

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Teresinha de Castro Teixeira

O CADERNO DE GUERRA NA OBRA DE CARLOS SCLIAR –
TRAÇOS MARCANTES DE UMA TRAJETÓRIA

Porto Alegre

Janeiro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

O CADERNO DE GUERRA NA OBRA DE CARLOS SCLIAR –
TRAÇOS MARCANTES DE UMA TRAJETÓRIA

Teresinha de Castro Teixeira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa

Porto Alegre

Janeiro de 2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por tudo. Também quero expressar minha gratidão à minha família, amigos, professores e colegas que, por diversas maneiras contribuíram com minha formação durante os anos de graduação.

Dentre os familiares, agradeço especialmente a meu marido, Marco e aos meus filhos, Fernanda e Daniel por sua compreensão e paciência. No âmbito acadêmico os professores e colegas foram fundamentais nessa caminhada, mas quero destacar alguns: professores Alexandre Santos, Blanca Brites, Elida Tessler, Umbelina Barreto e a colega Lena Kurtz.

Deixo aqui minha gratidão às professoras da banca, Daniela Kern e Paula Ramos pelo incentivo e compreensão e de maneira especial ao meu orientador professor Luis Edegar Costa por ter acreditado no projeto e pela orientação segura e positiva.

RESUMO

Este trabalho procura analisar um recorte na vasta obra de Carlos Scliar, a produção *Caderno de Guerra*. Para esse fim foi feita uma abordagem histórica e técnica da referida obra relacionando-a à trajetória de Scliar e à historiografia da arte brasileira. O contexto abrange o universo da arte brasileira do século XX, no qual Carlos Scliar atuou. Tendo como foco principal os próprios desenhos produzidos para o *Caderno*, a pesquisa atinge esse objetivo através de cruzamentos de informações com a própria análise da obra.

Palavras-chave: Carlos Scliar; Desenho; Arte Brasileira; Caderno de Guerra.

LISTA DE REPRODUÇÕES

Reprodução 1: Carlos Scliar, Figura	11
Reprodução 2: Carlos Scliar, Frutas no Prato	12
Reprodução 3: Nelson Faedrich, Capa da Revista do Globo	13
Reprodução 4: Edgar Koetz, Capa da Revista do Globo	14
Reprodução 5: Angelo Guido, Igreja de Viamão	15
Reprodução 6: Iberê Camargo, Jaguari	15
Reprodução 7: Catálogo da última edição da Exposição da FAP	16
Reprodução 8: Carlos Scliar, Na Rua	17
Reprodução 9: Carlos Scliar, Composição com Figuras	18
Reprodução 10: Carlos Scliar, sem título	20
Reprodução 11: Carlos Scliar, sem título	20
Reprodução 12: Carlos Scliar, Ilustração de Carlos Scliar para Seara Vermelha	22
Reprodução 13: Carlos Scliar, Composição	25
Reprodução 14: Carlos Scliar, sem título	26
Reprodução 15: Carlos Scliar, Porto Alegre Antigo	26
Reprodução 16: Carlos Scliar, Porto Alegre Atual	27
Reprodução 17: Carlos Scliar, Festa dos Navegantes	27
Reprodução 18 – Fragmento do jornal <i>Correio do Povo</i> : divulgação da mostra de desenhos de Guerra de Carlos Scliar em Porto Alegre em outubro de 1945	33
Reprodução 19 – Mapa esquemático ilustrando as principais ações da Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial, na Itália, em 1945	38
Reprodução 20 – Carlos Scliar, sem título	40
Reprodução 21 – Carlos Scliar, sem título	40
Reprodução 22 – Carlos Scliar, sem título	41
Reprodução 23 - Carlos Scliar, sem título	41
Reprodução 24 – Carlos Scliar, sem título	42
Reprodução 25 - Carlos Scliar, sem título	42
Reprodução 26 – Carlos Scliar, sem título	43
Reprodução 27 – Carlos Scliar, sem título	43
Reprodução 28 – Carlos Scliar, sem título	44
Reprodução 29 – Carlos Scliar, sem título	44

Reprodução 30 – Carlos Scliar, sem título	45
Reprodução 31 – Carlos Scliar, sem título	46
Reprodução 32 – Carlos Scliar, sem título	46
Reprodução 33 – Carlos Scliar, sem título	47
Reprodução 34 – Carlos Scliar, Vista de Monte Castelo	47
Reprodução 35 – Carlos Scliar, sem título	48
Reprodução 36 – Carlos Scliar, sem título	49
Reprodução 37 – Carlos Scliar, sem título	50
Reprodução 38 – Carlos Scliar, sem título	51
Reprodução 39 – Carlos Scliar, sem título	51
Reprodução 40 – Carlos Scliar, sem título	52
Reprodução 41 – Carlos Scliar, Sesta IV	54
Reprodução 42 – Carlos Scliar, sem título	55
Reprodução 43 – Carlos Scliar, Carreta com Aperos	55
Reprodução 44 – Carlos Scliar, Sesta II	57
Reprodução 45 – Carlos Scliar, Natureza Morta	58
Reprodução 46 – Joseph Farris, The Dash to Ft. Freudenberg	59
Reprodução 47 – Joseph Farris, sem título	60
Reprodução 48 – Joseph Farris, sem título	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 SOBRE A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CARLOS SCLIAR	10
2 NOTAS SOBRE A RECEPÇÃO À OBRA DE CARLOS SCLIAR	28
3 O <i>CADERNO DE GUERRA</i>	36
4 CONCLUSÃO	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62
ANEXOS	64

INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa é o *Caderno de Guerra*, de Carlos Scliar, coletânea de desenhos feitos pelo artista durante o tempo em que esteve servindo ao Exército Brasileiro na Segunda Guerra Mundial, na Itália, entre 1944 e 1945. Este estudo foi motivado por algumas questões suscitadas durante o percurso acadêmico, como a noção da relevância desse artista para a história da arte brasileira e o interesse em conhecer a referida obra, que foi produzida em circunstâncias particulares, no *front* da Guerra e não em um atelier, como que desconectada do universo artístico.

Definido o tema, investigar a obra de Carlos Scliar, surgiu o interesse de estudar uma produção pouco conhecida desse artista, o *Caderno de Guerra*. Houve o desejo de conhecer os desenhos que fazem parte dessa publicação, a fim de proporcionar maior visibilidade para essa produção de Scliar e a intenção de relacionar esses desenhos com outros trabalhos desse artista. Em outras palavras, a intenção era partir dos desenhos do *Caderno de Guerra* com a expectativa de uma aproximação das razões que levaram o artista a produzi-los e investigar as possíveis consequências e repercussões que eles tiveram em outras instâncias de sua obra. Ou seja, um dos objetivos deste estudo foi situar o *Caderno de Guerra* na produção artística de Scliar, quanto as suas motivações e quanto às consequências sobre suas demais produções. Relacionado a isto o propósito de saber mais sobre o lugar desses desenhos na história da arte brasileira e sobre a posição nela ocupada por Carlos Scliar.

Portanto, o que pautou a pesquisa foi o propósito de produzir uma apresentação de Carlos Scliar a partir de sua trajetória artística associada ao *Caderno*. Ao investigar as obras anteriores e posteriores ao *Caderno*, procurou-se estabelecer conexões das mesmas com ele, detectar possíveis influências e pontos de contato. Com isto, pretendia-se saber mais sobre o modo de trabalho desse artista, origens do tratamento que ele imprimia nas suas temáticas, etc. Esta seria uma possibilidade de conhecimento de uma produção que pode ser considerada significativa e representativa para a arte brasileira do século XX, a exemplo de seu autor.

Carlos Scliar foi um artista importante no cenário artístico brasileiro do século XX, em particular do modernismo que aqui se produziu. E isto não apenas pela sua obra diversa e expressiva na pesquisa de linguagens, técnicas e materiais, mas também pelas posições assumidas no campo político, social e profissional. Ao longo de sua vida, no uso de distintos materiais e técnicas, sobressai o desejo de aprender e inovar. Isso também justifica que sua

obra e contribuição artística tenha sido tema de vários autores, que seu nome figure em representativas publicações sobre a arte brasileira. Scliar foi um ativista de ideias humanistas, consciente da necessidade de profissionalização do artista, aspecto que sempre fez questão de passar adiante.

Apesar disso, foi constatado que a obra de Carlos Scliar não é estudada de maneira continuada. Ao menos não como estão sendo estudadas as obras de outros artistas, que são objeto publicações reiteradas nas últimas décadas. Além do que, a produção em questão (*Caderno de Guerra*), quando a obra de Scliar é contemplada por estudos de crítica e história da arte, geralmente não é considerada dentre os seus trabalhos um dos mais relevantes. Verificou-se isso a partir das fontes utilizadas para este estudo, nas quais o *Caderno de Guerra* não era o assunto principal e tampouco ocupava um destaque significativo que permitisse apontá-lo como uma experiência esclarecedora sobre a obra e a trajetória de Scliar.

Por outro lado, essas fontes e as conexões possíveis de realizar entre elas permitiram que fosse construída uma visão mais clara sobre as motivações e sobre o que envolveu a referida produção, o que acresce maior conhecimento sobre ao conjunto da obra desse artista. Através de uma observação mais detida sobre os desenhos procurou-se extrair novas relações e sentidos sobre essa obra. A expectativa é que o trabalho que está aqui apresentado, resultado desse estudo, possa contribuir para que se produzam novos significados e novos olhares, não só sobre o *Caderno de Guerra*. Também, a partir dele, da atenção que ele merece, novas compreensões e avaliações sobre a arte de Carlos Scliar.

1 SOBRE A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CARLOS SCLiar

Este capítulo tem como foco a trajetória artística de Carlos Scliar, desde seu início, na década de 1930, até seu final, no início dos anos 2000. O propósito é apresentar essa trajetória associada a uma breve biografia, com acento no desenvolvimento da produção artística de Scliar, contextualizando-a cronológica e historicamente.

Carlos Scliar nasceu em 21 de junho de 1920, em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, e faleceu em 28 de abril de 2001, no Rio de Janeiro. De acordo com Roberto Pontual, em *Scliar - O real em reflexo e transfiguração*, Scliar foi autodidata, exceto pelas poucas aulas que teve aos treze ou catorze anos, na década de 1930, com Gustav Epstein, gravador e pintor austríaco que se fixou no Rio Grande do Sul na década de 1930. Sobre essa experiência de aprendizado com Epstein, o que se sabe é que elas constavam, basicamente, da atividade de copiar reproduções que eram indicadas e proporcionadas pelo próprio professor.

A partir de 1931, ainda em Santa Maria, Scliar colaborou em suplementos infantis do “Diário de Notícias” e do “Correio do Povo”, jornais de Porto Alegre, com contos, poemas e desenhos. O próprio Scliar relata isto:

Aos doze anos colaborava nos suplementos infantis e juvenis de Porto Alegre. Escrevia contos, poemas e mesmo tentava novelas. Mais tarde comecei a ilustrar os textos e, pouco depois, só mandava para os suplementos desenhos”.(Carlos Scliar em depoimento a Roberto Pontual, 1970, p. 117).

De acordo com o próprio Scliar, em relato para o crítico e historiador da arte Roberto Pontual, uma das influências principais para suas primeiras produções artísticas, principalmente na gravura (reprodução 1), foi o expressionismo:

A técnica da gravura me interessava por sua nitidez e imediato apelo. O expressionismo alemão, que me chegava através das publicações que tinham circuito frequente no Sul, deve ter influenciado nisso; e o mesmo expressionismo me fascinava através dos filmes alemães que meu pai me levava a assistir. (PONTUAL, 1970, p.143).



Reprodução 1 – Carlos Scliar, **Figura**, 1941, nanquim, 46,5x20cm.

E se no trecho acima também podemos destacar a presença do cinema como uma influência ou via de acesso ao expressionismo, em outra passagem do mesmo relato, Scliar destaca a influência da linguagem literária sobre sua obra:

Desde 1937, mais ou menos, comecei a regularizar minha atividade em arte gráfica, que me fascinava. Eu era hipnotizado pela palavra escrita, pela tipografia, pelo branco do papel, pela multiplicação, pelo mundo que os textos me revelavam. (Carlos Scliar em depoimento a Roberto Pontual, 1970, p. 143).

Essas influências da linguagem literária perpassam sua obra em muitos momentos, inclusive nas colagens, retomadas na sua última fase artística, como a reprodução a seguir demonstra:



Reprodução 2 – Carlos Scliar, **Frutas no Prato**, 1995, vinil encerado e colagem, 26x37cm.

A respeito da formação para os artistas no Brasil até meados do século XX, Walter Zanini, comenta:

“As oportunidades de formação para os artistas eram exíguas, evoluindo quando da instalação dos museus. De um lado, alguns escassos mestres professores... De outro o autodidatismo, incluindo-se o que se aproveitava do convívio grupal” (1983, p. 643). Este foi o caso de Carlos Scliar, que sempre aproveitou o convívio com outros artistas para aprimorar sua arte, conforme é exposto a seguir.

Outras de suas referências iniciais são, no Rio Grande do Sul, Nelson Boeira Faedrich (1912-1994), João Fahrion (1898-1970) e Edgar Koetz, (1913-1969), ilustradores da Revista do Globo entre os anos 1930/1940, periódico no qual Scliar também trabalhou como ilustrador de 1936 a 1939. Segundo Maria Lúcia Bastos Kern, nesse tempo, a arte no Rio Grande do Sul estava passando por um processo de mudança:

Nos anos 30 ocorrem mudanças no campo da arte que permitem a sua expansão e progressiva consolidação. Dentre estas, destacam-se a criação da Associação Francisco Lisboa (AFL) e a integração institucional da Escola à Universidade de Porto Alegre, criada em 1936, agora sob a denominação de Instituto de Belas Artes (IBA). (KERN, 2007, p. 61).

Desde os anos 1920, com as mudanças econômicas e sociais ocorridas no Rio Grande do Sul, a modernidade já era debatida por artistas e intelectuais. No entanto, as práticas artísticas ainda não acompanhavam esse debate e indicavam que essa modernidade não fora absorvida ou incorporada. Em parte, isso pode ser explicado porque o campo institucional estava em processo de formação. Isto é, a arte moderna é discutida, mas as instituições, o

público e a crítica de arte não a recebem bem. Podemos dizer que ela não é aceita em um primeiro momento porque ainda são hegemônicas, na esfera do que podemos chamar Belas Artes, as obras ligadas ao que era entendido como os cânones clássicos da arte. As mudanças mais significativas dizem respeito à consolidação e expansão do campo da arte, fenômeno que vai preparar o terreno para as mudanças ainda não incorporadas à produção artística.

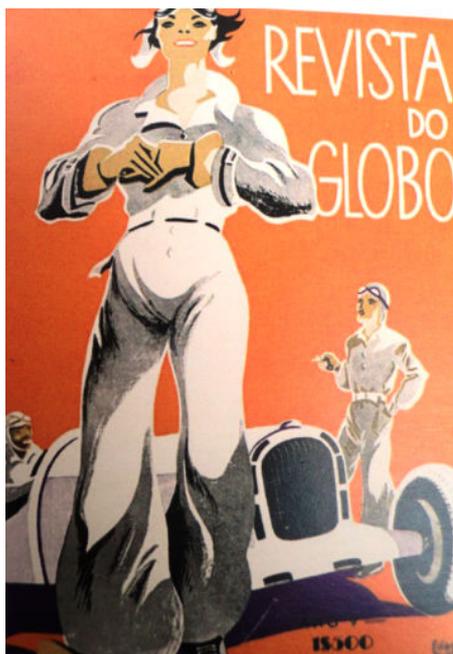
O certo é que Carlos Scliar vivencia as mudanças no cenário artístico do Rio Grande do Sul como protagonista, pois ao atuar como ilustrador na Revista do Globo fez parte de um segmento artístico inovador, uma vez que as artes gráficas, ao contrário da pintura e escultura, buscavam linguagem moderna:

Não se pode falar de modernidade artística no Rio Grande do Sul sem discutir a visualidade que se desenvolveu em meio ao ambiente gráfico e editorial. (RAMOS, 2007, p.77)

Antes da Revista do Globo, houve outras publicações que começaram essa inovação artística, como a revista *Madrugada* (1926). Mas a Revista do Globo representou o ponto alto dessa produção gráfica e desse processo de mudança. Scliar, ao ingressar na equipe de ilustradores da Revista do Globo, em 1936, teve contato direto com os principais artistas gráficos da época, cujos trabalhos foram responsáveis por essa inovação na visualidade da arte do Rio Grande do Sul, contato com os já citados Edgar Koetz e Nelson Boeira (ver reproduções de trabalhos gráficos desses artistas). Isto comprova o que disse Walter Zanini em passagem acima e a importância que teve para Scliar o convívio com outros artistas, responsável pelos rumos da sua formação artística.



Reprodução 3 – Nelson Faedrich, *Capa da Revista do Globo*, 1936.



Reprodução 4 – Edgar Koetz, *Capa da Revista do Globo*, 1937.

Como já foi mencionado, outro acontecimento importante nessa renovação da produção artística do Rio Grande do Sul foi a criação da associação Francisco Lisboa (AFL), da qual Carlos Seliar foi um dos fundadores:

Ainda em 1938, ajudou a criar a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (uma homenagem a Aleijadinho que, para Seliar, juntamente com Oscar Niemeyer, era o grande artista brasileiro). A entidade, a mais antiga do país no segmento de artes plásticas, surgiu com o intuito de institucionalizar a atuação dos artistas não ligados ao circuito acadêmico da capital. Era, portanto, uma atitude política (RAMOS, 2001).

Ainda sobre esse posicionamento político associado ao processo de renovação artística no Rio Grande do Sul, cabe mencionar a seguinte passagem: “É criada a Associação Francisco Lisboa (AFL), em 1938, por artistas que trabalham como ilustradores na Editora do Globo e por autodidatas que vivem marginalizados dos eventos oficiais” (KERN, 2007, p. 61).

