Foi com essa idade que o pai lhe conseguiu um trabalho, primeiro como aprendiz de clicherista junto à Fotogravura Geysler e, pouco tempo depois, como principiante de litógrafo, desta vez na Livraria do Globo. Era 1929. Ligado à Globo quase que ininterruptamente e respeitando os padrões rígidos que seu pai lhe impusera, o dia-a-dia de Koetz era dedicado a um único verbo: trabalhar. Na editora, prontamente conquista o carinho de Ernst Zeuner, como relembra Celso:

O pai era o queridinho do Zeuner. O Zeuner o adotou de tal maneira... [...] E o pai adorava essa coisa de ‘letras’, e sempre dizia que devia tudo o que sabia ao ‘Velho Zeuner’. O pai gostava muito dele; para ele, o Zeuner era como um verdadeiro pai.

---

7 O depoimento integral de Celso Koetz encontra-se no Apêndice B desta tese. Além de Celso, Edgar e sua primeira companheira, Liège Silveira, tiveram outro filho, Sérgio Silveira Koetz. Os dois se casaram em 1937. Edgar tinha então 23 anos, e Liège, 19. O casamento durou sete anos. Depois, Edgar teve outra companheira, colega de jornal, do período em que trabalhou em Buenos Aires.

Na Globo, Koetz permanece até 1945, tendo assinado 33 capas para a *Revista do Globo* (no período de 1929 a 1939) e, pelo menos, 32 capas e/ou ilustrações para livros. As capas que produziu para o quinzenário revestem-se de uma especial qualidade e feição: tematicamente, o artista se voltou aos hábitos da burguesia sulina: turfe, verão à beira da praia, tardes nos parques, jogos de tênis... sem esquecer, é claro, dos rostos femininos. Mas há também algumas curiosas ousadias, como a capa que representa uma mocinha sorridente vestindo macacão de piloto, que após deixar o automóvel de corrida, ruma, vitoriosa, em direção ao leitor...

O tema, por si só, está relacionado ao imaginário de modernidade daqueles idos. E, embora evidentemente interessante, a grande questão não é o tema em si, mas o caráter gráfico e caricato aplicado a essas capas. É digno de nota que em praticamente todas essas imagens Koetz adotou linhas bastante angulosas e geométricas, tirando o aspecto mais naturalista das figuras, bem como a ilusão de profundidade. Por outro lado, ao optar pelo fundo chapado, usando cores quentes e saturadas, ele buscou uma linguagem próxima dos cartazes, algo que certamente aprendeu com Zeuner.

Comparando a estrutura e o tratamento dessas capas com alguns retratos que o artista produz na mesma época, podemos perceber como a linguagem gráfica interfere em sua pintura. O retrato do jornalista Paulo Moritz, por exemplo, traz incontáveis deformações expressivas, flagrantes nos grandes olhos, no rosto e nas mãos alongadas. São características que também marcam as figuras humanas de Koetz nas capas do principal magazine dos Bertaso.

Essa transformação presente no desenho, na linha, e não propriamente na cor, assinala a produção pictórica do artista nesse primeiro momento. Observando tais imagens, é difícil não fazer uma relação dessa extravagante retratística com a obra dos artistas da Nova Objetividade Alemã, a exemplo de Otto Dix e Christian Schad, que exploraram aspectos mais caricaturais em seus retratos. Dix e Schad, assim como Grosz e Beckmann,



198. Capa de Koetz para a edição nº 186 da Revista do Globo (1936). (FP)



199. Capa de Koetz para a edição nº 195 da Revista do Globo (1936). (FP)



200. Capa de Koetz para a edição nº 204 da Revista do Globo (1937). (FP)



201. Auto-retrato (sem data)  
Guache sobre papel, 45 x 32 cm  
Coleção Celso Koetz  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)



202. Retrato de Paulo Moritz (1943)  
Óleo sobre madeira, 74,5 x 48 cm  
Coleção MARGS Ado Malagoli  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)

certamente eram conhecidos do círculo da Seção de Desenho da Globo; isso tanto pela forte ligação que esses profissionais tinham com a Alemanha (a começar por Zeuner), como também pela adoção dos padrões divulgados pela supracitada *Gebrauchsgraphik*, que em várias edições difundiu obras desses artistas.

Além dos valiosos ensinamentos de Zeuner, na Globo Koetz convive com João Fahrion e João Faria Viana, com os quais, inegavelmente, também muito aprendeu. Sua formação artística e profissional, portanto, foi heterodoxa, não passando pelo Instituto de Belas Artes, nem por aulas particulares junto a ateliês de artistas; foi, pelo contrário, voltada aos meios gráfico e editorial e as suas demandas. Contudo, é interessante notar que, apesar desse veio, desde o princípio, ele se posicionou como artista. E isso transparece em sua atuação no já comentado 1º Salão Moderno, quando ele, João Faria Viana, Guido Mondin e Oswaldo Goidanich resolvem organizar o evento e, não apenas isso, publicar o tão polêmico manifesto *contra* a arte moderna, já parcialmente reproduzido.

Assim, desde muito cedo Koetz assume uma posição nevrálgica no campo artístico local, fomentando o debate acerca da arte moderna, e, por outro lado, tendo se envolvido na criação da Chico Lisboa. E se, ao contrário de Fahrion, ele não tinha um capital social que lhe facilitasse a conquista de uma bolsa de estudos para aperfeiçoamento e a possibilidade de galgar postos junto ao sistema de ensino de artes no Estado, de outro privava da amizade e admiração de um intelectual como Manoelito de Ornellas, cuja influência no âmbito cultural rio-grandense já foi frisada. Foi para Ma-



noelito que Koetz produziu algumas de suas mais belas capas e ilustrações, como para os livros *Símbolos Bárbaros* e *Tiarajú*, sobre os quais em breve discorrerei. E foi Manoelito quem organizou a *Mostra de Artes Plásticas* de 1944, da qual Koetz foi um dos destaques, apresentando 19 obras. A respeito desse evento e, notadamente, da obra de Koetz, que então começava a se dedicar à pintura, o crítico Ângelo Guido escreveu o seguinte:

Se passamos [...] para os trabalhos de Edgar Koetz, deparamos com o ilustrador ensaiando-se para penetrar no mundo inquietante da pintura, onde há caminhos árduos que conduzem às excelências e veredas fáceis, que não levam a parte alguma. [...] Nos ensaios de pintura [...] parece-me que a visão do ilustrador e a preocupação de ser “moderno” se excedem, traem e desviam a verdadeira pesquisa pictórica. Ali não procurou, antes, apropriar-se dos segredos do artesanato que o podiam levar a dominar a matéria pictórica. É como quem procura expressar-se num idioma que apenas começou a estudar e no qual se conduz às apalpadelas. Na pintura de verdade, não basta o talento, que Koetz inegavelmente possui; o artesanato, que é a experiência técnica e conhecimento da matéria pictórica, é indispensável. Essa experiência no sentido de conquistar a matéria pictórica é que, parece-me, Koetz não realiza e procura uma expressão moderna, que pode ser interessante no plano da ilustração, mas que carece de valores plásticos verdadeiramente picturais. Os retratos, por exemplo, são interessantes pelo vigor do traço, mas dentro do traço em que o desenhista pôs sua sensibilidade esquisita, há tinta sem haver pintura, pinceladas e tonalidades lívidas sem sentido plástico.<sup>8</sup>

Os leitores habituais de Ângelo Guido conheciam o seu texto afiado e cortante, quando não implacável. Mas, os que recebiam as críticas, mesmo as mais ríspidas, podiam se sentir lisonjeados, pois Guido deixava claro que só dirigia as suas palavras aos “artistas de valor” e, quanto aos jovens, aos que tinham “futuro”, por terem talento (SILVA, 2002). Assim, apesar do tom cáustico e um tanto desanimador do excerto acima reproduzido, pode-se imaginar que ele tenha, pelo contrário, funcionado como um estímulo a Koetz, que então ensaiava suas primeiras produções em pintura.

8 GUIDO, Ângelo. A Mostra de Artes Plásticas e os trabalhos de Nelson Boeira, Koetz e Nardim. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 4 jun. 1944. p. 15. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



203. Capa de Koetz para a edição nº 208 da Revista do Globo (1937). (FP)



204. Capa de Koetz para a edição nº 177 da Revista do Globo (1936). (FP)



205. Capa de Koetz para a edição nº 181 da Revista do Globo (1936). (FP)

Entre os trabalhos expostos na *Mostra de Artes Plásticas* organizada por Manoelito, encontramos a indicação, no catálogo, de que Koetz tanto apresentou sete ilustrações a nanquim, para o livro *Tiarajú*, como um guache, um outro nanquim, uma linóleogravura e nove pinturas a óleo, muitas das quais paisagens e retratos, a exemplo do retrato de Paulo Moritz há pouco comentado. É compreensível, portanto, a crítica de Guido, quando ele diz que os *retratos são interessantes pelo vigor do traço*, mas que neles também *há tinta sem haver pintura, pinceladas e tonalidades lívidas sem sentido plástico*.

De fato, o pensamento que norteia um desenhista é distinto daquele que pauta a atividade de um pintor, embora, tradicionalmente, ambos possam partir de um mesmo suporte bidimensional, seja ele a tela, a madeira, a parede ou o papel, por exemplo. Sem o propósito de fomentar ou discutir a antiga querela entre o *desenho* e a *cor* – elementos essenciais na tradição da pintura<sup>9</sup> –, mas debatendo os cruzamentos das experiências gráfica e pictórica nas obras dos artistas estudados, podemos começar apontando que, ambos, *desenho* e *pintura*, constroem-se por adição de matéria, mas essa “ocupação” do plano, da tela ou do papel, faz-se de modo diferente. Enquanto o desenho lida preponderantemente com *justaposições* da linha, seja ela de contorno ou a partir de rasuras e tracejados, a pintura o faz pela *superposição* de manchas; enquanto o desenho tem uma natureza de seqüência e movimento, sugerida pela própria linha que desliza na superfície do suporte, a pintura traz uma idéia de massa, de algo mais estático, que o espectador apreende ao mesmo tempo.

O que acontece, retomando os trabalhos de Koetz criticados por Guido, é que, naquele momento, as suas pinturas eram bastante gráficas, sendo a tinta usada muito mais para *colorir* o desenho. A premência da linha no trabalho de Koetz está intimamente ligada à própria tradição das atividades que lhe cabiam na Seção de Desenho da Globo: ele produzia imagens figurativas que (1) passariam pelo processo de reprodução mecânica e que, também por isso, a fim de evitar dificuldades na impressão, precisavam ser mais simples e objetivas; por outro lado, (2) por serem voltadas a um público de massa, primavam por uma comunicação direta. E a linha – sobretudo a linha de contorno, a linha que destaca a figura do fundo – é o elemento mais adotado nesse tipo de imagem.

Ao comentar essas primeiras pinturas de Koetz, Ângelo Guido não nega o talento do artista, mas exprime um certo mal estar diante do desconhecimento, por parte de Koetz, do *artesanato* da pintura, diante da ausência de domínio técnico, fator que, para o crítico, consistia num dos principais diferenciadores dos grandes artistas (SILVA, 2002). É interessante perceber que Guido não faz a distinção corriqueira entre as “grandes artes”, como a pintura e escultura, e as “artes menores”, como a ilustração, por exemplo. Pelo contrário: trata todas com o mesmo apreço – vide os comentários tantas vezes elogiosos a artistas como Sotéro Cosme, Nelson Boeira Faedrich e

---

9 Acerca das discussões e teorias sobre o primado do desenho ou da cor na produção pictórica ao longo dos séculos, ver LICHTENSTEIN, 1994 e LICHTENSTEIN, 2006.

Stelius. Para o crítico, o principal é o *modo* como o artista explora o seu *autêntico talento*: se ele é um bom desenhista, tem de fazer desenhos; se for um bom pintor, tem de fazer pinturas... E o que ele detectou, naquele momento, foi um *ilustrador ensaiando-se para penetrar no mundo inquietante da pintura*, mas sem conhecer os seus meandros. Daí o tom severo de seu artigo.

### A experiência da gravura

Até então, o trabalho de Edgar Koetz tinha se voltado eminentemente à ilustração e, desde a metade dos anos 30, também à linóleogravura. Um de seus mais antigos trabalhos nesta técnica é um retrato do pai, Carlos Alberto Koetz. Intitulada *Meu Pai* (1938), a imagem mostra apenas o rosto, enfatizando o olhar atento e a expressão séria. Difícil não perceber uma certa semelhança formal com a xilogravura *Operário* (1935), de Lívio Abramo, artista que o gaúcho conhecia e admirava.

Edgar Koetz foi um dos pioneiros, no Rio Grande do Sul, a se dedicar à técnica da gravura, adotando uma linguagem bastante expressionista, já verificada em vários jornais e revistas do centro do país, a exemplo d'O *Homem Livre*, que tinha entre seus colaboradores o próprio Abramo. Além de Koetz, outros artistas gaúchos, sobretudo ilustradores da Globo, voltaram-se à gravura, com destaque para Gastão Hofstetter e Edla Silva, cujas imagens aparecem, com frequência, nas páginas da revista *A Novela*.

Conforme Carlos Scarinci, comparando-a com outras linguagens artísticas, a gravura padece de uma situação particular, marginal e tardia. Naquele quartel, os gravadores trabalhavam preponderantemente para a indústria do livro ou para o jornalismo, posição semelhante a dos técnicos gráficos das empresas editoriais. Isso, de certa forma, irmanava-os, revelando uma “indole popular” ou operária da gravura. Assim, antes que se investisse plenamente em seu potencial político, a gravura já rompia com os padrões burgueses do campo artístico, na medida em que deixava de ser peça única, sendo produzida por meio de processos mecânicos e podendo ser distribuída de maneira massiva (SCARINCI, 1983; AMARAL, 2003).

O mesmo Scarinci já mostrou como esta técnica ganha espaço na produção visual sulina por meio das edições da Globo (SCARINCI, 1982). E, nos impressos da editora, encontramos não somente reproduções de trabalhos em gravura como, principalmente, imagens que remetem à



Reprodução: Paula Ramos

206. Sem título (sem data)  
Xilogravura, 19 x 16 cm



Reprodução: Paula Ramos

207. *Meu Pai* (1936)  
Xilogravura, 18 x 15 cm  
Coleção Celso Koetz



Reprodução: Paula Ramos

208. *Demolição* (195-?)  
Xilogravura, 15 x 14 cm  
Coleção Celso Koetz

*linguagem da gravura*. É o caso de muitas ilustrações assinadas por Koetz, originalmente em nanquim – como os desenhos para *Tiara-jú* –, ou, ainda, de trabalhos de Nelson Boeira Faedrich, João Mottini e Fahrion, feitos em *scratchboard*: imagens que não são gravuras, mas que buscam a sua aparência. Sobre a divulgação da gravura e o espaço que a Editora Globo lhe conferiu, Scarinci comenta:

No Rio Grande, só havia então a Escola de Artes, mas esta agia no sentido do academismo, limitando a arte à repetição do já feito, do certo e do permanente, legitimado por uma tradição inquestionada. Só o trabalho para as editoras, a da Livraria do Globo particularmente, é que permitia que começasse a se formar uma consciência mais profissional que se abria, pouco a pouco, para os problemas de uma arte comprometida com a atualidade e com sua distribuição coletiva. A preocupação com a modernização das publicações, procurando acompanhar os progressos que se faziam nos países avançados, levava os editores da *Revista do Globo* e, um pouco mais tarde, da revista *A Novela*, a inserir em suas páginas certa forma de divulgação da arte da gravura, reproduzindo xilos e linóleogravuras de artistas estrangeiros e as primeiras tentativas nestas técnicas de artistas locais mais jovens. Assim, o movimento da gravura no Rio Grande do Sul passa a ter impulso a partir de 1935. (SCARINCI, 1982, p. 57)

Ainda de acordo com o pesquisador, tanto Gastão Hofstetter, como Edla Silva, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich acabaram tendo aula, naquela época, com o artista alemão radicado no Rio Grande do Sul desde 1925, Júlio Schmischke. Ele participara, com gravura, da exposição comemorativa ao Centenário da Revolução Farroupilha, em 1935.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> No catálogo da exposição de 1935, aparece a reprodução de uma pintura de Schmischke, inti-

Outro participante com gravura foi o também alemão Rolf Krahe, que teria exposto, segundo Scarinci, a xilogravura *Ecce Homo*. Um terceiro artista a exhibir obras na técnica foi Pedro Weingärtner, em cuja sala especial estavam 15 águas-fortes.<sup>11</sup> A presença de gravuras nesta exposição, bem como de pessoas aptas a ensinar a técnica, teriam fomentado a sua produção e difusão no Rio Grande do Sul daqueles idos. E isso quase uma década antes do movimento desencadeado pelos clubes de gravura.<sup>12</sup>

Funcionando plenamente entre 1951 e 1956, o Clube de Gravura de Porto Alegre teve, entre os seus integrantes, mesmo que por pouco tempo, artistas como Plínio Bernhardt (1927-2003), Gastão Hofstetter, Carlos Mancuso (1930), Danúbio Gonçalves (1925), Carlos Alberto Petrucci, Glênio Bianchetti (1928), Ailema Bianchetti (1926), Fortunato Câmara de Oliveira (1916), Glauco Rodrigues (1929-2004) e Edgar Koetz, cujos trabalhos aparecem no álbum *Gravuras Gaúchas*, publicado em 1952 pela Editora Estampa, do Rio de Janeiro. O álbum, com prefácio do escritor Jorge Amado, reúne xilos e linóleogravuras produzidas entre 1950 e 1952, e foi agraciado com o prêmio *Pablo Picasso da Paz*, outorgado pelo Congresso Nacional do Movimento Brasileiro de Partidários da Paz. De Koetz, temos uma única obra, *Lavadeiras das Malocas*, de 1951.<sup>13</sup> Essa imagem mostra uma visão do “centro ainda periférico” de Porto Alegre, com os prédios ao fundo, ganhando altura e imponência e, no primeiro plano, as casas simples, de madeira, os meninos brincando com o cão, as mulheres lavando as roupas junto ao riacho. A imagem tem um tratamento bastante expressionista, e os talhes mais rudes ajudam a enfatizar a precariedade em que viviam as figuras retratadas.

---

tulada *Homem com galo de Rinha*. Conforme Scarinci, o artista retornaria à Alemanha pouco antes da 2ª Guerra Mundial, desconhecendo-se, a partir de então, seu paradeiro. Não se conhecem informações biográficas acerca do artista, tampouco acerca de Rolf Krahe, outro artista alemão a participar da mostra e que também teve papel importante no cenário artístico sulino daquele momento.

11 Pedro Weingärtner (1853-1929) foi o grande pioneiro na técnica da gravura em metal no Rio Grande do Sul. Sobre esse trabalho, ver GOMES, Paulo. *A Obra Gravada de Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul, 2006. 50 p.

12 É importante lembrar que somente em 1944 surgiria o chamado Grupo de Bagé, formado por Danúbio Gonçalves, Clóvis Chagas, Denny Bonorino, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Júlio Meireles que, mais tarde, daria as bases para o Clube de Gravura de Porto Alegre. Articulado por Carlos Seliar e Vasco Prado, o Clube de Gravura da capital nasceu de encontros dos dois artistas com o gravador Leopoldo Mendez, que então dirigia o Ateliê de Gráfica Popular, no México (SCARINCI, 1983; AMARAL, 2003). A atuação do Clube de Gravura insere-se num esforço de intelectuais comprometidos com as diretrizes do realismo socialista que, no pós-guerra, propuseram-se a realizar uma arte voltada para o povo e para os seus problemas, acreditando na sua eficácia instrumental para mudanças na sociedade. Daí a valorização da gravura, em especial da linóleogravura, de suporte barato e acessível, e das temáticas populares, buscando um diálogo rápido com a população; daí também o investimento na revista *Horizonte*, publicada em Porto Alegre entre 1951 e 1954, que buscava difundir os ideais estéticos e políticos do grupo (SCARINCI, 1983).

13 Um elemento interessante a ser salientado é que, enquanto os artistas integrantes do Clube da Gravura produziam imagens mais focadas no ambiente rural, Koetz voltava-se a aspectos do urbano, e isso tanto em sua produção em gravura, como em pintura.



209. *Lavadeiras das Malocas* (1951)  
*Linoleogravura, 18 x 25 cm.*  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)



210. *Churrascaria Modelo* (sem data)  
*Linoleogravura, 20 x 27 cm.*  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)

Sobretudo entre meados dos anos 30 e 40, Koetz produz uma série considerável de gravuras. O que caracteriza essas imagens é a preferência por temas urbanos e de denúncia social, em contraposição à maioria dos gravadores locais, que se dedicava a aspectos da vida no campo e ao dia-a-dia dos peões de estância.

Em meio a essa experiência com o Clube de Gravura, Edgar Koetz se muda, em 1945, para Buenos Aires, então o maior centro editorial da América Latina. Lá, permanece até 1950, trabalhando como ilustrador em editoras e jornais e tendo recebido, inclusive, o grande prêmio da Câmara Argentina do Livro por suas ilustrações para *Juarez Maximiliano*, de Franz Werfel. No entanto, além de um reconhecimento profissional sem dúvida importante, a capital portenha lhe deu mais: a possibilidade de se dedicar, como em nenhum outro momento, à pintura.

### A grande cidade pequena

O ateliê de Koetz ficava na Avenida de Mayo, no mesmo prédio onde funcionava o escritório de Monteiro Lobato que, entre 1946 e 47, também vivera no país vizinho.<sup>14</sup> É nesse apartamento que o artista desenvolve um importante conjunto de pinturas a óleo, cujo motivo é a própria capital da Argentina, que pelo seu olhar e sensibilidade emerge tantas vezes melancólica entre as predominantes pinceladas verdes, azuis e turquesas. Este é um aspecto sem dúvida interessantíssimo de sua produção.

Embora Koetz tenha se voltado, em pintura, principalmente à representação de paisagens urbanas, ele não está interessado em registrar o burburinho da urbe, o movimento acelerado das pessoas junto às calçadas ou o tráfego intenso de automóveis. Não está interessado, tampouco, nos indicativos de modernidade: semáforos, néons, bondes ou arranha-céus. Eles por vezes até surgem, mas como coadjuvantes, quase desapercebidos entre as copas das árvores, as tendas de legumes, os parques silenciosos. Parece-me que o artista busca nessas paisagens o resquício da província, o fragmento da vila, o “recorte interiorano” em meio às grandes cidades. E isso é claramente percebido nas suas obras cujo tema é Buenos Aires. Ora, onde está a efervescência citadina, ou as multidões cortando as avenidas? A quietude e o vazio imperam, bem como a interpretação amorosa lançada a essas “frestas” no tempo e no espaço. As pessoas represen-



Reprodução: Paula Ramos

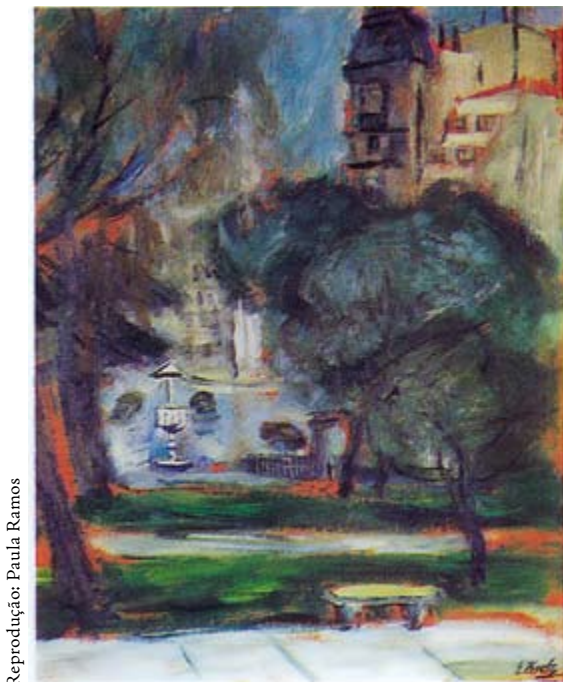
211. Prova de impressão de uma ilustração de Koetz feita para uma editora argentina. A partir de 1945, o artista passa a viver na capital argentina. Coleção Celso Koetz



Reprodução: Paula Ramos

212. Croqui de capa de livro para uma editora argentina. Coleção Celso Koetz

14 Anos mais tarde, o artista contaria que muitas vezes chegava mais cedo ao trabalho apenas para passar algumas horas conversando com o controvertido escritor.



Reprodução: Paula Ramos

**213.** Paisagem de Buenos Aires (1950)  
Óleo sobre eucatex, 44 x 35 cm  
Coleção Pinacoteca da APLUB



**214.** Avenida de Mayo à noite (1947)  
Óleo sobre cartão, 46 x 37 cm  
Coleção Celso Koetz  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)

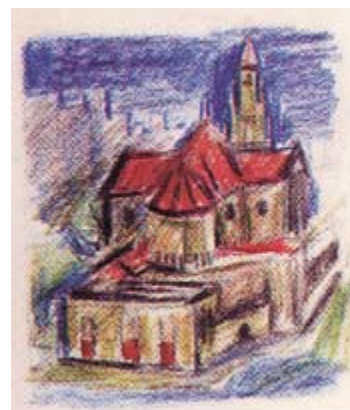
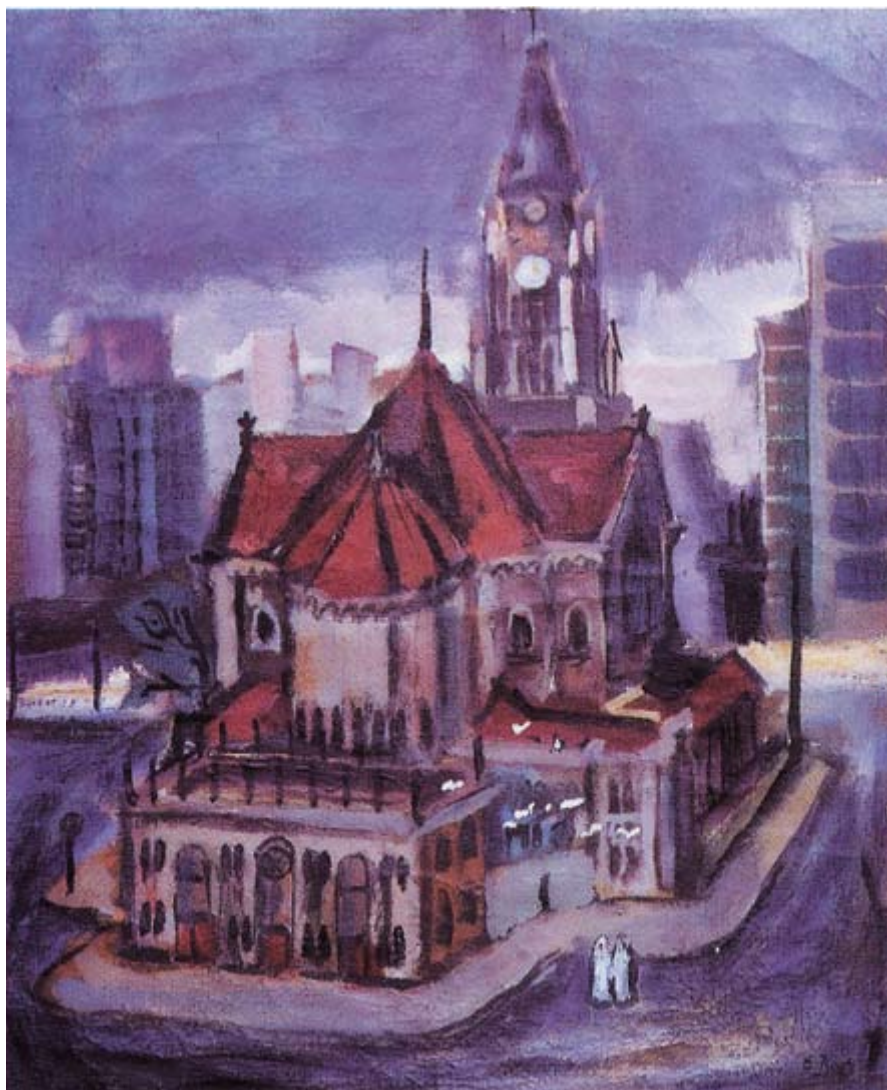
tadas são raras, surgindo como vultos sem personalidade, sem rosto. Nesses trabalhos, a abordagem expressiva se sobressai, pela ênfase na cor e no gesto. Suas pinceladas são largas e visivelmente rápidas, dando às composições uma aparência de inacabado.

Este aspecto, do recorte bucólico sobre as metrópoles, sobre a “grande cidade pequena”, mantém-se nas suas pinturas posteriores, como se percebe na obra *Igreja Santa Ifigênia* (s/d). O templo fica numa região central de São Paulo, cidade para a qual Koetz se transfere em 1950. A pintura mostra a igrejinha vista de traz e do alto. Trata-se de um enquadramento bastante curioso, uma vez que as representações desse tipo de construção geralmente a exibem de frente, com as torres altas. Aqui, não; aqui, temos a pequena igreja agigantada pela composição que a privilegia. Ao fundo, despontam perfis de edifícios, abafados pelas nuvens escuras que se impõem, no céu. O tom da obra é taciturno e sombrio, com as solitárias figuras em branco (religiosas?) a cruzar a ruela, na parte inferior do quadro. É interessante observar registros preliminares para essa obra, localizados entre os familiares. Eles indicam o método de trabalho de Koetz: desenho, estrutura, estudos de cor. De acordo com Celso Koetz, esta foi a única pintura realizada pelo artista em São Paulo.

Ele não pintava lá porque São Paulo, efetivamente, matou aquela luz que o pai tinha de Buenos Aires. São Paulo, por si só, é uma cidade escura. Era uma cidade já de correria, de trânsito. São Paulo tem seus valores, é claro, mas tem esse outro lado também. Então, eu acho que ele se arrependeu de ter ido para São Paulo. Porque em Buenos Aires ele pintava muito. Ele produziu e vendeu muito em Buenos Aires.



3. Edgar Koetz: o Lírico sob o Expressionista



215. Igreja de Santa Ifigênia (195-?)

Óleo sobre tela, 54 x 44 cm

Coleção particular

Abaixo, os estudos para a obra.

(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)



Edgar Koetz vai para São Paulo no início da década de 50, a convite de Samuel Wainer, idealizador do jornal *Última Hora*, para o qual o artista, inclusive, cria o logotipo. No diário, trabalha como ilustrador e diagramador, sendo antológicas as suas imagens para ilustrar *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak. O romance, Prêmio Nobel de Literatura de 1958, foi publicado em fragmentos ao longo de várias edições de sábado d'*Última Hora*, a partir de novembro daquele mesmo 1958. E a cada novo capítulo, sempre havia duas ou mais ilustrações de Koetz. Realizadas em nanquim, elas se caracterizam pelo traço vigoroso.

Também para o jornal de Wainer, Koetz cria um desenho marcante, representando a morte de Stalin. De página inteira e reproduzida sob o título "Os últimos instantes de Stalin", a imagem guarda grandes semelhanças com as ilustrações para *Doutor Jivago*: o tracejar solto e as próprias feições dos personagens, no caso, dos prováveis assessores e da equipe médica que acompanharam os momentos derradeiros do ex-ditador russo.



216. Página e ilustração para O Doutor Jivago. *Última Hora*, 1958. (FP)



217. Ilustração de página inteira para o jornal *Última Hora*. (FP)

Ainda em São Paulo, Koetz produz, em 1954, um dos selos comemorativos aos 400 anos da cidade de São Paulo, valorizando a figura estilizada de um bandeirante, o protótipo do desbravador; também participa da criação da Escola de Propaganda, que funcionava junto ao Museu de Arte de São Paulo (MASP). É quando ministra o curso *Anatomia da Letra*.

Datam deste período algumas excelentes capas para livros. Entre 1955 a 1961, Koetz produz, pelo menos, três capas para Paulo Dantas, autor regionalista: *Purgatório* (1955), lançado pela Editora Piratininga; *O Capitão Jagunço* (1959), pela Brasiliense; e *O Livro de Daniel* (1961), pela Francisco Alves, do Rio de Janeiro. Todas as capas trazem um viés marcadamente primitivo, lembrando a linguagem das gravuras de cordel. Aliás, muito provavelmente os originais tenham sido feitos em xilo ou em linóleogravura. No caso do *Livro de Daniel*, há a indicação de que tanto as imagens de capa, quanto as ilustrações internas, são reproduções de xilogra-

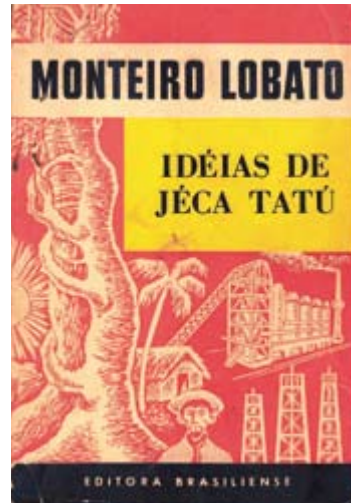
vuras de Newton Cavalcanti. É interessante observar também o contraste de cores usado pelo artista, que já aparecera nas suas criações para a *Revista do Globo*.

Em 1959, outra capa fundamental de Koetz, para a reedição de *Idéias de Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato. Com selo da Brasiliense, o livro tem no seu frontispício, de um lado, uma citação à antológica imagem produzida pelo artista plástico José Wash Rodrigues para a primeira edição de *Urupês* (1918), também de Lobato. A imagem de Wash Rodrigues enfatiza o “mata-pau”, parasita que simboliza o espírito “negativo” da natureza. De outro lado, Koetz inseriu representações do maquinário de uma fábrica funcionando, bem como a alusão a postos de extração de petróleo. Entre os dois, o busto de um caboclo, olhando atarantado em direção ao espectador. A capa sintetiza, assim, o próprio pensamento de Lobato, reunindo elementos que reforçam e identificam os temas e preocupações do escritor quanto ao Brasil.

É para a Brasiliense que ele desenvolve nessa mesma época diversas capas de livro e *folders* de divulgação. A observação dos projetos originais para essas peças demonstra a grande compreensão de Koetz para as especificidades desse tipo de imagem e de produto: a ênfase em elementos comunicativos e de identificação mais rápida por parte do leitor.

### Alienados

Em 1964, com o acirramento da censura e o empastelamento do jornal *Última Hora*, Edgar Koetz resolve voltar a Porto Alegre, como lembra o filho Celso.



218. Na capa para a reedição de *Idéias de Jeca Tatu* (1959), a referência a várias idéias de Lobato. (FP)

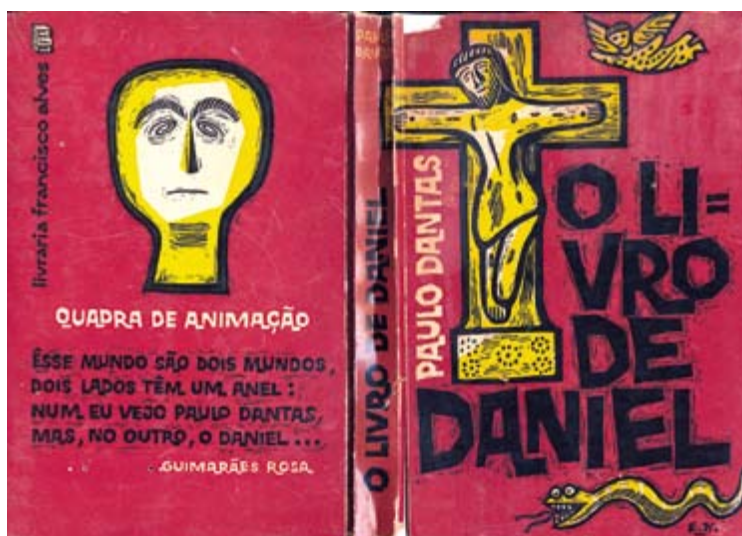


219. Acima, protótipos de peças gráficas criadas por Koetz em seu período em São Paulo. Coleção Celso Koetz

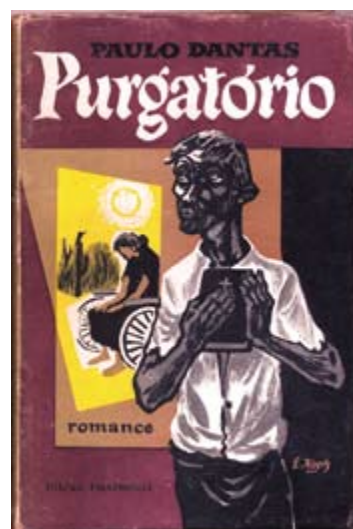
220. Projeto para capa de Sertão do Boi Santo, de Paulo Dantas (195-?).  
Coleção Celso Koetz



221. Capa para O Livro de Daniel (1961). (FP)



222. Referência à xilogravura popular nas capas para os livros regionalistas de Paulo Dantas. (FP)

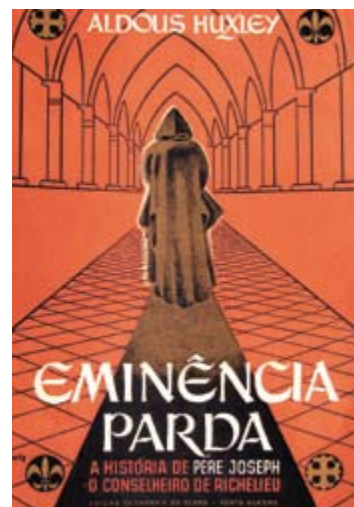
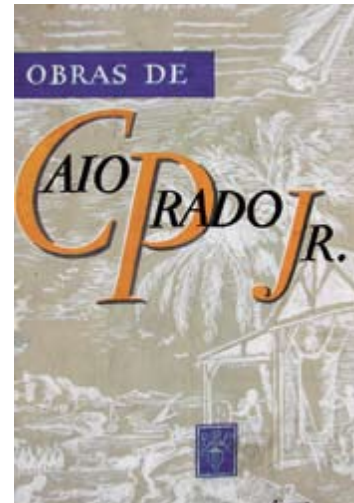


3. Edgar Koetz: o Lírico sob o Expressionista

[...] Ele voltou porque ficou muito triste. Os militares quebraram tudo no jornal; terminaram com tudo. [...] Em São Paulo, muitos caras sumiram, sumiram mesmo. E havia um cara sentado ali, numa mesa, no meio da redação. E explicaram que aquele cara, a partir daquele momento, leria tudo o que o jornal quisesse publicar; explicaram que aquele cara era o capitão não sei das quantas e que ele era o censor, que deveria ler tudo. Aí o pai virou as costas e nunca mais voltou. Ele não pediu dispensa, não pediu nada. Ele largou todos os direitos dele e saiu de mãos no bolso. Não pegou nem o salário que ele deveria receber. Ele entrou numa depressão horrível. [...] A Clara, essa mulher dele, ela o colocou no avião de São Paulo para cá. Ela nos disse da situação dele e nós fomos recebê-lo no aeroporto. E aí vimos aquele ser estranho, catatônico, descendo do avião. Ele estava aéreo, zozzo. Parecia que não estava nesse mundo. E para nós foi um choque: nós sempre havíamos recebido um cara vibrante, com energia, elegante, envolvente.

Deprimido, Koetz entrega-se ao álcool. Seus familiares então o internam para desintoxicação no Hospital Psiquiátrico São Pedro. Ali permanece por 30 dias, e é quando, curiosamente, produz uma de suas mais importantes obras: 24 desenhos a nanquim, representando pacientes e residentes do emblemático hospital, construído na metade do século XIX para a internação de pessoas com distúrbios psicóticos. De forte viés expressionista, os desenhos trazem uma espécie de retrato psicológico dos internos. No mesmo ano, expõe o conjunto, chamando-o de *Alienados*. Acerca desse trabalho, em maio de 2004, por ocasião de uma mostra da série, o jornal *Zero Hora* publica texto do psiquiatra e escritor Cyro Martins, falecido em 1995:

[...] Através de sua arte, a sua grande defesa, recuperou a normalização da identidade em crise. Tomou como modelos pacientes crônicos, em geral esquizofrênicos, já bastante deteriorados psicologicamente. Mas ele não fez o que se chama [de] arte patológica. Não era um alienado pintor, era um pintor entre alienados. Atuou consciente de seu *métier*. [...] Os modelos eleitos por Koetz não são figuras estáticas, como protótipos. O artista vai em busca da singularidade individual e por isso a sua coleção não se repete, formando uma seqüência de imagens, um certo ritmo existencial, embora deteriorado. São figuras que assumem detalhes de anotações psicológicas, sobrando sempre espaço para o detalhe marginal e para a fantasia do espectador. Seu desenho é de mestre, bem delineado. Os personagens são tão bem caracterizados que podemos diagnosticar o quadro clínico de cada um. Tem-se a impressão de que o artista foi obstinadamente à procura



Reproduções: Paula Ramos

223. Projetos de capas para editoras em São Paulo, Buenos Aires e Porto Alegre. Coleção Celso Koetz



224. *Desenhos a nanquim para a série Alienados (1964).*

Coleção MARGS Ado Malagoli.

(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)

da captação da universalidade da loucura através das singularidades individuais.<sup>15</sup>

Hoje, parte da série *Alienados* integra o acervo do MARGS Ado Malagoli. O que chama a atenção no conjunto desses trabalhos é a estranha mistura de objetividade e subjetividade. Em cada rosto, em cada gesto, por meio de poucas e rápidas linhas traçadas (próprias do material, nanquim), podemos imaginar a história individual de cada um dos personagens retratados. Diferentemente das cenas de paisagem, nas quais a presença humana, quando desponta, é não mais que um vulto, aqui Koetz se interessa pelas feições próprias de cada interno. Podemos ver-lhes as caras, as expressões, os corpos soltos ou contraídos. E embora o interesse do artista visivelmente não seja de criar uma obra precisa na representação, ele nos oferece um retrato que pulsa de forma bastante crível. A síntese alcançada por Koetz é, de fato, impressionante, bem como a força dramática desses desenhos, marcados pelo elemento do grotesco. Acerca dessa característica, tão pontual na poética expressionista, Marion Fleischer nos diz:

[...] desfigurando as proporções naturais e exagerando determinados aspectos até as raias do monstruoso, [essas imagens] dissolvem as relações familiares, ou seja, pertencentes ao cotidiano, que habitualmente existem entre os objetos, e refletindo o mundo à semelhança de um espelho convexo, embrenham-se para além das aparências sensoriais e penetram as camadas mais profundas da realidade. O grotesco expõe, dessa forma, a face de um mundo minado por energias negativas e a dimensão inquietante, por vezes demoníaca, da existência. (FLEISCHER, 2002, p. 71)

Depois de um mês de internação e recuperado, Koetz volta febrilmente à pintura, realizando a série *Poesia dos Bairros* e tendo como tema a sua cidade natal, Porto Alegre. Os trabalhos, em guache, são representações de ruelas, prédios e praças da capital gaúcha. E o que caracteriza essas pinturas, bem como a produção de Koetz do período, é o olhar tranqüilo e silente da fase portenha. E mesmo quando toma uma fábrica como motivo, o que lhe interessa representar é o “fundo” dela, a área escon-

15 MARTINS, Cyro. O Sentido de uma Obra. *Zero Hora*, 8 mai. 2004. Caderno de Cultura, p. 7.

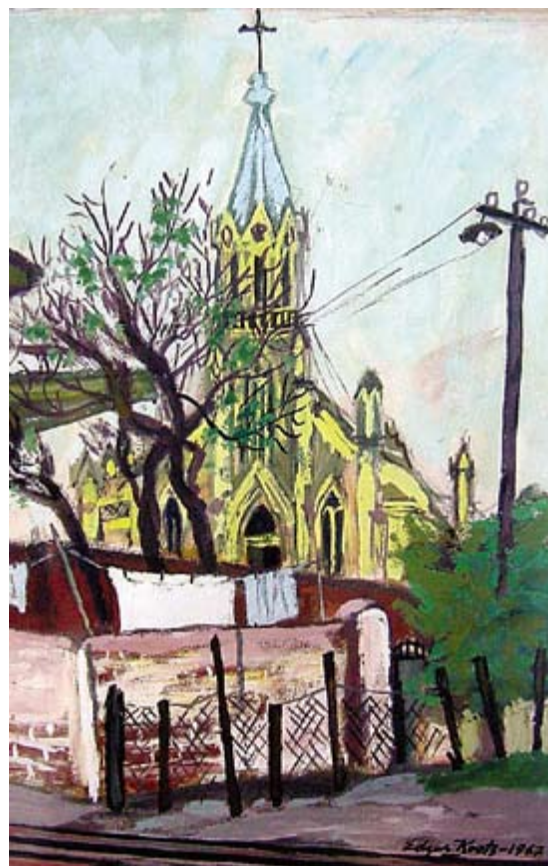
3. Edgar Koetz: o Lírico sob o Expressionista

dida do olhar dos transeuntes, um fragmento da torre da chaminé de metal, a caixa d'água, o poste com luz. Tudo isolado por tosca e singela cercadura de madeira. Segundo Celso Koetz, Edgar era um grande observador. Andava pelas ruas atento a tudo. E quando decidia pintar algo, era sempre o inusitado.

