

Ministério da Cultura  
FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

# A tinta das letras

CE 118

# A TINTA DAS LETRAS

30 Escritores nas Artes Plásticas

Fundação Casa de Rui Barbosa  
Rio de Janeiro  
1987

CE 118

MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministro: Celso Furtado

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Presidente: Américo Jacobina Lacombe

Diretor Executivo: Olavo Brasil de Lima Junior

Diretor do Arquivo-Museu de Literatura: Plínio Doyle

Diretor do Centro de Pesquisas: Homero Senna

EQUIPE

*Coordenação e Pesquisa:*

Júlio Castañon Guimarães

Marco Paulo Alvim

*Catálogo:*

Adriana Moreno Silva

Angelo Augusto Venosa

Helena Guimarães de Miranda

*Montagem:*

Marco Paulo Alvim

Roberto da Silva Abreu

*Apoio:*

Adriano da Gama Kury

Anna Maria Cordeiro Lins de Albuquerque

Beatriz Folly e Silva

Eliane Vasconcelos Leitão

Halza Gema Canavéz

Ivete Maria Savelli Sanches do Couto

Jair de Sousa

Magaly de Barros Maia Serrão

Marco Antônio de Freitas Coutinho

Olimpio José Garcia Matos

Rosângela Florido Rangel

Solange Senna Barreiro



Reproduções e ampliações fotográficas: Laboratório de Microfilmagem da FCRB

Restauração de documentos: Laboratório de Conservação e Restauração da FCRB

## SUMÁRIO

Nota e agradecimentos	V
“Duplo Olhar”. Júlio Castañon Guimarães	1
Abreviaturas	9
Relação de peças	9
Textos sobre os autores	30

*Esta exposição é composta  
basicamente de material  
pertencente ao acervo do  
Arquivo-Museu de Literatura da  
Fundação Casa de Rui Barbosa  
e à Biblioteca de Plínio Doyle.*

*A FCRB agradece a  
colaboração de Mercedes  
Lacombe Heilborn e Maria de  
Lourdes Benevides, do Instituto  
Histórico e Geográfico  
Brasileiro.*

A SOMBRA  
DE DEUS

LIVRARIA  
JOSÉ OLYMPIO  
EDITORA

romance

OCTAVIO DE FARIA



Lúcio Cardoso — capa para *A Sombra de Deus* de Octávio de Faria.

## DUPLO OLHAR

*Júlio Castañon Guimarães*

A reunião de trabalhos visuais cujos autores estão essencialmente ligados a outro meio de criação, o literário, sempre pode, à primeira vista, constituir apenas uma curiosidade. No entanto, a visita a uma exposição como esta *A Tinta das Letras* permite perceber, pela apreciação tanto de trabalhos isolados quanto do seu conjunto, que na verdade algumas questões pertinentes a si se apresentam.

De um ponto de vista histórico, alguns trabalhos têm especial significação, na medida em que desempenharam papel marcante no desenvolvimento das artes visuais no Brasil. A presença de Araújo Porto Alegre, por exemplo, possibilita um contato com o trabalho daquele que é considerado o primeiro caricaturista brasileiro. Outros trabalhos, ainda que em si mesmos não constituam obras relevantes, servem como exemplos das preocupações estéticas não só do autor, mas de uma tendência ou mesmo de uma época. Estão neste caso desenhos de autores simbolistas, como Maurício Jubim, e modernistas, como Rosário Fusco.

Quando se fala em preocupações estéticas, passa-se de imediato a outra questão levantada por esta mostra, a da utilização por um autor de meios de expressão diversos, a arte visual e a literatura. Atendo-se apenas ao plano da expressão, diversas situações permanecem no nível simplesmente fortuito. Assim, entre a obra poética de Emílio Moura e suas caricaturas dificilmente se poderá tentar algum paralelo. No entanto, não será difícil entrever pontos

de contato entre as fotomontagens de Jorge de Lima e boa parte de sua poesia.

Mais do que com um problema de escolha pessoal de meios de expressão, defronta-se o visitante da exposição com a relação entre artes visuais e literatura. A princípio pode parecer que aqui essa relação seja circunstancial e externa a textos ou peças visuais, devendo-se tão-somente ao dado aleatório de determinada pessoa produzir tanto uma coisa como outra, o que, é claro, não estabeleceria necessariamente qualquer ligação interna entre elas. Esse tipo de relação não promoveria mais do que alguma curiosidade, estaria limitada à informação biográfica e seria objeto apenas de constatação passageira. A relação entre literatura e artes visuais tem antecedentes remotos. Como também os têm as reflexões sobre o assunto. (Vale lembrar que as possibilidades, as motivações e os resultados dessa relação são analisados de modo iluminador por Mario Praz no fundamental *Literatura e Artes Visuais*.) Perceptíveis no plano temático e no plano de procedimentos compositivos, a possibilidade de relação entre literatura e artes visuais se verifica ainda na ocorrência de citações e alusões ou na utilização de recursos, noções e elementos de caráter geral — em um texto pode haver ênfase na dimensão espacial; em uma imagem, ênfase na dimensão narrativa.

Quando entre a obra visual e a obra literária produzidas por um mesmo autor se vê que há outros elos que não apenas o da autoria, está-se diante de uma troca intrínseca que as artes mantêm entre si. Além do caso já referido de Jorge de Lima, podem citar-se Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, exemplos nítidos de autores cujos universos de concepções, de resto aparentados, se manifestam de forma reconhecivelmente entrelaçada em seus textos e em seus desenhos: veja-se o ar tenebroso da capa de Cornélio Pena para seu romance *Fronteira*; veja-se a desolada ilustração de Lúcio Cardoso para seu conto "A Escada". O jogo de adequações, porém, pode dar-se obviamente não só entre

obras de mesmo autor. No caso de Cornélio Pena e Lúcio Cardoso vale lembrar a capa do primeiro para *Espelho d'Água*, de Onestaldo de Pennafort, e a capa do segundo para *A Sombra de Deus*, volume da *Tragédia Burguesa* de Otávio de Faria. Ainda aí se está dentro de universos onde circulam afinidades. Todavia, nem só de similaridades vivem as relações. Exemplar dessa constatação evidente é a situação das ilustrações de Raul Pompéia para seu romance *O Ateneu*. José Paulo Paes (“Sobre as Ilustrações d’*O Ateneu*”, em *Gregos e Baianos*) mostra o contraste entre a *écriture artiste* do romance e o aspecto acadêmico das ilustrações, mas para reconhecer que se trata de um desnível proposital. As ilustrações não competem com o texto nem apresentam nada ausente deste, mas servem para “iluminar iconicamente” elementos importantes do texto, no qual se integram como “verdadeiras setas de orientação de leitura”.

As dissimilaridades chamam a atenção para o trabalho profissional do ilustrador, no qual as relações entre imagem e texto se esgarçam, já que não há necessária proximidade entre as concepções dos autores de uma e de outro, pedindo-se, no entanto, uma potencial capacidade de adaptação interpretativa. Puro trabalho profissional seriam as capas alegóricas de Cornélio Pena para os anuários do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. E o que dizer de suas capas para romances de Théo-Filho, autor de verdadeiros *best-sellers* das décadas de 20 e 30, de caráter entre sensacionalista e popularesco? No minucioso estudo de Alexandre Eulálio sobre a produção visual de Cornélio Pena (“Os Dois Mundos de Cornélio Pena”, incluído no catálogo da exposição de mesmo título realizada pela Fundação Casa de Rui Barbosa em 1979), encontram-se pistas esclarecedoras: “É preciso lembrar que, malgrado toda a singularidade dele, Cornélio Pena participa de modo irreversível do ambiente cultural em que evoluiu. Sem prejuízo da forte individuação, ele existe próximo a outros desenhistas que se voltam para a gráfica e a ilustração nos Anos

'20 e '30." A distanciamientos individuais superpõem-se traços de época. No entanto, Benjamin Costallat, um par de Théo-Filho, ao desenhar a capa de seu livro de crônicas *Mutt, Jeff & Cia.*, criou, em consonância com seu estilo literário perpassado de frivolidade, o "estilo guri", distante do estilo da época e lembrando o humor paródico oswaldiano.

Exemplo completo do profissional encontra-se na figura de Luís Jardim, que atuou ao longo de décadas cuidando do aspecto gráfico de livros publicados pela Editora José Olympio. Fez capas e ilustrações para livros não só de sua autoria, como o romance *As Confissões do Meu Tio Gonzaga*, mas para livros de autores tão diversos como Cornélio Pena, José Lins do Rego e Guimarães Rosa. Ao se falar em atuação editorial, é preciso ressaltar que o "pintor de domingo" Monteiro Lobato se dedicou a ilustrar a primeira edição do seu *Urupês*. Fato que se integra a seu papel fundador dentro da indústria editorial brasileira, pois uma de suas preocupações renovadoras foi com o aspecto gráfico dos livros que publicava (confira-se sobre o assunto Laurence Halliwell e o seu *O Livro no Brasil*).

O termo "profissional" se interpõe entre o olho de quem visita a exposição e os trabalhos postos diante de sua visão. Há trabalhos de quem se dedicou regularmente e com pertinência à atividade plástica. Há, todavia, trabalhos resultantes de um exercício esporádico e não mais do que doméstico. Estes, no entanto, assumem a importância de dados biográficos de grandes personalidades criadoras. Têm sua dimensão. Podem ser lidos como biografemas. As expansões pictóricas de Clárice Lispector não deixam de merecer referência em seus fragmentos autobiográficos. A trama entre texto e imagem visual até mesmo irrompe em seu *Água Viva*, cuja narradora é uma pintora. Certamente não se olharão os quadros de Clárice Lispector com os mesmos olhos com que se lêem seus textos, mas quem se deixa fascinar por estes saberá

também ler o que está espalhado com a tinta que, tosca, recobre alguns suportes de madeira.

É ainda o termo “profissional” que serve para que se verifique o que há de unidade nesta exposição. Aparentemente talvez não houvesse qualquer unidade, a não ser o fato de os autores dos trabalhos serem todos primacialmente escritores. A um exame mais detido, e mesmo tendo em vista o que neste texto já se esboçou, fica evidente que a maioria das peças expostas são trabalhos de ordem gráfica (o que em parte se explica pelo fato de provirem de um arquivo literário). De escritores, efetivamente, espera-se especial cuidado com o produto de que participam: o livro (é em número reduzido que se incluem na mostra a documentação da escultura de Dante Milano e Menotti del Picchia, o trabalho fotográfico de Mário de Andrade e a pintura de Jorge de Lima). Exemplo desse cuidado tão perfeccionista quanto precárias foram suas incursões gráficas encontra-se no não-artista plástico Guimarães Rosa. Seus desenhos são meros lembretes, meras indicações para apoiar alguma explicação, alguma idéia a ser concretizada por seus ilustradores. Há testemunhos do nível de exigência, da meticulosidade e da atenção que esse criador verbal por excelência mantinha em relação ao aspecto visual de seus livros.

Ampliando o espectro da convivência de escritores com as artes plásticas, estão presentes nesta exposição trabalhos visuais de escritores que, além de suas incursões pelas artes visuais, na condição de experimentadores de suas próprias potencialidades plásticas, voltaram para essa atividade seu desempenho enquanto críticos. A personalidade de Araújo Porto Alegre multifacetou-se no poeta, no artista, no arquiteto, no crítico fundador. Na virada do século, os adeptos do Simbolismo, em consonância, de modo especial, com a doutrina das correspondências, percorreram com insistência os caminhos entre artes plásticas e literatura. Silveira Neto foi poeta, desenhista e crítico de artes. Não se pode deixar

aqui de mencionar Gonzaga Duque, embora este esteja ausente da exposição pela impossibilidade de localização de seus trabalhos. Gonzaga Duque ilustrou um livro de B. Lopes, *Dona Carmen*, escreveu um romance protagonizado por um artista plástico e um crítico, *Mocidade Morta*, e foi ativo e fundamental crítico de arte, autor de *Arte Brasileira, Graves e Frívolos e Contemporâneos*, resumindo em suas atividades várias formas de convivência entre literatura e artes plásticas (a seu respeito vejam-se alguns estudos incluídos no volume sobre Pré-Modernismo de próxima publicação pela Fundação Casa de Rui Barbosa). Saliente-se ainda a atenção dos simbolistas à elaboração gráfica de seus livros, bem como à programação visual das revistas que incluíram as produções simbolistas como que encaixadas em molduras quase sempre *art nouveau*.