Essas assertivas comprovam a importância dessa associação, pois suas exposições não recebiam auxílio financeiro de órgãos governamentais, ao contrário das mostras promovidas pelo Instituto de Belas-Artes (IBA), a instituição de caráter oficial da época. Ainda segundo Maria Lúcia Bastos Kern, “a arte modernista começa a ser praticada mais intensamente no RS após o Estado Novo e a 2ª Guerra Mundial, momento em que o Estado passa por um processo

de modernização, gerado pelo crescimento industrial e comercial” (2007, p. 69). Portanto, no período de final dos anos 1930 até meados dos 1940, o Estado passava pelos embates entre adeptos da tradição e adeptos da modernidade artística (ver reproduções 5 e 6, que ilustram essa situação). E Carlos Scliar esteve essencialmente ligado ao movimento de mudança, estava mobilizado pela introdução do modernismo artístico no Rio Grande do Sul.



Reprodução 5 – Angelo Guido, **Igreja de Viamão**, 1934, óleo sobre tela.



Reprodução 6 – Iberê Camargo, **Jaguari**, 1941, óleo sobre tela, 40x30cm.

No ano de 1939, Carlos Scliar faz sua primeira viagem para São Paulo, estabelecendo contatos com Flávio de Carvalho (1899-1973), Joaquim Figueira (1904-1943), Portinari (1903-1963), Burle Marx (1909-1994) e Enrico Bianco (1918-), atuantes em movimentos de renovação das artes plásticas em São Paulo. A partir de 1940, estabelece-se em São Paulo ligando-se ao grupo da Família Artística Paulista (FAP), coletivo de artistas formado em 1937, na esteira de muitos outros surgidos, sobretudo, nos anos 1930 no Rio de Janeiro e em São Paulo, com o objetivo da já mencionada renovação das artes plásticas no Brasil. Scliar participa da terceira e última exposição desse grupo, em 1940, ano de dissolução do grupo (reprodução 7). Desse grupo, do qual boa parte dos artistas era de fora do âmbito da burguesia, participaram, entre outros, Alfredo Volpi (1896-1988), Reboló Gonsales (1902-1980), Clóvis Graciano (1907-1988), Bruno Giorgi (1905-1993) e Carlos Scliar (ZANINI, 1983).



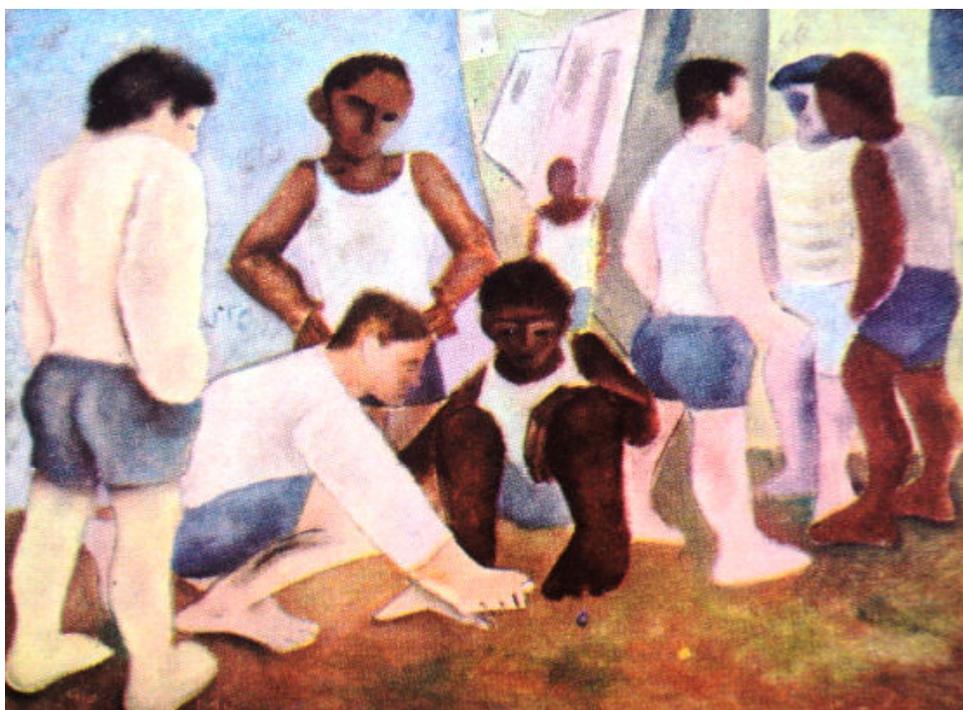
Reprodução 7 – Catálogo da última edição da *Exposição da FAP*, São Paulo, 1940.

Ainda em São Paulo, de 1940 a 1942, Scliar realiza exposições de pintura (individuais e coletivas), produz gravuras e trabalha como ilustrador. Data de 1942 a publicação de suas primeiras litografias e linoleogravuras: “em 1942, tem publicadas em álbuns suas primeiras litografias e linoleogravuras” (PONTUAL, 1970, p.16). Em 1943, fixa-se no Rio de Janeiro, onde atua como roteirista, cenógrafo, membro do júri do Salão Nacional de Belas-Artes (divisão moderna), escreve e dirige o documentário *Escadas*. Também é desse período sua participação em mostra de pintura brasileira exibida em Londres.

Como para tantos artistas brasileiros da época, Lasar Segall e Cândido Portinari são suas principais influências: “Lasar Segall e Portinari atuam como as influências mais agudas no seu trabalho daquele momento, Segall, especialmente, por múltiplas afinidades, inclusive a dedicação à gravura como instrumento para fixar o sentido trágico dos desconcertos humanos” (PONTUAL, 1983, p.16). Para exemplificar as influências citadas, temos as reproduções 8 e 9.

Desse modo, a respeito de sua estada em São Paulo e depois, quando fixa residência no Rio de Janeiro, também nesse período Scliar tira proveito do convívio com outros artistas para suprir possíveis falhas em sua formação autodidata:

Viagens a São Paulo e Rio de Janeiro haviam firmado seu desígnio de integrar-se nos centros maiores da atividade de criação artística brasileira de então, conhecendo e se estimulando pouco a pouco no contato com Flávio de Carvalho, Joaquim Figueira, Portinari, Roberto Burle Marx, Enrico Bianco, Álvaro Moreyra e Rubem Braga, entre outros. Em 1940, já fixado em São Paulo, amplia a relação de seus conhecimentos e entusiasmos no entrosamento com Mário de Andrade, Tarsila, Oswald de Andrade, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Jorge Amado e Carlos Lacerda, os dois últimos vindos do Rio. (PONTUAL, 1970, p. 16)



Reprodução 8 – Carlos Scliar, **Na Rua**, 1940, óleo sobre tela, 45x59cm.



Reprodução 9 – Carlos Scliar, **Composição com Figuras**, 1940, têmpera a ovo encerada, 45x49cm.

De acordo com Zanini, no período de 1930 até o final da Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento da arte moderna brasileira ficou concentrado em Rio de Janeiro e São Paulo, havendo uma discrepância cronológica com os demais estados do Brasil, que teriam chegado mais tarde à arte moderna nas artes plásticas (1983, p.637).

Sobre o Rio Grande do Sul, como já vimos, a partir dos anos 1930, a estagnação do meio artístico começa a ser enfrentada e transformada:

Em 1938 fundava-se a Associação Antônio Francisco Lisboa, que desde logo se opunha ao conservador Instituto de Belas-Artes. Participavam da nova sociedade, no momento de sua criação, vários desenhistas da Livraria do Globo, editora que, através da Revista do Globo, procurava incentivar o Modernismo na terra gaúcha (ZANINI, 1983, p. 639).

Portanto, Carlos Scliar, ao se transferir para São Paulo e depois Rio, encontra e estreita relações nessas cidades com os artistas e a arte que ele e outros artistas já estavam procurando promover no Rio Grande do Sul. Faz mais, procura levar os influxos da renovação que ele presenciou, na qual atuou e procurava promover para o Rio Grande do Sul:

Em 1940, o então membro da Família Artística Paulista, Carlos Scliar, levou de São Paulo um a delegação de pintores que, apresentada junto ao Salão do Instituto de Belas-Artes, contribuiu para dar força à causa da “renovatio” local. (ZANINI, 1983, p.639).

De agosto de 1944 a julho de 1945, Carlos Scliar serve ao Exército Brasileiro durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo o próprio Scliar, sua decisão de participar da Segunda Guerra Mundial teve motivação política e social:

Para mim, educado num ambiente de conforto, a miséria em torno me envergonhava. Sentia-me responsável, e não sabia como. Tudo me levava a uma sede de justiça social, tanto mais forte quanto descobria as raízes dessa situação, numa sociedade que se considerava humanista. (...) Essa compreensão levou-me – como, aliás, à imensa maioria da intelectualidade brasileira – a uma posição contra a injustiça social e contra a ditadura que a sustentava. Minha condição de descendente judeu já me levava, aos treze ou catorze anos, a me identificar com aqueles que, na Alemanha, nos países fascistas e por toda a parte, vinham sendo perseguidos em decorrência de rações raciais. (...) A guerra explodira, e o Brasil passava por intensa luta interna, com os ministros divididos em suas simpatias pelos dois campos em combate. Apesar das medidas de coerção, o movimento popular crescia na medida em que se tomava conhecimento das misérias praticadas e, aliás, anunciadas e prometidas há muito nos livros dos teóricos líderes fascistas, ardorosamente defendidos por seus êmulos nativos. Esse clima aumentava nossa preocupação e nós nos sentíamos responsáveis por tudo que acontecia no mundo. Por índole e formação, sempre fui contrário à vida e disciplina militares. No entanto, experimentei a maior emoção quando recebi, em 1943, minha convocação para a FEB. (SCLIAR, 1945 apud Pontual, 1970, p. 120)

Infere-se que Scliar não lutou na frente de batalha, pois serviu na Central de Tiro, que era parte do sistema de artilharia, no qual os observadores avançados localizavam os alvos e transmitiam as informações via rádio ou telefone para a Central de Tiro. Por sua vez, a Central de Tiro calculava os elementos de pontaria e os repassava à Bateria de Obuses, que efetuava o ataque¹.

Nesse período em que serviu ao Exército Brasileiro, Scliar realizou centenas de desenhos a nanquim. Os temas são variados, incluindo cenas do cotidiano, companheiros de farda em atividade ou descansando, moradores e de paisagens da região (reproduções 10 e 11). São esses desenhos que deram origem ao *Caderno de Guerra*, editado posteriormente, com a Guerra já finda. Também durante esse tempo, além dos desenhos, Scliar mantém uma espécie de diário, descrevendo suas sensações sobre a guerra, sobre os lugares por onde passa e muitos comentários sobre arte, abordando questões técnicas dos desenhos e refletindo sobre planos para sua trajetória artística. Um assunto recorrente é a ideia de publicar um álbum com os desenhos de guerra.

¹ Fonte: site Olapaazul, acesso em: 12/07/2012.

Ainda na Itália, na estadia motivada pelo confronto bélico do qual participou como soldado do Exército Brasileiro, Scliar visita Roma e Veneza, conhecendo muitas obras de arte, comentando em crônica sua de 1945 os quadros dos renascentistas Veronese, Tiziano, Tintoretto e também obras flamengas. Ao voltar ao Brasil, realiza exposições dos desenhos de guerra no Rio, São Paulo e Porto Alegre. Por esse tempo, volta a residir no Rio de Janeiro, dedicando-se também às artes gráficas.



Reprodução 10 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 11 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

O passado na Guerra é considerado pelo próprio Scliar um divisor de águas em sua arte. A passagem a seguir nos diz isso, e ajuda a entender a aparência dos seus desenhos desse período, explica, em parte, o motivo que faz deles tão particulares. Afinal, os desenhos do *Caderno de Guerra* nos mostram uma face que ilustra, antecipatoriamente, o que diz Scliar sobre as escolhas que vai adotar para a sua arte a partir dessa experiência:

Foi na guerra, em contato com a miséria que ela produz, vivendo aqueles instantes derradeiros que banham de uma luz nova tudo o que nos cerca, que se iniciou uma nova etapa em minha pintura. Eu era, senão um pessimista, quase um cético: me descobri então um lírico, um lírico visceralmente otimista – com uma tremenda confiança na humanidade. Na humanidade que tomava consciência e aprendia a se defender. Comecei a desenhar e pintar naturezas-mortas, pretexto para demonstrar meu amor às coisas simples, cotidianas, feitas pelos homens, úteis a todos os homens. Tentava transmitir a carga de amor e vida que percebia em cada objeto, com o mesmo amor. Me vi, lentamente, modificando a minha pintura, não só tematicamente, mas sensorialmente. A coisa me veio, tão profunda e irremediavelmente, que esqueci de pedir licença aos senhores críticos de arte, que já ditavam a norma do que deveria ser a pintura brasileira. (Scliar em depoimento para Roberto Pontual. 1983, p. 133)

De 1947 a 1950 fixa residência em Paris, participando dos acontecimentos artísticos e políticos que lá se deram nesse período. Em 1948 inicia colaboração como ilustrador em *Les Lettres Françaises* e ocupa a direção gráfica dos cadernos de arte da Association Latino-Américaine, de Paris. Também expõe em mostras coletivas na capital francesa. Em 1949 publica as ilustrações feitas para o romance *Seara Vermelha*, de Jorge Amado. Pela Association Latino-Américaine, publica o álbum de linoleogravuras *Les Chemins de la Faim*. (ver a reprodução 12). Sobre essa estada na Europa, Scliar nos diz:

Depois de quatro anos de estada europeia convenci-me de que era no Brasil que deveria descobrir o meu caminho mais profundo, mais coerente comigo e com a minha visão e intuição das coisas. Foi também muito lentamente, que me convenci de que deveria refazer minha base, mal organizada devido à minha caótica formação autodidata.” (Scliar em depoimento para Roberto Pontual. 1983, p.133).



Reprodução 12 – Carlos Scliar, **Ilustração de Carlos Scliar para *Seara Vermelha*, 1947.**

Scliar ao retornar da Europa para o Brasil, em 1950, encontra o ambiente artístico de Rio de Janeiro e São Paulo modificado. A partir de 1951 começam as Bienais de São Paulo. Este evento passa a representar uma nova relação da arte brasileira com a produção artística internacional. E nesse contexto, Scliar assume posição contrária às vanguardas, sem que isso signifique uma defesa do academicismo, frente ao qual sua arte já demarcara limites muito claros de afastamento, e:

Contra o qual fora um dos batalhadores no início da década de 1940. O calor de seu choque com as vanguardas daquele momento decorria da vontade de contribuir para estabelecer os rumos de uma arte brasileira, brasileiramente: vinha de ver todas aquelas mesmas vanguardas em três anos de Europa, e se propunha a esquecê-las, com tudo o que tivessem de atraente, em troca de pesquisas no campo de suas próprias origens, gaucharia de particularizar o universal. Mais tarde, passada a veemência dessa luta, ficaria demonstrada sua disposição de diálogo e apoio às novas pesquisas (PONTUAL, 1983, p. 24).

Em 1950, voltando ao Rio Grande do Sul, funda junto com Danúbio Gonçalves (1925-) Glênio Bianchetti (1928-) e Glauco Rodrigues (1929-2004) o Clube de Gravura de Porto Alegre. Segundo Scarinci, a ideia da criação do clube surgiu dos encontros de Vasco Prado (1914-1998) e Carlos Scliar com o artista mexicano Leopoldo Mendez (1902-1969) na Europa. Ainda segundo Scarinci, o Taller de Gráfica Popular (TGP) do México serviu de

modelo à agremiação gaúcha. O TGP foi fundado em 1937 por Leopoldo Mendez (1902-1969), Pablo O'Higgins (1904-1983) e Luiz Arenal (1908-1985). A proposta dos artistas do TGP tinha forte componente político, comprometida em divulgar programas de reforma social e de combate a ideias nazi-fascistas e capitalistas, em ascensão na época. E este ideal era uma continuidade de outras associações artísticas surgidas no México, a partir da revolução mexicana de 1910. Como pano de fundo, o Taller tinha o propósito de democratização da arte:

...centro de trabalho coletivo para a produção funcional e o estudo de diferentes ramos da gravura e da pintura e para realizar um esforço constante de produção artística que beneficie os interesses progressistas e democráticos do povo mexicano. (SCARINCI, 1982, p.85-86)

Ainda de acordo com Scarinci, devido às circunstâncias sociais e políticas diferentes, o Clube de Gravura toma outras proporções. Há tomada de posições políticas, como o apoio à Campanha pela Paz, “mas a tônica do movimento dos gravadores do sul era seu combate ao abstracionismo e às primeiras bienais de São Paulo” (SCARINCI, 1982, p.87). Isso, devido a esses artistas acharem que o abstracionismo era uma estética cosmopolita, antinacional e burguesa. O próprio Scliar fala sobre a proposta do Clube:

É propósito do Clube dos Amigos da Gravura não só o desenvolvimento dessas técnicas entre os nossos artistas, como a divulgação do gosto pela gravura entre camadas cada vez mais vastas de nosso povo. Pela sua própria técnica é a gravura, de todas as artes plásticas a que está economicamente mais ao alcance do público (citado por SCARINCI, 1982, p. 88).

Vale ressaltar o que é apontado como uma das particularidades dos que compunham o Clube de Gravura: os artistas desse grupo procuravam dominar as técnicas tradicionais, com rígida disciplina de observância clássica. Mas essa busca não representaria uma intenção acadêmica. Dizia respeito mais à “necessidade de superarem os defeitos de sua formação autodidata, através de um exercício e domínio da tradição artística formulada desde o Renascimento” (SCARINCI, 1982, p.91). Essa asserção do autor, vem confirmar que Carlos Scliar sempre valeu-se do convívio com outros artistas para superar falhas de sua formação autodidata, buscando sempre aprimorar sua prática artística.