O pai gostava do “verso” das coisas. Ele sempre foi anti-convencional, e isso até na pintura dele. Quando ele pintava algo, sempre buscava um ângulo diferente, um ângulo totalmente diverso daquele que todo mundo pegava. Ele saía pelas ruas com uma pequena prancheta e fazia a estrutura do desenho e marcava as cores: amarelo, azul... fazia a marcação. E depois ele pintava em casa. Mas ele chegava com a estrutura do trabalho pronta. [...] Às vezes, eu caminhava com ele pelas ruas e olhava para certos lugares, casas e tal, e eu dizia: “Olha, pai, que interessante”. E ele olhava, fazia o enquadramento com as mãos, e dizia: “Não”. Daqui a pouco, uma coisa que te passava despercebido, ele parava, maravilhado, e dali ele pintava o quadro. Depois ele voltava, fazia os esboços e tal...

Um fato curioso acerca da série *Poesia dos Bairros* é que as obras foram adquiridas, todas, por um único colecionador, Gilberto Sklovsky, então diretor do Grupo Habitat, que as comprou antes mesmo da abertura da mostra. Mas isso, segundo Celso Koetz, já havia acontecido também em Buenos Aires. A boa receptividade da sua pintura teria sido um dos motivos pelo qual, no final da vida, Edgar praticamente abandonou as artes gráficas, dedicando-se exclusivamente à pintura. Sobre os temas de sua pintura, o próprio artista nos diz, em uma entrevista publicada no jornal *Correio do Povo*, de novembro de 1966:

Eu, no que me concerne, uso como expressão a pintura a partir do figurativo. Em outras



Reprodução: Paula Ramos

225. Igreja dos Navegantes (1967)  
Óleo sobre eucatex  
Coleção particular



Reprodução: Paula Ramos

226. Parquinho da Redenção (1968)  
Acrílica sobre papel, 50 x 40 cm  
Coleção Celso Koetz



227. Café Bom Fim (1964)  
Guache sobre cartão, 52 x 32 cm  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)



228. A Fábrica (1967)  
Têmpera sobre cartão, 42 x 29 cm  
Coleção MARGS Ado Malagoli  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)

palavras, não pretendo comunicar-me pela forma pura ou pela pesquisa de cores, pois não posso desligar-me do anedótico. Isso, no entanto, não quer representar que o que faça seja uma simples cópia da natureza, porquanto o figurativo para mim serve como suporte para a minha expressão e, conseqüentemente, como princípio de diálogo.<sup>16</sup>

Em 1966, Koetz inaugura em São Paulo a sua primeira individual na capital paulista e, na seqüência, viaja a Ouro Preto, encontrando farto material inspirador. Realiza então um conjunto de pinturas pautado nos casarios e vielas das cidades históricas e, uma vez mais, “enquadra” as ruas vazias, os reversos das igrejas, o “anti-cartão postal”. Produz também alguns nus, como o *Nu na sacada*, obra a partir da qual também podemos perceber – assim como em *Igreja de Santa Ifigênia* – a importância dos estudos preliminares no processo criativo do artista. Das três imagens para *Nu na sacada*, apenas uma traz a sua assinatura, indicando a finalização; indicando que, para o artista, estava concluída. Acerca disso, Koetz tinha uma visão muito específica:

Não há possibilidade de meio termo, em matéria de arte. Ou o quadro merece parede, ou deve ir para o lixo. E a decisão cabe inicialmente ao artista, em sua solidão criadora. Os outros devem ser chamados a opinar somente depois que o criador já realizou sua opção. (KOETZ, Edgar, apud CARVALHO, A., 1998, p. 5)

Em depoimento ao jornal *Diário de Notícias* de novembro de 1966, outra manifestação:

16 Edgar Koetz. *Correio do Povo*, 27 nov. 1966, p. 18.



3. Edgar Koetz: o Lírico sob o Expressionista

[...] Não sou de fazer novidade. Não entro em competições, não tenho a veleidade de ser original, nem de ser pintor de vanguarda. Sou fiel a mim mesmo sem pensar se estou na vanguarda ou na retaguarda.<sup>17</sup>

A afirmação do artista é interessante, uma vez que frisa algo que perpassa toda a sua obra: o comprometimento com o figurativo. Como coloca Ana Carvalho,

[...] a opção de um artista por determinado tema ou técnica é resultado, somatória, mesmo que sempre em equilíbrio, de componentes conscientes e inconscientes. Revela, antes de tudo, um modo de entender a arte e sua função no mundo, tanto em termos gerais quando no âmbito de seu próprio trabalho. (CARVALHO, A., 1998, p. 33)

De fato, em Koetz, a permanência da figura – e, não somente isso, o seu rechaço a qualquer forma de “modernismo” e abstração, como ele deixou claro no manifesto de 1942 – remete à própria formação do artista, tão visceralmente articulada, de um lado, às necessidades da ilustração, e, de outro, à construção de uma arte comprometida com a cultura nacional, opção partilhada por outros artistas desse mesmo grupo e geração, como Carlos Scliar, Vasco Prado e Danúbio Gonçalves, notadamente no que se refere aos trabalhos produzidos a partir do Clube de Gravura. A linguagem da gravura é o que marca os dois principais livros ilustrados por Koetz para a Editora Globo: *Símbolos Bárbaros* (1943) e *Tiarajú* (1945), ambos de seu amigo e incentivador Manoelito de Ornellas. É sobre essas duas obras que discorro agora.

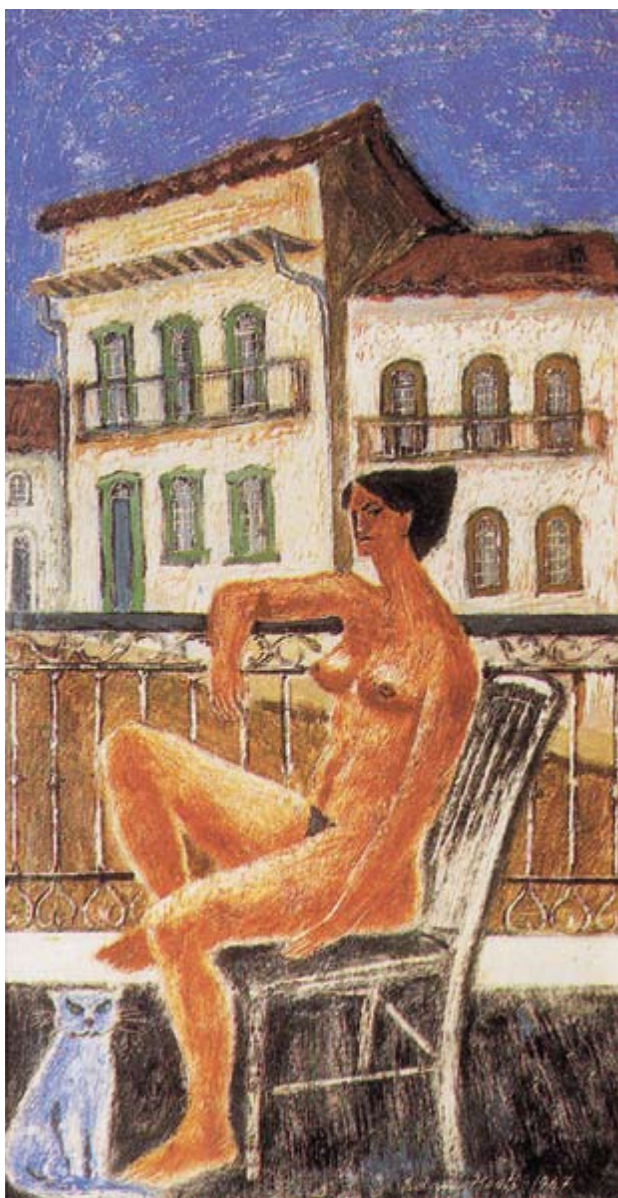


229. Igreja de Ouro Preto (1966)  
Guache sobre cartão, 31 x 40 cm  
Coleção Celso Koetz  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)



230. Ladeira de Ouro Preto (1966)  
Guache sobre papel, 41 x 26 cm  
Coleção Sérgio Koetz  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)

17 Edgar Koetz. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 27 nov. 1966, p. 4.



231. Nu na sacada (1967)

Técnica mista, 41 x 22 cm

Coleção particular

Ao lado, os estudos para a obra, em guache e em acrílica sobre papel.

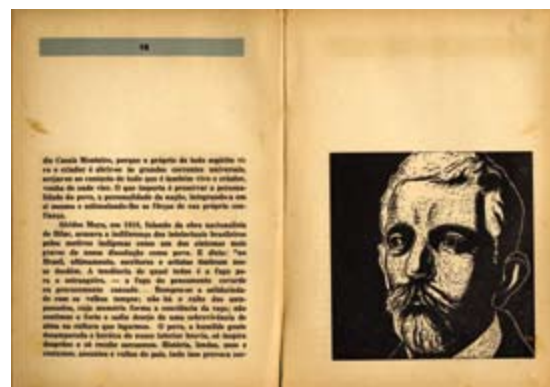
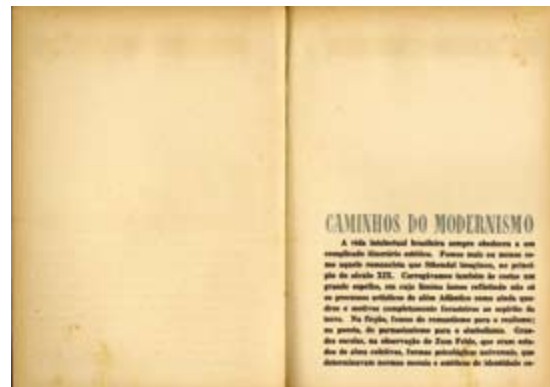
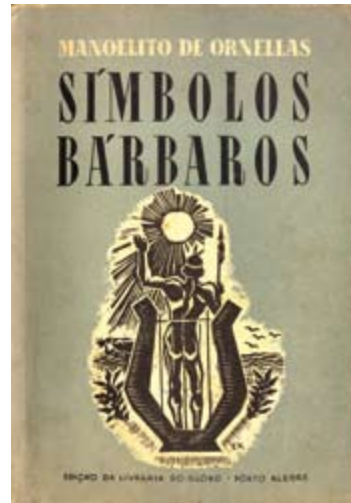
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)

Notemos que a figura feminina, bastante estilizada, parece “não combinar” com o cenário. É como se ela tivesse sido “fixada” à representação da cidade mineira. Por outro lado, ela guarda uma flagrante semelhança com o tipo de imagem que nomes como Vasco Prado e Danúbio Gonçalves estavam produzindo no mesmo período, o que pode sinalizar uma tentativa de aproximação, por parte de Koetz, da poética desses artistas.

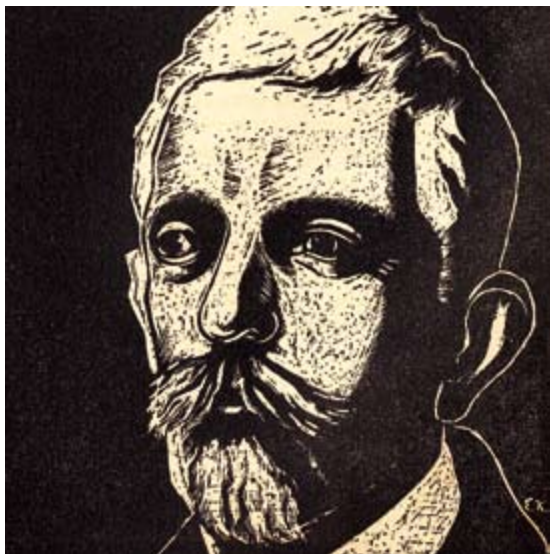
### 3.1 SÍMBOLOS BÁRBAROS

Como vimos no primeiro capítulo deste segmento, Manoelito de Ornellas era partidário do mesmo ideário nacionalista de Vargas. Em seus livros, comumente louva figuras que tenham tomado atitudes de preservação das identidades e da Pátria. É o caso de *Símbolos Bárbaros*, que traz seis ensaios, enfatizando principalmente aspectos e personalidades da cultura rio-grandense, como Simões Lopes Neto, Júlio de Castilhos, Gaspar Silveira Martins, Alceu Vamosy e Sepé Tiarajú.

Graficamente, a brochura recebeu um primoroso tratamento: a cor da capa, azul, é encontrada também em todas as páginas da publicação; está no alto, aplicada a uma fina caixa retangular que ainda contém a indicação do número de página. Medindo 22,5 x 16 cm, o livro tem, internamente, um diagrama de página diferenciado. A mancha de texto e de imagem inicia apenas 8,5 cm abaixo da margem superior, mantendo uma estrutura em branco, entre o negro – representado quer seja pelo texto, quer pela ilustração – e o azul da estrutura retangular superior. A mesma cor azul é encontrada na abertura de cada ensaio: o título aparece na página ímpar, em caixa alta, centralizado. Depois, segue uma página com alguma frase de um terceiro para, na página ímpar subsequente, iniciar o texto propriamente, na altura de 8,5 cm a partir da margem superior. O título surge então, uma vez mais, em caixa alta, em corpo maior, também em azul. Com impressão total, portanto, em duas cores (preto e azul), *Símbolos Bárbaros* recebeu um zelo absolutamente diferenciado. Desconhece-se, entre os livros



232. Capa e páginas de *Símbolos Bárbaros*: um livro graficamente diferenciado entre os títulos da Globo. (EP)



233. Representação de Simões Lopes Neto, feita a partir de antiga fotografia do escritor. (FP)



234. A figura idealizada do gaúcho e do pampa. (FP)

de porte médio da Globo, outro que tenha merecido tamanho desvelo.

Já quanto às imagens, elas totalizam nove, mais a de capa, e seguem exatamente a mesma altura da mancha de texto, ou seja, 12 cm. Em preto, remetem à linguagem da xilogravura, mas foram feitas, ao que tudo indica, em nanquim, pelo processo de *scratchboard*. Ao explorar os contrastes entre branco e preto, com o preto praticamente chapado, Koetz confere grande dramaticidade às imagens, e isso tanto em *Símbolos Bárbaros*, como em *Tiarajú*.

Se uma das funções da capa é conquistar o provável leitor e comprador do livro, a imagem criada por Koetz pode cativar pelo impacto, mas deixa um ponto de interrogação quanto às relações estabelecidas. A composição é, no mínimo, curiosa: trata-se da representação caricata de uma figura masculina indígena, vista de costas, que tem diante de si um frondoso sol e, ao longe, pássaros e duas cabeças de gado. Este índio faz um aceno com uma das mãos, numa espécie de saudação e, com a outra, segura uma lança. A figura está apoiada em uma estrutura que lembra a de uma lira, ornada, por sua vez, por elementos que remetem a louros... Poderia ser uma alusão às “nossas origens” e à questão da cultura e da arte, mas não posso deixar de expressar uma certa perplexidade quanto à imagem e, confesso, apesar de alguns lampejos interpretativos, também não consigo compreender realmente a relação proposta por Koetz a partir desses elementos...

O livro abre com *O Rapsodo Bárbaro*, dedicado ao escritor Simões Lopes Neto (1865-

1916), que lançara em 1912 *Contos Gauchescos* e, um ano depois, *Lendas do Sul*, ambos pela Livraria e Editora Echenique, de Pelotas. Para este ensaio, Koetz produziu duas imagens. A primeira é uma espécie de retrato do escritor pelotense, feita a partir da observação de uma velha fotografia sua. A ilustração exhibe apenas o rosto, levemente de perfil, destacando os olhos esbugalhados do criador de Blau Nunes.

Já a segunda imagem remete à representação arquetípica do gaúcho: mostra-o em pé, segurando com uma das mãos a lança e tendo a outra apoiada na guaiaca e no facão. Atrás, aparece um detalhe da cabeça do cavalo e, abaixo, uma carreta puxada por bois, que segue o caminho da estrada que, por sua vez, vai dar junto ao horizonte, no qual se vê o sol poente. A imagem crepuscular de Koetz, repleta de clichês – com direito a um dramático céu e a uma garça que aparece ao longe –, está adequada ao tipo de representação do gaúcho que se buscava na época, como pontua Maria Lúcia Bastos Kern, ao comentar aspectos do regionalismo:

O regionalismo é a representação simbólica do temor de perda da hegemonia pelas oligarquias rurais frente à crise da pecuária e à expansão da economia na região de colonização europeia e nos meios urbanos. Tanto nos contos literários quanto nas ilustrações realizadas para os mesmos, o gaúcho é destacado como herói, pela sua valentia, pelas suas relações com o meio ambiente, pelos seus traços étnicos, com vistas a confrontá-lo com as características frágeis do imigrante europeu e do homem urbano. (KERN, 1992, p. 46)

O gaúcho de Koetz em muito se assemelha a vários outros que ganharam as capas da *Revista do Globo* em seus dez primeiros anos, como percebemos na edição nº 61 (1931), na imagem criada pelo clichérista Gregorius.<sup>18</sup> A posição plácida e altiva da figura, mirando o gado e a cidade que progride pelas chaminés das indústrias (novamente, o dualismo: de um lado, o elemento telúrico e de tradição, representado pelo campo; de outro, a



235. Capa de Gregorius para a ed. nº 61 da Revista do Globo (1931). (FP)



236. Capa de Faedrich para a ed. nº 169 da Revista do Globo (1935). (FP)



237. Capa de Koetz para a ed. nº 170 da Revista do Globo (1935). (FP)

18 Infelizmente, não existem dados biográficos acerca de Gregorius. O que se sabe é que ele trabalhava na Seção de Desenho, criando os clichês. Ocasionalmente, assinou também algumas ilustrações, inclusive capas para a *Revista do Globo*.

238. *Figuras alegóricas representando as artes.* (FP)239. *Os cisnes do Simbolismo brasileiro: um era para ser negro, aludindo ao poeta Cruz e Souza.* (FP)

modernização e a ruptura, representadas pela cidade e pela indústria) mostra a construção e o reforço de uma identidade. Situação semelhante temos nas capas das edições nº 169 (assinada por Faedrich) e nº 170 (de Koetz), ambas de 1935, em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha: o gaúcho representado ali é heróico e altaneiro.

Para o segundo texto, *Caminhos do Modernismo*, no qual Manoelito discorre sobre as consequências da Semana de Arte de 1922 para o ambiente artístico e cultural brasileiro, Koetz criou uma imagem alegórica. Três figuras masculinas nuas são representadas de braços abertos portando, cada qual, um elemento simbólico de uma das grandes artes diretamente afetadas pelo evento: uma paleta para pintura, referenciando as artes visuais; uma lira, remetendo à música; e um livro, naturalmente relacionado com a literatura.

No artigo dedicado ao poeta simbolista Alceu Wamosy, temos duas imagens. A primeira, certamente inspirada no título do texto, *O Cisne Branco do Simbolismo* (que, por sua vez, faz referência à forma como o poeta simbolista Cruz e Souza era chamado: “cisne negro”), traz a representação de dois cisnes sobre a água. Se a intenção de Koetz era a de “jogar” com os sentidos propostos por Manoelito quanto aos “cisnes” branco de Wamosy e o negro de Cruz e Souza, parece-me que ele foi bastante infeliz, perdendo de explorar a questão do preto e do branco, uma vez que os seus dois cisnes são brancos...

Entretanto, na segunda imagem para o texto, sua interpretação é comovente. Ao que tudo



240. Talhe expressionista e marcante na representação do poeta Alceu Wamosy. (FP)

indica<sup>19</sup>, trata-se de um retrato estilizado de Alceu Wamosy. Definido por Manoelito como um “místico” que se emocionava ouvindo a *Marcha Fúnebre* de Chopin e lendo-e-relendo a passagem em que a protagonista Luísa, d’*O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, tem os seus cabelos cortados, Wamosy aparece, no entalhe de Koetz, como uma pálida figura. Soturno, veste grande e pesado casaco, que lhe esconde o corpo. Apenas parte do rosto e as longas e alvas mãos aparecem, uma das quais segurando um copo de bebida. O rosto levemente inclinado, a boca estática e o olhar vazio completam a melancólica e triste figura, que tem atrás de si algumas poucas árvores, um chafariz e a lua também tristonha. Nada, nem o barulho da água verten-

19 A impossibilidade de informar do que, realmente, trata a imagem, deve-se à ausência de legenda sob a mesma, uma característica do livro.



241. Representação de Gaspar Silveira Martins, vulto da política rio-grandense. (FP)



242. Representação de Júlio de Castilhos, uma das figuras mais marcantes da política sulina. (FP)

do pelo chafariz – se esta pudesse ser ouvida! – poderia resgatar o poeta daquele ambiente turvo... Nesta imagem, particularmente, Koetz soube conjugar vários elementos, valorizando a sua criação. Assim, o aspecto sorumbático e ao mesmo tempo arrebatador do personagem foi potencializado tanto pelo suporte e o uso da cor preta, como pelo desenho e o tratamento formal dado a ele, visivelmente marcado pela estética expressionista. Um outro aspecto interessante é que, na sua modorra e apatia, essa figura também dialoga com as representações pessimistas do sujeito moderno, tão presentes nas figuras angulosas, nascidas das madeiras de nomes como Conrad Felixmüller, Karl-Schmidt-Rottluff e Erich Heckel.

No quarto ensaio, intitulado *Dois Gigantes*, Manoelito discorre sobre duas personalidades centrais da política rio-grandense: Gaspar Silveira Martins e Júlio de Castilhos. E, tal como já acontecera no retrato de Simões Lopes Neto, as imagens focam no rosto levemente de perfil, sendo que ambos tiveram como motivo velhas fotografias dos líderes. Como também já acontecera no texto *O Rapsodo Bárbaro*, as imagens aparecem desarticuladas quanto ao artigo, uma bem antes, e outra bem depois de os nomes surgirem pela primeira vez.

Já em *Santo e Herói das Tabas*, o tema é a figura de Sepé Tiarajú, um dos líderes da Guerra Guaranítica no Estado, na segunda metade do século XVIII. Sepé é personagem emblemático para Manoelito de Ornellas que, inclusive, dedicou-lhe um estudo monográfico (*Tiarajú*, discutido a seguir). No caso deste texto



– junto com o último, que o complementa –, é o único, entre os apresentados em *Símbolos Bárbaros*, que traz cenas francamente ficcionais. Aqui, temos comentários de Manoelito acerca do herói Sepé Tiarajú, mas temos também a narração de seus feitos famosos, como a justificar a ênfase dada ao personagem. E se as imagens criadas para os outros ensaios são do tipo “retrato” ou mesmo uma interpretação mais intimista, como é o caso da que representa o poeta Alceu Wamosy, em *Santo e Herói das Tabas* temos, pelo contrário, a ilustração de uma cena de caráter dramático. No caso, a do diálogo entre Sepé e o general português Gomes Freire de Andrade, quando o índio informa que ele e seus companheiros não entregarão as terras. Em tese, é após esta conversa que inicia, realmente, o embate. A imagem criada por Koetz me parece muito rígida em seu esquematismo, dividindo o grupo dos indígenas e dos europeus, tendo a lança no centro, em leve diagonal. Trata-se de uma representação bastante distinta da que veremos em breve, a partir da mesma passagem narrativa.

No último texto, *Tradições e Símbolos*, Sepé retorna como o “gênio da terra selvagem, lutando pelo pedaço de chão onde erguera a sua taba, onde riscara com seus pés os primeiros caminhos na selva inviolada, onde colhera os primeiros frutos e onde desvendara, maravilhado, os primeiros mistérios da fé” (ORNELLAS, 1943, p. 154). Pautada num elemento totalmente ficcional, a imagem mostra, sob um céu de densas nuvens, o padre apontando o caminho para o jovem Sepé, tendo ao fundo a fachada da catedral de São Miguel. Esta cena já não aparece em *Tiarajú*.



243. O conflito entre portugueses e indígenas após o Tratado de Madri. (FP)



244. O jovem herói Sepé Tiarajú. (FP)

Antes de falar dessa obra, é importante retomar a distinção entre as imagens propostas por Koetz. O artista, neste livro, deparou-se com tipos diferentes de demanda. Alguns dos textos tratavam de personagens reais, de pessoas e vultos da sociedade rio-grandense, seja relacionados à literatura, como foi o caso de Simões Lopes Neto e Alceu Wamosy, seja à política, como Gaspar Silveira Martins e Júlio de Castilhos. A sua opção foi centrar-se nos retratos, na força dos rostos e olhares e, para tanto, tomou antigas e conhecidas fotografias dessas personalidades. Creio que confiou (Koetz e também o seu diretor, Ernst Zeuner) no aspecto fidedigno e de “fácil reconhecimento” dessas imagens, uma vez que nenhuma delas traz legenda de identificação. Quando, porém, Manoelito discorre sobre Alceu Wamosy, opta, num primeiro momento, pela imagem metafórica dos cisnes (com insucesso, como defendi há pouco) e, depois, pelo que eu imagino ser um retrato estilizado do poeta, cujo rosto era pouco conhecido dos leitores. Esta imagem, como já manifestei, considero deveras interessante, pois Koetz não apenas interpreta a personalidade de Wamosy construída por Manoelito, como mergulha seu personagem numa paisagem e numa composição absolutamente melancólicas, típicos da criação simbolista e também modernista. Ele fez uma união, portanto, da essência do poeta com a essência de sua criação.

Já quando Manoelito fala da personalidade do gaúcho altivo, do guasca corajoso, nobre e fiel que aparece na literatura de Simões Lopes Neto, o artista opta pela segurança representada pelo clichê, pelos elementos plenamente identificados com o aspecto telúrico do pampa. Assim, em nenhuma dessas imagens há histórias para representar, mas sim personalidades, valores e estados de ânimo. O que isso significa: que o ilustrador fica mais livre, uma vez que ele pode optar por trabalhar quaisquer elementos que lhe pareçam mais representativos. Não que esta possibilidade inexista nos livros de narrativa (e aí está Nelson Boeira Faedrich com suas já citadas ilustrações para os *Contos de Andersen*, muitas das quais produzidas a partir de sutis metáforas do texto), mas parece realmente muito mais lógico e tentador trabalhar a partir de cenas de clímax, de cenas de grande tensão, possibilitando que a história também seja contada por meio das imagens. É o que acontece nas duas últimas ilustrações, em que Koetz se centra em elementos e passagens de uma biografia ficcional de Sepé Tiarajú. Há, aqui, cenas específicas que ele pode representar, como de fato fez. Cenas que, em *Tiarajú*, explorou ainda mais.

### 3.2 TIARAJÚ

As imagens reproduzidas em *Símbolos Bárbaros*, todas de caráter figurativo, buscam a aparência de rugosidade e primitivismo, típica da xilogravura. A mesma solução surge em *Tiarajú*, em que a robustez do desenho e das formas é ressaltada pelos contrastes entre brancos e negros, como inclusive assinalou o crítico de arte Ângelo Guido, por ocasião da *Mostra de Artes Plásticas* (1944), na qual as ilustrações estiveram presentes:

[...] Enquanto ilustrador, Koetz nos dá uma vigorosa expressão de personalidade criadora na maneira incisiva e enérgica de seu traço e no movimento com que joga as massas de figuras, nesses interessantíssimos desenhos para o livro *Tiarajú*, de Manoelito de Ornellas. Por vezes, na austeridade e largueza do traço desses desenhos, se tem a robusta sensação da gravura em madeira. A sugestão de força primitiva do ambiente que representam é dada de modo bem direto.<sup>20</sup>

O romance trata da atuação do herói missioneiro Sepé Tiarajú, um dos principais líderes contra as determinações do Tratado de Madri, de 1750, que selava a troca de terras entre portugueses e espanhóis: enquanto estes últimos ficariam com a Colônia de Sacramento, no atual Uruguai, aos portugueses caberia a região que hoje corresponde ao Rio Grande do Sul. Só que, nestas terras, notadamente no Noroeste do Rio Grande do Sul, havia sete das 30 reduções organizadas pelos padres jesuítas espanhóis. E como não interessava à Coroa Portuguesa a permanência dessa estrutura, os indígenas foram conclamados a deixar as terras, sendo indicados a eles locais que, atualmente, pertencem à Argentina. Esta determinação não foi aceita pacificamente, levando a embates entre as tropas portuguesas e espanholas contra os guarani. E entre os líderes deste levante estava Sepé.

O texto de Manoelito não é de caráter histórico, mas constitui um romance que toma como ponto de partida uma situação histórica, da mesma forma que *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo. Segundo Liane Nagel<sup>21</sup>, ao enfatizar a coragem, a ousadia e a heroicidade do personagem-título, Manoelito contribuiu para a criação do mito que, até hoje, existe em torno da figura de Sepé Tiarajú.

O livro mede 23,5 x 16,5 cm e, em seus 20 capítulos, traz dez vinhetas de abertura para os mesmos e nove ilustrações de página inteira, ímpar (16 x 11,5 cm), enfatizando momentos importantes da narrativa de Ornellas, como a presença jesuítica na comunidade guarani, o acordo entre portugueses e espanhóis selando o fim das reduções, a morte de Sepé e o seu posterior



245. A obra resgata e reafirma o mito do herói missioneiro. Prestemos atenção à tipografia especialmente desenhada por Koetz. (FP)

20 GUIDO, Ângelo. A Mostra de Artes Plásticas e os trabalhos de Nelson Boeira, Koetz e Nardim. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 4 jun. 1944. p. 15. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

21 Em sua tese de doutorado, Nagel discutiu com a permanência das missões guarani-jesuíticas no imaginário e nas representações das artes visuais na obra de artistas contemporâneos. NAGEL, Liane Maria. *As Missões Guarani-jesuíticas no imaginário e nas representações das Artes Visuais*. Rio Grande do Sul, segunda metade do século XX. 2004. 332 p. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

aparecimento glorioso. Todas essas imagens estão articuladas com os capítulos correspondentes e não trazem legenda.

### **Sobre o uso da legenda**

Parece-me interessante discutir um pouco mais a questão da legenda, que despontou na segunda parte da tese e que retorna aqui. Qual é, afinal, o seu papel? Primeiramente, vejamos quando ela aparece: quando há ilustração interna. Ela é, assim, um elemento que pode acompanhar a imagem. No caso dos livros infantis analisados, a legenda aparece em praticamente todas as ilustrações de página inteira. Já comentei, a propósito desses títulos, que a legenda muitas vezes é retirada do texto, como o excerto de uma frase, ou, ainda, criada a partir da síntese do texto e do próprio desenho. Ao acompanhar uma ilustração de página inteira – que, por sua vez, também está fora do corpo do texto, uma vez que, quase sempre, é impressa em papel couchê, em papel diferente, portanto, do usado para imprimir o texto –, parece-me que ela ajuda (1) a pontuar algo que o artista ilustrador julgou interessante e (2) a remeter aquela ilustração externa novamente para o meio do texto, ao fazer a ponte simbólica entre o texto do escritor e a imagem do ilustrador.

As imagens que estão diluídas ao longo das páginas de texto não precisam disso e, inclusive, na maioria dos casos, elas estão plenamente articuladas com o que está escrito, com o andamento do texto. Ou seja: se em determinada passagem o texto indica algo do tipo: “...a menina pisou num pão”, muito próximo, para não dizer ao lado, geralmente aparecerá a imagem da menina prestes a pisar no pão, ou resvalando depois de ter pisado no pão, ou seja lá o que for que o ilustrador considerou importante de representar. Assim, a observação desses exemplares nos leva a pensar que as imagens que se encontram no mesmo espaço da página não necessitam de legendas, mas as que estão separadas, inclusive com suporte diferenciado<sup>22</sup>, sim. Esta parece ser uma norma nos livros ilustrados da Globo, mas não é. Foi encontrado este padrão em todos os livros infanto-juvenis que apresentam ilustração em página separada (provavelmente por uma adequação ao próprio público, para quem é importante reforçar a história), e inclusive em alguns livros de temática adulta, como em *Lendas do Sul* e *Contos Gauchescos*, ilustrados por Faedrich. Mas já não aparece nem em *Símbolos Bárbaros*, nem em *Tiarajú*, tampouco em *Noite na Taverna*, para falar dos volumes de grande porte.

O que definiria, assim, o uso da legenda, em se tratando, agora especificamente, dos livros ilustrados de temática adulta? Parece-me que se trata de uma opção do ilustrador. No caso de Faedrich – como já vimos em *Contos de Andersen* e como veremos em breve, nos livros

---

22 Ou não necessariamente: muitos dos livros têm imagens impressas no mesmo tipo de papel, como o que acontece em *Símbolos Bárbaros* e *Tiarajú*, por exemplo. Mas, no verso da imagem não há texto, devido a características próprias do processo de impressão. Este fator naturalmente acaba criando um diferencial em relação a esta página com imagem e à página com texto.

de Simões Lopes Neto –, ele retira da narrativa textual o mote para a criação de suas imagens, e esse mote nem sempre constitui o clímax da ação, mas sim aspectos mais introspectivos. Isso me leva a acreditar que ele mesmo, Nelson Boeira Faedrich, fazia questão do uso da frase, para remeter a imagem ao texto, indicando ao leitor a referência textual; isso porque, em muitas de suas ilustrações, percebe-se claramente a recriação a partir da sua leitura pessoal. Faedrich leu e imaginou coisas, que o levaram a imaginar outras, e assim por diante. Foi o que ele também fez em termos de imagem.

No que tange ao trabalho de Fahrion para *Noite na Taverna*, o artista ilustra as passagens mais importantes do livro, mas parece-me estar muito mais interessado em reconstruir a atmosfera melancólica, soturna e perversa na qual se passam as incríveis histórias narradas pelos amigos junto à mesa de bar. Portanto, a legenda é desnecessária.

Agora, quanto aos livros de Koetz, temos algo curioso. Em *Símbolos Bárbaros*, como já defendi, a ausência de legenda muitas vezes cria uma certa confusão, uma vez que a inserção das imagens, em página separada, está desarticulada do texto. Já em *Tiarajú*, cada gravura está *pari passu* com a história, o que permite acompanhar plenamente a seqüência dos acontecimentos. Por outro lado, todas as imagens são bastante narrativas e, se inexistisse o texto, um observador qualquer, mesmo desconhecendo o personagem e a história, poderia facilmente reconstruí-la. Penso, então, que Koetz abriu mão da legenda justamente por isso: porque ela era supérflua. Vejamos...

### A história de Sepé

A primeira das imagens apresenta um dos rituais mais importantes que se desenvolveu junto às reduções: a procissão. Assim como as missas rezadas no interior das igrejas, as procissões eram cerimônias marcantes da nova vida espiritual que passou a ser praticada, substituindo os antigos rituais dos indígenas. Na cena, os guarani seguram castiçais, instrumentos musicais e estandartes, enquanto o cura aparece ao centro, com o hostiário, protegido pela estrutura de um pequeno toldo. Os elementos criam uma dinâmica em zigue-zague, enfatizando os rostos dos indígenas e marcando o próprio texto de Manoelito, quando diz: “São de vozes rudes, de fisionomias ásperas e de mãos pardas e brutais de homens que acompanham, mal-engoçados ainda, a magnificência das pompas cristãs” (ORNELLAS, 1945, p. 26).

Na segunda imagem, temos a índia Jussara, a amada de Sepé, que aparece debruçada triste e melancolicamente sobre uma rede. É que ela tivera um sonho, renunciando a tragédia. No fundo da taba, a porta aparece entreaberta, permitindo que a claridade ilumine parte do espaço e, sobretudo, a figura de Cristo na cruz, no canto esquerdo.<sup>23</sup>

---

23 Nagel comenta que se trata de uma interpretação livre de Koetz, uma vez que (1) Manoelito não cita a presença da cruz na peça e que (2) os padres evitavam exibir figuras de santos martirizados e mesmo



246. O início da narrativa visual de Koetz: a procissão. (FP)



247. Jussara tem um sonho que prenuncia a tragédia. (FP)

Na seqüência da narrativa, o encontro entre o líder guarani, como prisioneiro, e o general português Gomes Freire de Andrade, representando as cortes portuguesa e espanhola e exigindo o cumprimento das ordens do Tratado de Madri. Ambos aparecem em posição de confronto, mas o destaque dado por Koetz foi para as bandeiras em movimento, enfatizando as armas portuguesas. Trata-se da única imagem que tem como personagens principais os europeus.

Após fugir das tropas inimigas e correndo feito um desvairado, Sepé chega à redução de São Miguel. Este é o mote da quarta ilustração, mostrando o retorno do líder, nu e empoeirado, que veio não correndo, mas galopando como um potro pelo campo, após ter sido insultado pelo general Freire de Andrade. Koetz o representa como um gigante, cortando diagonalmente a mancha da imagem, com o pé direito preso ao movimento anterior, enquanto padre e demais indígenas são representados pequenos e estupefatos. Ao fundo, em tese, a catedral de São Miguel, que funciona como espécie de cenário da trama. Porque o *em tese*: Nagel chama a atenção para o fato de a igreja representada se assemelhar muito mais à catedral de Santo Ângelo, embora a trama se passe em São Miguel. “Tal interferência é bastante perceptível, inclusive pela presença de um relógio na torre do templo, o que nunca existiu” (NAGEL, 2004, p. 189). É de fato curioso, pois a imagem, apesar da imponência, apesar de nos remeter à imagem

---

de Cristo morto, pois acreditavam que os índios poderiam ver nessas imagens práticas a serem seguidas.

canônica da catedral de São Miguel, realmente está muito mais próxima da fachada da catedral de Santo Ângelo, que também nasceu como uma redução guarani-jesuítica.

A mesma igreja com torre e relógio surge na quinta imagem, que mostra o alvoreço dos índios diante do recuo momentâneo das tropas inimigas e de sua aparente vitória. Assim como na primeira ilustração, esta enfatiza as feições e olhares agressivos dos índios, em meio a lanças, cruzes e à imagem de Nossa Senhora. A partir de agora, Sepé aparece com um cocar de plumas, destoando completamente dos demais índios. No texto, Manoelito chama o cocar de diadema de plumas. A representação de seu rosto está no canto esquerdo da cena, tendo o olho arregalado e atento.

Uma das cenas de maior destaque na narrativa visual de Koetz é a que representa a morte do herói. A composição é particularmente interessante, fazendo um cruzamento de diagonais, representadas pelos cavalos e lanças cortando o espaço do desenho, bem como pelo corpo de Sepé, vergando para trás. As crinas e rabos de cavalo aumentam a dinâmica da imagem, tal como um fragmento de cena, num enquadramento fotográfico, para não dizer cinematográfico.

Na sétima ilustração, o resgate do corpo do líder. O luar que ilumina a noite reflete nos corpos dos guarani, que demonstram sua dor nos gestos pesarosos. Dando seguimento, o ritual no interior do templo, com mulheres e crianças rezando pela alma do índio.

Por fim, a cena mais paradigmática, a da apa-



248. O encontro de Sepé com os inimigos. (FP)



249. O herói foge da prisão e conclama todos à guerra. (FP)



250. Sepé, agora com sua "diadema de plumas", é o líder dos guerreiros guarani. (FP)



252. O corpo de Sepé é recolhido pelos companheiros. (FP)



251. A morte do herói. (FP)



253. A oração pela alma de Sepé. (FP)



rição de “São Sepé”. Ele surge nu e másculo, montado em seu cavalo, com a lança ao punho e galopando sobre as nuvens, tendo abaixo a silhueta da fachada da catedral de São Miguel (agora, sim, a fachada de São Miguel!). Junto à testa, numa mistura de lua com sol, como se fosse um eclipse: o lunar de Sepé, elemento que brilhava até mesmo durante o dia e pelo qual Sepé teria passado a orientar seus homens. A imagem sintetiza, portanto, três elementos simbólicos e identitários da região missioneira: as ruínas da catedral de São Miguel, o lunar e o próprio Sepé.



254. Com o lunar na testa, Sepé sobrevoa a catedral de São Miguel das Missões. (FP)

Liane Nagel comenta que, devido a sua trajetória, Sepé Tiarajú traz todas as características para a composição do herói regional: foi líder da Guerra Guaranítica, defendendo a terra de seus primeiros donos; não temeu pegar em armas, mesmo sabendo que se tratava de uma luta desigual; morreu prematuramente, no auge da juventude e da coragem; e, por fim, esteve entre os dois mundos, uma vez que voltou da morte para mostrar aos seus companheiros, por meio do lunar, o caminho a seguir. A pesquisadora comenta que sua imagem, inclusive, vem sendo adotada por diversos grupos e movimentos sociais que com ele se identificam, sobretudo pelo seu caráter de defensor da terra e de resistência manifestada por meio da frase “Esta terra tem dono”, atribuída a ele. Ao morrer lutando em defesa do território, o líder guarani se converteu em mártir, servindo de exemplo aos que também lutam por ela e sendo visto por muitos, inclusive, como um santo popular, “São Sepé” (NAGEL, 2004).

Sepé Tirajú, o “santo e herói das tabas”, no dizer de Manoelito de Ornellas, é dos personagens mais paradigmáticos na construção mítica do gaúcho. Outras interpretações da figura e do imaginário do gaúcho aparecem nas obras-primas *Lendas do Sul* e *Contos Gauchescos*, do já supracitado Simões Lopes Neto, bem como em *O Tempo e o Vento*, romance de Erico Verissimo que tem como pano de fundo a conquista do território sulino. Pelo selo da Globo, todos foram ilustrados por Nelson Boeira Faedrich, o artista que é o cerne do próximo capítulo.

### 3.3 O LÍRICO SOB O EXPRESSIONISTA

A análise da trajetória de Koetz nos mostra um artista com uma formação anti-convencional. Inserido no ambiente gráfico com apenas 15 anos e tendo o privilégio de usufruir as lições do “velho Zeuner” – a ponto de ser indicado como o “favorito” do mestre –, Koetz teve na Editora Globo uma espécie de *curso completo*. Ali aprendeu a explorar a cor, a usar os meios de reprodução de imagem mais adequados para atingir a determinados efeitos visuais, a experimentar desenhos de letras... Foi um virtuose nas artes gráficas, como poucos, tendo construído a sua carreira basicamente pela ilustração e como *designer gráfico*. No entanto, também desde muito cedo se posicionou como artista, seja de um modo um tanto ingênuo, como ao fazer o cartão de visitas com a indicação *Edgar Koetz – Desenhista*, seja de uma forma crítica e contestatória, ao organizar o 1º Salão Moderno, que tanta balbúrdia e discussões provocou no meio artístico sulino.

Convivendo, na Seção de Desenho, com um pintor respeitado nacionalmente, como João Fahrion, e percebendo na pintura um meio de alcançar não somente um reconhecimento social maior, mas também um novo mercado de trabalho, Koetz foi paulatinamente abandonando a ilustração, em prol da pintura. O período em Buenos Aires impulsionou essa produção, na mesma proporção que os anos em São Paulo a inibiram. Como vimos, Koetz só voltaria efetivamente a pintar nos seus últimos anos de vida, quando se dedicou a “cantar” a sua cidade,

3. Edgar Koetz: o Lírico sob o Expressionista

Porto Alegre. E, salvo algumas exceções, em suas pinturas, tanto em óleo como em guache, percebe-se a permanência vigorosa do desenho, que funciona – assim como em muitas pinturas de Fahrion – não somente como estrutura da representação pictórica, mas como “exoesqueleto”, presente nas linhas de contorno dos casarios, das avenidas, da paisagem. A linha é também o elemento nodal de seu processo de trabalho: ela está na base do processo criativo, tanto nos esboços rápidos, feitos diante dos locais e das figuras que lhe serviam de motivo, como nos vários estudos compositivos posteriores. E, como vimos, essa incisiva e expressiva linha também define as suas mais importantes obras ilustradas com selo da Globo: *Símbolos Bárbaros* e *Tiarajú*.

Apesar de provavelmente terem sido feitas em nanquim, as imagens para esses livros trazem incorporada a estética da gravura, que Koetz desenvolveu ao longo dos anos 40 e 50. Podemos dizer, inclusive, que foi essa experiência que alimentou parte considerável de sua obra, tanto em ilustração, como em pintura. E isso é percebido em certas deformações, no gesto que privilegia a pincelada evidente e no emprego vigoroso da linha, que nas gravuras desponta nos contrastes entre brancos e negros. Contudo, essa mesma produção de viés expressionista tem uma natureza lírica e introspectiva, que Edgar Koetz não esconde, ao eleger, em meio ao turbilhão das cidades, as travessas despovoadas, as construções camufladas pelas árvores, ou mesmo os morros “floridos” pelos casebres ao longe... Aspectos que emergem, sobretudo, de suas pinturas pulsantes e, ao mesmo tempo, silenciosas; pulsantes e silenciosas como o próprio artista, de trajetória apoteótica e, ao mesmo tempo, trágica.