Entre os modernistas, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Sérgio Milliet foram batalhadores essenciais tanto pela compreensão e pelo conhecimento das artes plásticas brasileiras em sua evolução histórica, quanto pela aceitação das novas concepções que o Modernismo veio expor. Observe-se que as cartas de Mário de Andrade ao jovem poeta bissexto e desenhista Pedro Nava chegam a estar cheias de comentários algumas vezes detalhadamente técnicos sobre artes plásticas. Anos depois, ao mergulhar na redação de suas memórias, Pedro Nava pontuaria e iluminaria sua proliferação textual com uma maravilhosa proliferação gráfica. Numa das cartas a Pedro Nava, Mário de Andrade fala da utilização da fotografia como modelo, em substituição ao modelo vivo. Mas o próprio Mário faria da fotografia uma utilização que não seria nem a de mero ponto de partida, modelo, nem a de pura documentação; é claro que maiores pretensões sustentam uma fotografia como "Sombra Minha".

No âmbito ainda dos modernistas, o grafismo de Oswald de Andrade e de Pagu constitui uma talvez primeira integração eficaz entre texto e imagem a apontar para uma intensificação contempo-

rânea dessa integração. O traço, entre primitivo e infantil, lembraria por vezes uma Tarsila canhestra em suas anotações gráficas; mais “habilidosos” seriam os registros de viagens de Mário de Andrade. Infantil, o traço-garatuja de Oswald e Pagu guarda a vinculação entre a garatuja-escrita que desponta, primitivamente, a partir do desenho, ancestral de toda escrita. O par antropofágico redimensiona esse despojamento, fazendo com que, mesclado com o texto, penetre no universo contemporâneo dos *comics*, o que é óbvio nas tiras que Pagu criou em *O Homem do Povo* e pelo menos perceptível nos desenhos espalhados por Oswald entre os poemas do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (confira-se o estudo de Haroldo de Campos sobre as *Poesias Reunidas*).

O espaço que a partir desse tipo de associações e que a partir dessa época veio se desenvolvendo foge às delimitações desta exposição. Nela estão escritores que desenharam, pintaram, etc. Nela não estão várias outras formas da relação entre artes plásticas e literatura, muitas de caráter propriamente textual e muitas já assumindo um caráter multimídia. Ao acaso, o leitor brasileiro contemporâneo pode deparar-se com a espacialização da estrutura ficcional em obras de Osman Lins, norteadas pelo modelo seja de um retábulo (“Retábulo de Santa Joana Carolina”, em *Nove, Novena*), seja de uma espiral a se desenvolver sobre um quadrado palindrômico (*Avalovara*); com os poemas de Murilo Mendes em que “viajarão clandestinamente” telas de Tarsila, Max Ernst, Cícero Dias, de Chirico; com os textos de Edgard Braga grafados gestualmente, de modo a se postarem em região limítrofe entre a poesia e o desenho, verdadeira e literalmente *Tatuagens*; com o romance *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, onde o autor pôde anotar: “Narrador e personagens dobradiças, homenagem aos ‘Bichos’, de Lygia Clark, e a ‘La Poupée’, de Hans Bellmer”; com os *Poemobiles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza, objetos-poemas de composição tridimensional, em que uma estruturação

de dobraduras faz com que o texto só se consume enquanto tal na medida em que lido dentro da dimensão escultórica do objeto; com experiências de videotexto e holografia.

Em salto súbito, o visitante desta exposição a esta retorna e pode se ver diante da capa de um exemplar de 1876 de *O Fígaro* em que aparecem, desenhadas pelo naturalista Aluísio Azevedo, cabeças, entre didáticas e inverossímeis, de "entidades que não podem olhar para os lados". Mais que um recuo no tempo, servem essas figuras prejudicadas em sua visão para lembrar que o olho que lê as linhas de um texto nem sempre é o mesmo que vê cores, formas, volumes. Mas servem também para enfatizar que cada vez menos se pode desprezar o exercício de um duplo olhar.

# RELAÇÃO DE PEÇAS

## Abreviaturas

<b>AJL</b>	—	Américo Jacobina Lacombe
<b>AML</b>	—	Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa
<b>Bibl.</b>	—	Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa
<b>FCRB</b>	—	Fundação Casa de Rui Barbosa
<b>P/b</b>	—	Preto e branco
<b>PD</b>	—	Plínio Doyle
<b>Repr. fot.</b>	—	Reprodução fotográfica

## Manuel de Araújo Porto Alegre

- Manuel de Araújo Porto Alegre, por Boulanger.  
Repr. fot. Foto Carlos, Rio de Janeiro. AJL.
- Duas litogravuras, atribuídas a M.A. Porto Alegre. *A Lanterna Mágica*.  
Repr. fot. AML.
- *A Lanterna Mágica*. Rio de Janeiro. Typ. Franceza, 1844. Litogravuras atribuídas a M.A. Porto Alegre. PD.
- Carta de Manuel de Araújo Porto Alegre a Paulo Barbosa da Silva. Rio de Janeiro, 22 set. 1847. Com dois desenhos de M.A. Porto Alegre. AJL.



Raul Pompéia — Ilustração para *o Ateneu*

## Castro Alves

- Castro Alves. Auto-retrato. Desenho reproduzido de *A Literatura no Brasil*, direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Editorial Sul-Americana S.A., 1955. AML.
- *Tanque de Curralinho*. Desenho reproduzido de *Vida de Castro Alves*, de Xavier Marques. 2. ed. Rio de Janeiro, Edição do Anuário do Brasil, 1924. AML.
- Paisagem. Desenho reproduzido de *Vida de Castro Alves*, de Xavier Marques. 2. ed. Rio de Janeiro, Edição do Anuário do Brasil, 1924. AML.
- Cena com barcos e personagens. Desenho reproduzido de *Vida de Castro Alves*, de Xavier Marques. 2. ed. Rio de Janeiro, Edição do Anuário do Brasil, 1924. AML.

## Aluísio Azevedo

- Aluísio Azevedo. Repr. fot. *A Manhã*. AML.
- Capa de *O Fígaro*; Folha Ilustrada. Rio de Janeiro, n° 32, 1876. Litografia de Aluísio Azevedo. Ass.: Aluizio. AML.

## Raul Pompéia

- Raul d'Ávila Pompéia, por Modesto Brocos. Ass.: M. Brocos. Gravura/papel. 0,240 x 0,165. AML.
- *O Ateneu*, de Raul Pompéia. 2. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves; Paris, Aillaud, Alves, s.d.; 3. e 4. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, s.d. Desenhos do autor. PD.
- *Vergastas*, de Lúcio de Mendonça. Rio de Janeiro, Typ. e Lith. de Carlos Gaspar da Silva, 1889. Na capa, desenho de Raul Pompéia, ass.: Rapp. PD.
- *Aristo*, de Rodrigo Otávio. Rio de Janeiro, Off. da Renascença, 1906. Das ilustrações, três são de Raul Pompéia. PD.



Litogravura atribuída a Manuel de Araújo Porto-Alegre reproduzida de A Lanterna Mágica.

## Maurício Jubim

- Maurício Jubim. Bico-de-pena reproduzido de *Sonetos Brasileiros*. Século XVII-XX, org. por Laudelino Freire. Rio de Janeiro, F. Briguiet, s.d. AML.
- *Evocações*, de Cruz e Sousa. 1. ed. Rio de Janeiro, Typ. Aldina, 1898. Retrato do autor, por Maurício Jubim. AML.
- *Alto Mar*, de Paulo Araújo. Rio de Janeiro, Typ.-Lytho Pimenta de Mello, 1915. Duas ilustrações de Maurício Jubim. AML.

## Silveira Neto

- Silveira Neto. Foto. Fotógrafo Quesada. Rio. AML.
- *O Cavaleiro do Luar*, de Gustavo Santiago. Rio de Janeiro, Pap. Mendes, 1901. Ilustrações de Silveira Neto. AML.

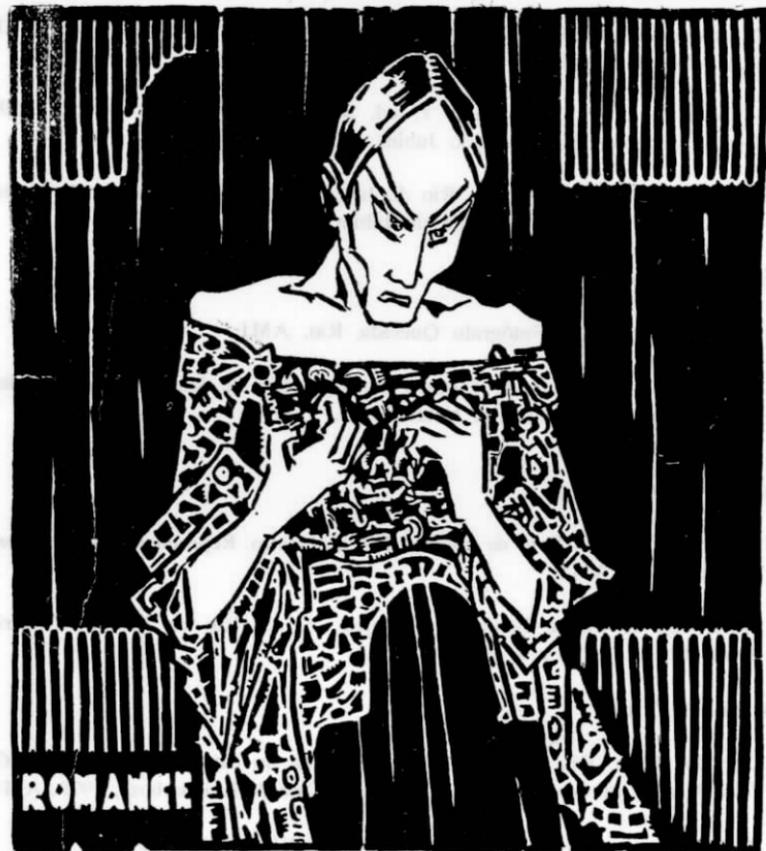
## Benjamin Costallat

- Benjamin Costallat. Foto de Nicolas, Rio de Janeiro. Reproduzida de *Fon-Fon*, 15 jun. 1929. AML.
- *Mutt, Jeff & Cia*, de Benjamin Costallat. 2. ed. Rio de Janeiro, Livraria Leite Ribeiro, s.d. Capa do autor. PD.

## Cornélio Pena

- Cornélio Pena. Déc. de 40. Foto reproduzida do catálogo da exposição *Os Dois Mundos de Cornelio Penna*. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979. AML.
- [Cena de carnaval]. Ass.: PENNA. MCMXXIV. Nanquim/papel. 0,280 x 0,330. AML.
- Os índios. Ass.: PENNA. MCMXXIII. Nanquim e aquarela/papel. 0,473 x 0,403. AML.
- Figura alada caída. Sem assinatura e s.d. Nanquim/papel (inacabado). 0,718 x 0,541. AML.

DIRINIENIG IPIENINA



FRONT'ENRA

- *Cartaz de O Mundo*. Ass.: PENNA. "O diário mais bem / feito e melhor informado / do Brasil. / Redacção e administração: Rua 7 de Setembro, 48 / Rio de Janeiro". 0,684 x 0,449. AML.
- *Anjos Combatentes*. Ass.: PENNA. Nanquim e aquarela / papel. 0,633 x 0,485. AML.
- Estudo para capa de *A Coroa [de] Avenca*, de Tasso da Silveira. Lápis / papel. 0,300 x 0,215. AML.
- Prova de capa para *Espelho d'Água. Jogos da Noite*, de Onestaldo de Pennafort. AML.
- *Lay-out* de capa para *Gritos Bárbaros*, de Moacir de Almeida. Nanquim e aquarela / papel. 0,300 x 0,255. AML.
- *Alcione*, de Rubei Wanderlei. Rio de Janeiro, Ed. Alba, s.d. Capa de Cornélio Pena. AML.
- *Gritos Bárbaros*, de Moacir de Almeida. S.l., Benjamin Costallat & Niccolis, s.d. Capa e ilustração de Cornélio Pena. AML.
- *Fronteira*, de Cornélio Pena. Rio de Janeiro, Ariel, 1935. Capa e ilustrações do autor. AML.
- *Sombra Iluminada*. 1924-1925, de Silvino Olavo. Rio de Janeiro, s. ed., 1927. Capa de Cornélio Pena. AML.
- *Dança de Pan*, de João Ribeiro Pinheiro. Rio de Janeiro, Livr. Ed. Leite Ribeiro, 1925. Capa de Cornélio Pena. AML.
- *Anuário do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio*. 1929. Rio de Janeiro, Tip. do Serviço de Informações, 1929. Capa de Cornélio Pena. AML.
- *Anuário do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio*. 1930. Rio de Janeiro, Tip. do Serviço de Informações, 1930. Capa e vinhetas de Cornélio Pena. AML.
- *Impressões Transatlânticas*, de Théó-Filho. Rio de Janeiro, Livr. Freitas Bastos, 1931. Capa de Cornélio Pena. AML.