O clube de Gravura de Porto Alegre, no entender de Scarinci, assumiu uma concepção artística autoritária sobre o que deveria ser a arte nacional (brasileira), pois, ainda segundo o ponto de vista de Scarinci, confundia ao assimilar a concepção das classes dominantes ao

idealizar o modelo do ser social (o gauchismo sendo assumido como caráter heroico):

As proposições estéticas do Clube de Gravura, especialmente quando, a partir de 1955, enunciou sua disposição de lutar “por uma arte nacional”, padeceu, infelizmente, do autoritarismo dogmático das esquerdas brasileiras, transformando a proposta numa “palavra de ordem”, num slogan, pretexto para a arregimentação política, em vez de assumi-la autenticamente como propósito de conviver com o sentir, o pensar e o saber populares, nacionais, na medida em que o destino da nação é o seu próprio destino como maioria e produção. O resultado dessa concepção autoritária do que é nacional é que ela se confunde com o ponto de vista das classes dominantes (o gauchismo sendo assumido como caráter heroico), desconhecendo-se, mais uma vez, o fundamento de todo ponto de vista socialista que é a luta de classes. (SCARINCI, 1982, p.89-90).

Mas se critica esse idealismo e afastamento da realidade identificados no ideário estético do Clube de Gravura, por outro lado, Scarinci reconhece importantes contribuições de seus artistas e da produção do Clube para a arte do Rio Grande do Sul em particular:

Contudo, para o Rio Grande do Sul, o Clube de Gravura deu uma contribuição irrecusável, qual seja, de mal ou bem, colocar pela primeira vez e de tentar resolver a problemática de uma arte nacional e popular. Se as soluções que encontrou são questionáveis, não se pode negar-lhe o mérito de ter despertado uma nova consciência da responsabilidade social do artista, bem como de criar novas formas para o relacionamento arte público (SCARINCI, 1982, p.90).

O que essas lúcidas reflexões parecem indicar é que além da responsabilidade social e das novas formas de relacionamento da arte com o público, o Clube de Gravura foi além. Isto porque ele foi fundamental para um novo olhar sobre a gravura que, ao menos em âmbito local, passou a ter status de arte em um tempo em que preponderavam a pintura e a escultura. Portanto, essa experiência ultrapassou o incipiente campo da arte gaúcha, levando ou sintonizando a valorização da gravura para e com outros centros da arte brasileira, cujo processo de estruturação do mundo da arte já estava mais amadurecido. Graças ao Clube de Gravura e à ação de seus artistas, a arte que se fazia aqui não era, podemos dizer, defasada em relação ao que era tema e debate no mundo da arte como um todo.

A partir de 1956, com o fim do Clube de Gravura, Scliar fixa residência no Rio de Janeiro, retomando a pintura com mais frequência, mas sem deixar de lado a arte gráfica, pois de 1958 a 1960 assume a chefia do Departamento de Arte da revista *Senhor*:

...que lhe permite toda uma nova carga de pesquisas com os materiais de equilíbrio entre textos e recursos de visualidade. Não é difícil relembrar a

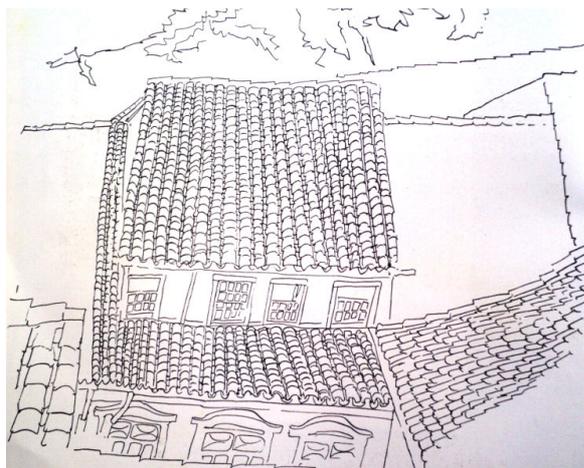
renovação que aquela revista estabeleceu no nosso panorama literário e gráfico do momento, instalando a leveza e a qualidade do que é sério e profundo. (PONTUAL, 1970, p. 28).

De 1959 em diante, configura-se a pintura que Scliar faria até o final de sua vida, primeiro o guache e depois utilizando o vinil encerado como técnica de pintura. Também a partir daí retoma as colagens, adotadas em Paris em 1947, sob influência dos “papiers-collés” de Picasso e Braque (ver reprodução 13).



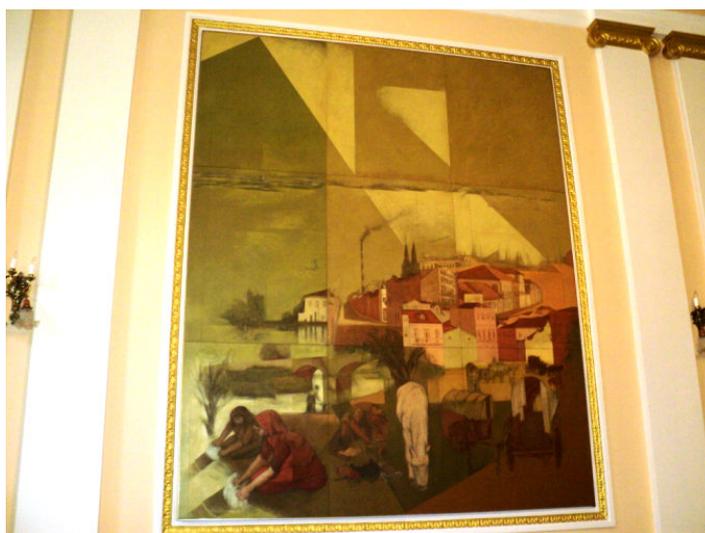
Reprodução 13 – Carlos Scliar, **Composição**, 1947, guache e colagem sobre cartão encerado, 51,5x37cm.

Mesmo morando no Rio de Janeiro, Scliar mantinha um atelier em Cabo Frio e outro em Ouro Preto, alternando temporadas em um e outro local de trabalho. A partir desse tempo, sua principal produção foi pintura, mas ele nunca deixou de lado outras linguagens, como o desenho e a gravura. Inclusive, produziu em Ouro Preto desenhos a nanquim, editados em 1964 com o título *Morros e telhados de Ouro Preto* (ver reprodução 14). Também nessa época ele produziu capas de livros, calendários e capas de discos. Sua ligação com o universo gráfico manifesta-se também nas pinturas através das colagens, técnica que se faria presente até seus últimos quadros, produções “sempre inquietas e propondo novos jogos de percepção, novos olhares sobre as coisas” (RAMOS, 2001).



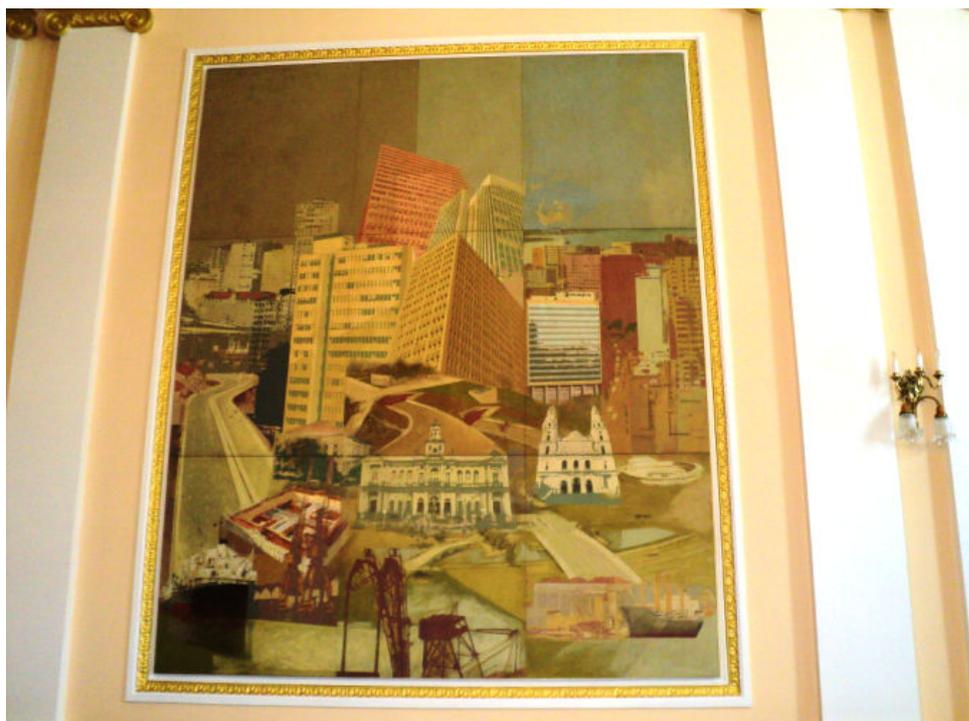
Reprodução 14 – Carlos Scliar, **sem título**, 1964, nanquim, 28x25cm.

Entre os anos de 1970 e 2001, ano do seu falecimento, Scliar, embora dedicando-se mais à pintura, não deixa de produzir em outras linguagens artísticas. Por exemplo, em 1972 lança o álbum “Scliar-Serigrafias”. Entre 1992 e 1999, a mostra “Ouro Preto, saudades de quem te ama” percorre várias cidades brasileiras. E em 1999 realiza o álbum de serigrafias “1500/2000: A redescoberta do Brasil”. De 1969 a 1979 diversos documentários são lançados sobre sua obra, entre eles “Ouro Preto e Scliar” de Antônio Carlos Fontana (1969), “Os caminhos da cor”, de Adamastor Camará (1970) e “Scliar – O homem e sua pintura”, de Ruy Santos (1979). Em 1974 executa os painéis “Porto Alegre Antigo”, “Porto Alegre Atual” e “Festa dos Navegantes” (ver reproduções 15, 16 e 17) para o Salão Nobre da Prefeitura de Porto Alegre².



Reprodução 15 – Carlos Scliar, **Porto Alegre Antigo**, 1974.

² Fonte: site Itaucultural (acesso em: 28/09/2012)



Reprodução 16 – Carlos Scliar, **Porto Alegre Atual**, 1974.



Reprodução 17 – Carlos Scliar, **Festa dos Navegantes**, 1974.

Carlos Scliar foi artista de múltiplas técnicas e linguagens, com uma produção muito grande e deixou sua marca no que era então o sistema das artes no Brasil. Isto não apenas por seu legado artístico, mas também por sua atuação em uma época na qual não havia espaços democráticos para a arte.

Concluindo esta parte do trabalho, pode-se destacar a passagem acima na qual Scliar considera a experiência como pracinha na Segunda Guerra Mundial como um divisor de águas de seu trabalho. Depois dela, a orientação imediata de sua arte indica um ativismo e enfrentamento acentuados com a realidade da produção artística brasileira. Mas o depoimento de Scliar sobre a referida experiência vale para que ele, retrospectivamente, justifique as escolhas que fez depois da sua atuação no Clube de Gravura, quando passa predominar o que ele vai definir como um modo “lírico e visceralmente otimista” da sua atuação como artista. Ou seja, o *Caderno de Guerra*, conforme essa trajetória, pode conter pistas para uma e outra das faces da produção artística de Scliar.

2 NOTAS SOBRE A RECEPÇÃO À OBRA DE CARLOS SCLIAR

O trabalho de Carlos Scliar tem múltiplas configurações na história e na crítica de arte brasileiras. Presente em dicionários de artistas plásticos, em livros e documentários sobre a história da arte no Brasil, escritos sobre sua trajetória individual e através de catálogos de suas muitas exposições. Nos livros sobre a história da arte brasileira, Scliar pode ser encontrado tanto em textos de caráter mais genérico, quanto em pesquisas mais específicas, principalmente relativas à gravura. No geral, Carlos Scliar é considerado como artista relevante para essa história artística brasileira. Mas na maioria das pesquisas de maior fôlego nas quais sua obra é citada o privilégio ou destaque é dado para o seu trabalho em gravura (especialmente na fase do Clube de Gravura de Porto Alegre), Também merece destaque os últimos anos de sua obra, dedicados à pintura. O restante da produção, como artes gráficas, desenhos da guerra e outros desenhos, são menos enfatizados.

Pontual (1970, p. 67 a 110) apresenta trechos de vários textos críticos sobre Scliar. Desde um comentário de Pelayo Perez, escrito em 1935, para o jornal *O Dever*, de Bagé, falando sobre o talento promissor do jovem artista (então com quinze anos) até um texto de Carlos Scarinci para o jornal *Correio do Povo* de Porto Alegre, em 1965, constatando a maturidade do artista. Através desses textos podemos constatar que a obra de Scliar foi objeto

da atenção de muitos e diversos autores (escritores, artistas, críticos e historiadores da arte). Entre eles estão Rubem Braga, Lívio Abramo, Oswald de Andrade, Diego Rivera, Vinícius de Moraes, Walmir Ayala, Jorge Amado, Carlos Scarinci, entre outros. Além disso, conforme é possível constatar nos trechos acima mencionados, reproduzidos no livro de Roberto Pontual, a maioria dos textos críticos sobre a obra de Scliar foram publicados em jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo e, em geral, referem-se a exposições individuais de Scliar.

As críticas referentes aos anos de 1935 até 1944 apresentam Carlos Scliar como um jovem talentoso, com indiscutível vocação e boa técnica artística, mas com pontos fracos devido à inexperiência. Esse período é também o do crescimento da crítica de arte no Brasil. Segundo Walter Zanini (1983, p. 572), entre 1930 e o período da Segunda Guerra Mundial:

Uma atividade crescente da crítica de arte – toda ela de base autodidata, fenômeno perdurável ainda hoje no país – em revistas, jornais e através de alguns livros assinalou também o período. Entre seus principais representantes achavam-se Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Antônio Bento, Mário Pedrosa, Luís Martins, Quirino Campofiorito, e logo depois Ruben Navarra, Santa Rosa e Lourival Gomes Machado (ZANINI, 1983, p. 572).

Portanto, a atenção que o trabalho de Scliar recebeu nessa época está no contexto de uma maior atenção e visibilidade que passou a receber a produção artística na imprensa brasileira, ao menos naquele momento. E a primeira exposição individual de Carlos Scliar, realizada em São Paulo, em 1940, recebeu um tratamento por parte da crítica em que se destacam expressões como a de Osório César, para o jornal Diário de São Paulo em 02/08/1940, com trechos que revelam um juízo que destaca qualidades e insuficiências da produção de Scliar nos trabalhos dessa exposição:

...técnica vigorosa, arrojada... os trabalhos de pesquisa deixam muito a desejar e sofrem influência de Segall, Tarsila e Portinari... entretanto o jovem pintor revela o seu grande talento quando nos apresenta os interessantíssimos trabalhos de assuntos sociais. São quase todos pintados em telas grandes e executados com técnica larga, arrojada e colorido sombrio. (CÉSAR, 1940 apud PONTUAL, 1970, p.68-69)

Em outros textos sobre os mesmos trabalhos, eles nos são apresentados como na posição de Lívio Abramo, manifestada em texto para o Diário da Noite (SP), em 07/08/1940:

Baseado num empirismo perigoso, sofre todas as influências sem penetrar-lhes o sentido; adota as mais diversas técnicas pictóricas sem aprofundar-se em nenhuma delas e procurar descobrir as conclusões de ordem prática que derivam das mesmas; transforma-se constantemente, sem se dar ao trabalho de fixar-se em qualquer dos seus múltiplos aspectos. (ABRAMO, 1940 apud PONTUAL, 1970, p. 69)

Ou, para Oswald de Andrade, em crítica para o jornal Meio-Dia (RJ), em 06/08/1940: “Esse menino é uma vocação verdadeira” (ANDRADE, 1940 apud PONTUAL, 1970, p. 70). Ainda, em texto de Carlos Lacerda para a Revista Acadêmica, do Rio de Janeiro, de setembro de 1940:

Já se disse de Carlos Scliar que ele é uma vocação irremediável. Realmente deve ser assim, porque aos 20 anos ele pensa, vive, trabalha em função da pintura. Rebelde a sujeições de mestres, não se mostra refratário, entretanto, à influência da obra dos mestres – o que vem a ser coisa muito diferente”. (...) trabalha num ritmo talvez até um pouco precipitado (...) Da longa série de retratos passa aos quadros de gênero, com uma volubilidade digna de elogio. (...) caráter extremamente comunicativo de sua pintura (LACERDA, 1940 apud PONTUAL, 1970, p. 70-71).

À medida que Scliar amadurece seu trabalho, destaca-se a questão referente à temática social em sua obra, é a partir dela que vai se dar o embate do artista com as questões da arte e sua importância para além dos limites do mundo artístico. Podemos constatar isso na seguinte passagem do texto de Rubem Navarra para a revista *Sombra*, do Rio de Janeiro, em Abril de 1943:

Ele não faz pintura social porque deseje fazer pintura social. O social, isto é, uma determinada manifestação do humano, é nele apenas uma contingência, um acidente de experiência (...) ele tem a convicção de que o ‘assunto’ é secundário, embora o seu instinto plástico e humano o conduza para as imagens do drama. Não se trata de preferência voluntária, mas de simpatia instintiva. (NAVARRA, 1943 apud PONTUAL, 1970, p73).

E sobre embate representado pelo desejo de inovação sem aderir a poética que ele tinha como burguesas e conservadoras, como a representação pela abstração, enfim, sobre Scliar não ser um pintor abstrato, o mesmo Navarra diz para o Diário de Notícias do Rio de Janeiro, em 1944: “Não posso acreditar que um temperamento tão profundamente humano possa aventurar-se num mundo abstrato e cerebral, senão por um mero capricho” (NAVARRA, 1944 apud PONTUAL, 1970, p. 73-74), referindo-se a duas obras abstratas, parte de uma exposição de Scliar, em 1944.

