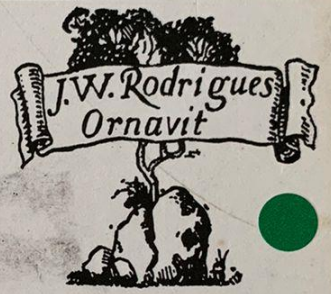
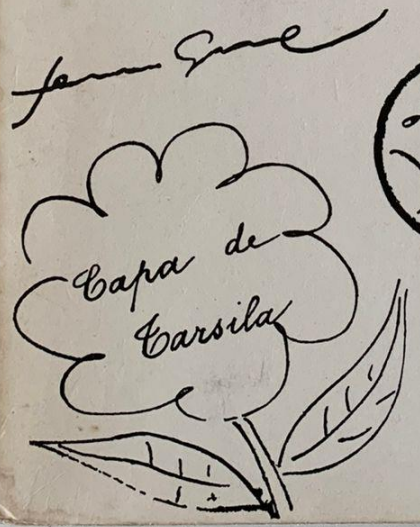
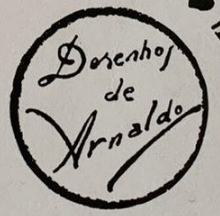
Yone Soares de Lima

# A ilustração na produção literária

## São Paulo - década de vinte



DI. CAVALCANTI
ILLUSTROU

Yone Soares de Lima

# A ilustração na produção literária
## São Paulo - década de vinte

33
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS - USP
SÃO PAULO - BRASIL
1985

**Em memória de meu pai**
**Pery Lopes de Lima**

## AGRADECIMENTOS

*Para que a concretização deste trabalho fosse possível, contamos com a inestimável colaboração dos senhores colecionadores e bibliófilos: Erich Gemeinder, João Falchi Trinca, José Cornelsen, José de Barros Martins, José Mindlin, Olintho de Moura, Plínio Doyle, Rubens Borba de Moraes que puseram à nossa inteira disposição, além de seus conhecimentos pessoais, obras de sua propriedade e edições hoje consideradas verdadeiras raridades bibliográficas.*

*Pelos depoimentos a nós prestados: Américo Bologna, Dna. Baby de Almeida, Bertolino Gazi, Flávio Motta, Herman Lima, Hugo Adami, Joaquim Alves, John Graz, Mário Barata, Mário Graciotti, Menotti Del Picchia, Miroel Silveira, Moisés Villaça, Paulo Duarte, Paulo Florençano, Paulo Mendes de Almeida, Pedro Ferraz do Amaral, Rubens Barros de Lima, Ruy Martins Ferreira, Tito Livio Ferreira, Yan de Almeida Prado.*

*Ao ex-Diretor do Instituto de Estudos Brasileiros Prof. Dr. José Aderaldo Castello, pelas possibilidades que nos proporcionou ao longo desta dissertação e, em especial à atual Diretora Prof.ª Dra. Myriam Ellis que, além do mais ensejou esta publicação.*

*Aos colegas que integram o corpo de funcionários do IEB: Alvacir, Ângela, Arlete, Brasilia, Bravo, Célia Regina, Diva, Eunice, Irma, Ivone, Maria Izilda, Leonice, Lucia, Valdeci, Wardelen; às bibliotecárias: Catarina, Flora, Maria Cecilia, Maria Itália, Rose; aos pesquisadores: Arlinda, Cecilia, Heloisa, José Eduardo, Lucy, Marta, Ruth, Telê e Yêdda que nos acompanharam na elaboração deste trabalho.*

*Pela contribuição de Márcia Cruz, junto à Biblioteca Monteiro Lobato, à qual somamos as de Ana Maria Belluzo, Ana Maria Camargo, Cristina Antunes, Flávia Toni, Jorge Coli, Jorge Luis Antônio, Maria Eugênia G. Boaventura, Martha Livia Volpe. À amiga Ruth S. Tarasantchi pelo inestimável companheirismo.*

*À minha mãe Carmem Corrêa de Lima pelo incentivo permanente recebido. Ao Luca pelo apoio e estímulo constantes.*

*Este trabalho teria lacunas imperdoáveis, não fosse a amizade e o desprendimento com que o Professor Paim nos acolheu para transmitir*

*sua rica experiência e fornecer documentação que tão bem soube preservar. A ele nossa gratidão.*

*Da mesma forma é preciso destacar e agradecer, de maneira especial, o carinho que a família de J. Prado nos tem dispensado, enriquecendo consideravelmente a nossa pesquisa com informações obtidas no privilégio de seu convívio.*

*Finalmente queremos agradecer à nossa orientadora Prof.ª Dra. Aracy A. Amaral a atenção que sempre nos dispensou.*

*Nossa homenagem póstuma a Olintho de Moura.*



# ÍNDICE

# INTRODUÇÃO

O contato e a proximidade que sempre tivemos com os livros da Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros — USP — em especial a coleção que pertenceu a Mário de Andrade e a Coleção Brasiliana reunida por Yan de Almeida Prado —, fez despertar nossa atenção para a freqüência com que edições de um determinado período traziam a capa artisticamente ilustrada.

Eram publicações em sua maioria pertencentes ao gênero literário e editadas principalmente na terceira década de 1900, correspondendo a uma época que, em São Paulo, estiveram próximas como nunca as artes plásticas e a literatura.

Esta constatação aguçou nosso interesse e o livro deixou de ser um meio de consulta para tornar-se um objeto de estudo — a matéria-prima desta nossa monografia.

Trabalhos publicados com referência ao livro, encontramos vários: desde artigos elucidativos a obras de fôlego; também as de caráter científico, técnico ou histórico. São, porém, abordagens que não coincidem com os objetivos que nos propusemos a atingir, tornando-se contudo, excelentes fontes de consulta.

Para exiqüibilidade desta pesquisa dentro dos prazos fixados para estudos deste gênero, resolvemos, juntamente com nossa orientadora Prof.ª Dr.ª Aracy Amaral, delimitar o assunto em dois parâmetros fundamentais estabelecendo: o enfoque cronológico que corresponde aos anos vinte; e a natureza da matéria, isto é, o livro editado em S. Paulo, enquanto produção literária. Esta correspondendo, tão-somente, à poesia e à prosa de ficção que, por sua vez, se subdivide em: romance, conto, novela e crônica, todos passíveis de ilustração. O livro infantil não será incluído em nossa pesquisa, dadas as especificações deste gênero literário, cujas ilustrações exigem uma investigação adequada e absolutamente à parte. Veremos, assim, o livro como produto industrial.

O fato de ser o livro, assim definido e especificado, núcleo desta análise, certas particularidades em sua estrutura levaram-nos a ramificações de pesquisa as quais julgamos indispensáveis para um maior e melhor alcance de nossos objetivos. Sendo assim, dividiremos o assunto

em três principais itens: numa primeira parte, focalizaremos o Movimento Editorial que ocorreu em S. Paulo, nos anos 20, envolvendo os primeiros passos da produção do livro e uma visão do ambiente de então neste setor. Destacaremos o papel pioneiro que Monteiro Lobato desempenhou com sua empresa e a instalação definitiva da indústria livreira no Brasil. Este aspecto coincidiu com o surgimento de uma geração de escritores e artistas que, a nosso ver, se constituiu no ponto vital para a motivação e o desenvolvimento deste trabalho, conforme veremos na segunda parte desta dissertação.

Nesta, abordaremos a necessidade que o próprio M. Lobato sentiu em difundir o livro pelo País e as condições precárias que o caracterizavam na época. Resoluções que tomou e as conseqüências de uma sistematização em anunciar a obra literária. Do levantamento que fizemos a respeito, dois procedimentos nortearam esta nova realidade: a promoção abertamente comercial, que oferecia o livro à venda e o comportamento de natureza cultural, que procurava divulgar o livro veladamente, mas, no fundo, com uma mesma finalidade — difundir a literatura. Os meios utilizados farão parte desta 2.ª parte, que valoriza o livro como instrumento de cultura.

Reservamos para a terceira parte a análise dos aspectos gráficos e visuais do livro, enfatizando os valores plásticos da ilustração como tal. Foi nosso objetivo através de um arrolamento de capas que nos foi possível registrar, dar-lhe o caráter documental e histórico representativo da ilustração no livro daquela época. Portanto, nas três partes fundamentais em que dividimos o trabalho, o livro será visto como um produto industrial, como instrumento de cultura e valorizando seus aspectos gráficos e plásticos.

Além disto, faremos uma análise da ilustração em sua função narrativa vinculada ao discurso, isto é, no momento em que a imagem visual somada à palavra escrita consolida o entrosamento criativo da produção literária e da plástica. Finalmente, faremos um estudo pormenorizado dos componentes estéticos da ilustração, determinando-a como expressão plástica, cuja dialética própria confere-lhe uma posição no campo das artes plásticas.

Nestas considerações evidentemente que dispensaremos aos ilustradores a atenção como convém e requer este tipo de análise: sua formação, suas tendências e particularidades, assim como teremos uma visão quantitativa dos mais solicitados e os esporádicos, o que na verdade, contribuirá para um dado conclusivo em relação às tendências estéticas da época. Mencionaremos as suas atividades paralelas desempenhadas em publicações periódicas, além de outras atribuições que, por ventura, tenhamos acesso. E o faremos através de verbetes no final do texto, que denominaremos de "notas biográficas". Vale aqui um esclarecimento: este procedimento que teremos para com os ilustradores, não o teremos para com os artistas plásticos que, esporadicamente, ilustraram algumas obras literárias. (Foram eles: Anita Malfatti, Moya, John Graz, Tarsila, Becheret e Yan de Almeida Prado).



Por outro lado, embora vários e valiosos periódicos culturais tenham surgido na época, não nos detivemos em analisar a ilustração em suas páginas. As referências que faremos a este gênero de publicação se restringirão a alguns aspectos que consideramos indispensáveis: a uma visão rápida do panorama da época e à feição evolutiva das artes gráficas; como veículos culturais a serviço de algum grupo ou corrente estética; e principalmente, por terem sido publicações em que os mesmos ilustradores aqui focalizados contribuiam com seu talento ou faziam parte de seu ganha-pão.

Quanto ao nosso procedimento ao longo do trabalho, conservaremos os títulos das obras tal como se apresentavam nas capas das edições assim como a ortografia da época em nomes de autores, artistas, editores, empresas, etc., respeitando, em nosso entender, o aspecto histórico e documentário que encerram.

Em relação às entrevistas que obtivemos — formal ou informalmente — citaremos, entre as notas, apenas suas datas.

Da documentação fotográfica, por nós elaborada, constará ao final do trabalho o Catálogo de Capas, às quais daremos a seguinte apresentação:

1. as capas consideradas artísticas serão relacionadas pelo nome do ilustrador, por ordem alfabética e cronológica, oferecendo assim uma visão de conjunto da sua participação neste campo;

2. as capas ilustradas cujo autor não nos foi possível identificar, estarão agrupadas por ordem cronológica da edição e;

3. as capas tipográficas estarão relacionadas por ordem alfabética dos títulos, porque serão objeto de nossos estudos.

## Capítulo I

# O MOVIMENTO EDITORIAL EM S. PAULO

### *PRIMEIRAS REVISTAS — UM SUPORTE DE CULTURA*

É relativamente recente o trabalho realizado por Antônio Barreto do Amaral — "Nossas revistas de cultura".[1] O levantamento de tais periódicos editados em S. Paulo desde o século passado demonstrou que havia, de modo geral, o maior cuidado com os valores intelectuais da época. Cuidado que decorria, naturalmente, do fato de se tratar de publicações organizadas e dirigidas por nomes ligados aos meios acadêmicos. A primeira revista que surgiu em S. Paulo, em 1833, foi a *Revista da Sociedade Filomática,* publicada pela entidade que congregava alunos da Academia de Direito, fundada há pouco: 11 de agosto de 1827. O estágio cultural da São Paulo de então, no entanto, não permitiu que a revista vingasse. Somente em 1851 aparece a *Revista Mensal do Ensino Filosófico Paulistano,* do mesmo gênero, sob a responsabilidade de Manuel Antônio Álvares de Azevedo.

Iniciava-se, pois, o que veio a se tornar uma tradição nos meios culturais de S. Paulo: a participação de estudantes nas páginas dos periódicos com assuntos ligados ao pensamento, à filosofia e à literatura; nesse momento, o ambiente de S. Paulo praticamente se estruturou pela "(...) presença dos estudantes, em sua maioria vindos da Corte e das demais Províncias, (...) e entrou em efervescência, resultante das atividades dos acadêmicos e de suas associações que se iam formando, tornando São Paulo um dos centros intelectuais do Império".[2]

De imediato várias revistas foram surgindo. Nem todas duradouras mas, invariavelmente, criadas e mantidas por órgãos ou agremiações acadêmicas. Pelos títulos tem-se uma idéia do espírito que norteava a maioria desses periódicos: *Ensaios Literários do Ateneu Paulistano* (1852); *Revista da Academia de S. Paulo* (1859); *Anais do Ensino Acadêmico* (1862); *Revista do Clube Acadêmico, Revista da Academia Literária, Palestra Acadêmica* e vários outros.

Essa hegemonia parece ter sido rompida somente pela *Revista dos Novos* (1885), organizada por José Feliciano de Oliveira, professor da Escola Normal da Praça. Com a visão de quem se dispunha a acolher

tendências renovadoras, sua direção manifestava-se na própria revista: "(...) dissemos já, ser o nosso fim puramente literário, embora não fosse isso obstáculo para outras questões de capital importância (...). Nesse propósito, aceitaremos dos *novos*, toda produção, em que transpareça uma nascente vocação para as letras (...)".[3]

A verdade é que a pequena S. Paulo se desenvolvera, crescera, e as transformações de ordem social, econômica e política se faziam evidentes em vários setores, como, também, nos meios culturais, atingindo inclusive a imprensa e os periódicos. Surgiram revistas, algumas de vida curta, que passaram a abordar assuntos como a música, o teatro, a instrução ou a história e a geografia; e os últimos anos do século registram o aparecimento de duas revistas de significativa importância: a *Revista Literária* (Amadeu Amaral figurava entre os dirigentes) e a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo* (esta, em decorrência da recente fundação da entidade cultural que lhe deu o nome).[4] Em suas páginas começam a aparecer nomes que mais tarde viriam a se tornar conhecidos, populares, expoentes e até mesmo "medalhões" nos diferentes caminhos da cultura nacional: na imprensa, nas letras, na educação, nas ciências e nas artes.

Com a passagem do século, centros como S. Paulo e Rio de Janeiro viram surgir revistas da melhor apresentação gráfica como, por exemplo, a *Kosmos*, a *Renascença* ou a *Ilustração Brasileira*. Espelhavam um tipo de periódico cuja feição estética se assemelhava às elegantes e modernas revistas estrangeiras: além do alto nível cultural, o padrão gráfico assegurava-lhes um lugar de destaque entre os periódicos contemporâneos.

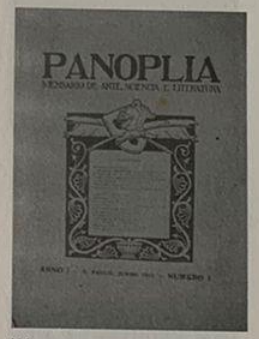
A presença de revistas culturais presas a um academicismo em seu conteúdo e orientação alternava-se com o aparecimento de outras de natureza mais leve e mais sensível ao gosto e interesse do público, pois traziam elementos de ordem recreativa, artística e social sem, contudo, descuidar dos valores literários. Algumas voltaram sua atenção para a contribuição intelectual da mulher, e nomes como os de Júlia Lopes de Almeida, Francisca Júlia da Silva, Prisciliana Duarte de Almeida, Aurora Campos, Amélia de Oliveira, entre outros, passaram a ser prestigiados como escritoras e poetisas. Deste grupo de revistas eram representativas: *A Vida Moderna* (antiga *"Sportman"*), *Fon-Fon!*, *Eu Sei Tudo*, *A Avenida*, *A Cigarra*, *A Garoa* e outras mais que, ao lado da notícia, da reportagem, do humor e da publicidade, ofereciam ao grande público uma leitura mais acessível, através da prosa e da poesia dos novos escritores que surgiam a cada dia.

Suas páginas foram, verdadeiramente, o primeiro degrau para vários autores consagrados mais tarde em obras editadas. Nelas conviviam Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Renato de Almeida, Menotti Del Picchia, Ribeiro Couto, Leo Vaz, Paulo Setúbal, Monteiro Lobato, Cleómenes Campos, enfim toda uma geração iniciando, lado a lado, seus passos e seus versos, ainda sem as barreiras e as diferenças das tendências e correntes que logo os distinguiriam.

Junto a essas estréias literárias vamos encontrar uma significativa presença de ilustradores e caricaturistas: Voltolino, Di Cavalcanti, Belmonte, Paim, Juvenal Prado, José Wasth Rodrigues, Ferrignac e outros que também ensaiavam seus traços, alguns mais tarde, reconhecidos valores artísticos.



No decurso dos anos vinte, São Paulo contava já com alguns periódicos. De um lado, revistas de cultura que vinham circulando há alguns anos, como *Panóplia*[5] e *Revista do Brasil*[6], além de *A Novela Semanal*[7], *Revista Nacional*[8], *Feira Literária*[9], *Ariel*[10] e de outro, revistas ligadas ao movimento modernista: *Klaxon*[11], *Papel e Tinta*[12], *Novíssima*[13], *Revista de Antropofagia*[14], *Terra Roxa e outras terras*[15]. Formavam um curioso conjunto eclético de publicações, cada qual estruturada, a seu modo, para um mesmo objetivo: promover a Cultura e estimular as Letras, as Artes e as Ciências. *(Figs. 1 à 17)*.





Números que estrearam, respectivamente, as duas fases da revista


3 - Capa de feição ainda simplificada, alternando-se a cor em cada número


4 - Capa de autor desconhecido, num "art nouveau" bastante europeizado. Monocromáticas, em tons vibrantes.

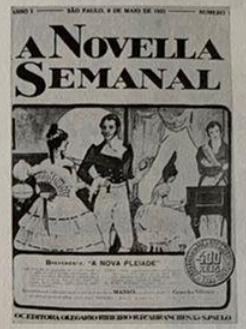

5


6

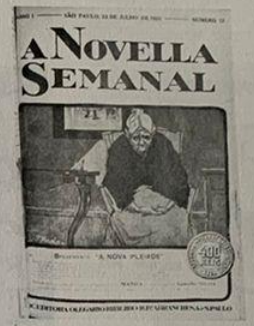

7

Ricamente coloridas, as capas *d'A Garoa* foram, na maioria, de J. Prado






8




9


10


11

Uma das publicações que mais valorizou a ilustração na capa, sempre de autoria de J. Prado. Cromatismo muito variado.


12 - Capa de Belmonte

15 - Em cada capa uma alusão à música. Esta é de Paim.

13


14

2.ª fase: capas de Paim e de Noêmia Mourão




16 - Estrutura gráfica arrojada que permaneceu ao longo de sua publicação. Alternava a cor no "A" e no número, além do papel de base.

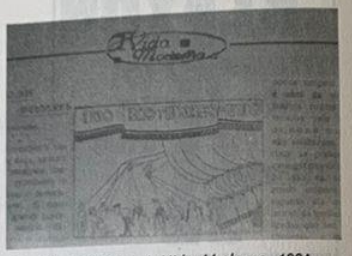

17 - Frontispício tipográfico, número de estréia.

Muitas delas passaram por duas fases, o que ocasionou sensíveis modificações em seu corpo administrativo, não raro com repercussões na orientação interna do periódico, como também em sua feitura gráfica, que sofria fortes alterações.

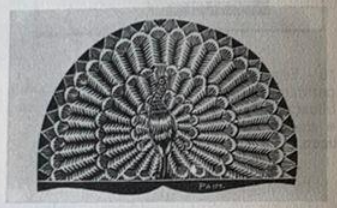
Este remanejamento todo que ocorreu em revistas da época serviu, efetivamente, para enriquecer um elenco de excelentes publicações. Assim, concordamos só em parte, com Nelson Palma Travassos quando afirma que a revista (como o jornal) peca por seu caráter provisório e efêmero, não possuindo a consistência intelectual do livro. No entanto, a ela recorreram os jovens intelectuais dos anos 10 e 20 em suas primeiras realizações, aí deixando uma significativa espontaneidade de iniciantes. Assim, da mesma forma que a revista da época despertava para uma consciência intelectual, vinha suprir do que mais se ressentia a literatura emergente, isto é, de uma editoração nacional e acessível, fato que só se tornou realidade com a atuação pioneira de Monteiro Lobato. A par disto, acompanhando o desenvolvimento da sociedade, a revista continuou a ser o veí-

culo difusor da obra daqueles jovens — agora autores, escritores e poetas, sendo que alguns deles tinham sido os próprios fundadores ou mentores das principais revistas citadas. *(Figs. 18 à 25).*

18 - J. Prado em *A Garoa, 1922*




19 - Rosasco em *A Vida Moderna*, 1924




20 - Palm em *Ariel*, 1924


21 - Belmonte em *Novissima*, 1923/25



22 - Di Cavalcanti em *Ilustração Brasileira*. RJ, maio, 1921

23 - Cataldi em *Papel e Tinta*, 1920


24


25

*Papel e Tinta:* Ferrignac e Mick Carnicelli, diretor artístico da revista

## *A ATIVIDADE GRÁFICA E A EDITORAÇÃO*

Sem nos determos em aspectos históricos do processo gráfico e sua evolução, ou em detalhes técnicos do "métier" editorial, julgamos necessário especificar, de imediato, as atribuições que correspondem à oficina gráfica e à casa editora. Em termos de estabelecimentos especializados e nitidamente distintos entre si, ambas as empresas concorrem de forma decisiva na concretização de uma publicação e seu encontro com o leitor — fatores que, fundamentalmente, dizem respeito a este estudo.

Assim sendo, poderíamos sintetizar as atividades de cada uma delas da seguinte forma: à oficina gráfica, tipografia ou gráfica, simplesmente, cabe imprimir o livro, a revista, o jornal ou qualquer outra publicação, além de elaborar impressos em geral; representa pois, o setor industrial — a produção. A casa editora, por sua vez, responde pelos aspectos comerciais: estes implicam num contexto sociológico que envolve não só a publicação em si, mas, principalmente, o autor e o público. Só este fato já faz supor que o editor deva ou possa saber reconhecer o valor da obra a ser publicada, para prever a aceitação do público e prognosticar uma tiragem viável.

A par destas caracterizações, há que se considerar o aspecto prático e objetivo que é o custo financeiro exigido por uma e outra atividade. Por sua longa experiência vivida neste universo, Nélson Palma Travassos lembra-nos que na montagem de uma oficina gráfica média fica implícita, além da maquinaria e das dependências apropriadas, a necessária mão-de-obra especializada e matéria-prima indispensável (papel, tinta, cola, etc.), que representam custosas despesas, constantemente renováveis, enquanto que uma editora nunca exigirá o emprego de um capital de semelhante peso. Além disso, se a previsão de venda feita pelo editor não falhar, seu lucro será sempre superior ao da gráfica e as possíveis perdas materiais serão, provavelmente, menos danosas[16].

A crescente escalada editorial de Monteiro Lobato, seguida de histórica derrocada, define bem essa diferença que ele próprio explicou em carta a Godofredo Rangel: "O que nos fez mal foi a montagem daquela enorme oficina. A nova empresa será só editora — imprimirá em oficinas alheias. A indústria editora é uma e a impressora é outra"[17].

Embora se possa distinguir essas duas atividades, edição e impressão, pode ocorrer entretanto que a casa editora venha, ocasionalmente, a imprimir suas próprias edições e o editor, no caso, investe-se das funções de gráfico. Por sua função específica e pela necessidade de estar em contato direto e permanente com a publicação, ambas as atribuições — editar e imprimir — poderão vir a conjugar-se num mesmo profissional, como ocorreu, por exemplo, com um dos mestres do assunto em nosso roteiro editorial, Antônio Tisi. Sua sensibilidade, conhecimento e habilidade resultaram em preciosidades gráficas que atestam a verdadeira paixão que devotou a seu trabalho, o mesmo sentimento que despertou



em colecionadores, hoje depositários de algumas raridades que trazem sua marca.[18]

## *A ATIVIDADE GRÁFICA EM SÃO PAULO NA DÉCADA DE VINTE*

Não resta dúvida que, no complexo livreiro, as tipografias ou oficinas gráficas representam um capítulo de grande importância em S. Paulo, na década de vinte. Este tipo de atividade, geralmente modesto pelas próprias condições materiais, muitas vezes surgia num acanhado e sujo fundo de casa ou mesmo num final de corredor: lá estava um gráfico a produzir, num único prelo, impressos simples, de pequeno porte, e geralmente, em tiragens limitadas. Dessas gráficas — representativas da indústria nascente em S. Paulo e oriundas do princípio do século — muitas não conseguiram vencer o tempo, pois mal se mantinham com trabalho miúdo e esporádico, houve outras, porém, que sobreviveram chegando a firmar nomes e marcas. Nessa época, nasceram muitas oficinas gráficas que, sem grande destaque comercial no início, vieram a se transformar, posteriormente em conceituadas tipografias — berço de autênticos artesãos. *(Figs. 26 à 30).*

26


27


28 - Marca criada por Ruy M. Ferreira para a Olegário Ribeiro.


29


30

Marcas, timbres e logotipos

Este gênero de trabalho era muito comum entre os imigrantes radicados em S. Paulo ou os que acabavam de chegar trazendo sua experiência e formação técnica; estabeleciam-se por conta própria ou desempenhavam suas funções em gráficas já existentes. Estes gráficos, em princípio, realizavam impressos variados: folhetos, cartazes, rótulos, etiquetas, papéis timbrados, talões fiscais, cheques, envelopes, selos, cartões, baralhos, livros em branco, cadernos, materiais didáticos e, conforme as condições da oficina, executavam também livros, revistas e jornais. Nesse trabalho destacaram-se verdadeiros "mestres" que, pelo bom gosto (fator muitas vezes imprescindível) e habilidade artesanal, deixaram bons exemplos em publicações literárias, chegando mesmo a formar discípulos.

O fato é que a oficina vive em função de um produto que, embora impresso pela máquina, envolve e exige, não só a mão do homem, mas sua dedicação direta e constante. É lá que o livro passa por um processo de elaboração que vai desde os cálculos para a quantidade de papel a ser usado (capa e miolo) até a seleção de materiais (papel, tipos e clichês) e a diagramação minuciosa, página a página; passa por testes, revisões e provas, chega ao "lay out" e, após uma longa trajetória que requer muita atenção e cuidados, alcança o resultado final. Todas essas etapas exigem a constante presença do técnico habilitado e a aprovação (ou não) do produto, em todo o processo operacional.

Os exemplos de oficinas gráficas são muitos e, para ilustrá-los, citamos, entre outras, a Tipografia de Henrique Gröbel. Fundada em 1887, em 1914 imprimia a revista humorística *A Gargalhada*, chegando à década de vinte ainda atuante na Rua Aurora, 3, onde imprimiu uma das mais interessantes revistas da época em S. Paulo: *A Garoa*. A Tipografia Paulista, em 1904, executou para a colônia italiana *L'eco del Braz* e *L'independente* (dois dos muitos periódicos redigidos no idioma peninsular) e, permanecendo em atividade ao longo dos anos vinte, se tornou mais conhecida pelo proprietário José Napoli, cuja capacidade profissional foi responsável pela impressão das obras *raça* e *meu*, de Guilherme de Almeida, ambas de 1925. O estabelecimento gráfico de Weiszflog & Cia. — embrião das Edições Melhoramentos, no longínquo 1908, imprimia o mensário *O Imigrante* (em português, italiano, francês, alemão, russo e polonês), sob o patrocínio da Secretaria de Agricultura. Os irmãos Otto e Alfredo Weiszflog estiveram associados a Maurício Bünhaeds no ramo da cartonagem e encadernação.[19] De sua atuação falaremos mais adiante.

Ao que parece, uma das oficinas mais antigas foi a tipo-litografia Duprat & Comp. Em 1850, H. Knösel inaugurava, à Rua Direita, 15, uma pequena oficina de encadernação, que assim se manteve até 1870, quando o aprendiz Jorge Seckler a adquire para aí instalar uma modesta tipografia. Seu desenvolvimento foi tal que exigiu as instalações de um imenso prédio à Rua 25 de Março, onde passa a responder pela direção, de uma sociedade formada pelo próprio Seckler, por Augusto Kogerat e Henrique Klein, agora com a razão social de Jorge Seckler & Comp. Em sua constante expansão industrial, a tipografia, desmembrada, foi vendida ao Sr.



Duprat & Cia., permanecendo no mesmo prédio, onde se tornou uma das mais conceituadas no ramo, em todo o país. Proporcionava estudo especializado a jovens interessados e sem condições para sua formação. Nas primeiras décadas de 1900, como uma das mais bem equipadas e desenvolvidas oficinas gráficas de S. Paulo, a Duprat & Cia. tinha em sua administração o Barão de Duprat, o coronel Alfredo Duprat e Genésio Figueiroa, permanecendo Anésio Azambuja como gerente à Rua Direita.[20] Pouco depois, como veremos, parte da empresa se dedica ao ramo da editoração.

Também atuaram na capital paulista, por essa época, gráficas como M. Genovesi & Cia., a Gráfica S. José (na Galvão Bueno, 239); a Tipografia Moderna, a dos Irmãos Canton, a dos Irmãos Ferraz, a dos Irmãos Montoro ou ainda a Tipografia Atlas, de Cardoso, Filho & Cia. (Rua da Glória, 64), que em 1912 imprimia a *Revista dos Tribunais;* a Tipografia Sousa, de J. T. Filho, e outras. Das mais antigas é a Tipografia Ideal, uma "Sociedade de Artes Gráficas" (à Rua Brigadeiro Tobias, 110/112) que se especializara em fabricar cartas de baralho e que pelo nível de seus artigos mereceu prêmios aqui e no exterior.

Num ramo de atividade em que a habilidade de artesão e a dedicação pessoal significam uma garantia de aprimoramento, vamos encontrar alguns nomes que se projetaram no mercado como profissionais e também, como empresa: destes, Elvino Pocai foi um símbolo. Popularizando-se como "o Pocai", às primeiras décadas seu nome surgiu na "Tipografia Pocai, Weiss & Cia." *(Figs. 31 e 32)* Como suas congêneres, produzia impressos em


31


32 - Detalhe gráfico em convite de luxo. (Col. Arquivo do IEB)

geral ou pequenas publicações: em 1913 imprimiu *L'agricultura Paulista*, revista mensal redigida em italiano, sob a direção de Luigi Paladino. Por esta época, seu endereço era a Rua João Adolfo, 60, em pleno Piques. Na década seguinte, firmando-se como Tipografia, Pocai passou a dedicar seus conhecimentos à realização de edições de bom gosto, nas quais o requinte dos detalhes gráficos eram projetados e realizados com o máximo cuidado pessoal. Sua gráfica era pequena: poucas máquinas e alguns operários, agora em novo endereço — Rua Rodolfo Miranda. Mesmo assim, imprimia em várias cores e utilizava a douração, expandindo sua criatividade e talento manipulando ornatos e ilustrações, meticulosamente reproduzidas. Contribuiu assim para nossas artes gráficas, que, para ele, se constituíam "na busca das formas perfeitas".[21] Um belo exemplo de sua criação tipográfica foi *Escarlate* (1928), poemas de Martins Fontes, com ilustrações de Paim Vieira.

Eugênio Cupolo foi outro dos nomes de grande evidência nos meios gráficos de S. Paulo. Na década de vinte já era um dos chamados "mestre" em tipografia e em seu estabelecimento, no Largo Santa Efigênia, executou para Mário de Andrade a primeira edição de *Macunaíma* (1928) e *Clan do Jaboti* (1927); a segunda edição de *Os Caboclos* (1928), de Valdomiro Silveira, e a segunda edição de *Era uma vez...* (1927), de Guilherme de Almeida, além de muitos outros trabalhos que levam sua conceituada marca.

Não podemos deixar de lembrar as oficinas gráficas de Pasquino Coloniale, que realizou para a editora de Monteiro Lobato o *Rito Pagão* (1921), poemas de Rosalina Coelho Lisboa: pequeno volume que se constituiu num verdadeiro requinte tipográfico, muito elogiado pela crítica da época, assim como a "Coleção da Rainha MAB", para esta mesma Casa Editora. Destacamos igualmente a atuação da Piratininga, empresa gráfica que realizou uma das obras gráficas mais importantes da época: a edição de luxo de *As Máscaras* (1920), de Menotti Del Picchia, além de *Le Départ Sous la Pluie* (1919), de Sérgio Milliet, que então se assinava Serge Milliet.[22]

Não poderíamos encerrar este assunto sem mencionar duas outras gráficas que, do ponto de vista histórico, ocupam um lugar de extrema importância neste rol de casas impressoras pioneiras em S. Paulo. Tanto o Liceu de Artes e Ofícios, como a "Seção de obras" de *O Estado de São Paulo* abrigavam no seu corpo empresarial oficinas de auto-manutenção e de atendimento a terceiros, que contribuíram decisivamente para o desenvolvimento das artes gráficas na capital paulista. A "Secção de Obras" se situava à Rua 25 de Março, 145 (fundos da sede do jornal), onde se executavam folhetos, jornais, revistas ou matéria comercial. *(Fig. 33 e 34).*

Quanto ao Liceu de Artes e Ofícios, entidade de caráter educativo, voltada para a formação profissional em várias áreas, incluía em seu currículo, como "artes complementares", Ornamentação, Decoração, Estofos, Fotografia, Gravura etc... Suas oficinas gráficas e sua tipografia,



33

34

bem equipadas com máquinas e acessórios, dedicavam especial atenção às encadernações que, via de regra, eram lavradas em madeira de lei (nacional). Nessa escola-oficina, os clientes buscavam e encontravam o aprimoramento que mestres experimentados imprimiam ao trabalho de alto nível lá desenvolvido.

Também no campo da formação profissional, embora sem o prestígio do Liceu, outras instituições exerciam as funções gráficas para sua auto-manutenção: a Escola de Educandos Artífices, de caráter oficial, e o Instituto Ana Rosa, de iniciativa privada, que se iniciara a partir de um patrimônio testamentário.

## *EDITORES E LIVREIROS*

Conforme vimos, é evidente a diferença entre tipografia e editora: a gráfica cuida da realização material das publicações e a editora financia essa realização. O sentido da editoração é, antes de mais nada, possibilitar a difusão do livro, assumindo também o papel intermediário entre o autor e o público.[23]

O início da atividade editorial entre nós dificilmente será situado com precisão histórica e, em S. Paulo, este ramo comercial originou-se das mais variadas circunstâncias; provavelmente não havia um mecanismo que formalizasse o surgimento de uma empresa editora, e após um levantamento sobre o assunto verificamos que, se alguns editores iniciaram sua atividade a partir de uma oficina gráfica, por exemplo, outros partiram de uma livraria estabelecida ou da articulação de uma sociedade, ou mesmo de uma sociedade desfeita. Encontramos nomes que se firmaram como empresa e atravessaram décadas; nomes que marcaram época conquanto não vencessem o tempo e, se algumas editoras foram "engolidas" por suas congêneres, outras cresceram, agigantaram-se e "deitaram raízes".

Em S. Paulo, o comércio livreiro da época não despontava com grande destaque e, só esporadicamente, alguns comerciantes do ramo expan-

diram suas atividades até a editoração. Poucas eram as livrarias estabelecidas e esta realidade foi constatada por Monteiro Lobato, quando pretendeu vender suas primeiras edições.

Algumas casas ficaram conhecidas pelo nome do próprio livreiro como "o Jacinto", "o Teixeira", "o Garraux", "o Alves" ou "o Pasquino", por exemplo; este último possuía um estabelecimento gráfico mas se anunciava: "Livraria Pasquino — a maior biblioteca de livros italianos. Traduções de todas as obras célebres". Nessa linha de exemplificação, é relevante a figura do Gazeau que, sem diversificar suas atividades, marcou no ramo, o panorama histórico da cidade com sua livraria, mais conhecida como "o sebo do Gazeau".[24] A Livraria Francisco Alves, fundada em 1854 no Rio de Janeiro, tinha sua filial em S. Paulo à Rua Líbero Badaró, 292. Foi, aqui, um dos poucos estabelecimentos especializados — "Completo sortimento de livros e revistas estrangeiras" — que mais tarde passou também à editoração de obras de cunho didático ou reedições acadêmicas. Contudo, não chegou a se projetar no campo editorial propriamente dito (empreendimento a cargo de sua matriz no Rio), pois imprimia suas edições em várias oficinas gráficas, às vezes na França ou em Portugal, dependendo da obra e das exigências do autor.

Assim como a Francisco Alves, também outras livrarias desenvolveram suas atividades para-editoriais, mas sempre num terreno restrito: a Livraria Teixeira, por exemplo, instalada à Av. S. João, 16, que chegou a ser C. Teixeira & Cia. Editor, teve, no entanto, sua maior expressão na venda de "Livros finos, brasileiros e portugueses", conforme se autopromovia. A Livraria Moderna de Jacinto da Silva, situada inicialmente à Rua 15 de Novembro, 32, se constituiu num centro de reuniões e batepapos de intelectuais; por volta de 1921, transferiu-se para a Rua Boa Vista, 38-B, onde mantinha, além da livraria, a Casa Editora 'O Livro'.[25] Sem ser das mais destacadas no ramo em S. Paulo, editou, contudo, obras que chegaram a marcar nossa história literária: *Juca Mulato* (1921), de Menotti; a primeira edição de *Messidor* (1919), de Guilherme de Almeida (que em 1924 foi reeditada pela Lumière, Antuérpia); o *Jardim das Hespérides* (1920), de Cassiano Ricardo, e outras. *(Figs. 35 à 37).*


35

36 - Individual de J. Prado no Salão d'O Livro, 1921



37 - Exposição de Di Cavalcanti no Salão d'O Livro, 1921

Casos semelhantes foram a Livraria Santos Editora, especialista em revistas e jornais de "pequeno e grande porte"; a Livraria Liberdade, fundada no final do século mas que já em 1921 era "das mais procuradas casas editoras" (um exemplo de seu trabalho está em *Cartazes*, 1928, Paulo Mendes de Almeida); a Livraria Magalhães, que se dedicava à venda de livros didáticos, de Ciência e de Literatura, cujo dono aparece, ocasionalmente, como editor; e a Livraria do Globo - Irmãos Marrano, Editores[26] responsáveis por um belo exemplo de publicação: *Encantamento* (1925), de Guilherme de Almeida, e editaram também a curiosa *La Divina Increnca* (1925), de Juó Bananére.[27] Ainda dos anos vinte, outra livraria que atuava como editora era a Paulicéa, à Rua Duque de Caxias.

Mas um nome que a história do livro registra em S. Paulo e que se deve reconhecer como sendo dos mais significativos é o de Antônio Tisi, com "seus quarenta anos de atividade". Por volta de 1907, adquire de Aristides Bertolotti a então Livraria Italiana, à Rua Florêncio de Abreu, 4. Ingressa no terreno editorial e inicia-se no mundo encantado dos livros, tendo sido o primeiro editor de Mário de Andrade.[28] Em sua livraria, conta Mário Graciotti, recebia, todas as tardes, escritores e jornalistas, transformando-a, com sua hospitalidade, num "verdadeiro cenáculo de S. Paulo".

Em 1907, despontava na Rua da Glória uma editora que veio a ser, se não a mais importante, pelo menos uma das mais populares, não só em S. Paulo, como em todo o Brasil: a Editora O Pensamento. Foi criada

por um jovem português, Antônio Olívio Rodrigues, que, segundo Edgard Cavalheiro, foi um aficcionado em leituras de fundo teosófico e espiritual.[29] Dono de oficina própria editou de início um mensário que levou o nome da editora, transformando-o mais tarde no conhecidíssimo *Almanaque d'O Pensamento*, publicação que alcançou nas décadas seguintes grande popularidade em todo o país.

Houve, com o passar do tempo, editoras que, praticamente, se especializaram em determinados gêneros de publicações. Uma, foi a Editora Chácaras e Quintais que editava material de importância e interesse agrícola, à Rua Benjamin Constant, 3-A; a Di Franco & Cia. — Editores, à Rua Líbero Badaró, 44, conjugada ao Estabelecimento Musical Santa Cecília, se dedicava a publicações musicais; Compassi & Camin, na Av. Brigadeiro Luís Antônio, 51, também editava e comercializava várias obras sobre música. Entre suas edições conta-se *Ariel — Revista de Cultura Musical* (1923/24), criada e realizada pelo músico e maestro Antônio de Sá Pereira, em conjunto com o desenhista Paim Vieira — periódico de excelentes qualidades gráficas. Sua impressão era feita no Estabelecimento Gráfico de Rossetti & Rocco, à Rua da Glória, 11. *(Figs. 38 e 39).*

38


39

Paim: ilustração promocional e retrato do maestro Sá Pereira, 1924

## *AS PRIMEIRAS CASAS EDITORAS EM SÃO PAULO*

Em meio aos editores que atuaram em S. Paulo durante as três décadas que iniciaram o 1900, poucos foram os que se firmaram como empresas editoras. A Editora Empresa de Divulgação Literária, à Rua Benjamin Constant, 1 (mais tarde instalada à S. Bento, 40), pode ser citada como das que não tiveram grande destaque em editoração de obras, porquanto sua principal preocupação, conforme registrava seu título social, era contribuir para a "divulgação mais ampla das manifestações artísticas do pensamento jovem do Brasil". Organizada já nos anos vinte, sua principal atividade foi publicar a *Feira Literária*, pequena coletânea mensal que,



40

40a

41

42

43

Marcas editoriais que demonstram as alterações por que passaram as empresas.


44 - Impresso de luxo: Convite à "Homenagem ao autor de *As Máscaras*" S. Paulo, 1921. (Col./IEB).

segundo seus próprios editores, se assemelhava a dezenas de outras editadas pela Europa. Feita em oficinas alheias, em sua "2.ª fase" avançou pela década de trinta.

Fundada em 1850, a Casa Duprat foi um dos mais antigos estabelecimentos gráficos da capital. Dela originou-se uma das casas editoras de maior atuação nos anos vinte. Em 1904, o nome Duprat aparece vinculado a Paternostro, Irmãos & Cia., tipografia situada à Rua Santo Antônio, 9. Mais tarde, os Irmãos Paternostro adquirem a editora Casa Mayença, e, ampliando suas atividades no campo da editoração, passam a denominar-se Casa Mayença de Paternostro e Irmãos & Cia., permanecendo no mesmo endereço. Com um novo impulso, tornam-se mais conhecidos, aprimorando seu trabalho em obras literárias. Inauguraram a década de vinte com uma das mais representativas peças em artes gráficas que foi *Noturno di un poeta vagabondo* (1920), de Vicenzo Ragognetti. Trata-se de um "pot-pourri" lírico em italiano, todo ilustrado por Mick Carnicelli e muito elogiado pela crítica da época.[30] Outra obra literária que traz sua marca e se destaca pela eficiência gráfica é *Paulicéa Desvairada* (1922), de Mário de Andrade. Mas a primeira edição de *A Angústia de D. João* (1922), de Menotti Del Picchia foi, sem dúvida, um ponto alto da Casa Mayença. Trata-se de uma publicação que reúne as melhores condições gráficas, em uma bela edição de luxo.[31] Já para o final da década, quando a razão social da Casa Mayença se altera para "Casa Duprat — Mayença (Reunidas)" e o nome dos Irmãos Paternostro não mais aparece no timbre da empresa, seu endereço passa a ser S. Bento, 2-B *(Figs. 40 à 44)*.

## SOCIEDADE EDITORA OLEGÁRIO RIBEIRO

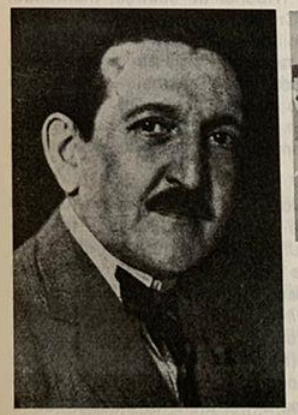
Outro nome vinculado às publicações em S. Paulo foi o de Clóvis Ribeiro, contemporâneo de Monteiro Lobato. Entre ambos, um relacionamento, de início profissional, aprofundou-se com o tempo, evoluindo para um companheirismo de estreito laço afetivo.

Como tantos outros, Clóvis Ribeiro também principiou no comércio livreiro, especialmente na distribuição de revistas estrangeiras. Formara-se em 1915, pela Faculdade de Direito em S. Paulo, e trazia no próprio sangue o gosto pela literatura. Seu pai, Olegário Ribeiro, professor em Bragança Paulista, onde fora proprietário de uma tipografia, vivera sempre entre livros.[32] Com sua morte, Clóvis se transfere para a capital e instala a pequena firma à Rua Frederico Abranches, 43, transformando-a, em 1920, na Sociedade Editora Olegário Ribeiro, com o claro objetivo, não só de perpetuar a memória do pai, mas também de continuar seu trabalho profissional. Nesta época, lança a *Revista do Comércio e Indústria*, com o intuito de servir, inicialmente, a Associação Comercial de S. Paulo, da qual era Secretário. Um periódico que veio a se transformar, segundo Pedro F. do Amaral, na "melhor revista especializada em assuntos comerciais da América Latina". Nesta época conhece Monteiro Lobato. Ambos trabalhavam n'*O Estado de S. Paulo*, e nos encontros diários arquitetavam planos, vislumbrando promissoras atividades editoriais.



No fundo, Clóvis Ribeiro acalentava um velho sonho: editar obras literárias e uma revista no estilo da *Kosmos*, do Rio de Janeiro, porém numa concepção mais moderna, pois tinha consciência das possibilidades gráficas e artísticas já existentes em S. Paulo, conhecendo, de perto, as primeiras iniciativas de seu companheiro Monteiro Lobato.

Por esta época, havia em Buenos Aires uma pequena publicação — *La Novela Semanal* — simples e despretenciosa, feita em papel jornal, que, além de uma novela completa, trazia uma espécie de apêndice — "El Suplemento" —, com crítica literária e comentários sobre autores e suas obras. Esta publicação chegou a S. Paulo pelas mãos de um jornalista argentino Benjamin de Garay que, por seu jeito de ser e habilidade profissional, logo passa a integrar a Colméia,[33] um pequeno grupo de intelectuais também ligados ao periodismo paulistano. *(Figs. 45 e 46)* Garay assume o papel de intermediário entre os meios artísticos de S. Paulo e os de Buenos Aires, tendo sido por seu intermédio que vários de nossos escritores, poetas e artistas se tornaram conhecidos nas rodas culturais da capital platina. Entre outros, lembramos os nomes de Amadeu Amaral, Monteiro Lobato, Leo Vaz, Ribeiro Couto, Paulo Gonçalves. Da mesma forma, ficaram conhecidos aqui Horácio Quiroga, Benito Lynch, Moisés Kantor, Cesário B. de Quirós. O contato com *La Novela Semanal*, que Benjamin Garay trouxera consigo, reavivou em Clóvis Ribeiro o antigo desejo de ampliar os horizontes e expandir suas atividades na área da editoração, atingindo um público maior e facilitando a divulgação da boa leitura —



45 - Benjamin de Garay

46 - "Colméia — Retiro paulista de diversos artistas e literatos em evidência. Da esquerda para a direita: Humberto Cozzo, Arlindo Barbosa, Cleómenes Campos, Léo Vaz, Cuccê, Juvenal Prado, Paim, Gastão Worms, Paulo Gonçalves, Menotti Del Picchia, Benjamin Garay, Corrêa Júnior, João Felizardo, Monteiro Lobato, Lellis Vieira, Affonso Schmidt." Caricaturas de Belmonte (Col. família J. Prado)

propósito este que se identificava plenamente com o pensamento de Monteiro Lobato.

Assim, em 1921, com o lançamento do primeiro número de *A Novela Semanal*, a Sociedade Editora Olegário Ribeiro ingressava no movimento editorial de S. Paulo, a esta altura bastante alterado pela ação de Lobato. O endereço permanecia o mesmo, mas a "pequena oficina" que executava trabalhos gráficos agora levava o nome pomposo de Tipografia Revista de Comércio e Indústria e tinha à sua testa um profissional de grande experiência: José Rossetti, que há muito vinha demonstrando seu bom gosto e conhecimentos no assunto. Embora continuasse se dedicando com ênfase às publicações especializadas para o comércio, Clóvis Ribeiro editou vários autores de nossa literatura: de Amadeu Amaral, *A Pulseira de Ferro* (1920) e *Um Soneto de Bilac; Mula sem Cabeça* (1922), de Gustavo Barroso; *Os Negros* (1921), de Monteiro Lobato; *Ritinha*, de Leo Vaz, e, lançando além de outros, *Manhã*, de Graco Silveira, numa preciosidade gráfica que inaugura um novo empreendimento da editora: a coleção "A Nova Plêiade". Mas, além de obras literárias, publicou entre 1920 e 1921 matéria variada, através de publicações especializadas em Comércio, Agricultura, Política e História.

## *REVISTA DOS TRIBUNAIS*

A editora gráfica Revista dos Tribunais, embora atuante a partir da década de vinte, teve uma longa trajetória e suas raízes situam-se nos idos de 1912, sendo um exemplo típico de empresa que nasceu de um periódico. Este periódico foi criado por Plínio Barreto, na mesma época em que respondia pela cobertura dos trabalhos do Tribunal de Justiça, mantendo, junto a *O Estado de S. Paulo*, a coluna "Crônicas Forenses". Tratava-se de um pequeno quinzenário, mas de grande interesse nos meios da jurisprudência. Seu fundador resolveu transformá-la em revista especializada e ela ficou, assim, estreitamente vinculada aos Tribunais, não só de S. Paulo, mas de todo o país. Seu prestígio nacional fez com que viesse a ser uma publicação oficial dos trabalhos do Tribunal de Justiça do Estado. Pouco tempo depois já transformada em mensário, foi vendida a Cristóvão Prates da Fonseca.

Em 1919 bacharelava-se, em S. Paulo, Noé de Azevedo, jovem mineiro que tendo iniciado muito cedo uma brilhante carreira de advogado foi convidado a assumir, junto a *O Estado de S. Paulo*, a secção jurídica do jornal. Seus trabalhos de Cátedra, pelo alto nível e pela reconhecida importância que apresentavam, logo foram solicitados para divulgação. Em vista disto, adquiriu a já conceituada *Revista dos Tribunais*, então nas mãos de Cristóvão Prates da Fonseca, dando-lhe impulso e enfatizando seu caráter eminentemente jurídico, velho sonho de Plínio Barreto. Corria o ano de 1924, quando Nélson Palma Travassos, estudante de Direito no Rio de Janeiro, foi convidado por Noé de Azevedo para gerenciá-la. Assumindo o encargo, Travassos planeja uma imediata dinamização da revista e verifica



que, tanto quanto suas congêneres, era um mensário deficitário. Sabia que S. Paulo não dispunha de tipografias capacitadas para atender a tiragem de tal envergadura, isto é, tão volumosa que pudesse ser enviada a todos os Estados. Alguns periódicos, especializados também, mantinham-se enquanto se lhes garantisse o mecenato; portanto, fazia-se necessário transformar a *Revista dos Tribunais* num empreendimento autofinanciável, atendendo a trabalhos de terceiros para obter o lucro almejado e suprindo, ao mesmo tempo, suas próprias necessidades gráficas.

Veiga Miranda[34], por esta época, montara uma modesta tipografia à Rua dos Gusmões e ali imprimia *O Comentário*, revista de sua propriedade, de caráter político e cultural, para a qual contava com a colaboração de um experiente tipógrafo alemão de nome Wallau. Este, que exercia trabalhos de toda natureza, dedicando-se à redação, descuidou-se da parte industrial, o que ocasionou a falência da pequena empresa. "Aqui eu entro na história", diz Nélson P. Travassos, e conta-nos que, pouco mais tarde, foi indicado por Noé de Azevedo para tratar judicialmente da insolvência de *O Comentário*. Na tentativa de salvá-la, chega a desempenhar as funções de um já experiente tipógrafo, mas a derrocada foi inevitável. E a solução surgiu naturalmente, tendo em vista que a *Revista dos Tribunais* necessitava de sua própria gráfica. Travassos sugere, então, a Noé de Azevedo que compre a pequena tipografia; foram encaminhadas as necessárias negociações jurídicas e comerciais e já transcorria 1927, quando, realmente, nasceu a Empresa Gráfica Revista dos Tribunais S.A., uma das poucas casas editoras em S. Paulo que, vencendo o tempo, ainda permanece a serviço da cultura livreira nacional.[35]

## *"DO PINHEIRO AO LIVRO — UMA REALIZAÇÃO MELHORAMENTOS"*

A denominação Companhia Melhoramentos de São Paulo tem sua razão de ser e se justifica nas próprias raízes da empresa. Originariamente denominada Companhia Melhoramentos do Brasil, em 1877, era uma entidade particular que prestava serviços ao município de S. Paulo, fornecendo para obras públicas materiais de construção como água, cal, cimento, manilhas de cerâmicas, paralelepípedos e similares.

Mais tarde, a Direção da empresa voltou seus interesses para o papel, produto que, no Brasil, era praticamente todo importado em quantidades maciças (geralmente da Suécia, Finlândia e Noruega) e cujo consumo acelerado se fazia sentir dia a dia. E assim, em 1888, surgia na capital paulista a "Cia. Melhoramentos de S. Paulo — Indústria de Papel" que, além de modificar a razão social da empresa, ampliou suas atividades com o fabrico do papel. A Fazenda em Caieiras, agora sua propriedade garantia a matéria-prima para a indústria que, no decênio seguinte inicia a importação das primeiras máquinas especiais para a fabricação do papel e seu aprimoramento gradativo.

A empresa cresceu e desenvolveu-se, procurando sempre ampliar o mercado, o que não lhe foi custoso, dada a escassa concorrência. Mesmo

assim enfrentou problemas que iam, desde a seca e suas conseqüências na crise da construção, até greves, elevação das taxas alfandegárias e a própria febre epidêmica. Reestruturou-se, admitiu novos sócios; mas, na verdade necessitava de um reforço financeiro substancioso que lhe chegou através da firma "Weiszflog Irmãos", também estabelecida em S. Paulo.

Em 1894, chegava a S. Paulo Otto Weiszflog e, em 1896, seu irmão Alfredo, imigrantes alemães vindos de Hamburgo.[36] Em pouco tempo de trabalho e de adaptação, associaram-se a um estabelecimento, especializado em cartonagem e encadernação, pertencente a Bünhaeds, que em breve se tornou conhecido pela qualidade da fabricação e impressão de envelopes e livros em branco. Nascia a firma "Weiszflog Irmãos" e em 1904, recebia Walther, o irmão caçula, que se iniciou na empresa como técnico gráfico. Sua capacidade e iniciativa sem demora fizeram-se evidentes e, em 1915, fundava a "Editora Weiszflog Irmãos", da qual se tornou, em 1917, seu diretor gráfico-editorial.

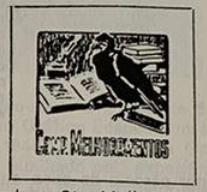
O conceito que a empresa desfrutava no mercado era conseqüência da alta qualidade de seu trabalho e se impunha por uma respeitável situação econômica. Este quadro refletia bem o regime adotado por seus fundadores: "a melhor qualidade, nunca, porém, o mais barato." Os serviços gráficos que executavam abrangiam desde o livro comercial, envelopes, estampas religiosas, blocos e calendários, até baralhos, cheques, ações e apólices. Desde 1913 realizavam trabalhos impressos a cores principalmente mapas e quadros murais para o ensino. Com tal consumo de papel e em tão variadas qualidades concluíram — muito a seu feitio e de sua formação — que a fabricação própria do papel, matéria-prima de suas atividades, tornava-se uma necessidade.

A Companhia Melhoramentos, que até então só se dedicara ao fabrico de papel (com uma tentativa em manufaturar envelopes, que não vingou), era a própria antítese da "Weiszflog Irmãos". Havendo interesse de parte a parte, os entendimentos se realizaram e, em 1921, a sociedade dos irmãos hamburgueses incorporou-se à Cia. Melhoramentos de S. Paulo, que passou a denominar-se Cia. Melhoramentos de S. Paulo — Weiszflog Irmãos Incorporada.

Por esta época, a situação administrativa de cada uma das empresas era a seguinte: a Melhoramentos constituía-se de uma sociedade especializada na produção de papel, cal e produtos de cerâmica. Respondiam pela Direção Nicolo Puglisi e Rudolfo Crespi, sendo a Presidência há muito ocupada por Joaquim Pinto Pereira de Almeida que aí permaneceu mesmo depois de se unirem as duas empresas. Quanto à outra parte, por interesse da firma, Walther Weiszflog substituíra seu irmão Alfredo na direção, fato que coincidiu com a terrível epidemia de gripe espanhola do após-guerra, de que foi vítima Otto, um dos fundadores. Cessadas as restrições políticas impostas pela guerra, Alfredo reassume o cargo de Diretor-superintendente. A esta altura, os irmãos Weiszflog já se encontravam solidamente instalados num majestoso prédio à Rua Líbero Badaró, com vários andares, valioso maquinário e muito prestígio comercial.[37] *(Fig. 47 e 48)*



47 - Sede da "Cia. Melhoramentos de São Paulo" (Weiszflog Irmãos Incorporada) construída por Bünhaeds.




48 - Marca primitiva da Cia. Melhoramentos: a figura do corvo junto a um livro aberto, simbolizava a inteligência.

Em 1921, recém-formada, a Cia. Melhoramentos de S. Paulo — Weiszflog Irmãos Incorporada tinha à sua testa: Adolf Gassert e Henrique Fisher — Diretores (elementos vindos da Alemanha para assumir o cargo); Joaquim P. Pereira de Almeida — Presidente; Johannes Ehlert (também recém-chegado da Alemanha) — Diretor em Caieiras.

Constituída a sociedade, Alfredo (como pessoa física) assume a maioria acionária e segue para a Europa, de onde traz um técnico de sua confiança, especialista em papel, com os necessários conhecimentos para executar e responder pela reforma da fábrica em Caieiras.[38]

A fusão empresarial serviu para reforçar os caminhos antes paralelos que, como demonstram os dados históricos, resultou num grande complexo industrial, a 35 quilômetros de S. Paulo: Caieiras. Em 1925 foi firmada, por iniciativa de Adolfo Weiszflog, a sistematização da silvicultura: corte e replante sucessivos de árvores de acordo com um plano de reflorestamento científico feito em Caieiras, que tem como principal objetivo assegurar o fornecimento da matéria essencial para a fabricação do papel. *(Figs. 49 à 51)*

Catálogos da empresa dos anos vinte registram como "matérias": Comércio, Direito, Engenharia, História, Leitura, Literatura, Matemática, Ciências Físicas e outras. E dentre os autores mais editados no mesmo período figuram: Capistrano de Abreu, Tales de Andrade, Fernando de Azevedo, Arnaldo de O. Barreto, Oliveira Lima, Afonso d'E. Taunay e Yantok na literatura infantil.

Esta Editora que sempre esteve estreitamente vinculada ao papel — fabricação, beneficiamento, manufatura e comércio — na verdade dedicou,

49 - Posteriormente a figura da ave foi estilizada e a nova marca trouxe três estrelas, representando as Unidades que então integravam a Empresa (Indústria do papel, Gráfica e Editoração)

50 - Logotipo criado para a "Companhia Melhoramentos Indústria de Papel".