## Murilo Araújo

- Murilo Araújo. Foto reproduzida de *Poemas Completos* de Murilo Araújo. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti, 1960. AML.
- Dois cadernos de esboços. AML.
- *Lay-out* e prova de capa para *As Sete Cores do Céu*, de Murilo Araújo. AML.
- *As Sete Cores do Céu*, de Murilo Araújo. Rio de Janeiro, Livraria Catholica, 1933. Capa do autor. AML.

## Monteiro Lobato

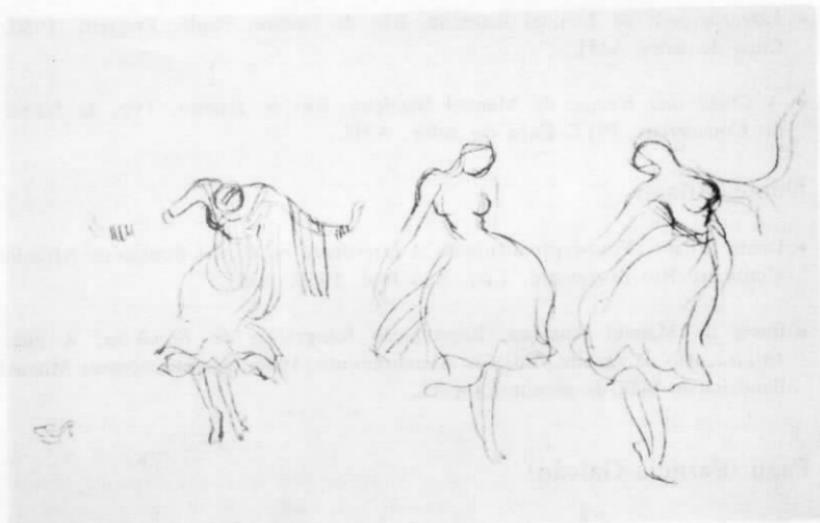
- Monteiro Lobato. Foto reproduzida de *Monteiro Lobato, Vida e Obra*, de Edgard Cavalheiro. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1955. AML.
- Ilustrações, reproduzidas de *Urupês*, de Monteiro Lobato. São Paulo, Edição da *Revista do Brasil*, 1918. AML.

## Menotti del Picchia

- Menotti del Picchia. Foto. AML.
- Escultura. Reprodução fotográfica que ilustra artigo de Assis Ângelo, publicado em *Leitura*, nº 24, maio, 1984. AML.
- Ilustração. Ass.: Menotti. Acompanha o texto “*Juca Mulato*. Biografia de um Poema pelo Autor”. *Diário de S. Paulo*, 28 jan. 1979. AML.
- Menotti del Picchia exhibe sua escultura *Dom Quixote*. Foto de Henri Ballot que ilustra o artigo “*Juca Mulato* em 30ª Edição”, de Margarida Izar. *O Cruzeiro*, 25 set. 1954. AML.
- *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia. Ilustrado e colorido por Marta Pawłowna Schidrowitz. Rio de Janeiro, Ed. Leo Jerônimo Schidrowitz, 1947. Auto-retrato de Menotti del Picchia, com dedicatória a Plínio Doyle. Ass.: Menotti del Picchia / Em 1967. PD.



Monteiro Lobato — *Ilustração de Urupês*



Cecília Meireles — *Ilustração para o livro Batuque, Samba e Macumba.*

## Ribeiro Couto

- Ribeiro Couto, Repr. fot. AML.
- Ilustrações para *Jeux de l'Apprenti Animalier*. Repr. fot. AML.
- *Jeux de l'Apprenti Animalier*, de Ribeiro Couto. Paris, Pierre Seghers, 1955. Ilustrações do autor. PD.

## Manuel Bandeira

- Manuel Bandeira. Foto Carlos, Rio de Janeiro. AML.
- Desenho. Ass.: M. Bandeira, filho. Trabalho elaborado provavelmente na ocasião em que o poeta estudava arquitetura, em São Paulo. Aguada de nanquim/papel. 0,230 x 0,437. AML.
- *Carnaval*, de Manuel Bandeira. S.n.t. Capa do autor. AML.
- *Libertinagem*, de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Paulo, Pongetti, 1930. Capa do autor AML.
- *A Cinza das Horas*, de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Commercio, 1917. Capa do autor. AML.

## Dante Milano

- Dante Milano. Foto reproduzida de *A Literatura no Brasil*, direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Livr. São José, 1959. AML.
- Busto de Manuel Bandeira. Reprodução fotográfica de *Bandeira. A Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Edições Alumbramento, 1986. Na foto, aparece Manuel Bandeira ao lado da escultura. AML.

## Pagu (Patrícia Galvão)

- Pagu. Foto reproduzida de *Pagu (Patrícia Galvão) Vida-Obra*, de Augusto de Campos. São Paulo, Brasiliense, 1982. AML.

- Retrato de Tarsila do Amaral. Reproduzido de *Pagu (Patrícia Galvão) Vida-Obra*, de Augusto de Campos. São Paulo, Brasiliense, 1982. AML.
- Tiras humorísticas, sob o título “malakabeça fanika e kabelluda” ora assinadas “Peste”, ora “P”, ora sem assinatura. Reproduzidas, assim como alguns desenhos, assinados “Peste”, de vários números do jornal *O Homem do Povo* (1931). AML.
- “Álbum de Pagu” (história em quadrinhos autobiográfica). In *Pagu (Patrícia Galvão) Vida-Obra*, de Augusto de Campos. São Paulo, Brasiliense, 1982. PD.
- *Revista de Antropofagia*. São Paulo, maio 1928/ago. 1929. Ed. fac-sim. Desenho de Pagu, ass.: PAGÚ, no nº de março de 1929. PD.

### Oswald de Andrade

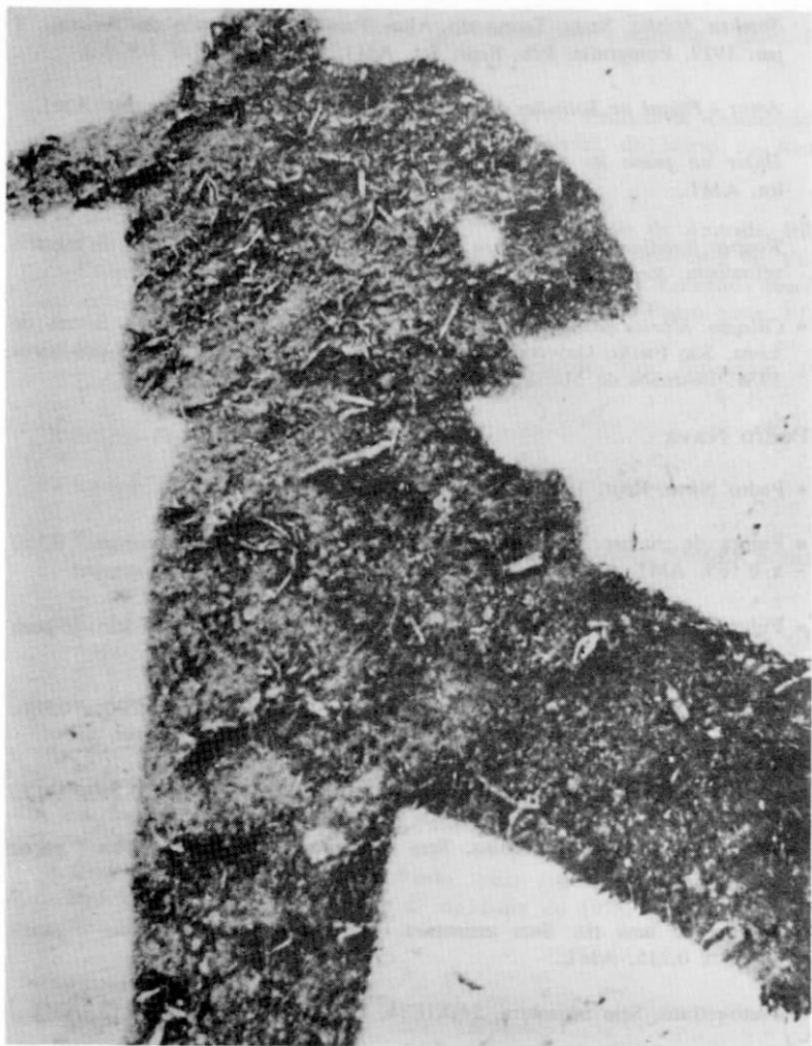
- Oswald de Andrade. Foto reproduzida de *A Literatura no Brasil*, direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Livr. São José, 1959. AML.
- Caricatura de Mário de Andrade. Desenho a lápis, ass.: Oswald/1922. Reproduzido de *Tarsila: sua obra e seu tempo*, de Aracy A. Amaral. São Paulo, Perspectiva, 1975. AML.
- *Poesias Reunidas*, de Oswald de Andrade. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966. Ilustrações do autor em *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. AML.

### Mário de Andrade

- Mário de Andrade em seu estúdio, com móveis desenhados por ele. 1935. Foto reproduzida de *A Imagem de Mário*. Rio de Janeiro, Edições Alumbra-mento, 1984. AML.
- *A Imagem de Mário*. Rio de Janeiro, Edições Alumbra-mento, 1984. PD. Desenhos e fotografias do autor:  
Modelo. Bico-de-Pena. Repr. fot. AML.  
Nus. Desenho. 1928. Coleção Paulo Duarte. Repr. fot. AML.



PAGU (Patrícia Galvão)  
Caricatura de Tarsila do Amaral



Mário de Andrade. Fotografia "Sombra Minha". Santa Tereza do Alto (Fazenda de Tarsila do Amaral). 1927

*Sombra Minha*. Santa Teresa do Alto (Fazenda de Tarsila do Amaral), 1 jan. 1927. Fotografia. P/b. Repr. fot. AML.

*Amor e Psiquê no Solimões*. Canova, 1927. Fotografia. P/b. Repr. fot. AML.

*Dolor na praia do Madeira - ritmo*. 8 jul. 1927. Fotografia. P/b. Repr. fot. AML.

*Roupas freudianas - Fortaleza 5 - VIII - 27 - sol 1 diaf. 1 - Fotografia refoulenta. Refoulement*. P/b Repr. fot. AML.

- *Coleção Mário de Andrade*, de Marta Rossetti Batista e Ione Soares de Lima. São Paulo, Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1984. Desenhos de Mário de Andrade, p. 25 a 30. PD.

## Pedro Nava

- Pedro Nava. Repr. fot. AML.
- Figura de mulher. Sem assinatura e s.d. Nanquim e aquarela/papel. 0,250 x 0,165. AML.
- Figura de mulher [Mariquinhas Vivacqua]. Sem assinatura e s.d. Bico-de-pena colorido / papel. 0,325 x 0,165. AML.
- Rosto de mulher. Sem assinatura e s.d. Bico-de-pena / papel 0,200 x 0,200. AML.
- Caricatura [Zezé]. Ass.: Pedronava. S.d. Lápis / papel. 0,270 x 0,210. AML.
- Três desenhos com manequins. Sem assinatura e s.d. Esferográfica / papel. 0,215 x 0,140. AML.
- Retrato de uma tia. Sem assinatura, 11-1-924. Lápis e aquarela / papel. 0,325 x 0,215. AML.
- Auto-retrato. Sem assinatura. 24.XII.24. Lápis/papel. 0,325 x 0,217. AML.
- Ilustrações em originais de *Balão Cativo*, de Pedro Nava, datilografados e com anotações manuscritas. Lápis, caneta e aquarela/papel. AML.

- Trecho de rua. Sem assinatura e s.d. Bico-de-pena e aquarela / papel. 0,397 x 0,302. AML.
- Retrato de Carlos Drummond de Andrade. Ass.: Pedronava. Reproduzido de *Correspondente Contumaz* (Cartas a Pedro Nava), de Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. AML.
- *Macunaíma: o Herói sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, série C, Ficção — Romance e Conto, 1). Ilustrações de Pedro Nava. PD.
- *Juiz de Fora*, de Austen Amaro. Belo Horizonte, Typ. Guimarães, 1926. Capa, 4ª capa e ilustração de Pedro Nava. AML.