O que é possível concluir a partir das passagens citadas acima é que no período anterior à ida de Scliar para a Itália sua trajetória artística era inicial, mas já apresentava elementos sólidos da configuração que vai fazer dele artista incontornável e protagonista do modernismo brasileiro. Isto fica claro no modo como a crítica entende algumas motivações do artista e dá a elas evidência. Isto porque é possível identificar nessas citações a necessidade de aprimoramento da técnica na qual o artista estava envolvido, em referência ao ritmo de trabalho demonstrado nas obras de Scliar desse período, que é considerado por Rubem Navarra “precipitado” e carente de aprofundamento nas diversas técnicas pictóricas adotadas. Pode-se interpretar essas deficiências a que faz referência esse crítico como uma atenção para a busca de aprimoramento da técnica, da qual Scliar tinha consciência, que precisava ser feita no mesmo compasso da definição de uma temática, um comprometimento tanto com as questões da arte quanto com as questões sociais que para ele eram mais urgentes.

Tal interpretação deve-se ao fato de que nessa fase o tema de seus trabalhos era, em certa medida, visto como secundário por uma parcela da crítica. Isto é, parecia não importar tanto o tema ou o sentido das influências colocadas em seus quadros. Essa compreensão faz sentido. Porém, na medida em que Scliar vai se afirmando como artista, dono de uma técnica mais amadurecida, a temática social começa a ser destacada pela crítica como questão essencial em sua obra, com ela obtendo seus melhores resultados. Sendo assim, não seria possível tratar amadurecimento da técnica e da temática como coisas que se dão em tempos diferentes. Ou seja, o comprometimento de Scliar se dava tanto com o aprimoramento de uma formação sobre a qual parecia saber deficiente quanto com um engajamento maior de sua arte com questões sociais, para as quais sua arte não podia ser omissa.

Ao voltar da Segunda Guerra Mundial, Carlos Scliar realizou três exposições individuais de seus desenhos feitos na Itália. No Rio de Janeiro, de Agosto a Setembro de 1945, sob o patrocínio do Instituto Brasil – Estados Unidos e do Instituto dos Arquitetos do Brasil, com 80 desenhos da série *Com a FEB na Itália*. Em São Paulo, em Setembro de 1945, sob o patrocínio do Comitê Democrático Progressista dos Artistas Plásticos, com 70 desenhos da mesma série (*Com a FEB na Itália*). E em Porto Alegre, em Outubro de 1945, com a mesma série de desenhos da guerra (PONTUAL, 1970).

Nos textos selecionados por Roberto Pontual, referentes a essa fase, todos os autores referem o amadurecimento do artista e a qualidade técnica dessa produção de Carlos Scliar. Luís Martins em *Carlos Scliar Expedicionário*, para o Diário de São Paulo (26/08/1945)

escreve que:

O soldado da FEB voltou um artista forte, realizado, sensível, e portador de infinitas possibilidades, dada a sua juventude laboriosa e tenaz. Os desenhos que acabo de ver no Instituto dos Arquitetos do Rio de Janeiro é de fato excelente e pouco lembra do Scliar abundante e meio desnordeado de antigamente. (MARTINS, 1945 apud PONTUAL, 1970, p.79).

E Ruben Navarra, para o Diário de Notícias, Rio de Janeiro (02/09/1945), relata:

O Scliar que volta agora da Itália é bem diferente. E não deixará de assustar certos panfletários a sua declaração escrita de que teve apenas preocupações de ordem técnica, todas finalizando no desejo de atingir o desenho mais simples, mais caligráfico, tão natural que parecesse exprimir sem querer (NAVARRA, 1945 apud PONTUAL, 1970, p.80).

A exposição dos desenhos de guerra em Porto Alegre foi referenciada nos meios de comunicação com entusiasmo. Nos dois jornais pesquisados – *Correio do Povo* e *Diário de Notícias* – não era usual o anúncio das mostras e não havia crítica de arte propriamente dita. No *Correio do Povo*, a coluna *Notas de Arte* limitava-se a noticiar alguns concertos e recitais de música. Durante todo o mês de Outubro de 1945, excluídas as notícias musicais, apenas a exposição de Scliar foi anunciada e merecedora de nota.

Já o *Diário de Notícias* publicou em sua edição de 23 de outubro de 1945, no espaço dedicado às artes (que também praticamente não tratava de artes visuais), uma única nota divulgando a exposição, com breve histórico dos desenhos e relatando o entusiasmo da crítica de Rio e São Paulo com esses trabalhos. Retornando ao *Correio do Povo*, é digno de nota o fato esse jornal ter noticiado por vários dias a exposição (publicou nota sobre ela nos dias 23, 24, 25 e 26 de outubro de 1945).

Também nessas notas a referência passava pela crítica positiva do centro do país ao trabalho de Scliar. O que surpreende um pouco é que além dessas notas, das descrições do evento, o jornal apresentou na edição do dia 24 de outubro de 1945 uma crítica que demonstrava conhecimento e uma visão fundamentada em arte e sobre a obra de Scliar. Apesar dessa crítica não ter sido assinada, demonstra o reconhecimento da trajetória artística de Scliar.

Com base nesses dados, pode-se concluir que a boa recepção a essa exposição de Carlos Scliar, deve-se em parte ao contexto da época, no qual o mundo ocidental vivia

intensamente o pós-guerra, com meios de comunicação noticiando diariamente as repercussões desse evento. Havia, obviamente, muito interesse por tudo que se relacionasse ao tema, sendo exemplo disso o título da matéria do *Diário de Notícias* sobre a exposição, enfatizando a condição de “pracinha” acima da condição de artista (ver reprodução 18).

Porém, também é importante a constatação dos críticos sobre a mudança ocorrida na arte de Carlos Scliar. Essa mudança é que deve ser enfatizada. Por ser um artista conhecido, a produção de desenhos de Scliar realizada durante a sua estada na Itália, no período da Guerra em que serviu como militar, foi objeto de atenção especial. Mas nem por isso deixou de ser analisada por ela própria, uma vez que foi comparada às produções anteriores de Scliar e por causa dessa comparação teve origem a positiva surpresa sobre seu trabalho, sobre o que representavam seus desenhos na sua trajetória.



Reprodução 18 – Fragmento do jornal *Correio do Povo*: divulgação da mostra de desenhos de guerra de Carlos Scliar em Porto Alegre em outubro de 1945.

No período que engloba a estada de Scliar por três anos na Europa (1947 a 1950), a maioria dos textos escritos sobre sua produção nessa época destaca principalmente as ilustrações, feitas em Paris, para o romance *Seara Vermelha*, de Jorge Amado. Mário Dionísio, em *Carlos Scliar, o ilustrador de Jorge Amado* (Encontros em Paris, Lisboa, 1951), marca a força poética dos linóleos e a “fiel equivalência plástica” com a obra literária

(DIONÍSIO, 1951 apud PONTUAL, 1970, p. 86-87). Vinícius de Moraes (*Gravuras de Carlos Scliar, Para Todos*, Rio de Janeiro, Julho de 1956) também destaca essa produção:

A seguir, em seu período parisiense (1947- 1949), atinge Scliar, a meu ver, o ponto mais alto de sua carreira de gravador, ao fazer as linoleogravuras para o romance *Seara Vermelha*, de Jorge Amado. (...) Nelas o gravador conseguiu de fato comunicar, à base de um expressionismo lírico, toda a mensagem de ternura e revolta do romance. (MORAES, 1956 apud PONTUAL, 1970, p. 88-89).

Esses comentários atestam o êxito alcançado pelo artista com essas ilustrações, a recepção positiva ao seu trabalho. Além disso, esse êxito, podemos atribuir, em grande parte, à ligação de Scliar com o universo gráfico/literário, conforme pontuado no primeiro capítulo desta monografia. Claro que, a respeito desses textos críticos, é necessário frisar que eles apresentam um maior conhecimento da trajetória artística de Carlos Scliar, se valem de um entendimento maior sobre a sua obra, são já o reconhecimento de uma trajetória artística relevante para a arte brasileira que se equipara, em certa medida, com a literatura que o trabalho de Scliar ilustra. Afirimo isso por que, em seu texto, Vinícius de Moraes compara essas ilustrações para o romance de Jorge Amado com gravuras anteriores (série *Carlitos*) e posteriores (série *Estância*), constatando que, na maioria das vezes o artista consegue comunicar sua mensagem ao espectador, através da carga expressionista das obras.

No período do Clube de Gravura de Porto Alegre (1950/1956) Scliar continua trabalhando também outras linguagens e expando bastante. Sobre essa fase, podemos recorrer a dois exemplos reunidos por Pontual (1970, p. 87-88), na citação dos textos de Clóvis Assumpção (*Correio do Povo*, Porto Alegre, 20/03/1954) e Quirino Campofiorito (*O Jornal*, RJ, 07/07/1956). O primeiro, comenta os objetivos e resultados do Clube de Gravura. O segundo critica gravuras de Scliar comparando-as com sua obra anterior. Ambos constatam a preocupação de Scliar com questões técnicas e formais. Esse período do Clube de Gravura provocou o surgimento de muitas publicações sobre o grupo de gravadores e sobre a sua inclusão na historiografia de arte brasileira, principalmente pela visibilidade que proporcionaram à gravura e pelo papel inovador dessa iniciativa, seja pela inclusão de temas opostos aos até então predominantes na arte gaúcha, seja pela elevação da gravura a um novo patamar artístico:

O desejo de estar em dia com as discussões internacionais sobre arte e política, capazes de permitir o diálogo, em pé de igualdade, entre artistas participantes das preocupações de seu tempo, viria a acontecer de forma

mais radical com a eleição de um meio até então usualmente considerado secundário: a gravura. Era duplamente revolucionária tal atitude, tanto pelas opções estéticas propriamente ditas, como pelo fato de que a prática artística pretendia estar indissociada da prática política. Abandonavam-se, simultaneamente, as formas acadêmicas de representação e os temas agradáveis e pitorescos. Mudava o eixo da discussão (BOHNS, 2007, p. 103).

Quanto à participação de Scliar na agremiação, todos os críticos pesquisados destacam a liderança do artista no sentido de aglutinar artistas em torno de causas sociais e de procurar levar a gravura a um público mais amplo. Especificamente sobre sua produção artística individual no grupo, publicações dedicadas à trajetória do grupo distinguem principalmente a questão da busca pela excelência formal nas gravuras do artista. Scarinci considera que seus temas seriam também pretextos para exercícios formais, uma busca pelo refinamento da técnica (1982, p. 92). Também sobre a série *Estância*, produzida durante o Clube, Vinícius de Moraes comenta em *Para Todos*, RJ, julho de 1956:

No mais das vezes ateu-se o gravador a um detalhismo formal desligado da vida. Houve mesmo quem acusasse Scliar de estar ficando acadêmico – o que me parece falta de compreensão do verdadeiro sentido de sua obra. O que ele na realidade procurou foi o conhecimento específico dos seres, coisas, bichos e manufaturas intimamente ligados à vida rural gaúcha. (PONTUAL, 1970, p.89)

Após essa fase do Clube de Gravura, sua trajetória artística continua a ser acompanhada pela crítica em suas muitas exposições, que a partir daí, passam a ser majoritariamente dedicadas à pintura. São muitos textos, publicados em revistas e jornais, principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, com autores como Jorge Amado, Walmir Ayala, Joaquim Cardozo, Clarice Lispector, Frederico Moraes, Ruy Carlos Ostermann, Carlos Scarinci, entre outros. Mas como o foco deste trabalho é o Caderno de Guerra, a repercussão mais relevante sobre a trajetória de Scliar de acordo com a repercussão na crítica de arte que pretendíamos anotada aqui, está nas passagens citadas acima.

3 O CADERNO DE GUERRA

3.1 Antecedentes à publicação do *Caderno de Guerra*

Ainda na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, Scliar já planejava a publicação de um álbum com seus desenhos feitos nesse quase um ano de serviço à Força Expedicionária Brasileira. Em registro do dia 2 de fevereiro de 1945, para um caderno de anotações que manteve durante o conflito, ele escreveu:

Estive pensando em convidar Ruben Navarra para escrever o texto do caderno de desenhos que pretendo editar. Quero dois textos pequenos: um que seja uma espécie de guia para a Itália que conheci, escrito pelo Rubem Braga, e outro texto tratando dos desenhos como tais (SCLIAR, 1945 apud PONTUAL, 1970, p. 127).

No dia 19 de março do mesmo ano, Scliar também escreve sobre a ideia de publicar um álbum com esses desenhos:

Não sei ainda como farei realmente o meu álbum. Em determinados instantes fico meio encabulado de fazer um trabalho a meu respeito. Mas a verdade é que tudo o que faço é tanto para mim como para os outros, sendo natural que eu procure a forma mais prática de mostrar a todos que interessam os trabalhos que fiz nesta ocasião em que o nosso respirar tanto significa no Brasil. Minhas pesquisas deram algum fruto. Minhas convicções amadureceram em contato com toda essa gente tão permeável e tornada tão imprecisa e amorfa com o nosso tão errado sistema político. Aqui, me convenci de quanto podemos culpar o Estado Novo pela ignorância em que atirou nosso povo em relação a todos os acontecimentos (SCLIAR, 1945 apud PONTUAL, 1970, p.129).

A partir dessas notas, fica clara a intenção da publicação dos desenhos feitos durante a Guerra. O tema lhe interessava e ocupou seus pensamentos enquanto esteve na Itália. Sua motivação para isso é, de um lado, política. É o que atesta sua anotação sobre a necessidade de tirar o povo brasileiro do desconhecimento sobre os acontecimentos, enfrentando o governo e o regime político de então. Isto é, a intenção do artista com seus desenhos era provocar questionamentos sobre os acontecimentos que levaram o Brasil à guerra. Para Scliar, esses acontecimentos eram deliberadamente encobertos pelo regime político de então (ditadura Vargas).

Mas, se juntava a essa faceta uma outra: o álbum também deveria estar voltado para a preocupação com a questão artística. É possível concluir isso com a outra anotação citada acima, quando Scliar escreve sobre o desejo de incluir um texto alusivo aos desenhos “como tais”. Diante disso, fica evidente que a publicação dos desenhos feitos durante a Guerra, ainda que num período muito posterior à realização deles, vai além da simples escolha de alguns desenhos entre tantos que o artista, então soldado, produziu durante o conflito. Ela é fruto de um desejo e de uma ideia que o artista amadureceu durante o tempo de sua produção, com um objetivo maior do que apenas mostrar uma face da experiência da guerra. Havia o interesse da militância política e o propósito estético associado e ela.

Portanto, a consciência de ser um artista, engajado em duas frentes, levou Scliar a iniciar um trabalho artístico no cenário da Guerra, ainda que este se revele, conforme os desenhos, pacíficos e distantes do que o senso comum poderia, de antemão, associar a eles, conforme as circunstâncias em que foram realizados.

Scliar produziu mais de 600 desenhos durante sua estada na guerra. Como foi destacado, ele pretendia fazer uma seleção e reuni-los em um álbum. Logo após sua volta ao Brasil, foram organizadas as três exposições citadas no capítulo anterior, com cerca de 50 trabalhos selecionados para cada uma. Até onde foi pesquisado, não é possível saber o que foi mantido desses trabalhos, daqueles que fizeram parte dessas exposições, no *Caderno de Guerra*, editado posteriormente. Além das exposições com parte dos desenhos realizados durante a Segunda Guerra Mundial, já citadas, ocorreram outras duas mostras. Mas estas foram feitas após a publicação do Caderno: uma em 1996, em São Paulo (*Caderno de Guerra - Pinacoteca APLUB*); e a outra em 2000, em Bologna, Itália (*Caderno de Guerra, 1944-1945*, Museo Morandi).

A primeira tentativa de publicar o *Caderno de Guerra* ocorreu em 1945. Mas ela foi frustrada porque a editora que iria publicá-lo fechou as portas naquele ano. O *Caderno* acabou editado somente vinte e quatro anos depois, em 1969, pela Editora Sabiá, do Rio de Janeiro. A edição foi uma iniciativa da revista *Realidade*, que mandou o jornalista Rubem Braga de volta à Itália para refazer os mesmos caminhos que realizara em 1944, quando era correspondente de guerra. O objetivo era escrever o segundo texto para a edição do *Caderno de Guerra*. Desse modo, em parte, o projeto de Scliar se realiza.

Para uma descrição inicial dos desenhos do Caderno de Guerra, foi feita uma classificação, reunindo-os conforme os gêneros artísticos a que pertencem. Do total, 43 são desenhos de figura humana. Há uma natureza-morta, quatro interiores e seis paisagens. E dez dos 64 desenhos publicados não parecem estar inseridos em nenhum desses gêneros, fogem a esse tipo de classificação. Portanto, o motivo da maior parte dos desenhos é a figura humana. E deste conjunto outras distinções precisam ser feitas. Quinze dos desenhos de figura humana se enquadram em outro gênero, o do retrato. Há um autorretrato. Também há 24 representações de soldados descansando ou trabalhando e cinco imagens de moradores da região.

Sobre as paisagens desenhadas por Scliar, a maior parte traz a presença de uma casa, sendo que na maior parte delas a casa desenhada é um elemento de destaque. E dentre os desenhos que, em princípio, não pertencem a nenhum gênero tradicional, constam fragmentos de paisagens, objetos de trabalho de camponeses da região, um animal, uma vista urbana, um detalhe da fachada de uma casa e uma vista do mar com bote salva-vidas em primeiro plano (do navio Pedro I, que trouxe os pracinhas de volta ao Brasil).

No que diz respeito à cronologia, os desenhos selecionados para o *Caderno* foram produzidos de 27 de novembro de 1944 (quando Scliar estava em Pisa) até 01 de agosto de 1945 (quando estava a bordo do Pedro I, retornando para o Brasil). Em relação às localidades em que os desenhos foram realizados, um foi executado em Pisa (o autorretrato do artista); três foram desenhados em Castel di Casio; dezessete em Porreta Terme; vinte e um em Gaggio Montano; um em Scandiano; dez em Alessandria; um em Florença; três em Francolise; e sete dos desenhos selecionados para o álbum foram feitos no navio Pedro I. Das cidades relacionadas, com maior número de desenhos aparecem Porreta Terme e Gaggio Montano. A predominância aqui também é de desenhos de figura humana (treze em Porreta Terme e doze em Gaggio Montano) e de paisagens (duas em Porreta Terme e cinco em Gaggio Montano).