51 - Marca mais recente que simboliza o processo mecânico entre a árvore e o livro. Segundo o Sr. Moisés Villaça, houve uma tentativa de modifica-la trocando a pilha de livros, à direita, por um garoto lendo à sombra de outra árvore, mas não foi aprovada.

proporcionalmente, a menor parcela de suas atividades às edições literárias. No entanto, devemos registrar uma publicação mensal lançada pela empresa ao final de 1921: *Revista Nacional*, cujo subtítulo "nossa terra, nossa gente, nossa língua. Educação e Instrução. Ciências e Artes" — mostra a preocupação de divulgar somente matéria sobre o Brasil.

A atuação da Melhoramentos cresceu consideravelmente em termos de aperfeiçoamento técnico e modernização gráfico-visual, embora suas realizações editoriais, na década de vinte, tenham permanecido basicamente acadêmicas e muito presas ainda aos padrões importados. Contudo, a produção tipográfica e a qualidade do papel eram do melhor nível.[39]

## *EMPRESA DISTRIBUIDORA DE ANÚNCIOS NACIONAIS E ESTRANGEIROS*

Outra empresa que, no ramo editorial, aqui nasceu e prosperou, como tantas outras, pela mão imigrante, foi a Empresa Distribuidora de Anúncios Nacionais e Estrangeiros.

Em 1913, talvez 14, chegou a S. Paulo, vindo de Santos, um jovem alemão, de família nobre, deportada de seu país por motivos políticos. Assim, sem escolha, vieram parar no Brasil o Barão Ernest Von Ockel e seus familiares. Com 20 anos, aproximadamente, instalou em São Paulo um pequeno escritório denominado "Empresa Distribuidora de Anúncios", onde recebia, para publicar em jornais e revistas locais, anúncios e propagandas de várias localidades, inclusive Alemanha, onde mantinha contatos não só de amizade mas, agora, comerciais. O modesto escritório cresceu e



Von Ockel ampliou também sua designação que passou a ser "Empresa Distribuidora de Anúncios Nacionais e Estrangeiros". Em uma das cartas recebidas da Alemanha veio a sugestão, que foi aceita, para simplificar o nome da firma numa sigla que reunisse as primeiras letras de cada vocábulo.

Assim, nascia, em princípios da década de vinte, a "EDANEE — Empresa de Publicidade e Livraria", à Rua S. Bento, 93. Seu proprietário Ernest iniciou suas atividades utilizando uma única e pequena máquina impressora "Minerva", com a qual realizava os anúncios, cujas provas remetia para os jornais.[40] *(Fig. 52)*


52

A empresa desenvolveu-se e, em 1928, na Barão de Iguape, 21, instalava-se o "Estabelecimento Gráfico Edanee", mais tarde, editora. Somente na década de quarenta (1944), o Barão Von Ockel vendeu sua empresa para Joaquim Bicudo que, auxiliado pela experiência e dedicação de Bertolino Gazi, genro do fundador da firma transformou-a numa grande empresa, que sobreviveu até há pouco tempo.

## *EDIÇÕES KLAXON — os modernistas na editoração*

Sendo nossa intenção apresentar exemplos e conclusões de um levantamento sobre o movimento editorial na capital paulista nos anos vinte, não poderíamos deixar de nos referir à presença dos modernistas neste campo e às "edições Klaxon", que, como tal, eram por eles anunciadas ou mencionadas algumas de suas obras, através da revista *Klaxon*. Esta publicação, após a Semana de Arte Moderna, constituiu-se no mais representativo "território livre" onde o grupo de vanguarda expandia suas idéias e sua criatividade, além de aí publicarem fragmentos de sua produção literária. Assim é que, por exemplo, vemos amplamente anunciada em *Klaxon, A Poesia Modernista* e *Paulicéa Desvairada* de Mário de Andrade, da mesma forma que *Messidor* e *Natalika*, versos franceses de Guilherme de Almeida. Esta obra, embora tenha sido noticiada em 1922 foi editada, no ano seguinte, pela Candeia Azul (RJ).

Na verdade, o que os modernistas chamavam de "edições Klaxon" nada mais era do que as obras editadas por sua própria conta, sob a égide da revista que haviam fundado; não havia o que a caracterizasse como uma casa editora, isto é, não havia uma estrutura empresarial nos moldes de uma editora convencionalmente estabelecida e autônoma. O fato de a redação e a administração da revista estarem instaladas no número 14 da Rua Uruguai — e logo mais na Rua Direita, 33 — não significava que

lá houvesse uma sede editorial, como sucedeu, por exemplo com a *Revista do Brasil*, conforme veremos mais adiante. Mesmo porque o grupo liderado por Mário de Andrade, ao reunir-se para escrever, discutir e deliberar sobre a execução de *Klaxon*, sua circulação, distribuição etc., dava preferência, segundo o próprio Guilherme de Almeida, ao "escritorinho" de seu irmão Tácito de Almeida e de Couto de Barros, situado à Rua Direita, "fronteiro à Casa Alemã".(41) Uma das características do grupo era que, onde quer que se reunisse — salões, atelier ou mesmo na residência de um dos seus componentes — ali se instalava, mesmo que momentaneamente, uma pseudo-sede de trabalho e articulações culturais. É assim, por exemplo, que Rubens Borba de Moraes, em carta que envia a J. Inojosa, acusa no cabeçalho: "São Paulo, 12.10.22, Rua Sergipe, 19 ou redação de 'Klaxon'".(42) Atitude muito semelhante adotou, mais tarde, o grupo de *Estética*, no Rio de Janeiro: de acordo com os livreiros Sória e Boffoni, a Livraria Odeon servia de sede para a redação da revista; e segundo o próprio Prudente de Moraes Neto, "(...) era ambulante, estaria onde estivessem os seus diretores".(43)

## EDITORIAL HÉLIOS LTDA.

Em dezembro de 1923, surge em São Paulo o primeiro número da revista *Novissima:* trazia como sub-título "Revista de Arte, Ciência, Literatura, Sociedade, Política" e em sua direção figuravam os nomes de Cassiano Ricardo e Francisco Pati. Tratava-se de uma revista de grande efeito gráfico, executada na Tipografia de Rossetti e Rocco, cujo titular, José Rossetti, era já então considerado um técnico capacitado. *(Fig. 53)*


53


53a - Número de estréia: Capa de Palm. Em geral, apenas uma cor: nesta, vermelho.



Na seqüência de atividades dos modernistas, após a Semana de Arte Moderna, Menotti Del Picchia juntamente com Cassiano Ricardo e Plínio Salgado criam o "Movimento Literário Verde-Amarelo", ao qual vieram integrar-se Mota Filho e Alfredo Ellis. Pautadas por um nacionalismo extremado e ufanista, suas obras iam sendo promovidas e divulgadas pelas páginas daquele periódico que, em seu exemplar de n.º 6 (jul/ago/24), as anunciava, com destaque de meia página e grandes letras, como sendo "edições da Novíssima" (sob a legenda: "Novíssima, Editora — S. Paulo"). Nesta mesma oportunidade vem o esclarecimento de que a revista passaria a constituir-se numa sociedade editora e, objetivando enriquecer os meios literários do país, apresentaria, em breve, suas primeiras edições. A prioridade seria dada a *Discurso às Estrelas, A Frauta de Pan* (uma 2.ª edição com acréscimo) e *As Sete Cores do Arco-íris*, respectivamente, de Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Francisco Pati. Contudo, a obra que estreou esta nova marca editorial foi *Chuva de pedra*, de Menotti Del Picchia, seguida de *Borrões de verde e amarelo*, de Cassiano Ricardo, ambas de 1925; no cólofon desta última, a promessa para "em breve 'O Estrangeiro', de Plínio Salgado, e outros". Nesta mesma mensagem divulgavam, também, os endereços para eventuais pedidos: em S. Paulo, Líbero Badaró, 153, e, no Rio de Janeiro, à Rua S. Luís, 49.

Para imprimir tais obras, Menotti e Cassiano fundaram a Editora Hélios Ltda., estabelecida à Rua Asdrubal do Nascimento, 100, que, num manifesto estampado na própria revista *Novíssima* n.º 11 (ago/set/25), se firmava como "empresa gráfico-editorial". Os fundadores se propunham a colocar à venda em livrarias, por todo o país, suas primeiras edições "artisticamente organizadas, atinentes ao movimento literário e cultural brasileiro". Notificava também este comunicado que os fascículos da *Novíssima* seriam publicados regularmente bem como a nova empresa passaria a editar "uma série de obras modernistas" com o objetivo de "fixar o espírito do momento e da pátria na literatura nacional".

Nesta preocupação de externar seus ideais nacionalistas, o grupo verde-amarelo não os restringiria apenas "à linguagem específica na prosa e poesia", como afirma Menotti em sua *A Longa Viagem;* mas os exaltaria, também, e insistentemente, no aspecto gráfico e estético das publicações que traziam, agora, o timbre "Hélios".

Coerentes com seu pensamento, valeram-se de elementos visuais, como as cores da bandeira brasileira, distribuídas pelas capas, em tarjas, molduras, títulos e mesmo em ilustrações, quando havia. Essa presença gráfica do nacionalismo aparecia na própria marca da empresa que, curiosamente, variava entre um perfil indígena e o globo estrelado com a faixa "ordem e progresso", imagem representativa da bandeira nacional. Este símbolo vinha centralizado ora na capa dianteira, ora no canto inferior da segunda capa externa. *(Figs. 54 e 55)*

Em 1926, precisamente com a data de 14 de agosto, surge em S. Paulo o primeiro número de *O Conto Nacional:* uma revista muito fininha, com apenas doze páginas, que se propunha a publicar, a cada quinze dias, "um conto dos melhores escritores nacionais, antigos ou modernos", ao preço


54


55

Marcas da Editorial Hélios, provavelmente criadas por Belmonte.

de um mil réis, com possibilidade de assinatura. Embora promovida e distribuída pela Empresa Paulista Editora (Asdrúbal Nascimento, 100), era executada pela própria Editorial Hélios Ltda. De formato semelhante à *Novíssima*, e capa em papel acetinado, esta publicação foi composta e ilustrada por Belmonte que, segundo uma nota editorial, continuaria a fazê-lo nos números subseqüentes. Neste primeiro exemplar é publicado o conto inédito de Plínio Salgado: "O Isidoro" flagrante paródia sobre a revolução de 24 na capital paulista —, fartamente caricaturada pelo lápis satírico de Belmonte (sabidamente um dos mais ferrenhos críticos da política de então); muito a seu feitio, Belmonte faz aparecer no vão circular de um campanário (o óculo da torre) o sino da igrejinha cortado por uma faixa onde se lê "ordem e progresso". Ao final do texto, no rodapé, um anúncio: "Próximo número: 'A tragédia do Caixeiro Viajante', de Francisco Pati, brilhante escritor paulista". No entanto, dada a impossibilidade de encontrar outro exemplar da revista, e considerando-se sua natureza e propósitos, acreditamos, que *O Conto Nacional* não foi além deste número inaugural.

Possuindo oficinas gráficas próprias, a Hélios executava também revistas e serviços gerais do gênero comercial sem, no entanto, desprezar a feitura de algumas edições do melhor nível tipográfico. Algumas delas devem ser destacadas em nosso roteiro editorial, quer pelo volume em si, como um todo, quer pelas minúcias bem elaboradas. Um exemplo a ser apontado é, sem dúvida, uma das primeiras edições de *Vamos Caçar Papagaios* (1926), de Cassiano Ricardo, que traz capa dupla desenhada por Belmonte; no mesmo ano é lançada a obra *Pathé-Baby*,[44] de Antônio de Alcântara Machado com uma ilustração totalmente inédita de Paim. Ainda nesse ano a editora, administrada por Menotti, lançou *Boitatás*, de Pedro Saturnino, que trouxe os mesmos cuidados gráficos que caracterizam internamente a série "Novíssima", também enriquecida por uma capa dupla que traz a assinatura de Paim. Mas, em se tratando de precisão técnica nos clichês e realce do texto, em meio às ilustrações exuberantes de Di Cavalcanti, o *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, em sua primeira edição é, definitivamente, uma das mais felizes e perfeitas edições da Editorial Hélios.



Ao enumerarmos essas empresas virtualmente ligadas à publicação do livro, não tivemos, em momento algum, a pretensão de afirmar que fossem as únicas existentes, nem tampouco quisemos estabelecer um escalonamento entre as de maior ou de menor relevância na época.

Cada uma delas — e provavelmente outras que aqui não constam por ausência de dados — não só integrou o quadro editorial de S. Paulo como também contribuiu, de modo particular, para o desenvolvimento deste setor que envolve cultura, produção e comercialização.

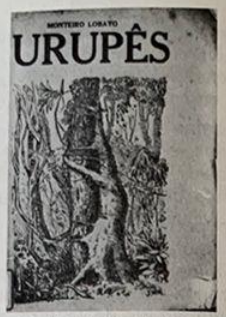
Através do perfil traçado aqui, se pode esboçar a imagem de um ambiente que, sob alguns aspectos, contraria as afirmações de vários autores quanto à inexistência, neste período, de casas editoras em S. Paulo. É corrente a crença de que o panorama editorial da época se restringia, fundamentalmente, ao Rio de Janeiro, pertencendo a hegemonia deste setor a tradicionais casas como Irmãos Laemmert & Cia. (com filial em S. Paulo e Recife), Garnier, Briguiet, Alves e algumas outras. Na verdade, publicar um livro nos primeiros decênios do século significava um requinte somente permitido aos aquinhoados financeiramente (ou aos bem apadrinhados): normalmente os originais eram remetidos para a Europa (França, Espanha, Portugal ou Itália), de onde a publicação retornava pronta, ficando aqui sob a responsabilidade de tradicionais estabelecimentos (que, no fundo, eram mais livreiros que editores), o que atendia satisfatoriamente à vaidade e exigência de autores de renome, já consagrados.

No entanto, conforme vimos, surgiam já as primeiras editoras em S. Paulo. Pequenas, despretensiosas; algumas, de porte mediano, outras, empresas de fôlego que desempenharam sua atividade — bem ou mal — no atropelo do desenvolvimento sócio-cultural, político e econômico destas primeiras décadas. Coexistiu o ritmo artezanal de algumas com o espírito empreendedor e competitivo de outras. Sim, já havia casas editoras em S. Paulo. Havia oficinas gráficas onde se executavam livros, publicações e periódicos, ainda que de pequena monta e de modesto nível técnico. O que não houve foi disposição — ou iniciativa — para editar a literatura que florescia com os anos vinte, ou, como dizia o próprio Lobato, "andava engavetada". Faltou coragem e desprendimento para lançar autores novos — dificilmente um editor se aventurava a tal empresa. Enfim, o que nos faltava era uma indústria editorial; lacuna esta que veio preencher José Bento Monteiro Lobato.

## *MONTEIRO LOBATO E SUA ATUAÇÃO PIONEIRA — de escritor a editor*

José Bento Monteiro Lobato, paulista de Taubaté, nasceu a 18 de abril de 1882 e morreu em 1948, a 4 de julho, em São Paulo. Com 18 anos de idade Monteiro Lobato ingressa na Faculdade de Direito de São Paulo. A tendência para escrever cedo se manifesta e logo se inclina para o conto,

56 - José Bento Monteiro Lobato em 1921.




57 - O "best-seller" da época.

gênero no qual firmaria definitivamente seu nome na Literatura Brasileira. Como estudante, já demonstrava um estilo pessoal, nitidamente vazado na ironia e no espírito sarcástico, através de contribuições literárias que iam ganhando corpo em jornaizinhos estudantis.

Em 1904, o criador de "Narizinho" encerra seu curso e volta para Taubaté, rumo à fazenda do avô onde inicia sua correspondência com Godofredo Rangel.[45] Viaja periodicamente a São Paulo, e antes mesmo de 1910 segue como Promotor Público para Areias, interior paulista.

São desta época as traduções que envia para *O Estado de São Paulo*; por contingência econômica, intensifica sua contribuição a vários periódicos, incluindo desenhos e caricaturas. Inquieta-o o clima compressivo de escrever para manter-se, quando recebe a notícia do falecimento do avô, em Taubaté. Inicia-se o segundo decênio e, herdeiro de imensa propriedade, Monteiro Lobato segue para Buquira, instalando-se na Fazenda, nas encostas da Serra da Mantiqueira. Lá transforma-se em fazendeiro, tentando — em vão — harmonizar as duas maneiras de agir e de pensar: administrar terras, por imposição do destino, e escrever, por vocação e sentimento. Duas posições antagônicas, inconciliáveis, que lhe exigiam esforço físico e mental.

## *FORA DA FAZENDA, GERMINA UMA "SEMENTINHA"...*

Vendida a propriedade rural, Lobato retorna a São Paulo, e, dono de uma pequena fortuna, adquire a *Revista do Brasil* (em junho de 1918) que, a esta altura, andava com a vida por um fio. Era uma revista atualizada,



essencialmente cultural, que, além da Literatura, conforme indicava seu subtítulo, abrigava também em suas páginas, Ciências, Artes e História.

Como novo proprietário-diretor, Monteiro Lobato introduz, de início, algumas inovações na diagramação da revista, começando pela estrutura da capa, mas atingindo também as páginas internas, onde inclui as primeiras vinhetas. Apesar de ter feito substituições no quadro administrativo da revista, Lobato cuidou sempre para que permanecesse inalterado seu padrão cultural. Ativou-a como um "veículo de difusão de certa parcela da literatura brasileira da época, mas principalmente da cultura nacional (...)"[46], e a tal ponto, que levou a caracterizá-la numa linha regionalista. Esta tendência — que refletia seu pensamento e sua formação — persistiu ao longo de sua direção e foi um dos motivos que, fatalmente, o distanciaram do grupo modernista.[47]

Por esta época, senhor de uma significativa produção literária, toda ela dispersa em vários periódicos, Lobato foi aconselhado por Plínio Barreto a reunir e editar seus contos num volume. Receoso a princípio, acabou aceitando a idéia. Como suas atividades na administração da revista tinham acentuado seu convívio com os dirigentes de *O Estado de S. Paulo*, procurou as oficinas da Secção de Obras do jornal e com o dinheiro que lhe sobrara da compra da *Revista do Brasil*, imprime, então, por conta própria, seu primeiro livro.[48] Em julho de 1918, as "Doze mortes trágicas", (título original que ele idealizara), saíram editadas em livro, afinal batizado com o nome do último conto: *Urupês*.[49] Uma vez na gráfica, fez a recomendação cautelosa de que no imprimissem mais de mil exemplares. Esta primeira e histórica edição de *Urupês* saiu em brochura, sem qualquer aparato gráfico, e trazia na capa, sem cor, um desenho de J. W. Rodrigues representando o "mata-pau" — figura vegetal que simboliza exatamente o espírito negativo da natureza.

É evidente que a preocupação imediata foi a distribuição da obra, fato que o autor relembra de forma pitoresca, muitos anos depois, em uma entrevista: "ainda tenho o caderno de capa vermelha em que eu mesmo anotei a distribuição. Não passavam de quarenta livrarias em todo o Brasil em situação de receber o livro e oferecê-lo ao público!"[50] E se as condições para se editar um livro não eram favoráveis, para difundí-lo não eram melhores; destas quarenta, S. Paulo contava com "uma meia dúzia de livrarias mal arrumadas e desertas"; mesmo assim, o movimento de vendas surpreendeu o autor, que confessa, em carta, a Rangel: "(...) neste andar, tenho de vir com a 2.ª edição em três ou quatro semanas". De fato, em poucos meses já rodava a terceira impressão.[51]

## *REVISTA DO BRASIL, UMA MARCA QUE SURGE*

Esta nova realidade despertou no espírito já otimista de Monteiro Lobato a idéia de se tornar editor. Para ele, pensar e imaginar significava agir e realizar. Assim, transformou a *Revista do Brasil* numa editora que veio revolucionar o panorama do livro e da leitura no Brasil.

Em 1919, já sob a chancela da Revista, surgiam as primeiras edições de *Cidades Mortas* e *Idéias de Jeca Tatu*, além de obras de outros autores e de uma nova edição de *Urupês*, agora com capa diferente. Nesta primeira safra, apareceram Leo Vaz, com *O Professor Jeremias;* J. A. Nogueira, com *Amor Imortal;* Hilário Tácito, com *Madame Pommery;* Lima Barreto, com *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, além de outros estreantes. No ano seguinte lançava novas edições: *Livro de Horas de Soror Dolorosa*, de Guilherme de Almeida; *Alma Cabocla*, de Paulo Setúbal; *Sem Crime*, de Papi Júnior, e outros mais. Nascia mais uma empresa no panorama livreiro da capital paulista. E a marca "RB", que verdadeiramente lançara alguns autores e obras, transformou-se rapidamente no logotipo que demarcou a história do livro nacional. *(Figs. 58 e 59)*


58


59

A nova casa editora registrada como "Monteiro Lobato & Cia.", funcionava no mesmo endereço da redação e escritório da revista: duas salas acanhadas do número 52, na Rua Boa Vista.[52] Para as primeiras publicações, o editor recorreu às oficinas de *O Estado de S. Paulo* e da *Revista dos Tribunais;* contava ainda com a Tipografia de Olegário Ribeiro & Cia., seus velhos companheiros, de quem se tornou sócio temporariamente. Mas ainda em 1919, o movimento das edições cresceu de tal forma que levou o criador do "Jeca Tatu" a montar suas próprias oficinas: pela mão experiente e capacitada de Natal Daiuto,[53] ingressou definitivamente na indústria livreira nacional.

Nesta ascensão ininterrupta que acabou por concretizar seu acalentado sonho de ser editor, Lobato contou sempre com a dedicação e a competência de Octales Marcondes Ferreira.[54] Juntos desde as "salinhas" da *Revista do Brasil*, Octales respondia pelos encargos de ordem comercial, para os quais o sócio-titular reconhecia ser uma verdadeira negação, ficando, por sua vez, com as resoluções de natureza cultural. *(Figs. 60 à 62)*

A década de vinte já se iniciara e o desenvolvimento da empresa vinha correspondendo às suas iniciativas sempre corajosas, sempre inusitadas: por vezes Lobato adotava métodos contrários aos interesses comerciais, mas mesmo assim as edições sob sua chancela (revolucionárias também na apresentação gráfica) invadiram o mercado livreiro. A editora cresceu e a procura de seus prelos tornou-se uma constante.[55] Não lhe faltaram críticas, mas a verdade é que, dos inúmeros nomes lançados com sua nova marca, grande parte firmou-se definitivamente nos meios literários.




60

61

Marcas e logotipos acompanharam a evolução da Empresa de Monteiro Lobato.

60a


60b

62

Por esta época, *Urupês* já andava pela sétima edição, acusando um autêntico recorde de tiragem; também de autoria de Lobato, *Cidades Mortas* e *Idéias de Jeca Tatu* saíam em terceira edição, enquanto *Negrinha* e *Onda Verde*, deixavam o prelo pela segunda vez. Foi quando estreou também no terreno da Literatura Infantil com *O Saci, Fábulas* e *Fábulas de Narizinho*, além de *Narizinho Arrebitado*, obras ilustradas por Voltolino.[56]

Ao investigar o procedimento de algumas editoras de S. Paulo, constatamos que, com esporádicas exceções, havia uma tendência generalizada em prestigiar autores pertencentes ao círculo da casa ou de seu relacionamento: a Hélios, por exemplo, praticamente só editou obras do grupo "verde-amarelo" ou de simpatizantes de sua linha de pensamento; a Melhoramentos deu sempre preferência a professores e autores acadêmicos voltados para a História e a Educação; a Revista dos Tribunais, por sua vez, preferia editar obras de caráter jurídico, e assim por diante. O próprio Lobato que, como editor, veio revolucionar este clima acomodadiço, amparou, de início, nomes ligados à antiga rodinha do "Minarete" ou adeptos de suas idéias. Fazia questão de editar autores novos (nem sempre talentosos) e não escondia seu entusiasmo pela temática voltada para as nossas

coisas o que, de certa forma, representava um protesto contra a situação de nossa cultura, na época viciada em modelos importados.

Sendo assim, desde o início dos anos vinte, vamos encontrar no Catálogo de sua Cia. Editora a presença marcante de autores que, como ele, penderam para uma literatura nacionalista, alguns com fortes traços regionalistas: Valdomiro Silveira, Godofredo Rangel, Paulo Setúbal, Cornélio Pires, Ricardo Gonçalves, Amadeu Amaral, Veiga Miranda. Outros romancistas e poetas foram também merecedores da mão forte do editor, apresentando, em comum, o caráter conservador de sua produção literária: Armando Caiubi, Simão de Mântua, Hilário Tácito, Lima Barreto, Moacir Deabreu, Rosalina Coelho Lisboa, Francisca Júlia, J. A. Nogueira, Júlio César da Silva são alguns exemplos.

Como se percebe, quando Monteiro Lobato se dispôs a editar os "novos", o fez no sentido de prestigiar os "estreantes", sem qualquer vinculação com o movimento renovador, e não os "novos de idéias" que a esta altura, incorporavam o grupo modernista de 1922, liderado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade.[57]

O relacionamento de Monteiro Lobato com o grupo de vanguarda tem sido analisado e avaliado, por críticos e historiadores, em seus vários aspectos: idéias, obras e atitudes de ambos os lados. Não sendo este o nosso objetivo, nossas referências permanecerão na esfera da editoração de obras literárias. Não deixa de ser curioso que, nos idos da segunda década, pelas páginas de *A Vida Moderna, A Cigarra* e outras revistas, nomes de modernistas tenham se entrecruzado com o de Lobato e seus pseudônimos: todos faziam suas primeiras aparições literárias nos periódicos da época. Em carta a Rangel, o jovem contista tecia seus comentários: "O Oswald de Andrade dá uns palminhos de futurismo e o Guilherme de Almeida e o Inácio Ferreira (sic) criam uma língua mista de português e francês muito engraçada", que afinal concluía ser bonita e elegante.[58]

O tempo passou e as correntes antagônicas formaram-se, criando, mesmo, um certo clima de hostilidade de parte a parte, embora tenha havido exceções. Uma delas foi Menotti, que, além do companheirismo profissional que manteve com o criador de "Narizinho", teve boa parte de sua obra editada (ou reeditada) por Lobato, entre 1922 e 1925, quando, então, passa a fazê-lo pela Hélios, alternadamente com a Cia. Editora Nacional. Oswald de Andrade — que teve *Os Condenados* também editados em sua empresa —, declarou mais tarde ter sido *Urupês* o "autêntico 'marco zero' do movimento modernista"; já Cassiano Ricardo condenava o 'caipirismo' de Monteiro Lobato no "Jeca-tatuísmo inferior, ilógico e demasiado grosseiro para ser nacional".[59] A verdade é que o editor não poupava muito os modernistas em suas críticas, pois se em verbetes de seu *Catálogo de Obras* reconhecia no poeta de *raça* o "excelso poeta do verso moderno", logo adiante, sua referência ao *Jardim das Confidências* de Ribeiro Couto: "Poesia moderna sem os exageros dos modernistas espalhafatosos...", revelava sua opinião a respeito do grupo em geral.[60]



*"DEPOIS, O LOBATO CRESCEU QUE NEM EMBAÚBA DO BREJO — viçosa, refolhuda fazendo sombra sobre o matinho canalha..."*[61]

Ao escrever a Rangel, em setembro de 1921 — " Temos editado brutalmente. Já trinta edições este ano e mais quinze que estão para este mês... Isto me cheira a recorde...", Lobato pressentia o que veio a se concretizar. Esse movimento só fez aumentar seus negócios; contrariando os prognósticos de alguns pessimistas, sua empresa crescia em todos os sentidos e as instalações exigiam consecutivas mudanças de local. Da Rua Boa Vista, onde se iniciara com a *Revista do Brasil*, sua ascensão levou-o a instalar sucursal no Rio de Janeiro à Rua Rodrigo Silva, 28 — 2.º andar, e cuja gerência confiou a Dezembrino Silva.

Em 1922, o movimento das edições obrigou-o a procurar um lugar mais amplo e sua empresa — agora "Monteiro Lobato & Cia." — muda-se para a Rua Sta. Efigênia, 3-A, uma ampla área térrea, onde ele mesmo diz terem adquirido "a feição normal dos grandes negociantes de cebolas", e ironizava: "vendemos cebolas literárias";[62] dois meses depois, mudava-se para um prédio maior e mais adequado ao acervo que continuava crescendo: Rua dos Gusmões, 70 (posteriormente, instala-se à Rua Brigadeiro Machado e, em seguida, na Praça da Sé, 34), preparando-se assim para receber, segundo suas próprias palavras, "a tão sonhada oficina". Agora poderia produzir "em casa" a *Revista do Brasil*, enquanto sua empresa se encaminhava rapidamente para o apogeu, como estabelecimento especializado em editoração. Chegou mesmo a ser articulada uma fusão — que não se concretizou — com a Leite Ribeiro, no Rio de Janeiro.[63] Absorvido pelo agigantamento de sua casa, cada vez dava menos atenção à Revista que passou a ser dirigida por Paulo Prado com Sérgio Milliet como redator-secretário — uma experiência nova para o periódico: "eles são modernistas e vão modernizá-la. Vejamos o que sai..."

Por essa época, imponente no nome e imponente na estrutura, a Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato recebia dos Estados Unidos um maquinário que vinha equipar as oficinas com as melhores condições técnicas. Agora, sua gráfica iria operar em composição a linotipos e monotipos, o que representava mais um avanço no terreno em que já liderava. Seus catálogos de edições anunciavam "as modernas possibilidades de impressão, encadernação, litografia, zincografia, tricromia, pautação e fabricação de livros em branco", afirmando, enfim, que a firma estava "apta a executar com toda a perfeição todo e qualquer trabalho (...)". Estendendo-se para além da literatura de adultos e crianças, Lobato chegou à Filosofia, Sociologia, Ciências, História, Política, livros técnicos e didáticos; editou obras especializadas em Jurisprudência, Contabilidade, Medicina, Religião, não havendo praticamente área do conhecimento humano que não houvesse passado por seus prelos. Envolvera-se e aprofundara-se de tal forma no mundo dos negócios editoriais que, no fundo, já deixava transparecer — a par de sua euforia e entusiasmo aparentemente infindáveis — certa mágoa em ter-se afastado tanto de sua literatura, em detrimento de materializante comércio. Este sentimento vai tomando forma nos desabafos ao

amigo Rangel; nota-se mesmo uma ponta de nostalgia e de preocupação em sua correspondência com o antigo companheiro do "Minarete". Em várias oportunidades, recrimina-se por produzir "até livros em branco em troca de autores nacionais!" Situação que começava a parecer-lhe incômoda, como se fora uma traição aos seus princípios e aos seus objetivos, ultrapassando sua meta inicial que era a de editar livros — só livros.

Mas, o ano de 1924 não acabaria mesmo em ordem. Barulho e tiroteios provocados pela Revolução de Isidoro Dias Lopes, em São Paulo, apontavam os primeiros prejuízos. Lobato, que estivera no Rio para umas férias, em sua volta encontra suas oficinas marcadas pelas bombas. O pior havia passado, mas o aspecto que ficara era deprimente. "Nem parecia S. Paulo!" descreve a Rangel. É nesse ano que o autor de *Urupês* assume uma atitude inusitada: não se dispõe mais a editar "poetas e literatos nacionais de segunda classe". Somente os que considera de "primeira linha", além de traduções da literatura universal. As obras que classifica do "domínio público" passam a interessar-lhe, dentro de uma programação que excluía o aspecto dos direitos autorais. Lobato perdera, como todo comerciante, aquele sentimentalismo com que iniciara o empreendimento.

Mas em meados de 1925, a *Revista do Brasil* periclitava, acusando uma nova crise em seu andamento e em sua estrutura. Os sintomas de maus momentos para as plagas de Lobato se caracterizaram quando a Light começou a racionar a força em toda a cidade de S. Paulo. Os Bancos negavam crédito e a seca que se abatera sobre o Estado significou o início de uma crise generalizada. Para a poderosa Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, trabalhar em regime de dois dias por semana representava a solução mais desastrosa.

Mesmo nessas horas de amargura, Lobato não perdia seu senso de humor; e a ironia de seu desabafo escondia um quê de revolta: "Estou pensando em mudar-me para a beira dum rio — para a beira do Amazonas — do Mississipi... Isto de *secar* à moda cearense é horrível". E, satirizando a situação irremediável, se auto-caricatura na figura do Jeca Tatu: "Estamos aqui de cócoras na nossa empresa, parados, com os juros das dívidas a crescerem, à espera de que chova e a Light se normalize. Eu podia prever tudo no meu negócio" queixa-se, "menos isso: seca do Ceará em S. Paulo"...[64]

Como era de se esperar, houve toda sorte de especulação sobre as causas que responderam pelo desastre da maior empresa editora da época — "uma falência inesperada e paradoxal", na opinião de Octales Marcondes Ferreira. Opiniões e críticas apontavam, inclusive, para motivos de ordem pessoal, como excessivo otimismo por parte de Lobato ou demasiada fé na honestidade alheia. Na verdade, muitos foram os fatores responsáveis, mas a conjugação de crises de natureza social, política e econômica a um só tempo concorreu, sem dúvida, para a derrocada de sua Companhia. De qualquer forma, tanto Lobato quanto Octales reconheceram que o ponto nevrálgico para a queda residiu, como ironia da sorte, na instalação das grandes e modernas máquinas. O capital absorvido na área industrial prejudicara as atividades da editoração; consciente deste fato,



mas já pensando na reabilitação, Lobato escreve em carta de agosto de 1925: "A nova empresa será só editora — imprimirá em oficinas alheias".

## *COMPANHIA EDITORA NACIONAL — O "FRONDOSO JEQUITIBÁ"*

Passado o primeiro impacto, nova fase e novos rumos delineavam-se. Juntos mais uma vez, Monteiro Lobato e Octales Marcondes Ferreira reuniram suas posses, ânimo e coragem e, do arremate da empresa recém-liqüidada, fizeram renascer a casa editora que, no otimismo teimoso do autor de *O Saci*, seria, em breve, "(...) maior que o Pão de Açúcar, e sólida como ele".

Estava fundada a Companhia Editora Nacional, que passou a fazer parte do elenco editorial de S. Paulo, já na segunda metade da década de vinte — mais propriamente, a partir de fevereiro de 1926. Inicialmente modesta, mas promissora, a nova empresa contava a seu favor com a experiência e a dedicação de dois baluartes do conhecimento livreiro, aliando o equilíbrio de Octales ao dinamismo de Lobato. As oficinas da antiga empresa estavam perdidas, mas reavido, judicialmente, o setor editorial, conseguiram erquer aquela que veio a ser a mais sólida empresa livreira do país. Na matriz em S. Paulo permaneceu Octales e no Rio de Janeiro foi inaugurada uma filial, pela qual respondia Lobato. Assim impulsionada, a nova Companhia iniciou, segura, sua vitoriosa atividade no mundo das publicações nacionais, estreando, em 1926, com *Meu cativeiro entre os selvagens do Brasil*, de Hans Städen.

Além de lançar a público grande número de autores, a Editora Nacional reeditou outros que sua antecessora já havia prestigiado; agora, sem preferências ou tendências, eram editados modernos, clássicos, regionalistas, passadistas e nomes da vanguarda. De um modo geral, todo autor de renome de nossa cultura. Demonstrando logo, o dinamismo com que era dirigida, a nova editora passou a publicar em grandes tiragens, tornando-se rotina edições de cinco mil volumes e, em caso de alguns autores, até dez mil.[65]

No último triênio dos anos vinte, a Cia. Editora Nacional editou *O Príncipe de Nassau* (1927), de Paulo Setúbal, iniciando, ineditamente, uma série de romances históricos, gênero que Lobato já havia pressentido como sendo "uma mina" editorial; foi nessa época que pensou também em promover a poesia nacional, através da coleção "Os Mais Belos Poemas de Amor", com reedições de vários de nossos autores. A programação da casa crescia em ritmo seguro, com a publicação de autores estrangeiros vertidos para o idioma nacional (inclusive com traduções feitas pelo próprio Lobato), obras didáticas e científicas, literatura infantil e outras mais, o que fazia de seu movimento um dos mais respeitáveis entre suas co-irmãs. A Companhia Editora Nacional que, nas palavras de Nélson Palma Travassos, foi, além de tudo, uma verdadeira escola formadora de profissionais —, na verdade marcou o movimento editorial brasileiro a partir das décadas seguintes, vencendo etapas e atingindo uma invejável posição. Vingara, assim, a "sementinha" plantada por Lobato no distanciado 1918.

## Notas

1. Antônio Barreto do Amaral — Ensaio Histórico-Literário. *Revista do Arquivo Municipal de S. Paulo*, 174: 125-75, jul. set. 1968.

2. Idem, p. 129.

3. Idem, p. 132.

4. O Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo foi fundado em 1.º de novembro de 1894.

5. Em junho de 1917, sai o primeiro exemplar dirigido por Pereira Duprat e Cassiano Ricardo; este, mais tarde, deixa seu lugar para Homero Prates e Guilherme de Almeida. Di Cavalcanti respondia pela direção artística. Em dezembro do ano seguinte, extremamente modificada, *Panóplia*, iniciava sua segunda fase agora sob a direção de Edmundo Amaral e Menezes-Drummond; tem Sylvio Floreal na direção literária e como redator artístico "o fino caricaturista Ferrignac"". A respeito deste e de outros ilustradores citados neste trabalho, ver notas biográficas ao final do texto.

6. Fundada com o nome de *Cultura*, a *Revista do Brasil* iniciava sua atividade em janeiro de 1916 com tiragem mensal, sob a direção de L. Plínio Barreto, Júlio Mesquita e Alfredo Pujol. Na página 215 do exemplar n.º 30 (jun. 1918) vem o comunicado de sua aquisição por Monteiro Lobato, que aparecia como Diretor, ficando Pinheiro Júnior na secretaria e gerência.

7. Nasceu sob a égide de uma empresa editorial — a Sociedade Editora Olegário Ribeiro — e foi dirigida por Breno Ferraz. Ao longo dos seus quinze exemplares (que circularam entre 6.maio e 6.ago. de 1921), teve sua orientação pautada pela sobriedade e conservadorismo. No manifesto que acompanhava cada número, os editores declaravam: "Acolher com prazer — e remuneramos — todos os trabalhos interessantes que nos sejam enviados por autores conhecidos e desconhecidos, consagrados e estreantes...".

8. Mensário ilustrado, constituiu-se numa pequena e excelente publicação da Cia. Melhoramentos de São Paulo. De caráter essencialmente conservador, teve um conteúdo pedagógico de certa forma superior ao literário.

9. Estritamente literária, em pequenas dimensões e sem qualquer atrativo visual (até mesmo pobre na feição), esta revista circulou mensalmente sob a responsabilidade da Editora Empresa de Divulgação Literária. Seu primeiro volume, datado de janeiro de 1927, apresentava o objetivo da empresa, que era o de divulgar, de preferência, inéditos da nova geração brasileira, na forma de coletânea mensal.

10. Esta publicação mensal foi um periódico especializado em assuntos musicais, e ricamente ilustrado por Paim, que também participou de sua criação. Segundo seu depoimento, a revista teria tido maior popularidade e poderia desfrutar de mais interesse não fosse a natureza exclusivista que o maestro Sá Pereira teimou em manter. Ficou sendo uma das raras publicações do gênero, desta época (entrevista de Paim à A. em 24.02.1974, em sua residência).

11. Foi a um só tempo fruto do movimento de 22 e terreno onde melhor e mais amplamente se expandiu o grupo que a manteve de maio de 1922 a janeiro de 1923. *Klaxon*, um "Mensário de Arte Moderna" por todos os motivos, refletia "sonoramente"



os objetivos e realizações vanguardistas. Teve também a destacá-la uma grande contribuição estrangeira em suas páginas.

12. Periódico de boa elaboração tipográfica, feita com material da melhor qualidade. Pelo porte, destacava-se como um exemplo de revista clássica, comparável com as revistas estrangeiras. Teve seis exemplares, e em crônica do *Correio Paulistano* (23.4.1920) Menotti, que se assinava Hélios, comentava: "(...) ao que nos consta, a futura publicação conta com o apoio artístico e intelectual dos mais belos espíritos do país (...) vem armada com umas trinta seções: é quase enciclopédica".

13. Fundada após a Semana de 22, representou, na época, uma das melhores revistas literárias. Pertenceu e serviu ao grupo da corrente "verde-amarelista" encabeçada por Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado. *Novissima* teve duas fases, que se definiram pelos respectivos subtítulos: "Pensamento de Arte, Ciência, Literatura, Sociedade e Política" e a partir do 11.º número, "Modernismo, Nacionalismo, Ibero-americanismo".

14. Teve duas fases distintas denominadas pelo próprio grupo, de "1.ª dentição", que circulou com 10 números mensais (de maio de 1928 a fevereiro de 1929), e "2.ª dentição", que a partir de março de 1929 se apresentava radicalmente modificada. A primeira etapa da revista foi dirigida por Antônio de Alcântara Machado e Mário de Andrade, enquanto que Oswald de Andrade, Oswaldo Costa, Raul Bopp, Jaime Adour da Câmara e Geraldo Ferraz responderam pela orientação da revista em sua segunda fase, ou "2.ª dentição".

15. Embora seja um jornal, incluímos este periódico em nosso estudo sobre as revistas de vanguarda, por ter sido um dos exemplos mais significativos de atuação literária na época. "A própria natureza do jornal aproxima-o mais de uma revista, pelo conteúdo e periodicidade" ("Introdução" de Cecília de Lara para a edição fac-similar. São Paulo, Martins, 1977). Circulou com apenas sete números; manteve-se na direção A. C. Couto de Barros e Antônio de A. Machado, enquanto Sérgio Milliet se responsabilizava pela secretaria e administração.

16. Nélson Palma Travassos — *Nos bastidores da literatura*. S. Paulo, Brasiliense, 1944, p. 54-66.

17. Idem, ibidem.

18. Mário Graciotti — Os editores não morrem. *O Estado de S. Paulo*, 3.7.1965, *Supl. Lit.*

19. Maurício Bünhaeds, natural de Viena, veio para o Brasil em 1889. Pioneiro na fabricação a vapor do envelope, jamais tentada entre nós, tida como uma revolução no ramo da cartonagem em S. Paulo. (Almanaco, 1901 — *La Tribuna Italiana*, Firenze).

20. *Livro de Ouro de 'O Estado de S. Paulo'*, São Paulo, Duprat, 1914, p. 196-7.

21. Edgard Cavalheiro — A Semana e os Livros. *O Estado de S. Paulo*, 22.12.1956, *Supl. Lit.*

22. Afrancesar o nome fazia parte do modismo de escrever em francês, ao qual aderiram Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira (em contribuições pela *Klaxon*) além de outros do grupo. Estas poesias de Sérgio Milliet foram editadas "pour le groupe littéraire 'Jean Violette' — Genève", conforme consta na própria edição. Em 1923 Milliet lançou *Oeil - de - Boeuf*, pela "'Lumière' — (160, Avenue D'Amérique Anvers, Paris"). Sobre obras de autores brasileiros editadas fora do Brasil, há um curioso fato a respeito de *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, que traz a indicação de ter sido editado pela Sans Pareil (37, Avenue — Kleiber, Paris). Ocorre que M. Hilson informou a Albert Nemer sobre a referida obra, de que na verdade, não teria sido editada, mas impressa nas oficinas da Sans Pareil, conforme depoimento obtido por Aracy Amaral em Paris, a 6.1.1979.

23. "O editor é um traço de união entre os artistas e o público" como também, "um livro é um encontro do escritor com o leitor". Definições feitas por Max Fischer (ex-diretor literário da editora Flammarion em Paris, de 1912 a 1940, radicado no Brasil) espelhando seu ponto de vista e sua longa experiência no assunto. (Ver artigo em *Vamos Ler!* RJ., 22.jan.1942, p. 18-19, 62).

24. Desde 1908, estabelecido na Praça da Sé, 146, João Francisco Gazeau recebeu e atendeu clientes como Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Belmonte, Rui Barbosa e outros. (*Leia livros*, n.º 27, ago.-set.1980).

25. De suas novas instalações fazia parte o Salão d'O Livro local onde vários artistas plásticos tiveram oportunidade de expor suas obras.

26. Empresa livreira sem qualquer vinculação com sua homônima em Porto Alegre.

27. Alexandre Marcondes Machado, poeta satírico e engenheiro, foi o criador do "estilo macarrônico", pelo qual celebrizou seus textos; tornou-se mais conhecido e popular pelo pseudônimo Juó Bananére.

28. Idem nota 18.

29. Idem nota 21.

30. Em sua originalidade gráfica, traz a explicação na página de rosto: "Coi tipi i clichês di casa Mayença di Paternostro Irmãos & Cia. Largo da Sé, 37 — S. Paolo".

31. Estes poemas, editados numa plaquette de 33.5x23.5 cm, foram reeditados em 1925 pela Cia. Gráfica-Editora, de Monteiro Lobato, num diminuto volume de 16 x 12.5 cm, que conservou algumas características gráficas da primeira edição. Em 1927, a Cia. Editora Nacional relançou-os na coleção "Os Mais Belos Poemas de Amor", a que voltaremos a nos referir.

32. Pedro Ferraz do Amaral — Clovis Ribeiro, editor pioneiro. *O Estado de S. Paulo*, 24.12.1966, Supl. Lit., p. 4.

33. Nome dado a um pseudo-clube onde se reuniam Monteiro Lobato, Cleómenes Campos, Correia Júnior, Leo Vaz, além de alguns artistas, tais como Belmonte, Juvenal Prado, Palm e outros. (*Vamos Ler!*, 29.01.1942)

34. Curiosa personalidade que, por exercer várias profissões, teve sua carreira literária sacrificada. Foi diretor do *Jornal do Comércio* de S. Paulo, professor em Ribeirão Preto, agricultor, ministro da Marinha e jornalista. (Nélson Palma Travassos — *Nos bastidores da literatura*. p. 111-25)

35. "Histórico da Empresa Gráfica 'Revista dos Tribunais' contada por Nélson Palma Travassos". (Catálogo editado pela própria ed.).

36. Pela correspondência da família Weiszflog, sabe-se que fazia parte de seus planos a vinda de alguns de seus cinco filhos para a América. Destes, dois dos mais novos — Otto e Alfredo — vieram para o Brasil. Logo mais tarde veio o último do clã — Walther. (Arquivo da Cia. Melhoramentos.)

37. Este prédio havia sido construído pelo próprio Bünhaeds para sua indústria de cartonagem e encadernação. Lá passaram a funcionar as várias seções administrativas da Melhoramentos, além da loja de vendas e todas as oficinas onde se realizavam, entre outras coisas, a pautação e encadernação, folhinhas, calendários, baralhos, mapas e, inclusive, a própria *Revista Nacional*. (*R.N.*, n.º 2, ano I. nov. 1921).

38. Alfredo Weiszflog reativou a antiga fábrica de papel que chegou a produzir os "primeiros papéis brancos para impressão para escrever no Brasil". Foi com ele também que se planejou o atual reflorestamento das áreas até então sem cultivo em Caieiras e, já na década de quarenta, foi construída a fábrica de celulose. Estes empreendimentos representam o ciclo traduzido no "slogan": "Do Pinheiro ao Livro — uma realização Melhoramentos".

39. A chamada unidade "Gráfico-Editorial" está, hoje, sob a chancela das Edições Melhoramentos. Tem uma atuação que vem do remoto 1915, e as publicações se mantém dentro dos mesmos assuntos, classificados por seus responsáveis em seis linhas mestras: ficção, divulgação, didáticos e paradidáticos, dicionários, literatura infantil ou juvenil e material educativo.

40. Alguns dados foram obtidos em depoimento que nos foi feito em 1978 por seu proprietário mais recente, Dr. Joaquim Bicudo.

41. Plínio Doyle — História de Revistas e Jornais, IV. *Revista do Livro*, 35: 53-62, 1968.

42. *O Movimento Modernista em Pernambuco*, 2.º vol. p. 362.

43. *A revista Estética — contribuição para o estudo do Modernismo Brasileiro, 1924-25*. (Tese de mestrado de Maria Célia M. Leonel, FFCL-USP, 1976)

44. Esta obra de Antônio de Alcântara Machado, ao que sabemos, nunca foi reeditada. Hoje está em preparo e edição fac-similar e crítica, por iniciativa da Profa. Dra. Cecília de Lara.



45. Esta correspondência de 1903 a 1943, foi reunida em dois tomos: *A Barca de Gleyre* "(Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel)". Editada pela Brasiliense em 1946, fez parte da 1.ª série das Obras Completas de Monteiro Lobato, respectivamente nos volumes 11 e 12.

46. *Revista do Brasil e a formação de uma Consciência Nacional*. (Tese de mestrado de Marta L.V. Orlov, FFCL-USP, 1980).

47. Sobre a posição nacionalista-regionalista de Lobato frente ao modernismo, diz Afrânio Coutinho: "O caso de Monteiro Lobato é curioso porquanto, jamais havendo aderido ao modernismo, tendo-o mesmo hostilizado (...) deve ser incluído no rol dos precursores da renovação estética, pelo sentido nacionalista de sua obra (...)". (Afrânio Coutinho — *A Literatura no Brasil*, v.4, p.40-1).

48. Mais tarde Lobato confessa sua inexperiência no assunto. Na verdade, outros autores brasileiros e estrangeiros também tiveram que imprimir suas obras. Rubens Borba de Moraes, em sua recente *Lembrança de Mário de Andrade — 7 cartas* (p. 16), conta-nos que, tanto Oswald de Andrade, quanto Manuel Bandeira e Mário de Andrade, imprimiram, eles próprios, seus primeiros livros. E acrescenta: "Guilherme de Almeida, foi o único do grupo que, depois de *Messidor*, sempre encontrou quem editasse e lhe pagasse direitos autorais". A impressão de *Paulicéa Desvairada*, por exemplo, custou ao seu autor a quantia de um conto e duzentos, que representava "muito dinheiro", o que justifica provavelmente a simplicidade de suas primeiras edições, "tão mal impressas, em papel barato". Rubens B. de Moraes esclarece: "ele tinha muito gosto por edições bonitas, era um bibliófilo entendido, mas as lições de piano não davam para o luxo de imprimir os próprios livros em papel caro".

49. No fundo, nem o próprio autor estava satisfeito com a escolha do título "Doze mortes trágicas", embora este caracterizasse bem a coletânea de contos. Mas seu amigo Arthur Neiva veio em seu auxílio: "Porque não adota o nome 'Urupês', tão sonoro?..." (*Prefácios e Entrevistas*, p. 185).

50. Entrevista com Silveira Peixoto para *Vamos Ler!*, RJ., 30.9.1943, p. 26-27, 62.

51. Certa ocasião, o próprio Lobato definiu a posição de *Urupês* na trajetória do movimento editorial brasileiro: "Foi a sementinha que gerou o frondoso Jequitibá...", referindo-se à Cia. Editora Nacional — última etapa em seu roteiro como editor. E essa caminhada foi fortalecida pela presença de Octales Marcondes Ferreira.

52. Menotti, descreve o ambiente de trabalho de Lobato: "Seu fojo? Um escritório atulhado de livros, de prensas, de papéis, de revistas, de jornais, de goma arábica, de quadros a óleo, de desenhos de Wasth Rodrigues". (*Hélios CP*, 11.10.1920, "Cartas a Crispim — II — Monteiro Lobato")

Se as pequenas instalações pouco ou nada ofereciam para o conforto físico, como ambiente espiritual favoreciam todos os que faziam de sua sede uma parada obrigatória. Leo Vaz, que secretariava a "nova empresa", conta com muito sabor que pela manhã, respirava-se ali, trabalho e produção, com a pequena equipe liderada por Lobato. "À tarde, a Revista virava clube ou tertúlia, onde compareciam, cavaqueavam, discutiam ou tiravam uma furtiva soneca, os mais variados, heterogêneos e desencontrados espécimes intelectuais, desde o importante Martim Francisco, sempre aparentando um ar de conspirador do I Império, até um maluco, egresso do Juqueri, colombiano e sem teto que Lobato certa noite deparara a vaguear pelo Anhangabaú". O escritório de Lobato acolhia, portanto, escritores, jornalistas, intelectuais, artistas, poetas e pensadores, ao lado de fornecedores de papel, representantes de livreiros ou gerentes de tipografias. "E ali, num entra e sai, geralmente 'à francesa', aventavam-se todos os assuntos, discutiam-se todas as políticas, esmerilhavam-se todas as filosofias, contavam-se todas as anedotas, esparramavam-se todos os boatos, cortavam-se todas as casacas, com a irreverência, despreocupação e certa inocência mesmo, como na mais álacre e anarquizada república de estudantes". (*Páginas Vadias*, Leo Vaz, p. 78-9).

53. Segundo Nélson Palma Travassos, foi o "mestre de todos os gráficos paulistas"; não só soube transmitir seus conhecimentos técnicos, mas criou padrões modernos na feitura dos livros brasileiros. (*Livro sobre livros*, p. 89).

54. Octales Marcondes Ferreira, desde os 19 anos, quando se iniciou no ambiente livreiro, desempenhou vital assessoria nas empresas de Lobato, de quem tornou-se

inseparável amigo. Foi a partir da criação da Cia. Editora Nacional (1926) que sua figura ganhou maior destaque no mundo empresarial.

55. Sobre esta maneira de agir, disse Menotti em uma de suas "Cartas a Crispim": "Trabalha de manhã à tarde, com trapística paciência, lendo xaropadas que os plumitivos tentam impingir à Revista e à Casa Editora... Lobato tem um lugar garantido no céu; revê brochuras impossíveis, gordas como um campeão caracu, pesadas como um hipopótamo". (*CP*, 11.10.1920).

56. Lemmo Lemmi, verdadeiro nome de Voltolino, foi um dos ilustradores que colaboraram na *Revista do Brasil*, principalmente em "Caricaturas do mês". Ver nota biográfica ao final do texto.

57. Ilustra bem esta atitude, o caso de *Paulicéa Desvairada*, narrado por Fernando Góes: "Diante daqueles versos que lhe pareceram demasiadamente extravagantes, Monteiro Lobato ficou na dúvida — esses modernistas ou são umas bestas ou são uns gênios, exclamou. E engavetou o volume por algum tempo. Depois, assuntou bem e decidiu que o livro não podia sair assim seco, sem uma explicação do que era, sem nada que o tornasse mais acessível ao público, que o colocasse mais perto do leitor. Falou isso ao poeta Mário de Andrade, dizendo-lhe que escrevesse um prefácio para a *Paulicéa Desvairada*". (*Revista do Arquivo Municipal de S. Paulo*, 98: jan.fev.1946).

58. Lobato referia-se a expressões francesas como "trottoir" para "calçadas" e "midinettes" para as "pequenas operárias do Belenzinho". (*A Barca de Gleyre*, v. 12, p. 93). Nestas ocasiões alçava-se a crítico de seus contemporâneos: "(...) vem surgindo um Guilherme de Almeida, cujo *Nós* revela muita coisa. Parece-me poeta de verdade (...)", ou como sendo "o balbúcio de uma corrente nova (...). Tenho muita fé nesse menino de Almeida (...) Menotti também desponta, meio papagaio ainda, meio discursante, mas é capaz de dar coisa". (*A Barca de Gleyre*, p. 143-5).

59. *Novíssima*, n.º 11, SP. 1925.

60. Catálogo das Edições de Monteiro Lobato & Cia., S. Paulo s/d. p. 14.

61. Artur Coelho — "Emília no país maravilhoso da gramática". *Boletim de Ariel*, 1: 14-5, out. 1934.

62. *A Barca de Gleyre*. p. 243-4.

63. Esta livraria, mais tarde Livraria Freitas Bastos, patrocinava edições literárias e foi, no início da década, a maior do Rio de Janeiro. Segundo Sérgio Buarque de Hollanda, "A Garnier era a mais antiga, tradicional, mas em dimensões e acervo, a Leite Ribeiro era maior (...) tinha dois andares, ambos atopetados de livros (...)". *O Mundo Literário* foi a revista que lhe serviu de veículo de propaganda. Ver sob este aspecto, *O Mundo Literário — um periódico da década de vinte no Rio de Janeiro*. (Tese de mestrado de Eneida Maria Chaves, FFCL — USP).

64. *A Barca de Gleyre*. p. 277-8.

65. No Rio, Lobato seguia otimista: "(...) anos atrás, na velha companhia quando tirávamos duma obra 3.000, todo o mundo achava arrojo de loucos. Pois hoje começamos muitas com 10.000 e se a obra tem qualidade (...) com 20.000, como o *Nassau* do Setúbal." (*A Barca de Gleyre*, p. 297).



# Capítulo II

## O LIVRO E O PÚBLICO

### *AS POSSÍVEIS CAUSAS PARA UM ÊXITO EDITORIAL*

Para se obter a "temperatura" de um movimento comercial impõe-se, de início, uma questão: o que influencia a venda de um produto? Evidentemente, dependendo da natureza desse produto, múltiplos serão os fatores que devem ser considerados como prováveis causas para sua aceitação por parte do comprador.

Nosso interesse, aqui, prende-se tão somente ao livro enquanto obra literária; lembrando que nosso estudo se refere ao período que corresponde aos primeiros anos de após-guerra, estendendo-se pela década de vinte, e ao movimento literário de então, propomos uma pergunta mais específica: o que levava o leitor de então a adquirir o livro?

Antes de responder categoricamente a esta interrogação, seria preciso fazer algumas considerações sobre os elementos capazes de interferir na escolha do livro por parte do público, determinando sua aquisição e até possibilitando o êxito editorial. Em princípio, o autor deveria ser capaz de despertar no público o maior interesse por sua obra. Suas qualidades literárias, e estilo pessoal, não resta dúvida, podem realmente garantir uma preferência junto ao leitor; no entanto, mesmo entre os autores já consagrados, o sucesso de uma obra nem sempre se repete em outra, como lembra Nélson Palma Travassos.

Também o gênero literário dificilmente poderia ser apontado como causa primeira na aceitação de uma obra. "A grosso modo, o público lê de tudo": romance, novela, conto, crônica ou poesia, muito embora haja uma série de peculiaridades em relação ao gosto pessoal; a poesia e o romance sempre obtiveram uma cotação mais significativa por parte do público feminino.

Quanto ao assunto, embora com grande probabilidade de ser o ponto alto no interesse do público e vindo, muitas vezes, sugerido no próprio título da obra, não significa que deva ser apontado como fator absoluto transformando o livro num "best-seller". Há que se considerar os aspectos

sócio-culturais decisivos no envolvimento do leitor com a obra: gosto pessoal, identificação, faixa etária e até mesmo modismos, onde é freqüente e sensível a influência de grandes nomes, correntes, ou mesmo acontecimentos sensacionais.

## "QUER VENDER TAMBÉM UMA COISA CHAMADA 'LIVRO'?"

Pode-se dizer que, em S. Paulo, até a Primeira Guerra, vender livros, embora não fosse absolutamente uma novidade, não chegava a ser uma prática do comércio, nem comprar livros era um hábito do paulista. Nélson Palma Travassos, em sua crônica "De D. João VI a Monteiro Lobato", lembra que o livro era facilmente preterido pela revista e pelo jornal, que gozava de "maior prestígio".[1] Bem mais que hoje, a leitura de periódicos prendia a atenção do leitor comum: o público — masculino ou feminino — encontrava, ao lado da matéria noticiosa (esportiva, policial ou política), a leitura mais amena dos contos, novelas e romances de folhetim,[2] ou a poesia e as crônicas sociais, quase sempre fartamente ilustradas por uma documentação fotográfica. Sendo assim, quem comprava livros? O grande público? Não. Certamente uma minoria intelectualizada e especialmente interessada.

No momento em que o autor de *Urupês* se comprometeu com a editoração, viu que fazer livros era um negócio promissor e seus projetos ambiciosos se lhe afiguravam perfeitamente viáveis; mas, por outro lado, sentiu de perto que persistia a inquietante realidade: como levar o livro ao leitor?...