255. Sem título (sem data)  
Guache sobre papel, 38 x 41 cm  
Coleção Sérgio Koetz  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)



256. Paisagem de Viamão (1966)  
Guache sobre papel, 29 x 40 cm  
Coleção Sérgio Koetz  
(FONTE: CARVALHO, A., 1998.)



257. Paisagem de Buenos Aires (1950)  
Óleo sobre tela  
Coleção Fernando Renner Torelly

Reprodução: Paula Ramos



## 4. NELSON BOEIRA FAEDRICH: AS LINHAS DA FANTASIA

Foi em 1935, no Pavilhão Cultural da Exposição Farroupilha, que Nelson Boeira Faedrich apresentou pela primeira vez à apreciação pública uma série de seus desenhos e ilustrações. Na mesma sala figuravam, com os trabalhos de outros expositores novos, alguns belos e sugestivos desenhos de Sotéro Cosme e, em sala vizinha, surpreendiam ao visitante, pelo encanto do colorido e o conteúdo de lirismo pictórico, diversos admiráveis quadros de Oscar Boeira. Nelson Faedrich começou a aparecer como ilustrador precisamente quando Sotéro Cosme afirmava em Porto Alegre seu nome brilhante no mesmo gênero artístico, no qual experimentara novos processos e encontrara na linha, estranha e sutilíssima subjetividade expressiva. Poder-se-ia supor que Nelson, entre a projeção que iam tendo os desenhos de Sotéro e o fascínio exercido pela pintura do mestre Oscar Boeira, não resistisse à influência de um ou de outro, senão a de ambos. Ele encontrou, sem dúvida, entre o surto que a ilustração começou a ter aqui e a arte, toda a sensibilidade do tio, ambiente em particular sugestivo para o despertar em certo sentido do seu talento de artista. Entretanto, já naqueles primeiros desenhos que mostrava na Exposição Farroupilha, notava-se, evidente, a procura do que poderíamos definir como o ritmo musical da linha e um modo bem pessoal de compor e movimentar a figura.<sup>1</sup>



Entre os três artistas que discuto, o nome de Nelson Boeira Faedrich é, em âmbito nacional, o menos conhecido. E, entre os três, ele é também o “mais ilustrador” de todos, uma vez que se dedicou eminentemente à ilustração e ao segmento gráfico, tendo, inclusive, trabalhado por muitos anos como diagramador de jornais na capital rio-grandense. Para ele, não havia qualquer problema em assumir-se como ilustrador.

O artista plástico pode seguir por diversas veredas a fim de exteriorizar, ou melhor, plasmar seu ponto de vista, sua filosofia em relação ao conceito de arte. Ele optará instintivamente por aquele caminho que mais o satisfaça, que atinja mais de perto a finalidade de sua proposição; assim, poderá ser um retratista, um paisagista, um pintor de natureza morta ou um criador, isto é, o artista que usa a sua imaginação sem necessidade de usar a natureza como modelo. Eu me incluo nesta última categoria. Este posicionamento levou-me logicamente para o campo da ilustração, onde a imaginação se desenvolve a partir do tema

---

<sup>1</sup> Excerto de uma crítica escrita por Ângelo Guido em 1948 e publicada em reportagem de Antônio Hohlfeldt. In: HOHLFELDT, Antonio. Nelson Boeira Faedrich: O Traço leve, o Fluir do Braço, a Linha. *Correio do Povo*. 11 set. 1971. Caderno de Sábado, p. 7-10. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

apresentado pelo escritor. Tenho especial predileção pelo fantástico, isto é, o irreal, quando a criatividade é muito exigida, a ponto do ilustrador deixar de ser um simples colaborador para tornar-se um co-autor ou até mesmo suplantar o escritor; a história exemplifica: Gustave Doré.<sup>2</sup>

Este depoimento é bastante significativo, pois Faedrich deixa claro como se via: como um ilustrador. E, para ele, o ilustrador não é “inferior” a um retratista ou a um paisagista; diferentemente destes, é um *criador*. Ora, pelo “tom” e pela própria palavra usada [*criador*], parece que o ilustrador é alguém mais “dotado” que um retratista ou um paisagista, uma vez que ele *usa a sua imaginação sem necessidade de usar a natureza como modelo*. Por outro lado, a predileção pelo fantástico – que já observamos ao analisar alguns de seus trabalhos na segunda parte desta tese – toma maior fôlego, uma vez que, em obras do gênero, o artista deixa de “[...] ser um simples colaborador para tornar-se um co-autor ou até mesmo suplantar o escritor”. Na visão de Faedrich, portanto, a partir de textos fantasiosos, o ilustrador também pode se “soltar mais”, assumindo um papel até mais importante que o do próprio escritor.

É interessante observamos que Faedrich até fez pinturas sobre tela, mas essa produção é praticamente insignificante, tanto em número, como em repercussão e mesmo em qualidade. O artista foi um mago do traço, mas não foi, em momento algum, *também* pintor, como aconteceu com Fahrion e Koetz. Interessava-lhe explorar a linha, as formas harmônicas e ondulantes, em efeitos decorativos que fascinam e emudecem leitores e espectadores. Para tanto, valeu-se, como poucos, de recursos como hachuras, pontilhados e texturas; explorou, como poucos, as possibilidades plenas do nanquim, ou a vivacidade da têmpera; e abusou, como poucos, das possibilidades representadas pela técnica do *scratchboard*. Seu trabalho sempre foi eminentemente gráfico, apresentando um miúdo de referências: *Art Nouveau*, *Art Déco* e até mesmo estilemas



258. Nelson Boeira Faedrich  
(FONTE: Biblioteca do MARGS ADO MALAGOLI)

do realismo socialista russo, que aparecem, principalmente, em sua produção como cartazista, com a qual alcançou maior projeção, arrebatando diversos prêmios, inclusive de âmbito internacional, como o quarto lugar no concurso *América Unida*, de 1942, para o qual concorreram 855 trabalhos. Cada imagem assinada por Nelson Boeira Faedrich é uma demonstração do seu impressionante virtuosismo técnico, de seu perfeccionismo e acuidade, embora, para o artista, o mais importante era desenvolver um *estilo*, que ele tinha consciência possuir:

A técnica não tem tão grande influência na obra quanto o estilo. Este, sim, define o artista. As técnicas podem ser usadas indistintamente por este ou aquele artista, seja ele acadêmico, moderno ou adepto de um dos vários “ismos” em que a arte se subdivide. O mesmo, no entanto, não se pode

2 FAEDRICH, Nelson Boeira. Considerações sobre o Tema Arte-Artistas (Depoimento escrito). Porto Alegre [s/d]. O conteúdo deste depoimento encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

aplicar quanto ao estilo, que é próprio, exclusivo, pessoal. É como a impressão digital: identifica o autor, mesmo que ele não tenha colocado a sua assinatura na obra. Diz-se que não há nada de novo sob o sol, mas quem cria um estilo está inovando. O artista criador pode ser considerado um inventor, um cientista que descobre uma nova fórmula. No entanto, nem toda inovação é válida. Existem os absurdos que, na ânsia da “originalidade”, apresentam verdadeiras aberrações, a ponto de confundir a crítica, levando uma ou mais gerações à imitação da pseudo-arte criada.<sup>3</sup>

Novamente Faedrich se coloca como um “artista criador”, alguém que pode ser “considerado um inventor, um cientista que descobre uma nova fórmula”. Neste ponto, percebe-se de modo cristalino como ele queria ser percebido: como uma espécie de “gênio”, até porque não admitia as influências de outros artistas em sua obra. Nos poucos textos e depoimentos encontrados, ele enfatiza, a todo instante, esse “estilo próprio”, evidenciando uma grande necessidade de autoafirmação. Atentemos ainda que, no final do texto, ao dizer que nem todas as inovações no campo da arte são válidas, ele faz uma crítica aberta à arte moderna mais desestabilizadora dos padrões tradicionais. As percepções do artista sobre o seu trabalho, bem como acerca da arte moderna, são bastante curiosas e intrigantes, e nos ajudam a compreender as suas opções, tanto em âmbito profissional, como acerca dos temas que desenvolveu em sua poética mais pessoal.

Ilustrador, capista, diagramador, cenógrafo, cartazista... Foi assumindo esses papéis que Faedrich se notabilizou no campo cultural sulino; trabalho que ele começa a exhibir na exposição do Centenário Farroupilha, como o texto de Ângelo Guido indica. Além de expor desenhos na mostra de artes plásticas, Faedrich participa triplamente do evento, criando a capa do catálogo e um dos cartazes de divulgação.

No catálogo temos uma imagem vencedora e viril do gaúcho, com a figura altaneira segurando com a mão direita a bandeira estilizada do Estado e voltando o olhar para o canto superior esquerdo da página. A diagonal que cruza o espaço da capa é salientada por essas linhas: pelas cores da bandeira, pelo olhar do gaúcho e pelo movimento do lenço vermelho que traz ao pescoço. É de se salientar também a estrutura compositiva, com a inserção do texto em faixas verticais, “encaixotando” a imagem, mas sem tirar-lhe o movimento. Na parte inferior, a indicação “Catálogo Geral”, em letras desenhadas à mão, geométrizadas e sem serifa.

Já o seu cartaz conquistou o 2º lugar no concurso promovido pelos organizadores do evento. Percebe-se na imagem a ênfase na consolidação do mito do gaúcho como bravo e heróico combatente. Na parte inferior, em negro, vemos estranhas figuras em perfil: algumas cabeças de gado, peões conduzindo os animais sobre os seus cavalos e, sim, navios... Faedrich reproduziu no desenho uma das passagens mais dramáticas da história dos farrapos, quando eles,

---

3 FAEDRICH, Nelson Boeira. Considerações sobre o Tema Arte-Artistas (Depoimento escrito). Porto Alegre [s/d]. Material escrito pelo próprio artista, de posse da família Faedrich. O conteúdo deste depoimento encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



259. Capa para o Catálogo Geral da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha (1935). (FF)

cia que se quer reproduzir do gaúcho: o célebre e corajoso soldado sobre o seu cavalo bravio. Os elementos incluídos na parte inferior – a pá para construção, a espada e, emergindo da área mais escura, o grande edifício – enfatizam o aspecto de luta e de construção, bem como da ligação entre o passado e o presente, salientados também no *slogan*: *De ontem para hoje 200 anos de luta*.

Mas, recuando um pouco no tempo: é significativo lembrar que, em 1935, ao participar da Exposição Farroupilha, Faedrich estava sendo também “lançado” ao mundo da arte, como nos indica Ângelo Guido na abertura deste segmento.<sup>4</sup> Naqueles idos, seu nome já era conhecido entre os intelectuais; já havia assinado várias capas da *Revista do Globo*, bem como ilustrações internas para o quinzenário; já havia ilustrado também alguns livros de autores locais, como *Festa de Luz e de Cor* (1933), de Damaso Rocha, *Canções de Luz e Sombra* (1934), de Nilo Ruschel, e *O Anel de Vidro* (1934), de Ovídio Chaves; era um artista que despontava suscitando grande admiração e deslumbramento, pela plasticidade e harmonia de seus desenhos.

Como bem indica Guido, apesar das possíveis influências do tio (o pintor Oscar Boeira)

4 Lembrando que o próprio Ângelo Guido foi o organizador e “curador” da mostra de artes plásticas do evento. Podemos dizer que foi ele, portanto, que projetou Faedrich.

planejando chegar ao vilarejo de Laguna por mar, decidem arrastar um barco por vários quilômetros, até o litoral. Nas partes central e superior do cartaz, como se estivessem cavalgando pelos ares, prontos a guerrear, representações das três principais raças formadoras do povo gaúcho: o negro, o branco e o índio, todos lutando pelo mesmo ideal. No canto superior esquerdo, como a não deixar dúvidas e mantendo viva a informação, a data da Revolução Farroupilha: 1835.

A estrutura desta peça dialoga com outras ilustrações e, principalmente, com outros cartazes que Faedrich produziu ao longo dos anos 30 e princípio dos 40. É o caso do grande pôster comemorativo ao Bicentenário de Porto Alegre, com o qual obteve o 1º lugar em concurso organizado pela municipalidade. O impresso concentra a força expressiva em uma única figura humana, que corporifica a essên-



4. Nelson Boeira Faedrich: as Linhas da Fantasia

e de Sotéro Cosme, desde o princípio Faedrich encontra o seu estilo, que aparece nos três livros acima citados, bem como nas capas e ilustrações para a editora dos Bertaso, nos anos 30. Esta marca se corporifica no gosto pelo decorativo e na adoção da linha como elemento preponderante de sua obra. Uma linha que parece serpentear no espaço da página, projetando-se para além desse mesmo espaço. Sobre o elemento linear na obra de Faedrich, Guido nos diz:

[...] Os seus desenhos dizem bem dos elementos da fantasia lírica de sua arte e do conteúdo de sugestividade que há na sutileza, na leveza da sua linha. A linha é o principal elemento expressivo e mesmo quando joga com a sugestão da cor, reparem que é sempre pela expressividade linear que nos comunica tudo que imaginou ou sentiu. Não conseguiria nunca, sem trair a si mesmo, sua imaginação e sua sensibilidade, ser puramente objetivo. Como na música, prefere, muitas vezes, sugerir, pelo ritmo e a melodia da linha. Não é contar ou representar. É procurar a essência do tema e traduzi-lo em arabescos lineares, e o colorido dá ao tema a sua força expressiva.<sup>5</sup>

No currículo de Nelson Boeira Faedrich, raríssimas são as exposições, mesmo as coletivas. Por outro lado, é vasta sua participação como cenógrafo e figurinista de espetáculos de teatro e de balé, atividade que ele muito admirava. Seu trabalho plástico, afora o reproduzido nos vários livros e revistas que ilustrou, po-

5 Excerto da mesma crítica escrita por Ângelo Guido em 1948 e publicada em reportagem de Antônio Hohlfeldt. In: HOHLFELDT, Antonio. Nelson Boeira Faedrich: O Traço leve, o Fluir do Braço, a Linha. *Correio do Povo*. 11 set. 1971. Caderno de Sábado, p. 7-10. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



Reprodução: Fabio del Re e Carlos Stein

260. Cartaz para a Exposição do Centenário Farroupilha (1935). Litografia da Livraria do Globo, 95,5 x 64 cm. (FONTE: Acervo MCSHJC)

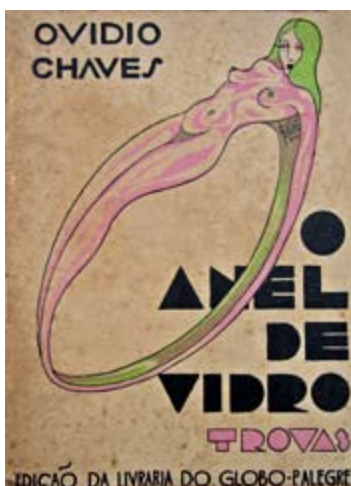


Reprodução: Fabio del Re e Carlos Stein

261. Cartaz para o Bi-centenário de Porto Alegre (1940). Litografia da Livraria do Globo. (FONTE: Acervo MCSHJC)



262. Festa de Luz e de Cor (1933), edição da Livraria do Globo. (FP)



263. O Anel de Vidro (1934), edição da Livraria do Globo. (FP)



264. Canções de Luz e Sombra (1934), edição da Livraria do Globo. (FP)

derá ser apreciado no acervo do MARGS Ado Malagoli, caso se confirme a compra, por parte do Estado, da antiga Pinacoteca do Centro Cultural APLUB.<sup>6</sup> A APLUB havia adquirido, em 1974, praticamente toda a coleção de Faedrich, incluindo as obras de Oscar Boeira. Teria sido o único momento, segundo depoimento da filha, Karin Faedrich, em que o pai realmente “vivera de arte”.

### O menino e o seu tio

Nelson Boeira Faedrich nasceu em Porto Alegre no dia 2 de janeiro de 1912, vindo a falecer no dia 4 de junho de 1994. Era o filho mais velho do dentista prático Carlos Faedrich e de Helena Boeira, da tradicional e prestigiada família Boeira, dona do bazar homônimo que ficava na Rua Uruguai, no centro da capital. Conforme o depoimento do filho do artista, Oscar Faedrich, ambos, Carlos e Helena, conheceram-se em um navio, vindo do Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, iniciaram o namoro e contrataram matrimônio. No entanto, a família de Helena tinha restrições quanto a Carlos, devido ao fato de ele não descender de uma família também abastada e com uma situação financeira mais estabelecida. Ainda segundo o filho, teria sido inclusive para ajudar nas despesas da casa que, menino, Nelson foi confiado aos cuidados dos irmãos de Helena, as tias Ida, Julinha e Lindinha, mais o tio Oscar Boeira, figura imprescindível para o pequeno. Todos viviam num casarão ainda hoje sobrevivente, na Rua Coronel Bordini.

Oscar Boeira (1883-1943) ocupa lugar de destaque na arte rio-grandense. Único filho homem entre sete irmãos, opta, em 1909, pela carreira de pintor. Para tanto, busca formação no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes, sob orientação ini-

6 O Centro Cultural da APLUB ficava na Avenida Júlio de Castilhos, nº 44, em Porto Alegre. Em 2004, surgiram rumores da venda do acervo para a Prefeitura de Gramado, que construiria um museu especial na cidade para abrigar a coleção. Entretanto, isso não teve continuidade. Depois de várias tratativas, foi acertada a venda da coleção para o MARGS, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, o que enriquece sobremaneira o seu acervo. No entanto, apesar de “confirmada”, a venda, até o momento de finalização desta tese, ainda não havia sido consumada.

cial de Rodolfo Amoedo (1857-1941). Contudo, o seu grande mestre seria Eliseu Visconti (1866-1944), de quem herda o interesse formal pela pesquisa dos impressionistas franceses.<sup>7</sup> E se, devido a problemas de saúde, Oscar Boeira se vê obrigado a retornar a Porto Alegre e a deixar o contato com o mestre, provavelmente também falava dele e repassava seus ensinamentos ao sobrinho, o jovem Nelson (PIETA, 1998).

Um dos passatempos preferidos de Nelson era justamente acompanhar o tio em suas sessões de pintura de paisagem ao ar livre, nas redondezas de Porto Alegre. Faedrich, de formação autodidata, inegavelmente teve no tio o seu grande professor. A observação tanto de sua forma de pintar, como de seu comportamento como artista, influenciaram-no de forma incontestável. Os seus primeiros desenhos, feitos de forma descomprometida, trazem a cristalina reverência ao tio, com uma leve carga impressionista. Mas a principal contribuição de Oscar Boeira para o jovem Nelson reside em um aspecto mais subjetivo, de sua personalidade: assim como Oscar, que era um sujeito quieto e introspectivo, preocupando-se unicamente com a qualidade do seu trabalho, sem se importar com o que lhe dissessem, se sua obra venderia, se repercutiria, etc, assim também era Nelson. É o que afirma o filho, Oscar Faedrich:

Parece que ele [Oscar Boeira] se bastava de tal forma, que ele criava, dedicava-se à obra e, depois, guardava, não divulgava, quando não destruía, por não ter gostado do trabalho. E como ele não precisava vender, pois vivia da herança dos Boeira, então ele não tinha preocupações em mostrar suas pinturas. Assim também era o pai.<sup>8</sup>

A filha, Karin Faedrich, complementa:

O pai nunca viveu da arte. Ele trabalhava como diagramador, como ilustrador. Ele não vendia os trabalhos dele. Poucos foram vendidos, até porque ele não fazia nenhum esforço nesse sentido. Quem colocava preço e cuidava dessa parte era a mãe, porque, se fosse por ele, ele venderia por nada... Acho que o desenho

7 Como sabemos, Visconti foi um dos artistas mais atuantes nas duas primeiras décadas do século xx. Além de pintor, trabalhou como decorador (Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Câmara dos Vereadores da cidade, etc.) e, principalmente, como um dos pioneiros do design. Como lembra Frederico Moraes, tendo retornado da Europa, onde estudara com Eugène Grasset, Visconti realiza, em 1901, mostra individual, na qual, pela primeira vez, eram apresentados trabalhos de “artes plásticas aplicadas à indústria”, tal como luminárias, cerâmica e marchetaria (MORAIS, 1995, p. 11). Era a primeira vez também que um pensionista brasileiro na Europa escapava à órbita dos mestres acadêmicos consagrados, para se aproximar de uma forma de arte mais integrada ao cotidiano, o *Art Nouveau*. “É certo que nas Exposições Gerais, criadas em 1840, havia uma seção denominada “artefatos da indústria nacional e aplicações em belas artes”, à qual concorriam daguerreotipistas, litógrafos, ceramistas, vidreiros ou simplesmente industriais, mas até então não se realizava mostra individual nesse campo e nenhum artista brasileiro consagrado tinha, como Visconti, um projeto claro de integração da arte à indústria. Tanto isso é verdade, que seria o mesmo Visconti o criador, em 1933, da cadeira de artes decorativas da Escola Nacional de Belas Artes, que funcionou inicialmente no anexo da Escola Politécnica do Rio de Janeiro” (MORAIS, 1995, p. 11).

8 O depoimento integral de Oscar Faedrich encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.

e o trabalho dele fluíam com tanta facilidade, com tanta naturalidade, que ele mesmo acabava não valorizando em termos monetários. [...] Aliás, uma coisa que ele nunca fez, foi se auto-promover. Ele ficava “na dele”, quieto, no seu canto. Depois que ele fazia algo, estava feito, ele tinha de pensar em outras coisas. Não era também de ficar admirando coisas que já havia feito, e talvez por isso tenha tido pouca repercussão social quanto ao seu trabalho, apesar de ter recebido vários prêmios. É que ele não gostava de expor, não gostava da badalação. Ele gostava, como eu já disse, de fazer.<sup>9</sup>

O contato estreito com o tio Oscar Boeira, portanto, que poderia ter-lhe aberto portas junto à EBA (já que Oscar fora professor da mesma escola, entre 1915 e 1917), enveredou por outro lado. Talvez porque Faedrich não tivesse condições econômicas de realizar um curso superior em arte, ou porque simplesmente não quisesse fazê-lo, como se depreende deste depoimento:

Nunca freqüentei escolas de arte. Foi tudo intuição e observação. Raramente visito exposições e, quando vou, jamais procuro fazer análises, levando a minha solidariedade ao artista expositor, apenas. Tenho visto muitos pintores que são apenas decalques de seus mestres. Por outro lado, não é a leitura que explicará efetivamente como construir um trabalho de arte.<sup>10</sup>

O testemunho evidencia que o artista apostava numa formação mais autônoma, liberta dos livros e da influência dos mestres. Este é um aspecto instigante de sua trajetória. Ao que tudo indica, parece que ele foi tendo como professores, mesmo que de forma heterodoxa, pessoas que lhe ensinassem questões práticas, técnicas (como é o caso de Ernst Zeuner), uma vez que o talento e a “intuição” ele tinha desde tenra idade. Na mesma declaração, percebe-se o já comentado sentimento de “auto-suficiência” de Faedrich, como se o artista – a exemplo do que dissera seu filho, comparando-o a Oscar Boeira – realmente “se bastasse”.

### **Da ferragem para a livraria...**

Em 1926, adolescente, Nelson toma contato com o mundo dos esportes, ao qual se dedica até 1932. Praticava a ginástica de aparelhos, vindo daí, talvez, o seu encanto pelo ritmo e pela harmonia das formas. Motivado, produz nessa época uma série de desenhos referenciando, justamente, os esportes.

Por volta dos 14 ou 15 anos de idade, dediquei-me ao atletismo: salto, corrida, dardo, disco. Eu gostava disso, chegando a ser campeão desta prova; não que eu tivesse muita força, mas usava a técnica, tornando-me um estilista. Assim no desenho, já começava a criar um certo traço: organizando um álbum de minhas competições em cada setor, complementava-o desenhando no alto de cada página o modelo da competição a que se referia, estilizando-o. É a partir daí, segundo me lembro, que iniciei a criação de um estilo que mantenho até hoje. Nunca me preocupei com os “ismos” todos que aconteceram. Tenho algo meu. Sei disso. Criei ou comecei com isso e continuei a desenvolver este tipo de trabalho. É claro que também

9 O depoimento integral de Karin Faedrich encontra-se no Apêndice B desta pesquisa.

10 Depoimento reproduzido na reportagem de Antônio Hohlfeldt. In: HOHLFELDT, Antonio. Nelson Boeira Faedrich: O Traço leve, o Fluir do Braço, a Linha. *Correio do Povo*. 11 set. 1971. Caderno de Sábado, p. 7-10. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

atravessei um período de busca de definição, em que coisas boas e ruins foram feitas. O artista, entretanto, que inicia algo sem saber exatamente o que quer, segundo eu penso e sinto, na minha opinião, não pode realmente chegar a construir nada.<sup>11</sup>

Neste mesmo período, chamado ao trabalho, torna-se atendente junto à antiga Casa Pimenta, famosa ferragem do centro da cidade, que funcionou até o final do século passado. Foi ali que, em 1928, fez seus primeiros trabalhos como ilustrador. Sobre isso, o filho relembra:

Ali ele foi trabalhar no balcão – o detalhe é que era o meu avô que pagava o salário do pai, mas naturalmente que o pai não sabia. Lá na Casa Pimenta, o pai embrulhava correntes de ferro, tintas e tal. E aí, não sei como, alguém ficou sabendo que ele gostava de desenhar e pediu que ele fizesse um desenho não sei pra quê. O pai fez, gostaram e, quando viu, tinha fila de poetas e escritores em início de carreira pedindo a ele que fizesse desenhos e ilustrações para os livros ou contos que eles publicavam nos jornais. Foi assim que o pai começou.

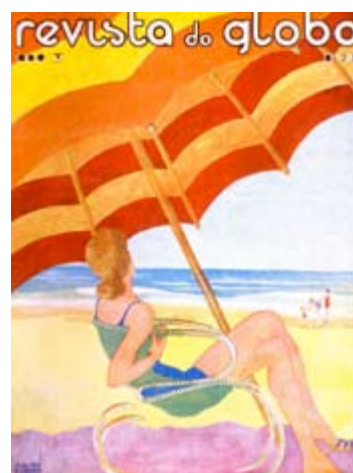
Em pouco tempo, os desenhos de Nelson ganharam as páginas dos jornais e suplementos literários locais. Até que, em 1932, Henrique Bertaso convida-o a integrar a Seção de Desenho da Livraria e Editora Globo, onde começa como aprendiz de litógrafo, assim como já sucedera com Koetz. Faedrich domina rapidamente a técnica, passando a ilustrar e a executar, em zinco, as litografias para as capas da *Revista do Globo*, para os diversos livros e ilustrações, sobretudo de temática infantil. Ao todo, trabalha na Livraria do Globo durante duas fases: de 1932 a 1939 e de 1944 a 1947.

É interessante observarmos que muitas das capas que Faedrich produz para a *Revista do Globo* são “cartazes em miniatura”, priorizando composições com poucos elementos e de grande

11 Depoimento reproduzido na reportagem de Antônio Hohlfeldt. In: HOHLFELDT, Antonio. Nelson Boeira Faedrich: O Traço leve, o Fluir do Braço, a Linha. *Correio do Povo*. 11 set. 1971. Caderno de Sábado, p. 7-10. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa. Notemos que, neste depoimento, uma vez mais, Faedrich frisa a sua crença na soberania criativa do artista e no desenvolvimento de um estilo próprio e autêntico, (pretensamente) liberto de influências.



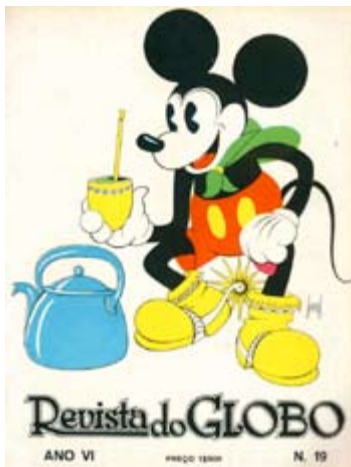
265. Capa de Faedrich para a edição nº 101 da Revista do Globo (1932). (FP)



266. Capa de Faedrich para a edição nº 125 da Revista do Globo (1933). (FP)



267. Capa de Faedrich para a edição nº 203 da Revista do Globo (1937). (FP)



268. Capa de Faedrich para a edição nº 146 da Revista do Globo (1934). (FP)



269. Capa de Faedrich para a edição nº 180 da Revista do Globo (1936). (FP)



270. Capa de Faedrich para a ed. nº 185 da Revista do Globo (1936). (FP)

impacto, seja pelas cores, formas ou dinamicidade. É o caso da primeira das capas que fez para o quinzenário, para a edição nº 101, de 1932. A imagem mostra a figura de uma tenista rebatendo a bola que também funciona como o “pingo do i” da palavra *Revista*. Notemos a ousadia formal do artista, ao soltar a figura no espaço, sem fundo, sem base... notemos também o tratamento diferenciado proposto na grafia do nome do magazine, com as faixas de cor alternadas.

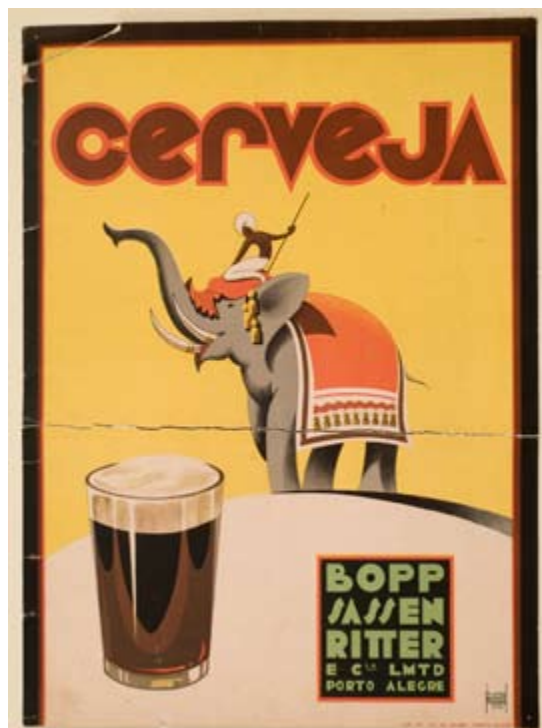
Outra capa digna de nota, até pela apropriação feita pelo artista, é para a edição nº 146, de 1934, na qual Faedrich coloca na capa a imagem do rato Mickey Mouse portando um lenço verde, calçando botas com esporas e (sim!) tomando chimarrão! O cruzamento entre o personagem do universo de Walt Disney e a cultura e tradição local deve ter provocado um efetivo estranhamento entre o público. E talvez tenha sido nesta época que Faedrich recebeu convite do próprio Walt Disney para trabalhar nos Estados Unidos, na empresa de animação. O filho Oscar descreve a passagem:

[...] O pai recebeu um convite pessoal do Walt Disney, para trabalhar nos Estados Unidos, e recusou. Eu não sei bem em que condições o Walt Disney teria tido contato com o trabalho do pai. Mas só sei que um dia chega uma carta datilografada, assinada por ele, convidando o pai a trabalhar na equipe de desenhistas da Disney. E o pai disse não. Ele não quis. Ele, na verdade, não deu a mínima...

Para a edição nº 162, de 1935, novamente capa com estrutura de pôster. Desta vez trata-se da reprodução de parte de um cartaz originalmente feito para a antiga Cervejaria Continental, de Porto Alegre. O elemento identificador da cervejaria era o elefante – que até hoje, inclusive, decora a fachada do Shopping Total, em Porto Alegre, antigo edifício da empresa (que depois abrigou a Cervejaria Brahma). Pois é um elefante estilizado que surge nessa inusitada imagem, de grande movimento e impacto, principalmente pela adoção do fundo amarelo, numa alusão à cor da bebida. Folheando a mesma edição do quinzenário, encontramos uma reportagem comercial sobre a “arte do cartaz”, enfatizando (1) o trabalho e o talento de Faedrich, (2) a “visão” dos proprietários da Cervejaria, ao investir em cartazes

bem produzidos, e (3) a avançada tecnologia das Oficinas Litográficas da Globo, que permitiu a impressão de tão belas peças gráficas:

Nelson Boeira Faedrich, um dos mais jovens de nossos artistas de nome consagrado, surgiu como ilustrador há pouquinhos anos, fazendo figuras para poemas, contos, etc. Ganhou logo popularidade graças ao seu traço original e à sua personalidade inconfundível. Iluminista delicado, hábil rabiscador de vinhetas em que predomina o risco a bico-de-pena, ninguém podia imaginar que Nelson também triunfasse nessa arte “mais grosseira” e ao mesmo tempo mais difícil que é a do cartaz. Os cartazes com que ele concorreu aos prêmios oferecidos pela comissão central dos festejos comemorativos do Centenário Farroupilha alcançaram brilhante colocação. Acha-se hoje um deles executado e divulgado por todo o Brasil. Os senhores Bopp, Sassen, Ritter & Cia, proprietários de uma das maiores fábricas de bebidas do Brasil, encarregaram o Sr. Nelson Boeira Faedrich de fazer uma série de cartazes para propaganda de seus produtos principais. Os trabalhos foram executados pelo jovem artista, aprovados pela firma que os encomendou, e executados na Seção de Litografia da Livraria do Globo. Temos o prazer de estampar aqui os clichês de alguns desses cartazes. Eles nos dão apenas uma leve idéia do que na realidade são os belos trabalhos de Nelson, virtuosos na sua policromia deslumbrante. A firma Bopp, Sassen, Ritter & Cia, pois, conta agora com uma propaganda inteligente que indiscutivelmente lhe vai incrementar a saída de seus admiráveis produtos. Quem é que não sente sede vendo o louro do “chopp” espumante que Nelson pintou num dos cartazes? Quem não sente vontade de comer o “sandwich” que se acha no prato ao lado da garrafa de cerveja? O cartaz que faz propaganda da cerveja Oriente dá bem a idéia do espírito que anima a publicidade moderna. Cores vistosas, desenho delicado e um motivo verdadeiramente artístico. O cartaz é a arte servindo à indústria. Merece ser imitada a iniciativa inteligente da firma Bopp, Sassen, Ritter & Cia.<sup>12</sup>



Reprodução: Fabio del Re e Carlos Stein

271. Cartaz de Faedrich para a Cervejaria Bopp (1936). Litografia da Livraria do Globo, 63,5 x 46 cm. Abaixo, a capa da Revista do Globo com a mesma imagem. (FONTE: Acervo MCSHJC)



272. Capa de Faedrich para a edição nº 162 da Revista do Globo (1935). (FP)

12 A Arte do Cartaz. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora Globo, 8 jun. 1935. s/p. Ano 7, nº 162. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



Reprodução: Fabio del Re e Carlos Sreïn

273. Cartaz para a Cerveja Hércules (1935). Litografia da Livraria do Globo, 63,5 x 43,5 cm.

(FONTE: Acervo MCSHJC)



Reprodução: Fabio del Re e Carlos Sreïn

274. Cartaz para o Chopp Preto, da Cervejaria Continental (1936). Litografia da Livraria do Globo, 74,5 x 54,5 cm.

(FONTE: Acervo MCSHJC)

Na reportagem, aparecem reproduzidos alguns dos cartazes criados por Faedrich para a Cervejaria Continental. Um, em especial, é bastante instigante: trata-se do pôster para a cerveja *Hércules*. O produto, um fermentado escuro e encorpado, aparece dentro do copo, no centro, sobre o qual desponta a representação do “personagem-mote”, o herói grego Hércules, aqui como um negro, estabelecendo uma relação, portanto, com a cerveja. O fundo do cartaz, articulado a partir de formas geométricas, dá mais movimento à imagem, bem como o próprio letreiro “Hércules”, que mantém a mesma inclinação dos braços da figura.

Em outro cartaz para a Cervejaria Continental, divulgando o “Chopp Preto”, um cenário glacial, contrapondo a paisagem e a pequena foca com a energia que emana do copo, tal como o calor do sol em meio à neve. E, para a Cerveja Becker, da mesma empresa, a alusão aos padrões alemães de identidade para esse tipo de produto, verificada tanto na inserção da águia, junto ao nome, “Becker”, como no desenho do copo, com a impressão de um rótulo sobre o mesmo.

Ainda observando as capas de Faedrich para a *Revista do Globo*, podemos apontar outras soluções pautadas na linguagem do cartaz nas edições reproduzidas abaixo: nº 180 e nº 185, de 1936, bem como para a edição nº 203, de 1937.

No final de dezembro de 1936, com 24 anos, o artista se casa com Alba Schneider, 19 anos, recém-formada em piano e também atriz de teatro, que viria a ser sua grande musa. Os dois tiveram três filhos: Karin, Ricardo (já falecido) e Oscar. Conforme depoimento de



Karin, como pais, Alba e Nelson tinham uma forma muito peculiar de pensar e agir. Para exemplificar, ela cita como os dois encaravam o quesito “religião”:

A minha avó materna era muito religiosa, era católica. Já a família do pai era protestante. E ele, por sua vez, era agnóstico. A mãe também não freqüentava a igreja. E aquilo era escandaloso na época. Para a minha avó materna, era um pesadelo, a ponto de ela fazer penitência e novena para que nós fôssemos pelo menos batizados e deixássemos de ser pagãos... Bem, a mãe, mais para tranqüilizar a vó, resolveu nos batizar, mas ficou por aí. Eu, que acompanhava a vó e que gostava daquele clima de igreja, daquele silêncio, dos incensos e tal, acabei indo mais vezes à igreja, chegando a realizar a primeira comunhão. Mas os meus irmãos, eles não... E a nossa religião, assim, ficou nisso. [...] Houve uma época em que morávamos na rua André Puente, e a nossa casa fazia fundos com a casa de uma família muito tradicional. Eu, com sete anos, fiz então amizade com a filha dos vizinhos, e conversava com ela sobre vários assuntos, inclusive sobre coelhinho da Páscoa, Papai Noel e a cegonha, que eu, com aquela idade, já sabia que não existiam. Aí foi a mãe da menina conversar com a minha mãe, pois ela estava preocupada, devido ao fato de que eu estava desencaminhando a outra, dizendo que o Papai Noel não existia... Posso dizer, então, que a nossa educação foi bastante avançada para a época.

### Anunciando a fortuna

Em 1939, o casal decide se mudar para o Rio de Janeiro, onde Faedrich passa a dirigir o Departamento de Arte da Empresa de Publicidade Prósper, que desenvolvia, entre outros, os cartazes para a Loteria Federal. Foi a Prósper que iniciou a modalidade de cartazes de 6 a 8 folhas, gigantescas peças gráficas que cobriam os muros e tapumes das capitais. A maioria desses impressos traz uma grande e vistosa imagem, contraposta a um texto simples, geralmente o mesmo: *Mil Contos – Loteria Federal*, acrescido da data do sorteio. Às vezes, também encontramos frases mais motivadoras: *O seu dia chegará*, ou então esta, apoteótica: *O seu dia chegará... e então o mundo será outro*. Prestemos atenção à diversidade desses cartazes: da figura do palhaço, passando pelo alvo certeiro, pela estilização da fogueira de São João, pelo casal de burgueses sorridentes na Noite de Natal e pelo cavaleiro medieval anunciando a “fortuna”, entre outros, todas as imagens têm, cada qual, o seu apelo e a sua estrutura. E, apesar de bastante diferenciadas, encontramos em todas o estilo inconfundível do artista, plenamente perceptível no desenho, nas linhas curvilíneas e harmoniosas, nos olhos rasgados das figuras.



Reprodução: Fabio del Re e Carlos Srein

275. Cartaz para a Cervejaria Continental (1936). Litografia da Livraria do Globo, 74,5 x 53,5 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)



276. Cartaz para a Loteria Federal, 73,5 x 53,5 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)



278. Cartaz para a Loteria Federal, 72 x 53 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)

Reproduções: Fabio del Re e Carlos Stein



277. Cartaz para a Loteria Federal, 103 x 73 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)



279. Cartaz para a Loteria Estadual (1935), 68 x 54 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)

4. Nelson Boeira Faedrich: as Linhas da Fantasia

Ainda no Rio de Janeiro, Faedrich cria uma série de outros cartazes, alguns para o estado do Rio de Janeiro, divulgando as “laranjas” colhidas ali. Trata-se de pôsteres muito sugestivos e eficientes: o desenho das laranjas e do seu sumo é tão bem feito que chega a provocar uma real sede. Outras peças importantes desta época são as produzidas para o DIP, o Departamento de Imprensa e Propaganda. Foram localizadas apenas duas delas, uma aludindo ao 7 de setembro, e outra à importância do trabalho. Tanto pela estrutura das imagens – com a ligação entre vários elementos, possibilitando, a partir daí, um entendimento mais unívoco do sentido da ilustração –, como pelo encadeamento dos textos, esses cartazes em muito se assemelham aos produzidos, principalmente, ao longo dos anos 20 e 50 na antiga União Soviética, que buscavam mobilizar os cidadãos para a ideologia e as campanhas do governo. A eficácia desse tipo de comunicação foi adotada largamente no material gráfico do DIP, e Faedrich, enquanto viveu no Rio de Janeiro, produziu imagens afinadas a esse modelo.

Ao observar cada um desses cartazes, não deixo de pensar no grandioso impacto que eles não devem ter suscitado junto ao público. Impacto não somente em vista do encanto e exuberância das imagens, mas, principalmente, no que tange ao desenvolvimento de uma nova forma de *olhar*. Sobre isso, Pierre Francastel nos diz: “[...] o papel desempenhado pelo cartaz só é comparável ao do cinema. Ele transformou o gosto, desenvolveu a faculdade de leitura de uma imagem despojada em função de novos reflexos” (FRANCASTEL, 1990, p. 191).



280. Cartaz para a Loteria Federal, 72,5 x 53 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)



281. Cartaz para a Loteria Federal (1940), 74 x 53 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)



282. Projeto de cartaz para o IAPC (1942), 75,2 x 60 cm. (FONTE: Acervo MSHJC)



284. Projeto de cartaz para o IAPC (1942), 76,5 x 61,3 cm. (FONTE: Acervo MSHJC)



Reproduções: Fabio del Re e Carlos Stein

283. Cartaz para o DIP (1943), 65,5 x 46,5 cm. (FONTE: Acervo MSHJC)



285. Cartaz para a Liga de Defesa Nacional (1938). Litografia da Livraria do Globo, 74 x 55,6 cm. (FONTE: Acervo MSHJC)

4. Nelson Boeira Faedrich: as Linhas da Fantasia



286. Vendendo laranjas 1: 71 x 53 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)



288. Vendendo laranjas 3: 71 x 53 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)



287. Vendendo laranjas 2: 74,5 x 53 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)



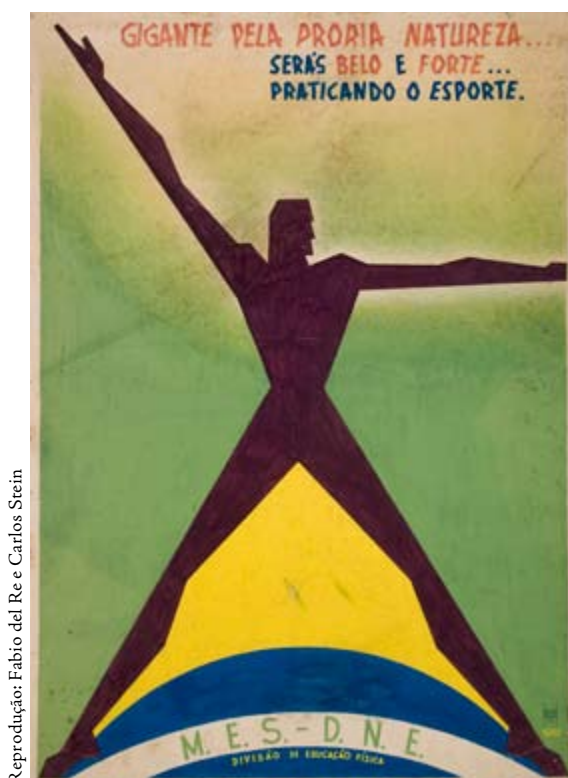
289. Vendendo laranjas 4: 74,5 x 53 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)

Reproduções: Fabio del Re e Carlos Srein



Reprodução: Fabio del Re e Carlos Stein

290. Projeto de cartaz para a Divisão de Educação Física do Governo Federal (1942), 103 x 73 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)



Reprodução: Fabio del Re e Carlos Stein

291. Projeto de cartaz para a Divisão de Educação Física do Governo Federal (1942), 103 x 73,5 cm.  
(FONTE: Acervo MCSHJC)

### De volta ao Sul

No final de 1944, o artista e sua família voltam a viver em Porto Alegre. O motivo do retorno foi um convite irrecusável de Henrique Bertaso: ilustrar as *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto, e também *Os Contos de Andersen*. Como veremos adiante em detalhes, devido à morosidade da Globo, as *Lendas* acabaram sendo publicadas pela Editora Martins (SP) em 1953, saindo pelo selo dos Bertaso apenas em 1974, na edição comemorativa ao décimo aniversário da APLUB.

Nos primeiros anos do retorno, de 1944 a 1947, o artista trabalha como ilustrador da Globo, mas logo depois decide manter uma relação apenas de colaborador com a casa, desligando-se da mesma e assumindo a Direção de Arte da empresa Tintas Renner (1948-1954), para a qual desenha a famosa “marca do cavaleiro”, uma das mais tradicionais identidades corporativas das empresas sulinas. A marca traz a linha dinâmica, típica da poética do artista, em uma imagem de grande impacto, seja pelo desenho em si, seja pela simplificação das cores, apenas branco e vermelho.