## Rosário Fusco

- Rosário Fusco. Foto. M. Rosenfeld, Rio. AML.
- Três estudos para capa de *Dia do Juízo*, de Rosário Fusco. Nanquim e guache, colagem / cartão. 0,295 x 0,180. AML.
- *Crianças*. Ass.: Rosário. 1928. Lápis e nanquim / papel. 0,225 x 0,153. AML.
- *Verde*, revista mensal de arte e cultura. Cataguazes, ano 1, nº 3, nov. 1927. Ed. fac-sim. Ilustração de Rosário Fusco. Ass.: Rosário Fusco. 1927. PD.
- *Verde*, revista mensal de arte e cultura. Cataguazes, ano 1, nº 1, set. 1927. Ed. fac-sim. Ilustração de Rosário Fusco. PD.
- *Revista de Antropofagia*. São Paulo, maio 1928/ago. 1929. Ed. fac-sim. Ilustração de Rosário Fusco no nº de julho de 1928. Ass.: Rosário Fusco 928. PD.

## Augusto Meyer

- Augusto Meyer. Foto. Studios "Lafe" Ltda. AML.
- *O Jorge Uolski*. Números 3, 6, 8 e 9. Jornal manuscrito e ilustrado a bico-de-pena e lápis de cor por Augusto Meyer em sua adolescência. AML.

- Retrato da mãe do escritor. Ass.: Augusto Meyer. Maio 1913. *Crayon e carvão / papel*. 0,440 x 0,378. AML.

## Gilberto Freire

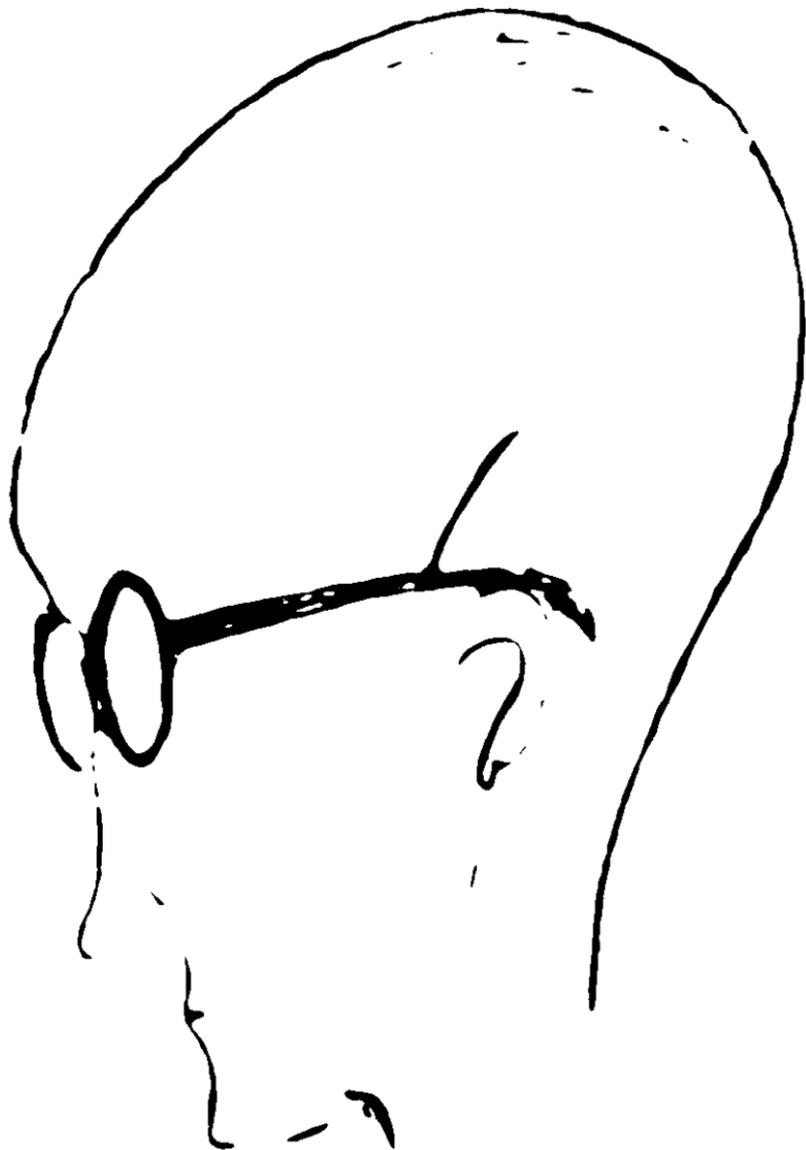
- Gilberto Freire. Repr. fot. AML.
- Caricatura de Oliveira Lima. Reprodução fotográfica de *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963. AML.

## Carlos Drummond de Andrade

- Carlos Drummond de Andrade. Foto. Fotógrafo Rogério Reis. 23. X. 1982. AML.
- Autocaricatura. Bico-de-pena. Reproduzido da capa de *Esfinge Clara*, de Othon Moacyr Garcia. Rio de Janeiro, Livr. São José, 1955. AML.
- Autocaricatura. Bico-de-pena. Ass.: C.D.A. Reproduzido de *Última Hora*. Rio de Janeiro, 31 out. 1974. AML.
- Retrato de Simeão Leal. Reproduzido de *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima, Rio de Janeiro, José Olympio, 1963. AML.
- *Flauta de Papel*, de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, Alvorada Edições de Arte, 1957. Na capa, caricatura de Manuel Bandeira por Carlos Drummond de Andrade. Ass.: C.D.A. Col. part.
- *Itinerário de Pasárgada*. de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro, *Jornal de Letras*. 1954. Projeto de capa de Carlos Drummond de Andrade. Col. part.

## Emílio Moura

- Emílio Moura. Foto reproduzida de *A Literatura no Brasil*, direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro. Livr. São José, 1959. AML.
- Autocaricatura. Ass.: E.M. 957. Reprodução fotográfica de *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963. AML.



Carlos Drummond de Andrade. Autocaricatura

- Caricatura de Carlos Drummond de Andrade. Ass.: E.M. Fev. 57. Reproduzido de *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963. AML.
- Caricatura de Aires da Mata Machado. Ass.: E.M. 1949. Reprodução fotográfica de *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963. AML.

## Jorge de Lima

- Jorge de Lima. Foto. AML.
- Figuras. Sem assinatura e s.d. Óleo / tela. 0,800 x 0,650. Col. part.
- Fotomontagens, reproduzidas de *A Pintura em Pânico*. Repr. fot. AML.
- *A Pintura em Pânico*, de Jorge Lima. Rio de Janeiro, Tip. Luso-Brasileira, 1943. Fotomontagens do autor. AML.
- *A Poesia em Pânico*, de Murilo Mendes. Rio de Janeiro, Cooperativa Cultural Guanabara, 1938. Na capa, fotomontagem de Jorge de Lima, em colaboração com Murilo Mendes. AML.
- *O Mundo do Menino Impossível*, de Jorge de Lima. Rio de Janeiro, s. ed. 1927. Ilustrações do autor, coloridas a lápis por seu irmão, Hildebrando de Lima. PD.

## Cecília Meireles

- Cecília Meireles. Foto. AML.
- *Batuque, Samba e Macumba*, de Cecília Meireles. Lisboa, Gráf. de Luiz de Montalvor, 1935. Sep. do *Mundo Português*. Desenho da capa e ilustrações da autora. PD.
- *Batuque, Samba e Macumba*, Estudos de gesto e de ritmo 1926-1934, de Cecília Meireles. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983. Desenho da capa e ilustrações da autora. AML.

## Sérgio Milliet

- Sérgio Milliet. Déc. de 20. Foto reproduzida de *A Imagem de Mário*. Rio de Janeiro, Edições Alumbamento, 1984. AML.
- *Diário Crítico*, de Sérgio Milliet. São Paulo, Brasiliense, 1945, vol. 2. Capa com auto-retrato do autor. Col. part.

## Luís Jardim

- Luís Jardim. Foto. AML.
- *As Confissões do Meu Tio Gonzaga*, de Luís Jardim. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966. (Sagarana, vol. 27). Capa do autor. Na p. XI, auto-retrato de Luís Jardim. Col. part.
- *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968. Capa de Luís Jardim. Col. part.
- *A Menina Morta*, de Cornélio Pena. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954. Capa de Luís Jardim. PD.
- *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio. Capa de Luís Jardim. PD.

## Lúcio Cardoso

- Lúcio Cardoso. Foto. AML.
- Estudo de capa (?). Sem assinatura e s.d. Nanquim e aquarela / papel. 0,183 x 0,130. AML.
- Estudo de capa para livro de Otávio de Faria. Sem assinatura e s.d. Pilot / papel. 0,210 x 0,140. AML.
- Três desenhos. Sem assinatura e s.d. Nanquim / papel. 0,270 x 0,200. AML.
- Estudo para cenário de *A Corda de Prata*, do próprio autor. Ass.: Lucio Cardoso. 1947. Lápis / papel. 0,140 x 0,157. AML.

- Paisagem com figura. Sem assinatura e s.d. Carvão e pilot / papel. 0,197 x 0,135. AML.
- Estudo de capa para o livro *Por Onde Andou Meu Coração*, de Maria Helena Cardoso. Sem assinatura e s.d. Nanquim e aquarela / papel. 0,185 x 0,130. AML.
- Composição. Dedicatória: “Ao Manuel Bandeira / oferece / Lucio Cardoso / rio 19.04.66”. Pastel / papel. 0,355 x 0,270. AML.
- Ilustração para *A Escada*, de Lúcio Cardoso. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1947. Repr. fot. AML.
- *A Sombra de Deus*, de Otávio de Faria. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966. (Tragédia Burguesa, 10). Capa de Lúcio Cardoso. AML.
- *Absalão*, de Júlio José de Oliveira. S.n.t. (O Menestrel, 1). Capa de Lúcio Cardoso. AML.

### Clarice Lispector

- Clarice Lispector. Foto reproduzida de *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, de Olga Borelli, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. AML.
- *Medo*. Ass.: Clarice. 16/5/1975. Acrílico / madeira. 0,300 x 0,395. AML.
- *Pássaro da Liberdade*. Ass.: Clarice. 5/6/1975. Acrílico / madeira. 0,300 x 0,395. AML.
- *Ao Amanhecer*. Ass.: Clarice. Setembro/1975. Acrílico / madeira. 0,300 x 0,395. AML.
- *Gruta*. Ass.: Clarice. 7/3/1975. Acrílico / madeira. 0,395 x 0,500. AML.

### João Guimarães Rosa

- Guimarães Rosa. Foto. AML.

- Mulas-sem-cabeça. Sem assinatura. Dedicatória: “À Vilma, alguns dos principais tipos de mula-sem-cabeça”. 17-X-48. Bico-de-pena / papel. 0,122 x 0,220. AML.
- Desenho de chapadão em anotações manuscritas do autor. Repr. fot. AML.

## TEXTOS SOBRE OS AUTORES

Os textos a seguir transcritos foram preparados e selecionados para, na exposição, acompanhar os trabalhos em exibição.

### MANUEL DE ARAÚJO PORTO ALEGRE

Nascido em Rio Pardo, no Rio Grande do Sul, Porto Alegre veio para o Rio de Janeiro matricular-se na aula de João Batista Debret na Academia e tornou-se o aluno preferido do mestre, acompanhando-o em 1831 à França. Em 1829, pintara a tela ainda hoje conservada na Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro, representando a entrega por Dom Pedro I dos estatutos da reforma dos seus cursos ao diretor da antiga escola. Seu colorido e a identificação dos personagens retratados com certo hieratismo situam-se dentro do neoclássico, como era de esperar-se, definindo-se também o seu tipo pessoal de desenhar com rigidez as figuras.

.....

Já em 1826 Ferdinand Denis defendia em livro a fatalidade de virem a literatura e as outras artes do Brasil a se deixarem penetrar pelo lirismo da natureza exuberante misteriosa do país. Devemos incluir as paisagens pintadas por Araújo Porto Alegre, que se acham no Museu Nacional de Belas Artes, em um surto romântico, que se externou também em certos esboços de florestas, feitos em álbuns ou isoladamente a *crayon*, e deve ter estado presente em seus cenários para teatro, já que a cenografia foi uma das artes que no século XIX mais permitiu o pleno florescimento do romantismo.

#### Mário Barata

"Século XIX. Transição e Início do Século XX", in *História Geral da Arte no Brasil*, de Walter Zanini (org.)

Numerosa como sua produção em prosa e verso (além do *Colombo*, com perto de vinte mil versos, das *Brasilianas*, de vários discursos, memórias e

artigos esparsos na imprensa da época), a obra artística de Porto Alegre conta dezenas de retratos, paisagens, desenhos, aquarelas e quadros religiosos.

Tudo isso, de que deixou provas incontáveis, não somente no campo das artes plásticas, como nas letras, em especial nas suas críticas e polémicas, se evidencia de modo particular ainda na revista *Lanterna Mágica*, de sua propriedade e redação, lançada em 1844/45 (...)