Para ele, mais do que necessário, era urgente expandir o livro pelo Brasil todo e, levado pela inventividade de seu espírito, pôs em execução um plano tão incrível quanto sua idéia: no Departamento de Correios, adquire a relação de centenas de agências postais existentes no país. De cada uma solicitou, e obteve, a indicação de casas comerciais com possíveis chances de vender livros: desde a papelaria e a farmácia, até o açougue ou o bazar, enfim, "qualquer balcão serviria". Imaginativo e convicto, redigiu uma circular "que iria constituir a pedra básica da indústria editora brasileira".[3] Sugestiva, ela expressava bem o inusitado de certas atitudes lobatianas: "Vossa Senhoria tem o seu negócio montado e quanto mais cousas vender, mais será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada 'livro'? V.Sa. não precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro, batata, querosene ou bacalhau. E como Vossa Senhoria receberá esse artigo em *consignação* (o grifo é nosso), não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais 'livros', terá uma comissão de 30%; se não vendê-los, nos devolverá pelo correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa".[4]

Ocorre que a maioria aceitou a proposta e aí teve início, realmente, um movimento extraordinário de venda do livro pelo Brasil. As tiragens que, de hábito, eram de 400 ou 500 exemplares em cada impressão, passaram para dois, três, às vezes cinco mil por mês. E, assim, Lobato não só imprimia e editava, mas também vendia as obras literárias, num sistema que revolucionou totalmente o mercado livreiro nacional e no qual muitos vieram buscar sua experiência.[5] Levando de forma inusitada o livro até o público, Lobato justificava sua iniciativa da qual surtiram resultados, que, talvez, nem ele mesmo esperasse: "A questão é saber levar a edição até o nariz do leitor aqui ou em Mato Grosso, no Rio Grande do Sul, no Acre, na Paraíba onde quer que ele esteja, sequioso por leituras... Livro cheirado é livro comprado e quem compra, lê. Se o Brasil não lia é porque os velhos editores, na maior parte vindos da santa terrinha, limitam-se a inumar os volumes nas poeirentas prateleiras das suas próprias livrarias, e quem quiser que tome o trem, ou o navio, e vá ao Rio comprá-los. Umas bestas! O Brasil está é louco por leituras. Só os editores é que até agora não sabem disso!..."[6] Os fatos mostraram que ele tinha razão e à medida que imprimia as obras, estas eram solicitadas e adquiridas por todo o país.

Envolvendo-se também com a comercialização livreira, o contista de Taubaté, teve que enfrentar uma nova exigência que não tardou a surgir no universo do livro: a inevitável necessidade de promovê-lo. E se hoje, no ramo da compra e venda, há uma virtual tendência para a "promoção", naquela época este fato representava mais uma atitude insólita do novo editor paulista: "quando apareceu anunciando livros pelos jornais, foi um escândalo de grandes proporções, pois ninguém compreendia que o livro fosse uma mercadoria anunciável".[7] Mas tornou-se.

Para divulgar o livro, o autor de *Urupês* valeu-se de catálogos, revistas, jornais e de suas próprias edições, onde anunciava seus lançamentos editoriais o que acabou sendo adotado por seus contemporâneos. E do simples reclame informativo passou à divulgação detalhada, através de anúncios sugestivos. Foi também Monteiro Lobato quem inaugurou no Brasil o sistema de venda de livros a prestação.[8]

## A DIVULGAÇÃO DO LIVRO: MEIOS E OBJETIVOS

Quando Monteiro Lobato transformou-se de escritor em editor e, quase simultaneamente, em industrial do livro, embora não negasse seus interesses econômicos tinha, como meta fundamental, divulgar ao máximo o livro pelo país. Além de torná-lo mais acessível, queria levá-lo mais longe, incentivando o hábito da leitura e procurando proporcionar maiores oportunidades aos autores novos que iam surgindo, a cada momento, em sua casa editora. Daí para a divulgação foi um passo. Portanto, o autor de *Jeca Tatu* desempenhou, também, papel pioneiro no âmbito promocional do livro, com resultados concretos para sua efetiva comercialização no país.

Percebendo o quanto a publicidade se tornou importante na década de vinte, interessamo-nos por uma verificação mais ampla de suas conseqüências históricas e procuramos analisar as formas e meios (hoje

diríamos "veículos") de propaganda de que se dispunha na época. Investigamos também como esses recursos vieram a contribuir — direta ou indiretamente — para aproximar o livro do leitor. Para tanto, servimo-nos de alguns periódicos da época, catálogos de obras e boletins de casas editoras, além das próprias edições.

Com base nessa documentação, estabelecemos, de início, para uma melhor compreensão e objetividade, as características que, a nosso ver, definiam e distinguiam a *promoção comercial* da *difusão cultural*.

A promoção comercial era feita através de reclames ou anúncios, e, mais esporadicamente, através de incipientes campanhas de venda que visavam, obviamente, a comercialização do livro. O reclame, pela maneira direta e incisiva que lhe é peculiar, teve seu valor mais expressivo na própria visualização e vinha representado em formas gráficas variadas e curiosas. A campanha de venda, por sua vez, como gênero de promoção mais abrangente, revestia-se de um caráter sociológico que pressupunha uma atuação mais elástica e uma duração mais longa.

Há que se considerar, no entanto, uma nítida diferença na dinâmica de um e de outro: o anúncio, quando bem estruturado, podia até dispensar qualquer outro recurso complementar, enquanto que a campanha de venda, para ser mais eficiente, recorria, mais cedo ou mais tarde, a outros meios promocionais que a ela se integravam.

A difusão cultural também era realizada de diversas maneiras e em situações variadas; o aspecto de comercialização não se fazia sentir claramente, permanecendo a divulgação num nível mais elevado e mais erudito. Sendo assim, vemos nas contribuições esparsas em periódicos o mais legítimo exemplo da difusão cultural de uma obra e seu autor. Da mesma forma, as leituras ou recitais e conferências (na época acontecimentos de relevo cultural) representaram um reforço a mais na divulgação da obra literária. Acrescentaríamos ainda a crítica como um gênero representativo, que, a seu modo, contribuiu eventualmente para esta mesma finalidade.

A nosso ver, todos esses recursos concorreram, na época, para a expansão do livro e sua venda. É claro que antes de Lobato se vendia a obra literária! Mas foi ele quem criou novas perspectivas para uma verdadeira divulgação das edições nacionais, com a adoção prática e generalizada de sua idéia de anunciar comercialmente a produção literária.[9]

## *PROMOÇÃO COMERCIAL: O RECLAME PUBLICITÁRIO E SUA REPRESENTATIVIDADE GRÁFICA EM REVISTAS DA ÉPOCA*

Já nos referimos à natureza austera e requintada de algumas revistas que estrearam o século, no Rio de Janeiro e em S. Paulo; por isso não comportavam, de forma alguma, mensagens comerciais, mesmo que relacionadas com a cultura. Mas, ainda nas primeiras décadas, entre as revistas que iam surgindo na capital paulista, *A Vida Moderna* (1908), *A Cigarra* (1914) e já em 1921, *A Garoa* representavam um gênero mais



popular, com algumas características que as faziam semelhantes entre si. Prestigiavam a cultura, a política, e a sociedade, apresentando um caráter mundano, que lembrava a *Fon-Fon!* do Rio de Janeiro. Estas revistas que documentavam com muito sabor a S. Paulo dos anos vinte, atendiam assim, ao gosto do grande público e pela complexidade de seu conteúdo, foram das mais bem acolhidas entre a burguesia, aliás, amplamente retratada em suas páginas.

Sem muita freqüência, traziam relações de "obras à venda" (geralmente estrangeiras ou traduzidas), de autores pouco conhecidos ou noticiavam as obras científicas ainda editadas pelas casas do Rio. Os raros anúncios publicados repetiam velhas formas: vinham inseridos entre os mais diversos anúncios em páginas saturadas, sem atrativos no texto e graficamente quase silenciosos. A verdade é que a "propaganda", quando havia, não atuava como tal e tampouco atingia a possíveis compradores de livro. Coisas mais ou menos assim, representavam o que existia de promoção comercial da obra literária, em revistas do gênero, nas primeiras décadas.

Por outro lado, as artes gráficas em S. Paulo desenvolviam-se plenamente, atendendo às novas condições técnicas, ao mesmo tempo em que já se delineava maior compreensão sobre o verdadeiro valor da publicidade para a venda da obra literária. Contudo, de início, no texto dos reclames predominava ainda um clima conservador e disciplinado, somente rompido pelo grupo da *Klaxon*, revista que primou sobretudo (como veremos) pela linguagem tipográfica. Na realidade, o anúncio estava muito longe ainda do papel que, mais tarde, lhe caberia no campo da comunicação visual. Hoje em dia, por exemplo, é objeto de maior preocupação técnica, e seus valores estéticos são constantemente renovados. Mas na época, o reclame, principalmente em se tratando da publicidade de um objeto de cultura, além de escasso, permaneceu como que imunizado ao gosto estético. Quando se promovia o livro era através do sucinto anúncio de lançamento, em que não faltavam os "brevemente", "no prelo" ou "acaba de aparecer", dos verbetes que historiavam a obra e em que se procurava valorizar o autor, argumentar com o preço, ou mesmo com algum elemento significativo do próprio livro. Apareceram também os reclames de caráter apelativo, dirigidos a um determinado público: "edições infantis", "aos jovens", "para os professores" ou ainda aqueles mais laudatórios que indicavam o livro como o "melhor amigo" ou o "melhor presente".

Mas assim como encontramos anúncios que recorriam a textos e, informalmente, noticiavam sobre obras editadas em outros centros, vertidas ou não para idiomas estrangeiros, havia também os que recorriam a algum detalhe gráfico do livro: reproduziam em "fac-simile" a capa ou um fragmento de ilustração, e são exemplos raros os que representavam uma alternativa visual nas mensagens publicitárias. Revistas mais convencionais que permaneceram presas a um formalismo tradicional eram, por isso mesmo, mais resistentes a essas inovações. *Panóplia*, que já circulava às vésperas dos anos vinte, quando anunciou a venda de uma obra literária, o fez discretamente, dentro de matéria publicitária, nas

últimas folhas especialmente reservadas para este fim;[10] a *Revista do Brasil*, no gênero cultural, também sempre foi das mais conservadoras. Enquanto esteve sob a direção de nomes como Luís Pereira Barreto, Júlio Mesquita e Alfredo Pujol, apresentava esporadicamente uma divulgação de natureza comercial. Uma dessas raras ocasiões foi para anunciar *Anais Paulistas de Medicina e Cirurgia*, dirigido a estudantes, e que veio estampado numa última página, reverso de uma promoção para a "Edição da Noite", de *O Estado de S. Paulo*. Outro exemplo digno de nota foi o anúncio de página inteira sobre *O Brasil*, obra de grande repercussão na época, e que mereceu um destacado "acaba de aparecer", seguido de um longo arrazoado, transcrito de *O Estado de S. Paulo*; fechava o anúncio a informação de que se tratava de "um belo volume" ao preço de 5$000. Esta rígida orientação alterou-se exatamente a partir do exemplar n.º 30, que saía já sob a direção de Monteiro Lobato, seu novo proprietário, e iniciava a promoção comercial das "Edições da *Revista do Brasil*". Além de lançar uma campanha de valorização da própria Revista enxertava entre as suas páginas um "boletim a encher", pelo qual procurava angariar novas assinaturas.

Outras revistas mais receptivas a inovações, já no princípio da década de vinte, incluíam em suas páginas anúncios e reclames sobre os últimos lançamentos literários. Este tipo de promoção que, de início, obedeceu a uma certa discreção gráfica foi gradualmente se intensificando, havendo mesmo um apuro técnico e formal nessa nova linguagem. Para exemplificar citamos a *Revista Nacional* e *A Novela Semanal*: ambas preocupadas em valorizar nossa cultura literária, admitiam, no entanto, a divulgação de anúncios sobre livros; de maneira geral, esta publicidade condizia com o acentuado espírito conservador de cada uma. Se a presença de reclame n'*A Novela* se fez mais variada e criativa, na *Revista Nacional* os anúncios apareciam quase sempre na forma de listas editoriais; e quando destacavam uma obra ou um autor, dificilmente o faziam fora de sóbrios padrões gráficos.

Com menor incidência, a divulgação era feita nas próprias edições das obras literárias, sugestivo e oportuno meio de levar ao conhecimento público as novas produções editoriais. Sem grandes virtudes gráficas estes reclames vinham, geralmente, na segunda capa das brochuras; às vezes eram impressos em ambas as faces, de preferência do lado externo; nunca, porém, apareciam em edições de luxo ou em edições especiais. Evidentemente esse tipo de promoção visava apenas lançamentos da própria editora e nada melhor que as capas para garantir a atenção do leitor para outras obras, às vezes do mesmo autor, ou de uma coleção que se formava. As edições em brochura muito se prestaram para essa promoção, onde a cor também servia como um recurso visual e, quando havia orelhas, era comum a utilização de mais este espaço para outros informes: sobre a obra, sobre o autor ou sobre a casa patrocinadora. Mais raramente, a sobrecapa ou "jaqueta" também se constituiu numa forma de divulgação.[11]

Além das revistas, jornais e das próprias edições, alguns livreiros e editores promoviam suas vendas e lançamentos através de Folhetos ou



Catálogos — um gênero específico de publicação. Estes livretos expedidos a cada mês ou anualmente, tanto quanto qualquer publicação, sofreram gradual evolução: de insípidas e sóbrias relações informativas, chegaram a atraentes folhetos ilustrados.[12] *(Figs. 1 e 2)* Catálogos mais completos


Capas dos Catálogos, respectivamente, 1923 e 1925 (Col. José de Barros Martins)

traziam uma série de dados sobre a obra: título, autor, gênero, dimensões, a edição, número de páginas e categoria da apresentação — se brochura, encadernada ou cartonada — um dos fatores que determinavam as diferenças no preço da obra, como veremos em outra oportunidade. Além disso, apresentavam opções quanto à modalidade de venda: a varejo, por atacado ou pelo correio — sistema de reembolso. *(Figs. 3 e 3a)*.


3


Catálogos das edições da *Revista do Brasil*, (Col. José de Barros Martins)

Alguns destes folhetos esclareciam ainda se a obra era ilustrada, mas só esporadicamente era feita uma menção ao ilustrador; por outro lado, era comum a adjetivação elogiosa sobre a obra, e quando os catálogos vinham mais elaborados traziam pareceres críticos sobre os principais lançamentos ou juntavam verbetes sobre os autores. Desta forma, muitos folhetos, por seu conteúdo ou apresentação gráfica tornaram-se também valiosos documentos da época.

## *A PRESENÇA DO RECLAME NAS REVISTAS DE CULTURA: UMA LINGUAGEM EXTRA-TEXTO*

Sem se descaracterizar de sua sedimentada formação cultural, a *Revista do Brasil* foi apresentando, pouco a pouco, visíveis alterações em sua roupagem gráfica. Não só com um enriquecimento artístico pelo lápis de J. Wasth Rodrigues e de Juvenal Prado, mas por uma série de inovações em termos de comunicação visual que foi se verificando através de sua estrutura física.[13] Era a presença de Monteiro Lobato se fazendo sentir, *(Figs. 4 à 6).*



5


6

O aprimoramento gráfico nas capas da *Revista do Brasil*, denunciavam a atuação de J. Prado como ilustrador na Empresa de Lobato.



Seu primeiro livro de contos *Urupês* estourara nas livrarias, como uma conseqüência de seu gesto inusitado, anunciando-o pelos jornais. Portanto, nada mais natural que, em adquirindo a revista, dela se servisse para mais e melhor desenvolver sua iniciativa de divulgação do livro. Isto começou a ocorrer com o número da *Revista do Brasil* de junho de 1918, quando algumas inovações foram ganhando forma, principalmente no terreno promocional, localizando-se sistematicamente pelas primeiras e últimas páginas da revista: entre as pequenas informações sobre atividades profissionais ("Indicador") vieram os primeiros anúncios sobre livros e casas especializadas como a Livraria Drummond, seguida de uma pequena relação de seus produtos — livros do gênero científico. Também surgiram reclames para "Livros de segunda mão em perfeito estado" ou "Livros usados à venda", para vários interesses e, entremeados com estes anúncios, havia os de periódicos como a *Revista dos Tribunais*, a *Revista de Comércio e Indústria* (editada pela Olegário Ribeiro), a *Pegaso*, revista mensal uruguaia ("Calle San Salvador, 2309 — Montevideo"), além de uma página toda reservada para a "Edição da Noite" de *O Estado de S. Paulo* e sua Secção de Obras em cujos prelos, Lobato iniciara sua promissora carreira. Nas últimas folhas do exemplar n.º 30 da revista, ocupando meia página com o destaque do negrito, a estréia de um anúncio para "Edições da Revista do Brasil". Neste constavam apenas as primeiras obras saídas com a marca da editora: *Urupês* e *Sacy Pererê* ("resultado de um inquérito"), ambas de Monteiro Lobato e lançadas recentemente. Na divulgação vinha a promessa: "É o início de uma série, na qual serão dados à publicação romances, livros de contos, livros de versos, obras científicas, etc. que constituirão no correr do tempo, uma biblioteca eminentemente brasileira e sob todos os pontos de vista, notável."[14]

Muito embora a essência cultural da revista se mantivesse a mesma — sóbria e tradicional — estava implantada em seu contexto, a promoção comercializada de obras literárias, sem dúvida, um impacto para a época. Aos poucos foi se intensificando através de reclames isolados sobre lançamentos ou reedições, e dos anúncios sobre uma, duas ou pouco mais obras "no prelo" ou "a sair"; foram surgindo maciças relações dos livros editados, não mais pela "Revista", mas por "Monteiro Lobato & Cia." e mais adiante, pela vitoriosa "Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato".

Este ritmo de ascensão rompe-se quando a revista sentiu de perto as reações do setor gráfico nacional, em crise desde 1918, sendo sustada por algum tempo (jan./1919 a jan./1920) a promoção comercial em suas páginas. Mesmo seu aspecto visual que se tornara pobre, passado este período apresentou uma pequena melhoria em sua feição gráfica ressurgindo os anúncios e reclames; pela primeira vez (entre as "caricaturas do mês") numa página inteira e bem diagramada vinham reproduzidas três capas: de uma reedição de *Urupês*, de *Cidades Mortas* e *Idéias de Géca Tatu*. (sic)

Seu número de janeiro trazia na segunda capa externa uma vistosa e destacada propaganda para o *Narizinho Arrebitado*, reproduzindo uma das ilustrações de Voltolino, numa espécie de argumento que fazia parte da

mensagem para o público infantil. Esta modalidade de promoção comercial, vibrante, na última capa da revista, não era propriamente uma inovação: Lobato já se utilizara deste espaço para uma divulgação sobre *Urupês*, ocasião em que viera também reproduzido o desenho da capa de lançamento: o conhecido "mata-pau", criação de J. Wasth Rodrigues. 1923 fora o ano de maior intensidade editorial da empresa de Lobato e mergulhado no mundo de fazer livros, praticamente se ausentara da revista: "Entreguei-a ao Paulo Prado e Sérgio Milliet e não mexo mais naquilo"; os reflexos deste forçado abandono, de imediato se fazem sentir e as promoções comerciais são novamente suspensas voltando sua capa a simplificar-se, desta vez, definitivamente. Somente em outubro desse mesmo ano retornam as longas relações das obras editadas por sua empresa e, agora, não mais se restringem ao gênero literário — seu objetivo original. Vêem-se promoções de "utilíssimos livros" escolares, jurídicos e de contabilidade.

Outro dos recursos promocionais para o comércio livreiro, que localizamos, foi o intercâmbio mantido entre a *Revista do Brasil* e alguns dos periódicos contemporâneos. Operando-se uma verdadeira troca de anúncios sobre edições literárias, as revistas que mais intensificaram esta permuta foram *A Novela Semanal*, editada pela Olegário Ribeiro, a *Estética* (do Rio de Janeiro), dirigida por Prudente de Moraes Neto e por Sérgio Buarque de Hollanda, e *O Mundo Literário* (também do Rio), publicada pela Grande Livraria Leite Ribeiro. Sobre o assunto, esta última esclarecia aos seus leitores: "Temos a honra de comunicar a V.SS. que de pleno acordo com os nossos colegas, Sr. Monteiro Lobato & Cia., de S. Paulo, todas suas edições serão d'ora avante encontradas em nossas mãos, para a venda em grosso e a retalho, aos preços e condições pelos mesmos editores estabelecidos, encontrando V.SS. em idênticas condições, em poder desses nossos amigos, todos os trabalhos pela nossa casa publicados".[15] A este respeito, ilustra bem uma passagem, ocasião em que Lobato preparava *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto e em carta o editor notifica-lhe no Rio de Janeiro: "Você", conclui Lobato, "precisa fazer aí propaganda da Revista e nela farei do livro". O autor carioca atendendo à sugestão, respondeu-lhe: "Por falar em propaganda, quando a tua carta me chegou, escrevia um artigo para uma 'revisteca' daqui." Lima Barreto referia-se à *Revista Contemporânea* do Rio, na qual falara "na do Brasil".[16] De fato, no exemplar n.º 36 aparece entre "Edições da 'Revista do Brasil' " uma nota sobre o "carioquíssimo" romance de Lima Barreto, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* e quando em 1919 saiu do prelo, na segunda capa externa veio um destacado anúncio sobre a *Revista do Brasil*.

Outra das revistas da época que mais prestigiou a literatura, também no sentido comercial, foi *A Novela Semanal* que lançou seu primeiro exemplar em maio de 1921. Gênero de publicação muito peculiar, esta pequena revista foi criada com a finalidade precípua de, segundo a apresentação de seus editores, ser "um instrumento de propaganda das boas letras". Estritamente cultural, suas páginas jamais acolheram qualquer mensagem comercial que não fosse de obras literárias editadas pela pró-



pria Olegário Ribeiro ou pela editora de Monteiro Lobato. Seus anúncios sobre livros, publicados nas capas, traziam sempre as opções de preço para brochura ou encadernação, além da percentagem para as remessas pelo correio, além do endereço para os "pedidos".

Na primeira capa, próximo à margem inferior, repetia sempre o anúncio sobre o lançamento de uma coleção: "A Nova Plêiade" e seu primeiro volume *Manhã* — "brevemente a sair" — com minuciosas informações sobre o autor e a obra. Na segunda capa, ambas as faces mantiveram a feição por toda a série: o lado interno dividido ao centro, horizontalmente, divulgava na metade superior uma relação de obras da própria Olegário Ribeiro, na clássica listagem de títulos, natureza da obra e preços. A parte inferior ficava destinada às edições da *Revista do Brasil* e seguiam o mesmo tipo de apresentação. *(Figs. 7 e 8)* O lado externo da capa, trazia


7 - A promoção sobre "A Nova Plêiade" vinha integrada à composição das capas.

A NOVA PLEIADE

8

algumas explicações sobre a "Novela Nacional" coleção dirigida por Amadeu Amaral e também editada pela Olegário Ribeiro. Este reclame mais visual, além de longos verbetes, reproduzia uma ilustração feita por Ruy M. Ferreira; vinham mencionados ainda os volumes já publicados desta coleção, além das próximas obras programadas pela editora.

As promoções comerciais no interior da revista eram mais variadas, bem localizadas entre o texto das páginas e com agradável apresentação gráfica; cada número publicava, pelo menos um ou dois reclames sobre obras literárias recém editadas, e seguindo o critério conservador do todo, as propagandas vinham isoladas, discretas, mas com o mérito de reclames diretos e chamativos: em todos se vê um mínimo necessário de informes sobre a edição anunciada. Mesmo quando pequenos, eram muito bem

diagramados e o destaque visual era obtido pelo tipo das letras despojadas, simples e bem escolhidas. Em seu primeiro exemplar, centralizado na página sete, um pequeno retângulo anunciava *Onda Verde* (1921) que Lobato acabara de editar.

Assim como este, *A Novela Semanal* publicou vários outros reclames, inclusive um sobre *O Dialeto Caipira* de Amadeu Amaral, que mereceu as credenciais no anúncio: "(Da Academia Brasileira").

Houve um reclame que ocupou meia página, reunindo lado a lado a divulgação das obras de dois autores. O que havia de comum a ambas — editor, preço e data de lançamento — foi projetado com uniformidade gráfica e o "acabam de aparecer" serviu, simultaneamente, para *Figurões vistos por dentro* e para *Sapezaes e Tigueras* sendo a primeira, a única obra que mereceu, na revista, uma promoção comercial de página inteira. Um dos reclames mais sugestivos em *A Novela Semanal* foi para o *Professor Jeremias* de Leo Vaz. Com o destaque de meia página no fascículo n.º 12, o anúncio apenas informava que saíra a quarta edição, mas seu efeito visual deve-se à reprodução fac-similar do título na capa do livro: as letras estilizadas por J. Prado, além de chamativas pela dimensão identificam perfeitamente, e de imediato, a obra do escritor paulista. Também digno de nota é a seqüência de reclames sobre *Os Negros*: ora pequenos, ora de meia página, os anúncios publicados nos fascículos 2, 3, 4 e 7 da *Novela*, apresentavam, a cada vez, diferente feição gráfica, variando sempre o tipo usado nas letras, como também os verbetes e informações sobre editor, endereço e a forma de anunciar o "mil réis" — valor do pequeno livro. *(Figs. 9 e 10).*

9

Acaba de apparecer a 4.ª edição do

O PROFESSOR JEREMIAS

POR LÉO VAZ

PREÇO: 4$000

PEDIDOS AOS EDITORES:
MONTEIRO LOBATO & C. RUA BOA VISTA N. 52 Caixa, 2-B S. PAULO

10

Tal qual *A Novela Semanal*, a *Revista Nacional* editada pela Cia. Melhoramentos de S. Paulo circulou nos primeiros anos da década de vinte. Com uma programação toda voltada para a cultura, ciência e educação, em suas páginas vamos encontrar um gênero promocional mais específico, e naturalmente dirigido para um público determinado.



Mesmo assim, é significativo o número de anúncios e reclames sobre livros científicos e de instrução didática, além da promoção feita para materiais pedagógicos, muitos deles produzidos pela própria Cia. Melhoramentos. Sem altos destaques visuais e gráficos, alguns anúncios dividiam a página em duas partes sendo que poucos mereceram uma promoção de página inteira. Predominaram as clássicas listagens que traziam o título, autor e gênero de leitura, e apenas a literatura infantil recebeu o destaque da cor. Objeto de maior carinho por parte da empresa, o livro para crianças teve, no início, uma propaganda mais refinada: encarte em papel espelhado com reproduções a cores.

Por esta época, circulava em S. Paulo a revista *Papel e Tinta*. Seu alto padrão refletia-se a partir da própria capa: geralmente trazia a cores, uma reprodução da escola acadêmica e, para maior refinamento, uma sobrecapa de papel translúcido. Natural, pois, que fosse uma revista pouco afeita a divulgação comercial de obras literárias. No entanto, logo ao primeiro número a revista, transcrevendo alguns pareceres críticos sobre o romance de Menotti Del Picchia *Flama e Argila*, recém lançado, informava, com muita discreção, o preço de 4.000 réis e que se encontrava "em todas as Livrarias". Foi a primeira e única vez em que veio citado o valor de uma obra entre suas páginas. De qualquer forma, o prestígio de Menotti era notório pois seu poema *As Máscaras*, que havia sido editado recentemente, sem qualquer referência direta à venda ou ao preço, mereceu mensagens com prenúncios para "um grande sucesso literário" que deveria ser a obra. Outro reclame procurou explorar, com o título do livro, efeito gráfico através de letras destacadas e fantasiosas, valendo-se do contraste entre o claro e o escuro. Mas foi somente em seu n.º 5 que *Papel e Tinta*, na última página, dedica a esta obra de Menotti um vistoso anúncio reproduzindo, a cores, vinhetas do próprio livro acrescentando a rara informação de que possuía ilustrações de Paim. *(Figs. 11 à 14).*


11

BREVEMENTE

GRANDE SUCCESSO LITERARIO:

AS MASCARAS

Poema de Menotti Del Picchia

:: :: com illustrações de Paim

12

13


14

## OS PERIÓDICOS MODERNISTAS: O ANÚNCIO E O ANTIANÚNCIO

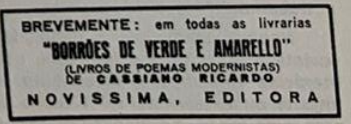
O reclame sobre a obra literária divulgado através dos periódicos modernistas, recebeu por parte do grupo que os liderava, uma interpretação bem diversa da que vimos até aqui. Com respeito à parte gráfica, constata-se uma visão significativamente mais arrojada, contudo, no sentido prático e objetivo de que se reveste o anúncio comercial, isto é, o preço do livro como um dado básico para o informe promocional desta natureza, raramente vinha citado. A partir deste quadro, notamos dois aspectos que caracterizaram muito claramente o comportamento do grupo de vanguarda frente à promoção de suas obras, estampada através de anúncios: uma consciente necessidade em destacar, visualmente, seus lançamentos literários através de uma publicidade tão planejada quanto a da matéria cultural e por outro lado omitir, propositadamente, referências diretas ao valor pecuniário da obra. Este aspecto configura-se, de certo modo, na idéia de que uma referência assim abertamente "comercial" à obra literária, correria o risco de dar uma visão diminuída aos valores culturais da mesma.

Entretanto, no sigilo da correspondência que trocavam entre si, pleiteavam — com franqueza e liberdade — a colocação de suas obras no mercado e, descontraidamente, faziam menção ao preço pretendido: um exemplo é a carta que Guilherme de Almeida remeteu a Joaquim Inojosa, em Recife. Conhecido pelas exigências e minúcias para com a composição de seus livros, parece que o foi igualmente quanto à sua venda: "(...) Queria que você perguntasse aí na Livraria Moderna (Granja & Filhos) se recebeu o 'Meu' que mandei como amostra pelo correio e se querem tê-lo aí à venda, quantos, quando e em que condições (Consignação, 20%; conta firme, 35%)". Também do Rio, Prudente de Moraes Neto desejoso de levar *A Revista* para Recife, solicitava sua mediação no mercado local: "Tomo a liberdade de remeter a você 10 exemplares do primeiro número, para você colocar nas livrarias daí e, se possível, conseguir assinaturas."[17]



No cronograma das publicações periódicas modernistas, a revista *Novissima*, muito embora não tenha sido a primeira a surgir, ocupa uma curiosa posição dentro dos parâmetros gráficos visuais. Fundada por Cassiano Ricardo e Francisco Pati e posteriormente sob a direção de Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, esta revista foi para o grupo do "verde-amarelismo" um instrumento de sua oposição às demais correntes modernistas. Foi, basicamente, o veículo de divulgação de suas idéias e realizações. Editada e produzida pela Editorial Hélios (empresa vinculada ao grupo), *Novissima* nasceu para um programa que, segundo seus diretores resumia-se em poucas linhas: "o culto dos mestres, o evangelho da beleza, e de modo mais amplo, os torneios do espírito, a exaltação dos valores atuais". Condizente com estas proposições que refletiam o pensamento do grupo, evidentemente que a revista não poderia apresentar uma feição avançada, embora na sobriedade de sua paginação, as letras criadas para caracterizar o título, e que encabeçavam cada página, acusavam uma pequena nota "modernista" do periódico. De resto, manteve-se nos padrões clássicos de uma publicação de grande porte e alta qualidade tipográfica. Dispensou pouca atenção à promoção comercial de obras literárias e além de pequena e discreta divulgação sobre a própria Hélios, deu um relativo destaque (de meia página) para as "edições da *Novissima*", onde generalizava a promoção de várias obras do grupo. Em relação aos demais periódicos a revista se resguardava numa postura conservadora e os poucos anúncios que vamos encontrar dispersos em suas páginas, pecam exatamente pela discreção visual, não passando de lacônicos "Brevemente" podendo ser citado, como um dos exemplos, *Cantares de minha terra* reclame enxertado à uma promoção da Livraria Rio Grandense, onde se esclarecia serem "versos crioulos de M. Pereira Fortes". Executado com vários tipos de letras, o anúncio mais parece uma amostragem tipográfica.

O segundo exemplar da revista publicou sem qualquer destaque visual, em um pequeno retângulo ao pé da página, um reclame para *Caminhos de minha vida* onde se lê: "Poesias de Laurindo de Brito" com o esclarecimento de que sua 4.ª edição estava sendo "um sucesso de livraria" e que estavam "à venda os últimos exemplares". Com menos elementos ainda e muito singelo, o n.º 11 da revista trouxe um pequeno reclame sobre *Borrões de verde e amarelo* de Cassiano Ricardo, anunciando que a obra estaria "Brevemente em todas as livrarias" e, além do nome do autor constava apenas, à guisa de esclarecimento um parêntese: "(Livros de poemas modernistas)". Além deste, um rodapé no exemplar n.º 13 promovia os "poemas modernistas e verdeamarelistas" de Cassiano Ricardo, anunciando para "dentro de poucos dias — 'O canto do homem e da terra'", para os quais a Editorial Hélios colocava-se à disposição dos pedidos. *(Fig. 15)*




15

Foi *Klaxon* a primeira publicação da lavra modernista, imediatamente após a Semana de Arte Moderna, em que através de seu todo, sente-se o espírito irreverente característico das atitudes do grupo que respondia por sua sobrevivência. Trouxe uma série de inovações gráficas de grande porte além da avançada visão estética a começar pela capa; este critério foi seguido por toda a diagramação do texto, onde os tipos empregados no nome e na numeração das páginas eram usados em tamanho desproporcional ao da própria folha da revista. O cuidado com que foram projetadas as capas e as páginas reflete bem a preocupação por uma nova linguagem visual e que se estendeu também à matéria publicitária. Neste sentido, devemos registrar o fato de que a *Klaxon*, das publicações modernistas, foi a primeira a incluir entre suas páginas a blague no reclame, dando o destaque de página inteira ao antianúncio. Para isso valeram-se, por duas ocasiões (n.° 7 e n.° 8/9), da linguagem e apresentação convencionais, vazados nas características de uma divulgação comercial, associando o deboche à mensagem, na expectativa de atingir os passadistas: "Panuosopho, Pateromnium & Cia." como se fora uma "grande fábrica de sonetos, madrigais, baladas e quadrinhas", onde além de outros dados, fornecem uma "tabela geral" onde relacionam os "produtos" e seus respectivos preços. "Quadrinhas de $200 a 1$000, Baladas, desde 1$300 a 5$000", e a seguir, vários preços de sonetos "simples, com rimas, com consoante de apoio ou com chaves de ouro". Com exceção do preço da revista, é a única vez em que se encontra o cifrão.

O outro "anúncio", de estrutura gráfica menos visual e mais discursivo, era um "Aviso à praça". Tratava-se do mesmo "anunciante" que esclarece: "... para atender a inúmeros pedidos de fregueses, resolvemos montar na cidade de S. Paulo, um Laboratório de Análises Químico Gramaticais além de um moderno Gabinete de Investigações e Capturas Literárias". Encerram o "reclame" com a promessa de "trabalho garantido" e discreção nas encomendas.

O desafio deste gesto ousado, somado à "entourage" que cercava esta publicação modernista — colaboradores, e contexto literário, estético e ideológico — representam o verdadeiro atestado de que a revista, mais do que qualquer outra, tinha o objetivo de romper com as formulações da época e podemos mesmo afirmar que *Klaxon* era o próprio "reclame" do grupo; era a propaganda mais bem estruturada, não apenas da literatura, mas de todo um movimento renovador em articulação. *(Fig. 16)* Sua capa, único reduto da cor, mais do que um cartaz, "anunciava" pelo próprio título a forma para a qual o grupo vinha propondo se manifestar e trabalhar.[18]

Nestas condições, a publicidade como tal só poderia merecer na revista a atenção e o interesse que constatamos: os anúncios de obras literárias vinham, invariavelmente, estampados nas segundas capas[19] — interna ou externamente. Vivos e chamativos, valorizados quase sempre pela letra em si, a dimensão ou espessura atingiam no exagero de algumas, a sensação visual de uma ensurdecedora "buzinada", como por exemplo, o reclame feito para *Natalika*, ou *Da Natureza e da Arte* em que grossas




**FARAUTO**

16 - Vinheta de início de texto.

letras pretas gritam no contraste com um esmaecido azul de fundo. Neste sentido é digno de nota a promoção estampada no n.° 4 da revista, em que anunciando simultaneamente cinco obras literárias, foram utilizadas, nada mais nada menos, do que onze tipos de letras, dispostas alternadamente entre títulos e autores, num recurso tecnicamente pouco compensador, mas que representa bem o espírito lúdico e trocista das atitudes do grupo modernista. *(Fig. 17)*.

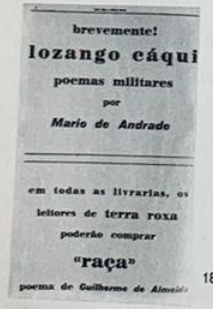
A estratégia do anúncio agigantado foi utilizado apenas uma vez em *Terra Roxa e outras terras...*, outro periódico fundado também pelo grupo


16a - Segunda capa interna do número 8/9 (dez. 1922 - jan. 1923)


17 - Segunda capa externa de *Klaxon*, n.° 4.

de vanguarda, diga-se de passagem, com grande impacto visual — condição facilmente obtida pela própria dimensão física do periódico. A página 4 de seu primeiro exemplar, cortada horizontalmente ao centro, traz na metade superior um espaçado "brevemente" que anuncia *Losango Cáqui* de Mário de Andrade. A metade inferior traz um autêntico exemplo de reclame que, em nítida linguagem comercial, no entanto, não menciona o cifrão: "em todas as livrarias, os leitores de terra roxa/ poderão comprar / 'raça'/ poema de Guilherme de Almeida". Em ambos os anúncios, com exceção dos nomes dos autores, todo o texto vem com os tipos em caixa baixa, sendo que nos títulos das obras as letras, embora sendo da mesma conformação, são maiores e mais nítidas.

Ainda em *Terra Roxa* encontramos mais dois reclames sobre obras recém editadas.[20] Ao contrário dos primeiros, estes são relativamente pequenos mas repetindo o mesmo critério no tipo de letras são, contudo, originais e bem executados: um deles, num reduzido retângulo faz destacar dentre o compacto texto da página, o título *Toda a América*, que partindo do canto inferior esquerdo, corta em sentido diagonal o pequeno espaço retangular. Dividido entre os dois ângulos internos restantes, está o nome do autor: "Ronald" e "de Carvalho". Trata-se de um anúncio extremamente sintético e que vale pela originalidade da composição gráfica: um curioso acento cubista está presente na execução de reclames. O outro segue semelhante critério: despojado e lacônico, apenas convida: "leiam / pathé-baby / por Antônio de / Alcântara Machado". Observa-se nesta simplicidade gráfica, no entanto, a sutileza com que foram distribuídos os componentes no quadro de anúncio: grandes e significativos espaços em branco reservados para destacar a mensagem seca, direta e objetiva. Este jogo formal com as poucas letras, sinais e título, que pode até passar despercebido, adquire, pelo contrário, valores gráficos já na época, muito bem manipulados pelos modernistas. *(Figs. 18 e 19).*




18

Curiosamente em sua divulgação, *O Losango Cáqui* foi grafado com "z".


19

Era visível a preocupação em compor texto e espaços nestes anúncios.



Um procedimento aparentemente paradoxal, se comparado com a atuação do grupo pela *Klaxon*, mas que define bem a influência e orientação que havia, de alguns nomes, através das diferentes publicações vanguardistas. Um maior equilíbrio formal e a sobriedade que se vê aqui na divulgação de obras, demonstra a forma de pensar de Antônio de A. Machado, cujo critério sobre detalhes gráficos, ele procura também transmitir ao grupo da revista *Verde*[21] em sugestões para a feitura do periódico de Cataguazes: "Eu se fosse você, ainda o simplificaria mais um bocado. Enfeia-o muito desenhinho tipográfico. Na capa além da margem verde bastaria um quadrado preto cercando o sumário. Não dois como agora (...). As letras bastam. Tire também os traços desenhados que separam os artigos".[22]

Mas encerrando a publicação, como um último sopro espirituoso — que jamais abandonava o grupo modernista — lê-se em minúsculas letras, após o final da matéria: "no próximo número 1$000 a dúzia" — única ocasião em que se vê presente, na revista, o valor.

Dentre os periódicos que circulavam sob a orientação do grupo modernista, *Klaxon* e *Terra Roxa* foram as duas publicações que melhor representaram a renovação tipográfica nos anos 20; ambas eram executadas na Tipografia Paulista, de José Napoli.

A *Revista de Antropofagia*, que apareceu somente ao final anos vinte, dentre as revistas culturais deste período, foi talvez, a mais singular em sua apresentação gráfica. Desprovida de uma capa propriamente, no sentido técnico de proteção ou invólucro, lembra mais um pequeno jornal a partir de seu próprio frontispício, que acompanhava a mesma fatura tipográfica (papel, apresentação e diagramação) das sete páginas que compunham esta modesta publicação da vanguarda. Seguindo um estilo muito próprio nas mensagens comerciais das obras literárias, verifica-se que não pretendeu absolutamente, o impacto visual causado pelos reclames de *Klaxon* e mesmo pelos de *Terra Roxa*. Eram, no entanto, persistentes e a seqüência de anúncios sobre determinadas edições, obedeciam a uma coerência informativa que não encontramos nos outros periódicos: em seu número de maio, por exemplo, a revista noticiava estarem no prelo os livros de Antônio de A. Machado, *Laranja da China* e *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *(Fig. 20)* no exemplar seguinte, em junho, ampliaram-se as letras do aviso: "Este mês: *Laranja da China* de Alcântara Machado e *Macunaíma* (Histórias) de Mário de Andrade"; para no outro número, destacar em negrito: "Já saiu e custa 6$000 o novo livro de Alcântara Machado *LARANJA DA CHINA...*", acrescentando o endereço para pedidos. Enquanto isso publicava em outro local do periódico, um "Brevemente" para *Macunaíma* que, de fato, somente em agosto veio anunciado de que *já havia saído* (o grifo é nosso) a obra de Mário, desta feita, com o título em negrito, acompanhado do preço do livro (7$000) além do endereço para pedidos, que era a própria residência do escritor: "Rua Lopes Chaves, 108".[23] Na verdade, percebe-se ali um curioso cuidado nas mensagens publicitárias que acompanhavam o andamento factual da obra e este "roteiro", praticamente, ocorreu em todos os demais reclames.

RESOLANA

Poema

UFA.

Gustavo Zieglitz

Estão no Prélo

LARANJA DA CHINA

MACUNAIMA

A sair brevemente

Martim-Sereré

Vacca Christina

20 - Bem estruturado, porém, discreto, o anúncio integra-se no texto da página.

O mesmo constatamos no lançamento de *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo que, em maio, era anunciado "a sair brevemente" e no mês seguinte, o leitor era avisado de que o livro já estava "em todas as livrarias". Mas, o fato de uma obra de Antônio de A. Machado ter sido anunciada com seu preço mencionado (como acima nos referimos), não se constituiu, no entanto, como uma prática para os reclames subseqüentes.

A verdade é que a *Revista de Antropofagia* em sua primeira fase, menos afeita aos valores visuais em anúncios do que suas congêneres, manteve a publicidade sobre a literatura quase sempre em padrões moderados e sem grandes destaques promocionais. Invariavelmente no rodapé, sem moldura ou filete tipográfico que os valorizasse visualmente, as referências aos livros eram muito mais relações de novos lançamentos do que propriamente reclames sobre os mesmos.

Houve sim, uma simplificação na forma de divulgar e sob expressões como "leiam", "estão no prelo", "já saíram", ou "brevemente", seguia-se uma reduzida relação de obras em que o único recurso tipográfico era apenas a letra em negrito, eventualmente maior ou menor, disposta alternadamente entre o título da obra e o nome do autor. Sem qualquer atrativo gráfico, estas promoções repetiram-se por todos os exemplares da revista, acrescentando somente aos últimos números informes sobre o gênero e o preço da obra.



Com o terceiro exemplar a revista inaugurava à página 2, uma seção que perdurou até o final de sua publicação. Chamou-se "Balcão" e trouxe de imediato uma nota explicativa: "A partir deste número a REVISTA DE ANTROPOFAGIA publicará gratuitamente todo e qualquer anúncio de compra e venda de livros que lhe for enviado". Curiosamente anunciava não só a mercadoria mas os próprios interessados em comprar ou vender livros, bibliotecas, obras estrangeiras ou raridades, através de avisos como "Livros a venda" na Livraria tal, ou "Livros procurados" por fulano, ou ainda "Livros à venda nesta redação".(24)

Em 17 de março de 1929, inserido no *Diário de São Paulo*, aparece o n.º 1 da "2.ª Dentição", como foi chamada a segunda fase da revista. Agora, a sátira e a irreverência dirigidas a tudo e a todos caracterizavam o espírito de blague que norteava a estrutura desta totalmente nova *Revista de Antropofagia* e, como era de se esperar, não oferecia em seu contexto nenhuma chance à publicidade séria da obra literária. Pelo contrário, o que vamos encontrar encaixado no conteúdo desta segunda fase, isto sim, é o antianúncio que, mesmo esporadicamente, apareceu por alguns exemplares. O quinto número, por exemplo, divulgou com certo destaque, uma publicação que viria a ser, em breve, o "suplemento" do periódico segundo consta da mensagem assim redigida: "Brevemente / suplemento da revista de antropofagia / A HORDA / órgão catoli-comensal / dedicado à defesa dos interesses Anna-/tomistas / diretor: Tristinho de Ataúde". Seguindo este esquema, o n.º 8 da revista, estampou entre os textos, insólito anúncio pelo próprio teor das palavras que o divulga: "Breve o livro de contos de um autor desconhecido — deslumbrará o país (...)", texto assinado por Geraldo Ferraz; outros exemplos foram apresentados paradoxalmente na feição do tradicional tijolo jornalístico, sendo que o exemplar n.º 7 da revista (1.º de maio de 1929) apresentou o seguinte: "seção de pequenos anúncios. Brevemente / MALDITO TANGO / (tango) / por Mário Pinto Serva"; e no exemplar do dia 15 deste mês vê-se: "Brevemente / Tasso da Silveira / *Alegria Procriadora* / (2.ª edição)": paródia de *Alegria Criadora* que este autor editara pela Anuário do Brasil no Rio de Janeiro, no ano anterior. No mês subseqüente o n.º 10 da revista trouxe, junto à margem inferior, um destacado "Brevemente / 2.ª edição de / MACUNAÍMA / lendas indígenas / com capa de / Mário de Andrade". Cada um destes "reclames" devidamente dosados no sal e pimenta da paródia e da blague visava, em verdade, atingir aos respectivos autores. *(Fig. 21)*

*brevemente:*
*2.ª edição de*
*MACUNAIMA*
*lendas indígenas*
*com capa de*
*Mario de Andrade*

21 - Na realidade, a 2.ª edição de *Macunaíma* sairia somente em 1937 pela José Olympio Editora, com ilustração de Santa Rosa na capa.

Em alguns tópicos atrás, já referimo-nos à diferenciação entre as maneiras de divulgar e promover comercialmente o livro, levando-o ao público através do "reclame" propriamente dito, ou de uma forma mais elaborada e mais abrangente que definimos, então, como "campanha de venda".

Pelo arrolamento que fizemos, pudemos verificar que, apesar de senões técnicos, o reclame emergente neste período manejado e remanejado como instrumento publicitário para acelerar a venda da obra literária, conseguiu despertar uma certa conscientização para as vantagens desta linguagem específica, por parte não só do livreiro e do editor — comerciantes interessados no resultado lucrativo — como do próprio intelectual, autor do livro. No entanto, como pura e simples forma de divulgação, em sua própria condição de mensagem estampada e estática, apenas o reclame não chegaria, a alcançar uma almejada motivação junto ao eventual comprador, ledor de livro.

Neste sentido, coube mais uma vez à imaginativa de Monteiro Lobato proposições capazes de modificar as dimensões do movimento editorial de S. Paulo, naquele longínquo despontar dos anos vinte. Foi, sem dúvida, a profunda sensibilidade para com as coisas do livro — que ele reconhecia ter e que chamava de "faro" — ao lado de uma incrível capacidade intuitiva em criar recursos e condições que fez surgir, através de campanhas (algumas absolutamente inéditas), novos rumos editoriais no país.

Seu objetivo fundamental, desde o início, fora claro e definido: baratear o livro. Persistente em tudo a que se propunha realizar, suas campanhas promocionais eram vistas em todo periódico que lhe oferecesse oportunidade, mesmo fora de S. Paulo. Eram feitas em suas próprias edições, pela *Revista do Brasil* e principalmente, pelos catálogos de sua recém criada Casa Editora, através dos quais os livreiros, em especial, ficavam a par das novidades e lançamentos bem como das diversas modalidades em comerciar o livro, ali apresentadas e sugeridas. Este fato confirma as palavras de Leo Vaz ao recordar que o criador do Jeca foi, na realidade, o primeiro editor brasileiro que se dedicou à venda do livro no varejo.[25]

Se analisarmos esta outra faceta de sua personalidade na qual predominou, circunstancialmente, a atuação do editor-empresário sobre a do escritor, parece-nos válido e oportuno destacar a política que adotou em suas campanhas de venda, seguindo estrategicamente por dois caminhos de naturezas diversas, mas cuja meta final era uma só: ativar a venda do livro tanto quanto qualquer outro artigo passível de comercialização.

Um dos caminhos, conforme vimos pelos reclames publicitários, apoiava-se no custo do livro, além das opções de pagamento pelas quais oferecia condições que favoreciam a venda e conseqüentemente estimulavam o mercado. A origem de seu dinamismo todo podemos situar na histórica circular que enviou a todo país na qual propunha a venda do livro "em consignação". Da mesma forma mais tarde, em 1923, iniciou



através da *Revista do Brasil* uma campanha de venda do livro "em prestações", esclarecendo na ocasião as vantagens e objetivos desta inédita modalidade no ramo, sem esquecermos que já em 1919 divulgava nas páginas desta mesma revista "Livros usados à venda em perfeito estado". *(Fig. 22)*


Livros a Prestações

Procurando facilitar a todo o mundo a acquisição de uma bôa bibliotheca,

Monteiro Lobato & Comp.

acabam de abrir, com o maior successo, uma secção de vendas a prestações. Desejando V. S. effectuar tão vantajoso contracto, peça informações, dirigindo sua correspondencia para

CAIXA POSTAL, 2-B - S. PAULO

22 - Anúncio comercial que se repetiu por vários números da Revista.

Um segundo caminho visava realçar a publicação como tal e seus valores afins, procurando despertar no comprador o interesse pelo lado visual e estético da edição. A começar pela própria *Revista do Brasil* que além de representar um dos veículos por onde promovia suas edições, foi ela mesma, alvo de uma das mais bem pensadas campanhas, como o foi igualmente a Casa Editora, à qual cedera o nome. Em 1918 quando Lobato editou o primeiro Catálogo da revista, iniciava através de suas páginas, uma campanha de valorização do periódico. Chamava a atenção das vantagens que havia em reunir e encadernar os volumes já publicados e para reforçar seus argumentos, transcrevia as palavras de louvor que Olavo Bilac dirigira ao periódico. No mesmo catálogo, lançava uma campanha com vistas a uma maior penetração popular, mostrando uma série de vantagens no custo da sua anuidade por meio de um apelo: "Assinai a 'Revisa do Brasil' " apresentando, a seguir, uma lista de onze "porquês" todos eles fortes razões, como: "*Porque* os melhores escritores brasileiros são seus colaboradores"; "*Porque* os seus leitores estão sempre ao corrente do movimento intelectual do Brasil e do estrangeiro"; "*Porque* a sua coleção, em que há numerosas ilustrações, constitui um repositório precioso de boa literatura, equivalente a muitos livros", etc., etc.; e aos anunciantes, dirigia uma mensagem especial: "A *Revista do Brasil* oferece condições excepcionais aos anunciantes. Além de ser uma grande publicação, única no gênero em todo o país, a sua elevadíssima tiragem, PARA TODO O BRASIL, garante uma larga propaganda aos anúncios. Deve-se notar ainda que, sendo mensal, a Revista é folheada e lida durante o mês todo de sorte que o anúncio não é lido apenas uma vez, mas durante dias sucessivos". Nota-se facilmente a preocupação para com os detalhes e eficiência de suas mensagens pois anexava, entre as páginas, formulários a serem respondidos e remetidos à Redação, pelo sistema do "vale postal"; ao futuro assinante eram possibilitadas alternativas que iam desde a assi-

natura do periódico por um ano — encadernação simples ou de luxo — à aquisição da coleção, a partir de seu primeiro exemplar (jan. 1916), em volumes luxuosamente encadernados, além de trazer suas iniciais gravadas no dorso.

No ano seguinte, renova-se a campanha pela revista. O exemplar de janeiro alertava seus leitores com um cabeçalho em negrito: "ECONOMIZE SEU DINHEIRO". Comparando as revistas nacionais com as argentinas, o edital justificava a superioridade dos periódicos no país vizinho: "Têm-nas ótimas, prósperas e em melhoria crescente. Porque não havemos nós de conseguir o mesmo? Já possuímos uma por todas as razões em caminho e digna de ser a grande revista nacional". A *Revista do Brasil* que acusara um acréscimo de mais ou menos duzentas assinaturas por mês, desde julho do ano anterior e que além dos méritos culturais "estava destinada a ocupar este lugar", oferecia a partir daquela oportunidade, condições e facilidades em assiná-la e colecioná-la e para isso, apresentava o preço da anuidade para "Edição de luxo" ou "simples", bem como, outras modalidades. "Quem mandar 600 réis em selos à Caixa 28 S. Paulo", persistia, "receberá um número de amostra desta esplêndida revista..." que representava, no dizer de seu editor, uma verdadeira vitória da cultura brasileira. Estendia, ocasionalmente, a campanha aos livros de sua Casa: "A quem adquirir obras das Edições de MONTEIRO LOBATO & CIA., no valor de 100.000 réis oferecemos uma assinatura anual da *Revista do Brasil*"; e para garantir um maior alcance de leitores, servia-se das páginas de *O Mundo Literário*, no Rio de Janeiro: "Assinem a *REVISTA DO BRASIL*. A mais antiga das revistas de alta cultura que se publicam no Brasil..." ou "A *Revista do Brasil* penetra no país inteiro, de norte a sul, e é publicação indispensável em casa de todo brasileiro culto que se preza" ou então "A *Revista do Brasil* é incontestavelmente a mais séria e perfeita que o país possui (...) formando já uma série de 20 volumes com mais de 10.000 páginas".[26] Assim foi intensa e constante a campanha que Lobato empreendeu pela revista, enquanto permaneceu como seu diretor, dedicação esta que nos leva a associar à crise por que passava o periódico, conforme depoimento narrado por Leo Vaz alguns anos mais tarde, que: "...já de início não ia lá muito bem das pernas quanto à tiragem, assinaturas e publicidade remunerada..."[27]

Mas se Lobato mostrou-se incansável em promover e divulgar a *Revista do Brasil*, por suas edições a batalha não foi menor. Para tanto valeu-se de manhas e artimanhas nas campanhas que desenvolveu paralelamente às atividades editoriais, fiel à sua política de vulgarizar o livro. Não demorou em incluir também nos projetos da Empresa o que chamou de "edições populares", numa forma de oferecer livros de autores nacionais, já consagrados, com o claro objetivo de torná-los mais acessíveis ao público, forçando uma sensível baixa no custo de tais obras. Eram incluídas, eventualmente, reedições que porventura não tivessem tido maior aceitação no mercado. Estas publicações que Lobato reuniu como "Série Brasília" e que sua Cia. Gráfica lançou no mercado por volta de 1923, aproximadamente, mereceram intensa campanha em revistas da época, inclu-



sive no Rio de Janeiro pelo *O Mundo Literário*. Em *A Garoa*, por exemplo, ocupava página inteira, muito bem diagramada: "volumes belíssimamente organizados e impressos a preços baratíssimos!" Estrategicamente enfatizava *Urupês*, livro que marcou época não só em sua carreira de escritor mas, como ficou dito, na história editorial do país.

Pode-se dizer mesmo ter sido *Urupês* uma das obras mais visadas em termos de campanha promocional pois, num clima de expectativa, antes mesmo de deixar o prelo já era anunciado: "...em breve um livro de contos de Monteiro Lobato".[28] Aliás, para determinadas obras, o criador do "Narizinho" agia assim: a campanha de venda, mantinha-a constante e paralela às tiragens do livro, com uma persistência e continuidade que faziam lembrar os "pregões" de outros tempos.

Evidentemente que esta iniciativa em absoluto representava exclusividade sua. Outros editores igualmente se haviam iniciado na feitura de edições mais acessíveis e econômicas e, com os mesmos objetivos, lançavam-se em intensas campanhas em busca do grande público. Sem ser propriamente uma rotina, as viagens e contatos com agências ou distribuidores vinham, até certo ponto, atingir uma "propaganda hábil, persistente e bem orientada em conjunto com todos os editores brasileiros",[29] bem como entrevistas ou participações em enquetes, serviam também como pretexto para propagar o livro e, muitas vezes, de auxílio nas campanhas para ampliar o mercado consumidor.

Assim, a campanha promocional foi, pouco a pouco, generalizando-se nos meios editoriais e já devidamente caracterizado como um mecanismo junto ao mercado livreiro, intensificou-se para certas ocasiões e com determinados objetivos, como a Cia. Melhoramentos por exemplo que, por tradição e por princípio, dedicou grande parte de sua produção à esfera do ensino, e mantinha campanhas permanentemente voltadas para este setor.[30] Da mesma forma, a criança que representava tanto quanto hoje um inesgotável filão no ramo da literatura, inspirou a vários editores, levando-os a se interessar também pela Literatura Infantil, fazendo surgir, no âmbito promocional, campanhas capazes de enfrentar a ameaça que já se impunha: a concorrência. Uma das atuações mais expressivas nesse sentido foi, sem dúvida, a da própria Cia. Melhoramentos de S. Paulo, que dedicou às suas edições infantis maior espaço e atenção, valendo-se para tanto, inclusive de reproduções a cores de alguns livros, além de extensas listagens divulgadas sob chamativas letras como: "Lindos livros para a Infância" e que, dentre outras proposições, garantiam aos pais e educadores: "...estamos seguros de que acabará escolhendo, para cada um dos pequenos leitores, que tiver em casa, — *um livro* —, pelo menos".[31] Quanto a Lobato, embora por essa época editasse esporadicamente algumas traduções da Literatura Infantil Universal, deu muita ênfase às primeiras obras de sua autoria: *O Saci*, *Narizinho Arrebitado* e *Fábulas de Narizinho*, que vinham a ser, "lindos livros para crianças, próprios para festas de Natal e Ano Bom", valorizadas pelas ilustrações de Voltolino e por Belmonte nas reedições. Numa época em que "datas especiais" ainda não freqüen-

tavam o calendário comercial, como o fazem atualmente ("dia do professor", "dia da criança", "dia dos pais", etc.), os festejos de Natal, permaneciam como um dos motivos que levaram os editores e livreiros a dinamizar suas atividades por meio de campanhas para "venda de fim de ano". Nestas ocasiões, a linguagem tornava-se mais específica e mais eloqüente, buscando na atenção e no interesse do público, o reconhecimento para os méritos e vantagens de presentear com a boa leitura. Era quando o livro transformava-se em "verdadeira jóia", "no melhor amigo para este fim de ano" ou o "mais apropriado presente de festas". Mensagens deste gênero reforçavam as campanhas apresentadas pelas Casas Editoras e Livrarias, através geralmente de seus Catálogos de obras ou periódicos, nos meses que antecediam o final do ano.