Sobre as poses das figuras humanas nesses desenhos, há três padrões de composição ou disposição das figuras no espaço: figuras deitadas; desenhadas em escorço; figuras sentadas; figuras em que aparecem, na maioria das vezes apenas, o torso do personagem e representação apenas do rosto das figuras, como no autorretrato do artista (reprodução 20). Também há repetição de poses em alguns desenhos, sendo quatro tipos de repetições: a figura deitada com rosto coberto e mãos entrelaçadas (reproduções 21, 22 e 23); a figura sentada

com a cabeça apoiada na mão (reproduções 24 e 25); a figura debruçada sobre a mesa com queixo sobre as mãos (reproduções 26 e 27); e a figura recostada, olhos fechados e mãos cruzadas sobre a cabeça (reproduções 28 e 29). Com exceção dos desenhos das reproduções 22 e 23, cada grupo de poses tem desenhos com data igual entre eles. Ou seja, Scliar desenhou uma mesma pose mais de uma vez no mesmo dia, apenas mudando o contexto. Isto parece evidenciar sua preocupação com o aperfeiçoamento da técnica, e não apenas com o registro de uma cena relativamente prosaica, apesar do ambiente para o qual ela remete.



Reprodução 20 – Carlos Scliar, **sem título**, 1944, nanquim.



Reprodução 21 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 22 – Carlos Seliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 23 - Carlos Seliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 24 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 25 - Carlos Scliar, **sem título**, 1944, nanquim.



Reprodução 26 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 27 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

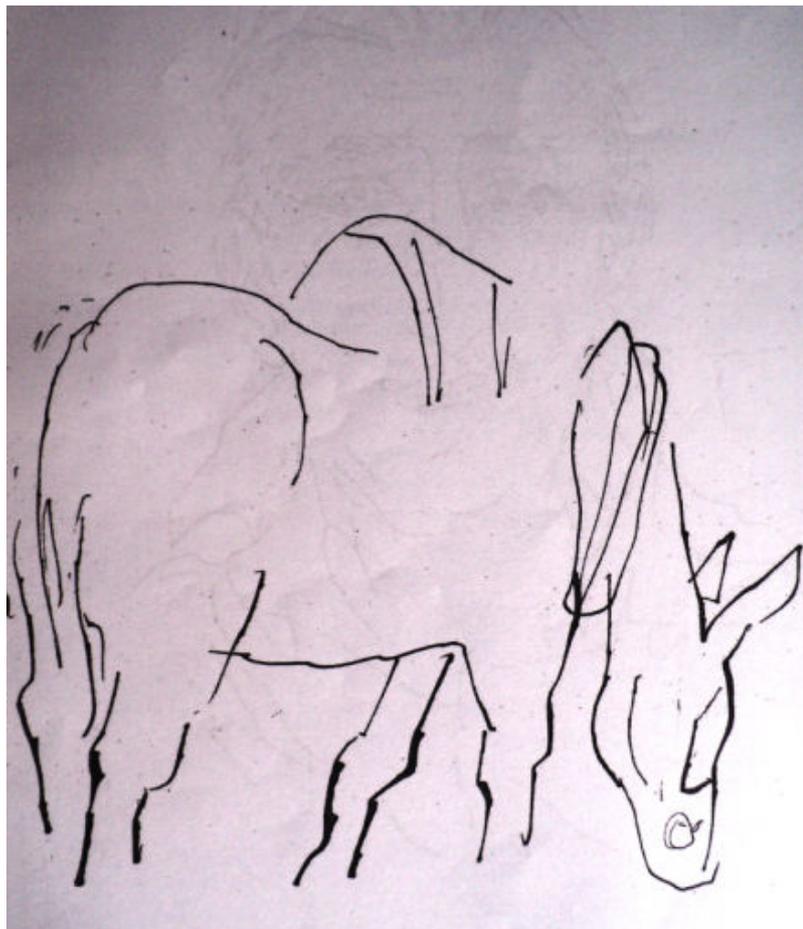


Reprodução 28 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 29 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

Existem quatro desenhos que se distinguem no conjunto: dois deles realizados em Alessandria (reproduções 30 e 31), aparentando uma menor elaboração. E ainda uma vista urbana, também de Alessandria (reprodução 32) que apresenta um tratamento diferenciado da linha, que pode ser atribuído ao tipo de material que foi utilizado para realizá-lo. Também merece destaque um desenho feito em Florença (reprodução 33), pois ele apresenta maior elaboração e riqueza de detalhes. Outra peculiaridade refere-se a uma paisagem de Gaggio Montano (reprodução 34). A particularidade aqui é que é o único desenho com título (*Vista de Monte Castelo*). Provavelmente, Scliar quis referenciar a simbologia do lugar, conquistado pelas tropas brasileiras em 21 de fevereiro de 1945, após mais de dois meses de batalhas frustradas. Note-se que a tomada de Monte Castelo foi em 21 de fevereiro e o desenho foi feito em 17 de março.



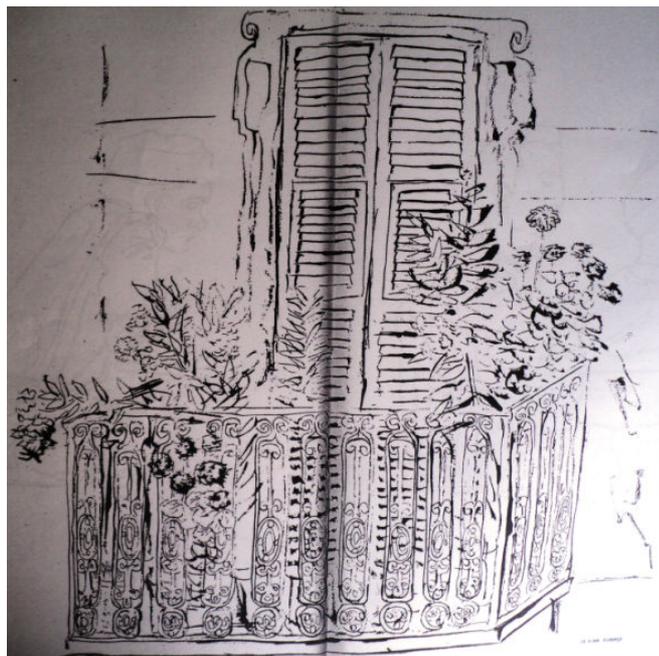
Reprodução 30 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 31 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 32 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 33 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 34 – Carlos Scliar, **Vista de Monte Castelo**, 1945, nanquim.

Observando-se mais atentamente os desenhos do Caderno, nota-se que todos apresentam um cuidado relativo à composição, com equilíbrio entre os elementos e o espaço do suporte. Na maioria deles, o artista não trabalhou volumes ou texturas, mantendo o foco na construção das imagens através de traços rápidos. Em relação ao tratamento, as obras com

figuras humanas são constituídas linearmente, preto sobre branco, sem cenário, o fundo integrado com o desenho. O traço não simplifica o desenho. As linhas sinuosas vão formando a silhueta e mantendo detalhes que a identificam. Por exemplo, a figura dormindo com rosto coberto (reprodução 21) é, claramente, um soldado. Scliar registrou pequenos detalhes que informam isso, como as divisas militares na manga do uniforme. Esse tratamento leva à conclusão de que o artista priorizou uma pureza e maior evidência traço, como uma anotação, como se o desenho fosse uma espécie de escrita do artista sobre a Guerra e de como ele a viveu, como ela chegou a ele e permitiu seu testemunho.

Sobre o desenho e sua relação com a prática de escrever, Vinícius Oliveira Godoy diz que “não é possível ler o desenho como se fosse um texto, ainda que a prática do desenho seja talvez a mais próxima, na arte, daquela de escrever” (2009, p. 148). Apesar disso, há nos desenhos do *Caderno* uma proximidade entre desenho e escrita, principalmente nas composições da temática da figura humana. No desenho da reprodução 36, a linha sobre o fundo branco conduz o olhar como em uma leitura e as linhas pouco fragmentadas não interrompem o percurso do olhar, que vai identificando o tipo retratado e as emoções expressas na face da figura. O tratamento do desenho como que permite essa “leitura”, como que sugere essa relação entre desenho e escrita, que ainda pode ser associada ao caráter gestual que ressalta, em certa medida, do tratamento que a figura recebe. Nesse sentido, Scliar parece optar por uma economia de traços e por uma prática em que a gestualidade presente e evidente se aproxima da escrita, de uma figura humana descrita e materializada pelo desenho.



Reprodução 35 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

Joel Silveira, correspondente de guerra que teve contato com Carlos Scliar durante aquele período, testemunha em *O Pracinha Carlos Scliar* (texto pertencente ao livro *Histórias de Pracinhas*, lançado em 1945) sobre um de seus encontros com o artista:

Falávamos naquele dia precisamente dos desenhos, motivos e croquis de pracinhas brasileiros, paisagens e tipos italianos, com os quais o cabo Scliar começara a encher vários grandes cadernos, comprados em Florença. O primeiro caderno, iniciado ainda quando os brasileiros estavam no setor do rio Secchio, é essencialmente uma coleção de coisas outonais, com pinheiros amargurados e estradas cobertas de lama. Mas acredito que foi em Porreta Terme, um lugarzinho numa crista dos Apeninos, que o cabo Scliar desenhou suas melhores coisas. (SILVEIRA, 1945 apud PONTUAL, 1970, p. 75).

A razão para Joel Silveira considerar os desenhos de Porreta Terme melhores é em virtude da maior expressividade desses desenhos (reproduções 36 e 37). Podemos concluir isso a partir do que segue, ainda no mesmo texto:

...um dos cadernos de Carlos Scliar está repleto de fisionomias assim, e sem dúvida foi a própria experiência do pracinha-desenhista, em tantas ocasiões também enregelado e murcho, que imprimiu àquelas caras o ar profundamente vivo, melancolicamente vivo, que todas elas trazem (SILVEIRA, 1945 apud PONTUAL, 1970, p. 76).



Reprodução 36 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



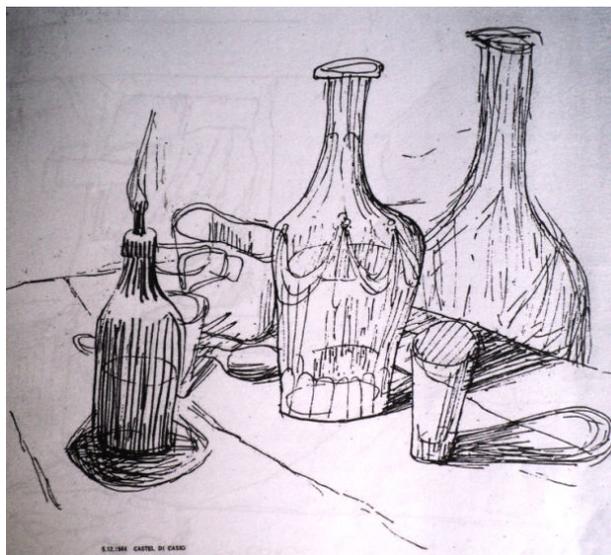
Reprodução 37 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

A compreensão de Silveira converge com as escolhas de Scliar, pois este deve ter considerado os desenhos produzidos em Porreta Terme melhores para as suas pretensões, visto que dezessete deles foram escolhidos para o Caderno. Apenas os desenhos feitos em Gaggio Montano superam em número os de Porreta Terme. Mas estes são os que têm em maior quantidade a representação da figura humana (são treze desenhos), nos quais o artista empregou um tipo de traço mais “sintético”, que consegue expressar muito com poucas linhas.

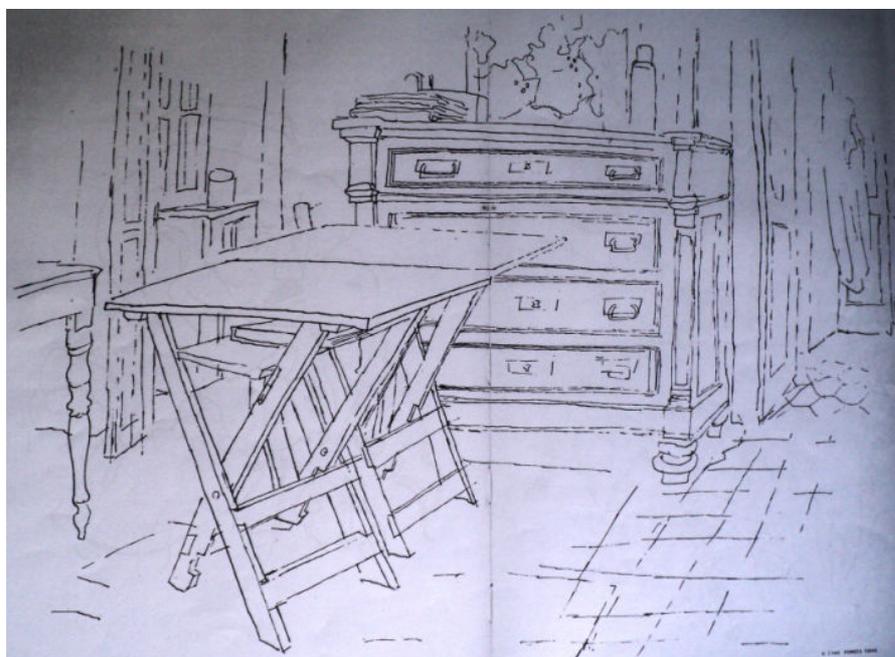
Nos desenhos com outras temáticas não se encontra com tanta força a preocupação com o que podemos chamar uma maior pureza ou simplificação do traço, expressão usada pelo próprio Scliar em uma de suas anotações transcritas acima, significando o emprego de um traço que não precisasse de sobreposições e fragmentações para compor a imagem. Inclusive, em alguns desses desenhos com outras temáticas que não a figura humana, Scliar utiliza-se de linhas bastante fragmentadas, sobreposição de linhas e recurso de luz e sombra. A natureza-morta tem o uso da luz e sombra bastante evidente (reprodução 38). Nas paisagens é predominante a fragmentação do traço, sendo ricas em detalhes, parecendo que nestas o artista demorou-se mais. Já as representações de interiores de casas são desenhos menos fragmentados e bastante detalhados (reprodução 39).

Sobre a técnica de Carlos Scliar nos desenhos de guerra, diz Roberto Alvim Corrêa (*Correio da Manhã*, RJ, 28/09/1945):

Em arte é rico quem, como Scliar, consegue exprimir o máximo com o mínimo e faz da linha a trama da rede que, da onda prateada em que mergulhou, a página conserva algo de salino e salubre. A linha, aqui, apesar de submissa, é tônica e fecunda. O que não impede que, embora pura, ainda traga do estado por ela externado a íntima e noturna vibração (CORRÊA, 1945 apud PONTUAL, 1970, p. 80).



Reprodução 38 – Carlos Scliar, **sem título**, 1944, nanquim.

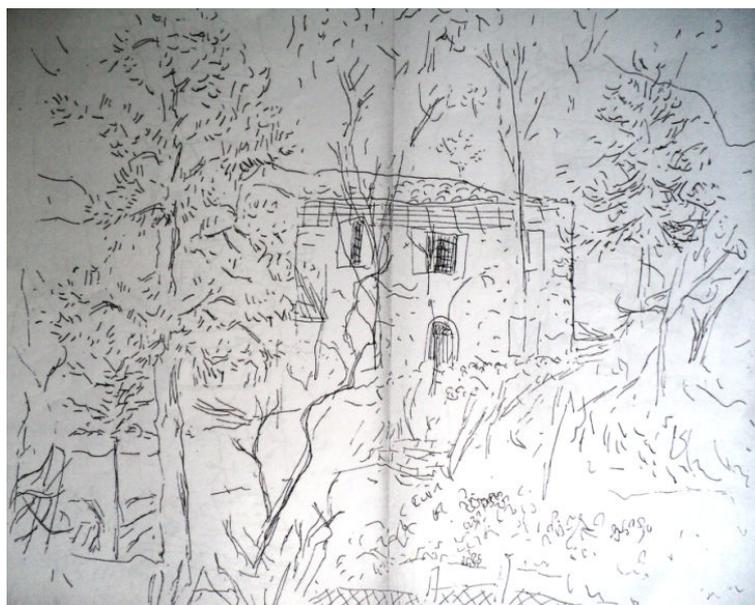


Reprodução 39 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

Com finalidade de detalhamento da análise, foram escolhidos dois desenhos significativos dessa produção, uma composição com figuras humanas e uma paisagem. São

representativos do *Caderno* por conterem elementos presentes ao longo de toda obra. O primeiro desenho (reprodução 26) é uma cena de um grupo de militares que parecem estar trabalhando. As figuras estão dispostas em dois terços do espaço e nota-se a preocupação do artista com a composição. Mesmo sem recursos de luz e sombra, consegue efeito de profundidade, empregando a perspectiva. E as duas diagonais, concentram a força expressiva da obra, pois o olhar, ao convergir para o ponto de fuga, passa pelas figuras com fisionomias preocupadas e concentradas. Esse desenho também deixa espaço para a reflexão do espectador, provocando perguntas: Estariam os soldados no intervalo de alguma tarefa? Ou estariam apenas descansando? Um deles está portando o que parece ser fones de ouvido e lendo um livro, o outro está “pensando longe” e os dois da direita parecem ler cartas. Com a fluidez de poucos traços, Scliar descreve uma cena e comunica estados emocionais.

O segundo desenho (reprodução 40) é uma paisagem representando uma casa em meio às árvores e ele, o referido desenho, poderia estar em qualquer outro contexto fora da guerra. Também não há o emprego de luz e sombra e continua a preocupação com a composição, que assume aqui particularidades. A cena é composta com emprego de numerosas linhas fragmentadas, que se sobrepõem em alguns pontos criando volume e proporcionando sensação de profundidade. Esse tratamento da linha também propicia um detalhamento maior dos elementos da composição, podendo-se notar, por exemplo, os diferentes tipos de vegetação. Mas o que é mostrado? A casa em meio à vegetação? O que parece ser o foco do olhar que registra é obstruído pelo tracejado que desenha as árvores no primeiro plano.