Até que se prove o contrário, tudo fala em favor das conclusões a que chegou Soares de Sousa, podendo-se, portanto, em boa-fé, considerar Porto Alegre como o primeiro caricaturista brasileiro, além de fundador do primeiro periódico ilustrado com caricaturas, a surgir no Brasil.

### **Herman Lima**

#### *História da Caricatura no Brasil*

Em Paris [Porto Alegre] fez parte do grupo fundador da revista *Viterói*, na qual publicou o poema "Voz da Natureza", escrito em Nápoles no ano de 1835, e um estudo sobre a música no Brasil. Voltando ao Brasil, fundou com outros o Conservatório Dramático, a Academia de Ópera Imperial, e assumiu papel ativo no movimento romântico. Em 59 entrou para a carreira consular, onde serviu até morrer.

As primeiras obras poéticas de Porto Alegre são as *Brasilianas*, coleção de poesias líricas, e o longo poema *Colombo*.

.....

As qualidades melhores de Porto Alegre não são de poeta, no fundo frio, mas sim de desenhista e pintor.

### **Manuel Bandeira**

#### *Apresentação da Poesia Brasileira*

## **CASTRO ALVES**

Castro Alves não se eximiu a essa influência: aliás melhor do que os outros, saiu ao pai na inclinação para as artes, e chegou a desenhar bem. Certa familiaridade com a pintura, e a constância com que alude à estatuária, ao colorido, à expressão estética, lembram-lhe os êxtases da infância, ouvindo o Dr. Alves explicar os mestres.

.....

Enche horas longas de tédio com a distração predileta, que é o desenho. Multiplica bonecos, composições, retratos, paisagens, traços absurdos e vagos, ilustrando a página do livro que lê, o papel em branco que lhe cai nas mãos, os originais das poesias assim completadas, a ponta de lápis, num silencioso tormento de imaginação descontente. Auto-retrata-se uma vez, acentuando com intenções psicológicas o esplendor dos olhos negros, a linha forte das sobranceiras, sobre o lábio úmido a sombra do bigode fino. Mimoseia as irmãs com esses esboços; e finalmente, munido de tintas e pincel pretende transmitir a uma tela de meio metro a emoção de Madalena com os braços erguidos, em angústia extática, aos pés da Cruz. Faz o melhor que pode esse quadro sem técnica em que a dor feminina adquire o caráter eloqüente da despedida, da adoração e da sublimação.

**Pedro Calmon**

*História de Castro Alves*

## ALUÍSIO AZEVEDO

Muitas são as produções deixadas por Aluísio Azevedo no terreno da pintura e do desenho. Não foi ele tão-somente o romancista de largo renome tanto nos seus dias como nos de hoje. Exerceu, outrossim, atividades de bem humorado caricaturista, granjeando fama e aplausos dos cariocas do seu tempo. Teve assim o condão de fazer sorrir os leitores das revistas ilustradas, de que Ângelo Agostini e Bordalo Pinheiro e tantos outros foram os corifeus entre nós. (...)

Aluísio Azevedo labutou intensamente, fazendo disso um meio de vida, nas revistas *O Fígaro* e *O Mequetrefe*, deixando a marca do seu traço nas páginas daqueles periódicos, tracejando os hábitos e costumes, gizando as figuras dos políticos que dominavam e galhofando com os mandões do trono. Ninguém escapou à sua ironia e às suas irreverências, notadamente o clero e a igreja, de quem se tornara inimigo ferrenho.

**Raimundo de Menezes**

*Aluísio Azevedo, uma Vida de Romance*

## RAUL POMPÉIA

Desde cedo, também, mostrou Raul Pompéia inclinação para o desenho, especialmente para a caricatura. Quando cursava o Colégio Abílio, o mesmo que iria

imorredouramente fixar nas páginas do *Ateneu*, manteve um jornalzinho manuscrito, *O Archote*, no qual criticava os desmandos de bedéis e professores em pequenos artigos ou em charges atrevidas; sempre que podia, dava uma fugida até a Escola de Belas Artes (onde seria, anos mais tarde, professor de Mitologia) para fazer cópias de alguns dos quadros expostos. Estudante de Direito em São Paulo, distinguiu-se como redator e caricaturista, a um só tempo, de *O Boêmio*, jornal fundado por Valentim Magalhães e Ezequiel Freire. Uma de suas charges, assinada com o pseudônimo de Rapp, causou escândalo inclusive, por ter ele usado, com o fito de ridicularizar o conservador *Diário de Campinas*, os motivos da *via crucis*, sendo a figura de Cristo substituída pela de um burro, símbolo da estupidez do jornal campineiro. Essa dupla vocação para a literatura e o desenho não só se confirmaria, depois, na sua obra-prima, *O Ateneu*, como igualmente nas *Canções sem Metro*, publicadas em livro postumamente, mas sem as vinhetas que para elas desenhara ao mesmo tempo em que lhes burilava o texto.

**José Paulo Paes**

"Sobre as Ilustrações de *O Ateneu*" in  
*Gregos e Baianos*

## MAURÍCIO JUBIM

A influência de Cruz e Sousa levava Maurício Jubim ao terreno da poesia. Escreveu alguns sonetos, trabalhados laboriosamente, e que, depois da sua morte, Félix Pacheco, segundo o depoimento de Carlos D. Fernandes, reuniu em *Plaquette*, hoje mais do que esgotada: desaparecida.

Era principalmente pintor, e, nesse aspecto da sua personalidade, mais original e nitidamente simbolista: figuras em paisagens esfumadas. Sua pintura era puramente imaginativa. Não usava modelos, nem se colocava diante da natureza, para pintar. Pintava os seus sonhos, ou corporificava os dos poetas seus amigos. Puvés de Chavannes era a sua maior admiração.

Não pintava muito. Ainda assim, realizou várias pequenas exposições. Saturnino de Meireles refere-se longamente a uma delas, realizada na Galeria Vieitas, com 14 telas (agosto de 1904). Detidamente comenta três destas: *Paolo e Francesca*, *O Sonho de Heloísa* e *Convalescendo*.

Maurício Jubim foi, ainda mais do que pintor, ilustrador. Livros de Félix Pacheco, de Paulo Araújo, de Mário Pederneiras, de vários outros amigos e companheiros do movimento simbolista, e revistas do tempo, estão cheios das suas visões vaporosas, que exprimem uma alma delicada.

A muitos desses amigos ele retratou. O seu *Saturnino de Meireles* é muito expressivo. Escultor, o seu busto do autor das *Intuições* está hoje no túmulo deste. De Cruz e Sousa fez também um busto, que encimava o jazigo primitivo do poeta negro. Esse busto desapareceu, desfeito, mas restam vários desenhos, impressões da fisionomia do seu "Deus", e que são muito conhecidos.

### **Andrade Muricy**

*Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*

## **SILVEIRA NETO**

Silveira Neto, em *Luar de Hivero*, é o poeta "decadentista" típico. Ele e Alphonsus de Guimaraens distinguem-se nesse terreno, como bem notou Emílio Moura — em relação a Alphonsus — da ebriedade dionísíaca, da euforia saudável, heróica, de Cruz e Sousa e Emiliano Pernetá. Mais do que a de Alphonsus, a poesia de *Luar de Hivero* é de uma morbidez trágica, dolorosa, de uma eloquência torturada, uma tormenta de subjetividade iluminada de estranhos deslumbramentos, de relâmpagos lívidos, de fantasias espectrais e sinistras.

Silveira Neto tinha fundado, anteriormente a *O Cenáculo*, com Manuel Pernetá, a revista *A Luta*; em Augusto Stresser (que foi sobretudo compositor musical), *O Guarani*; com Romário Martins, *Turris Eburnea*; com Júlio Pernetá e outros, *Pallium*; e ainda *Jerusalém*; e colaborou no *Azul*, em *O Sapo*, em *Breviário*, em numerosas outras revistas e em jornais de todo o Brasil e do estrangeiro.

Nas revistas *Terra de Sol* e *Festa*, do Rio, fez assídua crítica de arte. Para o livro *Cavaleiro do Luar*, de Gustavo Santiago, traçou ilustrações muito expressivas. Desenhou retratos de numerosos companheiros de geração, publicados nas revistas da época. Foi aluno do notável pintor norueguês Alfredo Andersen, chamado "pai da pintura paranaense".

### **Andrade Muricy**

*Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*

## **BENJAMIN COSTALLAT**

Recebi uma carta de meu amigo e desenhista Enrico Castello (Chin), escusando-se fazer a capa que eu lhe havia pedido para esta nova edição de *Mutt, Jeff e Cia.*, sob a alegação de que algumas de minhas páginas, neste livro, maltratam a Itália, sua pátria.

Não posso discutir com o patriotismo do Sr. Castello. Mas posso negar, e fortemente o nego, ter em qualquer de meus livros, em qualquer de minhas frases, agredido a pátria de d'Annunzio. A Itália que, depois de meu país, é a terra que eu mais quero. A terra que, como já disse uma vez, me fez amar mais a vida, porque Roma me fez amar a pedra, Nápoles me fez amar o fogo e Veneza me fez amar a água...

Mas tudo isso pouco importa. O interessante ou triste é que eu fiquei sem a ilustração do Sr. Castello, ilustração que forçosamente deveria ser admirável!

Pensei em me dirigir a outro desenhista. Mas temi que também a este tivesse ofendido sem o saber, ofendido senão sua pátria, pelo menos outra coisa que lhe poderia ser sagrada — o Sr. Chico Bóia, por exemplo...

Esta edição, porém, estava no prelo. Quase pronta. Devia sair dentro de quinze dias. Não hesitei. Com a mesma pena com que escrevi Mutt e Jeff — desenhei-os...

Não sei se preferem o meu desenho à minha literatura. É bem possível que o prefiram. Em desenho há tantas escolas...

Acabo de fundar, com a capa deste livro, mais uma escola — a do garoto, isto é, traduzir, em traços, as coisas e a vida, com a sensibilidade e as imperfeições de um garoto. Poderemos chamar a esse novo e maravilhoso estilo — estilo de parede, estilo de muro, estilo de guri.

Será delicioso!

Peço desculpas aos desenhistas ter invadido a seara alheia, mas como sempre tive a impressão, e comigo os meus amigos literatos, de ter sempre vendido bem os meus livros por causa das brilhantes capas de brilhantes artistas como o Sr. Castello, vou ver se, mesmo sem capa, sem as brilhantes capas de brilhantes artistas como o Sr. Castello, a minha literatura é vendida...

### **Benjamin Costallat**

Nota de abertura em *Mutt, Jeff & Cia.*

## **MURILO ARAÚJO**

Murilo Araújo, que durante muitos anos foi professor de desenho do Colégio Pedro II, publicou seu primeiro livro, *Carrilhões*, em 1917. No mesmo volume incluiu *A Galera*, escrito alguns anos antes. Poeta de orientação simbolista, foi muito elogiado por Nestor Vítor e João Ribeiro. Em 1924, fez, na presença de Graça Aranha, a conferência "Modernismo e Aranhismo", quando, deixando claras algumas divergências, mostrou posição favorável ao movimento modernista.

A ligação de Murilo Araújo com o Modernismo efetivou-se por meio de sua participação no grupo da revista *Festa*. No entanto, sua extensa obra é considerada por Andrade Muricy como “intrinsecamente simbolista”.

## MONTEIRO LOBATO

Monteiro Lobato foi outro desenhista e pintor de méritos muito além dos de um simples curioso, ilustrador seguro e original da primeira edição de *Urupês*, onde suas vinhetas, de tão vivo sabor impressionista, não desmerecem em nada, antes sobrepujam, pela espontaneidade, junto às de J. Wasth Rodrigues. Algumas aquarelas de sua autoria, reproduzidas na *Revista da Semana*, por ocasião de sua morte, mostram igualmente o sentido da composição e o tratamento largo das cores de que era inegavelmente dotado o criador de Jeca Tatu. (...) Deve-se ressaltar o acurado conhecimento que Monteiro Lobato desfrutava no terreno da caricatura universal, bastando citar-se, como prova de seu domínio no assunto, sua monografia “A Caricatura no Brasil”, primeiramente aparecida no *Estado de S. Paulo* de 27 e 28 de janeiro de 1915, depois reproduzida nas *Idéias de Jeca Tatu*.

**Herman Lima**

*História da Caricatura no Brasil*

## MENOTTI DEL PICCHIA

No mesmo campo das artes vamos encontrar, entre nós, ainda, o poeta Menotti del Picchia. Além de ilustrador (como acontece no seu livro *Amores de Dulcinéia*, com diversas vinhetas), é possível apontar-lhe pelo menos uma obra escultórica digna do maior apreço — a cabeça de D. Quixote em tamanho natural, em bronze, nobre exemplar de escultura moderna, um tanto à Brecheret, mas nem por isso menos individual nas suas linhas depuradas de qualquer maneirismo acadêmico.