Também os modernistas realizavam suas campanhas. Mais circunscritas e, evidentemente de menor alcance (seus periódicos não desfrutavam de popularidade), valiam-se de ocasionais contatos e, principalmente, das cartas que trocavam entre si. A solicitação de assinaturas para seus periódicos o faziam sem cerimônia ou constrangimento, principalmente a Joaquim Inojosa, que atuava praticamente como representante do movimento renovador em Recife, "amigo propagandista das idéias novas" como lhe escrevera S. Milliet de Paris. Recorriam também ao grupo que se formara em Minas Gerais (pela revista *Verde*) através de Pedro Nava, com quem firmaram amizade e que, segundo seu próprio depoimento, fazia o papel de "cavador" de assinaturas.[32]

Numa espécie de socorro mútuo em agenciar assinantes, encaminhar à venda e difundir suas produções literárias era, por assim dizer, uma campanha velada feita apenas entre os vários grupos modernistas; afinal todos necessitavam do apoio, um dos outros, e o faziam intensamente por correspondência. "A distância mata nossa intelectualidade", no dizer de Rubens Borba de Moraes e, de S. Paulo, batia-se pela *Klaxon* escrevendo a Inojosa em Recife: "(...) Estou esperando que saia o número 6 da *Klaxon* para mandar-lhe com os recibos de assinaturas que você nos prometeu tão amavelmente arranjar". Eram dez recibos para "possíveis" assinaturas entre os meios culturais recifenses.[33] De sua parte também, os paulistas saíam em auxílio do grupo da *Verde*, pelos mesmos motivos: campanhas por assinaturas e maior divulgação de suas realizações; Antônio de A. Machado, além de opinar pela melhoria gráfica da revista, animava-os: "Mande imediatamente 20 exemplares de cada um dos números já aparecidos (1, 2 e 3) à Casa Garraux. Do número 4 em diante passe a enviar 50 exemplares. É como estou lhe dizendo". Este mesmo despreendimento encontravam, por parte de Mário, que se prontificava: "Paguem dívidas se houver e pronto (...) Se fizerem questão de *Verde* aparecer na segunda fase, conservo minha promessa, entro no número dos marchantes a 10$000, como cinco marchantes, isto é, mandarei 50$000 mensais". Mas com franqueza explicava: "Agora: não me ofereço pra arranjar outros. Pedir dinheiro nem que seja pra outros e pra coisas justas, você não imagina: é intolerável pra mim".[34]



## *DIFUSÃO CULTURAL: PUBLICAÇÕES EM PERIÓDICOS — UM INTERCÂMBIO PROMOCIONAL*

> *"Esta propaganda desinteressada e inteligente que você está fazendo no Norte merece os nossos mais sinceros agradecimentos...*[35]

Falamos, no início deste trabalho, das contribuições que escritores e poetas sempre fizeram aos periódicos: não só na freqüência com que o faziam, mas do significado que representava como estréia de novos e do seu contato com nomes consagrados através de publicações acessíveis ao grande público.[36] Estas páginas, que em parte ficaram dispersas nos jornais e revistas eram, na verdade, uma forma às vezes inconsciente de promover a literatura. Houve uma tendência de se acentuar esta sistemática e, para se constatar o fato, é suficiente folhearmos a maioria dos periódicos da época.

Com muito mais razão, nas revistas de caráter cultural, que despontaram com o segundo decênio, vamos encontrar maior receptividade à nova geração e já nos anos vinte, os periódicos apresentavam em suas páginas uma relevante contribuição das letras e das artes. *(Figs. 23 à 28)*


23

24

23 - Brecheret em *A Garoa*. Composição da página por J. Prado.

24 - Linóleogravura de Paim em *Ariel*.


25


26


27


28

25 - Brecheret em *Papel e Tinta*. Diagramação de Mick Carnicelli.

26 - Mick Carnicelli em *Papel e Tinta*. Promoção de *Notturno di un poeta vagabondo*.

27 - "Hors texte" de Di Cavalcanti na *Klaxon*, n.º 2.

28 - Tarsila na *Revista de Antropofagia;* sua ilustração integra-se ao manifesto.



Desde os primeiros anos, também o grupo modernista adotou esta prática, fazendo de seus próprios periódicos, verdadeira plataforma de divulgação para suas produções literárias. Deixavam transparecer ainda uma preocupação em antecipar o lançamento de suas obras, criando uma atmosfera de expectativa em torno das suas realizações e de polêmica sobre suas idéias.

Com este clima proporcionado pelo grupo, a *Paulicéa Desvairada* de Mário de Andrade por exemplo, teve segundo Domingos Carvalho da Silva, "...muito bem preparado seu lançamento"[37], o que não se pode negar, com forte conotação de uma estratégia promocional. Recurso este que atingia a um público mais reduzido, mas mesmo assim, representava uma forma de trazer à tona, de anunciar e divulgar suas criações.

Foi um período de viagens e contatos com outros centros e núcleos culturais que a Semana de Arte Moderna acelerou a partir de 22, resultando num maior intercâmbio de divulgações e contribuições. Intensificou-se também a troca de correspondência — hoje valiosíssimo testemunho desse relacionamento — não só no âmbito nacional, mas com intelectuais estrangeiros.

Lobato seguia publicando pelas páginas da *Revista do Brasil* suas edições e seus editados,[38] enquanto que, com alguns periódicos não modernistas do Rio de Janeiro, mantinha o relacionamento editorial; além de acolher e promover escritores e poetas dos países do Prata, suas obras eram prestigiadas também nos meios culturais de Buenos Aires, com repercussão em revistas de Paris.

Dos periódicos modernistas foi *Klaxon* que abriu caminho em S. Paulo. A ela seguiram-se vários periódicos (ao norte e sul) que, pelos anos vinte mantiveram vivo um intercâmbio promocional entre os diferentes grupos que se formavam aqui e ali e tinham, em sua maioria, o objetivo comum de promover os novos rumos da arte — uns com mais arrojo, outros mais moderados. Estreitamente vinculada à Semana de 22, *Klaxon*, em princípio, busca romper com os padrões do periodismo, conseguindo impor-se entre todas as publicações do gênero no panorama modernista brasileiro. Foi a única revista que, em meio às contribuições literárias destacou em "hors texte" os nomes de Tarsila do Amaral, Alberto Cavalcanti e John Graz, além dos de Brecheret, Di Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfatti e Yan de Almeida Prado que haviam figurado na recente mostra de artes plásticas do Municipal.

Suas características como tal, não lhe permitiram qualquer popularidade, fenômeno semelhante que se deu com as revistas *Terra Roxa e outras terras* e *Antropofagia;* o que não impediu de serem no grande conjunto de realizações desta ordem "... o mais palpável e o melhor documento de dado momento. É sobretudo o testemunho da discussão, de efervescência de idéias, das contradições, verdadeiro caldo de cultura do qual saíram muitas criações contemporâneas ou posteriores, dentro ou fora dos periódicos".[39]

Na verdade, as contribuições que lhes entremeavam as páginas, repretavam uma divulgação bem mais conseqüente entre os próprios grupos,

muito embora as contribuições estrangeiras que vemos em grande proporção na *Klaxon*, segundo Cecília de Lara não chegam a ser propriamente "um intercâmbio artístico entre países". Este aspecto adquire seu verdadeiro sentido apenas com respeito ao grupo de *Lumière*, que manteve através de Sérgio Milliet, forte relacionamento cultural,[40] conforme J. Inojosa transcreve para o *Jornal do Comércio* de Recife, de um jornal do Rio em 1925: "Em Paris, Sérgio Milliet publicava *Oeil de Boeuf*, recebia aplausos, iniciando empresa em que continua o intercâmbio intelectual entre as novas gerações da França e do Brasil. Blaise Cendrars o auxilia neste sentido, tendo visitado S. Paulo em 1923 e começado a publicação de três volumes de impressões, dos quais o primeiro é *Feuilles de Route*".[41]

*O Mundo Literário* que servia à Livraria Leite Ribeiro como seu "veículo de propaganda de livros", na definição de José G. Vieira, acolhia em suas páginas colaborações de várias correntes. "De preferência, pendia para os valores acadêmicos e tradicionais. Não havia muito rigor na escolha e mesmo os modernistas, quando quisessem, eles os aceitavam..."[42] Também do Rio, a revista *Estética*, que sob a direção de Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda, — além de algumas tradicionais páginas para anunciar as últimas edições de São Paulo e Rio — acolhia entre outras colaborações, poesias e ensaios de Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia e outros, representando com seus únicos três exemplares, uma referência a mais no intercâmbio literário da época; e já para o final da década, outra revista literária aparece como suporte difusor de autores e obras contemporâneas (inclusive de música e artes plásticas): *Festa*, que recebia colaborações de várias tendências estéticas, inclusive de modernistas mais moderados além da presença de autores e periódicos latino americanos.[43]

Em Recife, os novos de S. Paulo tiveram seu ponto de apoio, praticamente concentrado em Joaquim Inojosa, que na época desempenhava suas funções no *Jornal do Comércio* e, conseqüentemente, com acesso aos meios de divulgação da região.[44] Através dele o grupo contava certo para a difusão de suas últimas realizações, em Pernambuco, conforme se depreende pela franqueza na carta de Oswald de Andrade com respeito ao seu livro *Memórias de João Miramar*: "...mando-lhe cinqüenta volumes para distribuição entre intelectuais daí. Não se esqueça de mandar um ou mais para Luiz da Câmara Cascudo, conforme informações de Mário, muito chegado a nós";[45] ou como se lê em carta de Guilherme de Almeida: "Os versos para o *Jornal* vão aí. Servem? São os últimos". Enviavam também as publicações periódicas ligadas às suas manifestações daqui, para que fossem distribuídas "entre amigos", ao mesmo tempo em que solicitavam "todas as boas coisas que vocês podem mandar daí", incentivando neste intercâmbio, a difusão das idéias que tinham em comum.

Bem mais do que com o Sul,[46] os modernistas de S. Paulo mantiveram com Minas Gerais o intercâmbio de colaborações através, principalmente, dos periódicos *A Revista* (1925/26) editada em Belo Horizonte e *Verde* (1927/29), revista criada por um grupo de jovens mineiros que



acabou demarcando, no mapa do modernismo brasileiro com suas idéias e realizações, a pequena cidade de Cataguazes. Numericamente mais restrita, a contribuição dos paulistas nestes periódicos não impediu que seu relacionamento intelectual e afetivo se prolongasse, mesmo após o encerramento precoce de sua circulação. Fato que se confirma com a presença de alguns autores mineiros colaborando mais tarde nas colunas de *Terra Roxa e outras terras*... ou da *Antropofagia*, como Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida, João Alphonsus, Luiz da Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Rosário Fusco ou Guilhermino César. Este intercâmbio de colaborações literárias por parte dos paulistas restringiu-se a Guilherme de Almeida, Mário de Andrade em *A Revista;* e pela *Verde*, vêem-se como mais assiduidade os nomes de Mário, Antônio de A. Machado, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e o próprio Blaise Cendrars, que a esta altura já havia conhecido e se impressionado com Minas, através da viagem que realizara em 1923, juntamente com um grupo de paulistas.[47]

## *LEITURAS E CONFERÊNCIAS — UM MODISMO QUE CONTRIBUIU PARA A DIFUSÃO CULTURAL.*

Uma obra literária pode ser promovida e divulgada, independente da publicidade comercial. Além dos recursos culturais já mencionados, podemos considerar outras formulações que também exerceram, ainda que aleatoriamente, semelhante finalidade: as leituras, os recitais e conferências que, na época, desfrutavam de grande prestígio não só nos meios culturais como nos ambientes sociais. Por extensão diríamos que concertos e espetáculos teatrais, nestas primeiras décadas, constituiram-se em acontecimentos que, sem qualquer dificuldade, reuniam grandes platéias, e em conseqüência, bem mais que nos dias atuais, a repercussão era uma garantia para a difusão cultural.

Em sua obra *A vida literária no Brasil*..., Brito Broca dedica um capítulo às conferências. Diz o autor que, no Brasil, durante a primeira década, estas manifestações foram muito concorridas e mantiveram o mesmo espírito das "lições familiares" que, ao final do século eram, por hábito, ditas em francês. Sua aceitação entre o público levou este gênero expositivo ao apogeu que se viu ameaçado apenas com o advento do cinema. Em algumas circunstâncias, as conferências eram posteriormente publicadas e, além de promover a literatura, suas apresentações prestavam-se também para a auto-promoção.

Sendo por excelência uma prática mais ligada ao passadismo as conferências, no entanto, ultrapassaram o tempo e já nos anos vinte — ainda em grande evidência — os próprios modernistas delas se valeram para expor suas idéias e promover suas obras. Em 1925, Guilherme de Almeida escrevia a J. Inojosa: "Escute uma coisa: Eu tenho aqui duas conferências (...) sobre o 'Espírito de Modernidade na Literatura Brasileira'! (...) Você acha que eu posso fazer c'um bruto sucesso essas

conferências no Recife?" Uma segunda missiva explicava seu intuito: "(...) na primeira palestra, farei apenas *afirmações*, na segunda, *demonstrações*. Esta portanto, será a bem dizer uma espécie de recital, em que direi versos de todos os modernos que se esforçam no mesmo sentido de criar uma literatura brasileira..."[48]

Tal como o poeta de *A Dança das Horas*, praticamente todos os integrantes do grupo pronunciaram palestras ou conferências. A experiência maior de que participaram em conjunto foi em 22, nos Festivais da Semana de Arte Moderna enfrentando, desta feita, um público numeroso e hostil que lotava o Teatro Municipal; o espírito que norteou as apresentações, leituras e lançamentos, é bem verdade, foi o de provocação e desafio, e o resultado como se esperava, fugiu a qualquer padrão social da época.

Ao lado destas manifestações, alguns dos participantes do grupo, no entanto, preferiam difundir suas obras de maneira diversa: reuniam-se em ambientes fechados e entre selecionado grupo de intelectuais, costumavam ler poesias ou trechos literários de sua autoria recém editados ou a serem lançados. "Naquela festa de espírito e de idéias, leram-se os trabalhos em prosa e verso, inéditos, submetendo-se alguns à censura de todos para serem publicados em *Klaxon*..." Mário de Andrade, por exemplo, o fez com suas poesias da *Paulicéa* por iniciativa de Oswald de Andrade, que na época batalhava como ninguém pela difusão da "arte nova". Indo para o Rio ao encontro dos intelectuais de lá, lê a *Paulicéa Desvairada* para Graça Aranha, que se entusiasma em uma reunião na casa de Ronald de Carvalho, "aquela casa amável e acolhedora da Rua Humaitá, aonde se reuniam os novos da época..." Com autêntico sabor elitista, o grupo de vanguarda realizava um verdadeiro "avant-première", como nos exemplifica Dr. José de Barros Martins referindo-se, em especial, a Guilherme de Almeida, quando queria tornar conhecidos seus poemas. De fato, em um meio cultural acentuadamente social, foi feita a leitura de *Nós*, o qual seria "luxuosamente editado pelos Srs. Pocai & Comp.", conforme a seção "Artes e Letras" de *A Vida Moderna* noticiava: "No Salão de 'O Estado de São Paulo' foram lidos, perante um seleto número de homens de letras os lindos sonetos que compõem o livro 'Nós' de Guilherme de Almeida". A nota acrescenta ainda que a leitura dos "excelentes sonetos foi feita pelo Dr. Júlio César da Silva, que soube com clareza da dicção e precisão do gesto, dar muito relevo às belas composições".

Com seu livro *Era uma vez*..., a cena se repetiu. Em 1921 o *Correio Paulistano* anunciava pela crônica de Hélios: "Guilherme de Almeida, o delicado, o fino, e subjetivo poeta do *Livro de Horas de Soror Dolorosa* (...) prepara-nos para amanhã, sábado, uma adorável surpresa: a leitura, em público, do seu novo trabalho poético, *Era uma vez*.... Vai dizer seus versos ali no Jacintho..., esse editor idealista e operoso, que tornou sua livraria um intermitente Jardim de Academus do intelectualismo paulistano". E acrescentava o "cronista" Menotti: "Os admiradores do poeta, a gente de espírito, o nosso mundo 'chic', tudo o que São Paulo tem de intelectual e elegante irá ouvir os deliciosos versos do poeta..."[49]



Essas iniciativas, nem sempre amplamente divulgadas, vinham, por vezes, em pequenas notas que traziam observações pitorescas sobre os próprios protagonistas. Um exemplo curioso encontramos na seção "Movimento Literário" de *A Vida Moderna*: a leitura de *Le Départ Sous la Pluie* feita por seu próprio autor Sérgio Milliet, na época, um "...poeta adolescente foi no outro dia, naquela 'garçonniére' decadente do Ferrignac, onde sempre nos lembra um 5.º ato de Donnay ou o 'decor' satânico-sentimental dos ambientes de Lorrain...". A mesma nota, após tecer elogios aos versos franceses de Milliet, diz: "Depois à champanhe, Menotti, a pedido, leu-nos com todo entusiasmo crepitante de latino o lindo poema 'D. João'...".[50]

Este aparato todo, feito para receber os aplausos de pequenas platéias, foi também cenário para a festa de *Máscaras*, episódio que o próprio Menotti Del Picchia narra em *A Longa Viagem*: "A primeira leitura de 'As Máscaras', deu-se num fidalgo serão organizado no Palácio de Dna. Olívia Penteado", após um "jantar íntimo no qual compareceram o presidente Washington Luís, os Grãos-Duque do Café, casacas, toilletes de gala...".[51] Já em ambiente mais descontraído, também o "jovem" Cassiano Ricardo acompanhava o modismo da época: leu com "extraordinário sucesso" seu recém lançado *Atalanta*. Foi nas dependências da redação de *A Cigarra*, fato que o próprio periódico noticiou: "O auditório, numeroso e constituído de nossos mais finos artistas do verso e prosa, coroou a leitura com palmas quentes..." e auspiciando sucesso ao poeta e sua obra, a nota conclui: "O livro de Cassiano Ricardo, primoroso na forma e elevadíssimo nas imagens e nos conceitos, vai obter um verdadeiro triunfo".[52]

Na verdade acontecimentos como estes repetiam-se constantemente mas, no fundo, dependendo das circunstâncias, sociedade e intelectualidade reuniam-se não só para prestigiar a cultura, mas para usufruir da ocasião em si. Foi o que parece ter ocorrido quando Menotti leu sua obra *Chuva de pedra*, na residência de Paulo Setúbal. Ambos, na época, eram deputados e conforme ele próprio conta em *A Longa Viagem*: "A platéia não era literária mas sim social e política (...) minha nova poética causou escândalo e decepção aos ouvintes que esperavam algo de floral, como as 'Máscaras' ".[53]

## *CRÍTICA LITERÁRIA E RESENHA — REFERÊNCIAS QUE ANUNCIAM E DIVULGAM*

Sem ignorar as funções da crítica literária — as quais fogem à nossa alçada — cremos porém que, tanto quanto os fatores anteriormente por nós apontados, a crítica contribuiu, eventualmente, na divulgação cultural da obra editada. Quando simples e objetiva, em linguagem que realmente atinge o leitor comum, a crítica pode até mesmo motivá-lo; enquanto uma apreciação literária que analisa e julga a fundo a obra, interessa mais especificamente ao próprio autor e a um público limitado.

Segundo Brito Broca, pelo início do século, a crítica literária começa a aparecer de forma regular e sistematizada pela imprensa. Este aspecto condiz com a crescente transformação dos periódicos, que se voltaram para um critério mais informativo, mais atuante, muitas vezes até com forte tendência para o sensacionalismo. "Uma vez por semana", afirma o autor, alguns jornais e revistas reservavam espaço com o fim de "orientar os leitores sobre o que se publicava no mundo das letras".

Em 1901, surge no Rio, o *Correio da Manhã*, com o firme propósito de "polemizar não só os arraiais políticos, como também literários", estes últimos a cargo de José Veríssimo que estendia sua atividade a algumas revistas inclusive de S. Paulo.[54] Outros nomes ligados à incipiente crítica literária deste período foram Medeiros de Albuquerque, Sílvio Romero, Osório Duque Estrada, Nestor Victor, João Ribeiro e outros. Paulatinamente a "crítica" foi caracterizando-se e ganhou destaque com nomes representativos de nossa cultura, que passaram a analisar e avaliar a produção literária, formando verdadeiras correntes neste gênero nas letras brasileiras. Nomes como Tristão de Athayde, Agripino Grieco, Álvaro Lins do Rego, Mário Guastini e outros firmaram-se como a "crítica oficial"; conseqüentemente, uma inevitável polêmica entre passadistas e modernistas se estabeleceu, e matéria como esta começou a surgir: "Mais um livro medíocre, fruto da época estapafúrdia do Shimmy e do jazz-band. É uma obrinha, para as crianças se divertirem nos dias de chuva. Pode ter algum valor de originalidade, apenas, mas não lhe sobra nenhum valor literário ou.... artístico, apesar de ter figuras. 'Pathé Baby' é expressão perfeita da época, fútil como a época, mediocremente vazia como a época. Estaria a calhar se fosse editada por Benjamin Costallat, que possui um belo armazém de quejandas inutilidades, estouros e estardalhaços cariocamente destiladas para a atmosfera da Capital Federal...".[55] Uma linguagem profundamente ferina, cujo objetivo claro foi desacreditar junto ao leitor a obra e seu autor, integrante que era da vanguarda paulista. De uma crítica assim censora, faziam parte outros expoentes, inclusive Agripino Grieco, cujo "próprio estilo era uma demolição".[56] Como conseqüência, fez despertar nos grupos novos que já se firmavam, o hábito de criticaram-se entre si, criando uma nova geração neste "metier": Sérgio B. de Hollanda, Mário de Andrade, Antônio de A. Machado, Sérgio Milliet, além de outros nomes não rotulados, mas que empiricamente exerciam a crítica ou se manifestavam como críticos.[57]

O resultado foi desenvolverem-se posições e conceitos díspares e controvertidos e, a respeito disto, Plínio Salgado tece considerações sobre o que denominou de "ambiente confuso", referindo-se à grande diversificação de idéias e princípios entre a nova geração. Reconhecendo e condenando no crítico o perigo de "prestigiar isolamente qualquer opinião, pois deixaria de ser um apreciador para tornar-se um partidário, (...) um *propagandista*". (o grifo é nosso). Para ele, ao crítico competia "registrar, expor, acompanhar a evolução artística. Ao artista incumbe afirmar. À crítica apreciar e comentar, jamais confirmar ou negar".[58]



Mas, enquanto a crítica pode vir a se estender num meticuloso estudo sobre determinada obra, a resenha e as notas bibliográficas por sua vez, definem-se por serem rápidas e breves notificações, cujo objetivo comum, em forma sistematizada e não comercializada, registram e divulgam obras, geralmente recém-lançadas, recebidas pela redação para este fim, inclusive publicações vindas do estrangeiro.[59] Estes verbetes que, por vezes trazem maiores detalhes sobre a própria edição ou sobre o autor, geralmente permanecem nos domínios de uma seção específica do periódico como por exemplo: "Impressões de Leitura" (em *Novíssima)*, "Notas Literárias" (em *O Mundo Literário)* por sua vez, sub-dividida em "Os últimos livros e a crítica européia", "Literatura nos Estados" (onde Sérgio B. de Hollanda respondia por S. Paulo) e ainda a pequena coluna "recebemos"; aliás muito usual nas revistas da época, como no caso de *Klaxon* que manteve, em todos seus números, "Livros", "Livros e Revistas" e "recebemos", especialmente para acusar as revistas estrangeiras. A *Revista de Antropofagia*, em sua primeira fase, teve a cargo de Antônio de A. Machado este gênero de matéria que não levava própriamente um cabeçalho, mas vinha com um título específico ao próprio contexto: "1 poeta e 1 prosador", ou "1 poeta e 1 historiador", ou "2 poetas e 1 prosador", "2 ensaistas" ou ainda "1 crítico e 1 poeta" e assim por diante.

Da mesma forma que em *Terra Roxa e outras terras*... não havia uma seção formalizada para este tipo de abordagem, a preocupação em fazê-lo é visível pela carta que Antônio de A. Machado envia a Sérgio B. de Hollanda no Rio: "Fique sabendo só que, a contar de hoje, você é o crítico de prosa de *Terra Roxa*. E que até o dia 15 de janeiro, impreterivelmente tem de enviar a primeira crônica. Pegue qualquer livro nacional, moderno, ultimamente produzido, surre-o, eleve-o. Como quiser. Sem falta."[60]

A *Revista Nacional*, em seu primeiro número reserva um editorial sobre o assunto: "A 'Revista Nacional', além da seção de 'Bibliografia', manterá também a de 'Crítica literária', onde se apreciarão, com simpatia que não se exclua o rigor, os trabalhos dignos de maior atenção, oferecidos ou não à 'Revista'". A seção seria dirigida por Aristêo Seixas "a quem outorgamos absoluta liberdade na manifestação de suas idéias...[61] Na apresentação do programa de *Panóplia* (no primeiro exemplar) seus diretores expunham, entre outras coisas: "A crítica, nos seus múltiplos aspectos, será nesta revista, confiada a quem possa, com autoridade e sem os costumados e perniciosos ciúmes literários, dizer francamente o que sinta e pense das obras que percorrer".

Esta matéria que podia ou não ser assinada, também refletia o pensamento ou estilo pessoal de alguém do corpo editorial. Na *Revista do Brasil*, adquiriu notória importância com a atuação de Breno Ferraz, do próprio Lobato e de Júlio César da Silva — até 1922, posteriormente de Sérgio Milliet. A produção de "B. F." identificava-se com a de Lobato "L", que prestigiava autores cujas obras levavam o acento do regionalismo, bem como os escritores latino-americanos recebiam a melhor acolhida nas suas notas bibliográficas. Nas notas de "J. C. S.", as resenhas tornam-se "mais

informativas do movimento editorial do que propriamente críticas", da mesma forma que "a posição anti-modernista é menos acintosa".[62]

De uma forma ou de outra, a verdade é que a grande maioria das revistas e jornais serviam como veículos para divulgar a produção literária, levando ao conhecimento do público leitor, dados e informes sobre o livro e seu autor.

## *OUTRAS ALTERNATIVAS PARA LEVAR O LIVRO AO PÚBLICO: COLEÇÕES (uma explicação necessária)*

Muito embora a palavra "coleção", não só defina como também implique no sentido amplo e genérico de "colecionar", isto é, juntar e preservar uma porção de objetos, por natureza semelhantes ou mesmo de variadas espécies, devemos esclarecer, antes de mais nada que, com respeito tão somente ao nosso assunto — *livro* — o termo "coleção" adquire um sentido específico e, portanto, restrito ao campo bibliófilo.

Perde-se no tempo, e é bastante conhecido o critério de oferecer a leitura ao público através de publicações coletivas; editadas sucessivamente (em fascículos ou volumes) ou organizadas em séries completas. É necessário que se diga que a extensão, continuidade ou interrupção das coleções, são fatores que não entraram em nossas indagações e, por mera casualidade, as que serviram de apoio para este estudo permaneceram em poucos volumes e como alguns tornaram-se raridades de nossa literatura nem todos puderam ser localizados.

Tal qual a publicação isolada houve coleções desde as mais requintadas e de elaborada fatura, às menos elitizadas, — diríamos convencionais — até às coleções populares idealizadas com o único propósito de atingir fácil e amplamente o público. As primeiras fazem supor um gênero de publicação custosa, artística e de difícil acesso, encontradiça nas grandes Bibliotecas ou em mãos de exigentes bibliófilos — colecionadores por princípio e tradição. Já as outras modalidades a que nos referimos se encaixam, cada uma a seu modo, no processo de divulgação da obra ou do autor; são coleções planejadas e organizadas geralmente para um delimitado número de volumes, havendo uma tendência em manter o conjunto padronizado, não só pela roupagem formal e tipográfica, como também na unidade do contexto, ao longo dos volumes que a integram: arte, literatura, ciências, ficção e outros assuntos. É provavelmente o tipo de coleção mais promovido pelos editores não só brasileiros. Este sistema ganhou impulso notadamente nas últimas décadas e, sendo assim, incluiríamos o gênero enciclopédico onde as coleções também são formadas gradativamente pelo acréscimo de fascículos ou oferecidas ao público já completadas. Exemplos são conhecidos como "As artes através dos séculos", ou "Pensadores do século tal", "Fauna submarina" ou "Obras completas de fulano" e assim por diante.

Na terceira categoria, podemos situar as coleções ditas populares, porquanto o são no sentido amplo da expressão enquadrando-se nestas, as



séries sem previsões para o número de volumes, podendo formar-se tanto coleções de pequeno porte como extensas séries que abrangem, indefinidamente, autores e gêneros de leitura, incluindo-se modismos literários e os eventuais "best-sellers". Uma modalidade que não encontrou eco nos meios editoriais nacionais da época, mas em franco desenvolvimento em países como Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra, onde, por exemplo, se iniciou em 1841 a "Collection of British Authors" e que chegou a 4.000 volumes no princípio do século; ou a coleção norte-americana "Little Blue Book" editada por Haldman-Julius que em seu volume n.º 733, publicou de Monteiro Lobato "Brazilian Love Stories".[63]

Mantendo nosso interesse e nossas observações nos domínios da divulgação e da oferta, pudemos constatar o posicionamento de alguns dos editores da época em relação às coleções — enquanto modalidade editorial — através das quais buscavam, entre outras coisas prestigiar o autor, popularizar a obra ou difundir a leitura e, em muitos casos, forçar as vendas, dentre as quais, passamos a expor alguns dos mais representativos exemplos.

Em 1920, a Sociedade Olegário Ribeiro lançava no mercado livreiro da cidade o primeiro volume da coleção "A Novela Nacional",[64] que a Monteiro Lobato & Cia., através de seu Catálogo de Edições, endossava divulgando-a como: "Coleção a preços populares de novelas inéditas". De fato, por apenas "dez tostões" o volume, os editores da Casa Olegário Ribeiro, sob o lema "Livro Bom e Bonito ao alcance de Todos", iniciavam e cumpriam, as proposições contidas num manifesto por eles assinado, impresso na primeira contracapa do volume n.º 1. Os livrinhos eram feitos a capricho embora a situação da indústria tipográfica da época atravessasse uma crise sócio-econômica que atingia o custo do papel e a mão-de-obra. Mesmo assim, era essencial para os editores embora "modestamente, retribuir o trabalho dos autores e ilustradores". Além disso, prontos a "... oferecer a melhor literatura, sob a apresentação mais artística, ao preço mais barato possível", os dirigentes da Editora colocavam-se na posição de intermediários entre o leitor e o autor, justificando sua idéia de "... maior divulgação da boa literatura e melhor educação literária das massas populares" esclarecendo, entre outras coisas, que estas edições coletivas seriam o primeiro ensaio neste caminho.

De fato, a coleção "A Nova Plêiade"[65] conforme campanha feita pelos próprios editores, destinava-se a "vulgarizar as obras dos poetas novos de grande merecimento, ainda pouco conhecidos do público"; como a anterior era também dirigida por Amadeu Amaral e teve cada volume "caprichosamente confeccionado, impresso a duas cores em excelente papel, com artísticos ornatos e solidamente encadernado". Quanto às obras, estas seriam cuidadosamente selecionadas, pois uma das preocupações dos editores era publicar somente poesia de "verdadeiro valor". Se o conteúdo desta nova coleção era escolhido a dedo, sua apresentação gráfica foi também objeto de extremo cuidado vindo, no primeiro volume, a justificativa de seus responsáveis: "A fim de facilitar a consecução de nosso objetivo, ideamos este tipo de livrinho em que a elegância e o acabamento que

o público, hoje com razão reclama, se alia à comodidade do preço, ao alcance de todos". O volume que nos foi possível examinar — *Manhã*, de Graccho Silveira ilustrado por Paim, corresponde realmente às intenções da Editora, que anunciava: "A coleção deve formar um conjunto tão agradável de ver quanto valioso, para enfeitar a biblioteca dos que amam os livros (...) apreciadores da poesia e amigos das letras brasileiras".

Em meio a esta política de editar coleções em que um dos objetivos era facilitar a venda do livro, Monteiro Lobato fez, obviamente, marcante sua presença. Já nos primeiros anos da década via-se anunciada pela sua Companhia Gráfico-Editora a "Coleção Popular"[66], série de publicações que, assim rotulada, visava proporcionar ao grande público um contato com clássicos da literatura nacional e estrangeira. A partir do custo mínimo de um mil réis o livro, o preço oscilava de volume para volume, dependendo da própria obra. Ao lado desta iniciativa, a editora colocava no mercado a "Coleção Brasília", que através de ampla promoção pela revista *A Garoa*, esclarecia ser uma nova série com a finalidade de "oferecer o livro barato, ao alcance de todas as bolsas, atendendo assim, aos reclamos do público".[67] Firme neste propósito Lobato argumentava que pelo alto preço dos livros no momento, estas publicações vinham representar um "... 'tour de force'" com o qual, muito iriam lucrar "os amigos da leitura"; e desta coleção "Brasília", quase todos os volumes eram oferecidos em forma de brochura mais baratos ou encadernados, mais caros, porém mais resistentes. Reunindo obras nacionais e, segundo o Catálogo da própria editora, "... a preços populares de obras ainda não no domínio público", apresentava em sua feição gráfica uma inovação que a distinguia de suas congêneres: trazia na capa, o retrato do autor.[68]

Em pleno sucesso de sua atividade como editor, o contista de *Urupês* expandia sua imaginação e criatividade cada vez mais na fatura do livro. Corria o ano 1922, quando a *Revista do Brasil* divulgou em sua seção "Bibliografias", uma nota informativa sobre o lançamento de mais uma série: "Entre as coleções organizadas pelos editores Monteiro Lobato & Cia., a 'Biblioteca Mab' aparece com muita elegância e bom gosto..."[69] Na verdade, foi uma das coleções mais originais e mais elogiadas em publicações da época, especialmente pela feição de uma quase miniatura de livro. Medindo 12 x 8 cm e com 190 páginas em média, estes livrinhos "com leitura própria para moços e para moças" vinham encapados, pela inexistência da cartolina, em "'Castilian Cover', o couro artificial dos americanos"; conforme explicação do próprio editor em seus Catálogos de obras assemelhava-se à percalina que, por sua vez, era utilizada em substituição ao verdadeiro couro.[70] Apesar de reconhecer e reclamar da alta no preço do material, o fato de recorrer a uma produto importado para as capas destes mini-volumes, representava bem o zelo e carinho que Lobato nutria por esta "Biblioteca da Rainha Mab", num requinte gráfico que não se encontra nas demais coleções: os pequenos volumes traziam, além da capa e lombada, as guardas ricamente ilustradas por J. Prado. Não só as características destes livrinhos — seu porte e sua graça — mas o próprio título da Coleção, Lobato os foi buscar numa minúscula e lendária personagem



que Shakespeare faz surgir em sua obra *Romeu e Julieta:* a pequenina fada "Rainha Mab" — "... preciosa gema de graça e agudeza".[71] O preço por volume, dois mil réis, vinha impresso junto à margem inferior da lombada.

Em 1925 o Instituto D. Anna Rosa, de São Paulo, lançou uma coleção organizada e dirigida por Nuto Sant' Anna (Benevenuto Silvério de Arruda Sant'Anna): "Os Nossos Poetas".[72] Este título demonstrava bem sua própria razão de ser, isto é, publicava somente poetas brasileiros e, para enfatizar ainda mais o sentido nacionalista que seu organizador quis manter nesta iniciativa, foi criado um timbre que vinha impresso na orelha da primeira capa: a silhueta do mapa do Brasil circundado pelo lema: "Ama com fé e orgulho a terra em que nasceste — Olavo Bilac". A cada mês era editado um volume e este era dedicado a um único autor que tinha sua foto afixada na página de rosto, acompanhada pelos dados biográficos e, no verso, um verbete bibliográfico. Embora fossem oferecidas assinaturas, anual e semestral, o preço de cada volume que era de 3 mil réis, vinha destacado no exterior da segunda capa. Medindo 17 x 11 cm, os volumes desta coleção tinham sua capa numa espécie de papel encorpado, mais ou menos rústico, mas ricamente ilustrado por nomes como Ferrignac, Belmonte, Rosasco e outros mais, sem contudo desviar o sentido popular que a coleção procurou fixar. Nas dobras das orelhas constavam várias informações sobre as publicações desta série.

Já para o final da década (1927), firmava-se em São Paulo a Companhia Editora Nacional. Iniciara suas atividades pelas mãos de Octales Marcondes Ferreira que, além de vários gêneros de publicações, dedicou-se também a editar coleções. Com o intuito de atingir a preferência do público criou, entre outras, a coleção "Negra" que reunia romances policiais; a popular "Biblioteca das Moças", com um gênero de literatura especialmente dedicado ao público feminino, a coleção "Terramarear", com novelas para uma faixa de leitores de gosto mais heterogêneo. Muitas já editadas nos anos trinta, outras coleções contudo, foram iniciadas entre 1926 e 27, diluindo-se pela década seguinte, como foi o caso da série "Contos e Crônicas de nossa História", onde a editora reuniu um tipo de literatura que tinha em comum o aspecto documentário e entre os quais estavam obras de Viriato Corrêa e Gustavo Barroso; caracterizaram-se pelo gênero "aventura", enquanto as obras de Paulo Setúbal firmavam o chamado "Romance Histórico".[73] A estes Lobato fez creditar em seus comentários como sendo grande sucesso editorial, da mesma forma que mereceram o apoio crítico por parte de Plínio Salgado, em especial a *Marqueza de Santos:* "... o livro mais interessante (...) que surgiu com a graça e a audácia de uma tentativa. Não tínhamos ainda um romance histórico (...) mesclando nosso inveterado romantismo com o entusiasmo nacional. É o melhor método de história".[74] Todos em brochura, estas publicações tinham, em média, 250 a 300 páginas e sua maioria teve a capa ilustrada por J. Wasth Rodrigues.

Também editada e organizada pela Companhia Editora Nacional, a numerosa série "Os Mais Belos Poemas de Amor" representava bem o cuidado e bom gosto, não só na escolha da obra, mas também na fatura do

livro. Desta primorosa coleção constaram muitos lançamentos literários e algumas reedições de grandes sucessos da poesia brasileira como *Nós*, e *A Dança das Horas* de Guilherme de Almeida; *Juca Mulato*, *As Máscaras* e *Angústia de D. João* de Menotti Del Picchia, reunindo desde poetas da vanguarda a autores não modernistas. Pequenos e graciosos, os volumes desta coleção eram de 16 x 12 cm e tinham, em média, 60 a 70 páginas; alguns mais enriquecidos que outros traziam geralmente alguma ilustração junto ao texto e as capas sempre vistosas, foram assinadas por John Graz, Belmonte, J. Prado, M. Carnicelli, Correia Dias e outros.

Em 1922, a direção de *O Estado de S. Paulo* lançava em homenagem às comemorações do Centenário da Independência a "Biblioteca d'O Estado de S. Paulo". A intenção desta iniciativa vinha estampada na própria capa do primeiro dos volumes e assim manteve-se pelos subseqüentes: esses pequeninos livros de 16,5 x 12,5 cm e com uma média de 120 páginas traziam, no alto da capa, o fac-simile do cabeçalho d' *O Estado* com as datas alusivas ao Centenário. Ao centro uma clássica iluminura composta de dois ovais emoldurando os retratos de D. Pedro I e de José Bonifácio. No rodapé, com destaque, o título do trabalho publicado.

Impressa na própria "Secção de Obras" da empresa jornalística, e na média de dois volumes por ano, esta coleção evidentemente prendia-se aos meios da imprensa e aos nomes que ali militavam. Justificando seu aparecimento, o primeiro número esclarecia: "... com a série de volumes que hoje começamos, poderão os estudiosos guardar e aproveitar plenamente o que de mais importante apareça nas edições quotidianas, destinadas ao grande público" e mais adiante, "não nos limitamos, porém, à reprodução de trabalhos recentes. Possuímos em nossa coleção, que já abrange um período de 48 anos, numerosos escritos de alto merecimento, sobre os mais diversos assuntos". Mantendo-se nos propósitos iniciais, sua feição gráfica permaneceu inalterada e cada volume trazia a assinatura de autores já plenamente conceituados nos meios literários de S. Paulo. A coleção estreou com *O idealismo na evolução política do Império e da República* de J. F. de Oliveira Viana, seguindo-lhe os nomes de Afrânio Peixoto, Alberto Faria, Plínio Barreto, Artur Neiva, Amadeu Amaral, Ronald de Carvalho e Ricardo Severo, além de outros.

## *EXPOSIÇÕES, MOSTRAS E FEIRAS — recursos para divulgar o livro*

Sem a pretensão de esgotarmos os meios ou formas que supomos tenham sido utilizados neste período para levar o livro ao público, ainda poderíamos citar as exposições ou feiras literárias. Programadas e estruturadas para proporcionar ao grande público — a um só tempo — o sentido da difusão cultural e o contato visual (por extensão o manuseio), estas mostras, a nosso ver, além de possibilitar na venda a aquisição imediata da obra, constituem-se em mais uma alternativa para divulgar o livro.

Ainda que este contato permaneça eventualmente num clima contemplativo — o que nem sempre ocorre — o fato é que a realização destes



eventos, de âmbito nacional ou internacional, permitem ao grande público apreciar e conhecer edições que normalmente ficam fora de seu alcance. Por outro lado, descartando-se a função meramente expositiva, é preciso que se conte também com o caráter popular e dinâmico que estas mostras ou feiras possam ter, proporcionando um relacionamento mais estreito entre autor e público, seja ele o leitor individual, o cientista, o professor ou mesmo o colecionador de edições raras, além de favorecer um intercâmbio comercial em maiores dimensões.

Pelos anos vinte no Brasil ainda não era usual esta forma de trazer o livro ao público, quanto o era na França, por exemplo, na Alemanha, Itália e outros países. Mas em 1922, fazendo parte das comemorações do Centenário da Independência, a concorrida "Exposição Internacional", incluía a participação de Casas Editoras e Instituições congêneres nacionais, além da presença de algumas empresas estrangeiras, onde se mostrou ao público o que de melhor era feito na época, em termos de publicações.[75]

Neste mesmo ano, a cidade de Florença na Itália realizou uma "Feira Internacional do Livro" que visava, não só divulgar junto ao público o que havia de editoração e impulsionar o comércio do livro, mas também expor peças raras da bibliofilia, encadernações artísticas e mesmo ilustrações originais, além de outros materiais ligados às técnicas gráficas como postais, cartazes, periódicos e similares.[76]

A França que também nesta década realizava grandes exposições, mostrou em seu "Salon d'Automne" uma "Section du Livre" onde vitrines e painéis sintetizavam a história das edições contemporâneas;[77] e, quando Paris apresentava a famosa "Exposition des Arts Décoratifs et Industrielles", de caráter mais popular, esta grande feira oferecia ao público, entre outros atrativos, uma área especialmente reservada para tudo o que se vinculasse ao livro: num "elegante pavilhão sóbrio, claro e bem montado" como um testemunho histórico da cultura francesa, ali estavam expostas edições capazes de retratar os padrões de sua indústria livreira, com grande destaque para os ilustradores e sua presença no livro.

Este levantamento de dados e situações, que de certa forma caracterizaram o movimento editorial em S. Paulo, nas primeiras décadas dos anos novecentos, constituiu-se no instrumental com que contamos para esboçar um quadro daquela realidade. A carência de elementos, que registram quantitativamente uma estatística, não nos permitiu um aprofundamento no assunto. No entanto, pudemos constatar dentre outras coisas, que a *Revista do Brasil* foi, por todas as razões, o veículo de difusão da empresa editora fundada por Monteiro Lobato, ressaltando, de várias formas, seu crescimento dentro do quadro progressista de S. Paulo. A partir de 1921 suas páginas trazem referências e dados estatísticos que procuram demonstrar, em números, o movimento de algumas editoras que na época concorriam com significativa produção livreira. Entre elas, estavam a Sociedade Editora Olegário Ribeiro, a Casa Editora 'O Livro', a C. Teixeira & Cia., Paulo Azevedo & Cia., a Cia. Melhoramentos e muito raramente, estabelecimentos do Rio. Em seu exemplar de janeiro de 1922, um pequeno editorial "O Momento" destaca: "A casa editora da 'Revista do Brasil'

representa o progresso do livro paulista, com os seus 150.000 exemplares editados em 1921, sobre os 50.000 no ano anterior". Passado um ano, a revista manifestava otimismo através de suas páginas: era evidente o crescimento editorial nacional, "apesar da carestia do livro, conseqüente à desvalorização da nossa moeda e o alto preço do papel e das máquinas".

Ocorre que em 1918, o Governo brasileiro enviara ao Congresso um projeto para reformar, na legislação, as tarifas alfandegárias, elevando de 10 para 300 réis a taxa de importação sobre o papel branco. Atingindo duramente e revoltado como tantos outros, Monteiro Lobato foi dos que mais se manifestou, bem à sua maneira, criticando aberta e ironicamente a ação governamental através de vários artigos.[78] O inadmissível da lei estava no fato de isentar de impostos a entrada de livros ou trabalhos gráficos feitos no exterior, enquanto dificultava com taxas (que aumentaram em até 3.000%) a importação da matéria prima para a feitura do livro e demais impressos. "É engenhoso o plano", ironizava o autor de *O Saci*, "e muito honra a habilidade dos congressistas em matéria de tiros de misericórdia"; referindo-se ao que chamou de "morte do livro", prosseguia: "não contentes, oneram com ferocidade a importação de máquinas gráficas, ou seja, 150 réis por quilo para se trazer prelos, linotipos, monotipos, etc.". O absurdo da lei foi tal que o próprio governo reconheceu e "a tempo acudiu com um remédio", isentando o papel para jornais e revistas.

Isto tudo levou alguns editores a suspenderem suas atividades, enquanto outros limitavam-se a publicações didáticas, restringindo cada vez mais a aceitação de novos autores em seus prelos. E é diante de tal quadro, que Lobato chega a "abençoar" o contrabando de papel que alguns jornais e revistas passaram a fazer, importando grandes quantidades desnecessárias para vender o excedente aos editores; fazendo blague, o autor de *Urupês* diz: "a cartilha de nossas crianças passou a ser feita em papel de contrabando, único meio que possibilitava a indústria de um artigo por essência infimamente barato. De 1918 para cá, pois, as nossas crianças aprenderam a ler por contrabando..."[79]

A este clima de insatisfação e insegurança no mercado editorial, somavam-se os distúrbios e desavenças político-sociais que a Grande Guerra levou a toda parte provocando, entre outras, a chamada "crise do livro"; a situação agravou-se ainda mais pelas greves entre operários de várias indústrias de S. Paulo, atingindo inevitavelmente o setor gráfico.[80]

Apesar de tudo, a revista prosseguia destacando o grande feito de a empresa haver lançado no mercado um total de 208 mil volumes, ou sejam 78 milheiros a mais que durante o ano de 1922, lembrando que "apesar de serem dos últimos aparecidos, já pesam na balança livresca". *Urupês* já em sua 9.ª edição, entre outras obras que mereciam sucessivas e significativas tiragens, era uma constante nas estatísticas da empresa.

Ombreando-se a ela, a Cia. Melhoramentos divulgava nesta mesma época seu movimento editorial que vinha subindo ano a ano, desde suas atividades iniciais em 1914. "200.000 livros impressos em um ano" era o grande trunfo da antiga empresa que divulgava um gráfico ilustrativo na *Revista Nacional* de junho de 1922; no ano seguinte destaca o "Movimento



Editorial", com sugestivo desenho, onde mostrava a escala crescente para os 344.000 volumes publicados naquele ano.

Ocorre que grande parte das casas editoras, pelas próprias conveniências técnicas, dedicavam-se a edições mais ou menos especializadas e este fator concorria grandemente para as diferenças numéricas do movimento editorial de cada uma das empresas. A Sociedade Editora Olegário Ribeiro, por exemplo, enfatizava em suas produções, o gênero técnico e comercial, com fins didáticos fazendo crescer suas estatísticas em torno de 8 a 10 mil volumes, enquanto os romances e poesias que editava, não ultrapassavam os números de 3 a 5 mil e quinhentos volumes. As Edições Chácaras e Quintais, outro exemplo, chegavam a produzir perto de 50.000 volumes de um Almanaque especializado, ou de 3 a 5 mil volumes em obras técnico-agrícola, ou do gênero que interessava a um público restrito. A Cia. Melhoramentos que sabidamente dava preferência a publicações de cunho didático e à literatura infantil tinha seus números maciçamente voltados para estas áreas, alcançando as altas cifras a que já nos referimos.

Quanto às editoras mais modestas que publicavam em menor escala, dificilmente ultrapassavam a casa dos dois mil volumes, mesmo incluindo obras literárias, ficando com a Empresa de Monteiro Lobato a responsabilidade pelos números mais significativos no cômputo geral. Editava praticamente todos os gêneros da literatura, além das obras de caráter técnico, científico e outros. As tiragens variavam do mil a vários milheiros e a média em volumes para obras de autores mais em evidência era de 2 a 5 mil, às vezes 6 e até 7 milheiros, como por exemplo: Menotti, Setúbal, Rangel e outros. Lobato procedia no sentido de valorizar o autor e mesmo nas reedições as tiragens permaneciam numa média acima dos 3 milheiros.

Mas é a Cia. Editora Nacional que, na segunda metade da década, assume historicamente a vaga deixada por Lobato no Movimento Editorial de S. Paulo; com ela, os números passam a ser: 10, 15, 20 milheiros, e seu entusiasmo permanece o mesmo pela produção livreira: em 1927, vésperas de seguir para o estrangeiro, da Cia. Editora Nacional no Rio de Janeiro Lobato escreve a Rangel "... E soltamos a avalanche de papel sobre o público como se fosse um Biotônico..."

## Notas

1. "(...) o brasileiro foi sempre grande ledor de jornais e mau freguês para o livro". (Nélson P. Travassos. *Nos Bastidores da Literatura*, p. 127-32).

2. Este tipo de leitura, publicada em capítulos, teve em *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, um dos exemplos mais significativos. Sobre esta obra, ver a Edição Crítica feita por Cecília de Lara, LTC, 1978.

3. Entrevista com Silveira Peixoto. (*Vamos Ler!*, RJ, 30.set.1943, p. 26-27, 62).

4. Com respeito a esta circular, confessa Lobato a Silveira Peixoto: "(...) hoje eu dava bom dinheiro para tê-la em meu arquivo. Essa circular marcou a virada de esquina de nossa cultura". (Entrevista dada à *Leitura; Prefácios e Entrevistas*, p. 265).

5. Em 1925, Theo Filho falava por intermédio de um personagem de sua obra *Quando veio o crepúsculo* (RJ): "(...) um livro é uma mercadoria como outra qualquer. Deve-se apregoá-lo como se apregoa um sabão ou um perfume (...)" (*O Mundo Literário...*, Tese de Eneida Maria Chaves).

6. Edgard Cavalheiro — *Monteiro Lobato - Vida e Obra*. S. Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1955, 1.° vol. p. 242.

7. Nélson Palma Travassos — *Nos Bastidores da Literatura* (p. 130). Com respeito ao impacto da inovação, Freitas Nobre em *A História da Imprensa de S. Paulo*, conta-nos uma curiosa passagem: "Foi *A PROVINCIA DE S. PAULO* a primeira folha a adotar a venda avulsa pelas ruas da cidade, a partir de 23 de jan. de 1876". Até então este tipo de venda era feito nas oficinas ou redação dos próprios jornais. E esta iniciativa foi por conta de Bernard Gregoire, impressor da própria *Província:* "(...) francês de nascimento, descendente de ciganos (...), percorrera vários continentes, conhecia a venda avulsa dos jornais e, como desejasse aumentar seus rendimentos saiu à rua, na manhã de 23 de janeiro; de touca, com uma buzina, anunciando pelos quatro cantos da cidade, 'A PROVINCIA DE S. PAULO' ". Conta o autor que "nem todos receberam com entusiasmo a nova modalidade de venda do jornal, formando-se mesmo, um movimento de repulsa à mercantilização, que se dizia pretender fazer da imprensa, anunciando uma folha, assim como se gritava o preço de um quilo de batatas ou tomate". A própria empresa foi criticada pelos proprietários de outros jornais, "por haver dado consentimento para ser vendido aquele importante órgão republicano nas ruas da capital de S. Paulo". (Freitas Nobre, *A História da Imprensa de S. Paulo*, p. 62-3).

8. Depoimento que nos prestou o Dr. Rubens de Barros, quando gerente da Companhia Editora Nacional, em 1.° de fev. 1978.

9. Pelo *Diário da Noite*, (27.6.1926) Di Cavalcanti realizou uma série de inqüéritos sobre "A cidade de São Paulo e seus escritores", pois, segundo ele, essa era uma forma de "animar a literatura pelos jornais" e justificava sua iniciativa: "Os editores aqui não se animam a considerar o livro um produto que precisa de reclame para ser vendido", e ilustra com o curioso caso de Tristan Bernard, que certa ocasião enviara um bilhete ao seu editor: Participo-lhe que não está obrigado a guardar segredo sobre a publicação do meu livro. (*D. da Noite*, "Os nossos inqüéritos literários". Recorte do acervo do IEB-USP).

10. Em listagens, costumavam vir ao final do periódico, quase sempre em papel de qualidade inferior, às vezes de coloração neutra.



11. Orlando da Costa Ferreira — "Para uma Introdução ao Estudo do Produto Bibliográfico", *Revista do Livro*, 35: p. 11-33, 1968.

12. É necessário que se reconheça: os catálogos editados pela Cia. Gráfica de Monteiro Lobato, atestam o cuidado que ele lhes dispensava. Muito bem diagramados, alguns traziam a capa com sugestivas ilustrações e as listagens em suas páginas, além de ricamente informativas, vinham muitas vezes acompanhadas da reprodução das capas das obras.

13. José Wasth Rodrigues e Juvenal Prado foram os dois nomes que se destacaram como ilustradores da *Revista do Brasil*, além das investidas do próprio Lobato.

14. *Revista do Brasil*, 30: s/p. jun. 1918.

15. *O Mundo Literário*, 2 (4): últ. p., 1923.

16. *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Cadernos de Cultura, MEC. 1955, p. 25-6.

17. Carta de Prudente de Moraes Neto a Joaquim Inojosa (*O Movimento Modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro, Tupy, 1968, 2.° v., p. 358).

18. Aracy Amaral, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* (3.2.1968) escrevendo sobre a história de *Klaxon*, afirma que a composição gráfica para o frontispício da revista, teria sido inspirada a partir da capa que Léger criou para *La fin du monde racontée par l'ange de Notre Dame*. Pouco depois, pelo mesmo jornal, Guilherme de Almeida reporta-se ao assunto, segundo ele, com "... direito a pequenas observações marginais" e contesta: "A capa não foi 'esboçada' por mim ante um livro de Léger (...) retirei eu mesmo do caixotim das maiúsculas de madeira o que me pareceu melhor: um 'A' imenso, igual aquele que estava ali, num cartaz na parede", referindo-se à promoção feita para a ópera *Aida* que seria levada no Municipal de S. Paulo. "No componedor sobre esse 'azão' apliquei todos os dizeres da capa, até mesmo o til de São Paulo."

No entanto, na entrevista que Sérgio Buarque deu a Maria Célia de Moraes Leonel para sua tese de mestrado sobre a revista *Estética*, conta de suas andanças pela Livraria Leite Ribeiro (RJ) e de sua participação ocasional para a capa de *Klaxon* — "Em baixo havia livros que ninguém comprava, comecei a descobri-los e a comprar uma porção deles (...) Um dia, comprei *La fin du monde racontée par l'ange de Notre Dame*, de Blaise Cendrars. Levei-o para o escritório que ficava à rua 15 de Novembro, onde estavam o Guilherme de Almeida e o Couto de Barros. Disse então o Guilherme — 'Uma idéia para *Klaxon*!', como a Aracy contou. Depois o Guilherme apresentou explicação diferente, mas foi isso."

19. No exemplar n.° 2 da revista, talvez o único sem muito destaque: no rodapé um seco "brevemente" para a *Paulicéa Desvairada* e para *Os Condemnados*, além dos respectivos autores, e gênero de cada uma das obras anunciadas.

20. Ambos publicados no exemplar n.° 3, de 27 de fev. 1926, respectivamente nas p. 2 e 3.

21. Publicação mensal de "arte e cultura", de Cataguazes, MG, que circulou entre set. de 1927 (n.° 1) e maio de 1929 (n.° 1 da 2.ª fase).

22. Plínio Doyle — História de revistas e jornais literários, cit. no cap. 1, ed. fac-similar.

23. Estes anúncios saíram, respectivamente, na página 2 do n.° 1, na página 2 do n.° 2 e página 2 do exemplar n.° 4.

24. Dentre os mais interessados aparecia o nome de Yan de Almeida Prado.

25. Leo Vaz — *Páginas vadias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, p. 84.

26. Fragmentos da campanha pela *Revista do Brasil*, através dos catálogos da Editora de Lobato, aproximadamente entre 1918 e 1925, da col. Dr. José B. Martins.

27. Desempenhando as funções de coordenador e revisor da revista, Leo Vaz alertou Lobato para uma eminente "morte por inanição" do periódico sugerindo, segundo suas próprias palavras "... encurtar-lhe eutanasicamente a agonia". Lobato repeliu a idéia: "Não, Leo: deixemos a Revista que vá vegetando até o último suspiro, naturalmente. Ela é como aquela bestinha baia de estimação que o fazendeiro já aposentou e pôs no pastinho detrás da casa, por gratidão. A fazenda prosperou; para a ida à cidade, comprou-se um *Ford*; para correr o serviço na roça, um manga-larga; para carrear o

café, dois caminhões; mas sempre ficou no fazendeiro certo apego sentimental pela 'Baia'." (*Páginas Vadias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, p. 76).

28. *A Vida Moderna*, S. Paulo, maio de 1918: "Movimento Literário".

29. *O Mundo Literário*..., (Tese de Eneida M. Chaves).

30. O movimento promocional desta empresa não se restringia às suas edições mas estendia-se ao instrumental didático (globos e mapas geográficos, objetos e sólidos geométricos) muitos dos quais executados pela própria Melhoramentos, além da campanha sobre o "método Montessori", sistema revolucionário no ensino escolar, que exigia para sua prática, este tipo de material. (*Revista Nacional*, exemplares de 1921, vols. 1 a 7).

31. Dentre outras, marcou época sua coleção chamada "Biblioteca Infantil" sob a responsabilidade de Arnaldo de O. Barreto, com "lindíssimos contos de todos os povos".

32. *A revista Estética*... (Tese de Maria Célia M. Leonel). Entrevista com Pedro Nava.

33. *O Movimento Modernista em Pernambuco*, 2.° vol. Carta de Rubens Borba de Moraes, de S. Paulo, 12-10-1922, p. 362.

34. Idem. Carta de Mário de Andrade, de S. Paulo, 4-3-1925.

35. Idem, nota 17, p. 367.

36. A este respeito José Geraldo Vieira diz sobre *O Mundo Literário*: "... viria modificar a vida literária carioca quanto à publicação de inéditos, antes só com *A Careta*, *Fon-Fon!* e *Revista da Semana*, em cujos intervalos ou vãos de anúncios, os poetas logravam exíguo espaço e isso mesmo após o visto de Leal de Souza em *A Careta*, Mário Pederneiras ou Álvaro Moreyra na *Fon-Fon!* e não sei quem em *Revista da Semana*." (Entrevista à Eneida Maria Chaves para sua tese de mestrado *O Munão Literário*...).

37. O articulista refere-se ao fato de a obra ter sido escrita em 1920, citada por Oswald de Andrade no ano seguinte em "Meu poeta futurista" e, após sucessivas chamadas pelas páginas de *Klaxon*, somente em 1922 foi publicada. ("A poesia em 22". Supl. Lit. *O Estado de S. Paulo*. 17-2-1962).