As ilustrações para a Globo, como de resto toda sua obra, Faedrich fazia em casa, ouvindo música erudita, assobiando incansavelmente as melodias e mantendo-se “desligado” de todo o resto, como lembra a filha Karin:

A sistemática de trabalho do pai era assim: ele ilustrava em casa, sempre. Havia uma grande mesa na copa da nossa casa, e ele ficava numa ponta, e eu na outra, estudando. E eu queria dar palpites, mas ele retrucava: “Não tá pronto. Tu só podes dizer algo quando estiver pronto”. Ele sempre usava a mesa para desenhar e para pintar, porque ele usava muito nanquim e têm-

4. Nelson Boeira Faedrich: as Linhas da Fantasia

pera. Só mais tarde, quando começou a fazer pinturas a óleo é que passou a adorar o cavalete. Mas para fazer as ilustrações todas, foi sempre sobre a mesa. E algo imprescindível para ele, sempre, inclusive para trabalhar, era a música. Ele não trabalhava sem música. Dia e noite o rádio estava ligado na Rádio da Universidade.<sup>13</sup> Lá em casa, só ouvíamos música erudita, e a mãe, inclusive, tocava piano. O pai mesmo dizia que ele fazia muitas obras voltadas para música, com os ritmos da música. E ele também assobiava, pois conhecia tudo o que tocava. [...] Ele era uma pessoa muito calma e centrada nas coisas dele; podia trabalhar com várias pessoas na sala, que não o dispersava. Era tão centrado no que fazia, que nada o perturbava. [...] No seu trabalho prático, era extremamente organizado: os pinéis, o material utilizado, tudo, tudo estava sempre limpo e organizado. Ele terminava um trabalho e lavava os instrumentos todos e os deixava cuidadosamente organizados. Mas ele não tinha uma peça na casa que fosse o “seu cantinho”, digamos assim. Ele usava a mesa da copa e pronto. Era esse o lugar que tinha.

A viúva de Nelson, Alba Schneider Faedrich, complementa:

[Ele] era capaz de ficar horas e horas na mesa de desenho, trabalhando quietinho. Às vezes, eu chegava devagar e perguntava sobre aquelas figuras estranhíssimas que ele desenhava. Sempre ficava me perguntando de onde ele tirava aquilo, e ele sempre apontava, com o dedo indicador da mão direita, a cabeça. Quer dizer: ele tirava tudo da cabeça dele. Ele dizia que não precisava ver outros livros e revistas, que não precisava ver outras coisas, porque tudo saía da cabeça dela. Mas ele lia muito, é claro, e também via muita revista. É que ele tinha uma imaginação muito forte, mesmo.<sup>14</sup>



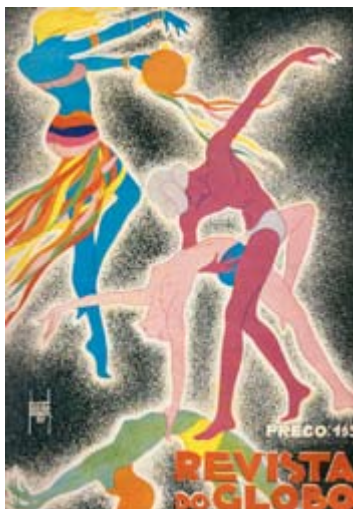
292. No alto, a marca criada por Faedrich para a empresa Tintas Renner. Abaixo, a atualização da marca, com a manutenção do famoso “cavalinho”.

Os testemunhos nos indicam um artista não envolvido com questões políticas, não envolvido com questões de classe, não envolvido com nada fora do “seu mundo”, então constituído pela família, pela arte, pelos livros, pelo cinema e pela música. Acerca disso, a filha lembra que a casa da família Faedrich era um reduto de festas e de encontros de amigos, alguns deles os mais notórios intelectuais da cidade, que se reuniam ali para conversar e ouvir música.

Tinha o Nei Messias, o Carlos Reverbel, o pessoal da Globo. E eles se reuniam em casa, à noite, e a mãe colocava nos meus ouvidos chumaços de algodão, para que eu pudesse dormir, porque enquanto eles não ouvissem tudo o que havia de Beethoven em casa, por exemplo, eles não paravam. Era assim, sempre: “Agora, vamos ouvir Chopin!” Então ouviam tudo o que havia dele em casa. Ou, então: “Agora, vamos ouvir

13 Uma vez que a Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul foi criada em 1957, pode-se imaginar que essa percepção de Karin seja mais tardia. Ou seja: mais contemporaneamente, o pai ouvia a rádio, mas poderia muito bem, antes disso, ouvir discos, como ela mesma afirma no depoimento seguinte.

14 O depoimento integral de Alba Schneider Faedrich encontra-se reproduzido, na íntegra, no Apêndice C desta pesquisa.



293. O gosto pela dança e pelos ritmos na capa para a edição nº 210 da Revista do Globo (1937). (FP)

Mozart!” E lá iam eles. E ficavam até tarde lá em casa, é claro. Essa era a vida boêmia que eles tinham.

A música, companheira de trabalho e de lazer<sup>15</sup>, é um elemento primordial na obra de Faedrich. Tanto que, em diversos momentos, criou séries inspiradas em compositores e em grandes obras musicais. Na sua primeira exposição individual, em 1948, no Instituto Cultural Brasileiro-Norte-Americano (ICBNA), em Porto Alegre, expôs pelo menos treze trabalhos inspirados em temas musicais, como: *Apassionata*, de Beethoven, e *Salomé*, de Richard Strauss. Segundo reportagem de Antônio Hohlfeldt, a criação de uma obra desse viés – como de todas as outras assinadas pelo artista, aliás – nunca iniciava sem o artista ter certeza sobre o que queria.

Quando cria, Nelson visualiza, vê, como se já estivesse realizada, executada, toda a composição: com o seu colorido, tamanho e até moldura. A obra está, pois, acabada em sua imaginação; inicia o trabalho, fixando-a primeiramente em esboço, anotando após as cores a serem usadas, até em seus matizes. No caso da *Nona Sinfonia*, por exemplo, até o tamanho já havia dimensionado, uma vez que sentiu a verdade segundo a qual esta composição perderia toda a sua intensidade se construída em dimensões que não as absolutamente necessárias para alcançar a expressão a que se propunha.<sup>16</sup>



294. Linha ondulantes e confesso fascínio pela música e pela dança na ilustração para a Revista do Globo. (FP)

A *Nova Sinfonia*, hoje integrando a coleção particular da filha, traz uma apoteose de figuras e colorido, em torno de um perfil humano, ao centro, provavelmente aludindo ao fantástico aspecto da criação. Sobre essa série e a ligação de Faedrich com a música, Ângelo Guido escreveu:

[...] Talvez alguém reparasse no que poderia parecer preciosismo de atitudes e linhas, e evocar, com frequência, movimentos coreográficos, notadamente na leveza e graça com que sabe ritmar os gestos das figuras femininas. Essa é a maneira, diria musical e plástica, de Nelson expressar o lirismo da sua fantasia; porque, afinal, esse admirável artista da

15 Ainda de acordo com depoimento de Karin Faedrich, afora a música, a outra grande “paixão” de Nelson, bem como de Alba, era o cinema. Ambos, inclusive, foram sócios-fundadores do Clube de Cinema de Porto Alegre, não faltando a uma exibição de filme, sempre aos sábados pela manhã.

16 HOHLFELDT, Antonio. Nelson Boeira Faedrich: O Traço leve, o Fluir do Braço, a Linha. *Correio do Povo*. 11 set. 1971. Caderno de Sábado, p. 7-10. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



ilustração sempre foi um lírico que comporia música se não fosse desenhista... Sempre fomos levados a associar a música e a coreografia à arte de Nelson Boeira Faedrich, especialmente quando, sem ter que se subordinar ao conteúdo de algum texto literário ou tema folclórico, deixa que sua imaginação voe pelos mundos da fantasia à procura de imagens que fogem à realidade, mas que podem ser as que lhe são sugeridas por um trecho de música.<sup>17</sup>

É na mesma exposição junto ao ICBNA que Faedrich expõe diversos trabalhos em têmpera, nanquim e gravura, e muitas de suas ilustrações, tanto as produzidas para as *Lendas do Sul*, como para os *Contos de Andersen*, já concluídas. Na ocasião, Manoelito de Ornellas proferiu conferência justamente sobre o seu trabalho para as *Lendas*, traçando um paralelo entre o autor e o ilustrador da obra:

Sem concessões à popularidade fácil, realiza, honestamente, a sua arte. Não lhe cabem rótulos. Não lhe servem escolas. Não obedece aos modismos de certos rumos estéticos. É profundamente pessoal. Só e sem alardes, aí está, ainda niŝto parecido a Simões Lopes Neto, maior no futuro que no presente.<sup>18</sup>

Quatro anos antes, porém, em 1944, Faedrich havia apresentado algumas dessas mesmas ilustrações na já comentada *Moŝtra de Artes Plásticas*, organizada por Manoelito. Na ocasião, Ângelo Guido publica texto analítico no *Diário de Notícias*.<sup>19</sup> Sobre os trabalhos de Faedrich para as *Lendas*, o crítico nos diz:

[...] E já que nos apresenta uma série de interpretações de figuras e episódios que vivem nos domínios fantásticos da lenda e do mito, o que precisamos verificar é se a atmosfera anímica que engendrou as figuras místicas foi sentida. Acho, por exemplo, que os trabalhos *Cobra Grande* e *Anhangá* são belíssimos como expressões de estilização, notáveis pela magia decorativa, a sugestão do colorido e o que me será permitido chamar a musicalidade da linha. Mas, talvez, por sua beleza decorativa, são uma transformação poética do mito e não comunicam aquela sensação de terror cósmico dentro da qual a alma primitiva os engendrou. [...] Entretanto, que surpreendente beleza no arabesco da linha aliada à sugestão decorativa da cor conseguiu em *A Sedução do Sacristão*, e que expressividade do traço da *Velha Bruxa* ou encanto linear em *Princesa Moura*.<sup>20</sup>

17 Excerto da mesma crítica escrita por Ângelo Guido em 1948 e publicada em reportagem de Antônio Hohlfeldt. In: HOHLFELDT, Antonio. Nelson Boeira Faedrich: O Traço leve, o Fluir do Braço, a Linha. *Correio do Povo*. 11 set. 1971. Caderno de Sábado, p. 7-10. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.

18 Este mesmo texto foi reproduzido integralmente junto à apresentação do ilustrador, na edição dos três volumes dos *Contos de Andersen*, ilustrados por Faedrich para a Editora Globo. ORNELLAS, Manoelito de. O Ilustrador. In: LOPES NETO, Simões. *Lendas do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974, p. 25.

19 Trata-se do mesmo artigo no qual manifestara descontentamento com a pintura de Koetz.

20 GUIDO, Ângelo. A Moŝtra de Artes Plásticas e os trabalhos de Nelson Boeira, Koetz e Nardim. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 4 jun. 1944. p. 15. O conteúdo deste artigo encontra-se reproduzido, na íntegra, no Anexo A desta pesquisa.



Reprodução: Fabio del Re e Carlos Stein

295. Cartaz para *A Salamanca do Jarau*, balé para o qual Faedrich também criou o cenário e o figurino. (FONTE: Acervo MCSHJC)



Reproduções: Paula Ramos

296. Projeto de cenário para o Carnaval no Gelo, festa que teve lugar na Associação Leopoldina Juvenil. (FONTE: Acervo da Associação Leopoldina Juvenil)

Guido vai direto ao ponto. De fato, o trabalho de Faedrich provoca um enorme deslumbramento, justamente pela elegância com que suas figuras surgem, numa dança consonante de linhas e de efeitos visuais. Contudo, muitas vezes a carga dramática e apavorante, própria de uma lenda como *A Salamanca do Jarau*, fica prejudicada justamente pelo elemento decorativo, tão específico da poética do artista. E este é um aspecto que necessita ser analisado quando tomamos a obra de Faedrich, incansavelmente dedicado à busca da harmonia formal. Jamais lhe interessaram temas como “denúncia social”, condição humana, etc, que encontramos, por exemplo, na obra de Koetz. Pelo contrário: Faedrich sempre buscou representar o *seu* ideal de beleza, tão visceralmente articulado com o universo da ginástica olímpica, da música erudita, da dança, campos aos quais ele se dedicava com apaixonado entusiasmo. Como ele mesmo deixou registrado em depoimento escrito:<sup>21</sup>

Na minha opinião, ARTE, antes de mais nada, deve ser estética, isto é, deve transmitir beleza, equilíbrio e proporção. Um trabalho que nos cause indiferença ou repulsa será obra efêmera. Penso que é preferível adquirir uma bela reprodução a um mau original.<sup>22</sup>

E se, por um lado, em seus trabalhos de ilus-

21 No depoimento escrito, a palavra *arte* está grafada com letras maiúsculas, o que foi mantido aqui.

22 FAEDRICH, Nelson Boeira. Considerações sobre o Tema Arte-Artistas (Depoimento escrito). Porto Alegre [s/d]. Material escrito pelo próprio artista, de posse da família Faedrich. A reprodução integral deste depoimento encontra-se no Anexo A desta tese.

tração (mas não somente neles!), o artista nos oferece imagens de grande arrebatamento, de outro corre o risco de, muitas vezes, *embelezar* o horrível, o macabro, o pânico, entrando em conflito, portanto, com o próprio texto. De certa forma, foi o que Guido detectou, criticando o modo “uniforme” como Faedrich tratava suas imagens: tanto as que aludem à beleza, ao ritmo e à dança, como as que se pautam num ambiente de medo e tragédia, a exemplo das ilustrações para a *Salamanca*, que em breve discutiremos.

### Nelson cenógrafo

Em 1954, além de atuar como *freelancer* para a Globo, Nelson começa a trabalhar como diagramador e ilustrador dos jornais *A Hora* e *Diário de Notícias*, ambos dos Diários Associados, do magnata Assis Chateaubriand Bandeira de Melo. Mais tarde, entre 1969 e 75, exerceria a mesma função no jornal *Correio do Povo*, da empresa Caldas Júnior.

A par das atividades como ilustrador editorial, o artista atua, nos anos 50 e 60, como Assistente Técnico de Cenografia junto à Divisão de Cultura da Secretaria de Educação do Estado do Rio Grande do Sul. A criação de cenários e de figurinos para teatro e balé o incentiva e emociona. Ele, que sempre amara a arte da encenação, assina, ao todo, 34 produções do gênero, entre as quais para o balé *A Salamanca do Jarau*, a cargo do grupo de bailarinos coordenado pela coreógrafa Tony Petzhold (que foi, no palco, a própria teiniaguá). Para este espetáculo, além do cartaz de divulgação, Faedrich produziu o cenário e todo o figurino.

Também projetou e executou diversos ambientes temáticos para festas, como para os bailes de carnaval da Associação Leopoldina Juvenil, de matriz germânica, do qual era sócio. Nessa tarefa, era ajudado pelos filhos, Ricardo e Oscar, como lembra o último:

Ele tinha o projeto do desenho, então colávamos os papéis e ele segurava o projeto com uma mão e, com



Reproduções: Paula Ramos

297. Projeto e fotografias de cenário para festa de carnaval com o tema dos planetas. A festa aconteceu na Associação Leopoldina Juvenil, em Porto Alegre. (FONTE: Acervo da Associação Leopoldina Juvenil)

a outra, desenhava diretamente no papel colado. E então dizia: “Ali, põe azul. Aqui, vermelho”. E eu e o Ricardo tínhamos de fazer. Meu Deus, teve uma vez em que colamos e pintamos mais de três quilômetros desses painéis! Os temas eram os mais diversos, como os diferentes planetas, os deuses gregos, etc. E ele era super perfeccionista, muitas vezes tendo de tirar dinheiro do próprio bolso para pagar os custos, para que tudo ficasse como ele queria. Fizemos cinco ou seis cenários lá. Aí, depois que o Carnaval terminava, aqueles painéis todos eram jogados fora. Infelizmente, não ficamos com nada. Não temos registro desses trabalhos, e os originais acabaram se perdendo com o tempo.

Alguns poucos desenhos de Faedrich, pertencentes ao acervo da Associação Leopoldina Juvenil, foram localizados, como os que aparecem reproduzidos. Um conjunto de desenhos indica a temática da festa: “os planetas”; outro, que o mote era o fundo do mar, com seus monstros imaginários e bichos esquisitos; um terceiro desenho mostra o planejamento da decoração do grande salão do clube, com as velas de um navio pirata suspensas junto ao teto; e um quarto motivo inspirador foi o mundo glacial, como indica o escrito no meio da página: “Carnaval no Gelo”.<sup>23</sup>

### O lugar do mito

A selecionada biblioteca de Faedrich era dedicada a livros de história, cultura, arte e, principalmente, mitologia. Em depoimento, a filha disse não se lembrar de haver livros monográficos sobre artistas, mas muitos, muitos livros, sobre cultura em geral. Era deles que o artista tirava informações para o desenvolvimento de seu trabalho.

[...] Sempre antes de ilustrar ou de fazer um trabalho ou uma série, o pai estudava bastante. A mãe o ajudava na pesquisa. Ele gostava de saber o que estava fazendo e o porquê. Tanto é que, para o conjunto de pinturas inspirada na astrologia, ele chegou a pesquisar a disposição das estrelas no céu. É que o pai era apaixonado pelo que fazia. E sempre que abraçava algo, ele fazia da melhor maneira possível. Ele precisava se contentar com o que fazia. Se os outros gostavam ou não, entendiam ou não, ele não ligava para isso. O importante era que ele se divertisse, que sentisse prazer. Eu acredito que, se dessem para ele uma tarefa “menor”, ele faria de bom grado, desde que gostasse.

A série da “astrologia” de que fala Karin é um dos conjuntos temáticos de pinturas a óleo que Nelson Boeira Faedrich desenvolveu. Para cada um dos doze signos do Zodíaco, o artista associou

---

23 Segundo a filha, Karin, o pai era um apaixonado pelo Carnaval, assim como a mãe. Ao que tudo indica, os dois inclusive teriam se conhecido em um baile de carnaval. Para eles, não havia empecilho para não festejar e, sobretudo, fantasiar-se: “[...] eu sei que certa vez o pai desenhou a fantasia da mãe, que era um vestido preto de cetim, tomara-que-caia, e o vestido tinha um corte na perna. E atrás havia uma aplicação de uma imagem de relógio. E na cabeça (a minha avó que fez, ela era chapeleira) havia um coração em cetim vermelho, transpassado por um punhal, que dava bem junto à orelha, e a gota de sangue era o brinco... A fantasia era realmente muito bonita. Em outra ocasião, ele estava tomando banho para ir ao baile e caiu na banheira, fraturando duas vértebras. Ele não teve dúvida: enfaixou-se e foi ao baile assim mesmo. O fato é que o pai adorava Carnaval, adorava fantasias, criar figurinos. O conjunto de figurinos que ele desenhou para o balé *A Salamanca do Jarau*, por exemplo: ele desenhou os figurinos para todos, e eu me lembro de que a Dona Tony Petzhold, que fazia o papel da cobra [lagarta, na verdade], tinha uma fantasia linda, com uma enorme cauda que foi, inclusive, bordada pela minha avó, a mesma que fez o adereço de cabeça para a fantasia da mãe”.

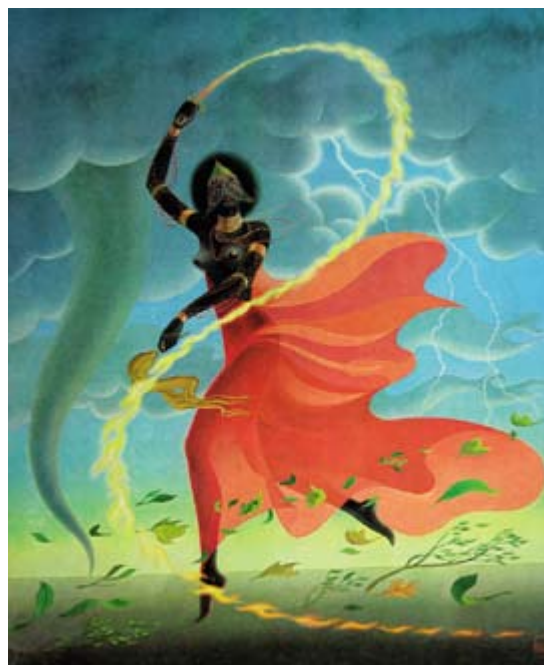
o planeta regente + a representação figurativa, por meio de estrelas, do elemento simbólico de cada signo + o personagem e/ou deus do Panteão Grego relacionado. Assim, a representação do signo de Sagitário, por exemplo, é constituída por um conjunto de figuras que se articula no espaço da tela: a representação do planeta Júpiter (planeta regente) + uma figura estelar associada a Quíron, o centauro (elemento que identifica o signo) + uma representação do próprio Zeus (Júpiter, na tradição romana), deus dos deuses.

Mas, entre as séries a que se dedicou, a de maior impacto foi a dos Orixás, produzida na segunda metade dos anos 70, cujos originais, pinturas a óleo sobre tela, foram doados a embaixadas africanas no Brasil. Representações de Exu, Ogun, Oxossi, Ossâim, Xangô, Iansã, Obá, Nanáburuku, Omolu, Oxumaré, Yemanjá, Oxum e Oxalá integram esse conjunto que, em 1978, foi editado no formato de álbum pela Livraria do Globo.<sup>24</sup>

Assim como acontecera na série do *Zodiaco*, nesta o artista associa à imagem da divindade os seus atributos simbólicos. Desta forma, a imagem da guerreira Obá, e relacionada à figura de Joana d'Arc e à deusa grega Pallas Athena, é representada com suas cores características, o branco e o vermelho. Ela cobre com uma das mãos a região da orelha que teria decepado para a realização de um feitiço, com o intuito de conquistar o amor de Xangô.



298. Série Orixás: Obá  
(FONTE: *Deuses do Panteão Africano*, 1978.)



299. Série Orixás: Iansã  
(FONTE: *Deuses do Panteão Africano*, 1978.)

---

24 Cada imagem aparece reproduzida numa prancha de 64 x 45,5 cm, em papel *offset* cartonado. O contato que tive com as obras da série foi por meio desse álbum.



300. *Série Orixás: Xangô*  
(FONTE: *Deuses do Panteão Africano*, 1978.)



301. *Série Orixás: Ossâim*  
(FONTE: *Deuses do Panteão Africano*, 1978.)

E aparece como se estivesse dançando, trazendo com a mão direita uma longa espada, sua arma. Diz-se que, nos terreiros de Umbanda, quando Obá incorpora, ela é prontamente reconhecida por aparecer dançando e tapando com a mão o lado da orelha cortada. E foi essa a cena que Faedrich representou.

Já a figura de Iansã, orixá dos ventos e das tempestades e também guerreira, aparece como se estivesse flutuando no espaço, com seu vestido vermelho esvoaçante e as jóias características. Ela representa tanto a sensualidade e a paixão, como a força de vontade e o mando, simbolizados pelo *iruexin*, artefato feito com rabo de cavalo. É Iansã quem chama as ventanias e, na pintura, esse elemento é enfatizado. Ao fundo, vê-se um furacão se formando; sobre ela, o céu chumbado, emanando raios; junto a seus pés, folhas e vegetação sendo levadas pelo vento. Para incitar ainda mais o ambiente tempestivo, Iansã risca, com sua espada, o ar em círculos de fogo, numa alusão ao raio, insígnia de seu marido, Xangô.

Xangô, o deus dos deuses, tem três esposas: Obá, Iansã e Oxum. Ele é o orixá do fogo, da pedra e do raio, e são esses elementos que Faedrich salienta em sua representação, mostrando-o no meio de uma paisagem pedregosa e vulcânica e simbolizando, com isso, a sua força e solidez. Aliás, o próprio Xangô emana fogo pela boca, reforçando o seu poder. Além disso, o deus aparece trajando manto nas suas cores, vermelho e branco, e porta as armas características: raios (assim como Zeus) e o machado duplo, chamado de “oxé”.

Os trabalhos para a série *Orixás* percorreram

várias capitais do Brasil antes de serem doados às embaixadas africanas no país. Em 21 de agosto de 1978, por ocasião da mostra no Rio de Janeiro, o crítico Walmir Ayala escreveu um longo artigo, do qual reproduzo o seguinte trecho:

[...] Em primeiro lugar, estas cenas pesquisadas dos rituais afro-brasileiros trazem à mente do espectador toda a possível reminiscência legendaria ligada aos mitos e entidades mitológicas de todos os tempos. Os deuses, encarnados em corpo mortal, ou visualmente a partir do invólucro carnal, surgem acrobáticos e coreográficos, dominando a paisagem na qual a natureza se mostra sempre em estado puro. A magia e as intempéries, como nas superstições arcaicas, convivem harmoniosamente, e o arco-íris, como uma serpente luminosa, serve de ligação entre o céu e a terra. Faedrich manipula as formas e anatomias com uma elegância extraordinária. É um esteta na expressão da palavra, no sentido de que não se afasta um momento do limiar de um ideal de beleza, a partir do qual quer transmitir todos os níveis de emoção e de fascínio. O clima fantástico de suas cenas é resolvido com naturalidade e poesia, sem agressividade apelativa de certos cultores do onírico. A estilização da figura não cai em nenhum

momento na caricatura, mas se vê transmitida em ritmo, colorido e fantasia. Os detalhes são curtidos, mas com despojamento. A elaboração técnica é tão normal como a respiração, é o fato de um tempo de trabalho exigente e ininterrupto. O desenhista está na base de tudo. Depois vem a mancha e a definição das áreas cromáticas, através das quais vai sendo contada a história, no nível de qualquer entendimento e apesar da pesquisa rigorosamente didática em que se apóia a obra.<sup>25</sup>



302. Série Orixás: Yemanjá  
(FONTE: Deuses do Panteão Africano, 1978.)

O comentário de Ayala, indicando que o desenhista está na base de tudo, convida-nos a discutir o caráter das pinturas de Faedrich, que critiquei no princípio deste texto. Particularmente, considero a obra de Faedrich magnífica, assim como considero a sua *real obra* os trabalhos em ilustração e artes gráficas, e não a sua pintura. Talvez não seja esse o fórum adequado para externar uma opinião tão pessoal, mas parece-me que Faedrich passa a se dedicar à pintura não por uma necessidade pessoal, mas de mercado. Ora, sabemos que os compradores de arte ainda têm resistência a trabalhos sobre papel. Mesmo alguns museus são assim. E o que dizer dessa situação algumas décadas atrás? Faedrich provavelmente se voltou ao suporte da tela numa tentativa de viabilizar mercadologicamente a sua obra e, mais, de ser plenamente aceito e reconhecido pelos agentes do campo artístico local, que também priorizavam e valorizavam, em sua maioria,

25 AYALA, Walmir. Uma Retrospectiva que se impõe. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 21 ago. 1982.

os trabalhos em pintura, em detrimento das obras em papel. Entretanto, ele não fez *pintura*, e sim *desenhos muito bem pintados*. A sensação que tenho, diante dessas imagens, é de que a cor está sendo usada habilmente para colorir os espaços demarcados pela linha de contorno de seu desenho e agregar determinadas simbologias aos personagens representados. Escrevi algo parecido quando comentei a pintura de Fahrion, marcada pela presença estrutural do desenho e pela cor usada como elemento sensorial e expressivo. O caso de Faedrich, porém, é distinto. O que ele faz é levar para a tela (para o suporte mais valorizado social e comercialmente) a magia do seu desenho e a técnica irrepreensível. No entanto, mesmo no quesito técnico, é perceptível que as suas pinceladas não fluem com a naturalidade do nanquim e da têmpera; elas se mostram empasteladas e rígidas, aprisionando, de certo modo, seu talento. Uma vez mais: da tradição do desenho para o exercício da pintura, trata-se de materiais diferentes, de um posicionamento diferente do *corpo* do artista diante do suporte e, naturalmente, de linguagens distintas. E se, na obra de Fahrion e de Koetz, os cruzamentos entre a produção gráfica e a pictórica alimentam-se mutuamente, já não se pode dizer o mesmo dos trabalhos de Faedrich, uma vez que ele tentou levar exatamente a mesma obra em desenho para as telas. Acerca dos trabalhos sobre tela e papel, a viúva, Alba, diz o seguinte: “Ele até pintava, mas gostava mesmo do nanquim e do papel: tinha muita intimidade com esses materiais”. Familiaridade plenamente perceptível.

Afora esses apontamentos críticos – fruto da observação criteriosa de várias obras do artista –, toda a série dos *Orixás* é bastante articulada em termos simbólicos, o que constituía um interesse crucial para o ilustrador. Observando cada uma das imagens, percebe-se a vasta pesquisa que realizou, ao representar cada deus em meio a elementos e a situações que rapidamente o identificam. E isso desponta não somente nessas imagens, como na maioria de seus trabalhos.

Sobre o processo de criação do artista, considero indispensável pontuar que muitas de suas obras surgem a partir de séries: *Astrologia*, *Orixás*, *A música interpretada através da pintura...* sem esquecer das ilustrações, como para *Lendas do Sul* e os *Contos de Andersen*, que também funcionam como conjuntos. A sistemática do trabalho em série também evidencia a matriz narrativa da poética de Faedrich. Suas imagens freqüentemente estão articuladas a histórias, a mitos, a passagens. O interessante é como o artista estabelece esse fio narrativo. Quando trabalha com uma única pintura focada em algo/alguém (mesmo que essa pintura integre uma série), o artista sobrepõe tempos e simbologias para compor a sua história ou personagem, estratégia que marca as imagens para *Zodiaco* e *Orixás*. Já em suas ilustrações, mantendo uma seqüência de fatos, ele é mais cronológico, relacionando elementos e fragmentos que se repetem e encadeando, assim, os fatos. Nesse sentido, um exemplo digno de nota é *Lendas do Sul*, a sua principal obra em ilustração. Entretanto, não se pode falar das *Lendas* sem falar dos *Contos Gauchescos*, ambos de Simões Lopes Neto e ambos ilustrados pelo artista.



## 4.1 O CRIADOR DE BLAU NUNES

Hoje, Simões Lopes Neto (1865-1916) é aclamado como um dos mais importantes escritores brasileiros, sendo comparado, devido à inventividade e à agilidade de seu texto, a Guimarães Rosa (1908-1967). Mas, se o criador de Riobaldo recebeu uma quase imediata consagração ao publicar *Grande Sertão: Verdades* (1956), o mesmo não se pode dizer da obra simoniana, que precisou de alguns anos para começar a ser compreendida.<sup>26</sup> O fato é que o autor pelotense reinventou a chamada “literatura regionalista”<sup>27</sup>, dando voz a um nativo, a um peão, a um sujeito

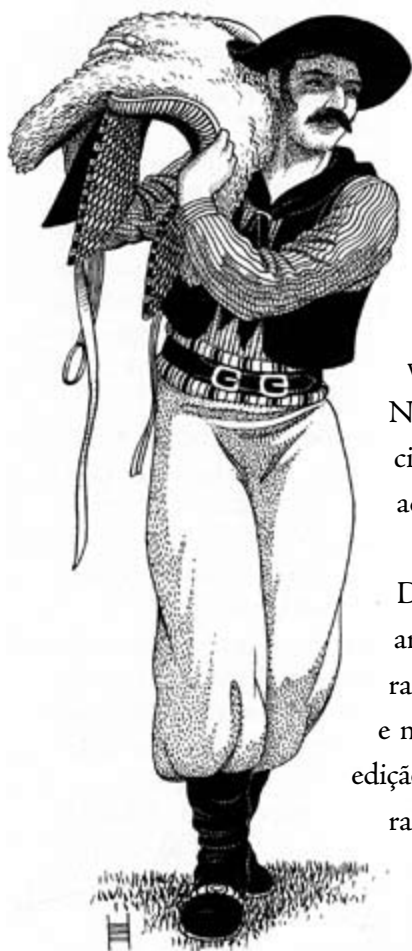
26 Em ensaio publicado em *Simões Lopes Neto*, organizado por Cláudio Cruz, Luís Augusto Fischer faz uma interessante provocação, mostrando que a estrutura de *Grande Sertão: Verdades* é a mesma dos *Contos Gauchescos*, bem como a forma de escrita elegida por Guimarães Rosa. “Talvez não seja possível falar de influência direta de Simões Lopes Neto sobre Guimarães Rosa; mas não há dúvida de que a relação existe, e mais, que é verossímil a possibilidade de que o mineiro tenha tido contato com a obra do gaúcho. Seja como for, é certo que, na ordem cronológica, foi Simões Lopes Neto quem desatou o nó que até então prendia a matéria regional numa camisa-de-força que a impedia de alçar-se ao nível adequado de enunciação literária” (FISCHER, Luís Augusto, in: CRUZ, 1999, p. 82-83).

27 No mesmo texto, Luís Augusto Fischer lança outro ruidoso desafio, ao desestabilizar os conceitos em torno do que chamamos de “literatura regionalista”. Diz ele: “Toda a discussão em torno do regionalismo é, em última instância, subordinada ao poder político e econômico, ou, para usar um termo reposto em circulação recentemente e ficar em terreno mais ameno, ao cânone literário. No Brasil, regionalismo é tudo o que diz respeito às regiões não centrais do país, e/ou ao ambiente rural. Os centros foram Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, nesta ordem ao longo do tempo – Minas apenas no século XVIII e nunca mais, o Rio desde a Independência até a Primeira República indistintamente, permanecendo depois como importante referência, e São Paulo depois disso. Em cada um desses centros, especialmente a partir da Independência, foi-se constituindo um vasto patrimônio cultural em torno do tema da identidade nacional, primeiro no Romantismo, cujo epicentro foi o Rio de Janeiro, depois no Modernismo, cujo epicentro é ainda hoje São Paulo. Em qualquer dos momentos, de 1830 até hoje, a idéia de regionalismo segue na mesma monótona batida: aquilo que representa os interesses diretos da organização ideológica da identidade vista a partir do centro é abençoado como “nacional”, às vezes como “universal”, termo este aliás subordinado à mesma discussão, mas no âmbito internacional, do cotejo entre referências daqui e de outro lugar; e aquilo que representa dimensões que não contribuem diretamente para a demarcação do nacional – visto pela ótica do centro – vira regional”



303. Picando fumo: ilustração para *Contos Gauchescos* (1983). (FP)

que tantas vezes havia sido objeto da literatura, mas que não conseguia falar a linguagem dela: Blau Nunes. É ele o narrador dos *Contos Gauchescos* (1912), um dos livros mais importantes da literatura brasileira. É ele também um dos personagens de *A Salamanca do Jarau*, um dos mais impressionantes mitos compilados por Simões Lopes Neto em *Lendas do Sul* (1913).



304. *Levando os arreios:*  
ilustração para *Contos Gauchescos* (1983). (FF)

Talvez o grande diferencial de Simões Lopes Neto é que, antes de compor sua obra, ele realmente conviveu com ela. Sendo filho de proprietários rurais abastados, passou a infância numa estância e, mais que isso, quando adulto, resolveu prestar atenção à fala dos homens simples do lugar. Seu primeiro livro publicado foi *Cancioneiro Guasca* (1910), com selo da Editora Universal, de Pelotas. Trata-se de um conjunto de canções, lendas e causos recolhidos por um sujeito de espírito jornalístico e verve literária. “Nessa freqüentação se criou a intimidade de Simões Lopes Neto não com o mundo do campo, coisa que conhecera em vida desde o nascimento, mas com o registro desse mundo. Ele estava aprendendo a escrever aquela matéria” (FISCHER, Luís Augusto, in: CRUZ, 1999, p. 81).

Dois anos depois, foi a vez de *Contos Gauchescos* e, em 1913, de *Lendas do Sul*, ambos editados pela Livraria e Editora Echenique, também de Pelotas. Durante o ano de 1914, Lopes Neto ainda publicou, no jornal *Correio Mercantil* e na forma de folhetim, os *Causos do Romualdo*, postumamente reunidos em edição da Globo, de 1952. Ao que tudo indica, ao serem lançados, seus livros tiveram uma recepção “morna”, mas nada que desanimasse o autor, que depois de diversas investidas no ramo dos negócios, encontrava-se falido, trabalhando como jornalista e equilibrando-se para pagar as despesas da família.<sup>28</sup>

As edições que tomo como objeto de análise são comemorativas: *Lendas Gaúchas* data de 1974, enquanto que *Contos Gauchescos*, de 1983.<sup>29</sup>

---

(FISCHER, Luís Augusto, in: CRUZ, 1999, p. 78-79).

28 João Simões Lopes Neto, a quem chamavam de Joca, morreu cedo e não pôde acompanhar as reedições que sua obra recebeu, sendo a primeira já na década de 20, precisamente em 1926, pela Globo. Na época, Mansueto Bernardi reeditou os *Contos Gauchescos* e as *Lendas do Sul* em um único volume. Mas aquela que é considerada a grande edição data de 1949, quando os dois títulos foram novamente reunidos no lançamento da Coleção Província. Com prefácio de Augusto Meyer, posfácio de Carlos Reverbel e introdução, glossário e notas de Aurélio Buarque de Holanda, o livro tornou-se referência em âmbito nacional. Em 1952, surgiu *Causos do Romualdo*, na já citada edição da Globo e, em 1955, pela Livraria Sulina, também de Porto Alegre, saía *Terra Gaúcha*, reunindo manuscritos do autor, com introdução e notas de Walter Spalding e apresentação de Manoelito de Ornellas.

29 Embora a data da edição de *Contos Gauchescos* esteja fora do meu período de estudo, a primeira metade do século XX, julguei por bem analisar o livro em questão uma vez que ele está plenamente articulado

Também analisei uma outra rara edição de *Lendas Gaúchas*, de 1953, contendo idênticas ilustrações, porém com selo da Editora Martins, de São Paulo. Confesso que, durante muito tempo, não compreendi o que estava acontecendo ali, acerca dessas duas edições iguais, porém com datas e editoras distintas. Sobre isso, é o próprio Faedrich, em depoimento ao jornalista Antônio Hohlfeldt, que elucida:

[...] Por volta de 1934, por idéia de meu tio [Oscar Boeira], iniciei a série de *Lendas do Sul*, segundo Simões Lopes Neto, e descobri que tinha grande margem para a minha fantasia. Por que não ilustrar uma edição da obra de Simões? [...] Falei com a Editora Globo, com o Henrique Bertaso. Fiz quatro ilustrações iniciais, mostrei-lhe, e ele se interessou pelo assunto. Era 1936. Programei a preparação de dez trabalhos, valendo-me de um cartão gessado americano em que passava nanquim, e depois raspava-o com estilete (técnica *scratchboard*) e o Henrique acabou se emocionando deveras com a obra. Pediu-me algumas ilustrações a cores. Mas aí veio um convite do Rio para eu trabalhar em publicidade. Diziam que o gaúcho era trabalhador, que estavam precisando de mim... Tudo isso se prolongou até 1945, quando Henrique falou-me a respeito de ilustrar as obras de Andersen, Perrault, Irmãos Grimm, em edições especiais. Eu só aceitava voltar ao Sul contratado como ilustrador. Voltei, afinal. Tentei recomeçar as *Lendas do Sul*, mas, devido à guerra, não havia material. Refiz então parte do que já estava pronto, em chapas de zinco, onde não se pode errar nada, senão tem que por o trabalho inteiro fora. Pesquisando, acabei por criar um processo pessoal, no gênero do aço-doce alemão (*Stahlstich*) onde recobria a chapa com asfalto, sobre o qual, então, desenhava e gravava. Pronto tudo isso, ainda devido à guerra, não havia papel na praça, e a edição ficou de lado, enquanto iniciava os contos infantis. Fiz o primeiro e o segundo volumes em gravuras e, em 1947, quando já havia papel, foram editados. A Globo não editou as *Lendas do Sul*, mas uma representante da Editora Martins de São Paulo viu as minhas gravuras e pediu os direitos de publicação à Editora Globo, que os cedeu. Ainda no prelo, a edição foi, toda ela, adquirida pela Companhia Antártica, que brindou, naquele ano, a seus fregueses, com o livro *Lendas do Sul* de Simões Lopes Neto, ilustrado por mim. Por isso, hoje, quase ninguém conhece a edição, uma vez que ela foi toda adquirida e distribuída. Até hoje, a Editora Globo, contudo, não mais editou a obra...<sup>30</sup>



305. O trovador: ilustração para *Contos Gauchescos* (1983). (FP)

Na realidade, a Globo viria a reeditar as *Lendas* em 1974. Ambas as edições comemorativas, de 1974 e de 1983<sup>31</sup>, esgotaram em pouco tempo, e hoje, raramente e a peso de ouro, são dispu-

---

com *Lendas do Sul*, tanto em termos de linguagem, como o tema, o autor, etc. Na verdade, pode-se dizer que as duas obras “se casam”.

30 Depoimento de Nelson Boeira Faedrich ao jornalista Antônio Hohlfeldt, in: HOHLFELDT, Antônio. Nelson Boeira Faedrich: O Traço leve, o Fluir do Braço, a Linha. *Correio do Povo*. II set. 1971. Caderno de Sábado, p. 7-10.

31 *Lendas do Sul* tem formato 31,5 x 23,5 cm, sendo composto em caracteres Times New Roman 18/18 e impresso em papel *offset*. Já *Contos Gauchescos* tem 32 x 22 cm, também composto em caracteres Times New Roman 18/18 e impresso em papel *offset*. As ilustrações, apresentadas em página inteira e ímpar, sem texto atrás, têm 25,2 x 16,4 cm.

tadas em “sebos” especializados por bibliófilos e amantes do livro. Pode-se dizer que muito da efervescência e da expectativa em torno dos dois lançamentos devia-se às ilustrações, assinadas por Nelson Boeira Faedrich, intérprete absoluto do escritor, como bem pontuou Manoelito de Ornellas no texto de apresentação de *Lendas do Sul*, já parcialmente reproduzido:

João Simões Lopes Neto é hoje o símbolo da própria terra. Na perspectiva do tempo, seu vulto se agiganta como a figura de Homero sob a névoa luminosa das lendas. Aqui está, portanto, o espírito da terra, porque, na arte de Nelson Boeira Faedrich, está viva e palpitante a arte de João Simões Lopes Neto. O escritor e o pintor se encontraram na procura dos mesmos caminhos. E hoje não se poderá invocar seus nomes separadamente, já envolvidos pela mesma atmosfera de beleza, de simplicidade e de mistério. Na espontaneidade do traço de Nelson sente-se a mesma força criadora de Simões Lopes Neto. A imaginação do autor de *Lendas do Sul* exigia, para intérprete, uma artista da linhagem espiritual e da força lírica de Faedrich.<sup>32</sup>

As ilustrações de Faedrich para os *Contos* e as *Lendas*, feitas, em sua maioria, na técnica do *scratchboard* e em guache e nanquim, integravam o antigo acervo da APLUB. Essas telúricas imagens, de forte apelo e impacto emocional, estão entre as mais encantadoras representações da paisagem e dos hábitos dos gaúchos, alimentando o imaginário de milhares de espectadores e leitores de tal forma que, para muitas pessoas, a figura do gaúcho campeiro está indissociavelmente ligada às linhas ágeis e sinuosas de Faedrich. Sem exageros, pode-se dizer que a importância de Faedrich para Lopes Neto está como a de Gustave Doré para Dante Alighieri, Cervantes e John Milton.

Devido ao grande número de imagens presente nos livros, resolvi trabalhar em dois veios. Assim, em *Lendas do Sul*, centrei minhas reflexões no aspecto da *narratividade* das ilustrações, ou seja, no como Faedrich explora a questão da narrativa em seus desenhos. Para tanto, tomei as três principais lendas: *A Mboitatá*, *A Salamanca do Jarau* e *O Negrinho do Pastoreio*, mais *O Lunar de Sepé* (essa última foi escolhida mais para estabelecer um pequeno paralelo com as ilustrações de Koetz para a mesma lenda). Para fazer esse exercício, estabeleci um diálogo, a todo instante, entre o texto e a imagem, buscando a estratégia de construção da narrativa por meio da ilustração, bem como os diferenciais introduzidos pelo artista. Ou seja: enfoco aqui a *função narrativa* das imagens. Já em *Contos Gauchescos*, optei por comentar questões da estrutura das imagens, aspectos de sua construção plástica, relacionando as várias passagens ilustradas e dando especial atenção à *função descritiva* que caracteriza esses desenhos.

No caso dos trabalhos para as *Lendas do Sul*, primeiros a serem criados pelo artista, o tema é o fabuloso universo das lendas rio-grandenses, que tanto Faedrich apreciava. Em termos de estrutura narrativa, diferentemente de *Contos Gauchescos*, que tem como narrador o velho Blau Nunes, em *Lendas do Sul* é o próprio autor que nos fala.

---

32 ORNELLAS, Manoelito de. O Ilustrador. In: LOPES NETO, Simões. *Lendas do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974, p. 25.