Reprodução 40 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

3.3 O *Caderno de Guerra* e os vínculos com a trajetória da obra de Scliar

A análise do *Caderno*, leva à reflexão sobre o papel desses desenhos para a trajetória artística de Carlos Scliar. Num primeiro momento, a referência é a questão da autonomia do desenho. Segundo Walter Zanini, na arte brasileira, a partir da década de 1940, o desenho, como técnica artística foi impulsionado a tornar-se independente (1983). E Vinícius Godoy detalha:

É a partir dos artistas da década de 1930 e 1940 e, sobretudo, na década de 1950, com os abstracionistas geométricos, que o desenho alcançará sua autonomia. Ainda que artistas do modernismo de 22 tenham o desenho como um elemento importante em seus trabalhos, muitos desses desenhos são exercícios para suas obras, principalmente pictóricas. Esse é o caso de artistas como Lasar Segall e Anita Malfatti, introdutores do desenho moderno no Brasil, mas cujos desenhos são subordinados à pintura por seu caráter de estudo em relação a ela. Entre os primeiros artistas a imprimir um caráter autônomo ao desenho estão Di Cavalcanti, já na década de 1930, e Guignard, na década de 1940 (2009, p.154).

Os desenhos do *Caderno* há a busca de uma excelência técnica, confirmado pelo próprio artista em anotações do período, e também o fato de Scliar ter feito grande quantidade de desenhos durante sua estada na Itália sem que possam ser tomados como meros estudos para outras técnicas artísticas. O plano de Scliar de publicar os desenhos quando voltasse ao Brasil também comprova que se trata uma produção autônoma. Ou seja, o artista buscou o aprimoramento da técnica para os próprios desenhos, sem a intenção de transformá-los em telas ou tratá-los como preparatórios para outra técnica. Sobre as repetições descritas acima, que poderiam indicar um caráter de estudo, é possível afirmar, com apoio no texto de Mário Dionísio sobre a fase 1940-1944 da obra de Scliar, que as repetições faziam parte do processo de trabalho do artista:

(...) estudará pintura incansavelmente, meses e meses, pelo seu próprio processo, que é o de pintar três e quatro quadros a óleo por dia, 'péssimos', segundo ele, mas muito bons como processo de trabalho (DIONÍSIO, 1945 apud PONTUAL, 1970, p. 84-85).

Provavelmente esse processo seja indicativo de uma exaustiva de busca da perfeição, elemento que sempre esteve presente em sua trajetória, não se limitando aos desenhos. Em nota de divulgação da exposição dos desenhos de guerra em Porto Alegre, em 1945, já tendo exposto como pintor, Scliar é reconhecido como desenhista: “Meia centena de desenhos

constituem os mostruários desse desenhista jovem” (*Correio do Povo*, Porto alegre, 25/10/1945).

Apesar do que foi dito, isto é, mesmo considerando os desenhos de guerra obra autônoma, existem repetições de poses que aparecem em outros trabalhos, realizados em técnica e temática diversas dos desenhos, construindo uma relação direta com outro tempo da produção artística de Scliar. Isso não contradiz a ideia de que a exposição dos desenhos de guerra constituiu-se de trabalhos que devem ser encarados como autônomos. Mas as gravuras da série Estância, nos anos 1950, “repetem” alguns daqueles desenhos. Isto pode sugerir que alguns daqueles desenhos de guerra podem ser encarados como estudos ao serem tratados assim, tempos depois, pelo próprio artista.

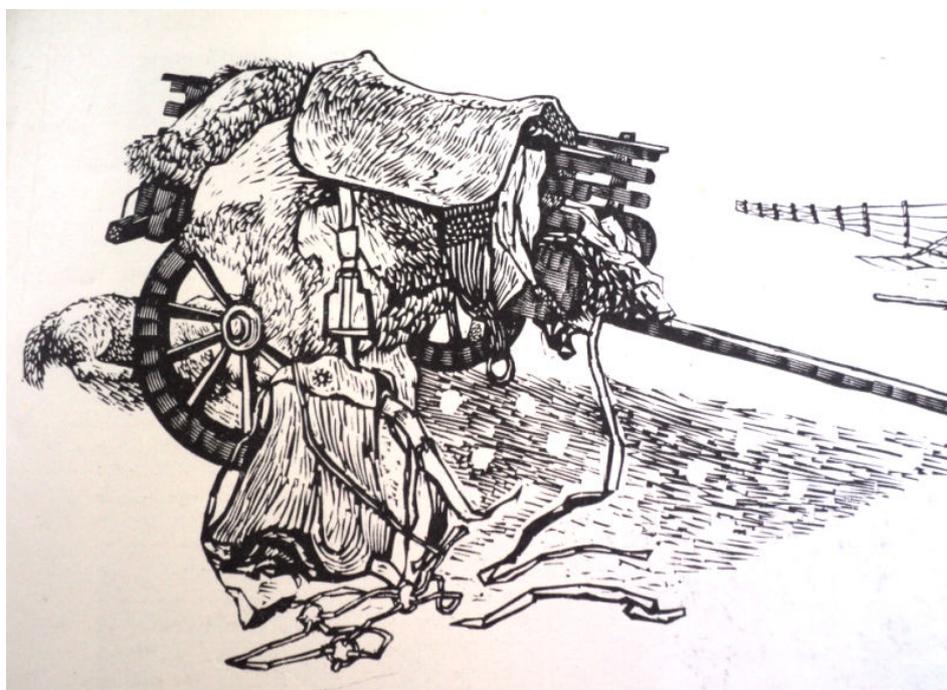
Por exemplo, nas reproduções 22, 41, 42 e 43, as duas primeiras tem composição semelhante para temáticas diferentes. Já as duas últimas tem a mesma temática (instrumentos de trabalho) em contextos distintos. Partindo desses exemplos, nota-se a semelhança entre as produções. No entanto, não se pode, obviamente, afirmar que o artista produziu os desenhos de guerra com a intenção de “reciclá-los” em outra técnica. No entanto, essa circunstância abre novas possibilidades de análise sobre as repetições do Caderno, que podem ser questão de método de trabalho do artista, de relação entre linguagens artísticas e o modo como ele dá a elas um tratamento de equivalência.



Reprodução 41 – Carlos Scliar, **Sesta IV**, 1954, linoleogravura e pochoir, 30x45cm.



Reprodução 42 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.



Reprodução 43 – Carlos Scliar, **Carreta com Aperos**, 1953, linoleogravura, 20,6x35cm.

Ainda sobre a retomada de imagens de trabalhos anteriores e composições serem parte do método de trabalho de Scliar, podemos compreender isso como um propósito ou objetivo mais específico desse artista, que buscava obter conhecimento detalhado de seus motivos, da

forma que possibilitava uma constância temática, sem detrimento das pesquisas em outras técnicas.

Sobre isso, vale mencionar e contrapor ao depoimento de um dos fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre, Glauco Rodrigues, que afirma sobre a arte de Scliar no Clube como o resultado de “uma pesquisa interna de formas e cores para a qual os objetos do real servem tão só de ponto de partida” (PONTUAL,1970, p. 49). Também merece ser citado o que escreve Vinícius de Moraes sobre a série *Estância*, da época do Clube de Gravura: “O que ele na realidade procurou foi o conhecimento específico dos seres, coisas, bichos e manufaturas intimamente ligados à vida rural gaúcha” (1970, p. 89). E, ainda, Joaquim Cardozo, sobre as preferências de Scliar:

(...) também se realizam em termos mais genéricos: na natureza-morta, na paisagem, no retrato; as variações de cor, de luz, de tonalidades das suas naturezas-mortas demonstram uma intimidade com os objetos, uma variável constância, uma assiduidade (1970, p. 99).

Esses depoimentos não apontam para a recorrência de um modelo oriundo da própria obra de Scliar realizada até então. Ou seja, os desenhos de guerra não são estudo específico com vistas a alguma obra posterior. A relação deles com o que vem depois, nesse sentido, parece ser valiosa para revelar a importância que tiveram e tem para a compreensão do processo criativo de Scliar, aspecto que parece ainda pouco estudado e aqui não fica esgotado, mas apontado, indicado.

Outro ponto a ser pensado, provocado pelos desenhos do *Caderno*, é o da diferença entre as linguagens artísticas. Os desenhos de guerra são, tudo indica, desenhos de observação, feitos a partir de cenas vistas pelo artista. Já as gravuras do período do Clube, algumas delas ao menos, por sua semelhança com os desenhos, permitem concluir que foram produzidas em contato com o desenho original ou da memória do mesmo ou de experiência semelhante. Mas se é assim, podemos considerar que ao utilizar desenho já feito antes, no sentido de reproduzir, repetir disposição e composição do motivo, Scliar indica um entendimento de que a gravura em si não necessitaria de modelo original. Talvez aí, nessa relação, a compreensão e o tratamento de uma linguagem diferente, na qual a repetição é parte da técnica.

Quanto ao processo criativo do artista na época do Clube de Gravura, Carlos Scarinci considera:

(...) os temas pouco mais que pretextos para exercícios formalizantes da linguagem gráfica. Realmente, o gosto pelo jogo dos cortes e sinais gráficos ou pelo agenciamento sutilmente dosado das chapadas de cor, são para ele, muitas vezes, mais importantes do que a abordagem dos temas (1982, p. 93).

Essa opinião reforça a ideia de que Scliar, quando não fez desenho de observação para as gravuras do Clube, pode ter empregado modelos do Caderno, pois era mais importante a busca da excelência técnica do que o tema em si (reprodução 44).



Reprodução 44 – Carlos Scliar, **Sesta II**, 1954, gravura.

Também relevante é a questão dos desenhos que depois vieram a compor o *Caderno de Guerra* marcarem ou estarem associados a um período de mudança significativa na arte de Carlos Scliar, conforme o próprio artista e críticos da época. Scliar conclui que a participação na Segunda Guerra Mundial resultou em mudança em sua arte:

Não fui para a Itália como correspondente de guerra, diz Scliar, mas como cabo de artilharia. Foi em contato com essa vida e também com muitas obras de arte que então vi que minha pintura sofreu nova transformação, procurando alcançar maior simplicidade e sobretudo ser mais direta, em vez de procurar aquele clima poético que era o que até essa data mais me preocupava (SCLIAR apud PONTUAL, 1970, p. 85).

Textos, no mesmo teor, escritos por críticos, à época das exposições dos desenhos de guerra, reforçam essa compreensão. Por exemplo, Luís Martins, para o Diário de São Paulo:

A exposição de desenhos que acabo de ver no Instituto dos Arquitetos do Rio de Janeiro é de fato excelente e pouco lembra do Scliar abundante e meio desnortado de antigamente. São 80 desenhos feitos em Pisa, Marzolará, Porreta-Terme, Alessandria, Florença, Francolize e a bordo do Pedro I. São rápidas anotações frementes de vida, movimento, verdade e

madureza estilística. São sínteses simples e rápidas, onde a mão ágil do artista captou o essencial e o definitivo (MARTINS, 1945 apud PONTUAL, 1970, p. 79).

E Ruben Navarra comenta para o Diário de Notícias do Rio de Janeiro:

(...) cada pequeno quadro de Scliar era como um palco armado com o cenário e os personagens, onde uma ação estava suspensa. O Scliar que volta agora da Itália é bem diferente. E não deixará de assustar certos panfletários a sua declaração escrita de que teve apenas preocupações de ordem técnica, todas finalizando no desejo de atingir o desenho mais simples, mais caligráfico, tão natural que parecesse exprimir sem querer. (...) É o olho plástico que conduz agora o processo da transcrição artística. Os temas não vêm mais da pura imaginação literária, nem se realizam mais como simples ilustrações (NAVARRA, 1945 apud PONTUAL, 1970, p. 79-80).

Essa mudança pode ser vista nas reproduções 8 e 45: a primeira, com características do Scliar de antes da guerra, é um cenário no qual se desenrola uma história, estando os aspectos formais a serviço da narrativa, como quando o artista limita-se a empregar cores que correspondem ao que deve ser a cor da pele dos personagens; já a segunda é uma natureza-morta, na qual a preocupação de Scliar não é a narrativa, não é construir um cenário, e sim exibir um apuro técnico, empregando a cor como protagonista da obra. Por isso é possível concluir que a mudança no pensar artístico de Carlos Scliar teve início ou apresenta um importante testemunho nos desenhos de guerra, cuja característica de simplicidade aliada à expressão continuou pelo resto de sua trajetória.



Reprodução 45 – Carlos Scliar, **Natureza Morta**, 1947, guache encerado sobre papel, 37x29cm.

4 CONCLUSÃO

A singularidade é aspecto marcante no *Caderno de Guerra* de Carlos Scliar, pressupondo-se que seria mais provável um *Caderno de Guerra* trazer cenas de batalhas e outras cenas afins ao tema. A questão pode ser levantada ao pensar-se que o artista optou por retratar uma temática geral a partir de uma circunstância particular, desenhando retratos e paisagens em meio a guerra. Neste caso, a relação obra/espectador propicia que os temas cotidianos sejam particularizados e inseridos no contexto no qual foram produzidos, estabelecendo uma circularidade temática e temporal. Ou seja, o conhecimento do contexto da produção, leva o espectador a criar cenários para desenhos que poderiam, formalmente, pertencer a qualquer tempo e lugar e a colocá-los em tempo e lugar determinados por esse conhecimento das circunstâncias de trabalho do artista.

Essa questão da singularidade temática destaca-se, por exemplo, se o Caderno for comparado a uma produção similar. Refiro-me ao trabalho *A soldiers sketchbook*, edição da National Geographic de desenhos feitos durante a Segunda Guerra Mundial pelo cartunista do New Yorker, Joseph Farris, que serviu aos Estados Unidos como soldado também durante a Segunda Guerra Mundial. Ao contrário dos desenhos de Scliar, Farris desenhou muitas cenas de batalhas (reprodução 46) embora também tenha feito outros gêneros, como paisagens e vistas urbanas (reprodução 47). Farris emprega cor e apresenta um estilo que remete a histórias em quadrinhos (reprodução 48). É, portanto, um estilo mais narrativo ou documental, ao contrário de Scliar, que optou por não documentar cenas típicas de guerra.



Reprodução 46 – Joseph Farris, **The Dash to Ft. Freudenberg**, 1944, aquarela.



Reprodução 47 – Joseph Farris, **sem título**, 1944, aquarela.



Reprodução 48 – Joseph Farris, **sem título**, 1944, aquarela.

Scliar estava em meio a uma guerra, mas era, substancialmente, um artista e, mesmo na guerra, continuou a produzir. Pode-se concluir que o *Caderno de Guerra* estabelece um marco em sua trajetória artística, adquirindo, a partir da vivência da guerra, uma nova temática, mais relacionada ao cotidiano e à simplicidade da vida. De acordo com as fontes

consultadas, esse enfoque era secundário, até então, na obra de Scliar. E essa vivência foi determinante para que os desenhos que depois vão compor o *Caderno* adquirissem esse diferencial, pois, durante a guerra, Scliar experimentou ou intensificou um processo artístico novo, no qual suas práticas de atelier foram substituídas por um processo quase aleatório, partindo de circunstâncias que se apresentavam a ele.

Outras produções de Scliar são relevantes por aspectos temáticos ou formais, como, por exemplo, as naturezas-mortas da última fase, a iconografia campeira das gravuras do Clube de Gravura ou o tratamento da cor em quase toda sua obra. A relevância do *Caderno de Guerra* não se encontra tanto nesses aspectos, mas na própria atitude de Scliar, que transforma sua experiência militar em referência singular para a sua obra, sem ir pelo caminho sentimentalista ou panfletário, bastante comum naquele contexto vivenciado por ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Década de 50: sopram os novos ares. In: GOMES, Paulo (org.) **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Senu, 2007

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Senu, 2007

PONTUAL, Roberto. **Scliar, o real em reflexo e transfiguração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970

SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1982**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982

SCLIAR, Carlos e BRAGA, Rubem. **Caderno de Guerra de Carlos Scliar**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983

Tese:

GODOY, Vinícius Oliveira. **Iberê Camargo. Influência é Desenho**. Porto Alegre, outubro de 2009

Artigo de revista:

RAMOS, Paula. A poética do tempo: Carlos Scliar 1920-2001. In: **Aplauso: cultura em revista**. Vol. 4, n. 28 (2001) p.18-24: Il.

Periódico:

Correio do Povo. Notas publicadas de 23/10/1945 a 26/10/1945 na coluna *Notas de Arte*.

ANEXO I – FONTES DAS IMAGENS

Reprodução 1 – Carlos Scliar, **Figura**, 1941, nanquim, 46,5x20cm.

PONTUAL, Roberto. Scliar: o real em reflexo e transfiguração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Reprodução 2 – Carlos Scliar, **Frutas no Prato**, 1995, vinil encerado e colagem, 26x37cm

Site: http://2.bp.blogspot.com/-6jyIWxwLsGo/TZlZOEmFmFI/AAAAAAAAAE3Q/IPL_dnJHdJ4/s400/Carlos+Scliar_Frutas+no+prato.jpg (acesso em: 14/06/2012)

Reprodução 3 – Nelson Faedrich, **Capa da Revista do Globo**, 1936

GOMES, Paulo [org.]. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

Reprodução 4 – Edgar Koetz, **Capa da Revista do Globo**, 1937.

GOMES, Paulo [org.]. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

Reprodução 5 – Angelo Guido, **Igreja de Viamão**, 1934, óleo sobre tela.

GOMES, Paulo [org.]. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

Reprodução 6 – Iberê Camargo, **Jaguari**, 1941, óleo sobre tela, 40x30cm.

site: [http://www.iberecamargo.org.br/site/acervo/acervo-obras-pintura.aspx#!prettyPhoto\[GalObrasPinturas01\]/0/](http://www.iberecamargo.org.br/site/acervo/acervo-obras-pintura.aspx#!prettyPhoto[GalObrasPinturas01]/0/) (acesso em: 21/08/2012)

Reprodução 7 – **Catálogo da última edição da Exposição da FAP**, São Paulo, 1940.