38. É curioso como este aspecto chegava a preocupá-lo. O caso de Lima Barreto com sua *Vida e Obra de M.J. Gonzaga de Sá* é típico. E na correspondência que troca com o romancista carioca, vê-se que o problema se estende, inclusive, para a distribuição e venda da obra. "Tirei 3.000 e já expedi metade para o Brasil inteiro..." e esclarecendo ao autor, escreve: "A venda do 'Gonzaga' faz-se já em todo o país, com exceção do Espírito Santo (que me parece uma ficção geográfica, e onde não tenho uma só livraria, nem um só assinante) o livro figura hoje em cerca de 200 casas, do Amazonas ao Prata..." (*A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Cadernos de Cultura, p. 33).

39. Cecília de Lara — "A Revista: um novo elo na cadeia de periódicos modernistas". (*A Revista*, ed. fac-similar).

40. Cecília de Lara realizou amplo estudo sobre *Klaxon; Klaxon & Terra Roxa e outras terras*. IEB/USP, 1972; "A colaboração estrangeira na revista *Klaxon*". Revista do IEB/USP, 1977 e *Klaxon e Lumière*. Extrait des *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*. Caravelle, 25, 1975.

41. *O Movimento Modernista em Pernambuco*, 2.° vol., p. 124-29.

42. Idem nota 29.

43. Neusa P. Caccese — FESTA — Contribuição para o estudo do Modernismo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 18: 1971.

44. "Aí vai meu retrato (...) Se for mesmo necessário, publique-o (...) Por mim tenho pouca estima por este gênero de reclamos..." *O Movimento Modernista em Pernambuco*. 2.° vol., p. 343.

45. Idem; carta de Oswald de Andrade em 1924, conforme nota do A.

46. Com relativa freqüência, apenas os nomes de Augusto Meyer e Rui Cirne Lima, aparecem entre os colaboradores de *Antropofagia* em sua 1.ª fase. Raul Bopp há muito tempo residia em S. Paulo e já fazia parte do grupo desta revista.



47. Desta viagem, que marcou definitivamente uma fase do movimento modernista de S. Paulo, participaram Tarsila, Dna. Olívia Guedes Penteado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, René Thiollier, Gofredo da Silva Telles e o poeta francês Blaise Cendrars.

48. *Movimento Modernista em Pernambuco*. 2.° vol., p. 127.

49. *O Gedeão do Modernismo: Menotti Del Picchia no 'Correio Paulistano': 1920-22* (Tese de mestrado de Yoshie Sakiyama Barreirinhas, FFLCH-USP, 1980).

50. O articulista referia-se a *A angústia de D. João*, (publicada em 1922): "notavam-se na reunião, os srs. O. de Andrade, paradoxal e fraseador; Ferrignac, elegantíssimo no seu último terno de Rabello; Menotti todo de branco, como o sentimental Pierrot das 'Máscaras'..." (*A Vida Moderna*, n. 369. S. Paulo, out. 1919).

51. Menotti Del Picchia — *A Longa Viagem* (2.ª etapa) S. Paulo, Martins, 1972, p. 142.

52. *A Cigarra*. S. Paulo, 198; 15-12-1922.

53. *A Longa Viagem*, p. 236.

54. Conhecido pelo rigor de suas críticas, José Veríssimo viu, muitas vezes, seu nome satirizado pelos contemporâneos: "Zé Veríssimo" ou "Severíssimo". (*A Vida Literária no Brasil — 1900*, p. 243).

55. Crítica feita por Nestor Victor sobre a obra modernista *Pathé Baby* de Antônio de Alcântara Machado, em "Sobre Literatura", *A Vida Moderna*, S. Paulo, 26 mar. 1926.

56. *O Mundo Literário*... (Tese de Eneida Maria Chaves).

57. Dentre estes podemos citar Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Oswald de Andrade pela vanguarda e Cleômenes Campos, o próprio Monteiro Lobato, Breno Ferraz e outros não modernistas.

58. "Impressões de leitura". *Novíssima*, n.° 3, S. Paulo, 1924.

59. Havia reciprocidade: periódicos argentinos, e principalmente europeus, como a parisiense *Revue de l'Amérique Latine* que mantinha em sua seção "Les Livres" um espaço especial para os lançamentos de edições brasileiras. Os responsáveis eram, Manoel Gahisto, Philéas Lebesque e Dominique Braga. Sem discriminação entre modernistas ou não, mereceram verbetes e referências entre outros, *Jardim das Hespérides* de Cassiano Ricardo, *O Professor Jeremias* de Leo Vaz, *Os Caboclos* de Valdomiro Silveira, *Madame Pommery* de Hilário Tácito, *As Máscaras* de Menotti e outros. Depois de 1923, vemos o nome de "Sérge Milliet" comentando *A Trilogia do Exílio — I. Os Condemnados* de Oswald de Andrade, *Meu* de Guilherme de Almeida e *Negrinha* de M. Lobato. (Recortes do arquivo particular de Marta R. Batista).

60. Carta cedida por Sérgio B. de Hollanda a Cecília de Lara. Introdução para *Terra Roxa e outras terras*... ed. fac-similar.

61. *Revista Nacional*, 1 (1): p. 56, out. 1921.

62. *Revista do Brasil e a formação*... (Tese de Marta L. Volpe Orlov).

63. Silveira Peixoto — *Falam os escritores*..., S. Paulo, Ed. Cultura Brasileira, p. 25, 1940.

64. Esta coleção dirigida por Amadeu Amaral, iniciou com a novela de sua autoria *A Pulseira de Ferro* (1920) seguida por *Os Negros* (1921) de Monteiro Lobato e sucessivamente *Ritinha* (1923) de Leo Vaz e *Mula sem Cabeça* (1922) de Gustavo Barroso (o "João do Norte"). Outros autores anunciados foram: Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Valdomiro Silveira e Cornélio Pires, do que se depreende um predomínio dos não modernistas, sendo alguns nomes vinculados ao regionalismo.

65. Pelo que nos foi dado constatar por este primeiro volume da coleção, (que desconhecemos se foi avante) representou uma inovação gráfica o formato de 17 x 9cm, fugindo às características convencionais do livro numa verticalidade que só fez acrescentar graciosidade ao excelente nível de fatura, nesta obra do poeta paulista Graccho Silveira.

66. Foram editadas nesta coleção entre outros, *O Tronco do Ipê* e *Ubirajara*, de José de Alencar; *A Moreninha* de J.M. de Macedo; *A Cruz de Cedro* de A.J. da Rosa; *Memórias de um Sargento de Milícias*, de M. de Almeida; além de traduções como o *Conde Monte Cristo* e *Os Três Mosqueteiros*, de A. Dumas; *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez; *Vingança de uma louca*, de C. Invernizio; *O Doutor Rameau*, de G. Ohnet e outros. (Catálogo de obras da Editora de Lobato, col. Dr. José de B. Martins).

67. Fizeram parte desta série, obras como *Urupês, Cidades Mortas* e *Negrinha*, todas de Monteiro Lobato; *A Renegada* e *Os Cangaceiros*, ambas de C.D. Fernandes; *O Professor Jeremias* de Leo Vaz; *Senhora do Engenho* de Mário Sette; *Os Condenados* de Gabriel Marques, além de outros.

68. Sempre incentivando a Godofredo Rangel em sua correspondência, Lobato lhe escreve: "Vieram afinal os Contos. Pensei em pô-los na 'Coleção Brasílica' (sic) que é muito boa para vulgarizar um autor (...) mas esta série exige retrato na capa e não posso recorrer ao que me mandaste: feio demais. (...) Naquele retrato do Cenáculo de 1903 eras a flor — e agora me mandas uma infame cara de coruja. Nunca!" *(A Barca de Gleyre*, p. 236).

69. Do que nos foi dado localizar da "Rainha MAB", fizeram parte: *A Veranista* (2 vols.) de Abel Juruá; *A Casa do Gato Cinzento*, de Ribeiro Couto; *Quem vê cara... e Rosas e Espinhos*, ambos de Mário Sette; *Linguinhas de Prata*, de Euclides de Andrade (Epandro); *Casamento a Prestações* de Otto Prazeres; *O Nariz de Cleópatra* de Menotti Del Picchia; *Assombração* de Manoel Victor; *Andorinhas* de Godofredo Rangel; *Lógica de um Burro* de Jayme d'Altavilla e *O Dever de Matar*, de Oscar Wilde.

70. Sobre este fato, Lobato queixa-se a Rangel em carta: "A encadernação anda caríssima e talvez tenhamos que dispensá-la, enquanto o dólar estiver no que está. A percalina que no ano passado nos ficava em dois mil réis o metro subiu a 5 e 6. Temos que ir temperando com brochuras..." *(A Barca de Gleyre*, p. 227).

71. Em "Ariel e Rainha MAB", Lobato analisa estes duendezinhos shakespereanos e traduz o desempenho da pequena rainha no sonho de Mercúcio, quando o revela a Romeu: (...) "É a fada dos sonhos, essa criaturinha. Tem o tamanho da ágata que brilha no anel dum 'alderman'; anda numa carruagenzinha minúscula a passar pelo nariz dos que dormem bons sonhos. As rodas têm os raios feitos de pernas de mosquitos. O toldo é feito da asa transparente da cigarra, e as rédeas tecidas com a mais sutil teia d'aranha; os arreios foram afeiçoados com fios do luar, e um pelinho finíssimo, embutido num osso de grilo, serve de chicote..." Nestas páginas de *Antevéspera* Lobato deixa transparecer seu enlevo por estas fantasiosas criaturinhas, o que nos faz supor uma influência muito viva em sua obra infantil, de preferência em *Reinações de Narizinho*. Esta passagem da obra do inglês Shakespeare — interpretação e tradução de Onnestaldo Penaforte (Ed. Min. Ed. e Saúde, 1940) — foi-nos possível situar, graças ao auxílio do Dr. José de Barros Martins, cedendo-nos o volume de sua coleção particular.

72. A coleção, da qual localizamos os primeiros números de 1925, chega a 1926. No entanto, foi impossível certificarmo-nos de que tenha prosseguido: *Morte, Morte de Amor...*, do próprio Nuto Sant'Anna, organizador da série; *Poemas Líricos* de Gustavo Teixeira; *Chama Extinta*, de Alfredo de Assis; *Livro de Isa*, de Aristêo Seixas; *A Frauta de Pan* (2.ª edição) de Cassiano Ricardo e *Versos de Outros Tempos*, de Sampaio Freire. Na segunda orelha deste volume veio o anúncio do próximo número: *Sol* de César Godoy, "um dos novos poetas da nova geração modernista", que secretariava a coleção.

Obs.: Esta coleção é citada por Antonio Barreto do Amaral entre "Nossas revistas de cultura" *Revista do Arquivo Municipal*, 174 jul.set., 1968.

73. Dentre os primeiros a que nos referimos, fizeram parte: *A Guerra do Lopez* (1928), *A Guerra do Flores* (1929), *A Guerra do Rosas* (1929), *A Guerra do Vidéo* e *A Guerra de Artigas*, ambas de 1930. No rodapé das capas, como subtítulo: "Contos e Episódios da Campanha do Paraguai". Quanto às obras de Paulo Setúbal, fizeram parte da coleção: *O Príncipe de Nassau* (1927), *As Maluquices do Imperador* (1927), *A Marqueza de Santos* (1928), *Nos Bastidores da História* (1928) — todas em primeira edição, além de *A Bandeira de Fernão Dias* (1928) e outras.

74. *Novíssima*, S. Paulo, 3: 1924.

75. Nesta ocasião, a Cia. Melhoramentos de S. Paulo, mereceu um dos "Grandes Prêmios" conferidos a S. Paulo (o Liceu de Artes e Ofícios foi igualmente premiado) pelo alto nível e apresentação de suas edições escolares. *(Revista Nacional*, abr., 1923).

76. A mostra foi patrocinada por S.M. o Rei da Itália e organizada pela "Associazone Editoriale Libraria Italiana" em conjunto com a "Fundação Leonardo para a cultura italiana", da qual o Brasil participou com publicações especiais, pertencentes à Biblioteca Nacional. *(Revista Nacional*, abr., 1922).



77. Desta mostra participaram as principais casas editoras de Paris, entre outras, a Crès, a Grasset Brossard, Sant'Andrea et Marcerou, a Connaissance, a Nouvelle Revue Française, a Pichon e a Bernouard.

78. "De frutas e livros" (p. 91-97); "Guerra ao livro" (p. 165-68); "A Desencostada" (p. 187-91); e "Assessores" (p. 193-96) que entre outros trabalhos estão reunidos em *Mr. Slang e o Brasil e Problema Vital*. S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1968, Obras Completas de Monteiro Lobato, v. 8.

79. É bem provável que este fato tenha motivado a Cia. Melhoramentos de S. Paulo a incluir em anúncios de livros escolares, os seguintes esclarecimentos: "Como todas nossas edições, esta série é impressa em ótimo papel. O papel inferior (de jornal) traz sério perigo para a saúde das crianças." Ou então acrescentava: "Nitidamente impresso, pleno de lindas gravuras, obedecem as 'Páginas Infantis' a todos os preceitos higiênicos". Estas curiosas advertências vinham impressas em pequenos volantes dentro da *Revista Nacional*, números editados aos primeiros meses de 1923.

80. Situando a greve dos gráficos no quadro geral da época, Boris Fausto esclarece: "... fora tardia e parcial, pois os jornais não cessaram de funcionar"; e no levantamento que faz sobre os motivos e objetivos do movimento paredista no Rio de Janeiro e S. Paulo (1917-21), conclui que na empresa de Monteiro Lobato, havia sido contra o gerente. *(Trabalho Urbano e Conflito Social*, p. 192-216 e "Apêndice", p. 251-273).

Ver também, de Monteiro Lobato, "Apelo aos nossos operários" in *Mundo da Lua e Miscelânea*. S. Paulo, Brasiliense, 1968. (Obras Completas de Monteiro Lobato - vol. 10).

## Capítulo III

# O LIVRO E A ILUSTRAÇÃO

### *A ILUSTRAÇÃO E A PALAVRA ESCRITA*

A associação da figura junto ao texto para expressar uma idéia ou um pensamento é antiga; tem sua história e sempre suscitou conjecturas, embora permaneça o impasse: a imagem visual seria um auxílio para a palavra escrita necessitando do texto para se fazer entendida, ou então, atingiria seu objetivo por seus próprios recursos, com seus próprios meios. O vocábulo "ilustrar" sugere um conceito e predispõe a idéia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita. No entanto, o relacionamento entre ambos é bem mais amplo e complexo e uma interação entre a palavra escrita e a imagem visual é, antes de mais nada, circunstancial e tanto cada uma pode atuar como expressão autônoma e suficiente, como num momento seguinte, ambas poderão se tornar dependentes e indispensáveis uma à outra.

A princípio, nosso objetivo havia sido a ilustração na capa do livro — obras literárias dos anos vinte — considerando-a como suporte de ilustração e o seu desempenho como tal. No entanto não teria sentido, e seria mesmo difícil, realizarmos este estudo abstraindo totalmente a ilustração no interior do livro. Assim, ainda que superficialmente, a ilustração localizada nas páginas do livro foi também objeto de nossa atenção.

Um dos fatores que não só sugere como também define a presença da ilustração na brochura, é o próprio gênero da literatura; e pela especificidade de sua natureza, uns mais do que outros, se predispõem ao maior entrosamento com a imagem visual — ou imagem gráfica.

Analisando as brochuras ilustradas sob este prisma, chamaram nossa atenção alguns aspectos que nos pareceram fundamentais, os quais registramos da seguinte forma: em primeiro lugar foi surpreendente constatar a proporção com que a ilustração se assenhorou da capa do livro na década de vinte — ponto de partida e de apoio para o presente trabalho. A seguir, a evidente predominância da ilustração nas edições de poesia, sobre os demais gêneros literários, principalmente no interior do livro; regra geral,


1 - Páginas de rosto que reproduzem a capa do livro.



as publicações desta natureza proporcionaram ao ilustrador maior liberdade para suas interpretações artísticas que variaram do figurativo convencional, realista, à mais criativa das fantasias.

Ficou patente, ainda, que em decorrência de uma virtual integração que se processa entre o discurso literário e a imagem visual, levou o desenhista a enfatizar, no romance, no conto, na novela ou na crônica, o caráter narrativo da ilustração, elucidativo, no mínimo referencial. Como veremos, um tratamento bastante diferente daquele dispensado ao desenho ornamental, encontradiço na poesia. De qualquer forma, exigindo de seu autor o espírito inventivo que paira entre a habilidade do profissional gráfico e a criatividade do artista plástico.

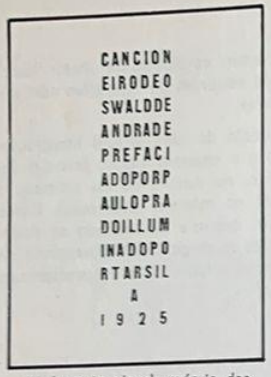
## *A ILUSTRAÇÃO INTERNA*

A começar pela página de rosto que, desde suas origens, foi o centro de atenções e de ornatos era também chamada de rosto, portal, portada ou fachada. Criada primitivamente para cobrir o frontispício do volume, com o advento da capa e conseqüente transferência para o interior, manteve todavia sua função informativa, tornando-se a "página nobre do livro", no dizer de Antônio Houaiss.[1]

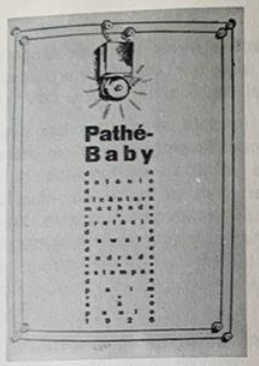
Nos livros produzidos aqui na década de vinte, a página de rosto se apresentava, tanto quanto uma capa, com os dizeres apenas identificadores, geralmente acompanhados da marca ou timbre da casa editora; muitos traziam um ornato tipográfico, convencional, sem qualquer associação com os desenhos ao longo do miolo do livro. Houve, entretanto, edições em que esta folha repetia, exatamente, a composição ilustrativa da capa, como por exemplo alguns números da série "Os nossos poetas"; o *Livro de Horas de Soror Dolorosa*, o *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia Oswald de Andrade*, *Feuilles de Route — Le Formose*, *Borrões de verde e amarelo* (em sua edição de 1925) ou ainda, *Era uma vez...* que apenas difere do desenho da capa, por não ter sido reproduzida a cores. *(Fig. 1)*

Rompendo com esta sistemática, a poesia *Pau Brasil* trouxe para sua página de rosto, uma estrutura gráfica absolutamente inédita: centralizada ao alto da folha, uma coluna formada de letras miúdas e eqüidistantes, agrupa alguns dados sobre a obra, paradoxalmente de difícil leitura. *(Fig. 2)*

Mas em termos de inovação visual na página de rosto, coube a *Pathé Baby* talvez a mais original composição gráfica para a época. Não só pela estrutura de seus elementos onde a disposição das palavras representa um fragmento de filme, mas pela presença de uma campainha que vibra "anunciando" o início de uma sessão cinematográfica, numa clara alusão ao cinema da época e conforme com a estrutura gráfica de toda a publicação. *(Fig. 3)*




2 - Impacto visual: próprio dos modernistas.




3 - Paim: um rosto dos mais originais.

Mantendo pois as características gráficas e a tradição de ser visualmente a mais importante das páginas, os ilustradores deixaram na página de rosto em algumas destas brochuras, o que de melhor tinham para oferecer através de seu lápis, não raro, superando a ilustração da própria capa. Este aspecto se pode confirmar em obras como: *As Máscaras, Yara* ou *Manhã*, para citar alguns trabalhos de Paim; ou em *Esphinges*, ilustrada por Juvenal Prado, como também em *A Angústia de D. João*, iluminada por Mick Carnicelli. *(Figs. 2 à 10)* Este requinte gráfico, por vezes transportado


4 - Paim: ed. de luxo.


5 - J. Prado: ed. de 1925.



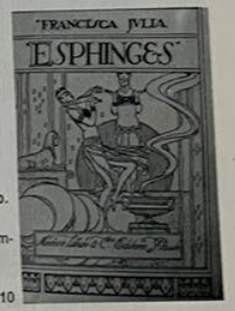

6. 7 - Paim: a samambaia estilizada.


8 - O inconfundível entrelaçado de Paim.



9 - Carnicelli: ed. de luxo.

10 - J. Prado: um rosto amplamente ilustrado.




9 10

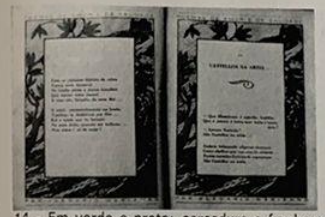
11 - Iluminura de Paim: ed de luxo.


12 - J. Pardo: moldura que lembra o pano de boca no teatro.

para as demais páginas, apresentou variados ornatos como cercaduras, contornos, frisos ou molduras envolvendo o próprio texto. Já para o final da década, *Martim Cererê*, em sua edição de luxo, trouxe também suas páginas emolduradas, agora porém, com uma feição gráfica totalmente diversa: o desenho esquemático de Di Cavalcanti estilizava animais e plantas nativas. *(Figs. 11 à 19a)*

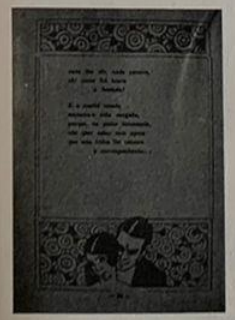

13 - Em verde, uma das mais belas cercaduras. Ed. 1928.





14 - Em verde e preto: cercadura e fundo ao mesmo tempo.


16 - *Canção de amor:* Ilustrador não identificado.

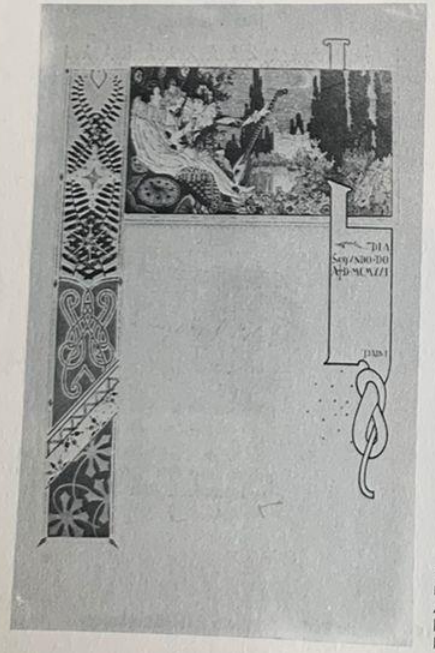


18 - *Arte de iludir:* Ilustrador não identificado.

15 - *Rito Pagão:* nas cercaduras J. Prado cria um monograma para a autora.

17 - Mick Carnicelli: molduras da ed. de luxo (1922) foram mantidas na reedição (1925).

19 - Paim: original em nanquim e guache, 1922. (25x18 cm). Col. Olintho de Moura.



19a - Paim: iluminura original em nanquim e guache, com alusão *Às Máscaras.* Jantar na Vila Kyrial, 1921 (Col. Olintho de Moura).



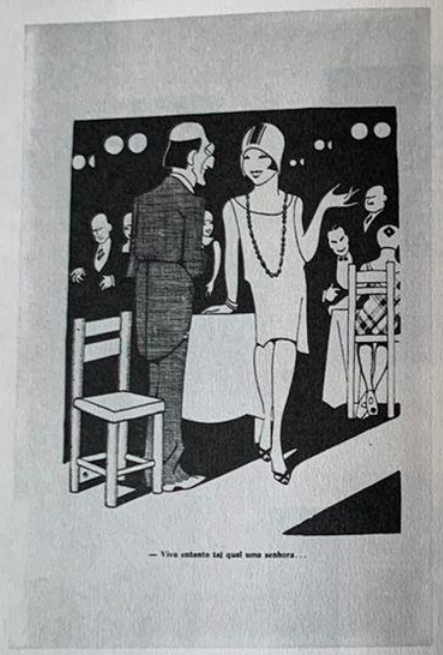
Não foi propriamente uma constante a ilustração vinculada ao texto, mas tivemos obras que devem ser mencionadas justamente pela riqueza quantitativa, tanto quanto pelo valor plástico que encerrou sua ilustração interna. Uma delas foi *Versos de Trilussa*[2] com nada mais, nada menos do que vinte e nove desenhos de página inteira, no mais impecável e autêntico traço de Belmonte. *(Figs. 20 à 28)* Também uma obra que apresentou

20

21

22

23




24 - Uma versão literária em que Belmonte "esbanja" seu traço caricato, e cheio de graça.



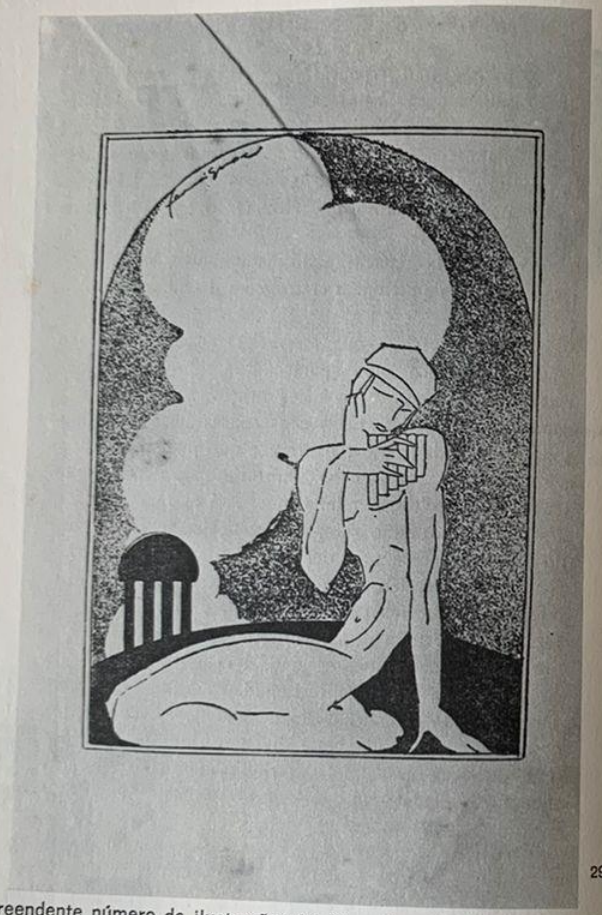
25

26

No desenho inconfundível de Belmonte, a sátira corresponde aos *Versos de Trilussa.*

27

26



29

surpreendente número de ilustrações foi *Kyrmah*, com interessantes figuras desenhadas por Ferrignac, assim como *Notturno di un poeta vagabondo*, outra publicação da época que se destacou pela exuberância das ilustrações: uma visão editorial bem mais avançada, para a qual concorreram os extraordinários desenhos de Mick Carnicelli. *(Figs. 29 à 39)*



30

31

Nanquins de Ferrignac para *Kyrmah, Serela do Vicio Moderno.*

32

33

Nanquins de Carnicelli para *Notturno di un poeta vagabondo.*

34 - Paim: nanquim de página inteira para *Alma Cabocla*.

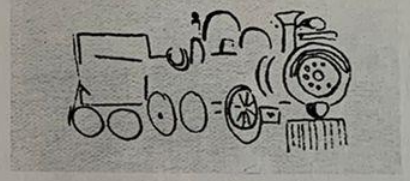


35 e 36 - Paim: *As Máscaras*, edição de luxo.

37 e 38 - Mick Carnicelli: *A Angústia de D. João*, edição de luxo.

39 - Juvenal Prado: página inteira de *O Principe Feliz*.



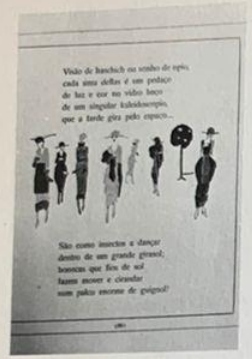


40 - Tarsila do Amaral: *Feuilles de Route - Le Formose.*

Tarsila do Amaral como artista plástica que era, ilustrou textos somente das obras de Oswald e do poeta francês e amigo Blaise Cendrars — respectivamente *Pau Brasil* e *Le Formose*[3] *(Figs. 40 à 42)*



41 e 42 - Tarsila: nanquins em *Pau Brasil* - da excursão à Minas.



43 - Di: *A Dança das Horas*, 1.ª ed.

44 - Arnaldo: *Circo de Cavalinhos.*

45 - Caricatura de Belmonte: *O Conto Nacional.*

46 - Ruy M. Ferreira em *Os Negros.*

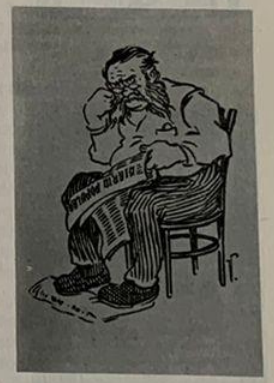
Em edições mais modestas, a ilustração praticamente acompanhou o padrão gráfico do livro, apresentando-se menos eloqüente e menos pretensiosa. Sem qualquer desmérito à obra ou ao ilustrador, devemos reconhecer que *Urupês* em sua primeira edição, foi um exemplo: teve suas ilustrações entre texto de autoria dividida entre J. Wasth Rodrigues e o próprio Monteiro Lobato;[4] da mesma forma que os desenhos feitos para as páginas de *Vida e morte do Bandeirante* foram de Yan de Almeida Prado que volta e meia se arvorava de ilustrador. As novelas *A Pulseira de Ferro* e *Os Negros* foram ilustradas por Ruy Martins Ferreira[5] e para o texto



47 e 48 - Monteiro Lobato - "um curioso sem estudos" - em *Urupês*, 1.ª ed.

de *Senhor Dom Torres*, Voltolino contribuiu com esparsos desenhos. *(Figs. 43 à 50)*

49 - Ruy M. Ferreira: *Os Negros.*



50 - Voltolino: *Senhor Dom Torres.*

Na verdade, este tipo de ilustração não foi o ponto alto nas edições da década de vinte, o que torna mais notável e, poderíamos dizer, indiscutivelmente mais curiosas, as ilustrações que Paim fez para *Pathé Baby*. O livro foi todo ele estruturado para lembrar o ambiente de uma sala de cinema da época, parodiando graficamente um dos seus aspectos mais característicos: um grupo de músicos em frente à tela de projeções. Iniciando pela capa, a seqüência de ilustrações segue pelas páginas indicando o movimento de cenas que se sucedem, tanto na tela, como fora: as figuras dos músicos vão sendo "retiradas" pelo ilustrador até que permaneça, com a última cena projetada, apenas um dos componentes da "orquestra".[6] *(Figs. 51 à 53)*

51

52

53

51-53 - Na seqüência das imagens, a criatividade e o talento de Paim.




54


55

Ilustrações entre capítulos, de Paim em *Alma Cabocla*.

Além destas ilustrações, as brochuras trouxeram também um tipo de desenho sem qualquer vinculação com o texto ou, pelo menos, não diretamente ligado a ele. Eram ilustrações isoladas que, separando páginas (não confundir com "hors texte") ou anunciando os capítulos, serviram como motivo para que os ilustradores aprimorassem, visualmente, o interior de muitas edições da época. Para tanto, alguns desenhistas recorreram ao floral, ao arabesco, ou mesmo à fantasia de um sub-título, não raro ao figurativo; um gênero de ilustração de forte tendência decorativa como se depreende e a poesia, principalmente, foi o campo mais adequado e mais favorecido. Entre as muitas páginas divisórias ou de abertura de capítulos, por vezes exageradamente ornamentadas, houve, porém, uma significativa exceção em *Cartazes:* na folha que abre o texto, letras gigantescas e dispostas em coluna de duas em duas, repetem o título representando, muito provavelmente, o que havia de mais arrojado para a época.

O espírito de euforia nacionalista — na época evidente através da literatura, da música e das artes plásticas — também se fez representar na ilustração de obras literárias levando os ilustradores a se inspirarem em motivos da natureza brasileira, realizando excelentes estilizações. Para tanto, formas como a folha da bananeira, da palmeira, da hera ou da samambaia, e mesmo algumas espécies da fauna se prestaram plenamente aos artistas do lápis. O já citado *Martim Cererê*, se constituiu num exemplo, onde, ao longo do texto, Di Cavalcanti reuniu as figuras do homem do

tamanduá bandeira e da serpente à folhagem nativa. Aliás, por se utilizar da imagem da anta para o decorativismo de vinhetas na revista *Ariel*, Paim justificou-nos: "anta é o patronímico, é o tapir, o mais nobre de nossa fauna"; e esclarecia que esta sua iniciativa nada teve a ver com a Corrente da Anta, que agrupou os verdeamarelistas Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado e Menotti Del Picchia. (Entrevista à A. em 6/out./1978) Também em *Manhã* e *Alma Cabocla*, estão algumas das mais inspiradas composições de Paim: tanto nas vinhetas de alto de páginas como nas ilustrações de entre capítulo, sua sensibilidade e imaginação criaram verdadeiras preciosidades gráficas com hastes, flores e folhas. *(Figs. 54 à 67)*


56 - Carnicelli em *Notturno di un poeta vagabondo.*




57 - Paim: "grisalho", cores e entrelaçados em *Yara.*


Também nos sub-títulos a marca dos ilustradores.

58 - Storni: *Cartas de um chinês.*

59 - Belmonte: *Poemas de amor.*



60, 60a - J. Fiado: *O Homem e a Morte* de Menotti del Picchia.



61, 62 - Palm em *As Máscaras*, edição de luxo.


63, 64 - J. Prado em *As Máscaras*,

reeditada na coleção Os Mais Belos Poemas de Amor, da Cia. Editora Nacional.




65 - Di Cavalcanti: sub-título em *Martim Cererê*, 1928.


66 - Di: *A Dança das Horas*, traz nos entre-títulos a mesma graça da capa.

# CARTAZES

67 - Arnaldo: uma solução gráfica deveras avançada.

Este gênero de ilustração, não obrigatoriamente conjugada ao texto resultou em variações que foram desde o arabesco renascentista, aos modismos da época, passando pelo tradicional figurativo; um tipo de ornato, diga-se de passagem, que não se restringiu ao livro, sendo facilmente encontrável também em revistas literárias deste período, de praxe, a cada início de matéria ou secção. Nestes acréscimos gráficos se percebe o quanto representou o motivo marajoara, durante uma certa fase nas ilustrações de Paim, de Correia Dias e Theodoro Braga (ambos do Rio); mesmo para Belmonte que foi buscar, neste filão, detalhes decorativos para muitos de seus desenhos[7] Convém não esquecer que estes ilustradores das obras literárias — romances, poesia, contos e novelas — eram os mesmos desenhistas que desempenhavam, paralelamente, igual atividade junto aos periódicos.

Esta matéria visual no interior das brochuras, a grosso modo era impressa através de clichês feitos a partir dos desenhos a nanquim, executados a bico de pena. Raramente era empregada a cor nas ilustrações internas, a não ser em detalhes de um só matiz e preto, permanecendo praticamente com Paim a hegemonia da xilogravura.[8] Além das capas, realizou vinhetas, cabeções e capitulares para a já citada revista *Ariel*, alternando esta técnica com a do linóleo para melhores efeitos de contraste.[9] Para o final da década, este ilustrador também se utilizou do pigmento prateado em algumas de suas capas, fato não muito comum em se tratando de ilustrar livros, porém já incorporado nas artes gráficas onde também se usava os tons bronzeados e a douração. Nas artes decorativas principalmente, a presença destes tons metálicos denunciava o "art déco" como um novo modismo.

Além das vinhetas, cabeções, festões, pingentes, molduras, florões e outros tantos detalhes decorativos que serviram para enriquecer as artes gráficas da época, se usou também a vinheta de arremate ou "fundo de lâmpada", assim chamada por ter, originariamente, a forma aproximada de um triângulo com o vértice voltado para baixo. Foi freqüente no final de poesias, e em textos de revistas literárias. *(Figs. 68 à 101)*

68 - Paim: cabeção em linóleo para *Ariel*.



69

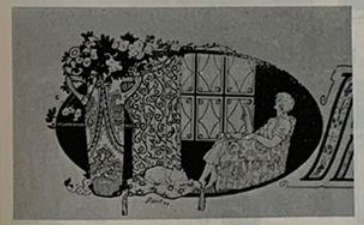
70

69, 70 - Paim: cabeções em linóleogravura para a revista *Ariel*.


71

71 a 72 - Paim: cabeções em nanquim para a revista *Papel e Tinta*

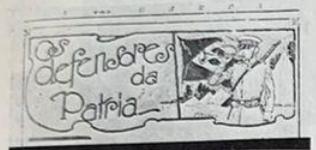
71a

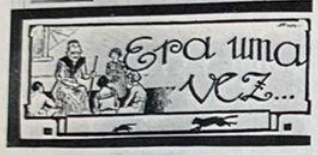


72


73

73 a 77 - J. Prado: nanquim e graciosidade nos cabeções para *A Garoa*.





74


75




76

77



78

78 a 84 - J. Prado: muita estilização nos cabeções para a *Revista do Brasil*.

79

80

81


82

83

84

85 - J. Prado em *A Novela Semanal*.

86

89

87

88

90


91


92


93

86 a 95 - J. Prado: cabeções e vinhetas, em nanquim, para a *Revista do Brasil*.

94

95



96

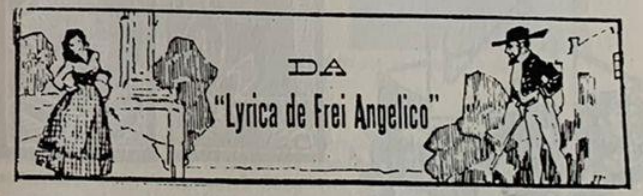
98

97

96 a 98 - Cabeções e vinhetas de José Wasth Rodrigues para a *Revista do Brasil*


99 - Vinheta "fundo de lâmpada" de J. W. Rodrigues: *Livro de Horas*

100 - Ruy M. Ferreira: cabeção em *A Novela Semanal*




101 - Vinhetas de Juvenal Prado em *A Garoa*

As capitulares, como a maioria dos detalhes decorativos, teve sua melhor visualização junto à poesia. Sendo sua principal função destacar a letra inicial do texto (também chamada de uncial ou capital) na verdade ela foi mais um recurso à mercê do gosto e imaginação do ilustrador (às vezes com interferência do editor ou do próprio autor) para a valorização gráfica, interna do livro. Geralmente harmonizadas com os demais ornatos da página (em edições de luxo, também com a capa), dependendo de sua apresentação gráfica, substituiam perfeitamente a ilustração de texto, ao se constituirem em alguns casos nos únicos elementos decorativos. Quanto à sua apresentação estética nas obras literárias deste período, as capitulares variaram bastante, embora predominasse o gênero tradicional das clássicas composições da letra com iluminuras ou ornatos. Nas poesias *meu* e *raça* de Guilherme de Almeida, houve um claro objetivo de inovar graficamente as brochuras da época e as capitulares foram, nada mais, do que o próprio tipo usado no texto, exageradamente ampliado e em negrito — embora menores que as do título nas capas.[10]

Também as capitulares que Paim executou para a revista *Ariel* apresentaram uma feição simplificada: letras grandes dentro de um retângulo negro. O corpo da letra traçado em linha dupla lhe deu o peso visual, próprio da técnica da gravura em madeira, ou linóleo, conforme Paim utilizou nas demais vinhetas do periódico. Lanza[11] que também colaborou nestas páginas, foi o autor das capitulares para várias edições da Hélios, inclusive da revista *Novissima*. *(Figs. 103 à 106)*

102 - J. Prado: original a nanquim (Acervo IEB)

103 e 104 - Paim: capitulares em linóleo, *Ariel*

105 e 106 - Lanza: capitulares em xilogravura para edições Hélios e *Novissima*



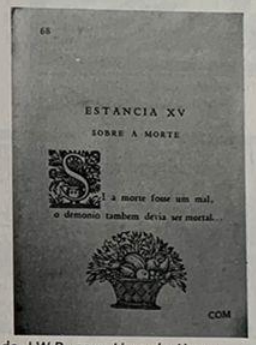
Contrastando fortemente com estas, J. Wasth Rodrigues desenhou as capitulares para o *Livro de Horas de Soror Dolorosa:* variados tipos de ânforas com ramagens e flores, se harmonizam com a ilustração da obra (incluindo a capa), resultando em algumas páginas uma desfavorável saturação gráfica. Para acentuar o caráter renascentista que envolve o livro como um todo, J. Wasth Rodrigues valeu-se do desenho linear e meticuloso, usando o "grisalho" em toda a figura.[12] O que já não ocorreu com as capitulares que executou para a 1.ª edição de *Urupês,* onde cada uma representava uma ilustração vinculada ao texto do respectivo conto. *(Figs. 107 e 108)*

ESTANCIA I

SOBRE O AMOR

MEU amor fel-o rei. Depois, a [minha historia
foi a de todas: no esplendor que o deslum- [brava,
esquecera-me — esquecera que tinha o throno [&' a gloria
no coração da escrava.

ES



68

ESTANCIA XV

SOBRE A MORTE

SE a morte fosse um mal,
o demonio tambem devia ser mortal...

COM

107, 107a - Vinhetas e capitulares de J.W.R. para *Livro de Horas*

Uma feição totalmente diferente tem a capitular desenhada por Juvenal Prado:[13] sem qualquer moldura ou enquadramento, a letra — um clássico e retilíneo "N" — faz parte integrante da composição sendo, inclusive, envolvido por um dos detalhes da ilustração. Aliás, deste recurso se valeu também John Graz nas capitulares que criou para *Domingo dos Séculos.*[14] *(Fig. 102)*

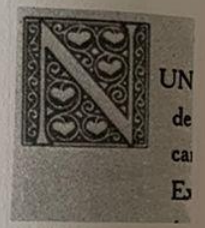
Mas em questão de riqueza ilustrativa não encontramos nada que superasse as capitulares que Correia Dias desenhou para os poemas de *Nós.* Na sobriedade da paginação se destacaram, pelo próprio requinte gráfico, silhuetas em pequenos quadros cujos motivos ilustram o próprio texto e encerram a letra em gótico e em vermelho. Curiosamente algumas destas vinhetas foram, mais tarde, adaptadas para serem ilustrações de capas, da série "Os Mais Belos Poemas de Amor" da Cia. Editora Nacional. Uma delas, por exemplo, veio a ser capa da própria obra, em sua reedição naquela coleção. *(Figs. 111 à 114)*

108 - J.W. Rodrigues: *Urupês*

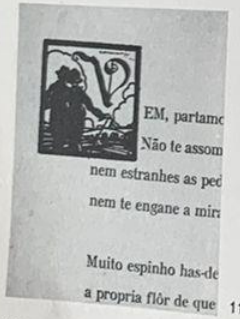
109 - Paim: *Yara*

111

112



110 - Carnicelli: *Angústia de Don João*



EM, partamo
Não te assom
nem estranhes as pe
nem te engane a mir

Muito espinho has-de
a propria flôr de que

113


114

111 a 113 - Correia Dias. *Nós*, 1.ª edição.

114 - Capa da reedição pela Cia. E. Nacional.



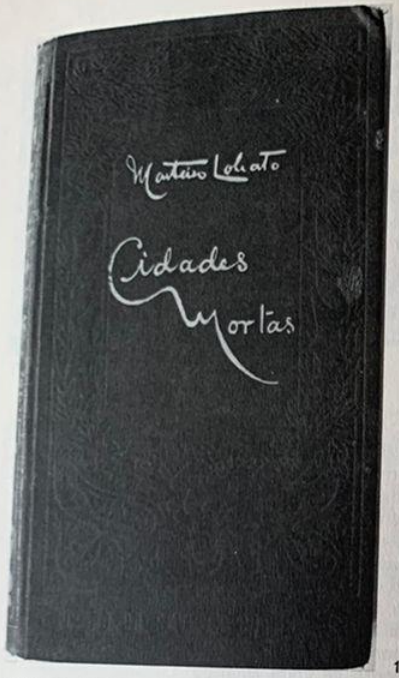
Outros detalhes ainda podiam ser encontrados como motivos ornamentais, muitas vezes alheios às demais ilustrações e independentes da própria imagem na capa. Ficavam geralmente "por conta da gráfica", contanos Paim, e constavam de pequenos ornatos, dito complementares, isto é, formas estereotipadas que embora servissem para dar maior requinte à edição, eram executadas por profissionais anônimos, provavelmente imigrantes que jamais se deram a conhecer. O fato é que a edição em brochura simples ou na tiragem especial ou a edição em luxo na época dão bem a dimensão do quanto foi importante a imagem visual na produção livreira, que contava a seu favor, com o apoio e os conhecimentos de técnicos especializados, de gosto apurado e perícia nas lides gráficas, tais como os já nomeados Pocai, Napoli, Paternostro, Rossetti e outros mais. No fundo, um apego quase afetivo por esta arte tradicional, um gosto que, de certa forma, se identificava com a profissão e que persistia neste campo de atividade secular.

## *A CAPA E SUAS FUNÇÕES*

Faz parte da história do livro moderno — conceito este que, segundo Antônio Houaiss, se prende ao advento da tipografia[15] — a polêmica sobre a função principal da capa: de abrigar um conjunto de folhas ou de anunciar um contexto. Na verdade a capa foi criada, originalmente, para preservar e proteger o miolo — preocupação que remonta aos tempos do papiro e do pergaminho — mas a necessidade de lhe apor um elemento que identificasse o conteúdo, acabou por reunir ambas as finalidades, conforme a própria evolução técnica e cultural do livro veio a registrar. Neste sentido, a capa sempre mereceu tratamento e atenções que lhe deram destaque dentre os demais componentes bibliográficos, quer nos mecanismos de sua feitura, quer sob o ponto de vista estético.

A verdade é que a ilustração na capa, pelas características e objetivos bem distintos da ilustração interna do livro, a rigor, tem sua própria dialética no sentido de identificar, promover ou embelezar o produto editorial. É conhecido o pensamento de que a capa, primordialmente deva agir semelhante a um cartaz e, como tal, anunciar o livro e seu conteúdo. Como um instrumento de comunicação na sociedade, o cartaz vem se aperfeiçoando tecnicamente em busca de uma feição cada vez mais legível e despojada. Um empreendimento que desafia os capistas de hoje — uma preocupação no entanto, que não havia nos idos anos vinte.

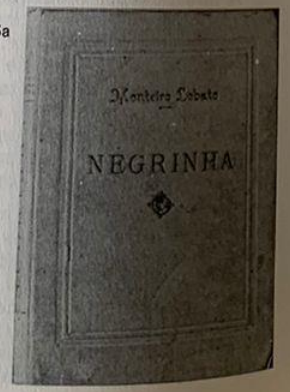
Não iremos nos deter nos aspectos que implicam na confecção do livro, mas é preciso que se considere a capa como um dos elementos que, além de compor o objeto livro, reúne as condições de caracterizá-lo enquanto produção industrial no início de nosso século. Assim sua rigidez material, em parte, é que define o livro dito encadernado ou, mais adequadamente denominado de encadernação editorial (ou do editor). *(Figs. 115 e 116)* Este tipo de montagem (que não deve ser confundido com a encadernação artesanal feita individualmente),[16] recebia um acabamento




115

115, 115a - Encadernações realizadas nas Oficinas Gráficas de M. Lobato.

115a




116 - Encadernação em couro. Relevo e pintura de Paim (Col. do artista).



aprimorado e apresentava a capa geralmente lisa e sóbria, recoberta por um tecido ou telagem apropriada, semelhante ao marroquim que substituia o couro natural. Não comportava ilustrações e trazia os dizeres essenciais sobre a obra — autor, título, casa editora — e eventualmente algum detalhe impresso ou em relevo como: ferros, florões, filetes, vinhetas ou algum sinete.

O livro cartonado, conhecido como livro de capa dura, também se caracterizava pela presença da capa firme, graças ao emprego do cartão em sua estrutura, embora tivesse um tratamento técnico menos sofisticado. Por este processo as capas eram unidas à lombada, por tela, e recobertas externamente por papel que não só permitia como facilitava a impressão de imagens, portanto, mais resistente que o livro tipo brochado. Este, por sua vez, consiste da montagem e revestimento menos elaborados, mecanicamente simplificados e, em conseqüência, mais econômicos; a brochura se caracteriza pela flexibilidade da capa, decorrente do material empregado — cartolina ou papel — e tem a lombada geralmente plana (ou quadrada) apresentando, ocasionalmente, dobra ou orelha. Foi esta, por excelência, a capa que reteve a fortuna iconográfica dos anos vinte para a memória da ilustração brasileira.

Abrimos aqui um parêntese para lembrar a jaqueta, um tipo de invólucro, bem mais conhecido como sobrecapa. Geralmente feita em papel acetinado e flexível, na verdade tem dupla função: ao recobrir as capas do livro — quer cartonado, quer como brochura — de protegê-las materialmente, além de trazer os dados indicativos sobre a obra. Ocasionalmente é ilustrada e sua posição junto ao livro foi sempre muito discutida entre técnicos, livreiros e bibliófilos.[17] Ao que tudo indica, seu uso na década de vinte aqui em S. Paulo foi praticamente nulo e, no levantamento que realizamos, não encontramos uma sequer.

Natural pois que em decorrência deste quadro se generalizasse um tipo de brochura, cuja capa se caracterizou essencialmente pela sua apresentação artística, onde predominava o desenho figurativo — a rigor, um desenho bem feito que deixava transparecer a preocupação em valorizar a forma, por vezes excessivamente elaborada. A cor, é natural, por seus efeitos plásticos, foi dos recursos que muito concorreu para tornar as capas atraentes, quer pelas tonalidades vivas, compactas e vibrantes, quer em diluídas aquareladas ou mesmo pelos cinzas obtidos nas aguadas do nanquim. Parece-nos válido registrar aqui, a freqüência com que o verde, curiosamente, sobrepujou as demais cores nas capas monocromáticas em edições da época, tanto em composições artísticas como em capas tipográficas, quando as letras recebiam qualquer acréscimo decorativo. Mas independente desta preferência aparentemente inexplicável, a cor verde foi também amplamente usada em obras que, direta ou indiretamente faziam referência ao que fosse nacional através, por exemplo, de figuras como a palmeira, a esmeralda, o papagaio, o cafezal e outras expressões-símbolo na dialética de alguns poetas e escritores, principalmente do grupo verde-amarelista. Obras como *Martim Cererê, meu, raça, República dos Estados Unidos do Brasil, Borrões de verde e amarelo, Os*

*Poemas Verdes da Melancolia*, além de outras, exemplificaram plenamente — na capa ou no miolo — esta exaltação ao verde.

## *O ILUSTRADOR E A CAPA*

Um dos setores de nossa cultura que se beneficiou com a influência de correntes estéticas européias foi o das artes gráficas. Neste sentido é preciso considerar a imigração que aqui implantou as melhorias técnicas e de conhecimento profissional no ramo, praticamente centralizados no Liceu de Artes e Ofícios além de outros estabelecimentos onde se preparava a mão de obra especializada. A Cia. Melhoramentos, por exemplo, mantinha em sua própria empresa uma seção de aprendizado para o gráfico que se iniciava aos dezessete anos, visando ao aperfeiçoamento de seu próprio produto; também nas antigas oficinas da Duprat & Cia. era desenvolvido o aprendizado juntamente com o trabalho profissional.

Por outro lado, a importação costumeira que se fazia dos periódicos (revistas alemãs, austríacas, francesas, italianas e outras) e de publicações diversas, além de outras formas pelas quais nos chegavam as renovações culturais, representavam alguns dos fatores que se fizeram sentir vivamente em algumas de nossas revistas. Marcando a apresentação estética da maioria das publicações — na exuberância decorativa ou em composições lineares — era a presença do grafismo "art nouveau" que aqui se instalara numa herança europeizante que perdurou pelas primeiras décadas deste século.

Na época não se formou propriamente uma categoria profissional identificada como "capistas", mesmo se levarmos em conta o predomínio de alguns nomes nesta atividade. As capas eram idealizadas e esboçadas pelo ilustrador ou desenhista e num procedimento que tinha muito de acadêmico todos os componentes da capa — figura, fundo, letras ou símbolos e sua disposição no papel — eram idealizados geralmente pelo mesmo autor, sem o rigor do planejamento técnico que caracteriza este gênero de trabalho em nossos dias, normalmente a cargo de uma equipe especializada. Esta diferença de tratamento e preparo de sua apresentação, distancia virtualmente a capa de feição artística elaborada na década de vinte, da capa projetada e estruturada para a época atual.

Foi um período relativamente generoso para os desenhistas chargistas, caricaturistas, cartazistas, letristas, enfim, estes manejadores do lápis que, no fundo, somavam um pouco de artista e um pouco de artesão, um pouco de técnico e outro tanto de profissional. Grande parte deles (especialmente em S. Paulo e Rio) atuando nestas primeiras décadas em revistas e jornais aí permaneceram e chegaram a fazer nome; alguns se projetaram nas artes gráficas; outros rumaram para artes decorativas ou para as artes plásticas. Em sua maioria autodidatas, absorviam o gosto e os modismos importados vigentes, quando não, presos à formação acadêmica ou, no mínimo, desenvolviam seu trabalho sob a influência de idéias e atitudes conservadoras que teimavam em acompanhar a década de vinte.



Foi também um período relativamente curto por tudo o que transcorreu em nossa sociedade, na economia, na política e na cultura: acomodação e resistência por parte de alguns, contra qualquer renovação; investidas e reformulações por parte de outros, e conflitos de toda ordem gerando um clima onde não só miscigenavam-se raças, mas também se mesclavam gostos, conceitos e tentativas estéticas. Neste clima verdadeiramente eclético se desenvolvia, entre outras, a arte gráfica, a arte de ilustrar nosso livro — o livro que igualmente frutificava como um empreendimento cultural e industrial, e por isso mesmo, como um novo campo de atividade artística, para o qual iam sendo requisitados alguns daqueles "manejadores do lápis".

Como que de passagem por um primeiro estágio, muitos destes desenhistas sofreram a influência "art nouveau" e os exemplos que melhor registraram este "batismo" estético foram Ferrignac, Di Cavalcanti e Mick Carnicelli, aspecto que parece ter concorrido, temporariamente, para uma certa identidade entre suas primeiras realizações, enquanto Paim por algum tempo, seguiu nas pegadas de Correia Dias. No entanto, é na personalização posterior de suas criações e de ilustradores como Belmonte, Juvenal Prado, José Wasth Rodrigues, Ruy Martins Ferreira e outros, que vamos conferir a heterogeneidade estética que marcou a capa do livro dos anos vinte.[18] Estes, para usar as palavras de Mário Barata, iam adquirindo o "status" de um "ilustrador cultural", malgrado as limitações por vezes impostas à sua total liberdade criativa.[19]

## *CHEGANDO AOS ANOS VINTE*

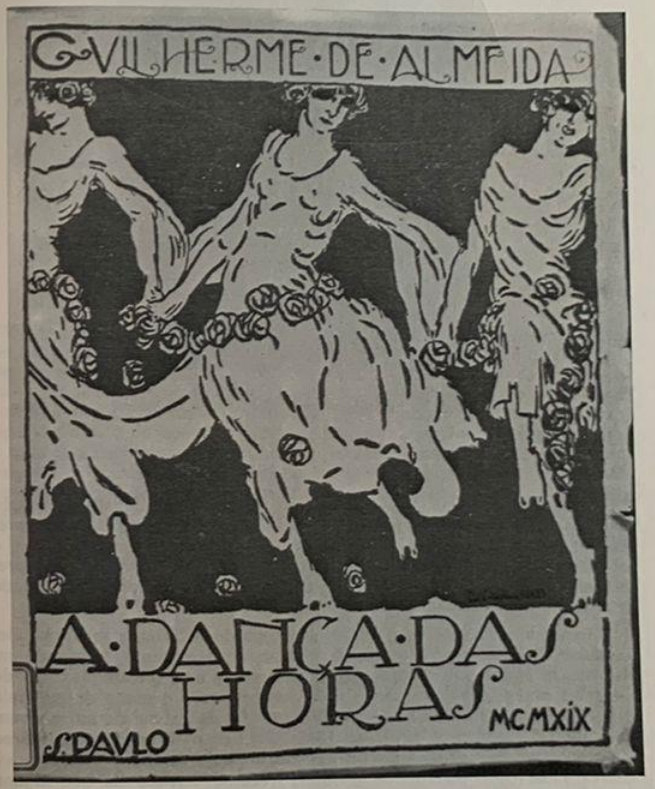
É pois num clima de valorização da forma e da linha que Correia Dias cria para *Nós* (1917) uma das capas mais representativas da época. Como era de seu hábito, recorre ao perfil de Cecília Meireles (sua mulher) para uma cabeça "fin de siècle", já consagrada pelos mestres da "arte nova", como W. Morris, Beardsley ou Mucha. *(Figs. 117 à 119)* No arabesco de seu traço, ao contrário do floreal leve e gracioso que encontramos em

117 - *Terra de Sol*, jul./set., 1924


118 - 1.ª ed. impressa na Seção de Obras de *O Estado de S. Paulo*

119 - "Hors texte" de Correia Dias em *Ilustração Brasileira*, 1923






120 - Como *Nós*, também impressa na Seção de Obras de *O Estado de S. Paulo*.

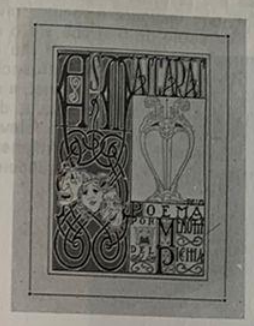

121 - Capa da partitura musical (Col. Olintho de Moura)

Di Cavalcanti na capa de *A Dança das Horas*, o desenhista português expressa uma dramaticidade que se acentua pela presença do preto predominando na composição da capa. A letra do título em serpentina e a do nome do autor estilizada no gótico, embora em vermelho, não pretendem um destaque para a leitura, mas se integram no padrão requintado e artístico desta capa.

Também das vésperas de 1920, é a capa de *A Dança das Horas*. Reflete um Di Cavalcanti dominando o lápis e plenamente encaixado no espírito da época: um desenho nervoso expressa com grande plasticidade — pelos símbolos mulher e flor — o movimento e a graça de que fala o poema das "...horas que descem por um fio de cabelo de sol e vivem um contínuo corrupio..."[20] *(Figs. 120 e 121)* Esta mesma sensação etérea o desenhista transmitiu na capa de *Le Départ Sous la Pluie*, onde o movimento linear e o respingo de nanquim (recurso plástico de que alguns desenhistas se valiam) concorreram para o efeito de uma capa também "art nouveau".

É ainda em 1919 que Paim, retornando do Rio como ilustrador de algumas revistas, recebe a incumbência de iluminar *As Máscaras:* "Boteime de brios", conta-nos, "e fiz os desenhos lembrando gravuras do século





122 - Edição de luxo: 30x22, 51 páginas

XVIII, à maneira galante de então"; no ano seguinte é lançada em edição de luxo, festejada pela crítica como uma das mais elaboradas publicações de poemas, cujo requinte gráfico da capa se estende a cada página, e chega ao lado externo da segunda capa. A ilustração em preto e vermelho sobre o branco, compõe o título da obra, o nome do autor e as três figuras-símbolo do contexto literário: no entrelaçamento de formas, fitas e minúcias decorativas se destaca um retângulo branco, com a estilização de uma caratonha de Grifo, que dá à ilustração desta capa o sentido de uma iluminura dos antigos pergaminhos. Este gênero, do qual Paim foi um mestre, veremos repetido em outros trabalhos seus. *(Fig. 122)*.