**Herman Lima**

*História da Caricatura no Brasil*

## RIBEIRO COUTO

Ribeiro Couto é outro que tem no desenho a melhor predileção de seu espírito fora das letras. Autor de muitas produções avulsas nesse gênero, deu-nos recentemente as deliciosas ilustrações de *Jeux de l'Apprenti Animalier*, no qual o verso malicioso e ingênuo de um novo fabulário com que jamais sonhara mestre La Fontaine corre parielhas com os riscos eloqüentes do poeta, que assim explica o livro: "Le tout ne forme qu'un bestiaire en papier carton, découpé par la main attendrie d'un enfant trop mûr." [O todo forma apenas um bestiário em papel-cartão, recortado pela mão enternecida de uma criança muito amadurecida].

**Herman Lima**

*História da Caricatura no Brasil*

## MANUEL BANDEIRA

Em 1930 publiquei a minha quarta coleção de poemas: *Libertinagem*. Edição de 500 exemplares, impressa em Paulo, Pongetti & Cia., mas custeada por mim. Para de certo modo disfarçar o que pudesse parecer cínico no título, compus a capa seccionando a palavra em três linhas. Naturalmente houve muita gente que visse nisso intenção de escola ou de originalidade, senão mesmo de escândalo. Ora, eu fui sempre um tímido e jamais fiz qualquer coisa com o propósito de chamar a atenção. A capa de *Libertinagem* foi de invenção minha, como já haviam sido as de *A Cinza das Horas* e *Carnaval*. A vinheta do primeiro livro — uma ariesfinge desenhada por Alberto Childe — é a do meu *ex-libris*, símbolo que um dia expliquei nestas palavras:

ARIESPHINX

A força da doçura

A força da poesia

A força das mulheres e das crianças

A força de Jesus — o cordeiro de Deus

A vinheta de *Carnaval*, uma cabeça de fauno, é a redução, desenhada também por Childe, de uma aquarela que pintei no Liceu de Artes e Ofícios de São

Paulo, onde, em 1903 e 1904, fui aluno da classe de desenho e pintura do arquiteto Domenico Rossi.

### **Manuel Bandeira**

*Itinerário de Pasárgada*

## **DANTE MILANO**

Dante Milano na década de vinte se integrou ao grupo de jovens — Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Prudente de Moraes Neto, entre outros — que no Rio de Janeiro aderiram à renovação modernista. No entanto, só veio a lançar seus poemas em livro em 1948. Apesar de merecer grande consideração por parte de outros poetas e da crítica, pouca coisa mais publicou. É exímio tradutor de poesia, tendo traduzido autores como Dante e Baudelaire. Ao lado da atividade literária, Dante Milano também se dedica à escultura. Uma de suas peças mais conhecidas é a que retrata Manuel Bandeira.

## **PAGU (PATRÍCIA GALVÃO)**

[Pagu] era a autora das ilustrações, charges, vinhetas, títulos e legendas, como o atesta a comparação com os desenhos do *Álbum de Pagu*, da *Revista de Antropofagia* e de outras fontes da época. Dos desenhos publicados em *O Homem do Povo* apenas alguns eram assinados sob o pseudônimo "Peste". Ela criou, também, uma história em quadrinhos, que aparece em todos os números — *Malakabeça, Fanika e Kabeluda* —, com três personagens, um casal e uma sobrinha revolucionária. O cartunista não era identificado; no nº 6 surge, porém, no canto direito do último quadrinho, o característico "P." de Patrícia, Pagu e Peste, confirmando a autoria.

### **Augusto de Campos**

"Notícia Impopular de *O Homem do Povo*". introdução à edição fac-similar de *O Homem do Povo*.

patricia galvão (pagu)  
desenhescreeveu  
*PAGU (nascimento vida paixão e morte)*  
em 1929  
tinha então 19 anos  
por essa época ela colaborava  
com alguns desenhos  
nas páginas da *revista de antropofagia*  
(2ª denteição)  
publicadas no "diário de são paulo"  
de 17-3-29 a 1-8-29

o "álbum de pagu"  
pelo seu estilo e pelo seu teor  
de antifábula desmi(s)tificante  
começando pela paródia iracêmica  
(além... muito além do martinelli...)  
pode ser colocado  
sem esforço  
e com relevo  
entre os documentos antropofágicos  
estes textos e desenhos  
oswald-tarsilianos  
cheios de amor e humor  
têm algo de amadorístico  
na expressão e no traço  
e no entanto constituem  
uma tentativa rara  
de ligar verbal e não-verbal

uma senda pessoal no caminho aberto  
pelo 1º *caderno do aluno de poesia oswald de andrade*  
com desenhos de oswald e capa de tarsila  
(1927)

## **PAGU**

*(nascimento vida paixão e morte)*

uma vida vivida

na concisão de uma história em quadrinhos  
autobiografia

é provável q patricia

nunca tivesse pensado em publicar esse  
"livro"

deu-o de presente

objeto único

a tarsila

josé luís garaldi

descobriu o original

na biblioteca de

oswaldo estanislau do amaral filho

sobrinho de tarsila

q nos permitiu divulgá-lo

nas revistas *código* n.º 2 (1975)

e *através* n.º 2 (1978)

esta é a 3ª edição

do "álbum de pagu"

em versão quadrinizada

pela redução fotográfica

no original

cada desenho

ocupa uma página

repito:

a nossa pobre literatura

tão fechada e tão chata

não pode se dar ao luxo de ignorar

coisas como essa

com gosto de invenção e de liberdade

Augusto de Campos

"eh pagu eh", in

**Pagu (Patrícia Galvão) Vida-Obra**

## OSWALD DE ANDRADE

A poesia de Oswald de Andrade põe um novo conceito de livro. Seus poemas dificilmente se prestam a uma seleção sob o critério da peça antológica. Funcionam como poemas em série. Como partes menores de um bloco maior: o livro. O livro de ideogramas. Daí que, desde o *Pau-Brasil*, passando pelo *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, até as *Poesias Reunidas O. Andrade* (título que parecia certa sigla de Indústrias Reunidas...), o *layout* tipográfico das coletâneas oswaldianas sempre tivesse tido grande importância. Para isso contribuíram os desenhos da Tarsila e do próprio autor e os 'achados' que são as capas: a do *Pau-Brasil*, uma bandeira brasileira com a divisa mudada para Pau-Brasil; a do *Primeiro Caderno*, uma capa de caderno de curso primário, com flores inscritos dos nomes dos Estados Brasileiros e outras garatuñas infantis. As ilustrações de Oswald para este segundo livro ligam-se intimamente a seu contexto (...). O livro de poemas de Oswald participa da natureza do livro de imagens, do álbum de figuras, dos quadrinhos dos *comics*. Sua atualidade neste particular é espantosa.

### Haroldo de Campos

"Uma Poética da Radicalidade",  
in *Poesias Reunidas*, de Oswald de Andrade

## MÁRIO DE ANDRADE

A assinalar, ainda, verdadeiras "curiosidades" do tempo modernista: as obras plásticas de escritores vinculados ao movimento, que, esporadicamente, desenharam ou pintaram. A começar pelo próprio Mário de Andrade, autor, ainda ginásiano, de um cuidadoso desenho, *Cabeça de Tigre*, 1905. Observando os outros desenhos que guardou, conclui-se que, em anos especiais, o escritor sentiu necessidade de exercitar-se para compreender a estrutura desta outra linguagem.

Estava muito interessado em penetrar nos mistérios do desenho no ano de 1924 — datam deste ano mais da metade de seus trabalhos na coleção. Um estímulo sem dúvida poderoso foi a presença de Tarsila em São Paulo. É muito claro então seu esforço de compreensão e estudo da lógica do cubismo; testou composições abstratas com superposição de formas geométricas, seguindo os estudos cubistas feitos por Tarsila sob orientação de Gleizes. À exceção do estranho *Paulicéia desvairada*, desenho atribuído ao escritor, estes exercícios seriam os

únicos em que Mário de Andrade usa a cor: *Veneza, as Composições abstratas, I, II e III* — três versões do mesmo tema — e outra *Composição abstrata*. Deixou ainda dois desenhos a lápis com esses estudos de composição cubista.

Em companhia de Tarsila, na viagem a Minas, anotou a paisagem em pequenas folhas de uma caderneta. (...) Em 1924, Mário de Andrade dedicou-se também a outras pesquisas, fundamentalmente ligadas à figura humana. Fez nus femininos — um datado de 1923 — e várias composições com figuras, atento ao traço, cuidado e contínuo, e à organização da composição. (...) A próxima série, pequena, data de 1927 quando Mário de Andrade fez sua viagem ao Amazonas. (...) De sua viagem ao Nordeste não deixou desenhos. Depois, só vamos encontrar dois datados de 1938 — um curiosamente surrealista, o *Porque deixaste a terra...* — e outros, de traços esfumados, feitos entre 1941 e 1943c.

**Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima**

*Coleção Mário de Andrade, Artes Plásticas*

## PEDRO NAVA

Nava,

estou pra escrever pra você faz uma semana dando os parabéns pelo retrato do Drummond que A Noite publicou. Gostei deveras. Muita energia no traço, uma energia impressionante mesmo, viril. Coisa forte que comove a gente. Acho que você no preto e branco já está batuta.

Duma feita vi um desenho de você numa revista creio que do Rio, porém não gostei. Achei mole, aguado, cheio de coisas dos outros. Coisa já vista. Este não. Me parece que no preto e branco você vai dar um realista estupendo. Fixe aspectos e costumes. Aproveite o jeito. Trabalhe que garanto o resto. Me mande um preto e branco prá minha coleção. Quando que você vem em S. Paulo heim? Na minha casa e nas outras onde eu te levaria, você tinha ocasião de aprender sem ser em fotografias. Ver o quadro, que é muito importante pra aprender, pra raciocinar, pra sentir mesmo a impressão. E como eu tenho muitos livros sobre artes plásticas quem sabe si você quer ler ou ver alguma coisa, posso te mandar de emprestado. As edições de luxo não, porque tenho medo do correio, porém as outras estão às ordens de você. Mando aqui umas

fotografias de quadros de Tarsila. Está formidável, você não imagina. Pessoal, comovente e nacionalíssima.

**Mário de Andrade**

Carta a Pedro Nava de 23-XII-1925,  
in *Correspondente Contumaz*

Mas Pedro Nava Pedro Nava, os desenhos que você me mandou e agora o mulato são simplesmente delícias, Pedro Nava! Você carece de ter paciência consigo mesmo e continuar sempre. Sabe praquê você dava mesmo? Pra litógrafo, aquelas litografias pesadas cheias gênero Luc Albert Moreau, que pena ninguém fazer litografia no Brasil! que diabo de país atrasado, puxa! Você carece de continuar e sempre. Deixe de preguiça, isso é infame. Trabalhe o desenho next que seja um quarto de hora de dois em dois dias, não deixe porque sempre o abandono faz a gente perder um pouco a mão e cada vez que recomeça tem todo um aprendizado novo penoso porque não é novo de deveras, é todo cheio de recordações meio apagadas. (...) Agora o que carece é alimentar a sacra chama, excusez! Porém por causa do muito que estamos matutando e este diabo de temperamento crítico, excessivamentíssimamente crítico que a nossa época nos deu ponha reparo no poder de falhados que estão aparecendo no modernismo. De vez em quando uma mijadinha de arte e depois passam anos e às vezes a vida inteira sem mijar mais. Uma porrada de rimbaudzinhos infelizes e ridículos afinal, si não fosse tão doloroso. Eu não queria que você fosse desses. Seus desenhos são ótimos. O mulato é simplesmente esplêndido. Melhor até que aquela poesia de você descrevendo aquela ventania em Belo Horizonte coisa que você já sabe que acho estupenda. Continue a desenhar. Agora uma observação: praquê você não procura um meio de desenhar colorido e com aparência litográfica, da mesma forma como está fazendo já mas não usando lápis comum porém? Repare que o lápis de escrever dá pros seus desenhos uma luz ruim, polindo por demais as superfícies e enfraquecendo os desenhos tão volumados de você justamente nos momentos em que você carece da cor negra carregada. Sei que o carvão se espalha e você depois não pode passar cor por cima porém experimentando quem sabe si daria bem? E também usando papéis melhores, que desteixo puxa! Olhe Pedro Nava não tem nada como a gente se respeitar a si mesmo. Isso não é vaidade, é dever. Homem, já estou pensando agora que o carvão não se espalha porque você colore em seguida com aquarela. Continue no seu processo e tendências, mas aperfeiçoando a técnica desses processos assim como estou falando e garanto que você fará coisas magistrais. A técnica processual tem uma importância extraordinária, no

fundo vocês todos estão concordando comigo que isso de naturalidade sinceridade e ignorância, tudo isso são fadigas momentâneas de cérebros moços e que já matutaram mais em poucos anos que todos os poetas brasileiros do século passado em todas as suas vidas somadas. (...) Ia me esquecendo de comentar o seu processo de usar como modelo fotografias. Muito bem! Bemzíssimo! É um modelo como outro qualquer e não tem nenhum desdouro nisso. Por mais fotografias que haja neste mundo a invenção plástica da Jogadora de tênis é de você. Rodin mandava os modelos passarem e estarem a gosto no atelier, nuzinhos, e quando surpreendia uma pose que achava boa então repetia a pose e esculpia ela. De milhões de fotografias moventes você escolhe a pose que quer e fixada ela na imobilidade fotográfica a aproveita prá s criações. Está tudo certíssimo e é ainda uma invenção de você. Possivelmente uma invenção ditada pelo acaso mas que não deixa por isso de ser invenção.