#### 4.2 LENDAS DO SUL

É preciso que haja, nas coisas representadas, o murmúrio insistente da semelhança; é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação. (FOUCAULT, 2002, p. 95)

Para narrar histórias tão fantásticas como *A Mboitatá* e *A Salamanca do Jarau*, Simões Lopes Neto recorreu a uma linguagem cuja grandeza lembra as narrativas míticas e bíblicas, convocando a plena capacidade de estesia do leitor. Senão, vejamos a abertura de *A Mboitatá*, primeira das histórias:

Foi assim: num tempo muito antigo, muito, houve uma noite tão comprida que pareceu que nunca mais haveria luz do dia. Noite escura como breu, sem lume no céu, sem vento, sem serenada e sem rumores, sem cheiro dos pastos maduros nem das flores da matéria. Os homens viveram abichornados, na tristeza dura; e porque churrasco não havia, não mais sopravam labaredas nos fogões e passavam comendo canjica insossa; os borralhos estavam se apagando e era preciso poupar os tições... Os olhos andavam tão enfarados da noite, que ficavam parados, horas e horas, olhando, sem ver as brasas vermelhas no nhanduvai... as brasas somente, porque as faíscas, que alegam, não saltavam, por falta do sopro forte de bocas contentes. Naquela escuridão fechada nenhum tapejara seria capaz de cruzar pelos trilhos do campo, nenhum flete crioulo teria faro nem ouvido nem vista para bater na querência; até nem sorro daria no seu próprio rastro! E a noite velha ia andando... ia andando... (LOPES NETO, 1974, p. 5)



306. Frontispício para *Lendas do Sul*, com as figuras do *Negrinho do Pastoreio* e da *Teiniaguá*. (FF)

Faedrich tomou justamente o fim deste trecho para criar a primeira de suas três imagens para a lenda: a alegoria da *noite velha*, de longos e esvoaçantes cabelos brancos, as rugas fundas tomando conta do rosto e das mãos, o manto pesado a lhe frear a caminhada...

*A Mboitatá* abre o livro, seguida de *A Salamanca do Jarau* e do *Negrinho do Pastoreio*. Numa segunda parte do volume, *Argumento de Outras Lendas Missionieras*, surgem mais seis lendas, todas relacionadas às reduções jesuítico-guaranis *A Mãe do Ouro*, *A Casa de Mbororé*, *Zaoris*, *O Angüera*, *Mãe Mulita* e *São Sepé*. Começemos, portanto, pela *Mboitatá*.

#### A Mboitatá

Mboitatá, Boitatá ou Boiguaçu é o nome dado à cobra grande que teria acometido a região missioneira de grande tragédia, após a Guerra Guaranítica e a posterior desestruturação das

307. *E a noite velha ia andando...ia andando...* (FP)308. *E nessas coras é que ficou sendo o paradoro da animalada...* (FP)

reduções. Há várias versões para a lenda. A mais popular, que circula entre os habitantes da região missioneira, no Noroeste do Rio Grande do Sul, conta que, terminada a guerra, mulheres e crianças passaram a viver no interior da igreja. Os homens estavam mortos, e os poucos que haviam sobrevivido encontravam-se extremamente feridos. Certa noite, o sino começou a badalar ininterruptamente. Ficaram petrificados, pois havia uma cobra na torre, tocando o sino sem parar. Como as crianças choravam de fome e medo, uma das mães, em desatino, deu à cobra um de seus filhos, para que ela o comesse. A cobra comeu e se calou por um tempo, mas depois redobrou a força, fazendo tocar o sino intempestivamente. Atormentadas, as mães davam seus filhos à cobra, que os comia e se calava, mas só por um tempo. Comeu tantas crianças, que começou a inchar. Desceu da torre e foi embora devagar. Ainda hoje, no entanto, pode ser vista a passear nos campos, pois a luz dos olhos das dezenas de meninos e meninas que devorou a deixou luminosa, curiosamente luminosa...

Liane Nagel lembra, a partir dos estudos de Julio Quevedo e de Carlos Bento Filho, que esta versão estaria associada, historicamente, ao dismantelamento da cultura missioneira, quando, depois da perda da referência dos jesuítas, com o fim das reduções e a expulsão dos padres do Brasil, a comunidade enfrenta um processo de descristianização. Segundo Quevedo e Bento Filho (apud NAGEL), a lenda ratifica essa situação, ao narrar que a população restante passa a morar no interior do templo, descaracterizando-o, portanto, como espaço sagrado.

A versão compilada por Simões Lopes Neto é ligeiramente distinta da que resumi acima. E, seguindo a narrativa simoniana transcrita há pouco, antes da noite velha e poderosa chegar, choveu muito, choveu uma *manga d'água*, que levou um tempão a cair, e durou... e durou... E então os bichos foram morrendo, e eis que a boiguaçu, a cobra grande, saiu da sua toca e começou a comer os bichos mortos, mas não os corpos, apenas os olhos. E como os olhos guardam tudo o que o morto viu, eles também brilhavam. E eram tantos olhos no corpo da cobra, que ela começou a luzir, ficando irreconhecível.

A boiguaçu toda já era uma luzerna, um clarão sem chamas, já era um fogaréu azulado, de luz amarela e triste e fria, saída dos olhos, que fora guardada neles, quando ainda estavam vivos... (LOPES NETO, 1974, p. 10)



309. A boiguaçu toda já era uma luzerna, um clarão sem chamas... (FF)

Como as pessoas que a viam julgavam que era outra cobra, passaram a chamá-la de boitatá, a cobra de fogo. Os homens também choravam, porque sabiam que a boitatá cobiçava os seus olhos, vivos, que os das carniças já a enfiavam... Mas eis que também a boitatá morreu, porque a carne dos olhos não dava a “sustância” necessária. E quando o corpo dela se desmanchou, o sol apareceu de novo! E como tudo o que morre no mundo se junta à semente de onde nasceu para nascer de novo, assim também é a boitatá, que no verão ressurgue, assombrando a todos:

É um fogo amarelo e azulado, que não queima a macega seca nem aquece a água dos mananciais; e rola, gira, corre, corcoveia e se despenca e arrebenta-se, apagado... e quando menos espera, aparece, outra vez, do mesmo jeito! (LOPES NETO, 1974, p. 14)

Faedrich criou três ilustrações para o conto, tomando como referência, na primeira, a imagem metafórica da *noite velha*, que *ia andando... ia andando...* Para a segunda imagem, o momento em que os animais se reúnem, tentando proteger-se da chuva sem trégua. E, por fim, a *boiguaçu toda já luzerna, um clarão sem chamas* a iluminar o campo, tendo nas extremidades da composição uma caveira de boi e, no outro, a *jovem noite* (em contraposição à *velha noite*), com seu olhar misterioso e o cabelo igualmente volumoso, como de outrora, mas o manto repleto de estrelas. Em nenhum momento Simões Lopes Neto nos fala desta figura, desta transfiguração da noite, mas Faedrich a criou, agindo, uma vez mais, como co-autor da história.

Embora não seja meu interesse discutir aqui a simbologia associada às lendas missionárias, creio ser oportuno relacionar este mito local à recorrência de outros que têm como elemento central a cobra ou a serpente. Segundo Juan Eduardo Cirlot,

[...] a serpente é simbólica por antonomásia da energia, da força pura e só, daí suas ambivalências e multivalências. Outra razão para a diversidade de seus aspectos simbólicos deriva que estes provêm ou da totalidade da serpente, ou de um de seus traços dominantes: avanço sinuoso de réptil, associação freqüente à árvore e analogia com suas raízes e ramos, mudança de pele, língua ameaçadora, esquema ondulante, silvo, forma de ligação e agressividade no enlaçamento de suas vítimas, etc. Outra causa de sua multivocidade simbólica depende da localização de sua vida: na floresta, no deserto, nos lagos e tanques, nos poços e fontes. (CIRLOT, 1984, p. 521)

À cobra são associados tanto elementos negativos, como a destruição, o pecado, a culpa e a morte, como positivos, como grande sabedoria e ressurreição, devido à troca da pele. O *anel da serpente*, com a cobra mordendo a própria cauda, demonstraria também a capacidade de se nutrir com sua própria morte ou se aniquilar, para depois ressurgir.

No caso da Mboitatá, acontece algo semelhante: a cobra morre, pois na carne dos olhos não havia “sustância”. Com sua morte, retorna o dia, retorna a luz, depois daquela longa e densa noite. Mas Simões Lopes Neto lembra que *o que morre no mundo se junta à semente de onde nasceu para nascer de novo*. E, se no inverno, *de entanguida, não aparece e dorme, talvez entocada*, é no verão, *depois da quentura dos mormãos*, [que] *começa então o seu fadário*. De certa forma, portanto, a simbologia da cobra, associada ao eterno retorno, mantém-se nesta lenda.

### A Salamanca do Jarau

Em cavernas nebulosas e em furnas encantadas vivem as salamancas<sup>33</sup>, figuras demoníacas que podem conceder o poder e a magia a seus seguidores. No entanto, nem as grutas onde vivem, nem elas próprias, são visíveis a qualquer pessoa, estando vedadas aos que não dispõem de coragem e de confiança. A chamada *Salamanda do Jarau* é das lendas mais marcantes do imaginário rio-grandense. Dizia-se do general Bento Manuel, por exemplo, um dos protagonistas da Revolução Farroupilha de 1835, que tinha um pacto com a besta, tamanhas as suas conquistas e a propalada sorte. A salamanca também aparece numa referência à enigmática e perversa personagem Luzia, d’O Continente, de Erico Verissimo. Mas, de onde surgiu a Salamanca do Jarau, transcrita por Lopes Neto?

Em um dos textos de abertura de *Lendas do Sul*, Manoelito de Ornellas resgata a origem moura das histórias centradas na salamanca e nos ritos que buscavam poder e magia por seu intermédio. O autor afirma que nas cidades espanholas de Toledo, Córdoba e, principalmente, em Salamanca, existiam es-

---

33 A palavra é um *estrangueirismo*, e vem do espanhol. Trata-se de uma espécie de lagarta. No caso da lenda, de uma lagarta híbrida, que se metamorfoseia em mulher.



colas de magia, sendo atribuída aos mouros a origem desse culto. Sobre a salamanca gaúcha, afirma:

A Salamanca do Jarau [...] guarda, na sua delicada tessitura fantasmagórica, a lembrança de todos os povos que lastraram a formação étnica da Península. Suas raízes acusam a contribuição de todas as raças que invadiram a Ibéria. Mas a lenda, na América, na Espanha como em Portugal, em nenhuma parte foi mais caracteristicamente *levantina*, mais oriental, que na imensa planície cisplatina. O Cerro do Jarau foi a culminância que mais propiciou à evasão da fantasia crioula. E porque os homens que vieram às terras da Cisplatina, a que se ligava em comum o pampa do Rio Grande, eram automaticamente mouros, homens da montanha em cuja imaginação mais acentuadamente permanecera a tradição oriental, o Rio Grande, como nenhuma outra terra conservou, mais pura, mais colorida e mais movimentada, a lenda da Salamanca. (ORNELLAS, Manoelito, in: LOPES NETO, 1974, p. XX-XXI)

O que parece evidenciar o cunho oriental, pelo menos na adaptação de Simões Lopes Neto, é a presença da Princesa Moura que se transfigura na teiniaguá de cabeça de carbúnculo. Como sabemos, no período colonial, todo um imaginário fabuloso europeu, cristalizado em séculos de mitos e credices, projetava no Novo Mundo a probabilidade de tudo o que não tinha mais lugar no Velho Mundo. Seres como as amazonas, as harpias, os cinocéfalos, as sereias, os unicórnios... todos seriam possíveis no continente distante, selvagem e bestial descoberto por Colombo<sup>34</sup> (ROJAS MIX, 1992; GREENBLATT, 1996). É o caso também da salamanca, cuja lenda e imagem encontraram terreno fértil na América meridional; imagem que, pela força de suas projeções, poderíamos chamar, adotando o termo e a compreensão de Stephen Greenblatt, de *capital*.

As imagens que contam, que merecem o nome de capital, são dotadas de poder de reprodução, que se sustentam e se multiplicam transformando contatos culturais em formas novas e não raro inesperadas. [...] Uma dada representação não é apenas o reflexo ou produto de relações sociais, mas também uma relação social em si mesma, ligada à compreensão grupal, às hierarquias, às resistências e aos conflitos existentes em outras esferas da cultura nas quais ela circula. Ou seja, as representações não são só produtos, são igualmente produtores capazes de modificar decisivamente as próprias forças que lhe dão nascença. (GREENBLATT, 1996, p. 22-23)

Diversos mitos introduzidos em culturas colonizadas, ao encontrarem território fecundo para se enraizar, ao encontrarem público atento e interessado em suas especificidades, acabaram se adequando e promovendo mudanças não somente de caráter social, como em relação ao próprio mito. São *imagens capitais*, na acepção de Greenblatt, muitas das quais trafegam no imaginário brasileiro. E como seria diferente? *Terra Brasilis*, de crenças e raiz indígena, de presença negra de deuses vários, de miscigenações constantes, de misturas muitas, de canibalismo e de sincretismo... Quão ricos são os espaços para a exortação desse imaginário! Na própria *Salamanca do Jarau* aparece essa mistura já no início, com a figura de Anhangá-pitã, o diabo, cujo nome referencia o vocabulário indígena.

---

34 E, como sabemos, para dar o *testemunho de verdade* quanto à existência desses seres, eles eram representados nos próprios mapas da América, como a demonstrar que, *sim*, eles eram verdadeiros.

A assombrosa história da lagartixa que seduz o sacristão é considerada a melhor das lendas compiladas por Simões Lopes Neto, e também das mais pungentes interpretações de Faedrich. Na história, o personagem principal é Blau Nunes, o mesmo narrador de *Contos Gauchescos*.<sup>35</sup> O gaúcho pobre e guasca de bom porte, que só tinha de seu um cavalo gordo, o facão afiado e as estradas reais, certa vez, cavalgando perto do Cerro do Jarau, depara-se com um *vulto de face branca... aquela face tristonha...* Já ouvira falar dele não uma, nem duas, mas muitas vezes... era o *santão da salamanca do cerro*. E como era Blau Nunes quem chegava, ele é que tinha de louvar, e saudou: “Laus’Sus-Cris!” A partir de então, o vaqueano – assustado, sim, mas sem demonstrar – vai ouvindo a história daquele estranho e amaldiçoado vulto, encantado pela teiniaguá.

A narrativa divide-se em duas fases: uma é a *fase presente*, do encontro de Blau Nunes com o santão da salamanca do cerro e tudo o que acontecerá depois; e a outra é a *fase passada*, que será contada pelo vulto, ou seja, a sua própria e trágica história. Ao todo, Faedrich produz 19 ilustrações, sendo dez relacionadas à história pretérita, do sacristão, e as outras nove voltadas às passagens de Blau Nunes. Delas, há seis coloridas, em guache e nanquim, e as demais foram feitas em *scratchboard*. Sobre essas imagens, é interessante assinalar que elas praticamente *contam* toda a história. E, como é do feitio de Faedrich, em algumas passagens ele insere elementos e situações que não estão, necessariamente,

na lenda transcrita, mas que colaboram com ela, tornando a leitura mais instigante.



310. *Anhangá-pitã e a teiniaguá.* (FP)

O texto nem inicia e já temos a primeira das imagens, com a legenda *Anhangá-pitã e a teiniaguá*. Na realidade, tudo o que vai transcorrer, seja com o sacristão, seja com Blau Nunes, deve-se a esses dois personagens míticos, que abrem a lenda com a imagem e que a fecham com o texto de Simões Lopes Neto. Sobre este encontro, especificamente, discorro em breve.

A história começa, mesmo, com Blau Nunes campeando e cantando *tranquilo* pelo pago, pensando na sua pobreza e no atraso das suas coisas. Sob a legenda *...olhando para o fundo das sangas...* ele surge pelo traço de Faedrich, que o representa lançando o olhar ao longe, de costas para o leitor. O

35 Como sabemos, *Lendas do Sul* é posterior a *Contos Gauchescos*; assim, o leitor de Simões Lopes Neto, ao deparar-se com as *Lendas*, já teria conhecido Blau Nunes. No meu texto, apresento as *Lendas* antes porque a versão ilustrada é a mais antiga: ela data de 1953, enquanto que a versão ilustrada de *Contos Gauchescos* é de 1983.

cavalo é altaneiro, assim como Blau, montado no pelego, com esporas na bota, laço na montaria e facão junto à guaiaca. O tapejara parece contemplativo no desenho de Faedrich, mirando despreocupadamente a paisagem plana.

Na segunda das imagens, temos o santão, que é representado como um velho longilíneo, de finas mãos, vasta e branca barba, manto azul comprido, com barra e punhos largos, rendados. Ele parece corcunda, pelo modo como se porta, tentando proteger-se com um manto sobre a cabeça. O antigo sacristão amaldiçoado, o santão de 200 anos, como Blau em breve saberia, tem como companheiros uma frondosa lua cheia e uma coruja com enormes olhos, ambos elementos da noite, da *boquinha da noite... hora de agouro, pois então!*... que marcava o fatídico encontro. Excetuando a lua – luminosa e límpida –, todo o resto é um emaranhado de linhas: o velho e sua bicentenária túnica de sacristão; a atmosfera noturna, com o céu tremente; a coruja de imensos olhos e penugem eriçada, inserida na cena como a reforçar a relação com a noite e também – por que não? – com a sabedoria, com a *alma forte e coração sereno* que Blau Nunes terá de manter a partir de então.

Blau logo revela ao vulto que sabe quem ele é, e que já ouvira falar da história da salamanca. Ele então assume o papel de narrador e conta uma história *mui* antiga, que ouvira da sua avó. A história remonta à cidade de Salamanca, Espanha, onde havia uma princesa moura e encantada, linda como nunca se viu, transformada numa fada velha a guardar eternamente um condão mágico, com o qual os homens conseguiriam tudo o que quisessem: riqueza, amor, valentia, juventude... Como a luz branca



311. ...olhando para o fundo das sangas... (FP)



312. Ali em frente, quieto e manso, estava um vulto... (FP)



313. *Assim bateram nas praias da gente pampiana...* (FP)



314. *...demudou-a em teiniaguá, sem cabeça...* (FP)

do sol poderia desmanchar a força do condão, a fada velha e o seu condão ficavam protegidos no fundo de uma escura gruta. Os mouros selavam a entrada desta fuma de modo que ninguém, a não ser eles próprios, entrassem ali.

Mas, certa vez, eles perderam uma batalha para o rei, e tiveram de não apenas pedir perdão por tudo, como muitos, para manter a cabeça sobre o pescoço, viram-se obrigados a se fingir de cristãos. Com medo de represálias, resolveram enfrentar o mar e passar a viver no continente recém-descoberto. Tomaram escondida a fada velha, que era, na verdade, a formosa princesa, e em poucos meses chegaram ao Novo Mundo. Assim vieram bater nas praias da gente pampiana.

Esta é uma das passagens trabalhadas por Faedrich, que mostra os navios em alto mar, criando um interessante jogo entre linhas paralelas, referenciando o céu e o oceano. Essencialmente gráfica, a imagem preserva uma grossa faixa branca justamente na parte em que os corpos dos navios são representados.

E como todos daquela viagem eram de alma condenada, mal puseram os pés em terra e foram visitados pelo mesmo diabo deles, que aqui se chamava Anhangá-pitã. O diabo ficou faceiro por ver que *gente sua* chegava àquela inóspita terra, que só tinha um povo nativo, sem cobiças. E como a mostrar do que era capaz, tomou o condão mágico, esfregou-o no suor do seu corpo e transformou-o em pedra transparente. Depois, lançando o bafo queimante do seu peito sobre a fada moura, demudou-a em teiniaguá, sem

cabeça. E por cabeça engravou-lhe a pedra, aquela, que era o condão. *Só não tomou tenência que a teiniaguá era mulher...*

A ilustração seguinte traz o momento em que o *maldoso* transforma a princesa moura em teiniaguá decepada, tendo ao fundo o céu em chamas. Esta imagem dialoga com a de abertura, que mostra os dois seres terríveis, ambos híbridos, junto à desértica planície litorânea: ao lado da teiniaguá, a guampa que, mais tarde, será usada para aprisioná-la temporariamente. A teiniaguá aqui aparece metade lagartixa, metade mulher; ele com corpo de homem, cabeça lembrando a de um touro, com as pernas e patas de cavalo, cavalgando no céu sobre um bizarro corcel, de corpo azul e sensorialmente gélido, contrapondo às asas e patas flamejantes.

Câmara Cascudo lembra que a metamorfose bestial como forma de penitência, passageira ou permanente, é um velhíssimo ditame da cólera divina no mundo greco-romano antigo. Licaon tornou-se lobo; Io transformou-se em vaca; Cicnus em cisne; Calisto em urso; Ociroé em égua; Ateon em veado; Hermione e Cadmus em serpentes; as filhas de Minias em morcegos; Aracné era aranha; Filomena transformou-se em rouxinol; Procné em andorinha; Nisus em águia; Dedalion em gavião; Hécuba em cachorra... todos mitos contados e relatados por Ovídio em suas *Metamorphoses* (CASCUDO, 2002). Nos mitos gregos, a condição de um híbrido é sempre tratada como dolorosa, mesmo que a ele tenham sido atribuídos poderes sobrenaturais, o que os faria *superiores* aos humanos normais, como é o caso das sereias, que seduziam e enfeitiçavam pelo canto, ou mesmo da temida Medusa, miúdo de mulher com escorpião e cabelos de serpente, que petrificava com um único olhar. A problemática dos híbridos humanos é que eles não poderiam naturalmente ter uma vida como a de qualquer “reles mortal”. Também há na condição deles, portanto, a perversidade. E assim como eles sofrem, fazem sofrer.

Este é justamente o destino da princesa moura: viver miseravelmente (apesar de poder dar tudo aos homens) e fazer sofrer. O seu alvo é o anônimo sacristão da antiga igreja de São Tomé, que ficava do lado poente do grande rio Uruguai. É a partir deste momento que, no desenrolar da narrativa, o vulto do sacristão toma a palavra e conta a sua história.

Certo dia, depois do almoço, enquanto todos seesteavam, o sacristão, curioso com o que via na lagoa, com a água toda fervente, correu para lá. Eis que surgiu a teiniaguá sem cabeça, vinda da água escaldante. Como sabia que ela poderia conceder todas as riquezas do universo a quem a tivesse, tomou uma guampa de boi e, sem olhar para a cabeça da lagartixa, que de tanta luz poderia cegar, prendeu-a ali. Saiu correndo em direção ao seu quarto, cortando caminho por entre o cemitério, derrubando cruzeiros e pisoteando na ramagem. Essas duas passagens, o encontro da teiniaguá com o sacristão e a corrida dele, pelo cemitério, foram ilustradas por Faedrich. Na primeira, o artista exhibe as costas do sacristão em primeiro plano, mostrando-o surpreso e hipnotizado pelo animal; já a teiniaguá é representada como uma estranha lagartixa de cujo pescoço



315. ...a teiniaguá veio-se me chegando... (FP)



316. ...desatinado, derrubei cruzes... (FP)

emana uma vigorosa luz. Faedrich mostra os raios de luz projetando-se por toda a extensão da mancha do desenho, fazendo da *falsa* cabeça o ponto de fuga da cena. Já na segunda imagem, tal como uma fotografia, exhibe o sacristão correndo e equilibrando-se entre as cruzeiras do cemitério. O enquadramento parte da terra, estando uma coroa de flores e outras plantinhas em primeiro plano, quase como se fossem vistas por meio de uma lente grande angular.

Na seqüência narrativa, a desgraça do sacristão. Ele deixa a guampa com a teiniaguá no quarto e, quando retorna, encontra uma linda moça. Ela se apresenta como a princesa moura encantada e diz que estava escrito que ele, o sacristão, era o seu prometido. O pobre rapaz até tenta levantar o rosário para a criatura maligna, que trazia na testa o *crescente dos infiéis*, mas pára, pois sua alma de cristão já não lhe pertencia, saía de si, como o sumo se aparta do bagaço, como o aroma sai da flor que vai apodrecendo...

Faedrich representa a linda bruxa em preto e branco, no centro da página, apoiada num grande baú. Ela traz o peito nu e longa saia rendada. Nos olhos, tudo é um clarão. Na testa, a lua crescente suspendendo a estrela; elementos que também aparecem abaixo do umbigo e que fecham (ou abrem!) a saia. Não se vê toda a extensão dos braços, mas eles são longos, muito longos, terminando não com mãos humanas, mas com enrugadas e sinuosas mãos híbridas, lembrando as garras da lagartixa. O fundo do quarto, a renda da saia e os próprios adereços que ela traz junto ao pescoço e nos braços são rendilhados, cheios de detalhes e de uma exuberante ornamentação, típica do artista.

4. Nelson Boeira Faedrich: as Linhas da Fantasia

Na imagem seguinte, colorida, os dois aparecem aos abraços, depois de terem se embebedado com o vinho destinado à eucaristia e de terem comido do mais fino mel. Diante da mesma parede ornamentada e sobre o já citado baú, os dois se enlaçam sofregamente, ele segurando com a mão esquerda o cálice dourado, ela domando-o já transfigurada, metade mulher, metade teiniaguá. Simões Lopes Neto não fala de transformação, mas Faedrich, para tornar a cena mais acerba e lancinante, mostra a princesa moura como, de fato, ela era: um híbrido. Ao fundo e acima dos dois, desponta o céu estrelado, a cruz e o sino da igreja, que no dia seguinte dobraria a finados por ele.

Pela manhã, o sacristão é encontrado pelos padres e, como se negava peremptoriamente a dizer com quem estivera na noite anterior, é condenado à morte. Na imagem, ele aparece sendo conduzido brutalmente ao cadafalso, mas, de novo, em nenhum momento a narrativa simoniana comenta isso. Pelo contrário: no texto, ele se dirige calmo e complacente, aceitando o seu destino. É estabelecida uma certa violência, parece-me, para aumentar o clima de tensão da história. Na cena em preto e branco, tal como anunciara Lopes Neto, os santos padres, pasmados, mas sisudos, rezavam encomendando a alma do sacristão, enquanto, em roda, boquejando, piás, índios velhos, soldados de couraça e lança, e o alcaide, vestido de samarra amarela com dois leões vermelhos e a coroa d'el rei brilhando em canutilho de ouro...

E, enquanto todo o cenário se completava para o martírio, os olhos do pensamento do sacristão, altanados e livres, esses viam o corpo bonito, lindo, belo, da princesa moura, e recrea-



317. *Bonita, linda, bela, na minha frente estava uma moça!...* (FP)



318. *E embebedados caímos, abraçados.* (FP)



319. *Os santos padres, pasmados mas sisudos, rezavam...* (FP)



320. *Mas os olhos do meu pensamento viam o corpo bonito, lindo, belo, da princesa moura...* (FP)

vam-se na luz cegante da cabeça encantada da teiniaguá, onde reinavam os olhos dela, olhos de amor, tão soberanos e cativos como em mil vidas de homem outros se não viram!... Faedrich toma justamente esta passagem como referência, mostrando a fusão da cabeça do sacristão com o corpo da princesa, cuja parte inferior serpenteia tal como um rabo de lagartixa.

Eis então que, estando prestes a morrer, um estranho fenômeno acontece: a terra treme, a água borbulha, labaredas de fogo surgem. As pessoas, apavoradas, saem dali correndo, enquanto os padres borrifam água benta em tudo. Todos escapam, e fica o sacristão, preso aos ferros, preso ao garrote, delirando em pensamento:

Fiquei sozinho, ouvindo com os ouvidos da minha cabeça as ladainhas que iam minguardo, em retirada... mas também ouvindo com os ouvidos do pensamento chamado carinhoso da teiniaguá; os olhos do meu rosto viam a consolação da graça de Maria Puríssima que se alongava... mas os olhos do pensamento viam a tentação do riso mimoso da teiniaguá; o nariz do meu rosto tomava o fardo do incenso que fugia, ardendo e perfumando as santidades... mas o fardo do pensamento sorvia a essência das flores do mel fino de que a teiniaguá tanto gostava; a língua da minha boca estava seca, de agonia, dura, de terror, amarga, de doença... mas a língua do pensamento saboreava os beijos da teiniaguá, doces e macios, frescos e sumarentos como polpa de guabiju colhido ao nascer do sol; o tato das minhas mãos tocava manilhas de ferro, que me prendiam por braços e pernas... mas o tato do pensamento roçava sôfrego pelo corpo da encantada, tornado e rijo, que se encolhia em ânsias, arrepiado como um lombo de jaguar no cio, que se estendia planchado como um corpo de cascavel em fúria... (LOPES NETO, 1974, p. 54)

Quero observar, uma vez mais, que o texto de Simões Lopes Neto clama a capacidade plena de estesia por parte do leitor. Ele nos convoca



a sentir o cheiro das frutas, o calor da terra, o som das corujas no meio da noite. É um texto, portanto, por si só imagético, e acredito que é impossível lê-lo e não imaginar as paisagens e sensações sugeridas. Como Faedrich responde a isso? Com o artifício das cores fortes, dos acentuados negros, das representações de pleno movimento, dos detalhes mínimos, que congelam a ação e tornam suas imagens plenamente pulsantes e dramáticas.

Retomando a narrativa: após o estranho fenômeno, *sem peso de dores nos ossos e nas carnes, sem peso de ferros no corpo, sem peso de remorsos na alma*, o sacristão cruza o rio, vai para o lado da nascente e segue com a teiniaguá para o Cerro do Jarau, onde estavam enterrados todos os tesouros de todas as salamancas de todos os lugares. Desde então, era ele o guardião de tudo aquilo. Nunca mais dormira, nunca mais tivera fome, numa mais tivera sede.



321. ...e quando a encantada passa... (FP)

Blau Nunes estava boquiaberto com a história. O santão diz-lhe então que ele, Blau, fora o primeiro a lhe saudar como filho de Deus e que, quando recebesse a terceira saudação, estaria livre da maldição, do aprisionamento da sua alma. Como ficara feliz em ter encontrado o vaqueano, concede-lhe que entre na furna e que peça à teiniaguá o que quiser. *Pois bem: alma forte e coração sereno!... Quem isso tem, entra na salamanca, toca o condão mágico e escolhe do quanto quer...*

Curioso, Blau entra na gruta, sabendo que não poderá se assustar com nada do que encontrar por lá. Nem com os diversos esqueletos encostados uns nos outros, a cruzar o seu caminho, nem com a fatal boicininga, a cascavel amaldiçoada, de cujas presas recurvas, *grandes como as aspas dum tourito de soberano, pingava uma goma escura, que era a peçonha sobranete por um muito jejum de mortandade, lá fora...* Faedrich representa essas duas passagens na mesma estrutura de desenho, ou seja, com uma caverna ao fundo, mostrando que se trata do percurso do vaqueano.

Depois de ter superado todas as provações, Blau encontra *uma velha muito velha, carquincha e curvada, e como tremendo de caduca*. Não era a linda princesa moura que o sacristão descrevera, mas uma criatura milenar, com os olhos tristes e as rugas a tomar conta de todo o corpo. De idêntico com a bela moça, apenas as terríveis mãos, de longas e encurvadas unhas. A ve-



322. *Esqueletos, de pé, encostados uns nos outros...*  
(FP)



323. *Das suas presas recurvas, pingava uma goma escura...* (FP)

lha segurava o condão mágico, que coriscava raios. E então começou a oferecer tudo o que Blau poderia querer: dinheiro, mulheres, sabedoria, tudo... mas ele não queria nada. O que ele queria era impossível:

Teiniaguá encantada! Eu te queria a ti, porque tu és tudo!... És tudo o que eu não sei o que é, porém que atino que existe fora de mim, em volta de mim, superior a mim... Eu te queria a ti, teiniaguá encantada!...  
(LOPES NETO, 1974, p. 73)

Nem tivera resposta. Em pouco tempo, sem entender como, estava do lado de fora da fumaça, e esta, fechada. O vulto então surge e, antes de desaparecer como sombra da reboleira, dá-lhe uma onça de ouro mágica, com a qual Blau conseguiria quantas onças quisesse, mas sempre de uma em uma. O tapejara monta no cavalo e vai embora; pouco tempo depois, testa a onça. De fato, dela sempre saíam mais e mais onças, mas uma de cada vez, o que lhe fez passar certo constrangimento com a demora, ao comprar umas cabeças de gado de uns tratistas com quem cruzara. E a demora foi tamanha, que os peões decidiram descansar embaixo de uma figueira, enquanto Blau sacava as 45 onças... Tanto a passagem em que o vulto concede o presente a Blau, como esta, dos tratistas sob a árvore, foram representadas por Faedrich. Ambas são em preto e em ambas chama a atenção o domínio do artista na criação de elementos gráficos, sobretudo nos rendilhados presentes na roupa do vulto. Se, antes de deixar-se dominar pela teiniaguá, os detalhes de punho e barra de sua túnica traziam elementos como a cruz, as iniciais do nome de Cristo e o coração, agora a mesma túnica mostrava,

entre arabescos geométricos, o crescente, a estrela e o coração. Era mantido, assim, o *coração*, simbolizando provavelmente a bondade e o amor do sacristão; o que mudara era o contexto em que ele se encontrava.

Com a onça que *paria* outras onças, Blau Nunes compra terras, compra gado, torna-se homem rico, mas solitário. Não compartilhava mais o churrasco nem o mate com ninguém, pois as pessoas tinham medo dele; diziam que ele tinha pacto com o diabo. E como andava triste demais com aquilo, resolveu devolver a moeda. Voltou ao Cerro do Jarau e, ao ver o vulto, saudou-lhe novamente: “Laus’Sus-Cris!” Contou-lhe então que estava cansado daquela riqueza que o afastava das pessoas e que, por isso, devolvia a moeda. Na saída, disse-lhe: “Fica-te com Deus, sacristão!”

E eis que o vulto se ajoelhou, de mãos postas, diante de Blau, agradecendo-lhe porque, naquele momento, depois de ter sido saudado como cristão por três vezes, o encantamento se quebrara e ele estava livre. No mesmo instante, ouviu-se um imenso estouro. O Cerro do Jarau começou a tremer de alto a baixo, nas profundezas da terra, e entre estrondos, gritos e gemidos, tudo aflorou no cabeço empenachado do monte. E ainda uma vez mais a velha se transformou na teiniaguá, e a teiniaguá na princesa moura, e a moura numa tapuia formosa. E logo o vulto da face branca e tristonha tornou à figura do sacristão de São Tomé, e o sacristão, por sua vez, num guasca desempenado. Tudo encontrou seu fim, inclusive Anhangá-pitã, que nunca mais foi visto. *Dizem que, desgostoso, anda escondido, por não haver tomado bem tenência que a teiniaguá era mulher...*



324. ...logo o condão coriscou por sobre ela uma chuva de raios... (FP)



325. Aceita este meu presente, que te dou. (FP)



326. ...os tratistas foram para a sombra duma figueira... (FP)



327. ...o vulto caiu de joelhos, de mãos postas, como numa reza... (FP)

Na penúltima ilustração, aparece o vulto ajoelhado diante de Blau, de costas e não mais com a longa estatura. Sua túnica já não é empertigada de adereços, mas um singelo manto. Temos também, pela primeira vez, o rosto de Blau, que se mostra assustado, boquiaberto com tudo e consigo mesmo, a face *rude de um rude*, porém corajoso vaqueano.

Concluindo a narrativa visual, o Cerro do Jarau em ebulição, com as figuras saindo de dentro dele, tal como um vulcão que explode. No alto, leopardo, esqueleto, a grande cobra, a jovem princesa, a velha enrugada, o saci... O elemento do saci é bem intrigante, e parece-me que Faedrich o colocou ali como mais uma das criaturas mágicas que pode surgir de lendas como essa.

Ao longo das 19 ilustrações para *A Salamanca do Jarau*, Nelson Boeira Faedrich procurou visivelmente pontuar as passagens mais dramáticas da história, criando imagens de grande impacto visual e deslumbramento, quer pelo uso de cores contrastantes (como na abertura, ao apresentar Anhangá-pitã e a teiniaguá), quer pelas formas alongadas e sinuosas, que são sua marca, a exemplo da figura fantasmática do vulto do santão do cerro, e da própria teiniaguá, com suas enormes e horripilantes mãos e unhas. Outro aspecto marcante de sua interpretação é a relação que ele instaura entre aspectos aparentemente “tolos” das imagens, como as mãos da princesa moura, que depois aparecem no corpo da velha *carquincha*; ou os detalhes no rendilhado da túnica do sacristão, que mudam de cruzes e corações para crescentes, estrelas e corações. O que se manteve? O coração, o mesmo coração bon-

doso do sacristão e o mesmo coração apaixonado de mulher, que levou a teiniaguá a seduzi-lo, a prender-lhe a alma e, depois, a botar abaixo todas as conquistas de Anhangá-pitã.

Faedrich, assim, reforçou, por meio do desenho, certos aspectos dos personagens e da trama que lhes sustenta, ao mesmo tempo em que criou imagens plenas de fantasia e exuberância, como a própria figura da princesa moura, ou as feições animais e ferventes de Anhangá-pitã, criações totalmente suas, forjadas a partir das suas referências e imaginação. O artista também estabelece um forte fio narrativo-visual entre as cenas, como na imagem (1) da transformação da princesa moura em teiniaguá sem cabeça, depois a cena (2) da teiniaguá sem cabeça diante do sacristão, seguida (3) do sacristão correndo pelo cemitério com a guampa, acompanhada (4) da figura linda e diabólica, com as longas unhas a mirar-nos e seguida, uma vez mais, (5) pelo híbrido mulher-lagartixa dominando o sacristão. Ou seja: ele realmente “conta” a história pelas imagens. E o faz de uma forma bastante “fiel” à lenda, praticamente reproduzindo visualmente passagens do texto; daí também a importância da legenda em seus trabalhos, uma vez que ela assinala o fragmento escolhido para ser ilustrado e fortalece a “ponte” entre o desenho e o escrito.

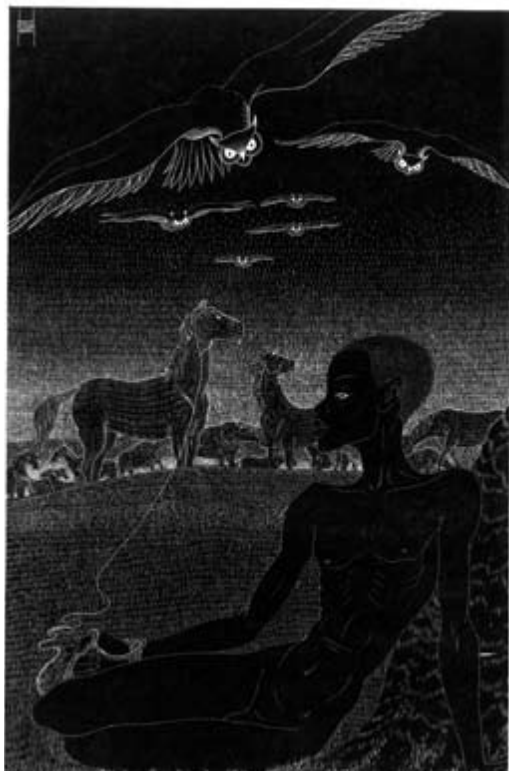
Particularmente, apesar de considerar as ilustrações esplêndidas, confesso que me incomodam as imagens redundantes, que ficam, literalmente, “presas” ao texto. Até porque, como disse há pouco, o texto já é bastante visual, conclamando a capacidade de criação de imagens mentais, por parte do leitor, a todo instante. Parecem-me muito mais instigantes as ilustrações em que Faedrich nos apresenta o “não dito”, mas que foi imaginado por ele. Exemplo: a própria representação dos personagens teiniaguá e Anhangá-pitã, em suas formas híbridas. Ou, ainda: o momento em que o sacristão e a teiniaguá tombam de amor no quarto, embebedados. Representada de costas, a teiniaguá mostra o dorso humano, mas a cauda de lagartixa; mostra também as patas, com afiadas unhas. Esta imagem incita várias dúvidas no leitor, tais como: na sua forma humana, de moça linda, não permaneciam resquícios de sua forma de réptil? Qual seria a sua temperatura: quente como os humanos, ou fria como as lagartixas? E que forma, afinal, ela assumia enquanto estava com o sacristão? Ele porventura não via a sua cauda, não sentia as patas do animal sobre o seu corpo? Perguntas tolas, talvez, mas que a imagem suscita, levando o espectador a também imaginar.



328. ...tudo se confundia no cabeça empenachado do cerro... (FP)



329. *Empate! Empate! Gritavam os aficionados...*  
(FP)



330. *Vieram então as corujas e fizeram roda, voando, paradas no ar...* (FP)

Creio que uma ilustração é tão mais rica quanto mais imagens nos leve a criar. E isso Faedrich alcança quando usa o texto como referência, interpretando-o e propondo imagens não redundantes ou triviais, mas que dialogam com ele, estabelecendo relações mais complexas.

### O Negrinho do Pastoreio

A segunda das lendas narra a história transcorrida muito tempo atrás, quando as terras do Rio Grande ainda não tinham divisas nem cercas. Numa estância de um senhor muito cauíla, vivia um pequeno escravo, preto como carvão, a quem todos chamavam apenas de “Negrinho”. Como não tinha padrinhos nem nome, dizia-se afilhado da Virgem Maria.

Certa vez, seu patrão marcou carreira com um vizinho, e o negrinho conduziria o baio. Correu, correu, correu, mas o seu cavalo perdeu, e também perdeu dinheiro o seu dono que, como castigo, deu-lhe várias chibatadas e ordenou que ele passasse, de castigo, 30 dias e 30 noites cuidando da tropilha de 30 tordilhos negros. E o negrinho ficou, em meio à chuva e ao frio, passando as noites ao relento, sem ter o que comer. Quando ficava triste, pensava na sua madrinha, Nossa Senhora, e dormia sossegado. Até que, certo dia, amanheceu e a tropilha não estava mais ali. O negrinho perdeu o pastoreio e chorou, porque sabia o que lhe esperava. Foi amarrado a um palanque e surrado de relho. E quando já era noite fechada, o patrão mandou que fosse atrás da tropilha. E o pequeno, chorando e gemendo, foi até o altar da sua madrinha, pegou uma vela e saiu pelo campo. E de cada pinga que caía surgia uma nova luz, até que o campo ficou todo iluminado. Quando os galos começaram a cantar,

o escravo achou a tropilha. Montou no baio e guiou os 30 cavalos até a estância. Chegando lá, dormiu. Acordou logo depois com o tropel dos cavalos, espantados propositalmente pelo invejoso filho do estancieiro. Este, de tão furioso com o negrinho, mandou que o amarrassem outra vez no tronco. E bateram tanto nele, que as suas carnes já apareciam recortadas pelo relho. E ele chorava e gemia, até que se calou.

O estancieiro então mandou que atirassem o corpo num formigueiro, para que as formigas lhe devorassem. E foi dormir. Três dias depois, voltou ao lugar e se deparou com o menino em pé, a pele lisa e forte, sacudindo as formigas que ainda o cobriam. Ao lado dele, o cavalo baio, os 30 tordilhos e, fazendo-lhe frente, a madrinha do negrinho, em pé, tão serena, pousada na terra, mas mostrando que estava no céu. Quando viu aquilo, o senhor caiu de joelhos diante do escravo. E o menino, sarado e risonho, pulando em pelo sem rédeas, tocou a tropilha a galope.



331. ...a Virgem, Nossa Senhora, tão serena, pousada na terra, mas mostrando que estava no céu... (FP)

Desde então, tem sido visto pelos campos do Estado, conduzindo seus 30 cavalos, sempre a sorrir. Na tradição popular, o negrinho anda sempre à procura de objetos perdidos, pondo-os de jeito a serem achados por seus donos, quando estes acendem um toco de vela, cuja luz ele leva para o altar da Virgem Nossa Senhora, madrinha dos que não a tem.

Para ilustrar a lenda, Faedrich escolheu três momentos, todos trabalhados em preto e branco: a corrida de cavalos, o negrinho preso à tropilha, cuidando-a durante a noite, e o negrinho salvo pela Virgem Maria. Na primeira das cenas, o enquadramento mostra apenas as cabeças dos cavalos, quase parelhas, os olhos esbugalhados dos mesmos e o menino acima do primeiro, nervoso por perceber que pode perder a carreira. Ao enfatizar apenas as expressões faciais, tanto dos animais, quanto do escravo, Faedrich privilegia o drama e a tensão do momento.

No segundo desenho, o protagonista aparece sentado, nu, junto à cavallhada. Sobre eles, sobrevoam grandes corujas, com os olhos redondos e luminosos no meio da noite. Esta imagem é bas-



332. *Era moço e vigoroso, e mui valente guerreiro...*  
(FP)



333. *Lançaram-se cavaleiros e infantes...* (FP)

tante interessante pois, excetuando as linhas plenas de contorno dos cavalos e das asas das corujas, todo o restante é feito por linhas pontilhadas, inclusive a própria fimbria da representação do negrinho. O artista mostra aqui, portanto, as potencialidades do trabalho em *scratchboard*.

Na terceira imagem, o menino com a sua madrinha, a Virgem Maria, que aparece gigantesca e luminosa, como que fazendo a ligação entre a terra e o céu. O contorno do menino aqui também é diferenciado e, ao invés da linha integral, o seu desenho é estabelecido a partir de sutis cruzamentos e ranhuras, que dão-lhe forma.

As ilustrações para o *Negrinho do Pastoreio* são bem mais simples que as apresentadas n' *A Salamanca do Jarau*, até porque a lenda é igualmente mais enxuta e não tem a complexidade da primeira. Por outro lado, penso que o aspecto do "fantástico" motivou Faedrich a criar um número bastante considerável de ilustrações para a *Salamanca*, a ponto de, no "objeto livro", termos páginas de texto e de imagem intercaladas. Em se tratando dos desenhos para o *Negrinho*, sua empolgação foi visivelmente menor, inclusive pela pouca expressividade que dá ao personagem título.