123 - Edição de luxo: 18x13, 111 páginas

Como ilustrador de obras literárias, José Wasth Rodrigues tivera sua primeira experiência com o *Urupês* em 1918, no entanto, foi com o *Livro de Horas de Soror Dolorosa* (1920) que inaugura o melhor nível gráfico das edições da *Revista do Brasil*. Seu estilo de filigrana ele o conservou, agora porém, correspondendo a um gênero de poesia que lhe exige uma ilustração voltada para motivos e formas eruditas, com influência de autores italianos dos séculos XVII e XVIII. Na apresentação visual, a capa deste livro é tecnicamente mais simples por exemplo, do que a de *Nós*, ou mesmo a de *A Dança das Horas*, ambas enriquecidas pelo relevo do papel em algumas das figuras. Nela há um vermelho discreto fragmentado pelo texto da capa, reservando à ilustração interna da obra o verdadeiro requinte gráfico desta edição. *(Fig. 123)*.

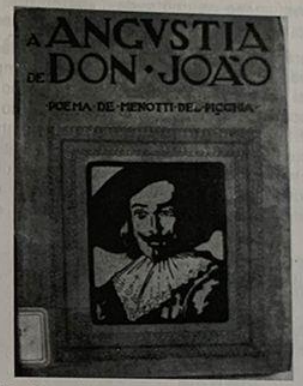

124 - "Pot-pourri lírico" de 27x18,5 cm.

Inaugurando a década, a Casa Mayença realiza uma de suas mais belas edições de luxo para o *Notturno di un poeta vagabondo* de V. Ragognetti. De autoria de Mick Carnicelli, a capa reflete bem o cuidado gráfico associado à sua criatividade como ilustrador. Equilibra os valores visuais da composição, pelo título em vermelho e os demais textos na metade inferior da capa; ao alto, a ilustração propriamente dita é fixada pela borda superior dentro de um quadro impresso na capa do livro, à guisa de moldura. Nas laterais, duas grandes flores vermelhas repetem a vinheta que encerra o texto de uma outra obra poética também ilustrada por Carnicelli.

Trata-se de *A Angústia de Don João* comparável ao *Notturno*... tanto pelo requinte gráfico como pela presença de seus desenhos fortemente marcados pelo "art nouveau". Executada igualmente pela Casa Mayença (1922), a capa desta obra se impõe também pelo próprio tipo de papel não comum na época: "craft", espesso, cuja coloração parda contribuiu para sua apresentação plástica. A ilustração que se constituiu num retrato



em alto contraste, preto e ocre alaranjado, tem suas dimensões de quadro ampliadas por uma moldura feita de minúsculos arabescos. Na verdade, as maiores qualidades visuais desta edição se encontram em seu interior, dando-lhe a categoria de uma das mais belas edições como um todo. *(Figs. 124 e 125)*.




125 - A reedição (1925) guarda as características gráficas da ed. de luxo (1922)

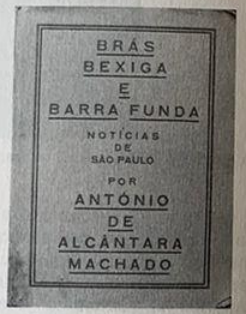
Este conjunto de obras até aqui mencionadas, não foi escolhido a esmo; elas simbolizam, por assim dizer, o que de melhor foi realizado em técnica e bom posto numa época em que as brochuras mais conhecidas traziam as "monótonas capas tipográficas" ou as "eternas capas amarelas", seguindo as tradicionais e populares edições francesas.[21] São hoje, raridades bibliográficas daquela produção editorial, não só pela provável exiguidade dos números existentes, mas pelo fato de testemunharem a capacidade de alguns gráficos (muitos deles no anonimato) e editores que possibilitaram o florescimento de nomes e de realizações que marcaram nossa arte de ilustrar.

## *CAPAS TEXTUAIS OU TIPOGRÁFICAS*

Da mesma forma, achamos por bem destacar algumas capas que não sendo propriamente ilustradas, no entanto visualizavam como centro de interesse, a identificação da obra, personalizando-a graficamente por meio do título, pelo nome do autor, da casa editora, ou mesmo pela data (em algumas se acrescentava um sinete, marca ou logotipo). São as chamadas capas textuais ou tipográficas que, sem a plasticidade da capa ilustrada, procuraram pela forma ou pela cor valorizar a letra, os dizeres ou a composição como um todo, muitas vezes com resultados surpreendentes.

Um dos exemplos mais significativos foi a capa de *Laranja da China*, cujo título além de parodiar a introdução do Hino Nacional como se fazia na época, tem na intersecção de planos, cores e palavras, uma composição visual que corresponde ao som metálico do bater de pratos instrumentais. Nesta preocupação evidente de "épater les bourgeois", permaneceu em plano secundário a feitura dos tipos grotescos e descuidados.

Uma solução gráfica extremamente oposta foi dada à capa de *Brás Bexiga e Barra Funda* onde, ausente a cor, é na simplicidade do tipo e disposição estrutural do texto na mancha[22] que estão os valores visuais desta capa: a composição entre as palavras em bloco e os espaços que elas criam contra o filete das margens. Esta tendência em criar uma imagem com textos e espaços, valorizando os brancos e acentuando graficamente os tipos, está presente no interior desta e de outras obras de Antônio de A. Machado bem como pelas páginas de *Terra Roxa e outras terras...*, numa clara interferência por parte do autor. *(Figs. 126 e 126a).*

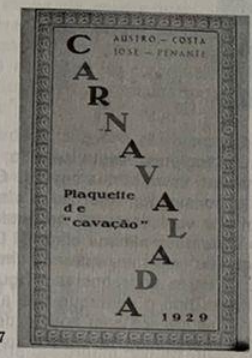




126, 126a - Em ambas as capas a preocupação com o texto e sua disposição gráfica.

Exemplificando ainda o significado visual da letra na capa, citamos *Carnavalada* ("plaquette" de poemas) onde a disposição brincalhona das letras, com a alternância fantasiosa da cor, se integra no próprio sentido do título da obra; e um outro exemplo em que a originalidade no título adquire um aspecto ilustrativo, está na capa criada para os *Poemas Análogos* de Sérgio Milliet: a expressividade visual se constitui exatamente na desproporção da letra e de sua justaposição, que acentuam a verticalidade do título. Esta imagem que aparenta a solidez de um bloco, se dinamiza pelo aspecto lúdico quando leva o leitor a inclinar a superfície da capa para identificar a obra. Já uma visão bem distinta tem a capa de *Ritinha*, onde o título assume, decididamente o espaço da ilustração e se impõe, não apenas pela imagem avantajada da letra, mas pelo desenho que lhe enriquece a forma e pelo filete verde que a contorna. Esta preocupação pelo decorativo da letra está distribuído pelos demais textos



(nome do autor e editor) e se constitui como que marca registrada de Juvenal Prado, excelente desenhista de letras. É o que ocorre com *Um sorriso para tudo*, onde o ilustrador valoriza a capa, não só pela estilização da letra, mas por concentrá-la no ponto de ouro da mancha. Os frisos, em relevo, que se cortam em perpendiculares e o próprio filete feito de minúsculos arabescos enquadra o texto, concorrendo para o despojamento e sobriedade desta capa. *(Fig. 127 e 128).*




127

128

No entanto, como originalidade na utilização da letra em capa de livro, *Cartazes* se constitui num exemplo a parte. Atuante em periódicos e habituado a criar letreiros, o desenhista Arnaldo Barbosa foi buscar em anúncios comerciais o motivo central para esta sugestiva capa. Servindo-se da neutralidade do preto como fundo, o artista reaproveitou para a ilustração os valores da letra em diferentes estilizações dispondo, desordenadamente, etiquetas, marcas e rótulos. O título da obra e o nome do autor preenchem e justificam uma das mensagens na introdução na obra: "(...) Anúncios na capa de um livro de versos! (...) Não é muito horrível, não. Versos publicados; o que são senão propaganda das emoções sentidas? Cartazes, cartazes..." *(Fig. 129).*

## *INTEGRAÇÃO DAS DUAS LINGUAGENS*

Mas se a ausência do figurativo permite ao título um absoluto domínio visual na capa sua presença contudo, torna de imediato esta valorização relativa; na verdade, coube ao senso criativo do ilustrador saber conjugar, em algumas capas, ambas as linguagens, ora realçando habilmente o título sem prejuízo da imagem artística, ora integrando-o à ela em soluções


129

gráficas que nos pareceram dignas de registro. Neste sentido, podemos constatar na composição que Di Cavalcanti criou para a capa de *O Losango Cáqui*, um exemplo onde procurou, e conseguiu, valorizar o título ao pé da folha, divorciando-o da figura sem que este destaque no entanto, interferisse na bem construída ilustração. Para essa mesma obra, Di Cavalcanti deixou com Mário de Andrade o esboço de uma capa que não chegou a ser executada: uma composição em que as letras sobrepostas à figura centralizada na mancha, certamente não teriam tido o destaque que alcançaram na capa definitiva. Um Di que em nada se parece com aquele de *A Dança das Horas*. A leveza de seu desenho impregnado do "art nouveau" dera lugar a um traço firme e incisivo já bem próximo daquele que veio personalizar suas sólidas e sensuais mulatas. *(Figs. 130 e 131)*.


130


131

(Acervo IEB)



As capas de *Os Impunes* e *Crepúsculos*, ambas feitas por J. Prado revelam semelhante intenção, isto é, a de promover a letra sem prejuízo para a imagem. Na capa de *1830* este mesmo desenhista, embora enfatizando o título com ostensivos e pesados algarismos, ressalva a suavidade do figurativo e obtém excelente efeito de conjunto associando ambas as linguagens. Esta integração entre figura e título pode bem representar um recurso gráfico, com bons resultados, como ocorreu nas capas de *Sonho de Gigante*, por exemplo, ou na segunda edição de *Cidades mortas*: as letras chamativas do título assomam ao primeiro plano da composição em sintonia com o elenco ilustrativo — contexto, cor e figura.

Nas capas de *meu* e *raça*, respectivamente desenhadas por Paim e Yan, ocorreu uma curiosa particularidade com a ilustração em relação ao título. Atendendo ao gosto do próprio poeta Guilherme de Almeida, o texto de ambas as capas foi composto com letras de fôrma e o efeito gráfico, obtido pelos tipos de grandes proporções, forçou a ilustração para o plano "de fundo".[23]

A verdade é que o relacionamento entre o figurativo e o texto em algumas capas ultrapassou o terreno da composição e como resultado gráfico, verificou-se uma maior interação plástica como um todo. A preocupação em criar uma imagem artística para a capa de *Brutalidade*, por exemplo, levou J. Prado a tratar a letra (de grandes proporções) e a figura (narrativa) com um mesmo critério: agressividade e tons quentes — amarelos e vermelhos — integrados numa concepção bastante realista.

Outra capa de grande efeito plástico foi criada para a brochura *Vespeira*. Aqui, J. Prado valeu-se de sua capacidade de exímio letrista para valorizar o título, fazendo da letra, parte fundamental na ilustração. O amarelo vibrante contribuiu não só como elemento plástico mas serviu também como agente de unidade entre os componentes — letra e figura — resultando numa das mais bonitas capas da época.

Com referência ainda às capas ilustradas que dão relevo ao título, não resta dúvida que a de *Pau Brasil* representa o que se fez de mais audacioso nos anos vinte.[24] A própria apresentação da capa já produz o primeiro impacto, por se constituir numa réplica da bandeira brasileira; no entanto como valorização estrutural do título na capa, sendo o único texto presente, lhe confere por todos os motivos, o destaque gráfico, visual e estético.

Há ainda neste conjunto uma capa que se destacou pela originalidade, não só como um elemento bibliográfico isolado, mas como uma peça integrante da obra literária, no sentido mais amplo de sua expressão. Trata-se de uma capa, onde o desenho caricato de bonecos-músicos, expressivos no branco e preto, nos mostra um Paim totalmente diferente daquele que, nos primeiros anos da década, ilustrara em linha caligráfica *As Máscaras*, *Yara* e *Vana*, ou mesmo mais tarde, *Vozes do coração*. Referimo-nos à capa de *Pathé Baby*, uma das mais curiosas e originais composições gráficas da época, criada por Paim: seu traço esquemático (uma provável influência de suas experiências na xilogravura) sintoniza plenamente com o estilo

da "frase curta e seca" no texto de Antônio de A. Machado.[25] Na inspirada e inteligente estrutura, o título da obra sobressai com um duplo sentido visual, pela originalidade das imensas letras brancas como também por fazer parte integrante da ilustração sendo, simultaneamente, o título projetado na tela.

Por outro lado uma multiplicidade de aspectos de ordem técnica, gênero e natureza da ilustração concorreram, de uma forma ou de outra, para a valorização visual das capas arroladas, não permitindo uma simplificação de estudo ou de análise. Ao contrário, nos levou a um leque de considerações, a nosso ver necessárias, para a melhor compreensão e definição do que foi a ilustração das capas destes anos vinte.

## *IDENTIFICANDO COLEÇÕES*

Em que pesem todas as características que diferenciam a capa ilustrada da tipográfica, há um elemento comum a ambas: trata-se da moldura que delimita a mancha e que, sem ser obrigatório, no entanto, se fez presente em grande número de capas. Nas brochuras desta época, a moldura se apresentou desde o simples e inexpressivo fio (impresso e às vezes vincado) como um elemento gráfico puramente técnico e referencial; mas em vários casos, a moldura surgiu como trabalhados contornos, como uma tarja charpada em cor ou ainda como cercaduras e, dependendo de sua apresentação, mais do que um simples arremate visual, a moldura muitas vezes fez parte da composição da capa. Assumiu também o papel de uma espécie de artifício decorativo para identificar e/ou unificar graficamente determinadas publicações, conforme ocorreu com algumas coleções. Como exemplo, podemos lembrar as tarjas da série "Novíssima" quando a Editorial Hélios, em sua febre de nacionalismo, valeu-se das cores verde, azul e amarelo alternando-as em combinações cromáticas junto ao título da obra ou próximo à marca da Editora.

Critério semelhante fora adotado pela Seção de Obras de *O Estado de S. Paulo* para a coleção comemorativa lançada em 1922. Uma composição em formas simétricas e rebuscadas era a cercadura para o título, sendo simultaneamente, o elemento decorativo da capa com o objetivo de padronizar visualmente a série. Neste sentido, provavelmente a coleção "Os Mais Belos Poemas de Amor", representasse um dos melhores exemplos na década: a moldura não apenas contornava mas envolvia a ilustração, com uma espécie de medalhão preenchendo a capa com filetes, minúcias decorativas, letras, festões e pingentes, numa concepção gráfica que tinha muito a ver com a linguagem "kitsch". *(Figs. 132 e 132a).*

Certamente a moldura na capa, não se resumiu no único elemento estrutural a dar uma visão de conjunto, próprio das publicações em série; mais ou menos acentuado, houve sempre um denominador comum que estabelecia uma harmonia gráfica entre as capas de coleções, e assim como os romances históricos da Cia. Editora Nacional ficaram identificados pelos retratos feitos por J. Wasth Rodrigues, também a série dos "Contos



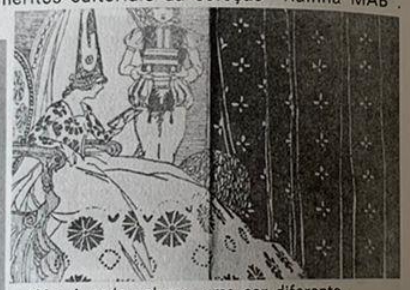

132, 132a - Valorizadas na forma e na cor, estas capas raramente identificam seu autor.

e episódios da Guerra do Paraguai", de certa forma se unificaram pelo desenho detalhista inconfundível deste ilustrador. *(Figs. 133 e 134).*


133 - De caráter biográfico, a obra sugeria o retrato na capa.


134 - O gênero literário inspirava a J.W.R. a ilustração mais narrativa.

Já a coleção "Biblioteca da Rainha MAB" da responsabilidade de Monteiro Lobato & Cia., mereceu por parte de seu editor, a atenção e o cuidado na sua feitura que se pode constatar ao manusear estas mini-edições. Fugindo à rotina das brochuras de capa mole, os volumes foram revestidos em "Castillian Cover" (material que substituía o couro), personalizando-os ante as demais publicações. Lembrando a cor neutra do couro cru, estas capas traziam impresso um desenho que J. Prado criara para a capa e lombada e, em alguns detalhes, uma só cor que variava entre o vermelho, o verde ou o branco. Era uma composição muito original que fixava a figura minúscula de uma fada, em posição de leitura, como símbolo da coleção: reproduzido em cada volume conferia ao conjunto o sentido de unidade entre as obras que o compunham. Independentemente deste aspecto, a originalidade da série se completava ao ser aberto o volume e deparar-se com a presença das guardas igualmente ilustradas por J. Prado.[26] Inspirado no mesmo motivo da capa, o desenho das guardas, impresso em monocromia, se constituia num requinte bibliográfico que não era comum a este gênero de publicação, podendo-se mesmo afirmar que residiu aí, grande parte dos méritos editoriais da coleção "Rainha MAB". *(Figs. 135 e 136).*



136 - A cada volume, uma cor diferente.

135 - Para um mini-volume, o desenho de uma miniatura.

## *A CAPA POR DENTRO*

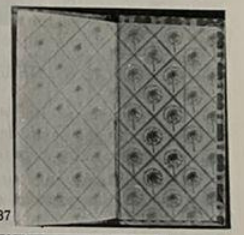
Esse mesmo refinamento editorial localizamos em *Dansa dos Pirilampos*, igualmente desenhadas por J. Prado. As guardas desta publicação juntamente com sua capa representaram, sem dúvida, um dos pontos altos de sua capacidade de ilustrar. No entanto, tal como nos volumes anteriormente mencionados, o preciosismo plástico na capa desta obra não só se instala nas guardas, como penetra pelo livro, enriquecendo



as páginas. Mérito aliás, já demonstrado em *Rito Pagão*, outra brochura que teve por parte do editor, a melhor atenção para com sua feitura: executada nas gráficas de Pasquino Coloniale, esta publicação representou na época, "uma ousada tentativa da indústria paulista". Muito embora o crédito artístico desta pequena brochura deva ser dividido, por assim dizer, com Di Cavalcanti, autor da ilustração na capa, o fato é que o livro todo correspondeu à expectativa como uma edição aprimorada e de bom gosto. Todas as páginas foram iluminadas e a página de rosto reproduziu, a cores, o desenho da capa. Impresso em tom terroso, o desenho que Juvenal Prado fez para as guardas, retém uma forte influência "art nouveau" com caracteres lineares que lembram J. Carlos; no fundo, veio a ser o melhor da ilustração no livro. Um aspecto que, em tempo, fez nossas considerações se voltarem para as edições que tiveram, também, o concurso de dois artistas para sua ilustração, quando em geral, a criação da capa pertencia a um desenhista e ficava para outro artista responder pela ilustração de texto. *(Figs. 137 à 139).*

137 - *Manhã*, edição lançada pela Olegário Ribeiro. Para as guardas, um papel estampado com a marca da Editora.

138 e 139 - Edições que Lobato soube valorizar com a ilustração de J. Prado nas guardas, inclusive em cores: *Rito Pagão* e *Dança dos Pirilampos*.



137


138


139

## O LIVRO E DOIS ILUSTRADORES

Um exemplo a citar é a primeira edição de *O Homem e a Morte*, que teve sua capa assinada por Anita Malfatti, enquanto coube a J. Prado as ilustrações entre capítulos.

Este dualismo na ilustração de uma só obra se repetiu em *Senhor Dom Torres*, cuja capa foi composta por decorativa moldura e letras criadas por Paim, enquanto coube a Voltolino os desenhos junto ao texto. *Sonetaços* é ainda outro exemplo deste procedimento editorial. Trata-se de uma brochura de formato alongado que trouxe na capa, de coloração parda, um desenho caricato de J. Prado cujo forte traço denuncia o perfil do próprio autor Raul de Freitas (que se assinava "Antonio Lavrador"). Empunhando um objeto ponteagudo, sua imagem na capa traduz o espírito ferino do contexto. Quanto a Voltolino coube identificar através de caricaturas, as personalidades evocadas nas poesias, dentre elas, a sua própria — eis um caso em que a ilustração do texto se coaduna com o desenho da capa. (Ver notas biográficas).

Neste sentido, podemos citar ainda o *Primeiro Caderno do Alumno de Poesias Oswald de Andrade*. Para esta capa, Tarsila do Amaral criou uma composição onde flores e folhas circundam o título — em comportadas letras vermelhas — e o desenho linear sintoniza com o teor canhestro indicado pelo título da publicação. A ilustração incluiu detalhes textuais, em que uma escrita insegura e grafada também com erros ortográficos, acentua a intenção de harmonizar a capa com as ilustrações ingênuas do próprio autor, espaçadas pelo texto.

## A ILUSTRAÇÃO EM CAPA DUPLA

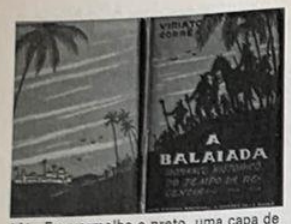
Neste levantamento de capas da época, registramos um outro aspecto que vem demonstrar o valor que se dispensou ao enriquecimento plástico na capa do livro. Embora criada para a dimensão total do livro aberto, de tal forma que a imagem da primeira capa ultrapassasse a lombada e a alcançasse a capa trazeira do livro, o desenho não sofre solução de continuidade, resultando em imagens de total autonomia gráfica.

*Boitatás*, por exemplo, teve para suas capas, um sugestivo desenho de Paim, impresso em tonalidades pesadas e escuras, onde as silhuetas de animais entre as ramagens de uma imensa árvore acentuam bem a idéia de algo sinistro. Embora a ilustração se estenda por ambas as capas e lombada, ao fecharmos o livro, em cada uma das capas se obtém uma composição de valores plásticos independentes. Também em *A Balaiada*, a ilustração (não nos foi possível identificar o autor) garante a cada uma das capas uma imagem isolada e de grande efeito plástico; o que para isso, contribuiu um desenho rico na forma e no cromatismo.

Mas, em se tratando de valores plásticos, as capas que Belmonte criou para *Vamos Caçar Papagaios* (em uma das edições de 1926) dão bem a idéia do talento desse desenhista e os efeitos gráficos de uma capa dupla. As cores berrantes, o bonito desenho que estiliza a ave e o movimento na composição caracterizam o "alarido gráfico" mencionado no prefácio da obra. Reeditada em 1933, parte dessa ilustração foi aproveitada para compor, com grandes letras, somente a primeira capa. *(Figs. 140 à 142)*.

O poema *raça* teve suas capas ilustradas por Yan de Almeida Prado que escolhera cenas e grupos de figuras que representavam as etnias formadoras do brasileiro. Impressas em diluídas tonalidades de verde, estas capas guardam uma certa semelhança editorial com as de *meu*. Para estas, Paim criara uma composição de frutas brasileiras (recomendação que lhe fizera o autor) que se esparramam pelas capas, em grossos contornos verdes, mais parecendo um desenho esboçado. A tarja em verde vivo (gosto também de Guilherme de Almeida) que emoldura a compo-


140 - Das mais felizes criações de Belmonte: em verde, vermelho, amarelo e preto




141 - Em vermelho e preto, uma capa de autor não identificado.


143


142 - Palm: preto sobre azul.

143 - O original, em guache, pertenceu à Dna. Baby de Almeida.

sição de ambas as obras, como um todo, não permite que se obtenha, visualmente, uma composição independente e completa em cada face das capas como ocorreu com os exemplos anteriormente citados. *(Fig. 143)*

## *A QUARTA CAPA*

Em considerações que envolvem o lado externo da segunda capa — também chamada de quarta capa ou capa traseira — nos parece válido e oportuno uma rápida referência sobre mais este aspecto de caráter visual. Trata-se da pequena ilustração que algumas obras trouxeram, em geral centralizada na folha e relacionadas com a imagem da capa frontal, como se fora uma vinheta encerrando a publicação. Estes detalhes gráficos serviram, também, de pretexto para compor com a marca da casa editora, como ocorreu por exemplo, em *Paulicéa Desvairada* ou *Poemas de Amor*



*e de Saudade*. Edições de luxo, como *As Máscaras* e *A Angústia de D. João* tiveram para o seu cólofon, um motivo a mais para o requinte gráfico da obra e, em várias publicações esta complementação decorativa adquiriu uma relevância visual quase sempre autenticada pelo próprio ilustrador. *(Figs. 144 a 159)*.

144 - *Paulicéa Desvairada*

145 - J.W.R. *Livro de Horas*

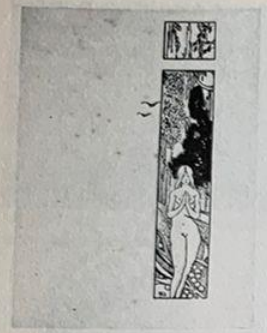

146 - Col. "Os mais belos poemas"

147 - Correia Dias: *Nós*

148 - S. Neves: *Fausto e D. Juan*

149 - Di: *A Dança das Horas*

150 - Palm: *Senhor Dom Torres.*
151 - Carnicelli: *A Angústia de Don João.*



152 - J. Prado: *O Principe Feliz*

153 - Lanza: *O Peccado Original*

154 - Lanza: *Sangue Azul*

155 - Ruy M. Ferreira: *Os Negros*

156 - John Graz: *Era uma vez...*


158

157 - Voltolino: *Galabaro*

158 - Correia Dias: *Encantamento*

159 - Paim: *As Máscaras* (ed. luxo)



A presença de um detalhe como este, aparentemente sem importância, na verdade vem atestar, de certa forma, o que representou a arte de ilustrar para a feição da brochura deste período. Vale aqui relembrar que a nova geração de poetas e escritores fora, aos poucos, encontrando maior apoio por parte dos editores e, de colaboradores em periódicos, passaram a ter suas obras permanentemente anunciadas; crescia o movimento editorial e aumentavam os títulos publicados — a demanda do livro era um fato. Não só a técnica tipográfica se aprimorava; os recursos humanos eram revelados dia a dia e os ilustradores eram cada vez mais solicitados. Mais tarde, Monteiro Lobato recorda fatos e iniciativas: "Arranjamos desenhistas para substituir as monótonas capas tipográficas por capas desenhadas — moda que pegou..."[27] Sim, nomes como os de Voltolino, Di Cavalcanti, Paim, J. Prado, Wasth Rodrigues, Carnicelli e outros saíram do anonimato e seu traço pessoal já personalizava as capas das brochuras.

Alguns eram colaboradores efetivos em empresas editoriais e seus trabalhos eram vistos mais freqüentemente em determinadas revistas e jornais. Desempenhavam, também, atividades no terreno das artes decorativas ou das artes plásticas. Contudo, com raras exceções, foi na produção literária da época que muitos deles firmaram sua presença como artistas do lápis e a ilustração adquiria assim, gradativamente, seu prestígio junto ao livro tomando corpo nas capas através do desenho, da cor ou pela composição.

## *UMA OBRA E VÁRIAS CAPAS*

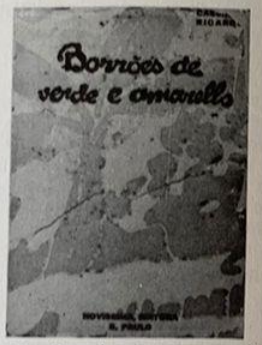
Não chegou a ser uma praxe o fato de algumas obras receberem capas diferentes para uma mesma edição e embora possa parecer uma extravagância editorial, na verdade, recorrer à ilustração era também um artifício de que se valiam os editores para incentivar certas vendas. A esse respeito, é do próprio Mário de Andrade, uma anotação manuscrita em seu *Primeiro Andar*, edição datada de 1932, (a 1.ª fora em 1926): "Esta pseudo-segunda edição é falsa. São os exemplares sobrados da primeira que o editor, pra efeitos de publicidade, vestiu de capa nova M".[28] Diga-se, a bem da verdade, uma policromia de muito mau gosto.

Outro dos exemplos na época foi com *Mocidade* que saindo do prelo com uma inexpressiva capa tipográfica, lhe foi feita de imediato, uma segunda capa, cuja composição teve nas cores vivas, uma tentativa de redimir a ineficiência visual da primeira tiragem. Fato semelhante ocorreu com a capa que J. Wasth Rodrigues desenhara para *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* e que Monteiro Lobato, como editor, considerando a pouca criatividade na escolha de cores, providenciou uma segunda capa feita por J. Prado. "É o resto da primeira edição para apressar a saída".[29] escreveu ao autor Lima Barreto.

*Borrões de verde e amarelo* fazendo parte da série "Novíssima" pode ser citado como outro exemplo. Saíra editado com uma capa que seguia graficamente os padrões simples e sem atrativos dos demais volumes

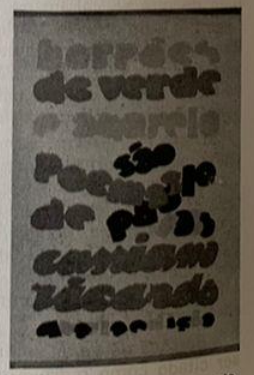
da coleção; no entanto, aberto o livro, o leitor se surpreendia com uma vistosa contracapa enriquecida pelo desenho impresso no mais vibrante verde e amarelo. Tal como aconteceu com *Chuva de pedra*, desta mesma série.[30] Porém, tudo leva a crer que parte desta mesma edição de *Borrões* tenha sido lançada a público com a capa original invertida. O miolo, com data e detalhes tipográficos, absolutamente os mesmos, foi também posto no mercado revestido por capa dupla, ilustrada exatamente com a composição a que nos referimos — o avesso da capa primitiva. O autor não identificado, foi provavelmente Lanza, que então realizava as capitulares do texto para esta série editada pela Hélios. *(Figs. 160 à 163)*.


160 - Primeira capa da 1.ª ed.




162 - Segunda capa, mesma edição: nova tiragem.

161 - Contrapa da 1.ª edição: verde e amarelo



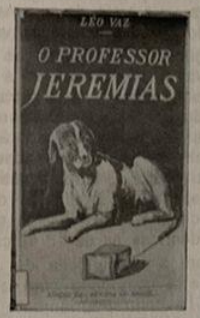
163 - Em verde, amarelo e preto, uma quarta ed., 1933.

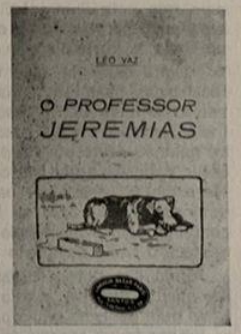


Contudo, não foram exclusivamente estes os motivos que fizeram com que a brochura dos anos vinte merecesse capas ilustradas, variadas e diferentes entre si. A iniciativa ou resolução de uma capa ser ilustrada, ou por quem, em geral era da competência do editor, embora o relacionamento entre ele e o autor e/ou artista determinasse, muitas vezes, a autoria e execução da capa. O fato das reedições se sucederem em épocas mais ou menos distantes ou através de montagens editoriais diversas, concorreu igualmente para a diversificação estética das mesmas. Assim, obras como *A Dança das Horas*, *Nós*, *Vamos Caçar Papagaios*, *O Professor Jeremias* e outras, que marcaram este roteiro, quase sempre por suas aprimoradas primeiras edições, foram sendo reeditadas por outras casas editoras em modalidades gráficas mais simplificadas — coleções ou edições populares —e, conseqüentemente, novas capas surgiram do lápis de outros ilustradores. *(Fig. 164 à 166)*.

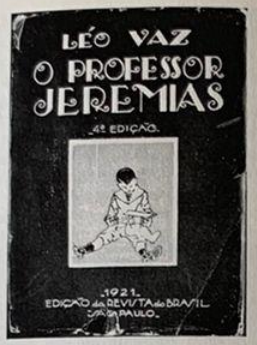
O poema *As Máscaras* foi um deles. Embora tenha sido reeditado várias vezes na coleção "Os Mais Belos Poemas de Amor", a ilustração nas capas se renovou e, com exceção de um desses relançamentos pela Editora Nacional em que o desenhista não foi identificado[31] as outras ilustrações foram sempre executadas por J. Prado. A temática nas composições permaneceu: a tríade do teatro-Pierrot, Colombina e Arlequim. No entanto, as ilustrações de texto foram mais criativas e expressam melhor e mais fielmente o nível e capacidade deste ilustrador; aliás, o requinte junto ao texto de sua 9.ª edição (1927) só foi superado pelo da edição de luxo ilustrada por Paim, em 1920.

*Cidades mortas* foi outro exemplo. Reeditada por três vezes entre 1919 e 1923, as próprias imagens das capas falam da criatividade, do estilo e tendência de cada ilustrador. Para uma delas (autor não identificado)




164 e 165 - Primeiras edições: ilustradores não identificados.




166 - J. Prado: destaque para as letras brancas sobre o verde.

o formato alongado deu à brochura uma certa elegância; em capa sangrada, o contraste do branco, azul e preto, não só exaltou a composição cromática, como reservou ao título da obra o necessário destaque visual. Para a outra edição, Paim idealizou uma capa que, na verdade, não se caracteriza como tal: o desenho, em pequenas proporções é minucioso e impregnado de grafismo. O título, por sua vez, se dilui num verde esmaecido sobre o fundo branco.

Reeditada ainda na "Coleção Brasília" *Cidades mortas* recebeu uma capa, desta vez, assinada por J. Prado: composição em que o desenho a pinceladas, as cores e a própria figura como um todo, concorreram para que esta ilustração, de muito efeito plástico, se parecesse com uma pequena tela tendo como moldura uma tarja de arremate; mesmo no título, o ilustrador não descuidou do tratamento decorativo.

Outra obra que teve várias reedições foi *Urupês* e das capas aqui focalizadas, duas foram criadas por J. Wasth Rodrigues: para a da primeira edição o ilustrador apresentou uma capa singela, sem atrativo visual, muito embora o título pudesse ser lido à distância. O desenho a bico de pena se destacou, em parte, pela margem branca deixada à direita e o estilo caligráfico que marcou definitivamente sua personalidade artística, ele o repetiu mais tarde na capa de outra edição. Nesta, Wasth Rodrigues estendeu a ilustração às bordas do papel e o detalhismo do traço se confunde com o hachurado. Um escurecimento ao fundo, de certa forma, destaca o título composto com letras idênticas às da 1.ª edição.

Uma das outras capas contou com a criatividade de J. Prado e, novamente tivemos a valorização da letra compondo com a ilustração, tanto pelo desenho como pela cor. Não havendo propriamente o contorno, as figuras foram construídas (inclusive as letras) pela pincelada que, indis-



cutivelmente, reforça suas características como uma capa artística. Efeitos visuais totalmente distintos porém, estão em outra capa também criada para uma edição de *Urupês*. Trata-se de uma ilustração em que o destaque visual da imagem assume a totalidade da capa, numa evidente valorização do desenho; um desenho, ao que parece, muito aproximado das ilustrações que Monteiro Lobato criou para o texto de sua 1.ª edição. Por outro lado, o fato de seu nome estar manuscrito juntamente com o título na capa, não só sugere uma complementação visual entre imagem e texto como acentua a idéia de que esta capa foi, muito provavelmente, de sua autoria.

Certamente não teria sido este o primeiro livro com a capa ilustrada pelo próprio autor. Menotti Del Picchia já realizara esta experiência para a 1.ª edição de seu poema *Moysés*, pelos idos de 1917: em desenho linear fizera para seu "poema bíblico" uma capa onde pretensiosos e excessivos detalhes se acumulam numa composição ruim, além da letra fantasiosa e desinteressante no título. Mais tarde, volta a executar algumas vinhetas, entre capítulos, para *República dos Estados Unidos do Brasil* em cujo título, na capa, se identifica a letra caligrafada e irregular de sua assinatura — a mesma que se fez presente na capa de *Moysés*.[32] A este respeito é justo lembrar a figura de Cornélio Penna (Rio, 1896-1958) que desempenhou paralelamente as atividades de escritor e pintor. Foi o autor da capa de seu primeiro romance — *Fronteira*, e de obras de outros autores.[33]

Tinha pois suas razões, o resenhista da *Revista do Brasil* ao responder à matéria assinada pelo escritor Ronald de Carvalho, onde culpava, através de *O Jornal do Rio*, os editores pelo "atraso da arte do livro" no país: "O de que todos estão enfarados é justamente desse aluvião de monstrengos que se avolumam nos mostruários das livrarias nacionais. (...) A arte não prejudica o bom comércio", dizia "antes faz acrescer os lucros, pois ela valoriza naturalmente todas as coisas. Porque esquerdos fados ainda não se percebeu regra tão vulgar e comesinha?" Ressalvando edições estrangeiras e de algumas Casas do Rio, o escritor generalizava sua crítica: "Convençam-se os editores de que não lhes trarão prejuízo o bom gosto, a graça e a elegância". Na realidade não fora justo o escritor de *Toda a América*, omitindo qualquer referência à produção livreira de São Paulo e provocando, como era de se esperar uma reação que não tardou pelas colunas da *Revista do Brasil*. Estranhando a falta de conhecimento no assunto por parte do poeta, lembrava-lhe o articulista "o magnífico esforço dos paulistas" e, entre outras observações, evocou edições amplamente elogiadas e reconhecidas pela crítica, exemplificando com uma série de obras poéticas, todas saídas dos prelos paulistas.[34]

## *OS MODERNISTAS E A ILUSTRAÇÃO*

Falar em "presença modernista" na produção gráfica da época com relação à capa ou ao texto das brochuras, implicaria naturalmente, em destacarmos ilustrações (ou ilustradores) caracteristicamente inovadores e

coerentes com as proposições do grupo modernista, ao se iniciar os anos 20; na verdade, este enfoque redundaria na citação de um reduzido número de exemplos em que o desenho, tipos ou composição houvessem se apresentado verdadeiramente ousados, agressivos, ou pelo menos avançados em termos de imagem visual. Seria uma constatação de certa forma precária, porquanto, apesar de significativa e numerosa a produção literária do grupo editada em brochura, nem sempre ela foi ilustrada por modernistas.

Sendo assim, nos pareceu mais apropriado destacar a "atuação dos modernistas" neste campo, considerando sua participação direta e/ou indireta na apresentação gráfica de suas obras publicadas, como o fez Guilherme de Almeida quando da impressão de *Você*, exigindo que os desenhos feitos por Anita Malfatti fossem em cinza e não em preto, para que seu efeito gráfico se assemelhasse aos originais; Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia também sempre tiveram uma participação ativa na feitura de suas edições, quando não as ilustravam eles próprios, conforme vimos anteriormente. Quanto a Mário de Andrade, conta Rubens Borba de Moraes: "... tinha muito gosto pelas edições bonitas, era um bibliófilo entendido, mas as lições de piano não davam para o luxo de imprimir os próprios livros em papel caro".[35]

A verdade é que o interesse e a atenção que o grupo demonstrou ter pelo assunto, ficou patente também através de seus periódicos — momentos de intensa atividade junto ao setor das artes gráficas — principalmente por parte de Guilherme de Almeida, Antônio de A. Machado, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia ou mesmo Ronald de Carvalho, a exigir dos editores maior dedicação.

Por veleidade, simples curiosidade ou conhecimento esta atitude os levava a acompanhar de perto a feitura de suas obras, porém não impediu que se verificasse uma diversificação de imagens, estilos e tendências nas ilustrações das brochuras e, em conseqüência, se estabeleceu uma curiosa visão eclética no conjunto dessas capas, conforme um balanço que nos propomos a fazer.

Embora devam ser considerados vários aspectos além do relacionamento pessoal entre autores e ilustradores e, conforme vimos anteriormente, a interferência do próprio editor ao indicar o desenhista, não deixa de ser curioso o fato de encontrarmos lado a lado obras dos modernistas ilustradas por artistas de formação conservadora e obras de autores não modernistas que trazem capas assinadas por ilustradores atuantes junto à vanguarda.

Guilherme de Almeida parece ter aberto o precedente (embora na época ainda não se articulasse o movimento) com suas poesias ilustradas por Correia Dias e J. Wasth Rodrigues ou Paim, que há pouco tempo nos confirmava sua posição antagônica ao modernismo. Referindo-se em especial às suas ilustrações de *meu*, lembrou: "... aqui houve interferência de Guilherme, pois sem dúvida, esta não teria sido minha a capa".[36] Mesmo assim, foi ainda Paim que, pouco mais tarde realizou os excelentes



desenhos para *Pathé Baby*, uma das mais eloqüentes peças do nosso modernismo.[37]

Também Belmonte, que por princípio e formação não aceitava o modernismo deixou, no entanto, vários desenhos em publicações ligadas ao grupo de Menotti Del Picchia, como por exemplo a capa de *Maria Leocádia* (de Francisco Pati) e em suas próprias obras — *Amores de Dulcinéa* e em uma reedição de *As Máscaras* (ambas na coleção "Os Mais Belos Poemas de Amor"); Belmonte foi, como já vimos, o autor da capa para a 1.ª edição de *Vamos Caçar Papagaios*, além de ter sido colaborador permanente de *Novíssima*.

Em pleno 1922, Menotti lança a edição de *A Mulher que Pecou*, uma brochura que teve na capa o desenho de J. Prado, na época, ilustrador praticamente efetivo da Casa Monteiro Lobato. Fato que talvez explique seu desenho nas páginas de *O Homem e a Morte*, enquanto ficara com Anita Malfatti a incumbência de ilustrar a capa. Esta incompatibilidade estética, de certa maneira inexplicável, dá bem a dimensão do quanto era possível a interferência do autor e/ou do editor nestas determinações.

Por outro lado, desenhistas que na época passaram a atuar junto ao grupo liderado por Mário e Oswald, deixaram também suas ilustrações em brochuras assinadas por poetas e escritores não modernistas, como foi o caso de Ferrignac. Desenhista e colaborador de vários periódicos, tal como Belmonte, dominava a linha valorizando-a em bons desenhos. Ilustrou, além de outras, a capa para *Livro de Isa*, (coleção "Os Nossos Poetas"), onde seu traço rápido e preciso põe em destaque as características da mulher dos anos 20, uma figura em voga fartamente retratada por ilustradores (como J. Carlos no Rio) e que o próprio Belmonte, mais tarde, fixou num estilo muito pessoal. Para as capas de *a hora futurista que passou...* e de *Kyrmah, Sereia do Vicio Moderno*, Ferrignac transferiu a sátira de seus desenhos de humor para as imagens "modernistas", cujas angulações denunciavam uma espécie de ensáio cubista. Entretanto, nas ilustrações que acompanham o texto desta obra de Raul de Polillo, o desenhista se manteve fiel à pureza de seu desenho linear que, em algumas páginas, fazem pensar nas figuras de Brecheret.

Di Cavalcanti foi, dos ilustradores, talvez o único que assumiu sua posição como artista plástico, tendo junto ao grupo modernista um papel ativo e como tal, um dos articuladores da Semana de 22. *(Figs. 167)* No entanto, é anterior à Semana sua mais significativa (e numerosa) produção como ilustrador em periódicos e obras literárias e, entre as várias capas de brochura que desenhou, estão as das poesias de Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet, nas quais ainda se prendia, no dizer de Mário de Andrade, a "um simbolismo lânguido, muito de importação"[38] o mesmo tratamento que dispensou à capa de *Rito Pagão*, poesia de Rosalina Coelho Lisboa. É interessante notar o acento "art nouveau" presente nestas capas e ilustrações realizadas antes de sua viagem à Europa em 1923 enquanto esboçava (1922c) para *Paulicéa Desvairada*, uma capa de feição gráfica absolutamente oposta — que não chegou a ser aproveitada[39]. Todavia como capa de brochura somente em *O Losango Cáqui* é que

167 - "O Festim", original que pertenceu à Dna. Baby de Almeida.


167a

despontava um novo Di: desenho esquemático, despojado, prenunciando sua grande realização como ilustrador em obra literária que veio a ser *Martim Cererê*, um "... livrão dessa idade cheinho de bonitos desenhos de Di Cavalcanti...",[40] segundo palavras de Rosário Fusco que bem caracterizam a exuberância da ilustração contida nesta brochura. Além das cercaduras em todas as páginas, figuras originais e sugestivas anunciam cada parte do poema muitas delas, inclusive, mais belas que a própria capa.

Ocorre que o grupo modernista não contou apenas com ilustradores para o enriquecimento gráfico e visual de suas edições literárias. Desta atividade participaram também alguns dos artistas plásticos pertencentes ao próprio movimento, que acabaram exercendo, mesmo que esporadicamente, as funções de ilustrador, configurando-se possivelmente numa exigência por parte dos respectivos autores.

Assim, por exemplo, Victor Brecheret criou para *a estrela de absyntho* de Oswald de Andrade, uma capa onde seu desenho inconfundível se faz notar, não só pela simplicidade da composição em vermelho sobre branco, mas pela estilização da figura que denuncia sua formação artística de escultor. Aliás, como vários de seus desenhos, também este fez parecer o projeto para uma peça escultórica. *(Fig. 168)*

Anita Malfatti, foi por sua vez, a autora das capas de duas obras do grupo: *O Homem e a Morte* de Menotti e *Os Condemnados* de Oswald. Para a primeira, a pintora estilizou a esfinge, em uma grotesca caricatura, à qual contrapôs uma figura de torso humano, cujo modelado anatômico dá ao desenho um forte acento acadêmico, solução esta que Anita repetiu na segunda das capas, resultando numa composição gráfica que não apresenta qualquer atrativo plástico.




167b


167c

Também John Graz trilhou por este caminho ilustrando a capa da primeira edição de *Era uma vez...*, solicitação que lhe fizera o próprio autor Guilherme de Almeida, "porque éramos muito amigos", contou-nos certa ocasião, o artista decorador. Criou uma composição rica de elementos decorativos onde transparece o "art déco" que já dominava por suas curvas e arcos uma característica que marcará posteriormente sua arte. Reeditada na coleção "Os Mais Belos Poemas de Amor", seu desenho serviu de base para uma versão mais simplificada e de cores mais amenas, cujo autor permaneceu incógnito. *(Figs. 167b, 167c)*

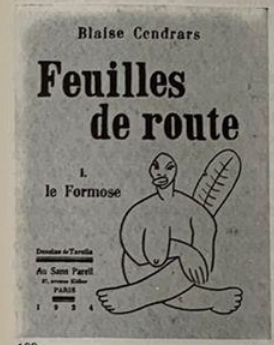
Além destes, também Tarsila foi, eventualmente, ilustradora de capas e de textos em obras literárias do grupo modernista, em especial de Oswald de Andrade. Ao que parece, sua primeira experiência neste sentido, foi em 1924 com *Memórias Sentimentais de João Miramar* que, havia sido publicado em fragmentos, através de *O Pirralho*, por vezes ilustrados por Di Cavalcanti. Quando lançado em brochura, Tarsila tinha "já absorvida a lição do Cubismo", nas palavras de Aracy Amaral.[41] De fato: o desenho esquemático que se generaliza nas ilustrações pelas páginas, além do traço-síntese que dá forma às suas figuras, fizeram desta capa uma das mais representativas da época, sendo a riqueza de cenário um sintoma de sua fase Pau Brasil e uma constante de sua pintura neste período. O filete que emoldura a composição concorre na simplicidade do desenho em branco e preto, emprestando-lhe a feição de um minúsculo quadro.

Esta mesma simplicidade em tratar o desenho, a pintora transpôs para as ilustrações internas de *Feuilles de route, Le Formose-I*, que Blaise Cendrars publicou em Paris, após sua estada no Brasil. Não são muitos os desenhos, mas na singeleza de seu traço mais parecem anotações plásticas que registram uma viagem. Na verdade, não se pode dizer que "a capa seja de Tarsila", porquanto seu desenho, ocupando apenas uma quarta


168 - Brecheret: figura em vermelho, das mais belas capas do grupo modernista.



parte no espaço da mancha, é antes uma ilustração nesta capa tipográfica. A característica do traço que criou a imagem sui generis de "A negra" — figura símbolo que mais tarde estará marcando sua pintura antropofágica — impõe-se como a presença inconfundível desta artista. *(Figs. 169 e 170)*




169

170 - "A negra" (Acervo do IEB)

Não resta dúvida que um dos livros que marcou época na trajetória do movimento modernista, foi *Pau Brasil* de Oswald de Andrade. Para o texto, Tarsila criou ilustrações que diríamos serem, antes, interessantes vinhetas que acompanham os títulos separando as partes da poesia: desenhos soltos na folha e desenhos soltos no traço a pincel, um tratamento que os tornou mais vigorosos do que normalmente a autora os fazia. A capa desta brochura representou, conforme nos referimos anteriormente, o ponto alto nas artes gráficas desta fase — como idéia e como síntese.[42]

Mas em se tratando das atividades do grupo, neste setor de ilustrações e apresentações gráficas, não poderíamos deixar de mencionar a obra de Mário de Andrade, *Paulicéa Desvairada*.

Num primeiro instante a ausência do figurativo na capa de *Paulicéa Desvairada*, seria o suficiente para conceituá-la de "abstrata", o que a tornaria uma das exceções neste conjunto de capas ilustradas. Sangrada e extremamente visual, esta capa coberta de formas geométricas, na verdade tem como ilustração, uma composição de losangos multicoloridos que invadem a lombada e servem de fundo para sua identidade, feita através de um cartão branco que dá a sensação de estar "colocado" na metade superior da capa. Interpretada como fitas em cores primárias que, ao cruzarem obliquamente, se transformam em losangos policromados; ou entendida como um conjunto de losangos justapostos, nas cores amarelo, vermelho, azul, verde, laranja, branco e preto, o resultado visual desta composição representa, de qualquer forma, a padronagem "arlequinal" (para usarmos a expressão do autor) que assim vestindo a brochura modernista, simbolizava o próprio contexto da obra — uma feliz integração imagem-texto pouco comum por se tratar de poesia. Entre o "Prefácio interessantíssimo" e o início do texto, um desenho "hors texte" de Antonio Moya[43], quebra o vazio gráfico no interior da brochura. Na incógnita do ilustrador, a capa desta edição foi das mais criticadas, recebendo desde evasivas referências às mais duras opiniões.[44] No entanto, em "Arlequim e Modernidade" Telê Ancona Lopez nos revela ter sido o poeta Guilherme de Almeida o autor desta capa.[45]

Esta obra poética de Mário de Andrade que acabou recebendo uma das capas mais arrojadas da época, teve outros dois projetos que merecem referências: um deles, desenho em tinta de escrever e colorido a lápis sobre cartolina rosa, tem na composição com o título e com a data, o efeito visual que denuncia o tratamento amadorístico e um gosto duvidoso nas figurações fantásticas. A palavra "Paulicéa" teve em sua capitular o "P" estilizado num Grifo que inclui a alusão ao "arlequinal", através de pequenos losangos agrupados pelo corpo da figura; as demais letras são trabalhadas no antigo "macarrônico" e no rodapé o autor centralizou uma alegoria para a data — 1922, num critério gráfico certamente divorciado do contexto da obra, caso tivessem sido executados numa capa. Sua autoria é atribuída ao próprio Mário.[46]

Também permaneceu em esboço, uma composição feita por Di Cavalcanti, de estrutura gráfica avançada e, sem dúvida, teria sido uma capa de grande plasticidade. Di Cavalcanti conseguiu o impacto visual, dado pela



idéia de "explosão" de formas, planos e traços, que sugere também a das idéias contidas no texto. É harmoniosa a combinação de tons ocres e terrosos distribuídos pelo desenho centralizado e as letras construídas num tipo muito em voga nos meios gráficos da época.[47] Este projeto de capa deixou evidente o interesse e a atração que já nutriam pelas vanguardas européias. *(Figs. 171 e 171a)*


171 e 171a - Ambos originais pertencem ao Acervo do IEB.

Para o final da década, exatamente em 1928, era lançado *Macunaíma*, "o herói sem nenhum caráter". Brochura simples, até mesmo pobre em seu todo e na capa tipográfica, branca, se destacava apenas o título em vermelho. Tal como ocorreu com a maioria de suas obras, Mário de Andrade não pudera financiar uma primeira edição mais apurada, de melhor apresentação gráfica. No entanto, ela é aqui mencionada, pelo fato de ter havido a seu respeito, "uma bonita história de amizade", narrada por Telê Ancona Lopez em sua recente Edição Crítica sobre esta obra de Mário.[48] Trata-se de um episódio transcorrido ainda em vida do autor e relacionado com ilustrações feitas por Pedro Nava:[49] o autor de *Macunaíma* enviara ao amigo um volume em cuja dedicatória — "A Pedro Nava, pouco trabalhador, pouco trabalhador..." — fazia velada censura por um possível abandono do desenho, o que lhe valeu receber no ano seguinte, o volume agora enriquecido com oito ilustrações. São surpreendentes figurações, entre o fantástico e o ingênuo, que Nava desenhou nas páginas entre capítulos, colorindo-as nos mais vibrantes tons do guache.

É curioso como esta obra editada graficamente despretensiosa, com o correr do tempo, tenha inspirado interpretações plásticas das mais variadas.[50] Destas, conta-se um desenho de Cícero Dias, não datado, mas com o seguinte recado: "Este desenho não é dos que fiz que já tinha falado na carta! é outro, sim!. Macunaíma desce por este mundo a fora".[51]

## CARACTERÍSTICAS DA ILUSTRAÇÃO NA CAPA

### O ARABESCO

Na sucessão de capas que analisamos, destacou-se um tipo de apresentação gráfica cujo objetivo foi mais do que qualquer outro, o de ornamentar amplamente a mancha, em geral com o predomínio do desenho sobre a cor. Estas ilustrações apresentaram desde a saturação floral ao arabesco rendilhado, algumas em verdadeiros labirintos decorativos; eram composições que, valorizando a linha curva, apresentavam com freqüência a estilização das fitas, das folhas e hastes e, naturalmente, formas geométricas como volutas e espirais.

Este aspecto de certa maneira favoreceu a simetria em composições de algumas capas, mas a exatidão nos detalhes denuncia, muitas vezes, a técnica do rebatimento, ou seja, um processo mecânico em que uma face da ilustração é feita sobre o decalque da outra — evidentemente um recurso no qual não se conta muito com a criatividade do ilustrador.

As capas de *Figurões Vistos por Dentro, O Arara, A Comédia do Coração* ou a composição feita para *De que Morreu João Feital* são alguns dos melhores exemplos. No entanto, a exatidão matemática que encerra a capa de *A Comédia do Coração*[52] arrefeceu nossa suspeita de ter sido Paim seu autor, assim como acreditamos ter sido J. Prado o autor da capa de *De que Morreu João Feital*, ambas sem identificação. O que não ocorre com as capas de *Vozes do Coração* e *Alma Cabocla* onde, numa aparente simetria, Paim parece brincar com a linha curva. Esta mesma sensação, aliás, nos dão os anelados que emolduram a capa da 3.ª edição de *Juca Mulato* ou a da plaquette de *O Sentimento Nacionalista*.

Do total de capas que reunimos, separamos propositadamente um determinado número nas quais, a ilustração em si, enfatizou os valores visuais em toda sua potencialidade. E como tal, permitimo-nos a uma "leitura" desta imagem, agora sem a interferência de elementos compositivos como a letra, a moldura, o título, ou mesmo sua condição de capa dupla, etc. Trata-se de uma apreciação da capa artística como sendo principalmente, a contribuição do ilustrador, onde alguns aspectos se evidenciaram no sentido de as distinguirem exatamente pela expressão plástica. A verdade é que uma "leitura" desta natureza, dificilmente afastaria o vínculo existente entre imagem impressa e palavra escrita, ou pelo menos, com a idéia expressa. Por outro lado, este enfoque nos obrigou a retomar algumas das capas já citadas, bem como algumas definições expostas anteriormente.



A grosso modo, o desenhista — tenha sido ele o ilustrador nato, o eventual ou o simples curioso — procurou valorizar a figura humana e/ou a composição em que lhe favorecesse a presença, o que tornou significativa a incidência do figurativo sobre o ornamental; todavia não nos foi dado encontrar qualquer ilustração que se definisse como abstrata.

### A IMAGEM NARRATIVA

A capa figurativa, como se auto-define, trazia invariavelmente a imagem de uma cena ou episódio, relacionada com o enredo da obra sendo, nestas circunstâncias, o aspecto narrativo da ilustração o mais visado por seu autor. A representação de um gesto ou de uma situação envolvendo movimento foram uma constante nestas capas. Exemplificam bem, a de *Brutos e Titans* e a de *Negrinha* — ambas de J. Prado. Para a primeira, o ilustrador criou uma cena rural onde a figura do caboclo a cavalo, do primeiro plano vira-se para trás, olhando a mulher que carrega uma trouxa na cabeça e se afasta a caminho da casa. É uma ilustração muito rica de detalhes com dados descritivos que difere bastante do segundo exemplo, para qual o desenhista criou uma composição representando um só gesto: o da velha que castiga a negrinha, puxando-lhe a orelha.

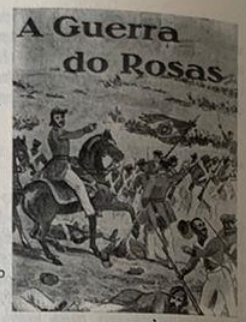
É interessante notar que a diferença entre ambas as ilustrações, não consiste apenas na solução figurativa em si, mas também pelo tratamento gráfico que o ilustrador deu a cada uma. A primeira composição é em desenho linear, minucioso e disciplinado nos detalhes, enquanto que, para a segunda capa J. Prado valeu-se, para maior expressividade, de pincelada para construir as figuras praticamente feitas com manchas. Ambas de grande plasticidade cromática — uma em claras e puras tonalidades, a outra com poucos matizes sombrios.

Para a capa de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga*, em sua primeira tiragem, tivemos outro exemplo de ilustração narrativa, para a qual J. Wasth Rodrigues se inspirou numa cena de rua, onde se "vê" o movimento do bonde passando e um vendedor ambulante que se aproxima com sua carreta; para dar mais realismo à imagem urbana do Rio de Janeiro da época, o autor recorreu à imagem familiar do Pão de Açúcar. Esta sensação de movimento, na verdade, está implícita à natureza narrativa da ilustração, embora a recíproca não seja, obrigatoriamente, verdadeira.

A capa de *1830* foi um exemplo, como também o foram as de *Ronda da meia noite, Maria Leocádia, Caipiradas* e outras. Esta solução não deixou de ser um recurso plástico para que a narrativa visual se tornasse mais viva e mais próxima do discurso ou até mesmo do próprio título da obra. Neste sentido temos na capa de *Brutalidade*, onde praticamente, J. Prado descreveu com a linha, figuras e cores, o movimento e a brutalidade de um combate. Neste gênero Wasth Rodrigues deixou também excelentes capas, como as de *A Guerra do Lopez* ou a *Guerra do Rosas*. Documentarista por natureza, seu desenho descreve, ao máximo, os detalhes das figuras em movimento. *(Figs. 172-172b)*


172


172a




172b

Diferentes imagens narrativas.

Seguindo esta linha de análise, julgamos oportuno um confronto entre as capas que Alfredo Norfini e J. Prado criaram, respectivamente, para uma mesma obra literária — *Os Caboclos*, de Valdomiro Silveira; uma comparação válida pelo tratamento gráfico e pela solução plástica a que chegaram diferentemente os ilustradores, embora ambos tenham recorrido ao desenho narrativo. Na capa assinada por Norfini, o desenho aquarelado de rápidas pinceladas preenche o espaço com a representação de um episódio, onde tudo é movimento; a começar pelo cavaleiro que chega à choupana, pela figura da mulher à porta em atitude de indagação, além dos cães que, aos saltos, festejam sua chegada — enfim, toda uma cena narrada com detalhes e muita cor, expressando uma passagem do texto. A segunda capa nos mostra uma interpretação totalmente distinta: em desenho linear, de traço contínuo e sem a vibração cromática da primeira capa. Apenas um verde esmaecido serve de ligação visual entre o fundo e as letras do título. J. Prado "viu" os caboclos da obra, através de duas figuras postadas no primeiro plano, distanciadas, estáticas e intimidadas; entre ambos, uma paisagem campestre completa a composição. Assim como esta, *Na Trilha do Grilo, Entardecer* ou *Redenção* foram capas que também se caracterizaram por esta sensação de imobilidade, muito embora visualmente narrativas.