### **Mário de Andrade**

Carta a Pedro Nava de 21-I-1927, in  
*Correspondente Contumaz*

*Status.* E a pintura?

*Nava.* Aí é que eu fui bissexto mesmo. Eu pintava e rabiscava e desenhava muito quando era moço, quando era jovem, estudante. Depois, eu tentei uma pintura a óleo como pintor de domingo; fiz meia dúzia de quadros e parei.

*Status.* Não sei se esta história é verdade. Eu gostaria que você confirmasse. Dizem que você teria boa habilidade para imitações e teria feito, inclusive, uma imitação de Portinari de boa qualidade. Isto é verdade?

*Nava.* É verdade. O quadro ainda está comigo até hoje.

*Status.* E você escondia a pintura quando Portinari vinha visitá-lo?

*Nava.* Não, eu escondia um quadro verdadeiro de Portinari. Porque ele era extremamente fiscalizador de sua obra e o Rodrigo Melo Franco me deu um quadro que havia ganho dele. E se Portinari soubesse que o Rodrigo tinha me dado aquele quadro, ia ficar indignado com o Rodrigo.

*Status.* E se ele visse a imitação?

*Nava.* Ficaria furioso, com toda a certeza. Uma vez, estávamos conversando, e eu me referi aos alunos dele. Ele disse: "Eu nunca tive alunos, só tive ladrões". Quer dizer, Portinari considera todo mundo que passou por seu ateliê

imitador. E isto o irritava. Mas também ele não escapou de imitar. Passou por várias fases e morreu na fase Picassiana.”

“Graves Denúncias e as Suaves Lembranças de Pedro Nava, Médico, Professor, Pintor, Poeta e Memorialista”, Entrevista a José Márcio Mendonça; *Status*, janeiro de 1977.

## ROSÁRIO FUSCO

Quando na reedição fac-similar de *Verde*, revista modernista de Cataguases, Guilhermino César, um dos participantes “daquele grupo de rapazes que um dia surpreendeu a Zona da Mata mineira com o seu futurismo”, publicou no *Correio do Povo* de 19 de maio de 1979 um artigo em que falava da experiência de *Verde* e da importância de Rosário Fusco: “Os leitores de lá ficaram perplexos com a ousadia, a irreverência, as inovações ‘verdes’, mas nas grandes cidades, São Paulo, Rio, Belo Horizonte, Porto Alegre, Bahia, ela encontrou outros ‘doidos’ que a leram e prestigiaram. Desta forma, pôde tornar-se, em certo momento, uma espécie de ‘folha de temperatura’ do modernismo. Nela colaboraram — por exemplo — Mário de Andrade, Oswald, Drummond, Ribeiro Couto, Schmidt, Pedro Nava, João Alphonsus, Antônio de Alcântara Machado, Murilo Mendes, Sérgio Milliet, Paulo Prado, Guilherme de Almeida, Blaise Cendrars, Marques Rebelo, Emílio Moura, Jorge de Lima. Além do pessoal de casa: Ascânio Lopes, Francisco Inácio Peixoto, Enrique de Resende, Camilo Soares, e sobretudo Rosário Fusco, que foi o seu diagramador, ilustrador, distribuidor, redator e principal animador. Esse homem-tudo, falecido há pouco tempo, não chegou a ver a reedição de sua *Verde*.”

## AUGUSTO MEYER

O desenho geométrico, a teoria da perspectiva e das sombras, e suas aplicações ao desenho acadêmico, encheram-me os dias de comoção e inquietude, atulharam:

grandes pastas de rijas folhas torturadas. Mergulhei num delicioso labirinto de problemas. Copiei traço a traço, fibrila a fibrila, com finíssima ponta de nanquim, uns dois ou três cadernos de desenho anatômico: a armadura do esqueleto, revestida aos poucos de feixes musculares, desvendava a harmonia das formas orgânicas, em que tudo converge para o mesmo equilíbrio, e a aparência tão simples da forma exterior era a manifestação de uma profunda complexidade interna, traduzida em adequação funcional, em círculo indissolúvel de ser e parecer... Comecei a trabalhar com modelo vivo. Depois de lidar muito com a ponta-seca, o *fusain* e a aquarela, vi-me diante do cavalete, armado de paleta; pensando: *Anch'io...* Mas já então, como caruncho escondido no pau, a mania literária começava a roer por dentro as minhas veleidades de pintor.

**Augusto Meyer**

"O Caruncho", *Correio da Manhã*,

14 de julho de 1956

## GILBERTO FREIRE

Além de se dedicar à pintura, Gilberto Freire também é autor de caricaturas. No capítulo sobre "Escritores Caricaturistas", de sua *História da Caricatura no Brasil*, Herman Lima refere-se ao sociólogo como um dos escritores "aficionados à caricatura", informando que são conhecidas diversas charges por ele desenhadas "no decorrer de sessões ou reuniões literárias".

## CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Outro mais freqüente no seu trato [com a caricatura] e mais do que um simples aficionado, porque dotado de evidente domínio na captação das linhas mestras duma fisionomia, é Carlos Drummond de Andrade. Sua autocaricatura, impressa na capa do ensaio *Esfinge Clara*, de Othon Moacir Garcia, (...) e a caricatura de Manuel Bandeira (...) dizem muito bem da segurança do traço fixador da personalidade de uma face.

**Herman Lima**

*História da Caricatura no Brasil*

## EMÍLIO MOURA

Ao comentar que nas caricaturas de autoria de Carlos Drummond de Andrade se percebe a “segurança do traço fixador da personalidade de uma face”, Herman Lima, no capítulo sobre “Escritores Caricaturistas”, da *História da Caricatura no Brasil*, observa que essa qualidade se acentua em Emílio Moura, outro grande poeta moderno. Para Herman Lima, Emílio Moura é, “realmente, um verdadeiro caricaturista pessoal, afirmado em numerosos trabalhos desse gênero, como é o caso das esplêndidas cabeças de João Dornas Filho, Di Cavalcanti, Carlos Drummond, Aires da Mata Machado e da autocaricatura do poeta, uma obra de arte autêntica, da melhor marca”.

## CORNÉLIO PENA

Em Cornélio Pena, pintura e literatura constituíram as formas artísticas que, nessa ordem, o criador relutante aceitou assumir a fim de dar expressão a um mundo pessoal torturado e sombrio. Embora duvidasse muito da eficácia da própria atitude, sempre a oscilar entre a inutilidade de qualquer gesto e o arrebatamento interior, o artista acaba por aceitar o caminho da invenção. Debruçado sobre o próprio tumultuoso silêncio, vence aos poucos o constrangimento de aparecer em público e ser visto, aceitando exprimir-se com os sinais de uma veemência criadora inusitada e surpreendente.

As primeiras tentativas que empreende em letra de forma — breves prosas poemáticas de corte simbolista; lendas, apólogos, alegorias — datam da época em que cursa a Faculdade de Direito. Esboçadas ao mesmo tempo que desenhos e aquarelas de espírito semelhante, documentam idêntica perplexidade diante do discursivo e do visual; para ele, esses dois mundos permanecem equivalentes e da mesma forma significativos. Integrando-se na imprensa pouco depois de formado, Cornélio decide favorecer no entanto a linguagem gráfica; na decisão influ. o entusiasmo dos companheiros de jornal pela habilidade do traço dele. Executa então caricaturas políticas, apontamentos esquemáticos, desenhos vários, em que o lado grotesco do dia-a-dia vence a anotação por vezes lírica apanhada ao vivo: cenas de rua, comentários de porta de bar, ridículos e mesquinhez da pequena-burguesia. Embora revelando espírito de observação e talento humorístico, semelhante testemunho de versatilidade, permanece alheio ao interesse íntimo do criador.

Ao lado dessa tarefa ocasional, que demonstra algum constrangimento, deve ser lembrado o início da contribuição dele à imprensa como ilustrador de textos

de ficção e poesia. Semelhantes desenhos aparecem nos suplementos dominicais e nas revistas em voga, nestas últimas impressas com uma cor suplementar, verde ou encarnado. Representam cenas de costumes contemporâneos do *smart set* que se americaniza após a guerra, interiores sofisticados com móveis funcionais, cavalheiros vestidos a rigor, damas fumando *abdullahs* de ponta dourada. Por insistência de conhecidos, chegou mesmo a projetar nessa época anúncios e letreiros-insígnias para lojas elegantes. Nuns e noutros, como não podia deixar de ser, a linguagem adotada é a do gosto "moderno" dominante, geometrizado conforme a tendência dos modelos que chegam de fora e ferem fundo os religiosos da moda. Mesmo ao aceder a essas encomendas, que realiza com crescente à-vontade, o artista não abdica da própria maneira, sendo possível reconhecer-lhe a ironia debaixo da aparente inocência da execução.

De 1920 — isto é, do ano seguinte ao seu bacharelado de Direito, quando se transfere de São Paulo para o Rio de Janeiro, começando vida de jornalista — datam os primeiros estudos plásticos mais ambiciosos que chegaram até nós. São *grisailles* de caráter despojado, resolvidas em dois planos, onde se percebe a intenção simbólica procurando narrar a si mesma com um mínimo de elementos descritivos (...) as afirmações universalistas do novel pintor vão se suceder e revezar com têmperas e aquarelas de tema nativo reproduzindo situações e tipos rurais familiares à experiência infantil do artista no Interior de Minas e de São Paulo. Procuram valorizar o heroísmo sem ênfase da vida patriarcal provinciana e acabam por constituir um pequeno ciclo — a série *Caboclos* —, que Pena realiza e faz ver publicamente em 1923.

---

Parece datar desse mesmo 1923 a adoção por parte de Cornélio Pena de certa linha nervosa e trepidante, cujo grafismo erudito, personalíssimo, redimensionava integralmente os trabalhos dele, a partir da definição do novo perfil compacto da assinatura do artista. A exasperada expressividade simbolista dessa linha tremida, que avança num zig-zague irregular, de agora em diante vai comunicar poderosa sugestão dramática a tudo que ela esboça. Uma articulada cartilagem que se inscreve com vigor e sutileza na folha branca e sabiamente recorta ou limita superfícies compactas de nanquim. Se a imperícia anterior no domínio do colorido e do modelado anulava o efeito intelectualista que vinha sendo buscado, agora esse traço, que parece provir da vibração constante de uma agulha de sismógrafo, permite a Pena expressar-se com absoluta economia e insuperável rigor. As conquistas dessa maneira ele as transpõe também para aquarelas, guaches e têmperas então executadas em cores baixas — cinzas, ocre, roxos, rosa-pálido, cereja, castanhos, laranjas, amarelos e, mais raros, verdes-pálidos e púrpura —, obras que a linha traveja e estrutura. O negro está presente também, além do traço

definidor, ocupando às vezes pequenas áreas, outras correndo de alto a baixo densa cortina que, opressivamente, delimita a cena representada. Esta explosão criadora, Pena, a partir de então, vai persegui-la com absoluto domínio do meio expressivo, sem qualquer tipo de concessão ao gosto alheio.

---

Isolado na história da arte brasileira, o “gênio macabro” do autor de *Dois Romances de Nico Horta* a que se referia Murilo Araújo em 1928 constitui um alto e raro momento da nossa criatividade. A pungência dessa meditação sobre a morte, sobre o fluir do tempo, sobre a santidade imperfeita, na aspreza ascética que assumiu, merece toda a atenção. Os dois mundos de Cornélio Pena completam-se naturalmente; das simpatias e diferenças entre literatura e pintura do inventor de *Piedade* e *A Menina Morta* partiremos para o conhecimento abrangente dessa personalidade criadora que se alinha entre as maiores que produziu o Brasil no presente século.