#### Mais uma vez Sepé Tiarajú

*A Mboitatá*, *A Salamanca do Jarau* e *O Negrinho do Pastoreio* constituem as três principais lendas do imaginário rio-grandense. No mesmo livro, Simões Lopes Neto compilou outras seis histórias, todas ligadas ao universo das missões jesuíticas. São elas: *A Mãe de*



*Ouro, A Casa de Mbororé, Zaoris, O Angüera, Mãe Mulita e O Lunar de Sepé.* Não discorrerei sobre todas, apenas acerca da que tem como personagem o índio Sepé. A história é a mesma já narrada quando da apresentação do livro ilustrado por Edgar Koetz, porém o autor a apresenta na forma de estrofes, como um poema.

Faedrich criou três imagens para ilustrá-la. A primeira traz uma representação de Sepé como um valente guerreiro. Ele surge do tronco para cima, portando arco e flecha em posição de combate. Suas enormes mãos enfatizam a agressividade, também expressa nas feições faciais, como se estivesse urrando. Por outro lado, o corpo atlético e a presença de penas no saiote e na testa indicam a idealização do índio, muito mais ligado à imagem dos indígenas norte-americanos, fartamente divulgada pelo cinema e pelas histórias em quadrinhos.



334. *E o lunar da sua testa tomou no céu posição...*  
(FP)

A segunda ilustração mostra a cavalaria guarani dirigindo-se ao combate. Os índios são representados como os charrua que, diz-se, montavam e guerreavam sobre os cavalos (por outro lado, os charrua jamais aceitaram a catequese dos jesuítas!). De grande dinâmica, a cena vem num crescente, enfatizado pelo clarão no céu que vai se abrindo junto ao negro do pampa. A imagem também guarda relações com a estética das gravuras japonesas, como vai aparecer em outras ilustrações do artista para *Contos Gauchescos*.

Por fim, a representação do lunar de Sepé como a constelação do Cruzeiro do Sul. Nesta cena, Faedrich sobrepôs o rosto do índio ao céu, deixando a constelação sobre a testa. Julgo esta imagem bastante confusa por vários motivos: primeiramente, o rosto não guarda qualquer relação com o primeiro, sendo muito mais parecido com o rosto do Negrinho do Pastoreio do que com o do guarani Sepé Tiarajú. Depois, não dá para compreender a relação feita do lunar com o Cruzeiro do Sul. Trata-se de coisas diferentes, e em nenhum momento Lopes Neto faz tal comparação. Imagino que Faedrich tenha almejado relacionar o Cruzeiro do Sul com o índio e com o Rio Grande do Sul. Mas é uma suposição... De qualquer forma, esta opção parece-me, no mínimo, problemática.



335. ...um bolaço cantou-lhe no tampo da cabeça...  
(FP)



336. ...e puxou para trás a cabeça da cabocla...  
(FP)

#### 4.3 CONTOS GAUCHESCOS

Como informei anteriormente, *Contos Gauchescos* foi lançado em 1913. Neste livro, o principal personagem é o narrador Blau Nunes, o mesmo gaúcho pobre, peão de estância, agregado, índio humilde das *Lendas* que, com a linguagem dos tapejaras, vai contar causos de *arrepisar pelo de qualquer vivente*. Ao todo, são 19 contos, que passam por *Trezentas Onças*, *O Negro Bonifácio*, *No Manantial*, *Contrabandista* e *Jogo de Osso*.

Os contos são de narrativa curta e linguagem falada. Geralmente, para cada um, Faedrich criou uma ilustração e, para os maiores, duas imagens. Assim como fizera nas *Lendas*, em alguns desenhos o artista concentra-se no clímax narrativo, mas há aqueles em que se volta muito mais à representação dos tipos humanos sulinos, bem como da paisagem. Como apontei na introdução da análise desses dois livros, não farei aqui comentários acerca do aspecto narrativo das imagens, mas sim de suas soluções plásticas e formais, mostrando a recorrência de certos elementos, bem como o aspecto da descrição.

Quando o artista opta por trabalhar cenas de ação, essas são representadas no seu momento de ápice, como acontece ao mostrar o Negro Bonifácio sendo combatido pelas boleadeiras; ou o guasca atingindo com o facão o soldado que, por sua vez, está prestes a degolar cabocla; ou ainda quando o gaúcho ensandecido entra na sala, interrompendo o sarau, e desfere o facão contra o mulhierio. Lendo os contos, todas as cenas remetem aos feitos mais tensos das histórias, e Faedrich,

explorando as expressões e gestos das figuras, assim os representa.

Há várias outras imagens que têm como foco hábitos dos gaúchos, como picar fumo, declamar versos, levar os arreios para a montaria. Nessas, o artista reproduz com destreza não somente certos sinais, posturas corporais e feições típicas, como detalhes das vestimentas e da ornamentação das peças. Mesmo quando representa o Negro Bonifácio com a china na garupa, enfatiza a vaidade dos personagens, a combinação de artefatos e adereços, os freios e apetrechos do cavalo, inclusive o detalhe do seu rabo, tramado em tranças. Todas as figuras são colocadas contra um fundo branco, trazendo, quando muito, uma sutil representação de chão. Elas aparecem isoladas e “congeladas” no meio da ação. Esse caráter de quietude ou de imobilidade, para referenciar Svetlana Ašpers, é um sintoma de certa tensão entre os pressupostos narrativos da imagem e uma atenção à presença descritiva: “Parece haver uma proporção inversa entre descrição atenta e ação: a atenção à superfície do mundo descrito se faz em detrimento da representação da ação narrativa” (ALPERS, 1999, p. 30).

Encontramos esse especial e minucioso tratamento na representação da *velha com os olhos como retovo de bola*. Ela aparece segurando uma trouxa nas mãos, que, na história, daria ao imperador Dom Pedro II, de passagem pelo Rio Grande. No conto, ela não tem qualquer importância, mas sua imagem é das mais marcantes do livro, pelo alto grau de detalhismo com que é representada: as mãos e a pele excessivamente



337. ...e na garupa, mui refestelada, trazia uma chirua... (FP)



338. ...o velho Lessa derrubou-lhe o facão... (FP)

enrugadas; os olhos miúdos, com a testa a pesar-lhe; a boca sumindo na ausência de dentes; o manto rendado cobrindo-lhe o corpo.



339. ...uma velha, que já tinha os olhos como retovo de bola... (FP)

*Esta imagem, assim como a grande maioria das ilustrações de Nelson Boeira Faedrich, foi realizada a partir da técnica do scratchboard. Notemos como o artista fez questão de demonstrar, nos surpreendentes detalhes que alcança, todo o seu virtuosismo técnico.*

4. Nelson Boeira Faedrich: as Linhas da Fantasia

Nas cenas de boliche e conversas de galpão, o ilustrador resgata os elementos comuns a esses locais: a réstia de cebolas, o laço pendurado, o lampião, os banquinhos de madeira, o gaúcho de faca em punho, ou com sua simples chinela. Os ambientes são reconstruídos sem muitos artefatos e, em algumas situações, esses aparecem fixados ao vazio, ao branco, o que me parece uma solução muito interessante, pois leva o leitor a imaginar que ali há uma parede, quando, na verdade, ela não é representada.

Já nas imagens de potros e gado correndo pelo campo, ou mesmo de tropas avançando contra o inimigo, Faedrich geralmente trabalha com as manadas saindo de um canto a outro da página, vindo de cima para baixo, ou vice-versa. Observando essas imagens, detectamos o mesmo tipo de solução: dependendo do sentido da *corrida*, as figuras de fundo aparecem pequenas, para demonstrar a distância entre elas, enquanto que, as no primeiro plano são exploradas maiores, pois estão mais próximas do espectador. Há, assim, uma equiparação por justaposição, relacionando o perto e o longe, o pequeno e o grande, por meio de uma imagem que é microscópica e, ao mesmo tempo, telescópica. Percebo nessas imagens uma relação muito forte com a estética das antigas gravuras japonesas, que tanto influenciaram, por seu turno, diversos ilustradores do final do século XIX, como o já tantas vezes citado Aubrey Beardsley. Essa relação passa, principalmente, pela sinuosidade do desenho e pelo jogo dinâmico de claros e escuros, em suas variações, alcançadas por recursos como o pontilhismo, a rasura e os diversos tipos de cruzamento de linhas que Faedrich empreende.



340. Do lado da sombra, uma carreta toldada. (FP)



341. Tocava uma carreta de tolda, uma ponta de gado manso... (FP)



342. ...a espada apontando como um dedo, faiscando... (FP)



344. ...e assim foram aprendendo a campeirar... (FP)



343. ...uma partida de guascas montava a cavalo... (FP)



345. ...atirava-se ali pra dentro toda a bagualada... (FP)

Há uma outra imagem, semelhante a essas, que mostra dois grupos em guerra. No primeiro plano, ao pé da página, despontam parte do chapéu e do braço de um guerreiro, empunhando com a mão o revólver. Ele está prestes a atirar no soldado inimigo que, por sua vez, mira com sua lança um terceiro. Cria-se, assim, uma dinâmica relação entre as três figuras. Ao fundo, aparecem outros dois cavaleiros, menores e mais distantes, lutando contra soldados invisíveis. Esta composição tem uma grande dívida para com as imagens de quadrinhos, com seus enquadramentos em close, os fragmentos de personagens e as figuras representadas em vários tamanhos, remetendo ao distanciamento entre as mesmas.



346. ...o Coŝtinha, com um tiro de pistola derrubava um gadelhudo lanceador... (FP)

Por fim, a paisagem sulina, tratada de forma bucólica, com as carroças dos gaúchos ora contra as vastas e tenras planícies, ora diante da viçosa mata. Aparecem nesses desenhos o fogo de chão, o churrasco, as peles de gado a cobrir as carroças, a moringa para pegar água... aspectos que reforçam a idealização do *modus vivendi* dos antigos habitantes do Estado.

No conjunto das ilustrações para *Contos Gauchescos*, portanto, a partir da narrativa simoniana, Nelson Boeira Faedrich construiu uma espécie de crônica visual de costumes do gaúcho campeiro. Esse trabalho é diferente do executado para *Lendas do Sul*, que tinha um caráter eminentemente narrativo. Aqui, a ênfase é a *descrição*. Descrição detalhada dos apetrechos pessoais dos gaúchos (vestimentas, adornos, objetos de uso pessoal), de seus lugares de convivência (boliches, galpões), de seus hábitos (picar fumo, declamar versos, dançar, laçar gado) e da paisagem, do espaço onde essas coisas todas se dão. Não se trata de desenhos que visem a uma documentação. Em parte, porém, eles cumprem papel semelhante, ao registrarem de forma pormenorizada certos aspectos da figura e do comportamento do gaúcho, contribuindo para a cristalização de um imaginário em seu entorno.

Acerca da importância da *descrição* em obras literárias (e, por extensão, em ilustrações literárias), o teórico Gérard Genette assinala que toda narrativa comporta, embora intimamente misturadas e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro representações de objetos e personagens, a *descrição*.

A descrição é mais indispensável que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever (talvez porque os objetos podem existir sem movimento, mas não o movimento sem o objeto). Mas esta situação de princípio indica já, de fato, a natureza da relação que une as duas funções na imensa maioria dos textos literários: a descrição poderia ser concebida independentemente da narração, mas de fato não se encontra por assim dizer nunca em estado livre; a narração, por sua vez, não pode existir sem a descrição, mas esta dependência não a impede de representar constantemente o primeiro papel. A descrição é escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada. Existem gêneros narrativos, como a epopéia, o conto, a novela, o romance, em que a descrição pode ocupar um lugar muito grande, e mesmo materialmente o maior, sem cessar de ser, como por vocação, um simples auxiliar da narrativa. (GENETTE, 1973, p. 262-263)

Genette ressalta que as diferenças que separam *descrição* de *narração* residem no campo do conteúdo: a narração liga-se a ações ou a acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo acentua o aspecto temporal e dramático da narrativa, enquanto que a descrição, uma vez que se debruça sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, encarando os processos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo, contribuindo para espalhar a narrativa no espaço. Esses dois tipos de discurso podem, portanto, exprimir duas atitudes diante do mundo e da existência: uma mais ativa (narração), a outra mais contemplativa e lírica (descrição). Porém, do ponto de vista dos modos de representação, narrar um acontecimento e



descrever um objeto são duas operações semelhantes, que se abastecem, em tese, dos mesmos recursos da linguagem. A diferença mais significativa estaria no fato de que a narração restitui, na sucessão temporal do seu discurso, a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos, enquanto que a descrição parece modular sucessivamente a representação de objetos simultâneos e justapostos no espaço.

Todas essas imagens, como nos indica a data abaixo da assinatura do artista, são de 1979. Na época, Nelson já contava com 67 anos, e a Globo não era mais a *grande* editora sulina, tendo praticamente encerrado sua atuação no campo da literatura. O livro, mesmo, só foi publicado em 1983 e, dois anos depois, em 1985, como um último suspiro da editora, saía *O Tempo e o Vento*, numa edição de luxo, em dois volumes, também com ilustrações de Faedrich.<sup>36</sup>

Entre os artistas analisados nesta tese, o caso de Faedrich é bastante particular. Se Fahrion vem de uma tradição da pintura e se dedica *também* à ilustração, e se Koetz vem de uma tradição da ilustração e se volta, paulatinamente, à pintura, Faedrich permanece fiel à ilustração, apesar das séries que desenvolve entre os anos 70 e 80, já comentadas. Esses últimos trabalhos, que buscam estender à tela os efeitos de seu tão requintado desenho, não constituem produção significativa em sua poética. É claro que eles são imprescindíveis quando problematizamos a trajetória do artista e pensamos no que ele queria, de fato, com essas criações. Isto, sim, é interessante, podendo assinalar tanto um simples exercício plástico, como o desejo de um outro tipo de reconhecimento social, por parte do público, e artístico, por parte de seus pares.<sup>37</sup> Todavia, observando os caminhos que trilhou, percebemos que ele praticamente não buscou o assentimento do campo artístico sulino, tendo participado de bissextas exposições e salões. Por outro lado, envolveu-se em concursos de cartazes e selos, conquistando vários prêmios, e se voltou à criação de cenários e figurinos. A poética do artista, portanto, é eminentemente gráfica. Se eu analiso seus trabalhos em ilustração nesta tese é por não somente considerá-los de altíssima qualidade, como por reconhecer neles uma força viva e mágica, que colaborou na construção do imaginário de milhares de leitores rio-grandenses, oxigenando-lhes o olhar e a percepção pela eloquência de suas figuras e arroubo de suas formas.

---

36 No Apêndice C desta pesquisa, há um breve texto acerca da edição de *O Tempo e o Vento*, livro que praticamente encerra as edições literárias da Editora Globo e que também sinaliza o final da trajetória de Nelson Boeira Faedrich.

37 O que contestaria os depoimentos de familiares, que disseram que Faedrich não se importava com o que “pensavam” sobre a sua obra.





CONCLUSÃO  
ARREIMATE



## ARREIMATE

Enquanto a arte não for questionada, é preciso apenas narrar a sua história e enaltecer as suas realizações ou lamentar a sua decadência. [...] Uma arte que para nós não é mais uma evidência apresenta um novo tema em sua evidente historicidade. (BELTING, 2006, p. 247)



Como indiquei na Introdução, felizmente tem crescido no Brasil o interesse de pesquisadores por essa produção visual não voltada ao segmento propriamente artístico, mas que abranja ilustrações, capas de livros e revistas, cartazes... imagens, portanto, que existem em função de outros parâmetros e interesses, diversos daqueles subjetivos da arte; imagens que têm no seu suporte e nos processos que as tornaram possíveis uma estrutura muito distinta das imagens produzidas com fins artísticos; imagens decorrentes de uma série de associações, entre texto e imagem, entre artes gráficas e artes visuais, entre modernidade e tradição, entre comunicação e informação e entre indústria cultural e campo artístico; imagens que, em sua materialidade, funcionam de forma objetiva e direta como “coisas” – para usar a expressão de Ulpiano Bezerra de Meneses – e, nessa condição, engendram *práticas materiais* e, evidentemente, culturais.

Assim como igualmente aponte no início deste texto, tem-se observado, nas últimas três décadas, uma abertura epistemológica da própria História da Arte. E isso também se deve à própria revisão que se instaurou no campo, em vista das especificidades do conceito de *arte*. Quero lembrar, nesse sentido, a ideia de Carl Einstein, ao defender que o historiador da arte deve analisar as imagens não como *um fim em si mesmas*, mas como *forças vivas e mágicas*, capazes, portanto, de modificar, num plano alargado, as estruturas que a rodeiam e o imaginário cultural da sociedade na qual surge e é difundida (DIDI-HUBERMAN, 2003). E quero lembrar, ainda, que a imagem não é um *reflexo* da cultura de uma época, mas *constitutiva da própria cultura*, na

medida em que, pela irradiação de novos significados e pela relação com toda a teia semântica “dominada” e conhecida pelo homem, passa a forçar a reconstrução da própria teia.

As ilustrações assinadas por João Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich e tomadas como eixo desta tese se inserem nesse conjunto de imagens multiplicadoras e potentes, que proliferaram seus influxos e permanências para além de si mesmas. E, nesse período tão intrincado que foi o da modernidade, de profundas mudanças no campo da literatura e das artes visuais, essas obras não somente reforçaram e atualizaram o mito – possibilitando aos leitores um contato diferenciado e mais estésico com as histórias –, como instigaram a própria percepção visual por parte do público, ao apresentar soluções gráficas inovadoras e articuladas às conquistas da fotografia, das histórias em quadrinho e, sobretudo, do cinema.<sup>1</sup>

Ao discorrer acerca da modernidade artística, gráfica e editorial no Rio Grande do Sul na primeira metade do século xx e focando minha investigação na Seção de Desenho da antiga Livraria e Editora Globo, coordenada por Ernst Zeuner, mostrei que ela foi, para os *ilustradores* que a compunham: (1) um *espaço de formação*, espécie de instituição paralela à Escola de Belas Artes e que possibilitou o contato de *seus* ilustradores com o que de mais moderno se fazia em termos gráficos e visuais na Europa, vide o acesso à importante publicação *Gebrauchsgraphik*; (2) um *espaço de atuação*, representando uma possibilidade imediata de trabalho e de sustentabilidade para vários profissionais; (3) um *espaço de divulgação*, já que, por meio das capas para as revistas, dos cartazes e dos livros ilustrados, os nomes desses artistas circulavam nacionalmente.

No caso específico de Fahrion, Koetz e Faedrich, é importante frisar que eles construíram suas trajetórias a partir de uma expressiva atuação no campo editorial. Ou seja: diferentemente dos artistas modernos brevemente discutidos na Parte I da tese, que *também* fizeram ilustrações (porém mais como uma espécie de capricho), os três envolveram-se com o ambiente editorial de modo medular, por uma necessidade, inclusive, de sobrevivência. Numa época em que “viver de arte” em Porto Alegre era ainda mais difícil, eles encontraram no segmento gráfico não somente um ramo seguro, mas que disputava os melhores profissionais do mercado. Tal experiência os impeliu a conhecer a “cozinha da gráfica”, para usar a expressão de Erico Verissimo; forçou-os a estar permanentemente atualizados quanto a técnicas e a

---

1 Quanto a isso, não podemos esquecer da influência da Livraria do Globo (por meio dos títulos que lançava) e da Seção de Desenho (por meio de seu planejamento visual arrojado) no imaginário coletivo não apenas rio-grandense, mas brasileiro. Observando o estrondoso sucesso representado pelas várias publicações da casa, tanto as revistas e os almanaques, chegando aos livros, com suas várias edições, podemos mesurar tal alcance. Ao longo da tese, apesar de apresentar um ou outro depoimento de pessoas que cresceram lendo os títulos da Globo – e que, até hoje, inclusive, recordam-se das ilustrações –, não foi meu objetivo mapear ou discutir essa questão, até porque, para tanto, precisaria adotar distintos métodos de investigação. Mas fica a sugestão para uma outra pesquisa, desta vez buscando junto ao público suas percepções acerca da abrangência desse legado.

processos gráficos, e isso certamente colaborou na inovação de suas imagens.

Analisando suas obras, mostrei como a poética dos três é marcada pelo desenvolvimento de uma linguagem muito especial, tramada a partir da urdidura das artes gráficas e que aparece – em alguns momentos mais acentuada, em outros menos – nas suas produções em pintura e em outros suportes. Vejamos o que essa urdidura lhes deu: (1) conhecimento específico de processos gráficos, possibilitando que eles criassem trabalhos já pensando nos efeitos alcançados a partir de determinados métodos de reprodução; (2) domínio do espaço da página que, diferentemente do quadro, não pressupõe a moldura; (3) oportunidade de explorar desenhos de letras de forma diferenciada, dando a elas o caráter eminentemente plástico; (4) uma liberdade maior, uma vez que, na imprensa, era possível realizar outro tipo de experiência, liberta dos princípios das chamadas “belas artes”.

O estudo das trajetórias dos três ainda aponta o aspecto da matriz germânica, que perpassa, de modo marcante, toda essa experiência. Parece-me relevante lembrar o que essa ascendência lhes deu: rígida educação, o amor pelos livros e pela arte, bem como a idéia do trabalho como algo supremo. Mas esse caldo sócio-cultural não termina aqui: Zeuner, o mestre dos três, era alemão; Fahrion estudou por dois anos na Alemanha; Faedrich produziu muitas de seus trabalhos para o Clube Leopoldina Juvenil, do qual era sócio e que havia sido criado, por sua vez, por famílias tradicionais alemãs; o mesmo Faedrich praticara, em sua juventude, ginástica de aparelhos junto à Sociedade Ginástica de Porto Alegre, a Sogipa, igualmente teuta, talvez vindo daí o seu fascínio pela forma e pelo ritmo. Também a literatura que Fahrion apreciava era alemã, assim como a música que Faedrich tanto ouvia... Porto Alegre, cidade de colonização açoriana, tem uma grande dívida para com os alemães. O peso dessa cultura é incontestável. Se pensarmos no legado dos coros, dos festivais, da música, das indústrias e das gráficas que eles implantaram não somente na capital rio-grandense, mas em várias outras cidades do interior, é realmente notável. E Fahrion, Koetz e Faedrich reafirmam, de modo contundente, essa tradição.

Há ainda algumas curiosas especificidades no que tange aos três, que tocam em questões bastante pessoais. Começemos por João Fahrion, o *pintor que ilustra*. Irônico, sorumbático, foi um artista centrado em si mesmo, em sua figura (daí também a quantidade expressiva de autorretratos), em suas fantasias e em sua tragédia pessoal, que passa pela história familiar de suicídios, pela ausência da figura paterna, pelo excessivo zelo e controle da mãe, pelas dificuldades financeiras e, claro, pelo quadro psicológico instável. Mesmo em obras calcadas nos bastidores do teatro e do circo, ou nos inúmeros retratos que pintou, o que reverbera é um sentimento de incomunicabilidade, a consciência trágica da vida como representação.

Já Koetz, o *ilustrador que se tornou pintor*, foi, de certa maneira, o mais dionísio de todos: com 15 anos tinha o seu “cartão de visitas” e trabalhava; depois, promoveu o estrondoso Salão Moderno, publicou

artigo igualmente barulhento e esteve à frente de dois momentos nevrálgicos da arte sulina: a criação da Associação Chico Lisboa e do Clube de Gravura de Porto Alegre. Sua obra, voltada à cidade, aos “avessos” da urbe, à periferia e aos alienados, mostra um artista que “olha para fora”, que busca na observação do cotidiano e dos outros, o motivo para sua obra. A morte prematura, antecipada pelo álcool e pela depressão, infelizmente parece combinar com sua vida intempestiva.

Por fim, Faedrich, o *ilustrador que pintava*. Apolíneo, desligado do mundo externo, desligado de preocupações sociais, apreciador de música erudita, de cinema e de dança, capaz de produzir seus desenhos em meio à desordem e ao barulho, importando-se tão somente com o que lhe dava prazer e buscando incansavelmente a beleza e a harmonia nas suas linhas e formas sinuosas.

Também no que tange às características formais das obras dos três artistas, apesar de terem tido um mesmo mestre, cada qual desenvolveu uma poética singular, de modo que a própria identificação de seus trabalhos é facilitada por esse estilo conquistado; cada qual foi, por fim, uma presença única e estelar entre os artistas ligados à antiga Livraria do Globo. Nesse ínterim, algo particularmente nodal é quanto ao reconhecimento que eles obtiveram da crítica sulina. Como mostrei, suas produções eram altercadas; eles não foram, portanto, ignorados, tendo recebido fartos comentários dos principais críticos de arte do Estado: Aldo Obino e, notadamente, Ângelo Guido. Apreciações, na maioria das vezes, laudatórias, acentuando a *inovação* e a *modernidade* de seus trabalhos em ilustração, características não encontradas na produção em pintura da época, como nos indica Guido no artigo *A Pintura no Rio Grande*, publicado em janeiro de 1929 na *Revista do Globo* e debatido na Parte III da tese.<sup>2</sup>

Esse é um indicativo notável no que tange ao campo artístico local. Mostra a *renovação* que os trabalhos voltados ao segmento gráfico representaram, bem como a *abertura* da crítica local para uma obra que, na sua essência, não era “artística”, mas voltada à indústria cultural. Creio que esses dois aspectos já constituem bases bastante provocantes para se repensar os estudos em História da Arte pautados na modernidade sulina.

Um outro ponto que atravessou a tese foi a controvérsia em torno da *arte moderna*, refutada verbalmente pelos três artistas. Nenhum deles se posicionou a favor do *modernismo*, embora, curiosamente, tenham assinado o que de mais *moderno* se produziu em âmbito visual no Estado daqueles idos. Fica evidente, a partir da leitura dos depoimentos e artigos em jornais, bem como acompanhando o episódio do “1º Salão Moderno de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul”, o

---

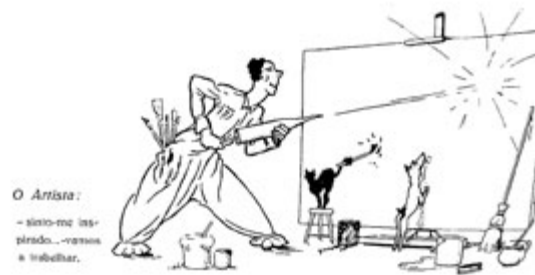
2 E como, aliás, podemos confirmar observando obras do período, ou os poucos catálogos e livros sobre o assunto: a produção em pintura no Rio Grande do Sul da primeira metade do século xx era pautada pelos cânones do naturalismo. As “inovações” e “modernizações” residiam, comumente, em pinceladas mais expressivas, tributárias de Cézanne.



entendimento corriqueiro que se tinha de *arte moderna*. Para a quase totalidade dos artistas e críticos gaúchos, *arte moderna* era destruição, era uma piada de mau gosto, algo que qualquer incauto poderia fazer. E isso colocava em risco o próprio estatuto de “artista” que eles haviam conquistado. Quando Oswaldo Goidanich expõe no “1º Salão Moderno” o *Ovo de Colombo* – na verdade um rabisco feito por uma criança de dois anos –, ele estava externando esse sentimento.

Tomando as charges divulgadas pela própria *Revista do Globo* acerca da arte moderna, veremos que a idéia difundida era de total anarquia. Em um quadro, aparece o “artista” dizendo-se inspirado. Ele convoca o gato, o cachorro, a vassoura, agindo de modo indócil diante da “sagrada tela”. Na seqüência, a pintura concluída, feita de formas abstratas. Diante dela, o cliente, assumindo as feições de um burro e dizendo, aparvalhado: “Maravilhoso!” Em outra tira, a “mulher do pintor futurista”: uma dona-de-casa no seu mais tradicional estereótipo pára diante da pintura feita pelo “marido artista”; e não entende nada, além de ficar furiosa com o que certamente considera uma desfaçatez do companheiro.

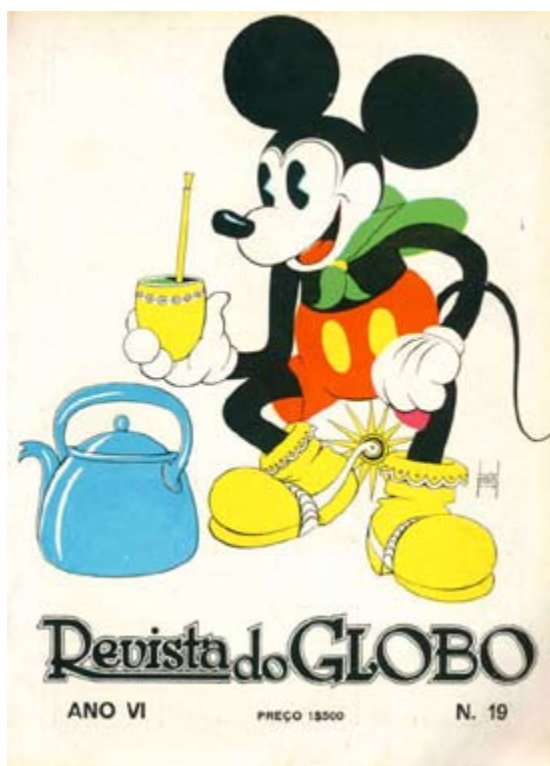
Imagens e apreciações desse tipo saltam das páginas da *Revista do Globo* e de várias outras publicações da época. A arte moderna, nesses termos, era considerada subversiva e ofensiva, e era contra esse tipo de manifestação que os agentes do campo artístico sulino, de um modo geral, colocavam-se. As deformações expressionistas e, sobretudo, o abstracionismo, além de ameaçarem os conceitos que eles tinham de arte, pareciam ser “factíveis” por



347. Em charges publicadas na *Revista do Globo* ao longo dos anos 30, a sátira à arte moderna. Não há indicação de autoria. (FP)

qualquer pessoa, e isso consistia uma bravata ao “exercício legítimo” da prática artística.

O curioso é que, sobretudo nos trabalhos gráficos desses três artistas, temos imagens também desestabilizadoras das convenções de representação, seja pelo uso mais livre da cor, pela abolição da ilusão de tridimensionalidade, pelo alongamento e geometrização das formas, o que nem sempre acontece em suas pinturas. A questão que define as “distinções” entre essas produções reside, justamente, no seu suporte e nos objetivos da imagem, ou seja, a quem ela é dirigida. Ora, o público que lia as revistas mundanas não era, necessariamente, o mesmo que freqüentava espaços expositivos e que poderia comprar pinturas; mas o público de muitos dos livros ilustrados era, sim, letrado, e constituía parte do segmento culto da sociedade brasileira, inclusive mais aberto às renovações. E se as pinturas, produtos únicos e “autênticos”, também atendiam a desejos aristocratizantes da elite, a imagem voltada ao “público de massa” terminava muitas vezes por funcionar como promotora de um ideal de modernidade, alimentando a imaginação de seus leitores, como vemos em muitas das capas para a *Revista do Globo*. Assim, algo importantíssimo quanto à imagem reproduzida mecanicamente reside no seu próprio processo de instauração, exatamente o oposto do que se esperava de uma “genuína” obra.



348. No Mickey Mouse de esporas, lenço e bombacha, criado por Faedrich, a irreverência, liberdade e certa iconoclastia que perpassa a produção em artes gráficas dos ilustradores da Globo. (FP)

No caso da Globo, excetuando as pinturas do “universo da arte” que poderiam ser reproduzidas como ilustrações e capas, as imagens eram, na sua vasta maioria, pensadas e criadas com foco numa demanda específica. Portanto, a teoria desenvolvida por Walter Benjamin em seu antológico texto *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, debatendo o estabelecimento da obra a partir das relações entre aura, valor cultural e autenticidade, não passa por essa produção. Ou o faz de forma apenas tangente, uma vez que ele problematiza a *reprodução técnica de obras de arte*. E as imagens assinadas pelos ilustradores da Globo não eram desenvolvidas como “arte”. Até por esse motivo, estavam menos sujeitas aos ditames estabelecidos pela academia. Lembremos que, na imprensa, era possível realizar outro tipo de experiência, uma vez que os princípios das escolas de arte não eram vigiados, nem seguidos. Creio que

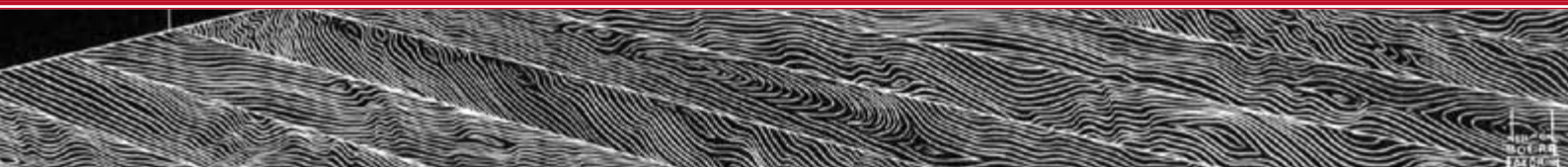
essa consciência libertou os artistas ilustradores de toda uma carga e tradição, permitindo que eles criassem, mesmo que ingenuamente, imagens modernas e inovadoras, que oxigenaram a percepção do público e do próprio campo artístico do Rio Grande do Sul.

Podemos imaginar, por fim, que esses mesmos artistas, diante de um material tão simples e corriqueiro como o papel, e cômicos do caráter de que revistas e livros eram, materialmente, *objetos*, podiam sentir-se motivados a ousar e a brincar mais, e o grande exemplo talvez seja a antológica capa criada por Faedrich para a *Revista do Globo*, a partir do personagem Mickey Mouse. A irreverência, a ousadia e até uma certa anarquia marcam esse desenho, reafirmando o caráter flexível, desembaraçado e iconoclasta dessa pulsante produção em artes gráficas.





FONTES PRIMÁRIAS





# 1. LIVROS ILUSTRADOS DA EDITORA GLOBO<sup>1</sup>

## 1.1 COLEÇÃO INFANTIL

Aventuras do Barão de Münchhausen. Adaptação e tradução de Marcelo Andrada. [Capa de Edgar Koetz, com ilustrações de Gustavo Doré] Coleção Infantil. Porto Alegre: Editora Globo, 1953. 196 p.

CARROLL, Lewis. Alice na Terra das Maravilhas. Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934. 164 p.

CARROLL, Lewis. Alice na Casa do Espelho. Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934. 160 p.

DUMAS, Alexandre. História dum Quebra-Nozes. Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 160 p.

FOA, Eugénie. O Pequeno Robinson de Paris. Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 120 p.

KINGSLEY, Charles. Os Nenês d'Água. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. 1. ed. Livro produzido como presente de Natal da Cia. de Energia Elétrica Rio-grandense e Cia. Carris Porto-alegrense. Porto Alegre: Editora Globo, 1933. 188 p.

LAMB, Charles & Mary. Contos de Shakespeare. Tradução de Mario Quintana. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1946. 288 p.

LEÃO, Pepita de. Conta uma História. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 124 p.

MAGALHÃES Jr., R. & BENEDETTI, Lúcia. Chico-vira-Bicho. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 96 p.

MEIRELES, Cecília. Rute e Alberto resolvem ser Turistas. [Capa não assinada] Coleção Infantil. Porto Alegre: Editora Globo, 1938. 121 p.

MERCHANDT, Elisabeth Lodor. David Copperfield e seus Companheiros. Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 250 p.

PEREIRA, Lúcia Miguel. A Fada Menina. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 116 p.

REBELLO, Marques & TABAYÁ, Arnaldo. A Casa das Três Rolinhas. [Capa e ilustrações de João Fahrion] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 86 p.

SABATER Y MUR. A Idade de Ouro. Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira

---

1 Ao longo de sua história, várias foram as formas adotadas pela Editora Globo para indicar a sua assinatura, tais como: Editores Barcellos, Bertaso & Cia; Barcellos, Bertaso & Cia; Barcellos, Bertaso & Cia – Livraria do Globo; Livraria do Globo; Edição da Livraria do Globo – Porto Alegre; Edição da Livraria do Globo – Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo; Editora Globo; Editora Globo – Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo... A fim de facilitar e uniformizar essa listagem, optou-se por escrever simplesmente “Editora Globo”.

**Faedrich**] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 176 p.

SPYRI, Johanna. Heidi. Tradução de Pepita de Leão. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934. 232 p.

SPYRI, Johanna. Francisca. Tradução de Pepita de Leão. [**Capa de Edgar Koetz, com ilustrações de autor não identificado**] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 160 p.

SPYRI, Johanna. Dora. Tradução de Pepita de Leão. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 144 p.

SPYRI, Johanna. Eveli, a pequena cantora. Tradução de Pepita de Leão. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 156 p.

SPYRI, Johanna. Verônica. Tradução de Pepita de Leão. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 136 p.

SPYRI, Johanna. Heidi nos Alpes. Tradução de Pepita de Leão. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Coleção Infantil. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 152 p.

STEVENSON, R.L. A Ilha do Tesouro. Tradução de Pepita de Leão. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934. 272 p.

VERISSIMO, Erico. Aventuras no Mundo da Higiene. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Coleção Infantil. 1. ed. Porto Alegre: Editora Gobo, 1939. 144 p.

#### **Biblioteca de Nanquinote**

VERISSIMO, Erico. *Aventuras do Avião Vermelho*. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Biblioteca do Nanquinote (Volume 1). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 32 p.

VERISSIMO, Erico. *A Vida do Elefante Basílio*. [**Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich**] Biblioteca do Nanquinote (Volume 8). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, [1938?]. 32 p.

VERISSIMO, Erico. *Os Três Porquinhos Pobres*. [**Capa e ilustrações de Edgar Koetz**] Biblioteca do Nanquinote (Volume 2). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, [1936?]. 32 p.

VERISSIMO, Erico. *O Urso com Música na Barriga*. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Biblioteca do Nanquinote (Volume 7). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, [1938?]. 32 p.

VERISSIMO, Erico. *Rosa Maria no Castelo Encantado*. [**Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich**] Biblioteca do Nanquinote (Volume 3). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, [1938(?). 32 p.

#### **Coleção Aventura**

BARATA, Antonio. *O Livro dos Piratas*. [**Capa de João Fahrion, com ilustrações de Tomaz Somerfield**] Coleção Aventura (Volume 5). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 176 p.

*Carlos Magno e seus Cavaleiros*. Tradução de Pepita de Leão. [**Capa e ilustrações de João Fahrion**] Coleção Aventura (Volume 2). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 262 p.

GARCIA, Hamilcar de. *O Rei do Mundo Perdido*. [**Capa e ilustrações de João Mottini**] Coleção Aventura (Volume 9). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 192 p.



VERISSIMO, Erico. *As Aventuras de Tibicuera*. [Capa e ilustrações de Ernst Zeuner] Coleção Aventura (Volume 1). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 180 p.

WYSS, David. *O Robinson Suíço*. Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de João Faria Viana] Coleção Aventura (Volume 8). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 236 p.

### Coleção Cinderela

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Compilação e Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] Coleção Cinderela. 1. ed. 3. impressão. Porto Alegre: Editora Globo, 1963. 312 p.

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen II – A Rainha da Neve*. Compilação e Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de Roswitha Wingen-Bitterlich] Coleção Cinderela. 1. ed. 2. impressão. Porto Alegre: Editora Globo, 1962. 320 p.

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen III – A Pequena Sereia*. Compilação e Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de Roswitha Wingen-Bitterlich] Coleção Cinderela. 1. ed. 1. impressão. Porto Alegre: Editora Globo, 1961. 304 p.

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen IV – O Presente da Fortuna*. Compilação e Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] Coleção Cinderela. 1. ed. 2. impressão. Porto Alegre: Editora Globo, 1963. 312 p.

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen V – Daqui a Milênios*. Compilação e Tradução de Pepita de Leão. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] Coleção Cinderela. 1. ed. 1. impressão. Porto Alegre: Editora Globo, 1961. 320 p.

### Coleção Tapete Mágico

KRUIF, Paul de. *O Combate pela Vida*. Tradução de J. de Matos Ibiapiva. [Capa de Edgar Koetz] Coleção Tapete Mágico (Volume 15). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 294 p.

VAN LOON, H. *O Mundo em que Vivemos*. Tradução de Álvaro Franco. [Capa e ilustrações não assinadas] Coleção Tapete Mágico (Volume 1). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 604 p.

VAN LOON, H. *História da Humanidade*. Tradução de Marina Guaspari. [Capa e ilustrações não assinadas] Coleção Tapete Mágico (Volume 2). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934. 452 p.

VAN LOON, H. *Navios – E de como eles singraram os Sete Mares*. Tradução de Erico Verissimo. [Capa de Ernst Zeuner, a partir de desenhos do autor. Ilustrações do autor] Coleção Tapete Mágico (Volume 4). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 304 p.

VERISSIMO, Erico. *Viagem à Aurora do Mundo*. [Capa e ilustrações de Ernst Zeuner] Coleção Tapete Mágico (Volume 7). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 300 p.

## 1.2 ROMANCES POLICIAIS E DE AVENTURA

### Coleção Amarela

CHRISTIE, Agatha. *Um Crime no Expresso do Oriente*. [Capa de Edgar Koetz] Coleção Amarela (Volume 76). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 208 p.

CROFTS, Freeman Wills. *A Carga Macabra*. Tradução de Gilberto Miranda. [Capa de João Fahrion] Coleção Amarela (Volume 58). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1938. 300 p.

DICKSON, Carter. *A Polícia é Convidada*. Tradução de Eunice Catunda. [Capa de Nelson Boeira Faedrich] Coleção Amarela (Volume 118). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 2482 p.

FLETCHER, J.S. *O Vaso Chinês*. Tradução de Suzanne Burtin Vinholes. [Capa de João Fahrion] Coleção Amarela (Volume 46). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 232 p.

HORLER, Sydneu. *O Pior Homem do Mundo*. Tradução de J. de Souza. [Capa não assinada] Coleção Amarela (Volume 45). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 258 p.

PACKARD, Frank. *As Aventuras de Jimmie Dale*. Tradução de Leonel Vallandro. [Capa não assinada] Coleção Amarela. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 304 p.

QUEEN, Ellery. *O Mistério da Tangerina*. Tradução de James Amado. [Capa não assinada – Nelson Boeira Faedrich?]. Coleção Amarela (Volume 132). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1948. 234 p.

QUEEN, Ellery. *Um Crime de Encomenda*. Tradução de Lino Vallandro. [Capa de Nelson Boeira Faedrich] Coleção Amarela (Volume 116). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 252 p.

ROHMER, Sax. *A Mão de Fu-Manchu*. Tradução de Leonel Vallandro. [Capa não assinada]. Coleção Amarela (Volume 17). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 288 p.

ROHMER, Sax. *A Garra Amarela*. Tradução de J. de Sousa. [Capa não assinada – João Fahrion?]. Coleção Amarela (Volume 18). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 324 p.

ROHMER, Sax. *Asa de Morcego*. Tradução de Carmem de Revoredo Annes Dias. [Capa não assinada – João Fahrion?] Coleção Amarela (Volume 54). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 290 p.

SAPPER. *Knock-Out*. Tradução de Isaac Soares. [Capa não assinada – Nelson Boeira Faedrich?]. Coleção Amarela (Volume 103). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 252 p.

VANDINE, S.S. *A Série Sangrenta*. Tradução de M. G. [Capa não assinada] Coleção Amarela (Volume 8). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 260 p.

VARALDO, Alessandro. *O Sete Belo*. Tradução de Estrella. [Capa não assinada – João Fahrion?]. Coleção Amarela (Volume 37). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1935. 328 p.

WALLACE, Edgar. *O Círculo Vermelho*. Tradução de Darcy Azambuja. [Capa de Gastão Hofstetter] Coleção Amarela (Volume 1). 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 216 p.

WALLACE, Edgar. *A Porta das Sete Chaves*. Tradução de Pedro Bruno Dischinger. [Capa de Gregorius] Coleção Amarela (Volume 2). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 262 p.

WALLACE, Edgar. *O Sineiro*. Tradução de Erico Verissimo. [Capa não assinada] Coleção Amarela (Volume 3). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1931. 268 p.

WALLACE, Edgar. *O Sineiro*. Tradução de Erico Verissimo. [Capa de João Fahrion] Coleção Amarela (Volume 3). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1938. 272 p.

WALLACE, Edgar. *O Anjo do Terror*. Tradução de Marina Guaspari. [Capa não assinada] Coleção Amarela (Volume 9). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 248 p.

WALLACE, Edgar. *Gangsters*. Tradução de J. de Souza. [Capa de João Fahrion] Coleção Amarela (Volume 38).

1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1935. 264 p.

WALLACE, Edgar. *Os Três Homens Justos*. Tradução de Leonel Vallandro. [Capa não assinada] Coleção Amarela (Volume 48). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 288 p.

WALLACE, Edgar. *O Aventureiro*. Tradução de Ernestina Black. [Capa não assinada] Coleção Amarela. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 248 p.

WALLACE, Edgar. *A Volta dos Três Homens Justos*. Tradução de Liberato Soares Pinto. [Capa não assinada] Coleção Amarela (Volume 81). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 208 p.