Site: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/fap/index_im/exposi3.jpg (acesso em: 27/08/2012)

Reprodução 8 – Carlos Scliar, **Na Rua**, 1940, óleo sobre tela, 45x59cm.

PONTUAL, Roberto. Scliar: o real em reflexo e transfiguração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Reprodução 9 – Carlos Scliar, **Composição com Figuras**, 1940, têmpera a ovo encerade, 45x49cm.

PONTUAL, Roberto. Scliar: o real em reflexo e transfiguração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Reprodução 10 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 11 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 12 – Carlos Scliar, **Ilustração de Carlos Scliar para *Seara Vermelha***, 1947.

Site: <http://letrasinversoreverso.blogspot.com.br/2012/08/a-arte-de-ilustrar-jorge-amado-parte-i.html> (acesso em 26/09/2012)

Reprodução 13 – Carlos Scliar, **Composição**, 1947, guache e colagem sobre cartão encerado, 51,5x37cm.

PONTUAL, Roberto. Scliar: o real em reflexo e transfiguração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Reprodução 14 – Carlos Scliar, **sem título**, 1964, nanquim, 28x25cm.

PONTUAL, Roberto. Scliar: o real em reflexo e transfiguração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Reprodução 15 – Carlos Scliar, **Porto Alegre Antigo**, 1974.

Foto de autoria própria.

Reprodução 16 – Carlos Scliar, **Porto Alegre Atual**, 1974.

Foto de autoria própria.

Reprodução 17 – Carlos Scliar, **Festa dos Navegantes**, 1974.

Foto de autoria própria.

Reprodução 18 – Fragmento do jornal *Correio do Povo*: divulgação da mostra de desenhos de guerra de Carlos Scliar em Porto Alegre em outubro de 1945.

Foto de autoria própria.

Reprodução 19 – Mapa esquemático ilustrando as principais ações da Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial, na Itália, em 1945.

Site: <http://i47.tinypic.com/nf3811.jpg> (acesso em 30/11/2012)

Reprodução 20 – Carlos Scliar, **sem título**, 1944, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 21 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 22 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 23 - Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 24 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 25 - Carlos Scliar, **sem título**, 1944, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 26 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 27 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 28 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 29 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 30 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 31 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 32 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 33 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 34 – Carlos Scliar, **Vista de Monte Castelo**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 35 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 36 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 37 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 38 – Carlos Scliar, **sem título**, 1944, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 39 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 40 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 41 – Carlos Scliar, **Sesta IV**, 1954, linoleogravura e pochoir, 30x45cm.

Site: <http://brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/images/scliar03g.jpg>
(acesso em: 17/12/2012)

Reprodução 42 – Carlos Scliar, **sem título**, 1945, nanquim.

SCLIAR, Carlos & BRAGA, Rubem. Caderno de Guerra de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Reprodução 43 – Carlos Scliar, **Carreta com Aperos**, 1953, linoleogravura, 20,6x35cm.

PONTUAL, Roberto. Scliar: o real em reflexo e transfiguração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Reprodução 44 – Carlos Scliar, **Sesta II**, 1954, gravura.

GOMES, Paulo [org.]. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

Reprodução 45 – Carlos Scliar, **Natureza Morta**, 1947, guache encerado sobre papel, 37x29cm.

PONTUAL, Roberto. Scliar: o real em reflexo e transfiguração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

Reprodução 46 – Joseph Farris, **The Dash to Ft. Freudenberg**, 1944, aquarela.

Site: http://newswatch.nationalgeographic.com/files/2011/11/Soldiers_Sketchbook_p120-532x700.jpg (acesso em: 26/09/2012)

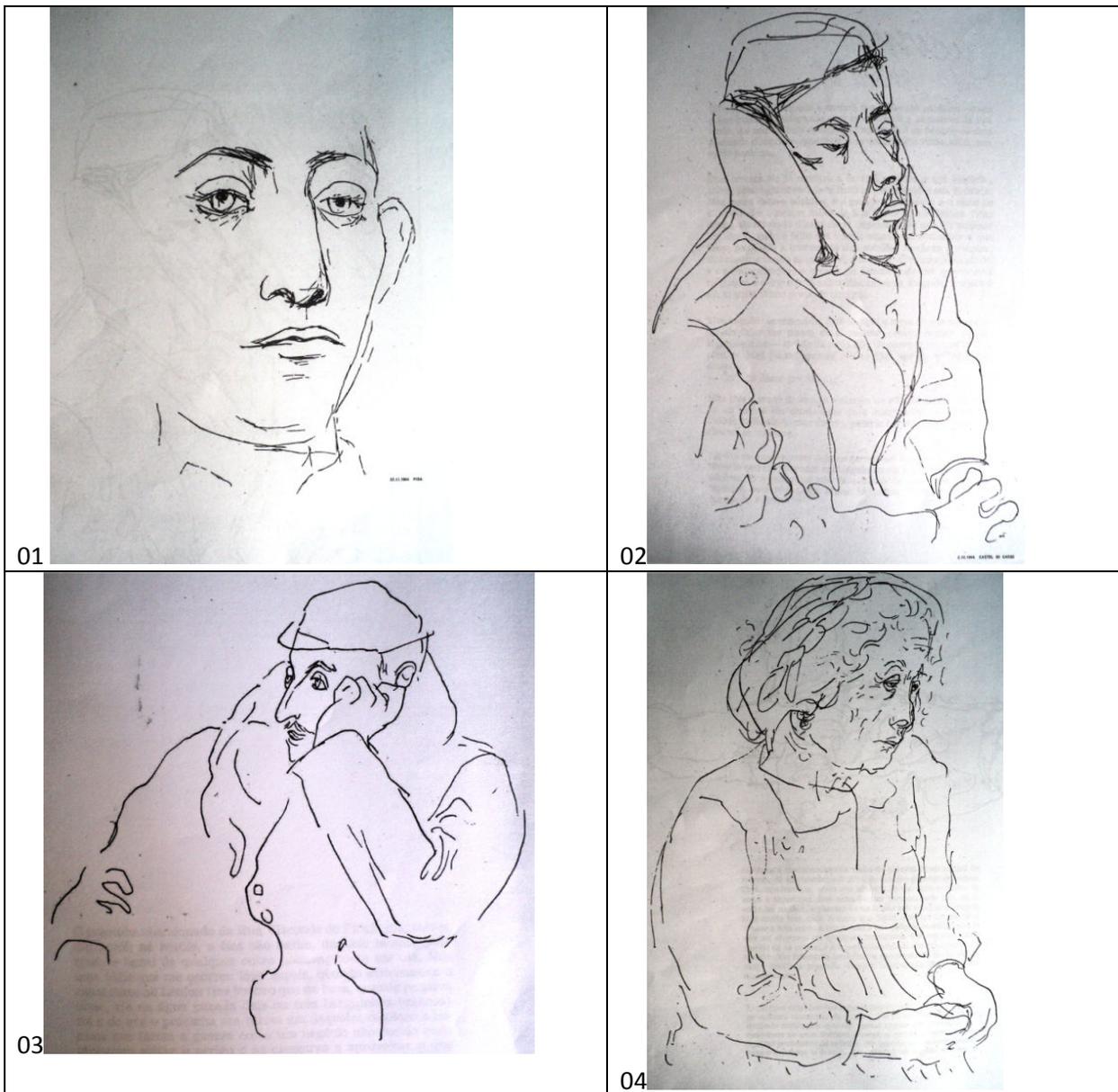
Reprodução 47 – Joseph Farris, **sem título**, 1944, aquarela.

Site: http://newswatch.nationalgeographic.com/files/2011/11/Soldiers_Sketchbook_p229-560x700.jpg (acesso em: 26/09/2012)

Reprodução 48 – Joseph Farris, **sem título**, 1944, aquarela.

Site: http://newswatch.nationalgeographic.com/files/2011/11/Soldiers_Sketchbook_p110-543x700.jpg (acesso em: 26/09/2012)