#### **Alexandre Eulálio**

“Os Dois Mundos de Cornélio Pena”,  
texto do catálogo de exposição sobre o  
autor, promovida pela Casa de Rui Barbo-  
sa, em 1979.

## **JORGE DE LIMA**

O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos.

Aplicado ao desenho e ao *ballet*, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí.

O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho, mas dentro em breve ele ficava sozinho. O antitécnico abandonava o técnico.

Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo.

Leonardo da Vinci escreveu: "La pittura é cosa mentale". Aviso aos académicos de todas as épocas, que pretendem restringir o campo das possibilidades plásticas.

A fotomontagem aparenta-se à pintura, à fotografia e ao *ballet*. Seus elementos de organização são pobres e simples: figuras recortadas de velhas revistas, gravuras imprestáveis; uma tesoura e goma-arábica.

Esta aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito com o quotidiano, do universal com o particular.

O livro de Jorge de Lima: não é apenas seu aspecto feérico e arbitrário o que nos interessa — mas também seu aspecto educativo. O hábito de recortar gravuras, desarticulr elementos e depois dar-lhes unidade, poderá contribuir poderosamente para desenvolver a sensibilidade plástica de todos, a começar pelas crianças.

A fotomontagem é absolutamente inspirante. Não se destina apenas a uma elite de refinados. Tenho observado a fascinação que exerce mesmo sobre pessoas incultas de várias classes.

Há uma combinação do imprevisto com a lógica. E a fotografia tem ajudado o homem a alargar sua experiência da visão.

O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização. A marcha de todos os movimentos de revolta deste século acelerou a compreensão dialética que dormia nas poltronas das academias. Entretanto, eis-nos chegados a Guernica.

Desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos, desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade: atingimos enfim a inevitável transfiguração do elemento social e político. Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística.

Em cada homem se processa a formação, o desenvolvimento e o fim. E o fim só pode ser a vitória, mesmo que se apresente sob as aparências da derrota.

"As catacumbas marinhas contra o despotismo", "Morta a reação, a poesia respira", além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada.

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo.

Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobrem parentesco próximo ao folhearem um álbum de família.

O ente féérico é muito realista.

...Seria instrutivo pesquisar o modo pelo qual este livro de Jorge de Lima se insere na sua obra. Estabelecer a relação do mesmo com seus poemas, romances, ensaios e tentativas de quadros.

A vida em seus múltiplos movimentos e representações é muito mais surrealista que todos os surrealistas juntos.

Este livro é um caminho aberto.<sup>1</sup> Na verdade, os *enfants-terribles* descobrem e anunciam muitas coisas insuspeitadas aos outros homens.

Esta é a época visual. A luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo, deixando muitos objetos e seres na penumbra. A fotomontagem de novo os ilumina.

### **Murilo Mendes**

"nota liminar",

in *A Pintura em Pânico*, de Jorge de Lima

## **CECÍLIA MEIRELES**

Cecília Meireles é autora de desenhos que fixam inteligentemente as danças chamadas "baianas". Sua exposição de "baianas", no ano atrasado [1933], foi um sucesso.

A sua poesia, alta e severa, quase ascética, é inteiramente escoimada, aparentemente, de quaisquer dos ritmos bárbaros que ela adora. Lá estarão eles, talvez, transfigurados por imperceptível sublimação

A sua coleção admirável de desenhos ilustrando sonetos de Cruz e Sousa, o negro do gênio, mostraram-na interpretando alguns mistérios da insondável misticidade negra, que transcende dos *blues* americanos e dos nossos sambas.

**Andrade Muricy**

“Meia hora com Cecília  
Meireles e Correia Dias”,  
*Festa* nº 7, março, 1935.

Seus desenhos? Cecília brincou de desenhar, fixando a coreografia negra do batuque, do samba e da macumba, mas sua curiosidade artística e pedagógica pelo folclore não esmaeceu nela o interesse maior por uma representação lírica total do mistério do mundo refletido no mistério individual do ser.

**Carlos Drummond de Andrade**

“Cecília na Biblioteca Nacional”,  
*Jornal do Brasil*, 21 de  
novembro de 1974

Longe de constituírem veredas que a divertissem de uma visão essencial da vida — essa que constitui o cerne mesmo da experiência poética — tanto os estudos de folclore como a prática do desenho corresponderam, em Cecília, a uma necessidade de entendimento e de expressão do mundo íntegra, una. Àquela necessidade de “saber o nome certo das coisas”, referida por ela, e que pode ser atingida “mais especificamente pela palavra” mas também, acrescentamos, pelo desenho, pelo gesto, ou pela “arte de um educador de se fazer presente na alma de seus alunos”, para usar ainda uma expressão sua.

---

Conhecemos, a partir de 1924, desenhos assinados de Cecília Meireles. Certamente contribuiu para reforçar esta sua inclinação o seu convívio com o primeiro marido, o talentoso desenhista e ilustrador português Fernando Correia Dias de Araújo (1896-1935), que Herman Lima, em sua *História da Caricatura*, revela como “humorista decorador”, e que deu larga colaboração à imprensa carioca e à ilustração de livros nas décadas de 20 e 30. De 1924 a 1934, cobrindo, portanto, um período de dez anos, Cecília Meireles teria desenhado regularmente. Os seus desenhos mais seguros e realizados serão com certeza

os dos anos trinta, tanto pelo domínio do traço como pela justeza na aplicação da aquarela. Em abril de 1933, Cecília resolveu expor uma série deles na Pró-Arte do Rio de Janeiro.

.....

No pequeno espaço desta introdução, para além da discussão teórica do "sincretismo", da "africanidade" ou da "negritude" da macumba, interessa-nos ainda apontar outra importante tônica dos desenhos deste livro: a sua intenção explícita de configurar estudos de gestos e de ritmo. Estes desenhos, além de sua beleza, podem constituir-se assim em primeiros documentos de práticas e linguagens gestuais do samba e dos terreiros cariocas para as décadas de 20 e 30, se entendermos o corpo humano como um objeto de percepção, com qualidade de significante.

### **Lélia Gontijo Soares**

Introdução à reedição de *Batuque, Samba e Macumba*, de Cecília Meireles

## **SÉRGIO MILLIET**

Não me nego a fazer o meu próprio retrato para atender a uma solicitação de *Leitura*. Mas tenho certa tendência para enxergar-me um pouco deformado. Mais deformado e estilizado do que embelezado. Penso que me conheço muito bem e a pretensão me permite as liberdades caricaturais.

### **Sérgio Milliet**

"Prefácio", in *Diário Crítico*, 2º volume

Pelo início dos anos 40, o tipo de paisagem desenvolvido pelos santelenistas tornou-se muito difundido, atingindo vários artistas paulistas — como dissemos, já citando Anita Malfatti, Nelson Nóbrega e Franco Cenni. Poderíamos acrescentar vários outros, entre eles, Sérgio Milliet. Este escritor modernista, no fim dos anos 30, convivendo com Rossi Osir e frequentando também as discussões e atividades da Família Artística Paulista — foi o apresentador da III Exposição —, interessou-se tanto pelos problemas intrínsecos da pintura que, além de iniciar-se

na crítica de arte, começou a trabalhar nesta nova linguagem, desenhando e pintando.

**Marta Rossetti Batista e  
Yone Soares de Lima**  
*Coleção Mário de Andrade,  
Artes Plásticas*

## LUÍS JARDIM

Meu caro Zeolympio:

Vai aí a capa do nosso Drummond. O traço preto do centro, esguio, perfurante, seco e infinito (é a tendência das linhas retas) simboliza o próprio grande bardo. Se ele não gostar dessa representação gráfica, óssea e fina, é só mandar omiti-la. Mas que lembra o Drummond, lembra.

**Luís Jardim**

Carta a José Olympio

Ora, acaba enfim de sair o volume de contos *Maria Perigosa*, com que Luís Jardim venceu o prêmio Humberto de Campos. Luís Jardim é pintor. Mais desenhista que pintor, aliás, pois que a própria aquarela, de que se utiliza frequentemente, segundo vários estetas, é mais um processo de desenhar que de pintar. Aliás é no branco e preto, a meu ver, que Luís Jardim tem colhido os seus melhores louros de artista plástico. Pois ao ler estes contos de *Maria Perigosa*, fui me dando ao prazer de buscar o pintor no literato novo, e posso lhes garantir que não encontrei. Julgo mesmo impossível, a quem ignore a carreira que vem realizando este artista, descobrir no contista de agora um antigo manejador de pincéis.

**Mário de Andrade**

"Pintor Contista",  
in *O Empalhador de Passarinho*

## LÚCIO CARDOSO

Não podemos dissociar a criação romanesca das outras modalidades da criação artística abordadas ou cultivadas por Lúcio Cardoso. Como vimos, sua vocação de escritor se impôs muito cedo, mas em detrimento de outras atrações, em especial pela poesia e pelo cinema, que nunca o abandonaram. Lúcio era antes de tudo um criador, fascinado pela obra de arte sob todas as suas formas — gostava de música e a pintura desempenhou papel determinante em sua vida. (...) As artes plásticas sempre atraíram Lúcio Cardoso. Ele desenhou e pintou, foi levado a fazer crítica de arte, foi amigo de numerosos artistas. Sem dúvida, a dimensão visual desempenha papel determinante em seus romances. (...) Lúcio foi, incontestavelmente, um amador de arte e um descobridor de talentos porque nele havia um pintor “fracassado”. Com frequência faz rápidos esboços. Ocasionalmente, desenha os cartões para os cenários de suas peças e até mesmo ilustra livros. Antes do derrame, pinta um grande afresco em casa de um amigo. Segundo Walmir Ayala, Lúcio tinha o hábito de desenhar as cenas e personagens de sua vida cotidiana e até mesmo participou de um salão de escritores pintores na Galeria Macunaima (Rio de Janeiro). Mas sem a hemiplegia, Lúcio provavelmente teria sido um “pintor de domingo”. (...) A correspondência entre a expressão pictórica e a visão romanesca não é sinônimo aqui de uma redução do desenho e da pintura a um valor puramente dependente do universo ficcional. Eles não ilustram sua prosa (mesmo que às vezes possamos encontrar Vila Velha ou Timóteo), pois seu lirismo temático e cromático (as cores gritantes), ao mesmo tempo que integra a dimensão trágica de sua mensagem própria, tem inflexões novas de ternura e de esperança.

**Mário Carelli**  
*Corcel de Fogo*

## CLARICE LISPECTOR

Sobre um dos quadros que pintou, Clarice Lispector assim se referiu em um fragmento inédito até sua publicação por Olga Borelli em *Clarice Lispector, Esboço para um Possível Retrato*: “Pinte um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama medo eu conseguira pôr pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo. É uma tela pintada de preto tendo

mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro.”

Os exercícios plásticos de Clarice Lispector foram praticados apenas de forma esporádica e certamente sem a intenção de que alcançassem a dimensão de sua criação literária. No entanto, a questão do relacionamento entre a expressão literária e a visual ocorre em outro fragmento: “O que me ‘descontraí’, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’, a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço.

Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte.

O texto deve exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações.”

Em um dos últimos textos de Clarice Lispector, o romance *Água Viva*, cuja narradora é uma pintora, há a seguinte referência à relação entre palavra e imagem: “Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por quê — e porque não me interessa, a causa é matéria de passado — perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pinteí nessa tela é possível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical.”

## JOÃO GUIMARÃES ROSA

Na noite mesma em que Guimarães Rosa ocupava oficialmente na Academia Brasileira de Letras a cadeira antes de João Neves da Fontoura, prometemos-lhe publicar em plaquete o discurso de posse que pronunciara havia pouco — e naturalmente o de Afonso Arinos recebendo-o em nome dos acadêmicos, homenagem simples desta Casa ao amigo, tão querido de todos nós, e ao escritor cuja obra temos a honra de editar.

Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial do opúsculo, como acontecia sempre que preparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu — “intervenção gráfica” que acatávamos: ele sugeria o feitiço das capas (em 1956 ficou sete horas ao telefone, trocando idéias com Poty sobre o desenho de capa de *Corpo de Baile*), rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua autoria os *cul-de-lamps* de *Tutaméia* feitos por Luís Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o símbolo do signo zodiacal do escritor), apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que ele também escolhia e que fizeram capas e ilustrações para seus livros.

“Nota da Editora”,  
in *Em Memória de João Guimarães Rosa*

Composto e impresso na Ébano Gráfica e Editora  
para a Fundação Casa de Rui Barbosa  
em maio de 1987