WALLACE, Edgar. *A Lei dos Quatro Homens Justos*. Tradução de Leonel Vallandro. [Capa de Gastão Hofstetter] Coleção Amarela (Volume 95). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 216 p.

WALLACE, Edgar. *O Caso do Delator*. Tradução de Luiz Estrela. [Capa de Gastão Hofstetter] Coleção Amarela (Volume 85). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 232 p.

#### Coleção Espionagem

BUCHAN, John. *O Profeta do Manto Verde*. Tradução de Maria Guaspari. [Capa não assinada] Coleção Espionagem (Volume 1). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1931. 290 p.

LUCIETO, CH. *A Virgem Vermelha do Kremlin*. Tradução de Marina Guaspari. [Capa não assinada] Coleção Espionagem (Volume 3). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 296 p.

#### Coleção Universo

BALLANTYNE, R.M. *Aventuras de Martin Rattler*. Tradução de Isaac Soares. [Capa não assinada] Coleção Universo (Volume 48). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 196 p.

MAY, Karl. *Na Terra do Mahdi*. Tradução de João Lino Braun. [Capa de Ernst Zeuner] Coleção Universo (Volume 26). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 270 p.

MAY, Karl. *Pelo Kurdistan Bravio*. Tradução de Armando Ferreira. [Capa não assinada – Ernst Zeuner?] Coleção Universo (Volume 5). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 478 p.

MAY, Karl. *Pelo Kurdistan Bravio*. Tradução de Armando Ferreira. [Capa não assinada] Coleção Universo (Volume 5). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1949. 246 p.

RAINE, William McLeod. *A Legião dos Homens Perdidos*. Tradução de Ernesto Vinhaes. [Capa não assinada] Coleção Universo (Volume 42). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 250 p.

### 1.3 LITERATURA UNIVERSAL

CHESSIN, Sergio de. *A Noite que vem do Oriente*. Tradução de Mario de Sá. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 278 p.

DOUILLET, Joseph. *Moscovo sem Mascara*. Tradução de J.N. [Capa tipográfica não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1931. 244 p.

FEUCHTWANGER, Lion. *O Judeu Süß*. Tradução de Juvenal Jacinto. [Capa tipográfica não assinada] 2. ed.

Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 376 p.

JIMÉNEZ, Juan Ramon. *Platero e eu*. Tradução de Athos Damasceno Ferreira. [Capa de Edgar Koetz] Porto Alegre: Editora Globo, 1953. 288 p.

LITTERAS, J. Laguna. *O Rei que teve um só amor*. Tradução de Athos Damasceno Ferreira. [Capa de Gregorius] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1929. 214 p.

LOOMIS, Frederic. *Confissões dum Médico de Senhoras*. Tradução de Fábio de Barros. [Capa de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 272 p.

LUDWIG, Emil. *Hindenburg*. Tradução de Alfredo Negreiros. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1935. 294 p.

LUDWIG, Emil. *O Nilo – A História de um Rio*. Tradução de Marina Guaspri. [Capa de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 542 p.

MUNTHE, Axel. *O que o Livro de San Michele não contou*. Tradução de Pepita de Leão. [Capa de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 236 p.

PAUL, Elliot. *Aquela Rua em Paris*. Tradução de Moacyr Werneck de Castro. [Capa não assinada] 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 328 p.

PERRAULT, Pierre. *Filha Única*. Tradução de Fanny Nunes. [Capa tipográfica] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1931. 296 p.

RACHMANOVA, Alia. *Casamentos na Tormenta Vermelha*. Tradução de Filipa Muniz. [Capa de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 288 p.

REMARQUE, Erich Maria. *Regressando da Guerra*. Tradução de Mario de Sá. [Capa não assinada – Carlos da Cunha?] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1931. 284 p.

ROHMER, Sax. *O Romance da Feitiçaria – A Feitiçaria e a Lei*. Tradução de Leonel Vallandro. [Capa tipográfica não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 258 p.

SMITH, Lilian. *Fruta Estranha*. Tradução de Lígia Junqueira Smith. [Capa não assinada – Edgar Koetz?] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 348 p.

STEINBECK, John. *As Vinhas da Ira*. Tradução de Herbert Caro e Ernesto Vinhaes. [Capa de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 492 p.

SAPPER. *Knock-Out*. Tradução de Isaac Soares. [Capa não assinada – Nelson Boeira Faedrich?]. Coleção Amarela (Volume 103). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 252 p.

VON WERTHEIMER, Oskar. *Cleópatra*. Tradução de Marina Guaspari. [Capa de Nelson Boeira Faedrich] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1935. 294 p.

VON WERTHEIMER, Oskar. *Cristina da Suécia*. Tradução de Marina Guaspari. [Capa em tecido não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 280 p.

VON WERTHEIMER, Oskar. *Cristina da Suécia*. Tradução de Marina Guaspari. [Capa de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 280 p.

VERISSIMO, Erico. *A Vida de Joana D'Arc*. [Ilustrações de Nelson Boeira Faedrich. Capa em tecido, com reprodução fotográfica de escultura inspirada na personagem] 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 288 p.

VERISSIMO, Erico. *A Vida de Joana D'Arc*. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 288 p.

VERISSIMO, Erico. *A Vida de Joana D'Arc*. [Capa e ilustrações de João Fahrion] 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 294 p.

WERFEL, Franz. *Verdi – O Romance da Ópera*. Tradução de Herbert Caro. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 352 p.

ZWEIG, Stefan. *Erasmus de Rotterdam*. Tradução de Tradução de Marina Guaspari. [Capa de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 196 p.

### Coleção Nobel

BROMFIELD, Louis. *As Chuvas Vieram*. Tradução de De Souza Júnior. [Capa de João Fahrion] Coleção Nobel (Volume G 1). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 514 p.

BUCK, Pearl. *A Boa Terra* (China, Velha China). Tradução de Oscar Mendes. [Capa de João Fahrion] Coleção Nobel (Volume 30). 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 368 p.

CONRAD, Joseph. *Tufão*. Tradução de Queiroz Lima. [Capa de João Fahrion] Coleção Nobel (Volume 14). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 284 p.

CONRAD, Joseph. *Tufão*. Tradução de Queiroz Lima. [Capa de João Fahrion] Coleção Nobel (Volume 14). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 284 p.

CONRAD, Joseph. *Vitória*. Tradução de Leonel Vallandro. [Capa não assinada] Coleção Nobel (Volume 42). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 378 p.

FEUCHTWANGER, Lion. *Flavius Josephus*. Tradução de Álvaro Franco. [Capa de Ernst Zeuner] Coleção Nobel (Volume 7). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934. 448 p.

GLAESER, Ernst. *Classe 1902*. Tradução de Erico Verissimo. [Capa tipográfica não assinada] Coleção Nobel (Volume 3). Porto Alegre: Editora Globo, 1933. 350 p.

HUDSON, W.H. *Verdes Moradas*. Tradução de M. Deabreu. [Capa não assinada] Coleção Nobel (Volume 45). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 250 p.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Tradução de Erico Verissimo. [Capa de Ernst Zeuner] Coleção Nobel (Volume 11). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934. 694 p.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Tradução de Erico Verissimo e Leonel Vallandro. [Capa de Armando Kuwer] Coleção Nobel (Volume 11). 6. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1955. 470 p.

HUXLEY, Aldous. *O Tempo deve Parar*. Tradução de Paulo Moreira da Silva. [Capa de João Fahrion?] Coleção Nobel (Volume 64). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 352 p.

HUXLEY, Aldous. *Sem Olhos em Gaza*. Tradução de Miranda Reis. [Capa de João Fahrion] Coleção Nobel (Volume 16). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 504 p.

KENNEDY, Margaret. *A Ninfa Constante*. Tradução de Gilda Marinho. [Capa não assinada] Coleção Nobel (Volume 44). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 334 p.

LEHMANN, Rosamond. *Poeira*. Tradução de Mario Quintana [Capa não assinada – João Fahrion?] Coleção

Nobel (Volume 65). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 344 p.

LEWIS, Sinclair. *O Figurão*. Tradução de José Geraldo Vieira. [Capa de João Fahrion] Coleção Nobel (Volume 60). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 294 p.

LLEWELLYN, Richard. *Apenas um Coração Solitário*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. [Nome do capista não identificável] Coleção Nobel (Volume G 12). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 416 p.

MALLEA, Eduardo. *Todo verdor perecerá*. [Capa de Armando Kurwer] Coleção Nobel (Volume 80). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1949. 188 p.

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Tradução de Herbert Caro. [Nome do capista não identificável] Coleção Nobel (Volume G 35). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1952. 742 p.

MANN, Thomas. *O Jovem José*. Tradução de Agenor Soares de Moura. [Capa de João Fahrion] Coleção Nobel (Volume G 15). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1948. 256 p.

MANN, Thomas. *Os Buddenbrook: Decadência de uma Família*. Tradução de Herbert Caro. [Nome do capista não identificável] Coleção Nobel (Volume G 4). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 648 p.

MANSFIELD, Katherine. *Felicidade*. Tradução de Erico Verissimo. [Capa não assinada – João Fahrion] Coleção Nobel (Volume G 12). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 286 p.

MAUGHAM, W. Somerset. *O Destino de um Homem*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. [Capa não assinada] Coleção Nobel (Volume 15). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 292 p.

MAUGHAM, W. Somerset. *Histórias dos Mares do Sul*. Tradução de Leonel Vallandro. [Capa não assinada – João Fahrion?] Coleção Nobel (Volume 15). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 238 p.

MAUGHAM, W. Somerset. *Um Gosto e Seis Vinténs*. Tradução de Gustavo Nonnenberg. [Capa não assinada – João Fahrion?] Coleção Nobel (Volume 35). 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 244 p.

MORGAN, Charles. *A Fonte*. Tradução de Mario Quintana. [Capa de João Fahrion] Coleção Nobel (Volume G 10). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 388 p.

O'FLAHERTY, Liam. *O Puritano*. Tradução de Joaquim Ferreira. [Capa não assinada, com retrato do autor na página 4 assinado por João Fahrion] Coleção Nobel (Volume 67). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 220 p.

PAPINI, Giovanni. *Palavras e Sangue*. Tradução de Mario Quintana. [Capa de João Fahrion] Coleção Nobel (Volume 7). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 300 p.

RACHMANOVA, Alia. *Estudantes, Amor, Tscheka e Morte*. Tradução de Felipa Muniz. [Capa de Edgar Koetz] Coleção Nobel (Volume 11). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 328 p.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mario Quintana. [Capa não assinada] Coleção Nobel (Volume 66). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1946. 260 p.

#### **Coleção Tucano**

JAMMES, Francis. *O Albergue das Dores*. Tradução de Mario Quintana. [Capa não assinada – Edgar Koetz?] Coleção Tucano (Volume 10). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 192 p.

McCOY, Horace. *Mas não se mata Cavalos?* Tradução de Erico Verissimo. [Capa de Edgar Koetz com sobrecapa de capista não identificado] Coleção Tucano (Volume 15). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1947. 210 p.

MARTIN DU GARD, Roger. *Um Taciturno*. Tradução de Casemiro Fernandes. [Capa não assinada – Edgar Koetz?] Coleção Tucano (Volume 9). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 192 p.

NATHAN, Robert. *A Luz da Manhã*. Tradução de Hamilcar de Garcia. [Capa de Edgar Koetz] Coleção Tucano (Volume 5). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 166 p.

ROLLAND, Romain. *Pedro e Lúcia*. Tradução de Carlos de Lacerda. [Capa não assinada – Edgar Koetz?] Coleção Tucano (Volume 13). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 152 p.

#### Coleção Verde

BISTER, Henry. *A Dama de Honor*. Tradução de Sarah Machado Rosa. [Nome do capista não identificável] Coleção Verde. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1931. 228 p.

FLEURIOT, Zénaide. *Águia e Pomba*. [Capa de Gregorius] Coleção Verde. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1931. 358 p.

MAQUET, Renée. *Moune*. Tradução de Jayme Vignoli. [Capa de Ernst Zeuner] Coleção Verde. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1931. 226 p.

### 1.4 LITERATURA BRASILEIRA

ANDRADE, Oswald de. *Os Condenados*. [Capa de Edgar Koetz] Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 272 p.

AZAMBUJA, Darcy. *A Prodigiosa Aventura – E outras Histórias Possíveis*. [Capa de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 236 p.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. [Capa de Armando Kurwer, a partir de desenho de João Fahrion, com ilustrações de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1952. 176 p.

BELLEZA, Newton. *A Mulher que virou Homem*. [Capa tipográfica não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 216 p.

BRAZIL, Zeferino. *Bohemia da Penna*. [Capa de Carlos da Cunha] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 180 p.

BRAZIL, Zeferino. *Teias e Luar*. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1924. 276 p.

CAUBY, Amando. *Sapezais e tigüeras – Contos Sertanejos*. [Capa de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 272 p.

CHAVES, Ovídio. *O Anel de Vidro*. [Capa de Nelson Boeira Faedrich] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1934.

DE SOUSA JÚNIOR. *Enquanto a Morte não vem*. [Capa tipográfica de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 272 p.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Poemas da Minha Cidade*. [Capa tipográfica, com ilustrações do autor. Retrato do autor, junto à orelha do livro, por João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 132 p.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Imagens Sentimentais da Cidade*. [Capa de Ernst Zeuner, com ilustrações de João Faria Viana] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 198 p.

FORNARI, Ernani. *Guerra das Fechaduras – E Outras Intrigas Sangrentas*. [Capa de Carlos da Cunha] 1. ed.

Porto Alegre: Editora Globo, 1931. 192 p.

LOPES NETO, Simões. *Lendas do Sul*. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] Porto Alegre: Editora Globo, APLUB, 1974. 172 p.

LOPES NETO, Simões. *Contos Gauchescos*. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] Porto Alegre: Editora Globo, APLUB, 1983. 230 p.

MACHADO, Dionelio. *O Louco do Catí*. [Capa de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 288 p.

MACHADO, Dionelio. *Os Ratos*. [Capa de Edgar Koetz] 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944.

MATTOS, J. Antunes de. *A Lenda do Tricô*. [Capa e ilustrações de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 116 p.

MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto e Outros Poemas*. [Capa de Maria Helena Vieira da Silva, com retrato da autora de Arpad Szenes] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 252 p.

MEYER, Augusto. *Poemas de Bilú*. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1929.

MEYER, Augusto. *Giraluz*. [Capa não assinada, com desenho interno de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1928. 49 p.

MEYER, Augusto. *Sorriso Interior*. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1930.

MILANO, Miguel. *Heróis Brasileiros*. [Capa de Edgar Koetz, com retratos executados por João Faria Viana e ilustrações de João Mottini] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 200 p.

MOOG, Vianna. *Novas Cartas Persas*. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 176 p.

MOOG, Vianna. *Um rio imita o Reno*. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 272 p.

MOOG, Vianna. *Heróis da Decadência*. [Capa de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 294 p.

MOURA, Reinaldo. *Outono*. [Capa de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1936. 104 p.

NEVES, Berilo. *Pampas e Cochilhas*. [Capa de Ernst Zeuner] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1932. 132 p.

ORNELLAS, Manoelito de. *Máscaras e Murais da Minha Terra*. [Capa de Nelson Boeira Faedrich] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. 220 p.

ORNELLAS, Manoelito de.  *Símbolos Bárbaros*. [Capa e ilustrações de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 166 p.

ORNELLAS, Manoelito de. *Tiarajú*. [Capa e ilustrações de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 156 p.

OSORIO, Fernando. *A Guerra dos Farrapos*. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, [194-?]. 224 p.

PORTO ALEGRE, Apollinario. *Cancioneiro da Revolução de 1835*. [Capa de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1935. 100 p.

QUINTANA, Mario. *Canções*. [Ilustrações de Noemia] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1946. 176 p.

REBELO, Marques. *Stela me Abriu a Porta*. [Capa de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1942. 176 p.



- ROCHA, Damaso. *Festa de Luz e de Cor*. [Capa de Nelson Boeira Faedrich] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1933.
- RODRIGUES, Lauro. *Minuano – Contos Gauchescos*. [Capa não assinada – Edgar Koetz?] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, [194-?]. 100 p.
- SILVA, Victor. *Victorias*. [Capa de Giuseppe Gaudenzi] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1924. 132 p.
- SILVEIRA, Tasso de. *Só tu voltaste?* [Capa Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 244 p.
- SOUZA, Rivadavia de. *Pé de Moleque (Crônicas)*. [Capa tipográfica não assinada] Porto Alegre: Editora Globo, 1937. 236 p.
- VARGAS NETTO. *Tropilha Crioula*. [Capa de Ernst Zeuner] Porto Alegre: Editora Globo, 1926.
- VERISSIMO, Erico. *Noite*. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1954. 212 p.
- VERISSIMO, Erico. *Saga*. [Capa de Edgar Koetz] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 336 p.
- VERISSIMO, Erico. *Gato Preto em Campo de Neve*. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 424 p.
- VERISSIMO, Erico. *O Tempo e o Vento*. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] (2 Volumes). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, APLUB, 1984. 998 p.

#### **Coleção Autores Brasileiros**

- AZAMBUJA, Darcy. *No Galpão*. [Capa de Edgar Koetz] Coleção Autores Brasileiros (Volume 3) . 5. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 176 p.
- DE SOUSA JÚNIOR. *Castelo dos Fantasmas*. [Capa de Edgar Koetz] Coleção Autores Brasileiros (Volume 16). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, [194-?]. 172 p.
- GUIMARÃES, Ruth. *Água Funda*. [Capa de Clóvis Graciano] Coleção Autores Brasileiros (Volume 21). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, [194-?]. 204 p.
- MEYER, Augusto. *Segredos de Infância*. [Capa não assinada] 1. ed. Coleção Autores Brasileiros (Volume 33). Porto Alegre: Editora Globo, 1949. 142 p.
- MILLIET, Sergio. *Pintura quase sempre*. [Capa de Edgar Koetz] Coleção Autores Brasileiros (Volume 8). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1944. 280 p.
- VERISSIMO, Erico. *Música ao Longe*. [Capa não assinada] Coleção Autores Brasileiros (Volume 27). 8. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1947. 284 p.
- VERISSIMO, Erico. *O Resto é Silêncio*. [Capa de Edgar Koetz] Coleção Autores Brasileiros (Volume 13). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 426 p.
- VERISSIMO, Erico. *A Volta do Gato Preto*. [Capa não assinada] Coleção Autores Brasileiros (Volume G 4). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1947. 434 p.
- VIEIRA, José Geraldo. *A Quadragésima Porta*. [Capa não assinada] Coleção Autores Brasileiros (Volume G 1). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1948. 524 p.

VIEIRA, José Geraldo. *A Mulher que fugiu de Sodoma*. [Capa de Clóvis Graciano] Coleção Autores Brasileiros (Volume G 3). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1945. 352 p.

VIEIRA, José Geraldo. *A Túnica e os Dados*. [Capa de Clóvis Graciano] Coleção Autores Brasileiros (Volume G 5). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1947. 324 p.

#### **Coleção Província**

AZAMBUJA, Darcy. *Romance Antigo*. [Capa não assinada] Coleção Província (Volume 18). 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1960. 220 p.

BARBOSA LESSA. *O Boi das Aspas de Ouro*. [Capa não assinada] Coleção Província (Volume 15). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1958. 196 p.

DANTE DE MORAES, Carlos. *Figuras e Ciclos da História Rio-Grandense*. [Capa não assinada] Coleção Província (Volume 16). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1959. 230 p.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa Caricata no Rio Grande do Sul no Século XIX*. [Capa não assinada] Coleção Província (Volume 19). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1962. 238 p.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX*. [Capa não assinada] Coleção Província (Volume 11). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1956. 384 p.

VARGAS NETO. *Tropilha Crioula e Gado Xucro – Versos Gauchescos*. [Capa não assinada] Coleção Província (Volume 8). 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1955. 148 p.

### **1.5 LIVROS DIDÁTICOS, MANUAIS, CURSOS, ETC.**

BROCKMANN, Wanda. *O Livro da Quituteira*. [Capa e ilustrações de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1940. 184 p.

BURTIN-VINHOLES, S. *Cours de Français Préparatoire – Premières Minutes*. [Capa e ilustrações de João Fahrion] s/ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1941. 78 p.

LIMA, A.G. *Noções de Geografia – Curso Complementar (I Parte)*. [Capa não assinada – Ernst Zeuner?] 8. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1939. 166 p.

OLIVEIRA, L.M. de. *O Enxoval do meu Filhinho*. [Capa e folha de rosto de João Fahrion] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1943. 80 p.

## 2. LIVROS ILUSTRADOS DA EDITORA JOSÉ OLYMPIO

ALENCAR, José de. *Iracema* (Edição do Centenário). [Capa, ilustrações internas e vinhetas de Poty] Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965. 424 p.

ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. [Capa de Luis Jardim] 8. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954. 268 p.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia até Agora*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948. 260 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1945. 224 p.

ANDRADE, Oswald de. *A Revolução Melancólica*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943. 432 p.

BUTLER, Samuel. *Destino da Carne*. Tradução de Rachel de Queiroz. [Capa de Santa Rosa] Coleção Fogos Cruzados (Volume II). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, [194-?]. 416 p.

CARDOSO, Lúcio. *A Professora Hilda*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1946. 194 p.

DOSTOIEVSKI, T. *Humilhados e Ofendidos*. Tradução de Rachel de Queiroz. [Capa e xilogravuras internas de Oswaldo Goeldi] 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954. 468 p.

FARIA, Octavio de. *O Anjo de Pedra*. [Capa de Santa Rosa] Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1944. 664 p.

FARIA, Octavio de. *Os Loucos (VI)*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952. 442 p.

FARIA, Octavio de. *O Senhor do Mundo*. [Capa de Poty] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957. 526 p.

FONTES, Armando. *Rua do Siriry*. [Capa não assinada – Santa Rosa?] Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937. 368 p.

GUIMARÃES ROSA, João. *Sagarana*. [Capa e ilustrações de Poty] 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958. 390 p.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. [Capa de Poty] 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978. 460 p.

JARDIM, Luis. *Maria Perigosa*. [Capa e ilustrações de Luis Jardim] Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959. 214.

LINS DO REGO, José. *Pureza*. [Capa de Santa Rosa] 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943. 348 p.

MACHADO, Aníbal. *Vila Feliz*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1944. 288 p.

MACHADO, Dionelio. *Desolação*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1944. 354 p.

- MENDES, Murilo. *Poesias (1925-1955)*. [Capa de Luis Jardim] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959. 484 p.
- MEYER, Augusto. *À Sombra da Estante*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947. 260 p.
- NERY, Adalgisa. *Ar do Deserto*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943. 90 p.
- NERY, Adalgisa. *OG – Contos*. [Capa de Santa Rosa] Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943. 136 p.
- PALMÉRIO, Mário. *Vila dos Confins*. [Capa de Poty, com ilustrações internas de Percy Lau] 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957. 410 p.
- PROUTY, Olive. *Stella Dallas*. Tradução de Rachel de Queiroz. [Capa de Luiz Jardim] Coleção Feira de Vaidades (Volume 2). 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1945. 290 p.
- QUEIROZ, Rachel de. *As Três Marias*. [Capa de Santa Rosa] 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943. 288 p.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere (Volume I)*. [Capa de Santa Rosa] Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953. 236 p.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere (Volume II)*. [Capa de Santa Rosa] Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953. 246 p.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere (Volume III)*. [Capa de Santa Rosa] Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953. 238 p.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere (Volume IV)*. [Capa de Santa Rosa] Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953. 168 p.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1938. 194 p.
- REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939. 264 p.
- REGO, José Lins do. *Pureza*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937. 352 p.
- SANTOS, Ruy. *Água Barrenta*. [Capa de Luiz Jardim] Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953. 320 p.
- STONE, Irving. *Mulher Imortal*. Tradução de Rachel de Queiroz. [Capa de Luiz Jardim] Coleção O Romance da Vida (Volume 38). 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947. 480 p.
- VERGARA, Telmo. *Cadeiras na Calçada*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1936. 176 p.
- VIEIRA, José Geraldo. *Território Humano*. [Capa não assinada – Santa Rosa?] Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1936. 624 p.

### 3. LIVROS ILUSTRADOS DA EDITORA MONTEIRO LOBATO

ANDRADE, Euclides. *Lingüinhas de Prata*. [Capa e guardas de J. Prado] 1. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, 1923. 192 p.

COUTO, Ribeiro. *A Casa do Gato Cinzento*. [Capa e guardas de J. Prado] 1. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, 1922. 192 p.

LISBOA, Rosalina Coelho. *Rito Pagão*. [Capa de Di Cavalcanti e guardas de J. Prado] 2. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, [192-?]. 108 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Cidades Mortas*. [Capa de J. Prado] 4. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, 1923. 260 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O Macaco que se fez Homem*. [Capa não assinada] 1. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, 1923. 224 p.

PRAZERES, Otto. *Casamentos a Prestações*. [Capa e guardas de J. Prado] 1. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, 1923. 190 p.

THEOFILO, Rodolpho. *O Reino de Kiato*. [Capa não assinada] 1. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, 1922. 148 p.

WILDE, Oscar. *O Dever de Matar*. [Capa e guardas de J. Prado] 1. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, 1924. 184 p.

## 4. LIVROS ILUSTRADOS DA COMPANHIA EDITORA NACIONAL

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. [Capa não assinada] 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. 218 p.

### 4.1 LITERATURA INFANTIL

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *A Reforma da Natureza*. [Capa e ilustrações de Belmonte] [s.ed.] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. 56 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Aritmética da Emília*. [Capa, guardas e ilustrações de Belmonte] [s.ed.] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. 172 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *As Caçadas de Pedrinho*. [Capa e ilustrações não assinadas] 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. 102 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *A Penna de Papagaio*. [Capa e ilustrações de João Villin] 1. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1930

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Fábulas*. [Capa de J.U. Campos, com ilustrações de Wiese] 10. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945. 158 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Geografia de Dona Benta*. [Capa de J.U. Campos, com ilustrações de J.U. Campos e Belmonte] 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. 238 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *História das Invenções*. [Capa e ilustrações de J.U. Campos] [s.ed.] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. 162 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Histórias de Tia Anastácia*. [Capa e ilustrações de Raphael de Lamo] 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945. 292 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *História do Mundo para as Crianças*. [Capa de J.U. Campos, com ilustrações não assinadas] 8. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. 270 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Memórias da Emília*. [Capa e ilustrações de Belmonte] 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. 140 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O Espanto das Gentes*. [Capa e ilustrações de J.U. Campos] São Paulo: Companhia Editora Nacional, [193-?]. 56 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O Poço do Visconde*. [Capa e ilustrações de Belmonte] 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944. 182 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O Saci*. [Capa e ilustrações de João Villin] 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934. 124 p.

### 4.2 ROMANCES POLICIAIS E DE AVENTURA

HAGGARD, H. Rider. *Ella*. Tradução de Adriano de Abreu. [Nome do capista não identificável] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932. 302 p.

HAGGARD, H. Rider. *A Volta de Ella*. Tradução de Cordélia Marcondes dos Santos. [Nome do capista não

identificável] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932. 334 p.

HORLER, Sidney. *O Homem Calvo*. Tradução de Moacyr Deabreu. [Capa não assinada] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933. 288 p.

ROHMER, Sax. *O Mistério do Dr. Fu-Manchú*. Tradução de Dieno Castanho. [Capa de J.U. Campos] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933. 288 p.

ROHMER, Sax. *A Volta do Dr. Fu-Manchú*. Tradução de Dieno Castanho. [Capa de J.U. Campos] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933. 284 p.

WALLACE, Edgar. *O Calendário*. Tradução de Manuel Bandeira. [Capa de J.U. Campos] Série Negra (Volume 5). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934. 256 p.

#### **Coleção Terramarear**

COOPER, James Fenimore. *O Último dos Moicanos*. Tradução de Agrippino Grieco. [Capa de J.U. Campos] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. 192 p.

BIART, Lucien. *Na Fronteira Indiana*. Tradução de Godofredo Rangel. [Capa de J.U. Campos] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947. 208 p.

LE ROUGE, Gustavo. *O Náufrago do Espaço*. Tradução de Adriano de Abreu. [Capa de J.U. Campos] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933. 192 p.

### **4.3 LITERATURA UNIVERSAL**

LESSA, Orígenes. *Ilha Grande – Do jornal de um prisioneiro de guerra*. [Capa não assinada] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933. 200 p.

PETRY, Ann. *A Rua*. Tradução de Lígia Junqueira Smith. [Capa de Dorca] São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947. 304 p.

## 5. LIVROS ILUSTRADOS DA EDITORA BRASILIENSE

DANTAS, Paulo. *O Capitão Jagunço*. [Capa de Edgar Koetz] São Paulo: Editora Brasiliense, 1959. 166 p.

MEDAUAR, Jorge. *Água Preta*. [Capa de Edgar Koetz] São Paulo: Editora Brasiliense, 1958. 210 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Aritmética da Emília*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 9. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1955. 156 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Caçadas de Pedrinho*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 12. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957. 108 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Dom Quixote das Crianças*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957. 204 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Emília no País da Gramática*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 12. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963. 180 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Fábulas*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 16. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957. 198 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Geografia de Dona Benta*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958. 232 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *História das Invenções*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 9. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957. 164 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Histórias de Tia Anastácia*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957. 196 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Idéias de Jeca Tatú*. [Capa de Edgar Koetz] São Paulo: Editora Brasiliense, 1959. 276 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Memórias da Emília*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1954. 122 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O Pica-pau Amarelo*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1960. 180 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O Poço do Visconde*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957. 238 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *O Saci*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 16. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958. 122 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Reinações de Narizinho*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 18. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1959. 302 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Serões de Dona Benta*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957. 228 p.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Viagem ao Céu*. [Capa de Augustus, com ilustrações de André le Blanc] 11. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1954. 154 p.



## 6. LIVROS ILUSTRADOS DE DIVERSAS EDITORAS

- ACCIOLY NETTO, A. *Três Máscaras*. [Capa de E. Bianco] São Paulo: Edições O Cruzeiro, 1956. 216 p.
- ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. *Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja da China*. [Capa de Clóvis Graciano] São Paulo: Livraria Martins Editora, [s.d.], 204 p.
- ALÉIJEM, Schálom. *En América*. [Capa de Edgar Koetz] 1. ed. Buenos Aires: Argonauta, 1946. 192 p.
- BINDER, Helene. *Plauderstündchen*. [Capa e ilustrações de diversos artistas] 2. ED. Nürnberg, Alemanha: Theodor Strofer's Kunstverlag, [s.d.].
- BRAGA, Ernani. *Cancioneiro Gaúcho*. [Capa de João Fahrion] 1. ed. (Edição do Autor). Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria do Globo, [194-?].
- BURGESS, Perry. *Eles caminham sós*. Tradução de Margarida Izar. [Capa de Lívio Abramo] Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1943. 324 p.
- CRULS, Gastão. *Ao Embalo da Rede*. [Capa não assinada] Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1922. 216 p.
- DANTAS, Paulo. *Purgatório*. [Capa e ilustrações internas de Edgar Koetz. Folha de rosto com uma água forte de Aldemir Martins] São Paulo: Editora Piratininga, 1955. 256 p.
- DANTAS, Paulo. *O Livro de Daniel*. [Capa de Edgar Koetz a partir de xilogravura de Newton Cavalcanti. Ilustrações internas: xilogravuras de Newton Cavalcanti] Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1961. 284 p.
- DOSTOIEWSKI, T. *Crime e Castigo*. Tradução de Ivan Petrovitch. [Capa de Di Cavalcanti] Rio de Janeiro: Editora Americana, 1930. 544 p.
- EDY-LEGRAND. *Macao und Cosmage – Oder die Erfahrung des Glücks von Edy-Legrand*. Wuppertal, Alemanha: Peter Hammer Verlag, 2004. Reprodução fac-similar da edição de 1919.
- FELÍCIO DOS SANTOS, João. *João Abade*. [Capa e ilustrações internas de Poty] Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958. 308 p.
- FONSECA, Rubem. *O Cobrador e outros contos*. [Capa e ilustrações de Rubens Gerchman]. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2007.
- FONTES, Epicteto. *Amor de Sogra*. [Capa não assinada] Rio de Janeiro: A Noite Editora, 1937. 188 p.
- GUIA POPULAR DE PORTO ALEGRE – Pharmacia Torelly. Organização Boa Nova e Rubens Silva. 2. ed. Porto Alegre: Tipografia Ludwig Irmãos, 1915. 46 p.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Saquarema*. [Capa de Geraldo de Castro] São Paulo: Editora Universal, 1946. 344 p.
- HAUFFE, Wilhelm. *Märchen*. [Capa e ilustrações de Ruth Koser-Michaëls] München, Alemanha: Droemersch Verlagsanstalt, 1939.
- IVO, Lêdo. *As Alianças*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1947. 208 p.
- LIMA, Jorge de. *Guerra dentro do Beco*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1950. 288 p.
- LIMA BARRETO. *Vida e Morte de Gonzaga de Sá*. [Capa de Dorca] São Paulo: A Bolsa do Livro, [194-?], 194 p.

- LISPECTOR, Clarice. *O Lustre*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946. 344 p.
- LOPES NETO, Simões. *Lendas do Sul*. [Capa e ilustrações de Nelson Boeira Faedrich] São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953. 166 p.
- MARAN, René. *Djumá – Cão sem Sorte*. Tradução de Aristides Ávila. [Capa de Badenes] São Paulo: Edições da Livraria Cultura Brasileira, 1934. 240 p.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. [Capa e ilustrações de Renina Katz] São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 256 p.
- MEYER, Augusto. *A Literatura e a Poesia*. [Capa não assinada] 1. ed. Porto Alegre: Typographia Thurmann, 1931.
- MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Idéias de Géca Tatú*. [Capa não assinada] 1. ed. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919. 216 p.
- NEVES-MANTA, I. de L. *Borba Sangue – Quatro Mergulhos na Alma do Homem*. [Capa de Poty, com ilustrações de Augusto Rodrigues, Oscar Meira, Quirino Campofiorito, Santa Rosa e Poty] 1. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1948. 120 p.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. *As Noites do Morro do Encanto*. [Capa, ilustrações internas e vinhetas de Poty] Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957. 232 p.
- RAMOS, Graciliano. *Cahetés*. [Capa de Santa Rosa] 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Schmidt, 1933.
- ROTH, Joseph. *JOB – O Romance de um Pobre Professor*. Tradução de Dom José Paulo da Câmara. [Capa não assinada] São Paulo: Edições da Livraria Cultura Brasileira, 1934. 240 p.
- RAMOS, Graciliano. *Contos e Novelas de Graciliano Ramos I*. [Capa não assinada] Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957. 290 p.
- RAMOS, Graciliano. *Contos e Novelas de Graciliano Ramos II*. [Capa não assinada] Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957. 324 p.
- RAMOS, Graciliano. *Contos e Novelas de Graciliano Ramos III*. [Capa não assinada] Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957. 258 p.
- RUSCHEL, Nilo. *Canções de Luz e Sombra*. [Capa, ilustrações e ex-libris de Nelson Boeira Faedrich] 1. ed. (Edição do Autor). Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria do Globo, 1934.
- SARAIVA, Henriqueta. *Histórias que Vovó Contava*. [Capa e ilustrações de Umberto della Latta] 2. ed. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1945. 116 p.
- SPYRI, Johanna. *Heidi*. [Capa e ilustrações de Willy Planck] 7. ed. Stuttgart, Alemanha: Loewes Verlag, Ferdinand Carl, 1935. 140 p.
- STEINBECK, John. *O Inverno da Nossa Esperança*. Tradução de Brenno Silveira. [Capa de Eugênio Hirsch] Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964. 308 p.
- VANCE, Ethel. *Represália*. Tradução de Otávio Mendes Cajado. [Capa de Dorca] São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943. 306 p.
- VERISSIMO, Erico. *Noite*. [Capa e ilustrações de Danúbio Gonçalves]. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, 2005.

WITTLIN, Alma. *Abdul Hamid: o Déspota Voluptuoso*. Tradução de J. Carvalho. [Capa de Martelli] Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1942. 212 p.

ZWEIG, Stefan. *Momentos Decisivos da Humanidade*. Tradução de Medeiros de Albuquerque. [Capa de Di Cavalcanti] Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1935. 168 p.

## 7. PERIÓDICOS

A NOVELA – Canta uma Canção de Amor. [**Capa de João Fahrion**] Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, mar. 1937. Ano 2, nº 6.

A NOVELA – O Mistério dos Sete Relógios. [**Capa de João Fahrion**] Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, jul. 1937. Ano 2, nº 10.

A NOVELA – Os Sapatinhos Vermelhos. [**Capa de Edgar Koetz**] Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, nov. 1937. Ano 3, nº 14.

A NOVELA – O Capitão Kaiman. [**Capa de Gastão Hofstetter**] Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, dez. 1937. Ano 3, nº 15.

A NOVELA – Aconteceu em Hamburgo. [**Capa de Edgar Koetz**] Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, jan. 1938. Ano 3, nº 16.

A NOVELA – Um Cowboy em Nova York. [**Capa de João Fahrion**] Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, abr. 1938. Ano 3, nº 19.

MADRUGADA. [**Capa de Sotéro Cosme**] Porto Alegre, [s.n.], 25 set. 1926. Ano 1, nº 1.

MADRUGADA. [**Capa de Sotéro Cosme**] Porto Alegre, [s.n.], 2 out. 1926. Ano 1, nº 2.

MADRUGADA. [**Capa de Sotéro Cosme**] Porto Alegre, [s.n.], 9 out. 1926. Ano 1, nº 3.

MADRUGADA. [**Capa de João Fahrion**] Porto Alegre, [s.n.], 23 out. 1926. Ano 1, nº 4.

MADRUGADA. [**Capa de João Fahrion**] Porto Alegre, [s.n.], 4 dez. 1926. Ano 1, nº 5.

PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO. Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, 1946. Ano 2, nº 5.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, Edição da Livraria do Globo, 1929 a 1939. [Várias edições dentro deste período, os dez primeiros anos da publicação.].

## 8. ENTREVISTAS À PESQUISADORA

FAEDRICH, Alba Schneider. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 1 mai. 2002.

FAEDRICH, Nelson Boeira. Considerações sobre o Tema Arte-Artistas (Depoimento escrito). Porto Alegre [s/d]. Material escrito pelo próprio artista, de posse da família Faedrich.

FAEDRICH, Karin. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 26 jul. 2006.

FAEDRICH, Oscar. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 18 jul. 2006.

FAHRION, Carlos Raul. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 5 mai. 2000; 13 ago. 2004; 9 set. 2004.

FONSECA, Joaquim da. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 9 jul. 2002; 12 mar. 2007.

GOMES, Paulo César Ribeiro. Depoimento concedido à pesquisadora. Porto Alegre, 15 jul. 2007.

KOETZ, Celso. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 4 mai. 2002; 18 mar. 2007.

LEYEN, Ana Cosme. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 16 mai. 2002; 15 jun. 2007.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Depoimento concedido à pesquisadora. Porto Alegre, 15 jul. 2007.

SERAFINI, Enedina Machado. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 22 jun. 2000.

## 9. ACERVOS CONSULTADOS

Associação Leopoldina Juvenil. Porto Alegre, RS.

Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.

Coleção Aplub. Porto Alegre, RS.

Coleção Calito Moura. Porto Alegre, RS.

Coleção Carlos Raul Fahrion. Porto Alegre, RS.

Coleção Celso Koetz. Porto Alegre, RS.

Coleção Karin Faedrich. Porto Alegre, RS.

Coleção Oscar Faedrich. Porto Alegre, RS.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). Porto Alegre, RS.

Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (MCSHJC). Porto Alegre, RS.

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS







## 1. BIBLIOGRAFIA

### 1.1 SOBRE ARTES GRÁFICAS, ILUSTRAÇÃO, HISTÓRIA E PERSONAGENS DA INDÚSTRIA EDITORIAL NO BRASIL

- ALVARUS (Álvaro Cotrim). *J. Carlos: Époda, Vida, Obra*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985. 112 p.
- AMORIM, Sônia Maria de. *Em Busca de um Tempo Perdido – Edição de Literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999. 184 p.
- A Revista no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 2000. 252 p.
- AZEVEDO, Carmem Lúcia de; CAMARGOS, Márcia Mascarenhas de; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997. 392 p.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as Raízes do Modernismo*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1992. 278 p.
- CAMARGO, Luís. *A Ilustração do Livro Infantil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- CAMARGO, Mario de. *Gráfica – Arte e Indústria no Brasil – 180 Anos de História*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003. 176 p.
- CARDOSO, Rafael. *O Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 360 p.
- CARDOSO, Rafael. *Uma Introdução à História do Design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. 240 p.
- CARLOS, J. (José). *Carnaval*. Organização de Cássio Loredano; Texto de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 1999. 192 p.
- CARLOS, J. (José). *O Rio de Janeiro de J. Carlos*. Organização de Cássio Loredano; Texto de Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1998. 436 p.
- CARLOS, J. (José). *J. Carlos contra a Guerra*. Organização de Cássio Loredano; Texto de Arthur Dapieve. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. 288 p.
- CARLOS, J. (José). *Lábaro Estrelado*. Organização de Cássio Loredano; Texto de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. 64 p.
- CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em Papel e Tinta – Periodismo e Vida Urbana – 1890-1915*. São Paulo: EDUC; FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial São Paulo, 2000. 224 p.
- FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa Literária de Porto Alegre no Século XIX*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, 1975. 232 p.
- FERREIRA, Athos Damasceno. *Jornais Críticos e Humorísticos de Porto Alegre no Século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1927. 36 p.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra – Uma Introdução à Bibliologia Brasileira: a Imagem Gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 512 p.

FONSECA, Joaquim da. *Comunicação Visual: Glossário*. Porto Alegre: Editora da Universidade, Artes e Oficinas, 1990. 124 p.

GRINBERG, Piedade Epstein. *Di Cavalcanti – Um Mestre Além do Cavalete*. São Paulo: Metalivros, 2005. 144p.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. 1. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor; Editora da Universidade de São Paulo, 1985. 694 p.; 2. ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 816 p.

KOSHIYAMA, Alice Mikita. *Monteiro Lobato – Intelectual, empresário, editor*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Com-arte, 2006. 228 p.

LESSA, Barbosa. *Centenário da Livraria do Globo: 1883-1983*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1983.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1963. 4 Volumes. 1798 p.

LIMA, Yone Soares. *A Ilustração na Produção Literária – São Paulo, década de 20*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1985. 260 p.

LOREDANO, Cássio. *O Bonde e a Linha – Um Perfil de J. Carlos*. 1. ed. São Paulo: Editora Capivara, 2002. 96 p.

MACHADO, Ubiratan. *A Etiqueta de Livros no Brasil – Subsídios para uma História das Livrarias Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. 468 p.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista – Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República Velha (1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 600 p.

MEYER, Marlyse. *Do Almanak aos Almanques*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 208 p.

RAMOS, Paula (Org.) *A Madrugada da Modernidade (1926)*. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2006. 84 p.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify, Fapesp, 2006. 320 p.

SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. 224 p.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999. 120 p.

## 1.2 SOBRE ARTES GRÁFICAS, ILUSTRAÇÃO, HISTÓRIA E PERSONAGENS DA INDÚSTRIA EDITORIAL NO OCIDENTE

ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do Livro: Princípios da Técnica de Editoração*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Brasília: INL, Instituto Nacional do Livro, 1986. 676 p.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do Estilo Tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 428 p.

BRUNNER, Felix. *A Handbook of Graphic Reproduction*. Switzerland: Arthur Niggli, 1964. 372 p.

DAS GROSSE BUCH DER EMAILPLAKATE. München, Alemanha: Orbis Verlag, 1997. 328 p.