Como ilustração artística destacamos ainda a capa que J. Prado criou para *Casa de Maribondos* (sic), não só pelo seu valor plástico mas também por reunir, a um só tempo, ambas alternativas a que nos referimos até agora, ou seja: parte da composição concorre para representar um bucólico recanto tranqüilo, enquanto no primeiro plano, o movimento se traduz no revoar das abelhas. Uma capa para a qual, o ilustrador deu todas as condições para torná-la uma das mais bonitas realizações neste gênero.

## *O HUMOR, A SÁTIRA E A CRÍTICA NA CAPA*

Obras literárias de caráter regionalista ofereceram aos desenhistas um tipo de motivação que, praticamente, personalizou algumas capas das



edições da época. Este filão que, por assim dizer, determinou uma ilustração de aspecto narrativo foi favorecido em parte pela presença do humor, da sátira e da crítica social e/ou política, geralmente representado através da caricatura, do desenho humorístico ou anedótico. Nesse sentido devemos ressaltar a figura de Voltolino que deixou seu traço inconfundível em várias capas de brochuras, além de uma extraordinária colaboração pelos periódicos.[53] Criou para *Mixórdia* — contos e anedotas de Cornélio Pires — um autêntico "Jeca" sentado na banqueta tripé, enquanto para a capa de *As Estrambóticas Aventuras de Joaquim Bentinho*, acocorado sobre os calcanhares, o caipira conta os "causos" ao próprio autor, que é ali representado em uma de suas melhores caricaturas. Este mesmo desenho é reproduzido, alguns anos mais tarde na capa da 4.ª edição de *Quem conta um conto...*; e para a capa de *Continuação das Estrambóticas Aventuras de Joaquim Bentinho* "(Queima campo)", coube a Nino dar uma excelente versão caricata desta mesma dupla de personagens onde, pela expressão facial, o autor-contista é "todo ouvidos" ante à gesticulação do caboclo. *(Figs. 173 à 175)*


173 - Voltolino


174 - Nino


175 - J. Prado

Cada ilustrador dá sua versão à figura do caipira.

Por tudo isto, pareceu-nos interessante estabelecer uma comparação entre a capa feita por Voltolino para *Quem conta um conto...* com a que J. Prado ilustrou em sua 5.ª edição. O desenho caricato deste desenhista não chega a ridicularizar a figura, pois no trejeito fisionômico do sertanejo ao dirigir galanteios à cabocla bonita, seu traço se inclina mais para o realismo do que propriamente para o caricatural. Foi, por sua vez, uma interpretação totalmente diversa daquela que levou Paim a criar, no gênero,

as capas de *Caipiradas* e de *Sertão Alegre*, já no final da década. Voltado para um desenho de estilização da figura, a imagem do seu tocador de viola especialmente no primeiro exemplo, adquire uma feição próxima do grotesco — um tratamento gráfico extremamente distante daquele com que criou os bonecos sofisticados para a capa de *Pathé Baby:* pela própria circunstância e temática da obra, uma visão mais erudita e pela fatura do desenho, uma visão mais modernizante. É bem verdade que o clima e os objetivos destes foram outros: a exuberância da natureza, as cores vivas agora representadas e os muitos detalhes a enriquecer a composição concorreram para acentuar o caráter narrativo, tipicamente acaipirado da cena. Este tipo de ilustração correspondeu ao final dos anos vinte, período em que Paim se dedicara à pintura em cerâmica, para a qual se inspirou na obra poética de Catulo da Paixão Cearense[54] valorizando essencialmente os motivos da flora e da fauna brasileiras, exaltados na temática regionalista do poeta nordestino. Na verdade, era uma retomada dos motivos que em 1920/1921 o inspirara para outras ilustrações.

Em se tratando de sátira e crítica ou humor vistos pelo lápis, também o nome de Belmonte se impõe de imediato, embora tenha sido a partir da década de trinta sua maior produção em alfinetadas políticas. No entanto, foi a revolução paulista de 1924 que lhe inspirou a capa de *O Conto Nacional — O Isidoro:* uma composição onde o artista não apenas caricaturou as figuras, como também satirizou a própria cena que, muito provavelmente, retratava uma passagem do texto.

Já para o final da década foi publicado *Versos de Trilussa*, uma crítica aos costumes que, em rimas, atingia indiscriminadamente a tudo e a todos. Para a capa desta brochura Belmonte criou uma original montagem gráfica, onde marionetes representam os vários indivíduos da sociedade e, simbolizando a ironia com que Trilussa analisa seu comportamento, a figura de um imenso "clown" ergue-se no segundo plano. A intensidade cromática distribuida pela capa faz lembrar outras ilustrações de Belmonte em que conviveram os personagens dos livros infantis de Monteiro Lobato. Também as cores vivas e puras concorrem para o clima de humor e de sátira que permeou o contexto da obra. Seu estilo de desenho impecável, já definitivamente marcado pelo "art déco", acompanhou fartamente as páginas do livro.

O acréscimo da sátira à literatura, talvez mais do que qualquer outro elemento, propiciou ao desenhista destas capas dos anos vinte, o tipo de ilustração onde, não raro, uma certa dose de humorismo — por vezes de malícia — correspondia ao próprio título da obra, como por exemplo nas capas de *No Tempo da Forca, Descoberta do Paraíso* ou *Um cão... e outros...*, que chegou a ter, por duas vezes, capa ilustrada por J. Prado, sendo que para uma delas o desenhista substituiu, com muito espírito, o nominativo "cão" no título pela própria imagem de um "vira-lata", de certa forma, visualizando o sentido expresso no subtítulo "(Contos do Vigário)".

É curioso notar também que, em geral, as obras cujo texto encerrassem o gênero mais picante como os romances proibidos ou os contos "impróprios", tiveram na capa uma ilustração mais próxima da imagem



enigmática, simulada ou até mesmo sutilmente maliciosa. Este procedimento por parte do desenhista da época resultou em ilustrações mais espirituosas e sugestivas do que propriamente narrativas. Para confirmar nosso ponto de vista, citamos as capas de *O Padre Eusébio* que trouxe centralizada a figura, entre simplória e suspeita, de um religioso compondo com o subtítulo "(romance realista)"; *O Dragão e as Virgens* como outro dos exemplos onde Belmonte, para maior expressividade plástica em sua alegoria, serviu-se de um vermelho vibrante e um azul de muita intensidade. Igualmente chamativa pelo cromatismo foi a capa que J. Prado criou para *A Mulher do Próximo*, traduzindo na figura em "close" a malícia que o título da obra sugere.

## *IDENTIDADE DA ILUSTRAÇÃO COM O TÍTULO*

Na análise que vimos sobre a relação entre a ilustração na capa e o contexto da obra literária, um novo aspecto visual se impõe, evidentemente ditado pela interpretação e criatividade do próprio ilustrador. Sendo assim, após algumas considerações sobre o caráter narrativo, chamou nossa atenção a ilustração do tipo indicativo ou referencial, isto é, a ilustração que expressa de uma maneira clara e direta a referência feita no título. Há mesmo capas em que a identidade imagem gráfica/título é de tal ordem que o texto, na capa, bem poderia passar por legenda da ilustração.

A capa que Menotti Del Picchia fez para *A garganta do Diabo* ilustra bem o que acabamos de afirmar: uma imensa caratonha de demônio com a boca escancarada, corresponde visualmente à imagem expressa pelo título; os raios vermelhos por trás da figura compõem como um elemento a mais na linguagem visual.[55] Outra capa em que o título e a ilustração se justificam mutuamente foi o desenho de Bernardino Pereira para *De Mãos Postas*, cujos efeitos plásticos denunciam os cânones acadêmicos aos quais obedeceu sua formação artística.[56]

Assim, *A Boneca Vestida de Arlequim* embora editada pela Casa Pimenta de Mello do Rio de Janeiro, teve sua capa desenhada por Paim numa excelente interpretação gráfica que, por assim dizer, traduziu literalmente o título da obra. Não bastasse este motivo para justificar sua citação aqui, restaria ainda o reconhecimento dos valores plásticos desta ilustração estilizada com traços "art déco". Referências que, decididamente, não ousamos dirigir à capa de *Olha o Café!* deste mesmo desenhista. Trata-se de uma composição em que a representatividade dos objetos refletem tão somente a exclamativa do título. O pigmento prata distribuído pelas figuras, pouco ou nada favoreceu à imagem, conforme a crítica (deveras curiosa) de Antônio de Alcântara Machado — "A natureza-alegre de Paim compensa na capa a feiura do título".[57]

A bem da verdade, não foram muitas as capas que trouxeram na ilustração uma relação assim tão direta, mas dentre estas *Ipês* merece, a nosso ver, uma referência a parte. Editada postumamente, esta obra teve

na capa uma espécie de homenagem ao autor, pelo fato de ter sido o ipê "... sua árvore predileta, muito presente em suas poesias".[58] No entanto, a identidade visual nesta capa não se restringiu ao binômio figura/texto: o ilustrador recorreu ao próprio elemento pictórico usando da mesma tonalidade azulada para a letra do título e para o tronco do vegetal. Estratégica ou não, esta solução contribuiu para que os amarelos distribuídos pela ramagem, fizessem desta capa, uma das mais plásticas de todo este conjunto.

Esta associatividade entre as imagens parece ter atingido seu ponto culminante em capas cujo título, ao indicar um contexto biográfico, dificilmente daria margem à outra representação visual que não fosse o retrato;[59] mesmo que o título da obra não fosse explicitamente nominal como o foi em *A Marquesa dos Santos* ou em *O Príncipe de Nassau*, mas indicativo de uma personalidade como por exemplo em *O Tigre da Abolição* ou *O Demônio da Regência*. Foram capas que proporcionaram, especialmente a J. Wasth Rodrigues, a realização de retratos aos quais imprimiu seu caráter documental. Outro exemplo que diz respeito a este procedimento foi a capa que Enrico Vio desenhou para *Dante* firmando, com o realismo que seu traço e hachura permitiram, o clássico retrato do mestre italiano.

## *A ILUSTRAÇÃO E OS SÍMBOLOS*

Inegavelmente esta "sintonia" visual nas capas deveu-se, em parte, à própria temática da obra e é possível mesmo que, em algumas ocasiões, tenha originado um certo condicionamento à imaginativa do ilustrador, levando-o a imagens convencionais, ainda que ressalvados os valores individuais do autor e o caráter estético da ilustração. Na capa de *Esphinges*, por exemplo, a figura da própria esfinge aparece entre alegorias da arte egípcia assim como também *Yara* teve em sua capa a tradicional imagem do nu feminino associado às águas; ou *A Frauta de Pan* que, por sua vez, trouxe como ilustração a clássica figura da divindade pagã.

No entanto, houve um aspecto repetitivo que norteou algumas ilustrações de capas desta época e, ao que tudo indica, teve claramente vinculações com símbolos preconizados como as imagens estereotipadas, representativas do sentimento humano tais como: a forma estilizada do coração, da chama ou labareda e a rosa, quase sempre associada à figura da mulher ou ainda a presença do idílio, através do eterno par amoroso. Uma certa fixação dos ilustradores por estas imagens — como verdadeiros chavões gráficos — teve sua razão de ser, pois correspondiam e se harmonizavam com a visão e o gosto que refletiam ainda um romantismo de princípio do século, não muito distante dos anos vinte. Este espírito naturalmente encontrou em edições de romances e poesias seu melhor apoio para uma iconografia assim caracterizada. Das brochuras mais representativas, podemos citar as capas ilustradas para *Rito Pagão, Vozes do Coração, Maria, Rosa Maria, Coração Encantado, Lenda das Rosas, Chuva*

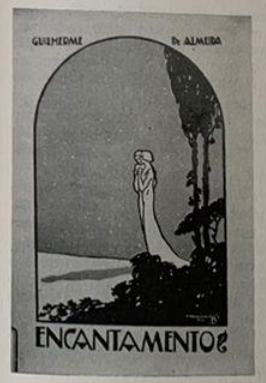



176

Os eternos símbolos na inspiração dos artistas.


177


178




179


180

*de Rosas* ou *Encantamento*. A série "Os Mais Belos Poemas de Amor" era também indicativa desta linha de pensar, pois seus organizadores procuraram reunir para as capas dos volumes, ilustrações (de vários autores) que expressassem o melhor possível a temática enunciada nos respectivos títulos. Assim, nos medalhões e janelas que compunham as capas de *Poemas de Amor, Poemas de Amor e de Saudade, Canções de minha ternura, Nós, Arte de Amar* e vários outros atestam o que afirmamos acima, incluindo em suas ilustrações, desde os gestos lânguidos e poses artificiais, quase teatrais (diríamos cinematográficas) a representação de atitudes contemplativas e olhares perdidos em paisagens infinitas. *(Figs. 176 à 180)*


181 - Paim: *As Máscaras*, edição de luxo.



## Notas

1. Antônio Houaiss — *Elementos de Bibliologia*, 1967, p. 71.

2. Trilussa, poeta satírico italiano do século XIX. Estes versos foram traduzidos por Paulo Duarte e impressos em brochura na Seção de Obras de *O Estado de S. Paulo*, em 1928.

3. Para ambas as edições, os desenhos correspondem a roteiros de viagem. A primeira feita a Minas Gerais, em 1923 e a segunda se refere à viagem que Cendrars fez ao Brasil na mesma época.

4. Seus desenhos não são assinados mas ao início da edição faz referência velada à sua autoria como sendo de "um curioso sem estudos". (Prefácio na 1.ª ed. — "Explicação necessária". julho, 1918).

5. Desenhista campineiro que, juntamente com Juvenal Prado ilustrou as páginas de *A Novela Semanal*.

6. Ver nota 38 deste capítulo.

7. Nas palavras de Paim, a "influência marajoara foi uma moda que a muitos atingiu". O próprio Correia Dias "finíssimo desenhista que por muito tempo permanecera com seu desenho europeu, mas pelo acentuado gosto para o decorativo, acabou se impressionando pelos desenhos dos índios nos *Arquivos do Museu Nacional*, onde havia farto material" (R.J. vol. VI). "Lá todos nós bebíamos na mesma fonte". (entrevista de Paim à A. em 6.10.1978).

8. Aracy Amaral — *As Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 186-89.

9. Segundo Paim, este material facilitava-lhe certos manejos no corte, assegurando contornos mais perfeitos que os da madeira. Além disso, esclareceu-nos o desenhista que a durabilidade das chapas para impressão era maior e mais resistentes do que as de madeira (xilo); estas, com o tempo, iam perdendo a rigidez necessária nas bordas da matriz. (Entrevista de Paim à A., em 24.2.1976).

10. Confirmando o que nos dissera Dna. Baby de Almeida, (em 19.out.1976) Paim esclarece quanto à paginação: "estas letras não eram bem aceitas, pois 'o povo', na época não compreendia o moderno. Isto o chocava", conclui "mas era uma forma de iniciar" (Entrevista à A. em 23.3.1977).

11. Segundo Paim, foi seu discípulo e seguidor. Realizou em *Ariel* alguns dos retratos em alto contraste (Entrevista à A. em 13.10.1978).

12. Era uma forma de hachura, herança da arte gráfica veneziana do século XVI. ("Bibliografia Brasiliensis". Paulo Duarte. *D.N.* 14.10.1938) Alguns desenhistas utilizaram o desenho hachurado para efeitos plásticos como modelado ou diferenciação de planos e correspondia, também, às características individuais. De início, por exemplo, Di Cavalcanti, Ferrignac e Mick Carnicelli preferiram a técnica do respingo com nanquim ou aquarela (mais uma nota "art nouveau") enquanto J. Wasth Rodrigues e J. Prado permaneceram fiéis aos traços miúdos e paralelos a bico de pena. Belmonte usou o traço paralelo e cruzado para um forte modelado principalmente dos retratos. Em seu desenho "art déco", os planos de fundo recebiam também a hachura feita de um emaranhado de curvas minúsculas e intermitentes.

13. Trata-se de um desenho inédito, feito a nanquim (acervo IEB/USP).

14. De Rubens Borba de Moraes (Rio de Janeiro, Ed. Candeia Azul, 1924).

15. Antônio Houaiss — *Elementos de Bibliologia*, vol. 2, p. 45.

16. Pierre Legrain (França 1889-1929) artista decorador e encadernador, tornou famosas suas molduras para quadros e encadernações em couro, não só pelo trabalho artesanal, como pela contribuição artística para as edições da época. *(Le Crapouillot*, out. 1925) Entre nós, Paim realizou várias peças desse gênero.

17. Orlando da Costa Ferreira — "Para uma Introdução ao Estudo do Produto Bibliográfico" *(Revista do Livro*, 35: 1968 — p. 11-33).

18. Os dados biográficos de ilustradores citados neste trabalho constam de verbetes reunidos ao final do texto.

19. Carta à Autora em 21.7.1976.

20. Esta obra de Guilherme de Almeida saiu publicada em 1919 e sua capa, pouco mais tarde, foi reproduzida ao alto do frontispício de uma partitura, cuja música fora feita especialmente para a letra deste poema. À direita, próximo ao rodapé vinha impresso: "interpretação musical de Carlos Pagliuchi". A música fora dedicada, conforme consta na publicação, ao "Distintíssimo Dr. Carlos de Campos — verdadeiro Justiceiro crítico musical" que juntamente com Pagliuchi, maestro e compositor italiano aqui radicado, freqüentava a roda de Freitas Valle. (Informações que nos prestou Sr. Olintho de Moura).

21. *Prefácio e Entrevistas*, p. 263-8. (Obras Completas de Monteiro Lobato, v. 13).

22. A mancha se constitui da área na capa, ou página, destinada para sua apresentação visual — ilustração e/ou texto. Quando sua utilização vai até os limites do papel, se diz que é sangrada.

23. Guilherme de Almeida era muito exigente. Escolhia tudo, desde o tipo de papel às letras. Dna. Baby de Almeida, referindo-se às edições *de meu* e de *raça*, relembra: "As letras em negrito (dentro e fora do livro), as maiúsculas, a ausência de pontuação, eram aquelas brincadeiras de 22, coisas dos rapazinhos que não eram compreendidas". (Entrevista à A. feita em 19.10.1976).

24. Décio Pignatari vê nesta capa uma identificação com a 'pop art' — "uma arte antídota, uma arte de símbolo contra símbolos" e lembra que no início desta manifestação estética, Jasper John "fez furor com a bandeira norte-americana, pintada tal qual". *(Informação. Linguagem. Comunicação.* S. Paulo, Perspectiva, 1968, p. 119-25).

25. Sérgio Milliet — *Sal da Heresia*, Dept. Cult. 1941, p. 42.

26. As guardas eram usadas nas encadernações para recobrir internamente a capa, juntamente com a primeira folha branca imediata. Usava-se, em geral, papel importado, com estamparia.

27. Idem, nota 21.

28. Mário de Andrade — *Primeiro Andar*, Antonio Tisi, S. Paulo, 1926. Esta "2.ª edição" foi da responsabilidade da Ed. Piratininga e pertence ao acervo IEB-USP.

29 Edgard Cavalheiro — *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*, p. 57-8.

30. *O Extrangeiro*, outra edição "Novíssima", teve também seu melhor aspecto visual escondido no avesso das capas: papagaios estilizados, impressos em verde e amarelo.

31. A ilustração desta capa veio reproduzida em *Eu sei tudo*, (9: fev. 1927, s/p.) juntamente com outras policromias de autores estrangeiros. Em todos constava: "Fabian/Rio", além do respectivo ilustrador — com exceção do desenho que serviu de capa para a referida edição de *As Máscaras*.

32. Menotti na época de estudante, foi tido como "revelação" pela coluna "Belas Artes" de *A Vida Moderna*: "... sem sacrificar os estudos da intrincada jurisprudência (...) tem feito algumas caricaturas interessantes e exposto quadros de pintura na Casa Cabral. Mas é na escultura que melhor se manifestam suas aptidões artísticas". *(A Vida Moderna*, 169: maio, 1913).

33. *Os dois mundos de Cornélio Penna*, R. Janeiro, 1979. Fundação Casa de Rui Barbosa.

34. "A arte do Livro" — *Revista do Brasil*, 63: março 1921 in Resenha do mês (p. 276-7).



35. Rubens Borba de Moraes — *Lembrança de Mário de Andrade - 7 cartas*, S. Paulo, 1977, p. 16.

36. Entrevista de Paim à A. em 23.3.1977.

37. No volume que pertenceu a Yan de Almeida Prado (hoje no acervo IEB-USP) há uma anotação sua, manuscrita: "Foi um custo persuadir o Tonico de se valer do Paim... no entanto... veio a ser a melhor coisa do livro!". Segundo Cecília de Lara, Antônio de A. Machado jamais se manifestou a respeito do assunto.

38. Mário de Andrade. "Di Cavalcanti". *Diário Nacional*, 8.05.1932.

39. Este original pertence ao acervo do IEB/USP e sobre ele tornaremos a falar.

40. *Verde*, Cataguazes, 5: 9, jan. 1928.

41. Aracy A. Amaral — *Tarsila - sua obra e seu tempo*. S. Paulo, Perspectiva, 1975, v. 1, p. 274.

42. Embora não haja qualquer informação concreta a respeito, o sentido de impacto que esta capa provoca, sugere a possibilidade de ter sido uma criação de Tarsila e/ou de Oswald de Andrade.

43. Antonio Moya (Espanha 1891 — S. Paulo 1949).

44. Das mais cruéis, parece ter sido feita por Moacyr Chagas, e pela agressividade dos seus termos não nos furtamos de transcrevê-la: "Trata-se de mais uma especialidade culinária, com tempero futurista, literatura marca laranja seleta de casca espessa, para fazer volume e miolo microscópico... Comecemos pela capa, em policromia estonteante, que à primeira vista faz supor um 'Manual de Tintureiro' com amostras de anilinas nacionais..." *(A Gazeta*, 19.10.1922). Artigo assinado. O autor pertencia à Academia Mineira de Letras. (Recorte do Acervo do IEB-USP).

45. Ver "Arlequim e Modernidade". *Revista do IEB*, 21: p. 85-100, 1979.

46. Este original (30.7 x 25 cm) pertence ao acervo do IEB-USP.

47. Projeto feito em papel branco encorpado (25 x 16 cm) e pertence ao acervo IEB-USP.

48. Telê Porto Ancona Lopez — *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. S. Paulo, LTC/SCCT, 1978. (Edição Crítica).

49. Médico, de Minas Gerais, foi contemporâneo do grupo da *Verde*. Teve sempre inclinação para o desenho.

50. Telê P. A. Lopez realizou um exaustivo levantamento sobre o assunto em *Macunaíma*... op. cit. p. 49.

51. Este original (14.5 x 10 cm) — a nanquim e lápis de cor — pertence ao acervo IEB-USP.

52. *A Comédia do Coração* foi uma peça teatral levada em S. Paulo por volta de 1930. Para esta ocasião Paim realizou os figurinos e os cenários.

53. *Voltolino e as raízes do modernismo*. (Tese de mestrado de Ana Maria Belluzzo, ECA-USP, 1979).

54. Em 1928 e 1929 Paim realizou em S. Paulo e Rio de Janeiro exposições de pratos e cerâmicas pintadas, amplamente divulgadas pela imprensa. Para a ocasião o desenhista ilustrou, uma a uma, todas as folhas soltas do registro de visitantes, com motivos decorativos ligados à pintura dos objetos expostos.

55. Na primeira página veio impresso o agradecimento do autor: "... a minha gratidão imperecível pelo valor que emprestou à estas descoradas películas iluminadas com o seu pincel de artista, a obscuridade da minha pena". Em resposta, na última página também impressas as palavras de Menotti: "estes divertimentos gráficos que vão causar horror aos modernistas".

56. Segundo nos esclareceu o Sr. Olintho de Moura, o desenho desta capa originou o ex-libris do autor, poeta Cleómenes Campos, executado por Paim.

57. "3 poetas e 2 prosadores", página de crítica assinada por Antônio de Alcântara Machado na *Revista de Antropofagia*, 3: 4. jul. 1928.

58. "Bibliografia". *Revista do Brasil*, 72: 358, dez. 1921. Embora não assinada, tudo nos leva a crer que esta capa tenha sido feita por J. Prado.

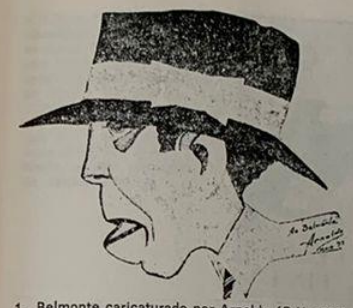
59. O conceito de retrato, aqui, não implica absolutamente em fotografia; mas em sua interpretação plástica.

## Notas biográficas

BARBOSA, Arnaldo (1902). Pintor, desenhista e caricaturista. Realizou várias paisagens e naturezas-mortas enquanto exercia funções na Seção de plantas e edificações na Galeria Prestes Maia. Conta-nos Yan de Almeida Prado que Arnaldo Barbosa fora indicado por seu companheiro de trabalho Paulo Rossi Osir para ilustrar a matéria que ele, Yan, escrevia para o *Diário Nacional*, ao final da década. Eram vinhetas em colunas verticais, ladeando o texto com graciosas figuras e bonecos numa alusão ao picadeiro e ao ambiente de espetáculos. Realizou ainda para este mesmo periódico algumas caricaturas. Quanto à ilustração em edições literárias, sua produção não foi muito intensa, mas além de capas e ilustrações junto ao texto fazia também os retratos dos autores a bico de pena. Em *Cartazes* e em *Um Conto e Quarenta Poemas* estão alguns exemplos. A partir da década de trinta a atuação como artista plástico se acentuou, integrando a Família Artística Paulista em algumas coletivas.

BELMONTE, Benedito Bastos Barreto, dito (1896-1947). Pintor, desenhista, caricaturista, escritor e historiador. Dos melhores desenhistas que São Paulo conheceu, Belmonte imprimiu à sua arte o espírito satírico que a sua própria personalidade negava. "Era triste, doentio e falava pouco, traços que não o largaram durante toda a vida", relembra-o Paulo Duarte (em *Belmonte Presente*, MASP, 1978). Jovem ainda, seu primeiro impulso foi seguir a medicina; a natureza de artista, porém, levou-o a desenhar desde cedo inicialmente, como experiência e prazer de adolescente — transcorria 1914. Depois, por necessidade e por ser pobre. O fato é que Belmonte, autodidata, deixou uma vasta obra que se caracterizou na dualidade de sua linguagem: a visual e a humorística. Estreando na revista *Rio Branco* (1914) "orgão literário humorístico", Belmonte que então se assinava Barreto, dava início à longa relação de periódicos de que participou através de seus bonecos, caricaturas, retratos e também textos. O mesmo espírito satírico que suas figuras transmitiam graficamente ele o expressava em suas crônicas. Seu nome era visto em *O Quelxoso, O Pirralho, Fon-Fon!, Careta, A Cigarra, A Vida Moderna, A Garoa, Para Todos, Vida Paulista, Revista do Brasil, Novissima, Revista da Semana*, além de jornais de norte a sul do país e de alguns periódicos da Argentina, Portugal, Alemanha, Estados Unidos e Paris, no *Le Rire*. Recebeu convites para trabalhar no Rio de Janeiro (da parte de A. Schmidt), e nos Estados Unidos (de parte da produtora Metro Goldwyn Mayer), no entanto, Belmonte jamais deixou São Paulo. Pelo apego e afinidade que tinha por sua cidade e particularidades Paulo Duarte viu em Belmonte juntamente com Voltolino, "os ilustradores da alma de São Paulo" e nesse sentido, "Juca Pato" representou sua melhor criação. Em 1921 Belmonte expõe ao público alguns destes aspectos, talvez sua única individual. Sua obra incontável inclui publicações (entre 1926 e 1939) como Álbuns de Desenho e de Caricaturas, crônicas, estudos históricos e como não poderia faltar, um livro para crianças — hoje raridade bibliográfica. De início, foi influenciado por J. Carlos, no entanto, a exatidão de traço e decorativismo em suas criações registram a presença do "art déco" tornando-as inconfundíveis — inclusive nas ilustrações da obra infantil de Monteiro Lobato. Avesso às idéias modernistas, seu lápis não poupou as manifestações do grupo. Muito embora tenha ilustrado páginas da *Novissima* além de obras literárias do grupo de Menotti, na verdade Belmonte se identificava com o grupo de Lobato ao qual se reunia na séde da chamada Colméia, *(Figs. 1 e 1a)*.





1. Belmonte caricaturado por Arnaldo (*D.N.* 1929)
1a. Belmonte em *A Garoa*

CARNICELLI, Mick (1893-1967). Pintor, desenhista, ilustrador. "Um homem humilde, quieto, de grande talento", assim o definiu Paulo Duarte em depoimento que nos prestou em 2/12/1975. Um talento que extravasou pelas páginas de *Notturno di un poeta vagabondo* e de *A Angústia de D. João*, ambas publicações lançadas pela Casa Mayença, respectivamente em 1920 e 1922. A revista *Papel e Tinta* em seu exemplar N.º 5, (1920) apresentava Mick Carnicelli como seu novo diretor artístico — "um grande desenhista paulistano", que viria dar maior prestígio à já consagrada revista. Sobre suas ilustrações em *Notturno*, a revista dedicou-lhe uma página, onde transcreve as palavras que Menotti Del Picchia (através de seu pseudônimo Hélios) lhe dirigira em sua coluna no *Correio Paulistano*: "... um dos únicos grandes ilustradores com que possa contar hodiernamente o patrimônio da arte nacional (...) nada de arabescos, de riscos decorativos; tudo ali é sóbrio, discreto, humano; o efeito vem da simplicidade e a graça surge sem artifício, da certeza magistral dos traços e da audácia das sombras". De fato este aspecto plástico caracterizava suas ilustrações, através de grandes massas negras, em contraste com o desenho linear. Concorreram para maior efeito gráfico nas páginas de *Notturno* e de *D. João*, as áreas em cores apasteladas, sobre as quais foram impressas as figuras, méritos que, na época, o articulista creditou à Casa Mayença e ao "sr. Paternostro" — um de seus diretores e especialista no assunto. Mick Carnicelli que geralmente se assinava com um estilizado "kcim", tinha seu nome grafado ora "Mick", ora "Mik" Carnicelli. Criou várias paginações para *Papel e Tinta* com sugestivas molduras e vinhetas compondo, em geral, com fotografias ou textos, atividade gráfico-decorativa que dividiu com Renato Cataldi, outro ilustrador que fez parte do corpo de colaboradores da revista. É curioso registrar, ao lado de sua atuação artística, o trabalho que produzia em matéria publicitária para a "Academia de Corte 'Carnicelli' de Irmãos Carnicelli", especialistas em roupas esportivas ou para esportistas. Estes anúncios comerciais saíram publicados nas páginas de *Papel e Tinta* e de *A Cigarra*. A respeito nos informou Paulo Duarte que, na época, Carnicelli "fazia desenhos que decoravam as vitrines da alfaiataria de seu pai", à Rua Direita (n.º 1, sobrado) conforme constava nos anúncios. "Certa ocasião", relembra Dr. Paulo, "um cidadão viu-os e ofereceu-lhe vinte mil réis, vendendo-os mais tarde por quinhentos mil rèis". *(Figs. 2 e 3)*

CATALDI, Renato. Caricaturista e pintor realizou trabalhos gráficos como cabeções e cercaduras para as montagens fotográficas e paginações em *Papel e Tinta* (maio/1920-fev/1921). Ao lado de Mick Carnicelli, foi o autor das caricaturas para a "Galeria de Os Santos da Casa" que a revista manteve por algum tempo. Muito embora se assinasse com a inicial de seu pré-nome Renato era, contudo, citado e mais conhecido como "Cataldi". Posteriormente este artista dedicou-se às atividades plásticas no Rio de Janeiro participando de Salões Oficiais como pintor.

2 - Mick Carnicelli: Diretor Artístico de *Papel e Tinta*.


3 - Chancela da revista criada por Carnicelli

CORREIA DIAS de Araújo, Fernando (1896-1935). Pintor e desenhista português, de Pantoja, veio para o Brasil em 1914 com o objetivo de mostrar, no Rio de Janeiro, uma série de caricaturas desenhadas, pintadas e feitas em montagens planas (de madeira e papelão), além de pequenas esculturas em cerâmica. Esta exposição se realizou no Salão nobre da Associação Brasileira de Imprensa e foi a primeira de uma série de mostras e participações do desenhista Correia Dias que, ao final, acabou radicando-se no Brasil. Abandonou praticamente a caricatura, para se dedicar mais ao desenho e à ilustração. Criou um estilo próprio, de refinamento no traço e uma tendência acentuada para o decorativismo do "art nouveau". Dirigiu a oficina gráfica de Vieira da Cunha, também caricaturista e amigo particular, onde deu vasão à sua capacidade em criar tipos, vinhetas e moldes artísticos. Herman Lima lembra que foi Correia Dias quem divulgou, entre nós o gosto e o hábito pelo ex-libris, produzindo interessantes símbolos para escritores e poetas, inclusive o da poetisa Cecília Meireles. Nos anos vinte colaborou não só em vários periódicos do Rio e mais esporadicamente em São Paulo, mas também em obras literárias diversas.

DI CAVALCANTI, Emiliano A. C. de Albuquerque Melo, dito (1897-1976). Pintor, desenhista, caricaturista, escritor, jornalista. Sua arte foi sempre voltada para o desenho e, mesmo em suas pinturas, na fase mais tardia, valorizou a construção da figura, pela presença do desenho. Residindo no Rio, Di Cavalcanti desde cedo, dividia sua atividade artística com alguns periódicos de São Paulo e já em 1915, *A Vida Moderna* (em abril) trazia na capa uma ilustração assinada "Di". No ano seguinte, quando iniciava seus estudos na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, participou do Salão dos Humoristas no Liceu de Artes e Ofícios; afirmou-se no campo da ilustração, em obras como *A Balada dos Enforcados* de Oscar Wilde e *A Dança das Horas*, ambas edições literárias com excelentes qualidades visuais. A primeira editada no Rio e a segunda, de Guilherme de Almeida, editada em São Paulo. Transferindo sua residência para a capital paulista, Di Cavalcanti deixa o curso jurídico e se integra aos meios jornalísticos. Conhece Sérgio Milliet e Ferrignac e ativa sua vida artística. Aparece em várias revistas, onde se nota uma certa influência de Correia Dias sobre seu desenho e além de *A Vida Moderna*, colabora em *A Cigarra, O Pirralho, Fon-Fon!, Panóplia, A Garoa* e outras. Continuou ilustrando obras literárias, sem abandonar a caricatura nem mesmo a pintura que, de volta a São Paulo, reuniu em sua primeira exposição individual, no Salão de O Livro. *A Garoa*, assim anunciava (22.nov.1921): "Desde de segunda feira, acha-se aberta n'O Livro a exposição do jovem e estranho desenhista Di, um dos temperamentos mais vigorosos e pessoais de nosso país, predominando a temática da figura feminina, entre 20 e 30 pinturas muito elogiadas, além dos desenhos originais." Mostrava ao público também suas ilustrações para



o A'lbum *Fantoches da Meia-Noite*, editado pela empresa de Monteiro Lobato. Em 1922, Di Cavalcanti participa ativamente da Semana de Arte Moderna, tendo sido de sua autoria as capas de ambos os catálogos do Programa e da Exposição das Artes Plásticas. Viaja no ano seguinte para a Europa. Retorna ainda nos anos vinte, mas apresentando já algumas renovações em sua pintura. O contato com a arte européia tocou seu estilo: não mais as figuras diluídas nos "tons velados", conforme Mário de Andrade apontara em certa ocasião, como também, não existia mais aquele grafismo floreal carregado de "art nouveau". Sua temática preferida continuou sendo a figura humana, mas a sátira com que via o dia a dia expresso nas suas caricaturas, agora era substituída pelo aspecto mais dramático e mais cru de uma realidade social — a prostituta, o estivador, a mulata. Neste sentido, exemplificam bem suas *Páginas do álbum de um notívago* já para o final da década. *(Fig. 4)*


4 - Di Cavalcanti e Ferrignac em *O Pirralho* (jun. 1917)

FABIAN DE LA ROSA. Pintor vindo da Espanha, tem seu nome pouco citado em obras de referências. Residiu no Rio de Janeiro e lá participou, ainda nos anos dez, da Exposição Geral de Belas Artes, ocasião em que obteve menção honrosa. Em nosso texto, fizemos referência a uma das capas de *As Máscaras* (da Coleção "Os Mais Belos Poemas de Amor"), uma policromia que não trouxe indicação de autor. No entanto, fomos encontrá-la reproduzida nas páginas de *Eu Sei tudo* (n.º 9 de fevereiro de 1927) trazendo ao canto inferior, a inscrição "Fabian/Rio" — tal como aparece em várias outras policromias e capas, desta e de outras revistas da época. O fato de seu nome estar constantemente junto ao nome do ilustrador (inclusive em reproduções de autores estrangeiros) leva-nos a crer que Fabian de la Rosa mantivesse uma espécie de atelier fotográfico, onde executava o trabalho de retoque e aprimoramento técnico de ilustrações a cor.

FERREIRA, Ruy Martins (1889-1984). Pintor, desenhista e professor nascido em Campinas, São Paulo. Foi no período em que se preparava para o curso de Engenharia que optou pelas Artes Plásticas, ingressando na Escola Paulista de Belas Artes. Estudou em Florença, na mesma época de Lopes de Leão, Marcelin Velez, e Tulio Mugnaini, curso este interrompido pela Primeira Grande Guerra. Foi professor de desenho no Ginásio do Estado em Campinas e mais tarde também na Capital paulista. Foi professor na Faculdade de Arquitetura Mackenzie onde lecionou as Cadeiras de História da Arte, de Composição Decorativa e História da Arquitetura no Brasil. Esta intensa atividade junto ao Ensino o afastou da carreira artística o que não o impediu, contudo, de participar de Salões de Belas Artes no Rio de Janeiro, do Salão Paulista de Belas Artes, além de Salões em Campinas, Santos e Piracicaba, por várias vezes premiado. Na execução de seus trabalhos utilizou-se do óleo, da aquarela, guache e pastel; em suas ilustrações dava preferência ao nanquim e ao "fusain". Foi o autor de muitas das vinhetas na coleção *A Novela Semanal*

bem como das capas de *A Novela Nacional*. Assinava-se "R.M.F." ou simplesmente "RF". Criou a marca para a Editora Olegário Ribeiro: uma palmeira circundada pelos dizeres "Por ser de minha terra é que sou nobre".

FERRIGNAC, Ignácio Ferreira da Costa, dito (1892-1958). Pintor, desenhista e caricaturista nascido em Rio Claro, São Paulo. Cedo radicou-se na capital onde se dedicara ao desenho especializando-se na caricatura e na charge, gênero de ilustração que logo se intensificou em jornais e revistas colaborando também com artigos, crônicas e contos. Antes mesmo de concluir os estudos de Direito, *A Vida Moderna* anunciava sua primeira exposição individual, comentando um de seus desenhos "... em tons vermelhos, um belo trabalho que vai figurar na próxima exposição de Ferrignac (Ignácio Ferreira)". Nesta mostra sobressaiu seu estilo refinado e a sutileza do espírito com que via o humor, provocando críticas deste gênero: "... nossa caricatura já não pode limitar-se a covarde experiência do sugestivo Zé povinho, do inconfundível Manél da esquina (...) Ferrignac ainda não chegou à extravagância oriental de Le Pape, nem ao simbolismo excêntrico de Bruneleschi, cingiu-se à elegância 'boulevardiana' de Léonnec e à sátira leviana de Fabiano. É o artista fino e frívolo, dir-se-ia feito de bocados nervosos de Gavarni diluídos em água de Lubin!". Foram quarenta e cinco desenhos reunidos na Sala de *A Cigarra*, inclusive sua auto-caricatura que a *Revista do Brasil* reproduziu no número 9 (set. 1916). Seu nome apareceu em ilustrações de capas de revistas como o *O Pirralho, A Cigarra, A Vida Moderna, Panóplia, Papel e Tinta* e *Novíssima*. Ao lado de páginas literárias deixou entrever a influência do "art nouveau" em desenhos e inúmeras vinhetas que criou. De sua viagem à Europa, entre 1917 e 1920, Ferrignac enviava desenhos a nanquim e aquarelas a vários periódicos. *A Vida Moderna* os divulgava, geralmente, em suas capas, trazendo pequenas notas explicativas e legendas que acompanhavam suas andanças pela Espanha, França e Itália (onde chega a expor em Roma). A feição gráfica e estilística parecem indicar seus contatos com a vanguarda européia. No exemplar de março de 1920, *A Vida Moderna* divulga a notícia da chegada de Ferrignac da Europa, pelo 'Plata': "Está entre nós o dr. Ignácio Ferreira (Ferrignac) o nosso Carlos Odorico, o mais fino literato e brilhante artista decorador da nossa geração. Ferrignac que trouxe em sua bagagem de impressões artísticas um punhado de obras primas, fará proximamente uma exposição nesta capital. Aí fica o aviso para nossos amadores da arte" *(A Vida Moderna*, n.º 379. 25.mar.1920). Durante sua viagem, Ferrignac é designado, aqui, como sendo o novo "redator artístico" de *Panóplia*. Esta revista que entrava numa segunda fase totalmente modificada, inaugurou sua nova feição gráfica trazendo uma capa que reunia todas as características de seu desenho linear, refinado, sem faltar a sutileza do traço caricato. Em seu retorno acentua o relacionamento com o grupo modernista, relembrado por Menotti em *A Longa Viagem* (p. 154) "... era a chamada 'fase do apostolado', foi a mais dinâmica e jovial de nosso grupo. A ela juntava-se Ferrignac — Dr. Ignácio Ferreira — criatura fina e fidalga...". Suas ilustrações, agora sem muita frequência, apareciam em *Papel e Tinta* e *Novíssima*, cuja capa do exemplar n.º 8, de 1924, reproduziu o desenho que fizera para ilustrar o texto de *Kyrmah* (p. 95), justificando em pequena nota ter sido "Uma concessão especial para NOVÍSSIMA". Nota-se neste, como em outros desenhos do referido romance de Raul de Pollilo, uma semelhança bastante acentuada entre suas figuras com as de Brecheret. Ferrignac participou da Semana de 22 com trabalhos nos quais associou ao desenho, a técnica da colagem, valorizada pela cor. Sua afirmação no desenho o levou ao campo do ex-libris e da heráldica: *Notas Genealógicas* (1925) — capa e texto — podem bem exemplificar esta fase, época em que optou pela carreira policial.

FONCK. Caricaturista ativo em S. Paulo nos anos vinte, foi o autor de ilustrações nas páginas de humor em *Papel e Tinta*, além das vinhetas para a matéria infantil desta mesma revista. Em seu exemplar n.º 1, *Papel e Tinta* (maio de 1920) anunciava "para breve" a primeira exposição de caricaturas deste seu colaborador.

LANZA, Afonso. Pintor e desenhista, estudou com Elpons e Enrico Vio. O nome de Lanza, conforme se assinava, (por vezes apenas "L") surgiu em 1924, como substituto de Paim Vieira nas páginas da revista *Ariel*. Segundo o próprio Paim, Lanza era um bom desenhista e o seguira na feitura da xilografia, praticamente ausente dos meios gráficos na época. A capa do exemplar de julho daquele ano e alguns retratos que executou para ilustrar o texto, dão bem a idéia da sua capacidade desenhística, sendo de sua autoria, nesta mesma revista, alguns comerciais e vinhetas. Também em madeira Lanza executara as



capitulares para edições da Editorial Hélios, aproveitadas nas páginas da *Novíssima*, periódico da mesma empresa. Segundo Herman Lima em sua *História da Caricatura no Brasil*, este desenhista colaborou em *A Manhã* (em 1926) substituindo Fritz caricaturista da casa, além de executar trabalhos gráficos para *Papagaio* e *A Noite*. Mas só na década de quarenta é que participa do Salão Nacional de Belas Artes — O XLVI, no Rio de Janeiro.

NINO, Sebastião de Camargo Borges, dito (1827). Desenhista e caricaturista. Estudou desenho com o Prof. Benjamin Constant Melo e desde cedo dedicou-se à caricatura, realizando uma individual em São Paulo, em 1922. Foi companheiro de Belmonte com quem persistiu neste gênero voltando-se posteriormente para o campo do desenho comercial. Trabalhou em várias revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde tornou-se mais popular nas páginas de *A Gazeta* firmando-se como chargista especializado de *A Gazeta Esportiva*. Assinava-se "Nino Borges" ou simplesmente "NINO".

NORFINI, Alfredo (1867-1944). Pintor, desenhista e professor, natural de Florença, Itália. Sua arte conservadora refletiu bem a formação que recebeu em Florença, Roma e Lucca onde foi discípulo de Luiz Norfini. No Brasil, desde a passagem do século realizou caricaturas e ilustrações para revistas, chegou a executar matéria comercial para a Cia. Antártica Paulista e foi o ilustrador responsável pelo semanário literário-esportivo mantido pela empresa. Participou, desde a primeira década, do Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro além de inúmeras mostras coletivas e individuais em várias cidades do Brasil. Em São Paulo foi professor do Liceu de Artes e Ofícios; especializando-se na técnica da aquarela realizou uma individual em 1921 (no Salão de O Livro) — fruto de suas viagens ao Rio Grande do Sul e à Minas Gerais. A *Revista do Brasil* prestigiou seu nome, divulgando e reproduzindo alguns de seus trabalhos.

PAIM Vieira, Antônio (1895). Pintor, ceramista, desenhista e professor. Fez seus primeiros estudos na Escola Normal da Praça em São Paulo e desde então, voltou-se para o desenho. Durante a Primeira Grande Guerra, lecionou esta disciplina na cidade de Rio Preto e, de volta a São Paulo, se fez conhecido como retratista. De imediato inicia suas atividades como ilustrador para *Fon-Fon!* e *Para Todos* desde sua fundação, em 1918. Dos contactos mantidos no Rio de Janeiro, torna-se amigo de Roberto Donato, que o recomenda à Rhodia, empresa que, na época, instalara-se em São Paulo e promovia intensa campanha comercial para seus novos produtos. Contratado por 350 mil réis por mês Paim passou a executar sua propaganda visual que ia desde os anúncios às ilustrações e montagem de "stands". Em 1919 ilustra *As Máscaras*, de Menotti Del Picchia, formando-se, então, o companheirismo que os segue pelas atividades em *Papel e Tinta*. Consagra-se como ilustrador de livros e revistas, enquanto colaborava em *A Garoa, A Cigarra, A Vida Moderna* e outros periódicos. Remetia ilustrações para poesias publicadas em *Ilustração Portuguesa* e *Contemporânea*, ambas de Lisboa; sendo que na segunda, no dizer de Paim, atuavam os modernistas portugueses de antes de 1922. Por blague participou da Semana de Arte Moderna em parceria com Yan de Almeida Prado. Uma das suas realizações como ilustrador de maior peso nessa época foi, sem dúvida, a produção gráfica em *Ariel*, desde as capas, vinhetas e ilustrações extra-texto, até a parte da matéria publicitária que ficou a seu cargo. As matrizes das ilustrações pequenas feitas em xilogravura, pelas quais jamais se interessou em guardar, "perderam-se no tempo", segundo suas próprias palavras. *(Fig. 5)* Para as maiores "de página inteira" valia-se de um papelão duríssimo ou do linóleo. Os "apontamentos", como eram rotulados os desenhos a bico de pena, eram feitos no transcorrer dos concertos musicais. Foi mais ou menos por esta época que Paim volta a sua atenção para a temática do nacionalismo intensificando suas estilizações com motivos indígenas, da flora e da fauna brasileiras. Sua arte decorativa abrangeu também figurinos e cenários do teatro além da cerâmica (ver "Cerâmica, uma arte nacional" — Supl. Cult. de *O Estado de S. Paulo*. 31/dez/1978) e mais tarde na azulejaria. A par de uma intensa e diversificada atividade nos domínios do desenho, Paim foi autor de grande parte das capas ilustradas da década de vinte.

PEREIRA, Bernardino de Souza. Pintor paulista, participou da I Exposição de Belas Artes que "Os Novos" realizaram em 1922, no Palácio das Indústrias, também denominada de "I Salão Paulista de Artes Plásticas", não oficial. Como a da maioria do grupo, sua arte refletia a tradição e a formação conservadora. Sobre suas telas expostas naquela mostra, Cleómenes Campos comentou em *A Garoa* (20 out. 1922): "Excelentes os seus trabalhos.


5 - O jovem Paim

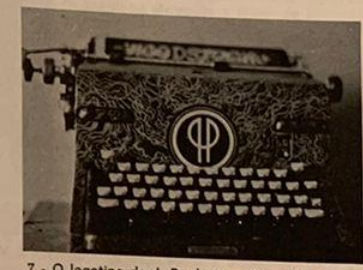

6 - e o também jovem J. Prado

Que frescura e maciez nas suas rosas! Tem-se a ilusão perfeita da realidade. Não sendo um fotógrafo, reprodu-las no entanto com inteira verdade. Até perfume parece que exalam as suas flores". Bernardino de Souza Pereira dedicou-se à pintura, produzindo, esporadicamente, trabalhos gráficos.

PRADO, Juvenal (1895-1980). Pintor, desenhista e decorador. Nascido em Mogi Mirim, ainda jovem vem para S. Paulo, ingressa na Escola de Belas Artes e estuda com o professor Elpons. "De início", nos conta Pedro Ferraz do Amaral (entrevista em 2 jun. 1978) "não foi muito festejado. Rapaz simples, modesto, morava para os lados do Braz; viveu praticamente no anonimato". Para a sua sobrevivência confeccionava cartazes e letreiros — seu primeiro trabalho — experiência que provavelmente lhe valeu, mais tarde, ter sido um dos melhores letristas que tivemos. Segundo Pedro F. do Amaral, foi no cinema Santa Helena, onde teria sido "descoberto por Monteiro Lobato" que, juntamente com Clóvis Ribeiro, Lobato dera-lhe o primeiro e definitivo apoio. Transcorria 1921 e, de fato, seu nome — J. Prado — como geralmente se assinava, (ou simplesmente J.P.) começou a surgir impresso em várias publicações. A capacidade para o desenho e o bonito do seu traço lhe abriram várias frentes na atividade gráfica de São Paulo. Ilustrou todas as 15 capas de *A Novela Semanal*, que a Olegário Ribeiro editou entre maio e agosto de 1921, além de vinhetas e cabeçalhos, atividade esta que dividiu com o desenhista campineiro Ruy Martins Ferreira. Desde janeiro daquele ano, também a *Revista do Brasil* trazia sua rubrica "JP" em vinhetas e iluminuras, época em que praticamente substituiu Wasth Rodrigues — em viagem à Minas Gerais. É ainda nesse ano que Juvenal Prado assume a direção artística de *A Garoa*, a esta altura, plenamente integrado ao grupo de Monteiro Lobato. Frequentava, juntamente com Belmonte, Paim, Menotti, Correia Junior, Cleómenes Campos, Arlindo Barbosa e outros, a séde da Colméia. Por esta época já se formava, e dele fazia parte, o grupo de artistas pintores que iriam em 1922, representar "os novos" que integraram o I Salão de Artes Plásticas, em contraposição ao da Semana de Arte, do grupo modernista. Da mostra participaram, entre outros, Bernardino de Souza Pereira, José Cordeiro, Enrico Manzo, Humberto Cozzo, J. Prado, P. Rossi Osir, Waldemar Belisário, José Perissinotto, Orlando Tarquínio, Gino Bruno, Gastão Worms, Simeone, Helena, Pereira da Silva e outros. Juvenal Prado concorrera com três quadros a óleo, entre eles, *O sábio e a Morte* — tela de grandes dimensões que a *Revista do Brasil*, em seu número 82, divulgou como "hors texte". Como ilustrador, J. Prado fixou sua posição na atividade gráfica em edições literárias da época. Foi notável sua participação nas brochuras editadas por Lobato, que o tratava de "Pradinho" — "... o ilustrador predileto da Casa Monteiro Lobato & Cia.", segundo o articulista de *A Garoa*. Prosseguiu por este ramo, sem contudo abandonar a pintura de cavalete bem como trabalhos de caráter decorativo e publicitário. Neste sentido foi muito solicitado a colaborar nas campanhas comunitárias na Capital paulista quando da Revolução de 24, além de realizar as decorações para os Bailes Municipais. Sobre este aspecto ver "J. Prado na Memória Paulistana". (Supl. Cult. de *O Estado de S. Paulo*. 4/mai/1980). *(Figs. 6 e 7)*



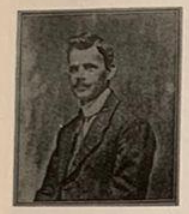
5a - Logotipo de Paim para suas cerâmicas e azulejos.



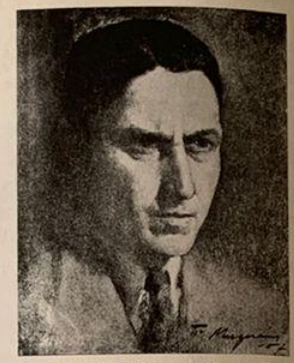
7 - O logotipo de J. Prado na máquina de escrever. (Col. Família do artista).

RICHTER, Franz. Pintor e desenhista. A citação de seu nome aqui prende-se ao fato de ter sido um profissional estreitamente ligado à atividade editorial da Cia. Melhoramentos, durante os anos vinte. Artista gráfico alemão imigrou para o Brasil, ao que parece, aproximadamente no início deste século exercendo desde logo, suas funções na empresa Editora, então, sob o pulso dos Irmãos Weiszflog. Em 1915, ilustrava o primeiro livro editado a cores — *O Patinho feio* de Andersen — que viria ser o "mascote" da Empresa Editora Melhoramentos, conforme nos relatou seu ex-gerente Sr. Moisés Vilaça. Em 1914 Franz Richter participara de um concurso para a capa de *A Cigarra*, em seu número de estréia, que Gelásio Pimenta e Coronel Durval Vieira de Souza haviam lançado, como proprietários da nova revista. Entre trinta e oito trabalhos reunidos, os dois primeiros premiados haviam sido de sua autoria, sendo que, com ele, concorreram Alfredo Norfini, Aureliano Amaral Jr., Sebastião Meirelles, Henrique Reis Júnior, e outros. O julgamento se realizara na própria redação da revista, reunindo-se o corpo de jurados, formado por Nicota Bayeux, Beatriz Pompeu de Camargo, Bertha Worms, Eleonora da Silveira Cintra e Mary Sherrinton, "todas professoras de pintura e muito reputadas em nosso meio artístico". F. Richter seguiu trabalhando na Cia. Melhoramentos, não só para as capas de suas edições mas na realização do próprio material didático lá executado. É provável, pois, que tenha sido de sua autoria os painéis ilustrados para o ensino primário (hoje diríamos audio-visuais), além das capas de revistas e de outras publicações. Juntamente com os pintores J. Wasth Rodrigues, A. Norfini e outros, foi requisitado pela direção do Museu Paulista para realizar uma série de telas — ampliações a óleo a partir de desenhos originais feitos por Hércules Florence (1805-1879) sobre o paisagismo de São Paulo, além de aspectos característicos da Estrada São Paulo-Santos. *(Fig. 8)*

RODRIGUES, José Wasth (1891-1957). Pintor e desenhista nascido em S. Paulo, muito cedo iniciou-se nas artes, sendo aluno de Oscar Pereira da Silva em São Paulo e de J. Zeferino da Costa, na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Victor Meirelles e José Maria Medeiros foram também seus mestres. Seu aproveitamento levou-o a participar de uma exposição oficial, o que lhe proporcionou uma pensão artística na Europa, por parte do Estado. Com 19 anos apenas, era aluno da Academia Julien e da



8 - Franz Richter: *A Cigarra*, 1920c.



9 - J. Wasth Rodrigues, óleo de T. Mugnaini

Escola de Belas Artes em Paris orientado por mestres como Jean Paul Laurens, Lucien Simon e Nandi. Em Montmartre conviveu com Modigliani, de quem se tornou companheiro e amigo. Em 1914, concorreu ao Salão da Sociedade dos Artistas Franceses com três trabalhos, retornando ao Brasil por motivo da Grande Guerra. Aqui prosseguiu em intenso trabalho e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, por três anos consecutivos, além de apresentar uma individual em São Paulo. Ao lado de Elpons e Zadig, organizou um curso de desenho e pintura, dedicando-se definitivamente ao desenho a nanquim e aquarelas. Expondo seus trabalhos que exaltavam os motivos nacionais, encontrou em Monteiro Lobato o pleno apoio e amizade que lhe garantiram não só a promoção pelas páginas de *O Estado de S. Paulo* mas, também, seu ingresso — como primeiro ilustrador — na recém adquirida *Revista do Brasil*. O mesmo estilo de desenho que tornara Wasth Rodrigues um dos grandes documentaristas brasileiros em aspectos históricos, (símbolos nacionais, ex-libris, mobiliário e monumentos arquitetônicos) caracterizou, também, sua estréia *(Urupês)* como ilustrador de obras literárias. Por outro lado, a presença de retratos, vinhetas e extra-textos na Revista de Lobato foi uma natural conseqüência deste relacionamento, levando-o posteriormente para o terreno da ilustração em livros. Em seu trabalho "Um artista do documentário" (Introdução para *Tropas Paulistas de outrora*, do próprio W. Rodrigues), Dr. José de Barros Martins, conta-nos, entre outros dados, sobre o projeto deste ilustrador juntamente com Gustavo Barroso. Assim, em 1922, por ocasião das comemorações da Independência, foi publicado em Paris, *Uniformes do Exército Brasileiro 1730-1922*, com 232 desenhos aquarelados, num documentário que registra com pormenores a temática da qual se tornou um especialista. Este aspecto, talvez explique sua persistência no detalhismo do traço e do estilo conservador ao longo de sua obra. Assinava-se "WR" ou simplesmente "W". *(Fig. 9)*

ROSASCO, José Guido (1900). Desenhista e caricaturista nasceu em Amparo interior de S. Paulo; Rosasco — como ficou conhecido — teve de início o apoio e o incentivo de Voltolino para dedicar-se ao desenho e criação de seus bonecos. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de S. Paulo e no início dos anos vinte colaborou com caricaturas para vários periódicos: *Diário da Noite, O Combate, A Gazeta*, além de vinhetas e desenhos de humor para *A Cigarra, Revista de S. Paulo* e *A Vida Moderna*, num estilo que não fugiu à influência do mestre J. Carlos. Da mesma forma que Belmonte popularizou seu Juca Pato, Rosasco criou um personagem que chamou de "seu Abóbora": um tipo que caracterizava todos os ridículos, humilhações e falhas do homem e que, por algum tempo, fez parte do dia a dia na sátira da imprensa paulista. Sua atuação como ilustrador esteve, mais tarde ligada ao plano comercial.



VILLIN, Jean Gabriel. Pintor e desenhista francês, muito jovem veio para o Brasil fixando-se de imediato em São Paulo e se anunciava, como profissional, à rua Dr. Netto Araújo, n.º 50 no bairro de Vila Mariana. Casou-se com uma paulista e foi professor de artes. Para a segunda metade da década de vinte, ilustrou algumas obras literárias e colaborou em periódicos, tais como *Ilustração Brasileira, Arlequim* e *Diário de S. Paulo*, dedicando-se também à propaganda comercial; gozava de bom relacionamento junto aos meios jornalísticos. Na década de trinta, recebeu menção honrosa no Salão Paulista de Belas Artes (1934) tendo, no ano seguinte, retornado a este Salão com desenhos decorativos sobre as lendas e o folclore brasileiros.