ANEXO II – RELAÇÃO COMPLETA DAS IMAGENS DE CADERNO DE GUERRA



05



06



08

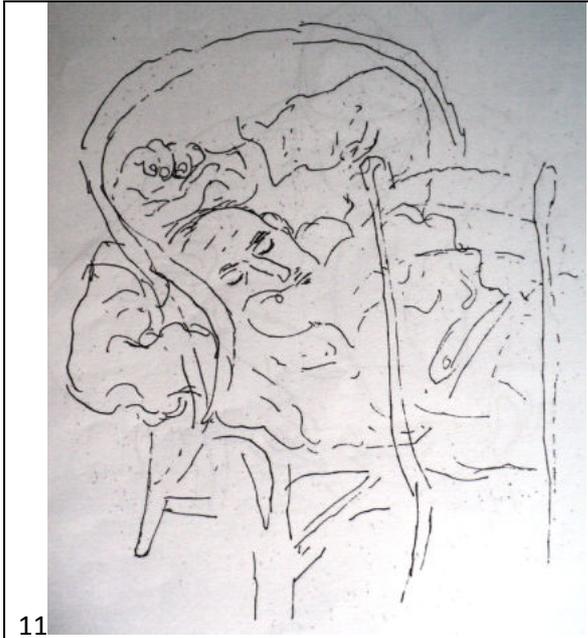


07

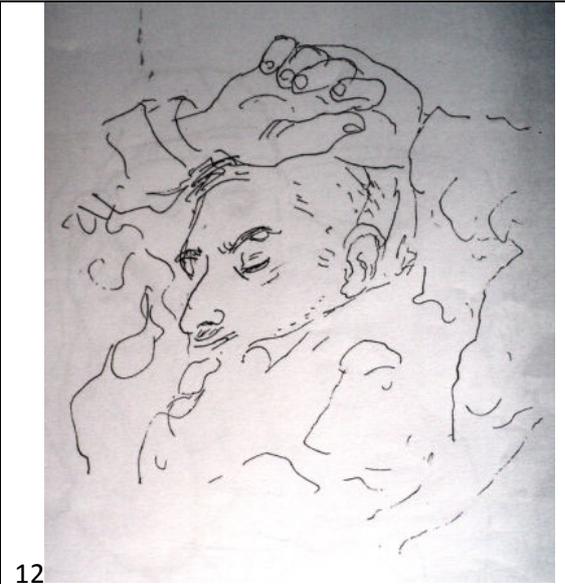


10

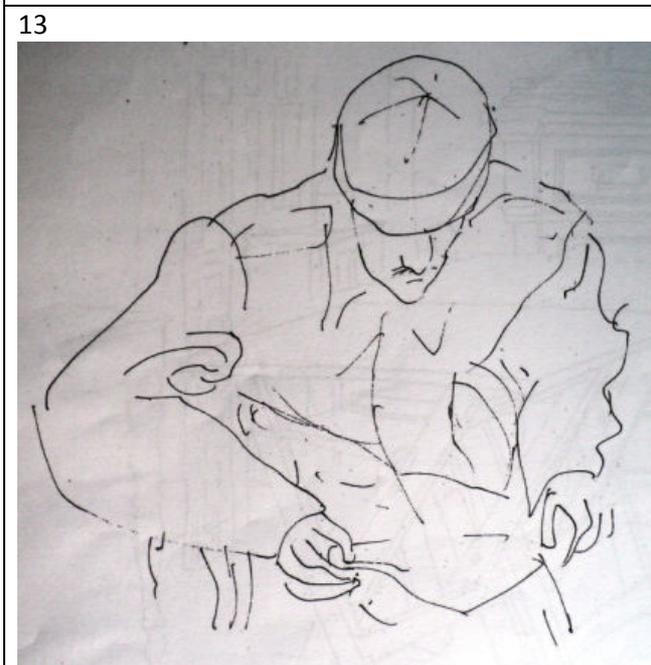




11



12

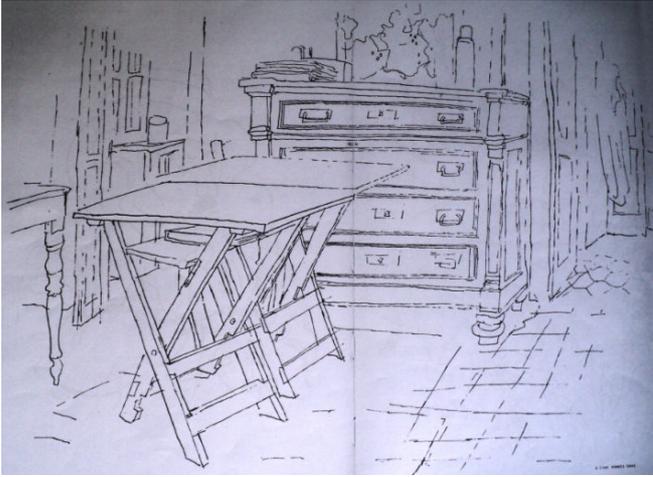


13



14

15



16



17



18





19



20

A. 2.1985. PIRELLA GÖTTSCHE LOWE



21



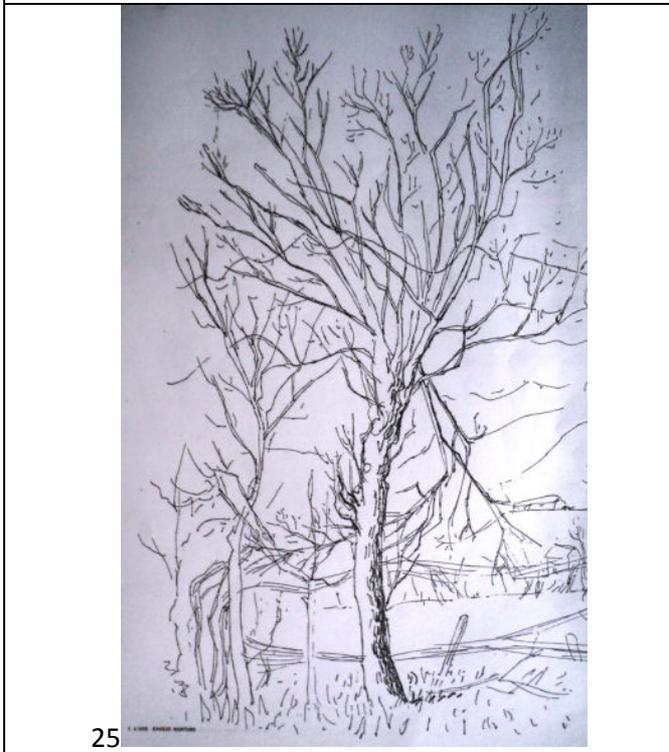
22



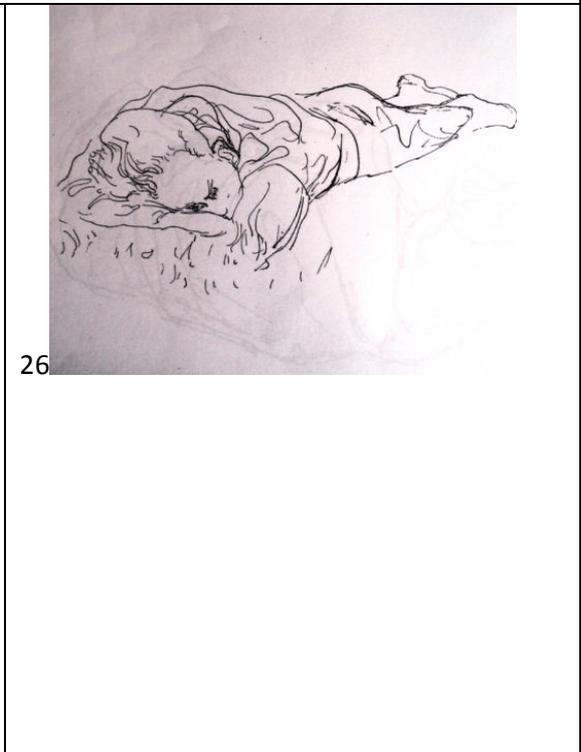
23



24



25



26

27



28



29



30



31



32

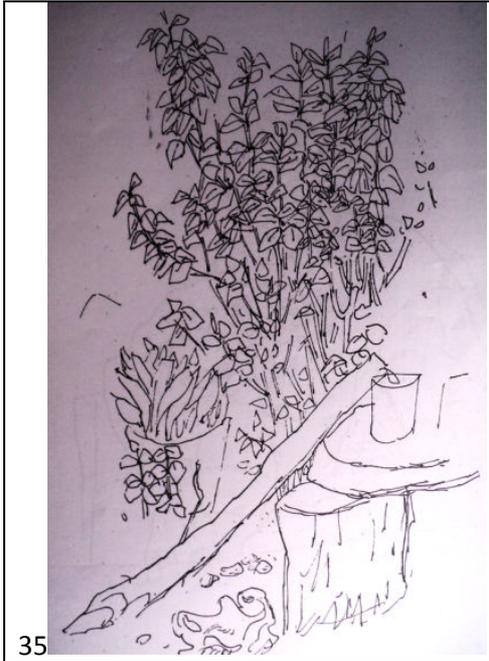


33



34

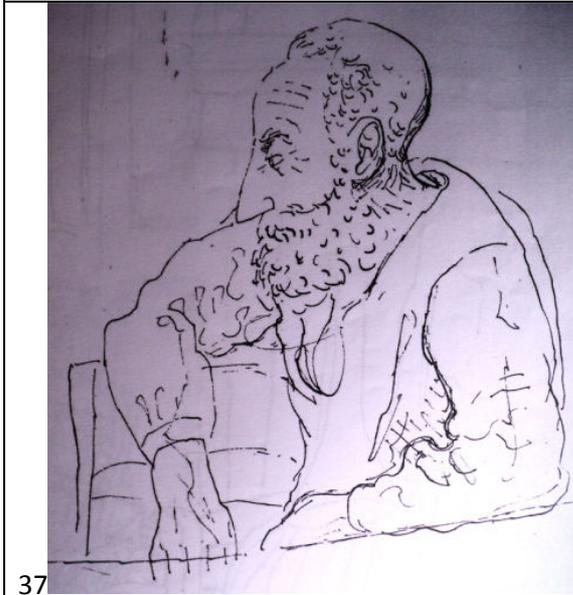




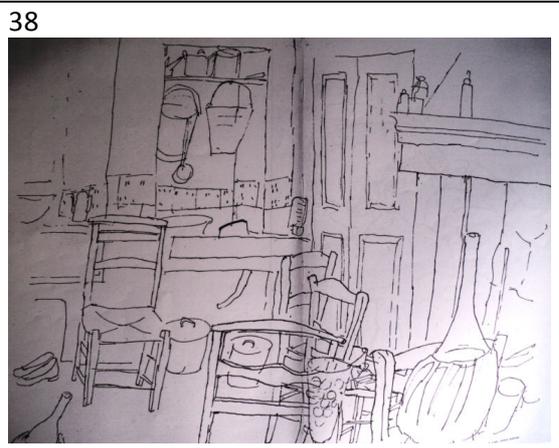
35



36



37



38



39



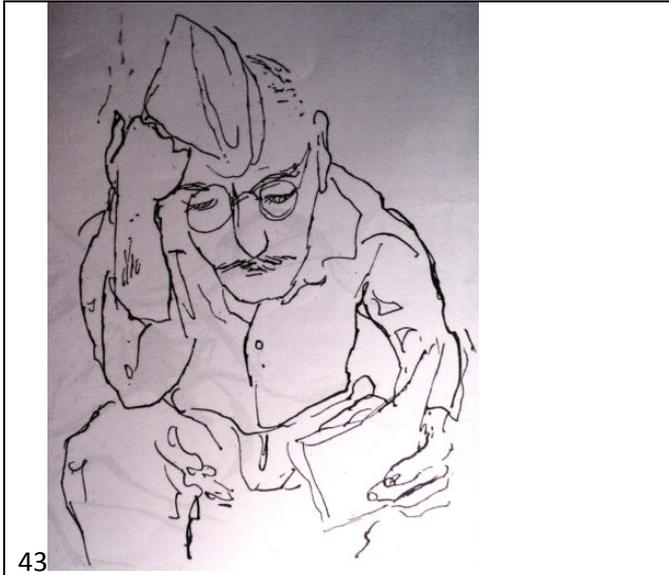
40



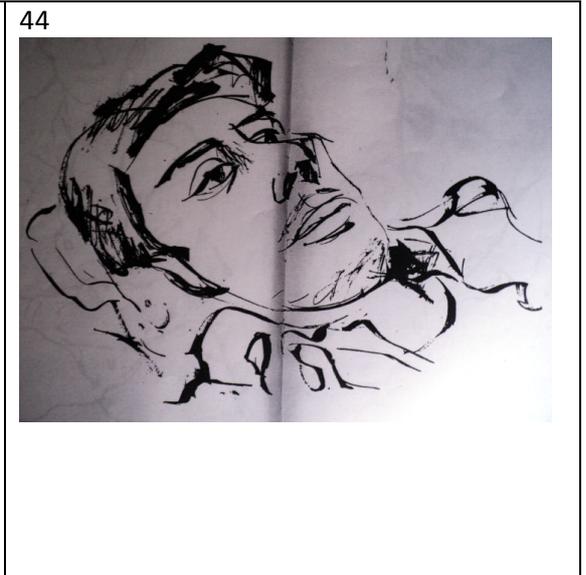
41



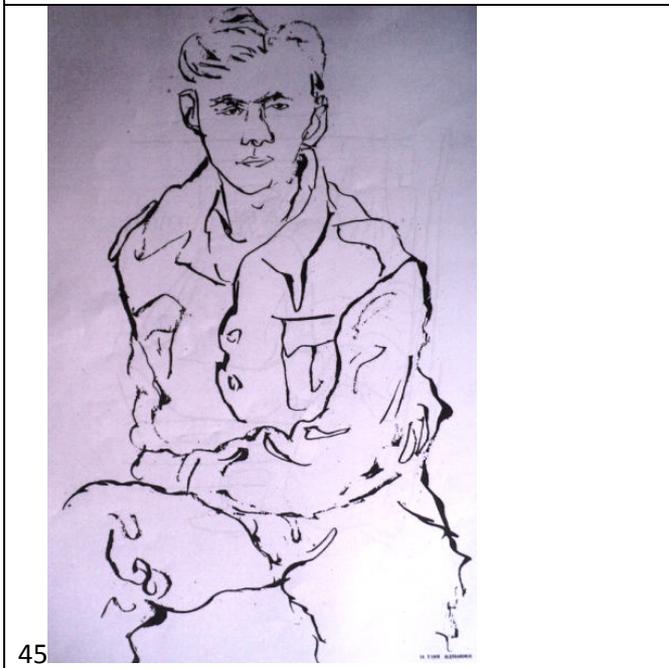
42



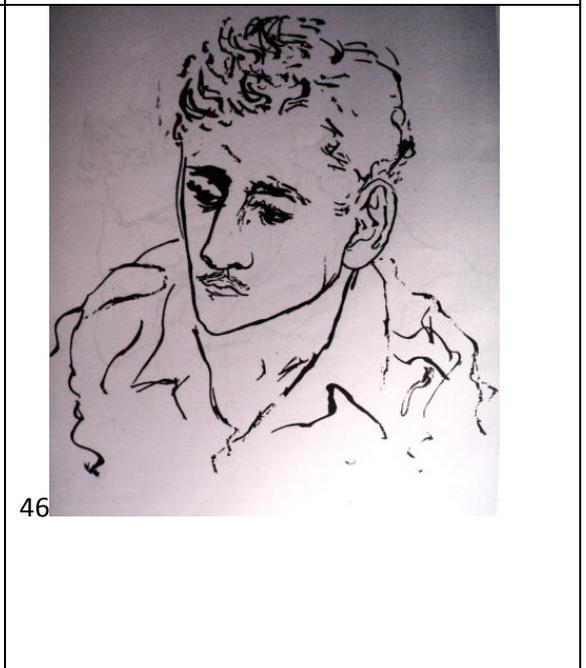
43



44



45



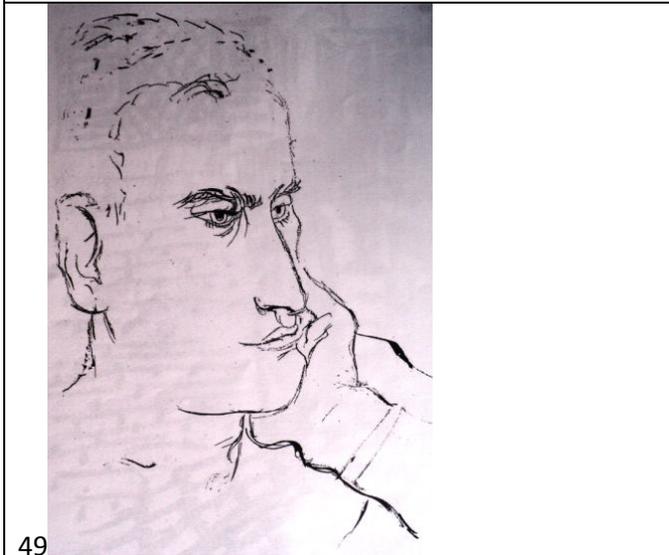
46



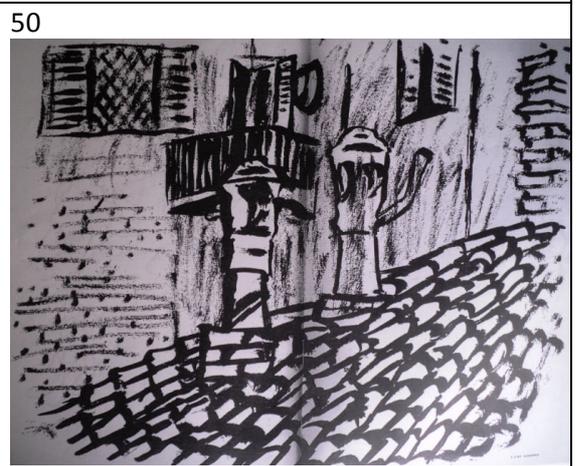
47



48



49



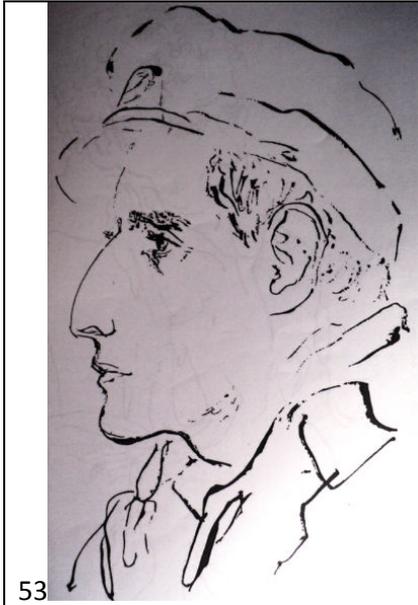
50



51



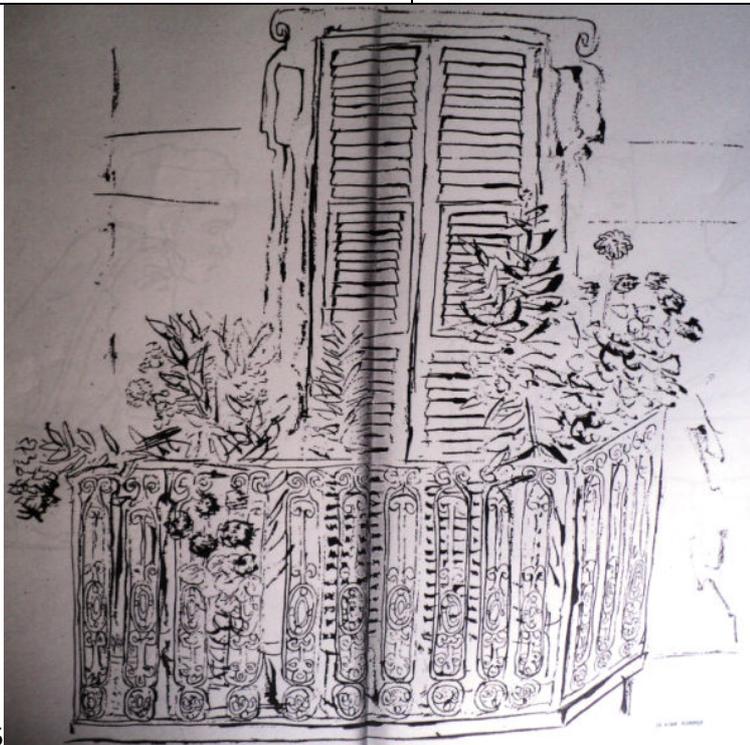
52



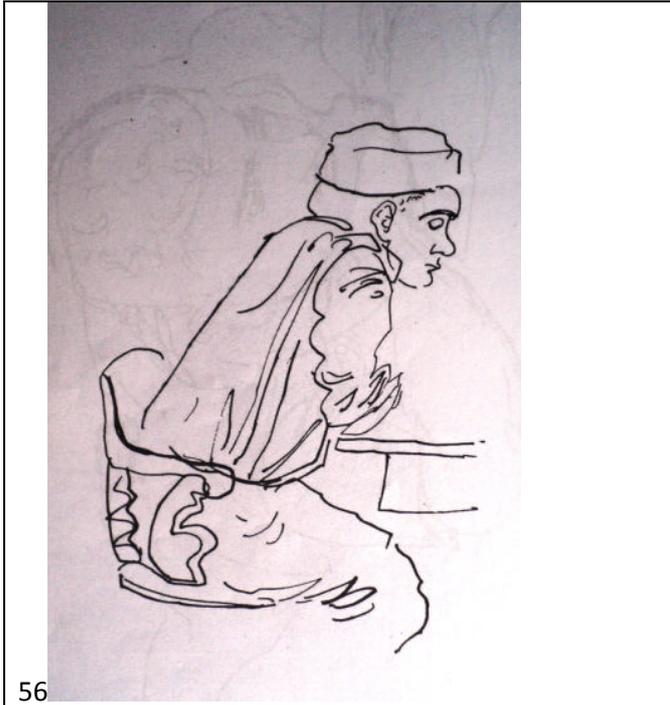
53



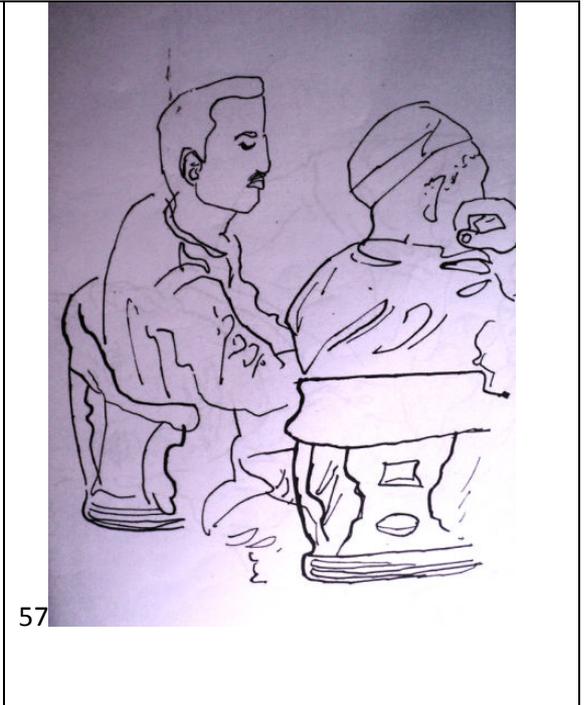
54



55



56



57



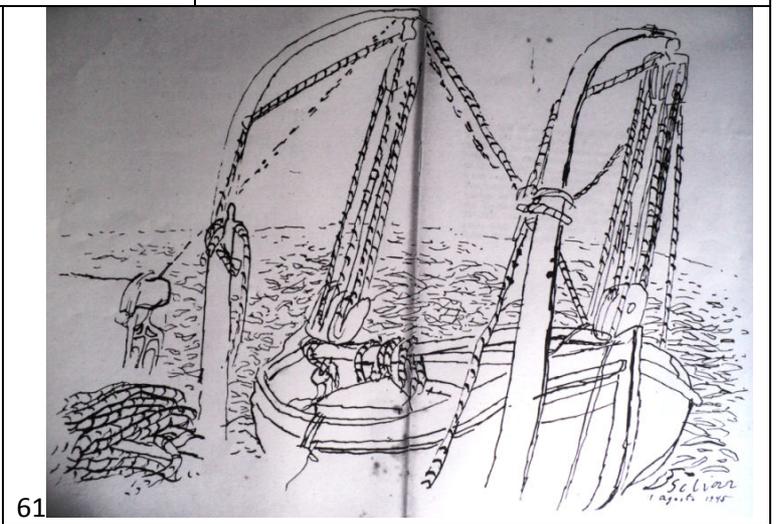
58



59



60



61

Legendas das Imagens (*):

01	27.11.1944 - Pisa
02	02.12.1944 – Castel di Casio
03	02.01.1945 – Porreta Terme
04	16.03.1945 – Gaggio Montano
05	02.04.1945 – Gaggio Montano
06	10.01.1945 – Porreta Terme
07	19.01.1945 – Porreta Terme
08	05.12.1944 – Castel di Casio
09	12.12.1944 – Castel di Casio
10	23.12.1944 – Porreta Terme
11	02.02.1945 – Porreta Terme
12	02.02.1945 – Porreta Terme
13	21.12.1944 – Porreta Terme
14	21.12.1944 – Porreta Terme
15	06.02.1945 – Porreta Terme
16	09.02.1945 – Porreta Terme
17	14.01.1945 – Porreta Terme
18	06.02.1945 – Porreta Terme
19	15.01.1945 – Porreta Terme
20	06.02.1945 – Porreta Terme
21	06.02.1945 – Porreta Terme
22	(s/ informação)
23	15.03.1945 – Gaggio Montano
24	17.03.1945 – Gaggio Montano
25	01.04.1945 – Gaggio Montano
26	01.04.1945 – Gaggio Montano
27	17.03.1945 – Gaggio Montano (vista de Monte Castelo).
28	02.04.1945 – Gaggio Montano
29	02.04.1945 – Gaggio Montano
30	19.03.1945 – Gaggio Montano
31	02.04.1945 – Gaggio Montano
32	03.04.1945 – Gaggio Montano
33	04.04.1945 – Gaggio Montano
34	04.04.1945 – Gaggio Montano
35	04.04.1945 – Gaggio Montano
36	14.04.1945 – Gaggio Montano
37	14.04.1945 – Gaggio Montano
38	14.04.1945 – Gaggio Montano
39	13.04.1945 – Gaggio Montano
40	14.05.1945 - Alessandria
41	14.05.1945 - Alessandria
42	26.04.1945 - Scandiano
43	08.05.1945 - Alessandria
44	14.05.1945 - Alessandria
45	13.05.1945 - Alessandria

46	13.05.1945 - Alessandria
47	13.05.1945 - Alessandria
48	13.05.1945 - Alessandria
49	22.06.1945 - Alessandria
50	05.06.1945 - Alessandria
51	05.07.1945 - Francolise
52	05.07.1945 - Francolise
53	05.07.1945 - Francolise
54	01.08.1945 – a bordo do Pedro I
55	25. 06.1945 - Florença
56	19.07.1945 – a bordo do Pedro I
57	19.07.1945 – a bordo do Pedro I
58	01.08.1945 – a bordo do Pedro I
59	19.07.1945 – a bordo do Pedro I
60	01.08.1945 – a bordo do Pedro I
61	01.08.1945 – a bordo do Pedro I

(*) (conforme escritas no livro *Caderno de Guerra de Carlos Scliar*, 1969)