- DAS UFA-PLAKAT — Filmpremieren 1918 bis 1943. Heidelberg, Alemanha: Verlag Edition Braus, 1998. 142 p.
- EYSSEN, Jürgen. *Buchkunst in Deutschland – vom Jugendstil zum Malerbuch*. Hannover, Alemanha: Schlüter-sche Verlagsanstalt und Druckerei, 1980. 248 p.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura – A Imagem Gráfica do Humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. 288 p.
- GALLO, Max. *The Poster in History*. Middlesex, Inglaterra: Hamlyn, 1974. 324 p.
- GORDON, Ray. *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*. New York, Estados Unidos: Dover Publications, 1976. 340 p.
- HELLER, Steven. *Linguagens do Design – Compreendendo o Design Gráfico*. São Paulo: Edições Rosari, 2007. 452 p.
- HENDEL, Richard. *O Design do Livro*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 244 p.
- HOFSTÄTTER, Hans. *Jugendstil – Graphik und Druckkunst*. Augsburg, Alemanha: Otus Verlag, 2004. 296 p.
- HOLLIS, Richard. *Design Gráfico – Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 250 p.
- HURLBURT, Allen. *Layout: O Design da Página Impressa*. São Paulo: Nobel, 2002. 159 p.
- IM ANFANG WAR DAS WORT – Glanz und Pracht Illumierter Bibeln. Textos de Andreas Fingernagel e Christian Gastgeber. Köln, Alemanha: Taschen, 2005. 416 p.
- IVINS, Jr. W.M. *Imagem Impresa y Conocimiento*. Barcelona, Espanha: Gustavo Gili, 1975. 236 p.
- LANG, Lothar. *Impressionismos und Buchkunst*. Leipzig, Alemanha: Edition Leipzig, 1995. 232 p.
- LANG, Lothar. *Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907-1937*. Leipzig, Alemanha: Edition Leipzig, 1993. 240 p.
- LANG, Lothar. *Konstruktivismus und Buchkunst*. Leipzig, Alemanha: Edition Leipzig, 1991. 232 p.
- LANG, Lothar. *Surrealismus und Buchkunst*. Leipzig, Alemanha: Edition Leipzig, 1993. 216 p.
- LANGER, Alfred. *Jugendstilbuchkunst*. Leipzig, Alemanha: Edition Leipzig, 1995. 232 p.
- LEWIS, John. *The 20th Century Book — Its Illustration and Design*. New York, Estados Unidos: Van Nostrand Reinhold, 1984. 2. ed. 272 p.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com Tipos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 184 p.
- MARTINS, Wilson. *A Palavra Escrita – História do Livro, da Imprensa e da Biblioteca*. São Paulo: Ática, 1996. 184 p.
- MARTINS FILHO, Plínio (Org.). *A Arte Invisível, ou A Arte do Livro*. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 144 p.
- McMURTRIE, Douglas. *O Livro*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. 690 p.
- MEGGS, Philip. *Historia Del Diseño Gráfico*. Ciudad de México, México: Trillas, 2000. 562 p.
- MOULY, Françoise. *Covering The New Yorker – Cutting-Edge Covers from a Literary Institution*. New York,

Estados Unidos: Abbeville Press, 2000. 256 p.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef; MÜLLER-BROCKMANN, Shizuko. *Geschichte des Plakates*. Berlin, Alemanha: Phaidon, 2004. 244 p.

NIEMEYER, Lucy. *Tipografia: Uma Apresentação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2003. 100 p.

SMEETS, René. *Signs, Symbols e Ornaments*. New York, Estados Unidos: Van Nostrand Reinhold Company, 1975. 176 p.

WALTHER, Ingo & WOLF, Norbert. *Meisterwerke der Buchmalerei – Die Schönste Handschriften der Welt von 400 bis 1600*. Köln, Alemanha: Taschen, 2005. 502 p.

### 1.3 SOBRE MODERNIDADE

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998. 336 p.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel; Itaú Cultural, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 710 p.

ÁVILA, Affonso (Org.). *O Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 232 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura (Obras Escolhidas, Volume I)*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a. 256 p.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – Um Lírico no Auge do Capitalismo (Obras Escolhidas, Volume III)*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b. 272 p.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 362 p.

CATTANI, Icléia. *Icléia Cattani*. Organizador: Agnaldo Farias. Coleção Pensamento Crítico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. 160 p.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 1. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 1999. 312 p.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 264 p.

FABRIS, Annateresa; ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. *Arte Moderna*. 1. ed. São Paulo: Experimento, 2001. 192 p.

FABRIS, Annateresa (Org.) *Crítica e Modernidade*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 224 p.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994. 160 p.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. 560 p.

PIETA, Marilene Burtet. *A Modernidade na Pintura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1995. 274 p.

- SCARINCI, Carlos. *Precursos das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Álbum. Porto Alegre: Riocell, 1980.
- STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. 308 p.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 170 p.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. 260 p.

#### 1.4 BIBLIOGRAFIA GERAL DE REFERÊNCIA

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1993. 317 p.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. *Qué és um mito: Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005. 262 p.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 320 p.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. 362 p.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 432 p.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 311 p.
- BÜRGER, Peter. *La Prose de la Modernité*. Paris, França: Klincksieck, 1994. 420 p.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 192 p.
- BRINGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. 380 p.
- CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. 280 p.
- CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.
- CHARTIER, Roger; CAVALLO, Gugliermo. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Editora Atica, 1998.
- COSTA, Alfredo da. *O Rio Grande do Sul: Completo Estudo sobre o Estado*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria do Globo – Barcellos, Bertaso & Cia, 1922. 502 p.
- DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte – A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006. 294 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo – Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. 382 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant L'Image – Question posée aux fins d'une Histoire de L'Art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. 336 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante – Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. 592 p.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. 284 p.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755 - 1900)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. 522 p.

FRANCASTEL, Pierre. *A Imagem, a Visão e o Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 226 p.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. 444 p.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 292 p.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1976.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais – Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 282 p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor Eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994. 250 p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura – Textos Essenciais (Volume 7: O Paralelo das Artes)*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2005. 136 p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura – Textos Essenciais (Volume 9: O Desenho e a Cor)*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. 152 p.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 368 p.

JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999. 414 p.

LOVE, Joseph. *O Regionalismo Gaúcho*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. 288 p.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 360 p.

MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 408 p.

MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 216 p.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho – Aspectos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1982. 201 p.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 436 p.

MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 174 p.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999. 224 p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História da Indústria Sul-Rio-Grandense*. 1. ed. Guaíba: Riocell, 1985. 123 p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Memória Porto Alegre – Espaços e Vivências*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999. 192 p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *RS: A Economia e o Poder nos Anos 30*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1980. 192 p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (Coord.). *O Espetáculo da Rua*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996. 96 p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003. 132 p.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte – Passado e Presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 440 p.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1982. 256 p.

TERRA FARROUPILHA – Formação do Rio Grande do Sul. Diretores: Armando Lima, Breno de Dornelles, David Barros Cassal; Redator e Coodernador Literário: Aurélio Porto. 1. ed. Porto Alegre, [s.ed.] [1937?]. 280 p.

## 1.5 BIBLIOGRAFIA GERAL COMPLEMENTAR

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 432 p.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1984. 96 p.

ARWAS, Victor. *Art Deco*. New York, Estados Unidos: Harry Abrams, Inc, 1992. 316 p.

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 272 p.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 288 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global Editora, 2002.

CHALUMEAU, Jean Luc. *As Teorias da Arte*. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1997. 172 p.

COUTINHO, Afrânio, *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

CRUZ, Cláudio (Org.) *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: Unidade Editorial (Cadernos Porto e Vírgula, 17), 1999. 104 p.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. 426 p.

ELGER, Dietmar. *Expressionismo*. Köln, Alemanha: Taschen, 2003. 256 p.

FAHR-BECKER, Gabriele. *Arte Nova*. Köln, Alemanha: Könemann, 2000. 425 p.

FER, Briony (et aliii). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. 346 p.

FIEDLER, Jeannine & FEIERABEND, Peter. *Bauhaus*. Köln, Alemanha: Könemann, 2000. 640 p.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 546 p.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um Cachimbo*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002. 88 p.

FRUTIGER, Adrian. *Sinais & Símbolos*. Desenho, projeto e significação. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 116 p.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. 1. ed. Köln, Alemanha: Taschen, 2006. 256 p.

GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão – Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 386 p.

GOMBRICH, Ernst. *The Uses of Images – Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London, Inglaterra: Phaidon, 2000. 306 p.

GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas*. São Paulo: Edusp, 1996. 208 p.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 744 p.

HARRISON, Charles (et alii). *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. 270 p.

MIX, Miguel Rojas. *América Imaginária*. Barcelona: Editorial Lúmen, 1992. 252 p.

MOELLER, Magdalene. *Künstlergruppe Brücke*. München, Alemanha: Prestel Verlag, 2005. 140 p.

NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 496 p.

SANTAELLA, Lúcia. *Imagem – Cognição, Semiótica, Mídia*. Lúcia Santaella e Winfried Nöth. São Paulo: Iluminuras, 1999. 224 p.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil (3) – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Coordenador-geral da coleção: Fernando Novais; Organizador do volume: Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 726 p.

SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada – Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2001. 587 p.

SYIPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. 244 p.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas: Edição Comentada e Ilustrada*. Edição, introdução e notas de Maria Tatar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. 388 p.

VELOSO, Mariza & MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras Brasileiras – Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000. 216 p.

VELLOSO, Mônica. *Que Cara tem o Brasil? – As maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 156 p.

WILLIAMS, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime (1930-1945)*. New York, Estados Unidos: Duke University Press, 2001. 346 p.

WIND, Edgar. *A Eloqüência dos Símbolos: Estudos sobre Arte Humanista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 272 p.

WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 384 p.

## 1.6 ARTIGOS ACADÊMICOS

AMARAL, Aracy. As Três Décadas Essenciais no Desenho de Di Cavalcanti. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1997, p. 153-161.



- ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: 1986, nº 14, p. 2-15.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. p. 19-60.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. El mundo del mito. In: BAUZÁ, Hugo Francisco (Org.) *El Imaginario en el Mito Clásico*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Estudios del Imaginario, 2004. p. 37-55.
- BOZZETTI, Norberto. Uma Revista com Logotipo. In: RAMOS, Paula (Org.). *A Madrugada da Modernidade (1926)*. 1. ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2006. p. 64-69.
- BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: O Trauma do Moderno. In: *Sete Ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 13-17.
- BULHÕES, Maria Amélia. O Modernismo e as Transformações no Sistema das Artes. In: BRITES, Blanca; CATTANI, Icleia Borsa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). MODERNIDADE – IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE CBHA. *Anais...* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/ Instituto de Artes, 1991. p. 150-159.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Goeldi: a Gravura como Escrita. In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: Secretária da Ciência e da Cultura, Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, 1984, ano 1, n. 1.
- CARDOSO, Rafael. O Início do Design de Livros no Brasil. In: CARDOSO, Rafael. *O Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 160-196.
- CARRETE, Juan e CORREA, Antonio. El Grabado y el arte de la Pintura. Del Barroco a la Ilustración. In: *Goya – Revista de Arte*. Madrid, Espanha: Fundacion Lazaro Galdiano, n. 181-182, julho-outubro 1984, p. 38-43.
- CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era Moderno: Artes no Rio de 1905 a 1955. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Quando o Brasil era Moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p.12-28
- CATTANI, Icléia Borsa. Pintura Modernista em São Paulo – Relação entre Vanguarda e Retorno à Ordem em São Paulo. Comunicação apresentada no III Congresso Brasileiro de História da Arte. Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. A Propósito dos aniversários de Drummond e da Semana de 22: Sobre a interação entre texto e ilustração na criação de livros de arte. In: *Revista do Livro da Fundação Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002, ano 14, n. 45, p. 142-165.
- COELHO, Luiz Antônio. A criança e o livro infantil. Disponível em <[www.users.rdc.puc-rio.br](http://www.users.rdc.puc-rio.br)>.
- CHARTIER, Roger. Cultura Popular: Revisitando o Conceito Historiográfico. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995, vol. 8, n. 16, p. 179-192.
- CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994. p. 57-65.
- CHIARELLI, Tadeu. Lívio Abramo e a Conciliação Tensa de Opostos. In: MATRIZES DO EXPRESSIONISMO NO BRASIL: Abramo, Goeldi, Segall. Textos de Aníbal Machado, Tadeu Chiarelli e Sônia Salztein. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000. 88 p. Catálogo de Exposição. p. 15-19.
- CHIARELLI, Tadeu. Monteiro Lobato contra os Arraiais Bambos da Estética Paulistana. In: BRITES, Blanca; CATTANI, Icleia Borsa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). MODERNIDADE – IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE CBHA. *Anais...* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/ Instituto de Artes, 1991. p. 100-105.

COUTINHO, Wilson. Os Anos 30 e 40: as décadas da Crença. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Quando o Brasil era Moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 120-154.

CUNHA LIMA, Edna Lúcia; FERREIRA, Márcia Christina. Santa Rosa: um Designer a serviço da Literatura. In: CARDOSO, Rafael. *O Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 197-232.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica. *Fronteiras: Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 19-53.

DIETERICH, Bárbara. El arte del Livro em Alemanha – Del Jugendstil a la Bauhaus. In: *Goya – Revista de Arte*. Madrid, Espanha: Fundacion Lazaro Galdiano, n. 181-182, Julho-Outubro 1984, p. 117-124.

DOCTORS, Marcio. Desvio para o Moderno. In: CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 30-58.

FABRIS, Annateresa. A Guerra das Imagens. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras – Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 133-158.

FABRIS, Annateresa. Desconstruir, reconstruir. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996, n° 13.

FABRIS, Annateresa. Entre arte e mercadoria: uma análise do cartaz publicitário. In: *Os Reclames de Fulvio Pennacchi – Primórdios da Propaganda Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. Catálogo de Exposição. p. 70-91.

FABRIS, Annateresa. Figuras do Moderno (Possível). In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado; Cosac & Naify, 2002. 638 p. Catálogo de Exposição. p. 41-51.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras 1994. p. 9-25.

FABRIS, Mariarosaria. Cinema: da modernidade ao modernismo. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras 1994. p. 97-110.

FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. Dibujos de Lívio Abramo. In: *Espiral: Letras y Artes*. Bogotá, Colômbia: 1971, n. 118, p. 43-48.

FLEISCHER, Marion. O expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. In: GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 744 p.

FONSECA, Joaquim da. O Diretor Artístico. In: RAMOS, Paula (Org.). *A Madrugada da Modernidade (1926)*. 1. ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2006. p.44-53.

GASTAL, Susana. Imagens e Identidade Visual. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul – Pesquisa Recentes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. p. 17-31.

GALLEGO, Julián. Notas sobre el Libro Ilustrado a Fines Del Siglo XIX. In: *Goya – Revista de Arte*. Madrid, Espanha: Fundacion Lazaro Galdiano, n. 181-182, Julho-Outubro 1984, p. 106-116.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. p. 255-274.

GIANOTTI, Marco. A Imagem Escrita. In: *Ars*, Revista do Departamento de Artes Plásticas. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003, p.91-115.

- GOLIN, Cida. Em Porto Alegre, a *Madrugada* literária dos modernistas. In: RAMOS, Paula (Org.) *A Madrugada da Modernidade (1926)*. 1. ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2006. p. 32-43.
- GOLIN, Cida; RAMOS, Paula. Jornalismo Cultural no Rio Grande do Sul: a Modernidade nas páginas de *Madrugada*. In: *V Congresso Nacional de História da Mídia. Anais...* São Paulo: Intercom, 2007.
- GOMES, Leonardo Menna Barreto. Ernst Zeuner e a Livraria do Globo. In: CARDOSO, Rafael. *O Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 233-259.
- GOMES, Leonardo Menna Barreto. Tudo! O Legado de Ernst Zeuner. In: *VIII Salão Internacional de Desenho para Imprensa*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2001a.
- GUIDO, Angelo. As Atividades Artísticas no Rio Grande do Sul. In: RIO GRANDE DO SUL – Imagem da Terra Gaúcha. 1. ed. Porto Alegre: Editora Cosmos, 1942. p. 144-162.
- GRENFELL, Jenny. Arts Education: Teaching the Visual Arts. Aesthetic Images in Children's Book Illustrations. In: *University of Deakin*. Disponível em <[www.deakin.edu.au/education](http://www.deakin.edu.au/education)>. Acesso em 24 agosto 2005.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. Tipografia e Cultura Gráfica. In: *Comunicação e Práticas Culturais*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, Editora da UFRGS, 2004. p. 63-76.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Estado Novo: Crítica de Arte e Ideologia. In: BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul – Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. p. 33-44.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul. In: *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria da Cultura, 1992. p. 46-54.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da Arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, 2005, n. 22.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. *História da Arte e a construção do Conhecimento*. Artigo no prelo: Anais do XXVI Colóquio Brasileiro de História da Arte. São Paulo: 2006.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Modernidade: Significações na História. In: BRITES, Blanca; CATTANI, Icleia Borsari; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). MODERNIDADE – IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE CBHA. *Anais...* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/Instituto de Artes, 1991. p. 69-78.
- KÜHL, Paulo Mugayar. Di Cavalcanti: uma Revisão Crítica. In: *Cultura Vozes*. São Paulo: Cultura Vozes, 1997. Volume 91, p. 131-144.
- LAGO, Ângela. *O Livro para Criança*. Disponível em <[www.angela-lago.com.br/codice](http://www.angela-lago.com.br/codice)>. Acesso em 22 junho de 2007.
- MACHADO, Aníbal. Goeldi. In: MATRIZES DO EXPRESSIONISMO NO BRASIL: Abramo, Goeldi, Segall. Textos de Aníbal Machado, Tadeu Chiarelli e Sônia Salztein. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000. 88 p. Catálogo de Exposição.
- MARQUES, Manuela Mena. El Dibujo de los grandes Maestros – La Colección Albertina. In: *Goya – Revista de Arte*. Madrid, Espanha: Fundacion Lazaro Galdiano, N. 181-182, Julho-Outubro 1984, p. 5-14.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n° 45, 2003. p. 11-23. Disponível em <[www.scielo.br](http://www.scielo.br)>.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sílvia Caiuby (Orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p. 33-56.

MONTEIRO, Charles. Porto Alegre dos Anos 20 – Urbanização, modernidade e novas formas de sociabilidade urbana. In: RAMOS, Paula (Org.). *A Madrugada da Modernidade (1926)*. 1. ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2006. p. 10-19.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo Revisitado. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1988, vol. 1, n. 2, p. 220-238.

PASSIANI, Enio. Na Trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o Público Leitor e a Formação do Campo Literário no Brasil. In: *Cadernos de Sociologia*. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, ano 4, n. 7, p. 254-270.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. República Velha Gaúcha: “Estado Autoritário e Economia”. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius. *RS: Economia e Política*. 1. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979. p. 193-228.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A Construção de uma Porto Alegre imaginária – uma cidade entre a memória e a história. In: GRIJÓ, Luiz Alberto; KUHN, Fábio; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; NEUMANN, Eduardo Santos. *Capítulos de História do Rio Grande do Sul*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 179-208.

PORTO, Aurélio. Fundação da Imprensa Rio-grandense. In: TERRA FARRUPILHA – Formação do Rio Grande do Sul. Diretores: Armando Lima, Breno de Dornelles, David Barros Cassal; Redator e Coordenador Literário: Aurélio Porto. 1. ed. Porto Alegre, [s.ed.] [1937?]. p. 216-236.

PRADA, Luis Corrales de. La Ilustración em los pliegos sueltos Del Siglo XVI – Relación entre Imagen y Texto. In: *Goya – Revista de Arte*. Madrid, Espanha: Fundacion Lazaro Galdiano, n. 181-182, Julho-Outubro 1984, p. 21-22.

RAMOS, Paula. A Experiência da Modernidade na Secção de Desenho da Editora Globo — Revista do Globo (1929-1939). In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Memória em Caleidoscópio — Artes Visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 201-223.

REICHEL, Heloísa Jochims. A Industrialização no Rio Grande do Sul na República Velha. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius. *RS: Economia e Política*. 1. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979. p. 255-275.

SALZSTEIN, Sônia. Perplexidade como Resistência. In: MATRIZES DO EXPRESSIONISMO NO BRASIL: Abramo, Goeldi, Segall. Textos de Aníbal Machado, Tadeu Chiarelli e Sônia Salztein. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000. 88 p. Catálogo de Exposição. p. 51-55.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Fissura. In: BRITO, Ronaldo. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, Instituto Cultural The Axis, Banco Pactual, 2002. 222 p. Monografia. p. 150-203.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes Representativos de Modernidade. In: *Revista Alceu*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2001, v. 1, n. 2, p. 28-41.

SCHWARTZ, Jorge. Tupi or not Tupi – O Grito de Guerra na Literatura do Brasil Moderno. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado; Cosac & Naify, 2002. 638 p. Catálogo de Exposição. p. 143-158.

SEVCENKO, Nicolau. No Princípio era o Ritmo: as Raízes Xamânicas da Narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 120-135.

SOBRAL, Julieta Costa. J.Carlos, designer. In: CARDOSO, Rafael. *O Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 124-159.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. p. 209-254.

TREVISAN, Armindo. O Instituto de Artes da UFRGS. In: *Tasso Corrêa: uma vida, uma obra de arte*. Organização de Nayá Corrêa dos Santos. Porto Alegre: Evangraf, 2001. p. 17-31.

TRUSZ, Alice Dubina. Publicidade e Imprensa: A modernização na aliança entre produção cultural, técnica e mercado. In: RAMOS, Paula (Org.). *A Madrugada da Modernidade (1926)*. 1. ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2006. p. 70-83.

ZILIO, Carlos. A questão política do modernismo. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras 1994. p. 111-118.

## 1.7 CATÁLOGOS

A CIÊNCIA DO DESENHO – A Ilustração na Coleção de Códices da Biblioteca Nacional. Lisboa, Portugal: Biblioteca Nacional, 2001. Catálogo de exposição.

BORDINI, Maria da Glória (Org.) *Centro Cultural Erico Verissimo — Memória que gera cultura, cultura que gera memória*. Porto Alegre: CCCEV, 2002. Catálogo do Centro Cultural Erico Verissimo.

BULHÕES, Maria Amélia. *Fabrion – Um Olhar sobre o Universo Feminino*. Associação Leopoldina Juvenil; Galeria da Vera, 2002. Catálogo de exposição. 48 p.

CASTLEMAN, Riva. *A Century of Artists Books*. New York, Estados Unidos: The Museum of Modern Art, 1994. 264 p. Catálogo de exposição.

CASTLEMAN, Riva. *Artistas Modernos enquanto Ilustradores*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1981. Catálogo de exposição.

CATÁLOGO GERAL DO CENTENÁRIO DA EXPOSIÇÃO FARROUPILHA (1835-1935). Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935. 352 p. Catálogo da feira comemorativa ao Centenário da Revolução Farroupilha.

CLAIR, Jean (Org.). *Les Années 20 — Lâge des Métropoles*. Montréal, Canadá: Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1991. 640 p. Catálogo de exposição.

COLEÇÃO MARIO DE ANDRADE – Artes Plásticas. Organizado por Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, 1984. 318 p.

CORTEZ, Jayme. *Mestres da Ilustração*. São Paulo: Hemus Livraria Editora, 1970. 250 p.

DI CAVALCANTI. Curadoria de Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 72 p. Catálogo de Exposição.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris, França: Centre d'Art Georges Pompidou, 1997. 336 p. Catálogo de exposição.

DOM QUIXOTE E CERVANTES. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 2001. 72 p. Catálogo de exposição.

EDGAR KOETZ: Projeto Caixa Resgatando a Memória. Textos de Ana Albani de Carvalho. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998. 36 p. Catálogo de exposição.

EXPRESSIONISMO ALEMÃO. São Paulo: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Museu Lasar Segall; Rio de Janeiro: Paço Imperial; 2000. 224 p. Catálogo de exposição.

FAHRION, UM MESTRE A RELEMBRAR. Textos de José Luiz do Amaral, Paulo do Couto e Silva e Paulo Raymundo Gasparotto. Porto Alegre: Galeria da Vera, 1989. 20p. Catálogo de exposição.

FRANCIS PELICHEK: Projeto Caixa Resgatando a Memória. Textos de Maria Lúcia Bastos Kern. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998. 36 p. Catálogo de exposição.

GRABADO PARAGUAYO CONTEMPORANEO – Homenaje a Livio Abramo. Asunción, Paraguai: Instituto Cultural Paraguayo-Alemán; Dachau: Kunstbetrieb, 1988. Catálogo de exposição.

LIBINDO FERRÁS: Projeto Caixa Resgatando a Memória. Textos de Círio Simon. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998.

MATRIZES DO EXPRESSIONISMO NO BRASIL: Abramo, Goeldi, Segall. Textos de Tadeu Chiarelli, Lauro Cavalcanti e Sônia Salztein. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000. 88 p. Catálogo de Exposição.

MOSTRA DE ARTES PLÁSTICAS. Porto Alegre: Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Rio Grande do Sul, 1944.

OS RECLAMES DE FÚLVIO PEENNACCHI – Primórdios da Propaganda Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. 128 p. Catálogo de exposição.

OSWALDO GOELDI: Mestre Visionário. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1996. 84 p. Catálogo de exposição.

PIETA, Marilene Burtet. Oscar Boeira – Um pintor com luz própria. In: *Caixa resgatando a Memória*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal/Supervisão de Marketing Cultural Porto Alegre/RS, 1998. p.119-139.

PORTINARI LEITOR. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1996. Curadoria e textos: Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris. 56 p. Catálogo de exposição.

POTY E O LIVRO. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1997 (integrando a 1ª Feira Interamericana do Livro).

REVISTA DO GLOBO – Literatura e Publicidade (1929-1949). Porto Alegre: Acervo Literário da Livraria do Globo/PUC, 1999.

SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado; Cosac & Naify, 2002. 638 p.

SEMERARO, Cláudia Marino e AYROSA, Christiane (Org.). *História da Tipografia no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1979. 278 p. Catálogo de exposição.

TARSILO DO AMARAL E DI CAVALCANTI: Mito e Realidade no Modernismo Brasileiro. Texto de Maria Alice Milliet. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002. Catálogo de exposição.

## 1.8 MONOGRAFIAS SOBRE ARTISTAS

BARDI, Pietro Maria. *Lasar Segall*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000. 216 p. Monografia.

BRITO, Ronaldo. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, Instituto Cultural The Axis, Banco Pactual, 2002. 222 p. Monografia.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS. São Paulo, SP. Disponível em <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>

FERRAZ, Geraldo. *Lívio Abramo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955. Série Artistas Brasileiros Contemporâneos, n. 5.

MAX BECKMANN. Madri: Globus Editora, 1996.

MAX BECKMANN – Die Nacht. Textos de Anette Kruszyinski, Charles Haxthausen, Sean Rainbird. Düsseldorf, Alemanha: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1997. Monografia.

NAVES, Rodrigo. Goeldi. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 104 p. Monografia.

PAUL GAUGUIN – Tahiti. Textos de Christoph Becker, Dina Sonntag, Christofer Conrad, Ingrid Heermann. Stuttgart, Alemanha: Staatsgalerie Stuttgart, 1998. Monografia.

TIMM, Werner. *Edvard Munch Graphik*. Berlin, Alemanha: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1977. 316 p. Monografia.

SCHULZ-HOFFMANN, Carla. *Max Beckmann, Der Maler*. München, Alemanha: Bruckmann, 1991. 176 p. Monografia.

## 1.9 OBRAS MEMORIALISTAS

BERTASO, José Otávio. *A Globo da Rua da Praia*. São Paulo: Globo, 1993. 288 p.

GOUVÊA, Paulo de. *O Grupo – Outras Figuras, Outras Paisagens*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976. 192 p.

MEYER, Augusto. *Segredos da Infância/No Tempo da Flor*. Porto Alegre: IEL/Editora da Universidade/UFRGS, 1996. 190 p.

NETTO, Accioly. *O Império de Papel – Os Bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998. 164 p.

ORNELLAS, Manoelito de. *Máscaras e Murais da Minha Terra*. [Capa de Nelson Boeira Faedrich] 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. 220 p.

REVERBEL, Carlos; LAYTANO, Cláudia. *Arca de Blau: memórias*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.

VERISSIMO, Erico. *Um Certo Henrique Bertaso*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973a. 116 p.

VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta (Volume 1)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973b. 354 p.

## 1.10 DISSERTAÇÕES E TESES

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. 2005. 383 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BULHÕES, Maria Amélia. *O Significado Social da Atuação dos Artistas Plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo*. 1983. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1983.

FERRARO, Mara Rosângela. *O livro de imagens e as múltiplas leituras que a criança faz do seu texto visual*. 2001. 218 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GOMES, Leonardo Menna Barreto. *Ernst Zeuner: Artista e Designer*. 2001. 296 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001b.

GOMES, Paulo César Ribeiro. *Comentários – Alterações e Derivas da Narrativa numa Poética Visual*. 2003. 305 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

GONÇALVES, Cláudio. *Só o design gráfico nos une. Um manifesto antropográfico*. 2000. 229 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2000.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les Origines de la Peinture “Moderniste” au Rio Grande do Sul – Bresil*. 1981. 425 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Université de Paris I – Pantheon – Sorbonne, Paris, 1981.

KRAWCZYK, Flávio. *O Espetáculo da Legitimidade – Os Salões de Artes Plásticas em Porto Alegre: 1875-1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

NAGEL, Liane Maria. *As Missões Guarani-Jesuíticas no imaginário e nas representações das Artes Visuais*. Rio Grande do Sul, segunda metade do século XX. 2004. 332 p. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

RAMOS, Paula. *A Experiência da Modernidade na Secção de Desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*. 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SCHAEFFER, Margaret Gryner. *O Livro Ilustrado de Literatura Infantil: Uma Introdução ao Estudo da Ilustração*. 1991. 182 f. Dissertação (Mestrado em Sistemas de Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

SILVA, Ursula Rosa da. *A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Ângelo Guido – a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias*. 2002. 384 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O Jovem Di Cavalcanti: Uma Trajetória de um Artista Gráfico na Imprensa Carioca e na Paulistana (1914-1921)*. 1999. 172 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SIMON, Cirio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS – Etapas entre 1908 e 1962 – Contribuições na Constituição de Expressões de Autonomia no Sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul*. 2002. 561 f. Tese (Douto-



rado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

TRUSZ, Alice Dubina. *A Publicidade nas Revistas Ilustradas – O Informativo Cotidiano da Modernidade*: Porto Alegre, anos 1920. 2002. 266 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

VIGNOLI, Solange. *Revisando a Produção Plástica de João Fahrion*. 1984. Monografia (Especialização em Artes Visuais). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1984.

## 1.11 DICIONÁRIOS

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984. 616 p.

DAS GROSSE LEXIKON DER GRAPHIK – Künstler, Techniken, Hinweise für Sammler. Braunschweig: Georg Westermann Verlag GmbH, 1984. 514 p.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas & Movimentos – Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 304 p.

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 584 p.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004. 2922 p.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 556 p.

PORTA, Frederico. *Dicionário de Artes Gráficas*. Porto Alegre: Editora Globo, 1958. 426 p.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Renato Rosa e Décio Presser. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. 528 p.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990. 1524 p.

## 1.12 ENTREVISTAS E ARTIGOS EM JORNAIS E REVISTAS

A Arte do Cartaz. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora Globo, 8 jun. 1935. s/p. Ano 7, nº 162.

Artes e Artistas – Encerrou-se, ontem, o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 6 jan. 1942. p. 7.

BERG, Evelyn. Fahrion: pré-moderno? *Zero Hora*. Porto Alegre, 29 jul. 1989.

CORONA, Fernando. João Fahrion Revisitado. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 13 abr. 1976. p. 14.

Edgar Koetz. *Correio do Povo*, 27 nov. 1966, p. 18.

Edgar Koetz. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 27 nov. 1966, p. 4.

FAHRION, João. As Artes Plásticas na formação do nosso ambiente. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 18 nov. 1960. p. 4.

- FAHRION, João. Propósitos e despropósitos sobre arte. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 24 mar. 1961. p. 4.
- GUIDO, Ângelo. A Mostra de Artes Plásticas e os trabalhos de Nelson Boeira, Koetz e Nardim. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 4 jun. 1944. p. 15.
- GUIDO, Ângelo. A mostra de João Fahrion, expressão de uma grande capacidade artística. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 26 out. 1944. p. 6.
- GUIDO, Ângelo. A pintura de João Fahrion. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 8 nov. 1944. p. 7.
- GUIDO, Ângelo. A Pintura no Rio Grande. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 20 jan. 1929, edição nº 2, p. 13-15.
- GUIDO, Ângelo. Arte Moderna (conferência). *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 18 out. 1925. p. 3 e 6.
- GUIDO, Ângelo. A Arte do Cartaz. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 23 jan. 1932. p. 4.
- GUIDO, Ângelo. Arte Moderna e Arte Clássica. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 10 jan. 1942. p. 6.
- GUIDO, Ângelo. O Salão da Escola de Artes. *Revista do Globo*. Porto Alegre, 14 dez. 1929. Ano I, nº 23.
- GUIDO, Ângelo. Salão da Escola de Artes – João Fahrion, pintor moderno. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 6 dez. 1929. p. 8.
- HOHLFELDT, Antônio. Nelson Boeira Faedrich: O Traço leve, o Fluir do Braço, a Linha. *Correio do Povo*. 11 set. 1971. Caderno de Sábado, p. 7-10.
- HOHLFELDT, Antônio. João Fahrion, das Formas Femininas e Cores Suaves. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 4 dez. 1971. Caderno de Sábado, p. 6-12.
- MARTINS, Cyro. O Sentido de uma Obra. *Zero Hora*, 8 mai. 2004. Caderno de Cultura, p. 7.
- MARTINS, Justino. Um Chinês Louro. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora do Globo, 25 jan. 1941. p. 20-21, p. 52. Ano 13, nº 288.
- MEYER, Augusto. Adágio para Sotero Cosme. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 1. abr. 1978. Suplemento *Caderno de Sábado*, p. 7.
- OBINO, Aldo. Em torno da arte moderna. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 6 jan. 1942. p. 7.
- OBINO, Aldo. Fahrion e suas plásticas figuras. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 13 abr. 1951. p. 7.
- ORNELLAS, Manoelito. Elogio da Arte Moderna. *Revista do Globo*. Porto Alegre, Editora Globo, 20 dez. 1941. p. VIII-1-4. Ano 13, nº 310.
- PRADO, Vasco. Ele faz falta. *Zero Hora*. Porto Alegre, 28 fev. 1979. Caderno de Variedades, p. 2.
- QUINTANA, Mario. Recordação. *Zero Hora*. Porto Alegre, 28 fev. 1979. Caderno de Variedades, p. 2.
- SCARINCI, Carlos. Notas para um Estudo sobre João Fahrion. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 24 abr. 1976. Caderno de Sábado, p. 16.
- TELLES, Leandro. Nelson Boeira Faedrich e a Nona Sinfonia. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 25 set. 1971. p. 12-14.

TOSTES, Theodemirom. Lembrança de Sotero. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 1. abr. 1978. Suplemento *Caderno de Sábado*, p. 7.

URUGUAY, Alice Linhares. João Fahrion. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jul. 1953.

VERAS, Eduardo. Mostra revê o último gentleman do Brasil. *Zero Hora*. Porto Alegre, 21 nov. 1998. p. 3-5.

VERAS, Eduardo. Nelson Boeira Faedrich. *Zero Hora*. Porto Alegre, 6 jun. 1994. p. 4-5.

## 2. ICONOGRAFIA

### 2.1 ÁLBUNS

COSME, Sotéro. *Neuf Dessins*. Álbum. 1. ed. Paris: Auguste Blaziot et Fils, 1933.

DEUSES DO PANTEÃO AFRICANO. Álbum. Reprodução das pinturas da série *Orixás*, de Nelson Boeira Faedrich. Porto Alegre: Editora do Globo, 1978.

GRAVURAS GAÚCHAS (1950-1952). Álbum. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Estampa, 1952.

SCARINCI, Carlos. *Precursores das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Álbum. Porto Alegre: Riocell, 1980.

### 2.2 CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO E MONOGRAFIAS DE ARTISTAS

BECKETT, Wendy. *Max Beckmann – Die Suche nach dem Ich*. München, Alemanha: Prestel Verlag, 1997.

BULHÕES, Maria Amélia. *Fabrion – Um Olhar sobre o Universo Feminino*. Associação Leopoldina Juvenil, 2002. 48 p. Catálogo de exposição.

BRITO, Ronaldo. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, Instituto Cultural The Axis, Banco Pactual, 2002. 222 p. Monografia.

BRÜCKE – Die Geburt des deutschen Expressionismus. München, Alemanha: Himer Verlag, 2005. 392 p. Catálogo de exposição.

CARVALHO, Ana Albani de. *Edgar Koetz*. Projeto Caixa Resgatando a Memória. Curadoria e textos de Ana Albani de Carvalho. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998. 36 p. Catálogo de exposição.

CASTLEMAN, Riva. *A Century of Artists Books*. New York, Estados Unidos: The Museum of Modern Art, 1994. 264 p. Catálogo de exposição.

CLAIR, Jean (Org.). *Les Années 20 — Lâge des Métropoles*. Montréal, Canadá: Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1991. 640 p. Catálogo de exposição.

DI CAVALCANTI. Curadoria de Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 72 p. Catálogo de Exposição.

DIE NACKTE WAHRHEIT – Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Frankfurt, Alemanha: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2005. 292 p. Catálogo de exposição.

DIX. Stuttgart, Alemanha: Galerie der Stadt Stuttgart, Hatje Cantz; Berlin, Alemanha: Nationalgalerie, Preussischer Kulturbesitz, 2004. 352 p. Catálogo de exposição.

DOM QUIXOTE E CERVANTES. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 2001. 72 p. Catálogo de exposição.

EDVARD MUNCH: Holzschnitte, Radierungen, Lithographien. München, Alemanha: Olaf Gulbransson Museum, 1997. 104 p. Catálogo de exposição.

EMILIANO DI CAVALCANTI – Cinquenta Anos de Pintura (1922-1971). São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1971. Texto de Luís Martins. Catálogo de exposição.

ERNST LUDWIG KIRCHNER – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik – Eine Ausstellung zum 60. Todestag. Textos de Magdalena Möller e Roland Scotti. München, Alemanha: Hirmer Verlag, 1998. 340 p. Catálogo de exposição.

EUROPÄISCHE MODERNE – Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890-1933. Berlin, Alemanha: Dietrich Rhimer Verlag, 1989. Catálogo de exposição.

EXPRESSIONISMUS IN STONIAN ART. Český Krumlov, República Tcheca: Egon Schiele Art Centrum, 2005. 304 p. Catálogo de exposição.

EXPRESSIV! Stuttgart: Hatje Cantz, 2004. 208 p. Catálogo iconográfico.

FARBEN SIND DIE FREUDEN DES LEBENS – Ernst Ludwig Kirchner, das Innere Bild. Kirchner Museum, Davos; Folkwang Museum, Essen; Köln, Alemanha: Dumont, 1999. 208 p. Catálogo de exposição.

FOTOGRAFIE IN DEUTSCHEN ZEITSCHRIFTEN 1924-1933. Stuttgart, Alemanha: Institut für Auslandsbeziehungen, 1982. Catálogo de exposição.

FRIESE, Christiane. *Plakatkunst 1880-1935*. Stuttgart, Alemanha: Klett-Cotta, 1994. Catálogo iconográfico.

GEORGE GROSZ – Ecce Homo. Berlin, Alemanha: Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, 1980. 86 p. Catálogo iconográfico.

HISTORISCHE PLAKATE 1890-1914. Stuttgart, Alemanha: Städtliche Kunstsammlungen Chemnitz, 1995. Catálogo de exposição.

IMPRESSÕES – Panorama da Xilogravura Brasileira. Porto Alegre: Santander Cultural, 2004. 152 p. Catálogo de exposição.

JENTSCH, Ralph. *Ambroise Vollard Éditeur*. Stuttgart, Alemanha: Gerd Hatje Verlag, 1994. Catálogo iconográfico.

LAU, Percy. *Um Desenhista e seu Traço*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000. 32 p. Catálogo de exposição.

MARGS: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Textos de Armino Trevisan et alli. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000. Catálogo iconográfico.

MATRIZES DO EXPRESSIONISMO NO BRASIL: Abramo, Goeldi, Segall. Textos de Tadeu Chiarelli, Lauro Cavalcanti e Sônia Salztein. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000. 88 p. Catálogo de Exposição

MAX BECKMANN – Die Frankfurter Jahre. Hanau, Alemanha: Hans Peters Verlag, 1991.

MAX PECHSTEIN IM BRÜCKE MUSEUM. München, Alemanha: Hirmer Verlag, 2002. Catálogo de exposição.

MÖLLER, Magdalena (Org.). *Expressionistische Grüße – Künstlerpostkarten der Brücke und des Blauen Reiter*. Textos de Madalena Möller, Ernst-Gerhard Güse e Andreas Hüneke. München, Alemanha: Hatje Verlag, 1991. Catálogo de exposição.

MONTEIRO, D. Salles. *Catálogo de Clichês D. Salles Monteiro*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 238 p. Catálogo iconográfico.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. São Paulo: Banco Safra, 2001. Catálogo iconográfico.

NOURMAND, Tony & MARSCH, Graham. *Film Posters of the 30s*. Köln, Alemanha: Evergreen/Taschen Verlag, 2005a. 128 p. Catálogo iconográfico.

NOURMAND, Tony & MARSCH, Graham. *Film Posters of the 40s*. Köln, Alemanha: Evergreen/Taschen Verlag, 2005b. 128 p. Catálogo iconográfico.

NOURMAND, Tony & MARSCH, Graham. *Film Posters of the 50s*. Köln, Alemanha: Evergreen/Taschen Verlag, 2005c. 128 p. Catálogo iconográfico.

OSWALDO GOELDI: Mestre Visionário. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1996. 84 p. Catálogo de exposição.

PORTINARI LEITOR. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1996. Curadoria e textos: Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris. 56 p. Catálogo de exposição.

SANTA ROSA. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1957, n. 15. Catálogo de exposição.

SCHMIDT-ROTTLUF. *Druckgrafik*. Berlin, Alemanha: Hirmer; Brücke Museum, 2001. Catálogo iconográfico.

SCHMEIGER, Werner. *Aufbruch und Erfüllung – Gebrauchsgraphik der Wiener Moderne*. Wien, Áustria; München, Alemanha: Edition Brandstätter, 1988. Catálogo iconográfico.

SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado; Cosac & Naify, 2002. 638 p. Catálogo de Exposição. p. 143-158.

VON ORNAMENT ZUR LINIE: der Frühe Insel-Verlag 1899-1924 – Ein Beitrag zur Buchästhetik im Frühen 20. Jahrhundert. Laubach, Alemanha: Breenglas Verlag Assenheim, 1999. Catálogo iconográfico.

### 2.3 FAC-SÍMILES

ALCÂNTARA MACHADO, António de. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 1982. 148 p. Reprodução fac-similar da edição de 1928, acompanhada, em v. separado, por comentários e notas de Cecília de Lara.

ALCÂNTARA MACHADO, António de. *Laranja da China*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 1982. 156 p. Reprodução fac-similar da edição de 1928, acompanhada, em v. separado, por comentários e notas de Cecília de Lara.

ALCÂNTARA MACHADO, António de. *Pathé Baby*. [Capa e ilustrações de Paim] Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 1982. 232 p. Reprodução fac-similar da edição de 1926, acompanhada, em v. separado, por comentários e notas de Cecília de Lara.

CARVALHO, Ronald de. *Jogos Pueris*. [Capa e ilustrações de Nicola de Garo] Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, [200-?]. Reprodução fac-similar da edição de 1926.

REGO MONTEIRO, Vicente de. *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*. Edição fac-similar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. 96 p. Adaptação de P.L. Duchartre; ilustrações de Vicente de Rego Monteiro. Reprodução fac-similar: Paris: Editions Tolmer, 1923, 96 p. Acompanhada, em v. separado, por comentários de Jorge Schwartz; tradução e notas de Regina Salgado Campos. Integra a edição especial DO AMAZONAS A PARIS: AS LENDAS INDÍGENAS DE VICENTE DO REGO MONTEIRO. Organização de Jorge Schwartz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo;

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. 1 caixa.

SCHEDER, Hartmann. *Chronicle of the World 1493*. Köln, Alemanha: Taschen, 2001. 680 p. Reprodução fac-similar.

THEUERDANK – Die Abenteuer des Ritters (pelo Kaiser Maximilian I, 1517). Edição fac-similar. Köln, Alemanha: Taschen, 2003.

WILDE, Oscar. *Salomé*. [Capa e ilustrações de Aubrey Beardsley] Rio de Janeiro: Lídio Ferreira Júnior Artes Gráficas, 1977. 114 p. Reprodução fac-similar.

## 2.4 LIVROS

A Revista no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 2000. 252 p.

AZEVEDO, Carmem Lúcia de; CARMARGOS, Márcia Mascarenhas de; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997. 392 p.

CAMARGO, Mario de. *Gráfica – Arte e Indústria no Brasil – 180 Anos de História*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003. 176 p.

CARDOSO, Rafael. *O Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 360 p.

CARLOS, J. (José). *O Rio de Janeiro de J. Carlos*. Organização de Cássio Loredano; Texto de Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1998. 436 p.

COSTA, Alfredo da. *O Rio Grande do Sul: Completo Estudo sobre o Estado*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria do Globo – Barcellos, Bertaso & Cia, 1922. 502 p.

GRINBERG, Piedade Epstein. *Di Cavalcanti – Um Mestre Além do Caveleto*. São Paulo: Metalivros, 2005. 144p.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. 1. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor; Editora da Universidade de São Paulo, 1985. 694 p.; 2. ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 816 p.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1963. 4 Volumes. 1798 p.

KUNST, KOMMERZ, VISIONEN – Deutsche Plakate 1888-1933. Berlin, Alemanha: Deutsches Historisches Museum, Edition Braus, 1992.

KÜNSTLER DER BRÜCKE IN DER SAMMLUNG HAGEMANN – Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluf, Nolde. Essen, Alemanha: Museum Folkwang, 2005.

MACHADO, Ubiratan. *A Etiqueta de Livros no Brasil – Subsídios para uma História das Livrarias Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. 468 p.



Esta tese foi composta em  
Adobe Jenson Pro e impressa  
em papel *offset* 90g/m<sup>2</sup>.

Projeto Gráfico: Sandro Fetter

Impressão: Só Cópias

Porto Alegre, outubro de 2007.