VIO, Enrico (1874-1960). Pintor e desenhista natural de Veneza, Itália. Iniciou seus estudos no Instituto de Belas Artes de sua cidade natal e foi aluno de Ettore Tito e Guglielmo Ciardi. Fez sua primeira exposição em 1904 ainda em Veneza e mais tarde, em Milão e Turim, respectivamente em 1906 e 1908. Antes de completar-se os anos dez, Enrico Vio partiu rumo ao Brasil, fixando-se em S. Paulo, onde foi professor na Escola de Artes da capital paulista. Em 1914 apresentou sua primeira individual no Liceu de Artes e Ofícios e integrado ao meio artístico acadêmico participou, em 1916, do Salão de Belas Artes merecendo Medalha de Prata. Juntamente com Alfredo Norfini e Paulo Rossi Osir, Enrico Vio fez parte do movimento artístico que a *Revista do Brasil* prestigiou, reproduzindo várias obras do grupo. Na década de vinte viaja à Europa, não sem antes expor mais uma vez no Liceu. Sua atividade como ilustrador foi esporádica e a capa de livro que registramos nesta coletânea bem indica a tendência para a corrente acadêmica na qual conservou sua arte. Por várias ocasiões teve seu nome abrasileirado para Henrique Vio.

VOLTOLINO, Lemmo Lemmi, dito (1884-1926). Desenhista e caricaturista. O quarto exemplar da *Revista do Brasil* (abril de 1916) trazia em sua seção "Resenha do mês" a notícia da 1.ª exposição de caricaturas de Voltolino em S. Paulo. Dizia: "Filho de pais italianos, este artista nasceu em São Paulo e aqui viveu até aos quatorze anos, depois seguiu para a Itália, estudou rudimentos de desenho num liceu profissional de Pisa e tornou à terra natal, onde trabalhou em estabelecimentos gráficos até dedicar-se à caricatura, que era sua verdadeira vocação". Nos trabalhos expostos, já demonstrava um traço muito próprio e "os senões", prossegue o comentarista, "limitam-se a certas deficiências de desenho que o artista facilmente corrigirá (...) seu desenho simples e sintético, tem a espontaneidade de uma piada". Esta característica justamente concorreu para a grande afinidade que houve entre sua linguagem gráfica e a linguagem literária de Antônio de Alcântara Machado sendo, na época, a figura do ítalo-paulista, por excelência a matéria prima na arte de ambos. No fundo, ele próprio representava o tipo humano que seu lápis tão bem apanhava — o homem simples, o homem da rua, o trabalhador comum. Antônio de Alcântara Machado definiu-o como o "cronista mais verídico da cidade", pois com poucos traços "representava o ambiente paulista — os passeios de bonde ao Parque Antárctica, o barbeiro, a costureirinha". De suas criações, não resta dúvida, "Juó Bananére" foi das mais inspiradas: o personagem pelo qual Alexandre Marcondes Machado parodiava a colônia com sua "barbearia" no Baixo Piques. Voltolino foi, sem dúvida, o caricaturista mais próximo do povo, não só por haver colaborado em vários periódicos desde o início de 1900, como por ter sido seu "porta-voz" (expressão de A. M. Belluzo) em publicações editadas também na língua italiana. Voltolino enriqueceu com suas figuras — da política e da sociedade — periódicos como *O Queixoso, O Sacy, A Cigarra, A Vespa, O Pirralho* ou *Il Pasquino Coloniale*, além de outros. Ilustrou algumas obras infantis, em 1.as edições, de Monteiro Lobato, além de anúncios publicitários para o Guaraná da Cia. Antárctica. A propósito, em *Sonetaços*, Raul de Freitas, satiriza nos versos seu perfil:

"Este famoso caricaturista,
Cujo lápis S. Paulo inteiro aclama,
Ama a bebida muito mais do que ama
A sua profissão de desenhista.

Nele, o 'pau d'água' já suplenta o artista,
É tão extraordinário quando 'mama',
Que conseguiu no copo maior fama
Do que a fama que o lápis lhe conquista.

Boêmio e bebedor impenitente,
Fica todo casmurro e descontente,
Em roda que não bebe a todo instante.

Entretanto, ó ironia do destino!
Sem que o beba é obrigado o Voltolino
A defender o Guaraná Espumante".
*(Figs. 10 e 11).*


10 - Auto-caricatura. *Sonetaços*, p. 22.

11 - Voltolino visto por Belmonte. *Vamos Ler!* (jan. 1942).



## Obras consultadas


ALBUQUERQUE, José Joaquim C. da Costa Medeiros e. *Homens e coisas na Academia.* Rio de Janeiro, Renascença, 1934.

AMARAL, Aracy. *As artes plásticas na semana de 22.* São Paulo, Perspectiva, 1970.

IBIDEM — *Tarsila sua obra e seu tempo.* São Paulo, Perspectiva, 1975. 2v.

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira:* séculos XVI-XX. 5.ª ed. São Paulo, Saraiva, 1965.

ANDRADE, Mário Raul Morais de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil.* São Paulo, ed. Martins, 1963.

IBIDEM — *Cartas a Manuel Bandeira.* Tecnoprint, 1967.

IBIDEM — *O movimento modernista.* Rio de Janeiro, Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942.

*Arte y arquitetura del modernismo brasileño* (1917-1930). Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1978.

BAHIA, Juarez. *Jornalismo, informação, comunicação.* São Paulo, Martins, 1971.

BANANERE, Juó & PAES. Antônio *Galabaro,* Zan Baolo, s. ed. 1917.

BARNICOAT, J. *Los cartelles:* Su história y lenguage. Barcelona Gustavo Gili, 1972.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. *O Gedeão do Modernismo:* Menotti Del Picchia no Correio Paulistano: 1920-22. Tese Mestrado, FFLCH-USP. 1980.

BARRETO, Lima. *Correspondência:* ativa e passiva. São Paulo, Brasiliense, 1961. Tomo II.

BATISTA, Marta Rossetti. LOPEZ, Telê P. Ancona & LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1.º tempo modernista - 1917-29.* Documentação. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1972.

BATTERSBY, Martin. *The decorative twenties.* London, Studio Vista, 1969.

BELLO, José Maria. *Movimento literário de São Paulo e a literatura nacional.* Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 1923.

BEAUJON, Paul et al. *Graphic Arts.* Garden City, N.Y., Garden City Publishing, s.d.

BELTRÃO, Luiz. *A imprensa informativa.* São Paulo, Folco Masucci, 1969, v.1.

BOOTH, Richard. *The country life book collecting.* London, Country Life Books, 1976.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil:* 1922-28. Rio de Janeiro, Livr. São José, 1966.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo. Cultrix. 1970.

BRANCO, Zelina Castello. *Encadernação:* história e técnica. São Paulo, Hucitec, 1978.

BRITO, Mário da Silva. Breve história de uma editora ou Memórias de um amigo do, da e dos Martins. In. BRITO, Mário da Silva et al. *Martins, 30 anos,* São Paulo, Martins, 1957. p. 13-32.

IBIDEM — *História do modernismo brasileiro.* 1: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900.* 2.ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.

BUTSCH, Albert Fidelis. *Handbook of renaissance ornament..* New York, Dover Publications, s.d.

CAVALHEIRO, Edgard. *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Rio de Janeiro. MEC, 1955. (Cadernos de Cultura).
IBIDEM — *Testamento de uma geração*. Porto Alegre, 1944.
CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...: um livro 100% brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. São Paulo, Martins, 1954.
CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A art nouveau*. São Paulo. Verbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
CHAVES, Eneida Maria. *O Mundo Literário: um periódico da década de 20 no Rio de Janeiro*. São Paulo, Tese Mestrado, FFLCH-USP, 1977.
CORTEZ, Jayme. *Ilustração:* mestres da ilustração. São Paulo, Hemus, 1970.
IBIDEM — *Manual prático do ilustrador*. São Paulo, Chiesi Livros, 1972.
CONTRIM, Álvaro. *O Rio na caricatura*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1965.
COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, São José, 1959.
CRAIG, James. *Produção gráfica*. São Paulo, SP, 1960.
DAHL, Svend. *Histoire du livre*. Paris, Poinat, 1960.
DEL PICCHIA, Paulo Menotti. *A longa viagem:* 2.ª etapa. São Paulo, Martins, 1972.
*Em memória de Antônio de Alcântara Machado:* 25 maio 1902 - 14 abr. 1935. São Paulo, Pocai, 1936.
ESCOREL, Ana Luisa. *Brochura brasileira*. Objeto sem projeto. Rio de Janeiro. José Olympio. 1974.
FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social:* 1890-1920 São Paulo, DIFEL, 1976.
FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letras:* introdução à bibliologia: a imagem gravada. São Paulo, Melhoramentos. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
GISMONDI, Pedro Caminada Manuel. *Tentativa de uma pequena história da arte no Brasil*. São Paulo, Convívio, 1964.
GOES, Fernando. *O panorama da poesia brasileira:* o pré-modernismo, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960.
HERSCHER, Georges. *Aubrey Beardsley*. Paris, Du Chêne, 1976.
HOUAISS, Antônio. *Elementos de Bibliologia*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, MEC, 1967. 2v.
INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro, Gráf. Tupy, s.d.
KLEIN, Dan. *All color book of Art Déco*. New York, Octopus Books, s.d.
KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato:* empresário, trabalhador intelectual e ideólo da indústria do livro no Brasil. São Paulo. Tese Mestrado, ECA-USP, 1978.
LEONEL, Maria Célia de Moraes. *A revista Estética:* contribuição para o estudo do modernismo brasileiro. São Paulo, Tese Mestrado, FFLCH-USP, 1976.
LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1963. 4v.
*Livro de ouro do Estado de São Paulo:* 1889-1914. São Paulo, 1914.
LOBATO, José Bento Monteiro. *Obras completas*. São Paulo, Brasiliense, 1950. 13v.
LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1978.
IBIDEM — *Mário de Andrade Taxi e Crônicas no Diário Nacional. São Paulo*, Duas Cidades, 1976.
MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho e saxofone (solos):* 1926-1935. Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.
MACHADO, Luis Toledo. *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970. (Documentos Brasileiros, 146).
MAENZ, P. *Art. Déco:* 1920-1940. Barcelona. Gustavo Gili, 1974.
MARILIER, H.C. *The early work of Aubrey Beardsley*. New York. Dover Publications, s.d.
MARTINS, Luiz. *A pintura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Schmidt, 1937.
MC MURTRIE, Douglas C. *O livro, impressão e fabrico*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.



MILLIET, Sérgio. *Marginalidade da Pintura Moderna*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1942.
IBIDEM — *O sal da heresia*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1941.
IBIDEM — *Pintura quase sempre*. Porto Alegre, Globo, 1944.
IBIDEM — *Terminus sêco e outros cocktails*. São Paulo. Irmãos Ferraz, 1923-1932.
MORAES, Rubens Borba de. *Lembranças de Mário de Andrade:* 7 cartas. São Paulo, Digital, 1979.
MURICI, José Cândido de Andrade. *A nova literatura brasileira:* crítica e antologia. Porto Alegre, Globo, 1936.
NESBITT, Alexander. *200 decorative title pages*. New York, Dover Publications, 1964.
NOBRE, José Freitas. *História da imprensa de São Paulo*. São Paulo, Leia, 1950.
ORLOV, Martha Lívia Volpe. *A Revista do Brasil e a formação de uma consciência nacional*. São Paulo, Tese Mestrado, FFLCH-USP, 1980.
PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*... São Paulo, Cultura Brasileira, 1940.
PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do desenho moderno*. Trad. por João Paulo Monteiro. Lisboa, Ulisseia, 1962.
PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
PORTO, Rubens d'Almata Horta. *A técnica na Imprensa Nacional*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1941.
PRADO, J.F. de Almeida. *A grande semana de Arte Moderna*. São Paulo, EDART, 1976.
READE, Brian. *Art nouveau and Alphonse Mucha*. London, Her Majesty's Stationery Office, 1967.
READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
RIZZINI, Carlos. *Hipólito da Costa e o Correio Brasiliense*, São Paulo, Nacional, 1957.
IBIDEM — *O jornalismo antes da tipografia*. São Paulo, Nacional, 1968.
IBIDEM — *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil:* 1500-1822. São Paulo, Kosmos, 1945.
RODRIGUES, José Wasth. *Tropas paulistas de outrora*. São Paulo. Governo do Estado de São Paulo, 1978. v.10.
RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo. Nacional, 1941.
SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Saúde, 1940.
SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro:* 1895-1964. São Paulo, INL. 1976.
SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira:* seus fundamentos econômicos. 4.ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
IBIDEM — *Memórias de um escritor*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1970.
STEINBERG, Charles S. *Los medios de comunicación social*. México, Roble, 1969.
TADDEI, Maria Diva Vasconcelos. *A imagem no anúncio de jornal*. Tese Mestrado. FAUSP-USP, 1977.
TAUNAY, Afonso de Escragnolle. *Guia da Seção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1937.
THIOLLIER, René. *A Semana de Arte Moderna*. Depoimento inédito. 1922. São Paulo, Cupolo, s.d.
TIXIER, Geneviève. *Les arts décoratifs:* 1920-1930. Paris, Societé des Amis de la Bibliothèque Farney. s.d.
TRAVASSOS, Nélson Palma. *Livro sobre livros*. São Paulo, Hucitec, 1978.
IBIDEM — *Minhas memórias dos Monteiros Lobatos*. São Paulo, EDART, 1964.
IBIDEM — *No meu tempo de mocinho*... São Paulo, EDART, 1961.
IBIDEM — *Nos bastidores da literatura*. São Paulo, Brasiliense, 1944.
IBIDEM — *Pequena história da empresa gráfica da Revista dos Tribunais*. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1969.
IBIDEM — *Quando eu era menino*. São Paulo, EDART, 1960.
VAZ, Léo. *Páginas vadias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957.

## Obras de referência


AYALA, Walmir, coord. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973.

BRAGA, Theodoro da Silva. *Artistas e Pintores no Brasil*. São Paulo, São Paulo Editora, 1942.

KAWALL, Luiz Ernesto Machado. *Artes Reportagem*. São Paulo, Centro de Artes Novo Mundo, 1972.

MELO, Luis Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo, Comissão do IV Centenário, Serviço de Comemorações Culturais, 1954.

MENESES, Raimundo de. *Dicionário literário Brasileiro*. 2.ª ed. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978.

PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil 50 anos depois/Hoje*. São Paulo, Collectio, 1973.

IBIDEM — *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasilização Brasileira, 1969.

IBIDEM — *Quem é quem nas artes e nas letras do Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, Departamento Cultural e de Informação, 1966.


## Catálogos


BELMONTE, presente. São Paulo, Museu de Arte "Assis Chateaubriand" SCCT, 1978.

Bücher und Reitschriften des. XX. jahrunderts: liste 4. Vienna Schottering, s.d.

Die reklame: ihre kunst und wissenschaft. Berlin. M.B.H., 1914.

Do figurativismo ao abstracionismo. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1949.

EDWARD Gordon Craig: 1872-1966. London, Her Majesty's Stationery Office, 1967.

HENRIQUE Bernardelli: Catálogo para exposição. São Paulo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1978.

Memória Paulistana: exposição São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 1975.

Movimentos de Vanguarda na Europa e Modernismo Brasileiro (1909-1924). Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1976.

Neues sehen um 1900. Zurich. Buch-Und Kunstantiquariat, 1971.

Pressendrucke modernekunst kinderbücher art nouveau: liste 192. Zuerich. Switzerland, s.d.

Reminiscências do Modernismo — Menotti Del Picchia. São Paulo, Paço das Artes, 1980.

Treasury of bookplates from the Renaissance to the present. New York, Dover Publications, 1977.


## Periódicos — revistas


ALMANACH ALVES para 1917, 1.º ano. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, 1917.

ALMANACH COMERCIAL BRASILEIRO. São Paulo, 1918.

ALMANACH DO ESTADO DE SÃO PAULO para 1891. São Paulo, 1891. v.8.

ANUÁRIO BRASILEIRO DE LITERATURA, LETRAS, ARTES, SCIENCIAS. Rio de Janeiro, 1937.

ANUÁRIO FRANÇA. São Paulo, 1923. v.2.

ARIEL: Revista de Cultura Musical. São Paulo, 1923.

ATLÂNTICO: Revista luso-brasileira. Lisboa, Rio de Janeiro, 1942.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, São Paulo, 1914.

DER STURM. Berlim, 1910.

L'ESPRIT NOUVEAU: Revue Internationale d'esthetique. Paris, 1920-24.





ESTÉTICA. Rio de Janeiro, 1924-25.

EU SEI TUDO. Rio de Janeiro, 1917-58.

FEIRA LITERÁRIA. São Paulo, 1927.

FESTA. Revista de Arte e Pensamento. Rio de Janeiro, 1927-35.

FEUILLES D'ART: Recueil de littérature et d'art contemporaine. Paris, 1919.

A GAROA. São Paulo, 1922.

ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro, 1901.

ILUSTRAÇÃO PAULISTA. São Paulo, 1911.

KLAXON: Mensário de arte moderna. São Paulo, 1922-23.

KOSMOS: Revista artística, scientifica e literária. Rio de Janeiro, 1904-1909.

LEIA LIVROS. São Paulo, 1 ago. 1978. Número especial — V Bienal Internacional do Livro.

O MALHO. Rio de Janeiro, 1902.

O MONÓCULO. Ilustração campineira: artes, letras, atualidade. Campinas, SP, 1915.

MONTPARNASSE. Paris, 1914.

MOVIMENTO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, 1928-30.

O MUNDO LITERÁRIO. Rio de Janeiro, 1922-24.

NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. Paris, 1927.

A NOVELA SEMANAL. São Paulo, 1921.

NOVÍSSIMA. São Paulo, 1923.

PANÓPLIA. São Paulo, 1917.

PAPEL E TINTA. São Paulo, Rio de Janeiro, 1920-21.

RENASCENÇA. Rio de Janeiro, 1904-08.

REVISTA DA ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS. São Paulo, 1937.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo, 1928-29.

REVISTA DO ARQUIVO MUNICIPAL. São Paulo, 1934.

REVISTA DO BRASIL, 1.ª fase, São Paulo, 1916-25.

REVISTA CAMPINEIRA: semanário crítico, literário, humorístico e noticioso. Campinas, São Paulo, 1919.

REVISTA DE CULTURA. Rio de Janeiro, 1927-45.

REVISTA DO GLOBO Porto Alegre, 1929.

REVISTA NACIONAL. São Paulo, 1921-23.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 1921.

REVUE DE L'AMÉRIQUE LATINE. Paris, 1922-32.

A RONDA: publicação quinzenal. Literatura, Arte, Humorismo. Campinas, 1914.

TERRA DE SOL. Rio de Janeiro, 1924-25.

TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS. São Paulo, 1926.

VAMOS LER! Rio de Janeiro, 1936-46.

VERDE. Cataguazes, 1927-29.

A VIDA MODERNA. São Paulo, 1907.


## Artigos em periódicos


A arte do livro em São Paulo.*Papel e Tinta*, São Paulo (5): out./nov. 1920.

A arte do livro em São Paulo. *Papel e Tinta*, S. Paulo, 1 (6): jan./fev. 1921.

A.M. O inventor da melindrosa. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 10 (19), 20 mar. 1922.

A xilogravura e o talho-doce. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 7 (340): 40-41, 4 fev. 1943.

ACQUARONE, F. A arte da ilustração. *Anuário Brasileiro da Literatura*, Rio de Janeiro, 1937, p. 92-5.

Ainda é possível fazer-se muito pela indústria do livro. *Mensagem*, Belo Horizonte. 1 (6):3. out. 1939.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. "A Cigarra literária". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 jun. 1964. Supl. Lit., p. 6.
"A Cigarra, ainda". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 maio 1964. Supl. Lit., p. 2.
"A Cigarra". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 mar. 1964. Supl. Lit., p. 3.

ALVIM, Roberto Correa. Os nossos: Di Cavalcanti. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 20 out. 1948. Supl. de "A Manhã".

AMARAL, Antônio Barreto do. Nossas revistas de cultura: ensaio histórico. *R. Arquivo Municipal*, São Paulo, 31 (174): 125-175. jul./set. 1968.

AMARAL, Aracy. A ilustração e o artista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 maio 1962. Supl. Lit., p. 6.
Correspondência de Mário para Tarsila. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago. 1968. Supl. Lit., p. 3.
Blaise Cendrars: a chegada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1968. Supl. Lit., p. 6.
A propósito de "Klaxon". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 fev. 1968. Supl. Lit., p. 5.

AMARAL, Breno Ferraz. A literatura em São Paulo. *R. Brasil*, São Paulo, 19(74): 99-105, fev. 1922.

AMARAL, Pedro Ferraz do. A Novela Semanal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 abr. 1967, Supl. Lit., p. 4.
Monteiro Lobato. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 mar. 1966. Supl. Lit., p. 4.
Clóvis Ribeiro, editor pioneiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1966. Supl. Lit., p. 4.
Autobiografia de Lobato. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1966. Supl. Lit., p. 4.
A arte de emendar — I. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1961. Supl. Lit., p. 4.

AMORA, Antônio Soares. As idéias também se movem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 dez. 1962. Supl. Lit., p. 4.

ANDRADE, Mário de. Di Cavalcanti. *Diário Nacional*, São Paulo, 8 maio 1932. (Recorte Arquivo IEB).
Di Cavalcanti: Plástica Brasileira — II. *Diário Nacional*. São Paulo, 1 jul. 1928. (Recorte Arquivo IEB).

ANDRADE, Olympio de Sousa. O livro brasileiro: progressos e problemas numa visão de conjunto. *R. Livro*, Rio de Janeiro, 12 (37):11-54. 1969.

ANKWICZ, Hans V. Moderne Künstlerische Schrift. *Deutsche Kunst Und Dekoration*, Darmstadt, Alemanha, 29 (12): 399-406, set. 1926.

AQUINO, Flávio de. Alguns problemas da arte abstrata. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jun. 1957. Supl. Lit., p. 6.

ATHAYDE, Tristão de. A literatura em 1920. *R. Brasil*, São Paulo, 16 (64): 3-15, abr. 1921.
A literatura em 1920. *R. Brasil*, São Paulo, 16(65): 118-129, maio 1921.

Bagatelas. *R. Brasil*, São Paulo, 28 (112):366, abr. 1925.

Bellas-artes: caricatura. *R. Brasil*, São Paulo, 1(4):448-51, abr. 1916.

BARRETO, Luís. A obra do criador de Jeca Tatu: impressões de leitura. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 maio 1920.

BARRETO, Plínio. Revista dos Tribunais: trigésimo aniversário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 maio, 1957. Supl. Lit.

BELMONTE. O dono do Sítio do Picapau. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 9(517): 17, 62, 27 jun. 1946.

BELMONTE — De Belmonte. *Diário Nacional*, São Paulo, 3(624):18, 14 jul. 1929.

BRANCO, Ivo. Belmonte. *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 fev. 1941. Supl. Lit., p. 6-8.

BRITO, Mário da Silva. Klaxon, ministro plenipotenciário das letras e artes brasileiras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1972. Supl. Lit., p. 2.
Café e modernismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1962. Supl. Lit., p. 4.
Fases da poesia modernista — I. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1958. Supl. Lit., p. 4.



BRYAND, Yves — O "art nouveau" europeu. I/II. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13/20 jun. 1964. Supl. Lit., p. 6.

CAEIRO, Francisco da Gama — Primórdios da vida intelectual em S. Paulo: livros e livreiros no século 18. *O Estado de S. Paulo*, 12 mar. 1978. Supl. Cult., p. 6-7.

CALLAGE, Fernando. A caricatura moderna no Brasil. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 30 jul. 1925.

CARRINGTON, M. Arte tipográfica, livros e editores. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 7(362): 48, 11 out. 1943.

CARVALHAES, A. Desenho animado: 60 anos hoje. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1968. Supl. Lit., p. 5.

CASTELLO, José Aderaldo. A literatura brasileira do Romantismo ao modernismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1975. Supl. do Centenário.

CAUDURO, João Carlos. O desenho industrial no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1964. Supl. Lit., p. 6.

CAVALHEIRO, Edgard. Há vinte e cinco anos... *B. Bibliogr. BMA*, São Paulo, 1(1):97-105, out./dez. 1943.
A Semana e os livros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 out. 1956. Supl. Lit., p. 4.
Pocai — o artista do livro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1956. Supl. Lt., p. 4.
Cinqüenta anos editando livros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1957. Supl. Lit., p. 4.
Trigésimo aniversário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 maio 1957. Supl. Lit., p. 4.
A Semana e os livros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1957. Supl. Lit., p. 4.
A Semana e os livros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1957. Supl. Lit., p. 4.
Lembrança de Cornélio Pires. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1958. Supl. Lit., p. 4.
Homenagem a Carlos Ribeiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1958. Supl. Lit., p. 4.

COELHO, Arthur. Emília: um país maravilhoso da gramática. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 4 (1): 14-5, out. 1934.
Como se faz uma caricatura. *A Cigarra*, São Paulo, 15 mar. 1924. (Recorte Arquivo IEB).

Companhia Editora Nacional, 46 anos a serviço do livro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1973. p. 12.

CORREA, Nereu — Cassiano Ricardo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1965. Supl. Lit., p. 2.

DAMANTE, Hélio. Como nasceu "Urupês". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 jul. 1968. Supl. Lit., p. 5.

DE LORENZI, Hércules. O humorismo de Trilussa. *Diário Nacional*, São Paulo, 3(624):4, 14 jul. 1929.

DEL PICCHIA, Menotti. Novas correntes estéticas. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 mar. 1920.

Depoimento de uma geração: A vida de Brecheret. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 7(289): 18-19 e 62, 12 fev. 1942.

DI CAVALCANTI. A cidade de São Paulo e seus escritores: inquéritos entre literatos. *Diário da Noite*, São Paulo, 27 jun. 1926.

DONATO, Mário. Bio-bibliografia de Paulo Gonçalves. *B. Bibliográfico BMA*, São Paulo, 1(2):73-82. jan./mar. 1944.

DOYLE, Plínio. História das revistas e jornais literários. *R. do Livro*, Rio de Janeiro, 11(55):53-62.

Edições de bolso. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1957. Supl. Lit., p. 2.

Entrevista de Guiomar Novaes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1972.

FARIA, Maria Alice de Oliveira — Antônio de Alcântara Machado e o imigrante, I. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1966. Supl. Lit., p. 4.

A. Alcântara Machado e a Europa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out., 1966. Supl. Lit., p. 4.

FERRAZ, Geraldo — Discutindo quinze quadros de Di Cavalcanti. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 9 maio 1951.

Aspectos e dados em torno do que foi a Semana de 22. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1962. Supl. Lit., p. 3.

Mário, crítico de arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1965. Supl. Lit., p. 1.

Carlitos, o desenho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1965. Supl. Lit., p. 2.

FERREIRA, Orlando da Costa. Para uma introdução ao estudo do produto bibliográfico. *R. do Livro, Rio*, 11(35):11-33, out./nov. 1968.

FRANÇA, José Augusto. A leitura do quadro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jun. 1965. Supl. Lit., p. 6.

Frankfurt, a feira da cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1973.

FREITAS, Affonso A. de. O primeiro centenário da fundação da Imprensa Paulista. *R. Inst. Hist. Geogr. S. Paulo*, São Paulo, 27:7-42, 1929.

GARAY, Benjamin de. O movimento paulista na literatura brasileira. *R. Brasil*, São Paulo, 19(73):70-1, jan. 1922.

GÓES, Fernando. História da Paulicéa Desvairada. *R. Arquivo Municipal*, 12 (106):89-105.

GOMES, Eugênio. Sobre um romance. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1957. Supl. Lit., p. 6.

GONÇALVES, Álvaro. O editor é um traço de união entre os artistas e o público. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 7 (286):18-19, 62-63, 22 jan. 1942.

GRACIOTTI, Mário. Os editores não morrem. *O Estado de S. Paulo, São Paulo*, Supl. Lit., 3 jul. 1965, p. 3.

HECKER FILHO, Paulo. Rubens Borba Moraes depõe sobre a Semana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1962. Supl. Lit., p. 4.

IVO, Lêdo. Um velho livreiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 1960. Supl. Lit., p. 3.

JUREMA, Aderbal. Di Cavalcanti, Dois Grandes pintores. *Diário da Tarde*, Recife, 17 dez. 1934. (Recorte Arquivo IEB).

KELLY, Celso. A cerâmica de Marajó, documento arqueológico para os cientistas e fonte de inspiração para os artistas. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 4(157):36-39, 3 ago. 1939.

KNER, Emerich. Ludivig Kozma als Buchkünstler. *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt, Alemanha, 26(7):57-60, April 1923.

LARA, Cecília de. Revista do Brasil uma fase da cultura brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 set. 1975. Supl. do Centenário.

LEWIN, Willy — A propósito de William Morris. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 jun. 1965. Supl. Lit., p. 1.

Edições "paperbook". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 ago. 1969. Supl. Lit., p. 1.

LEE, Wesley Duke. A II Bienal do Livro e prêmios. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1963. Supl. Lit., p. 6.

LINS, Osman. Perenidade do livro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1968. Supl. Lit., p. 1.

Nascimento de uma editora. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 ago. 1960. Supl. Lit., p. 4.

LOBATO, José Monteiro. Artes e Artistas: Exposição do Sacy. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 out. 1917. Estadinho (Recorte Arquivo IEB).

M.C. No MASP, a arte anônima dos nossos ilustradores. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1978. p. 46.

M.P. A indústria do lápis. *R. Brasil*, São Paulo, 6(22):240-1, out. 1917.

MACHADO, Gregório A. — Panorama Literário. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 2(43):56-58, 27 maio 1937.



MACHADO, Lourival Gomes. Imagem e verbo. *O Estado de S. Paulo*, 1 dez. 1956. Supl. Lit., p. 6.

Victor Horta e sua chibata. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 nov. 1958. Supl. Lit., p. 6.

Palavra e imagem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1961. Supl. Lit., p. 6.

Saber fazer livros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 maio 1961. Supl. Lit., p. 6.

A verdade da caricatura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 jun. 1961. Supl. Lit., p. 6.

MAGALDI, Sábato. O pioneiro Santa Rosa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 dez. 1952. Supl. Lit., p. 5.

MAGALHÃES, J. R. O livro brasileiro. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 3(114):1. 6 out. 1938.

MARTINS, Luís. Oswald de Andrade jornalista, II. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 nov. 1961. Supl. Lit., p. 4.

Patrocínio e a "belle époque". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1958. Supl. Lit., p. 3.

MARTINS, Wilson — Por uma política editorial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 out. 1956. Supl. Lit., p. 2.

Antes do modernismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1958. Supl. Lit., p. 2.

Daumier e D. Pedro I. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1961. Supl. Lit. p. 2.

A crítica em 1922. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1962. Supl. Lit., p. 3.

Revolução no livro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1965. Supl. Lit., p. 2.

MENDES, Murilo. Di Cavalcanti. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1949. Supl. de "A Manhã", p. 5.

MILLIET, Sérgio — A poesia de Oswald. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1964. Supl. Lit., p. 4.

Di Cavalcanti. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1962. Supl. Lit., p. 4.

MOISÉS, Leyla Perrone. Bretor em 3 respostas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 maio 1967. Supl. Lit., p. 1.

MONT'ALEGRE, Omer. O livro ilustrado. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 4 (178):19, 28 dez. 1939.

MORAIS, Frederico. Guignard e o desenho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1965. Supl. Lit., p. 6.

Mário e as artes plásticas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jun. 1965. Supl. Lit., p. 3.

MOTTA, Flávio. São Paulo e o "Art Nouveau". *Habitat*, São Paulo, (10):3-18, 1953.

"Art Nouveau": um estilo entre a flor e a máquina. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, 28: mar./abr. 1965.

MOURA, Lais. Indústria e arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 ago. 1962. Supl. Lit., p. 6.

NEVES, J.L. Costa. A ilustração no livro brasileiro. *An. Bras. Literatura*, Rio de Janeiro, 1937, p. 81-86.

Nossa literatura infantil em 1937. *An. Bras. Literatura*, Rio de Janeiro, 1938, p. 163-7.

O ilustrador Belmonte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 1978.

O lançamento de livros nacionais confeccionados nos Estados Unidos. *R. Academia Paulista de Letras*, São Paulo, 7(27):170-1, 1944.

O sebo do Gazeau. *Leia Livros*, São Paulo, 3(27):3. 15 ago./14 set. 1980.

PACHECO, Armando. Dois dedos de prosa com J. Carlos. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 8(388):14-15, 63. jan. 1944.

Belmonte fala sobre "Juca Pato". *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 10(476):37-39, 61. 13 set. 1945.

Panorama literário. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 2(40):16-18.

PEIXOTO, Silveira. Monteiro Lobato não quer escrever. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 4(127):47-50. 5 jan. 1939.

Correio Literário de S. Paulo. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 4(159):48-51. 17 ago. 1939.

Cartas de São Paulo: a cerca de três Josés. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 7(360):54-55. 24 jun. 1943.

Faz vinte e cinco anos... *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 8(374):26. 30 set. 1943.
Casos e coisas do livro. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 8(396):34-35. 2 mar. 1944.
PENALVA, Gastão. Caricatura e caricaturistas. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1926. (Recorte Arquivo IEB).
PIGNATARI, Décio. O desenhista industrial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 maio 1964. Supl. Lit., p. 6.
Arte gráfica e a outra. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 1964. Supl. Lit., p. 6.
PINTO, Álvaro. A convenção literária com Portugal. *Terra de Sol*, Rio de Janeiro, (15/16): 445-47. jun. 1925.
Quarenta anos depois: a oposição à Semana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev 1962. Supl. Lit., p. 2.
RAMOS, Luciano. No cinema, o traço de Belmonte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 mar. 1981.
RAMOS, Ricardo. Um século de propaganda no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1976. Supl. Cult.
ROSA, Santos. Exposição: o desenho e a imprensa moderna *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 7 (363): 40, 18 jul. 1943.
RICARDO, Cassiano. Arte e caricatura. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 3 (106): 44-45,50. 11 ago. 1938.
ROLMES, Barbosa. Memórias de Di Cavalcanti. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1964 Supl. Lit., p. 4.
RONAI, Paulo. Surpresas e lições de uma exposição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 1964. Supl. Lit., p. 6.
SÁFADY, Naief. Um Jéca com idéias. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 out 1962. Supl. Lit., p. 4.
SAUNIER, Charles. A indústria do livro na França. *R. Brasil*, São Paulo, 5 (17): 121-2. maio 1917.
SENNA, Terra de. A figura de Jéca Tatu na irreverência dos nossos caricaturistas. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 8 (381):24-25,63. 18 nov. 1943.
SILVA, Domingos Carvalho da. A face oposta de 22. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jul. 1961. Supl. Lit., p. 4.
O poema dos poemas *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1962, Supl. Lit., p. 4.
A poesia em 22. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1962. Supl. Lit., p. 3.
Ricardo Gonçalves — poesia e mito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 fev. 1963. Supl. Lit., p. 4.
A "Revista do Brasil": 50 anos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jan. 1966. Supl. Lit., p. 4.
SILVEIRA, Alcântara. Renovação editorial. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1961 Supl. Lit., p. 1.
Missão da caricatura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1964. Supl Lit., p. 1.
SOARES, Dirceu. O ilustrador Belmonte na UBE. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 1978.
SOUDAY, Paul Lourenço Coster, o inventor da imprensa. *R. Brasil*, São Paulo, 6(23):445-6. nov. 1917.
Tipos de rua — São Paulo, alegre e pitoresco. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 6 (249):32-3.
TAUNAY, Affonso d'E. A glória dos libertadores. *Revista Nacional*, São Paulo, 1 (12):46-54. set. 1922.
Um artista genuinamente paulista. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 maio, 1929, p. 5
Uma casa editora argentina. *Leitura:* crit. e inf. bibl., Rio de Janeiro, (13):33, dez. 1943.
VAINER, Nélson. Por que São Paulo não se transformou na "capital artística" do Brasil. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 9 (511):14-15. 16 maio 1946.
A rádio de Berlim e um caricaturista brasileiro *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 9 (444):24-25. 1 fev. 1945.
VASCONCELOS, João. O Sr. Monteiro Lobato. *R. Brasil*. São Paulo, maio/ago. 1925.



VASCONCELLOS, Sylvio de. "Art-nouveau" em França. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jun. 1965. Supl. Lit., p. 6.
VIEIRA, Paim. Sobre a arte dos interiores. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 10 (109). set. 1929
ZANINI, Walter. O "Modern Style" e nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 maio 1962. Supl. Lit., p. 6.
ZETTI, Italo. A xilografia, arte desconhecida. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 4 (163):4-5 14 set. 1939.

CATÁLOGO DAS CAPAS

Obs.: das legendas constarão apenas a Editora e ano da edição, dados quase sempre ausentes no frontispício da obra.

1. CAPAS ILUSTRADAS POR:

ALMEIDA, Guilherme de


Casa Mayença, 1922

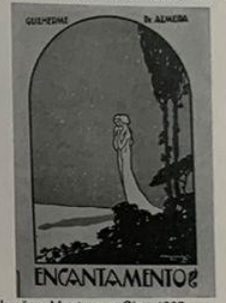
AMARAL, Tarsila do


Ed. Independência, 1924


"Na Typographia da Rua Sto. Antonio, 19 quasi em frente a uma casa onde morou o poeta", 1927

ARAUJO, Fernando CORREIA DIAS de


Sec. de Obras de *O Estado de S. Paulo*, 1917

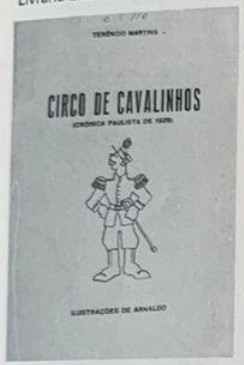



Irmãos Montoro e Cia., 1925


Cia. Ed. Nacional, 1928

BARBOSA, Arnaldo


Livraria Liberdade, 1928




Tipografia Nilson, 1931

BELMONTE - Benedito Bastos Barreto, dito


Cia. Ed. Nacional, 1920


Casa Mayença, 1925


Vieira e Cia., 1926


Editorial Hélios Ltda., 1926


Editorial Hélios Ltda., 1926


Vieira e Cia., 1927


Ed. Inst. D. Anna Rosa, 1926


Cia. Ed. Nacional, 1927


J. Fonseca, 1927


Sec. de Obras de *O Estado de S. Paulo*, 1928


Cia. Ed. Nacional, s/d.


Livraria Liberdade, s/d.

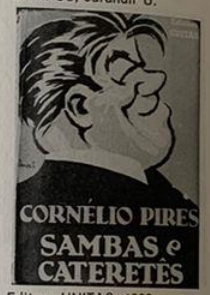
BRAGA, Theodoro


Cia. Ed. Nacional, 1928

BRECHERET, Victor


Editorial Hélios Ltda., 1927

CAMPOS, Jurandir U.




Editora UNITAS, 1932

CARNEIRO, João

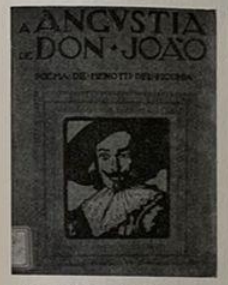

São Paulo Editora Ltda., 1929



CARNICELLI, Mick


Casa Mayença, 1920


Editorial Hélios Ltda., 1926

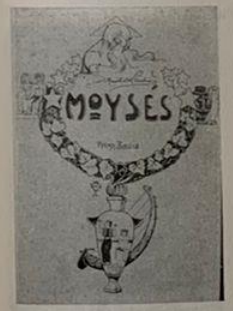



Casa Mayença, 1922

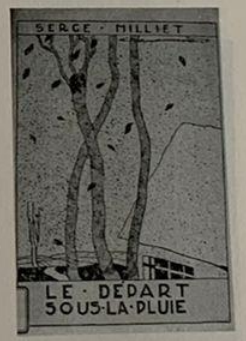
DI CAVALCANTI, Emiliano


Sec. de Obras de *O Estado de S. Paulo*, 1919

DEL PICCHIA, Menotti




Emp. Gráf. *Revista dos Tribunais*, 1917




Tip. Piratininga, 1919


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1921


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1921


Antônio Tisi - Editor, 1926


Editorial Hélios Ltda., 1928

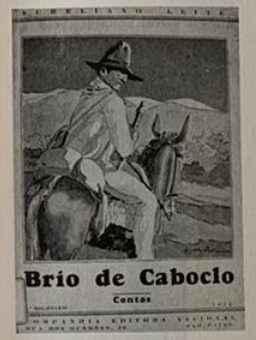
FABIAN DE LA ROSA


Cia. Ed. Nacional, s/d.

FERREIRA, Ruy Martins


Soc. Ed. Olegário Ribeiro, 1920


Soc. Ed. Olegário Ribeiro, 1921




Cia. Ed. Nacional, 1926

FERRIGNAC - Ignácio Ferreira da Costa


Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1924


Inst. D. Anna Rosa, 1925


Inst. D. Anna Rosa, 1925


Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1925


Casa Mayença, 1926

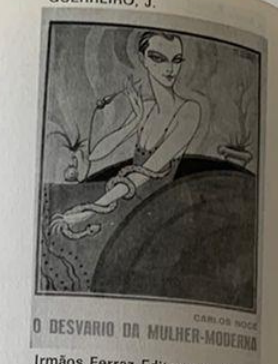
GINO BRUNO


Editorial Hélios Ltda., 1926

GRAZ, John


Casa Mayença, 1922

GUERREIRO, J.

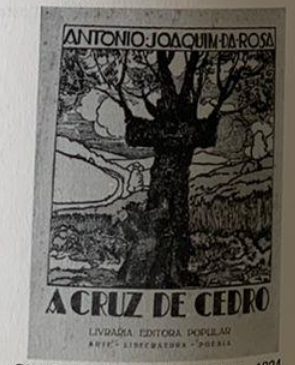



Irmãos Ferraz Editores, 1928

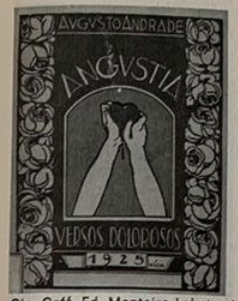
HANTZ


Livraria Zenith Ed., 1931

KICK, E.




Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1924




Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1925


Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1925


Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1925

LANZA, Afonso


Editor M. Victor, 1924


Livraria Zenith Editora, 1924


Editora Hélios Ltda., 1925


Editorial Hélios Ltda., 1925

LOBATO, José Bento MONTEIRO


Edição da *Revista do Brasil*, 1919

MALFATTI, Anita C.


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

MEIRELLES, Sebastião


Inst. Dona Anna Rosa, 1925


Inst. Dona Anna Rosa, 1925


Editorial Hélios Ltda., 1927


Cia. Ed. Nacional, 1927

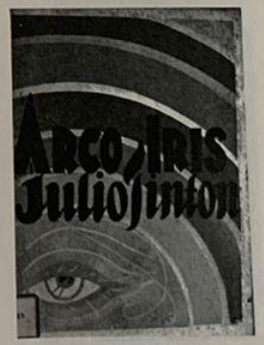
MORA


Cia. Ed. Nacional, 1926


Cia. Ed. Nacional, 1927

NINO - Sebastião Camargo Borges

Romito Lanzara e Zanin, 1927




Romito, Lanzara e Zanin, 1928


Cia. Ed. Nacional, s/d.

NORFINI, Alfredo

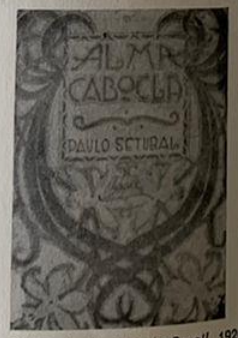

Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1928

PAIM Vieira, Antônio




Edição da *Revista do Brasil*, 1920


Tip. Piratininga, 1920

Edição da *Revista do Brasil*, 1920


Tip. Piratininga, 1920


Sec. de Obras de *O Estado de S. Paulo*, 1920

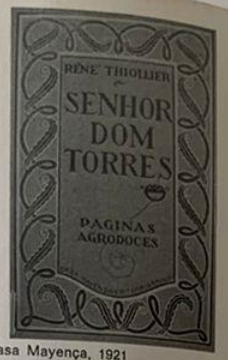

Tipografia Ideal, 1920


Edição da *Revista Feminina*, 1920


Tip. Piratininga, 1920

Soc. Editora Olegário Ribeiro, 1921


"Mensário de Estudantes da Fac. de Direito de S. Paulo", 1921




Casa Mayença, 1921


Inst. D. Escholástica Rosa, 1922

Tip. Paulista, 1925


Tip. Cupolo, 1925


Cia. Gráf. E. Monteiro Lobato, 1925


Editorial Hélios Ltda., 1926


Editorial Hélios Ltda., 1926


Pimenta de Melo e Cia., RJ., 1927


Cia. Ed. Nacional, 1927


Cia. Ed. Melhoramentos, 1927


Cia. Ed. Nacional, 1928


Irmãos Ferraz Editores, 1927


Casas Duprat - Mayença, 1928


Elvino Pocai - Editor, 1928


Livraria Liberdade, 1929




J. Magalhães - Editor, 1931

PENNA, Cornélio


Ariel Ed. Ltda., RJ., 1935


PEREIRA, Bernardino de Souza


Casas Duprat - Mayença, 1929

1932



Editorial Hélios Ltda., 1926

POLILLO, Raul de

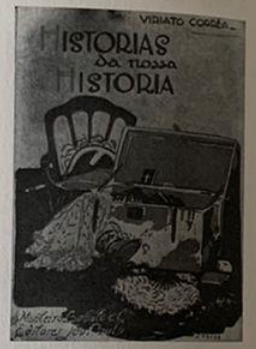

Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1922

PRADO, Juvenal

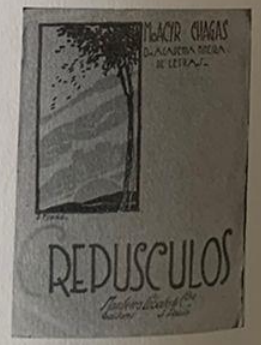

Edição da *Revista do Brasil*, 1919

Edição da *Revista do Brasil*, 1920


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1920



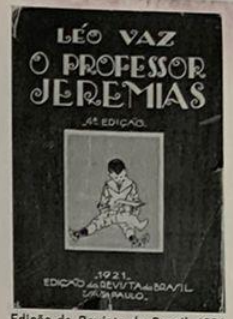

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1920




Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1920




Monteiro Lobato e Cia. Ed. 1920




Edição da *Revista do Brasil*, 1921


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1921


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1921


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1921


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1921

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Casa Duprat, 1922

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922



Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

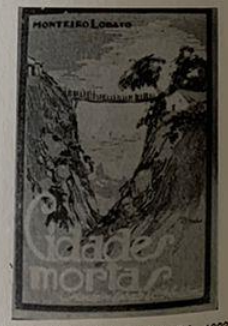

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922


Estab. Gráf. Montoro, 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Livraria Santos, 1922




Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923




Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Sec. de Obras de *O Estado de S. Paulo*, 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923

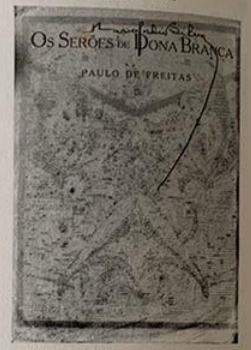

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Livraria Santos Ed., 1923

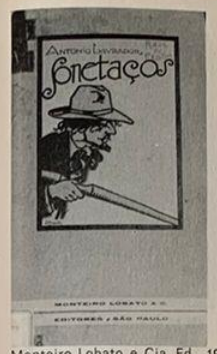

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923




Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923




Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1925


Livraria Santos Ed., 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1925


1923


Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1925


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1925


Cia. Ed. Nacional, s/d.


Irmãos Ferraz Editores, 1927


Monteiro Lobato e Cia. Ed., s/d.


Irmãos Ferraz Editores, 1929

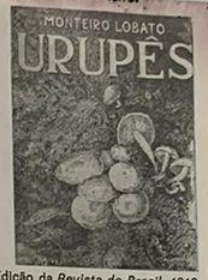

M. Lobato e Cia. Ed. 1920


Lemos Editora s/d.



PRADO, Yan de Almeida


Tip. José Napoli e Cia., 1925



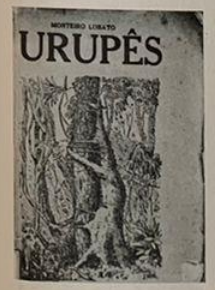

Edição da *Revista do Brasil*, 1918

RIBEIRO NETO, Oliveira


1928


Sec. de Obras de *O Estado de S. Paulo*, 1918

RODRIGUES, José Wasth

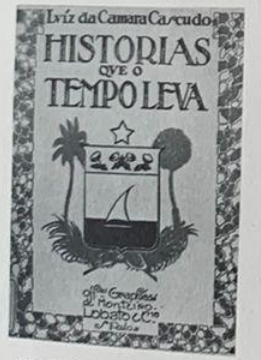



Edição da *Revista do Brasil*, 1918


Emp. Gráf. *Revista dos Tribunais*, 1919


Edição da *Revista do Brasil*, 1920

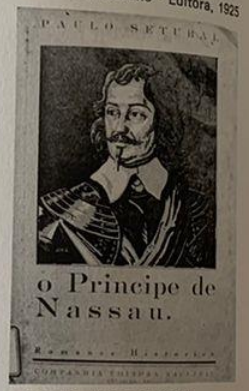

Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1922




Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1924




Irmãos Marrano - Editora, 1925




Cia. Ed. Nacional, 1926

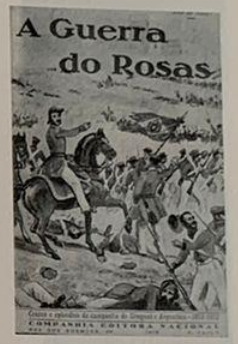

Cia. Ed. Nacional, 1927


Cia. Ed. Nacional, 1928

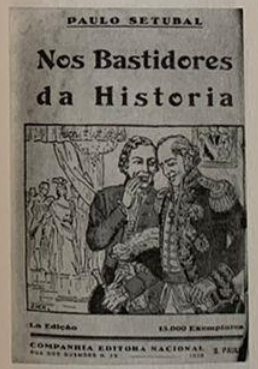

Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1929


Cia .Ed. Nacional




Cia. Ed. Nacional, 1929




Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1929

ROSASCO, José Guido


Inst. D. Anna Rosa, 1925

S. BADENE


Cia. Ed. Nacional, s/d.

STORNI, Alfredo


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923

SILVA NEVES


Tip. Piratininga, 1920

TRINAS FOX


Sec. de Obras de *O Estado de S. Paulo*, 1926


Editorial Hélios Ltda., 1926



USTERI, A.


Cia. Paulista de Papéis e Artes Gráficas, 1919

VILLIN, Jean Gabriel


Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1931

VIO, ENRICO


Soc. Ed. Olegário Ribeiro, 1921

VOLTOLINO - Lemmo Lemmi

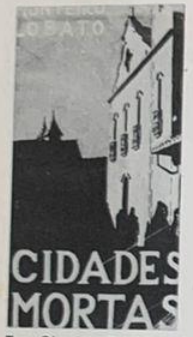

Imprensa Metodista, 1924


Cia. Ed. Nacional, 1927

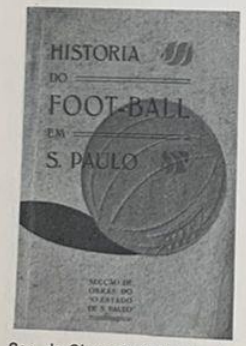
Irmãos Marrano - Editora, 1925


Ed. Sartorelli e Cia. Ltda., 1928

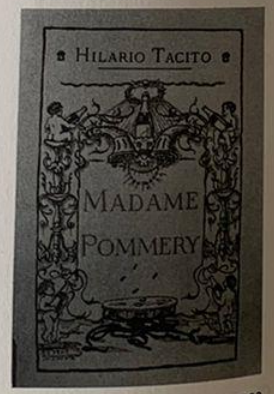
2. CAPAS DE AUTORES NÃO IDENTIFICADOS:




Typ. Olegário Ribeiro, Lobato e Cia. Ltda., 1919




Sec. de Obras de *O Estado de S. Paulo*, 1919

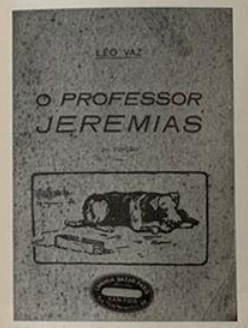



Edição da *Revista do Brasil*, 1920



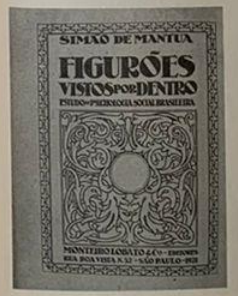

Edição da *Revista do Brasil*, 1920


Tip. Instituto Santos, 1921



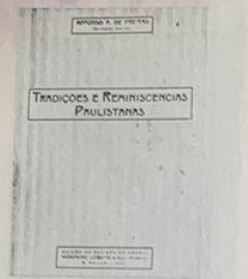

Edição da *Revista do Brasil*, 1920


Casa Editora *"O Livro"*, 1921




Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1921


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922



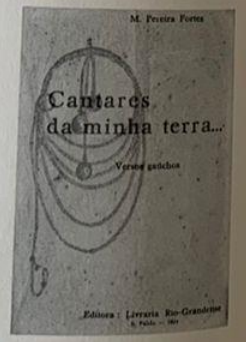

Edição da *Revista do Brasil*, 1921


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Arlindo Alves - Tip. Ed., 1922




Ed. Livraria Rio-Grandense, 1924



C. Teixeira e Cia. Ed. 1924


Of. da Sans Pareil (Paris), 1925


Cia. Gráf. Ed. Monteiro Lobato, 1925


Cia. Ed. Nacional, 1926


Empr. Ed. Rochéa, 1925


Cia. Ed. Nacional, 1927

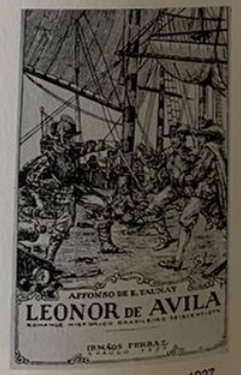

Cia. Ed. Nacional, 1927


S. Paulo Ed. Ltda., 1927


Editorial Hélios Ltda., 1927

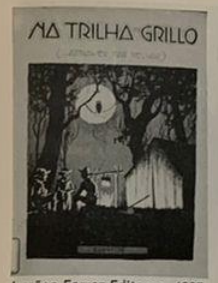

Cia. Ed. Nacional, 1927


Cia. Ed. Nacional, 1927




Irmãos Ferraz Editores, 1927



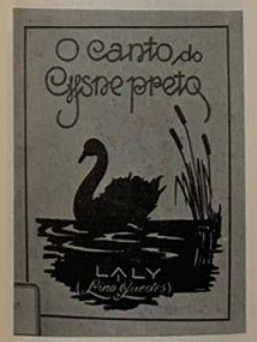



Irmãos Ferraz Editores, 1927


Editorial Hélios Ltda., 1927


Cia. Ed. Nacional, 1927


Editorial Hélios Ltda., 1927




Tipografia Aurea, 1927


Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, 1928


Cia. Ed. Nacional, s/d.


Cia. Ed. Nacional, 1930



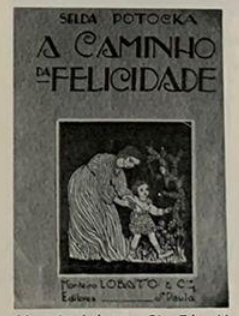

Cia. Ed. Nacional, 1930


Cia. Ed. Nacional, 1930


Cia. Ed. Nacional, 1930


Cia. Ed. Nacional, 1930


Cia. Ed. Nacional, 1931



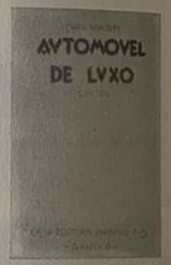

Monteiro Lobato e Cia. Ed. s/d.


Cia. Ed. Nacional, s/d.

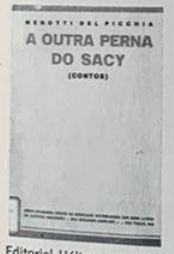

Monteiro Lobato e Cia. Ed., s/d.

3. CAPAS TIPOGRAFICAS:

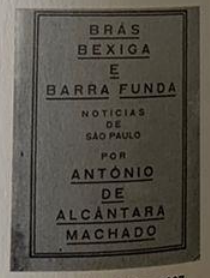

Casa Duprat, 1920




Antônio Tisi - Editor, 1926




Editorial Hélios Ltda., 1926




Editorial Hélios Ltda., 1927





Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923


Edição da *Revista do Brasil*, 1919


Editorial Hélios Ltda., 1925


Estab. Gráf. Eugênio Cupolo, 1927


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922

Casa Mayença, 1921

Emp. Gráfica Ltda., 1928


Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1923

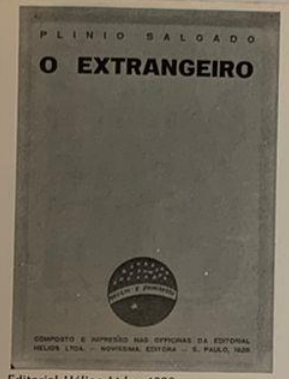
Editorial Hélios Ltda., 1927

Ed. do *Jornal do Brasil*, 1927

Instituto Santos, 1921

Editorial Hélios Ltda., 1928





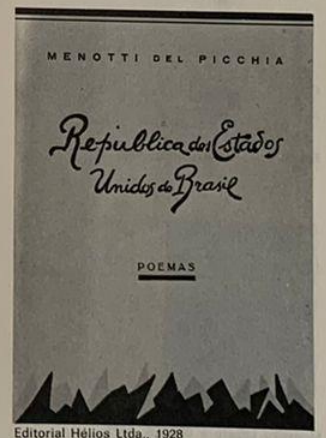
Editorial Hélios Ltda., 1926

Antônio Tisi - Editor, 1926

Estab. Gráf. Irmãos Ferraz, 1929

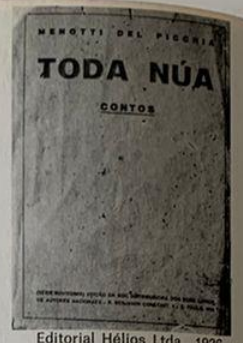
Sec. de Obras do *O Estado de S. Paulo*, 1925

Ed. Nicolini e Nogueira, 1927



Editorial Hélios Ltda., 1928


Monteiro Lobato e Cia. E., 1923

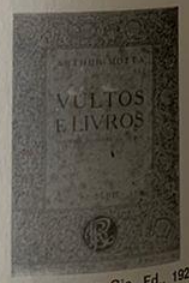



Editorial Hélios Ltda., 1926


Estab. Gráf. Irmãos Ferraz, 1928


Editorial Hélios Ltda., 1926

Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1922




Monteiro Lobato e Cia. Ed., 1921

Dessins de Tarsila

DI CAVALCANTI
& J.º PRADO
ILLVSTRARAM

INISTRADA
INTEATRO
ILLUSTRAZIONI
DI
M. CARNICELLI

ILLUSTRADOS POR BELMONTE

ILLUSTRAÇÕES DE
CORREIA DIAS

LANZA
ORNAVIT

AS DECORAÇÕES
DESTE LIVRO FO-
RAM FEITAS POR
PAIM EM JVLHO
DE MCMXIX