

## O desenvolvimento do meio de artes gráficas no Rio de Janeiro ao longo do século XX

Como vimos, no Brasil, o desenvolvimento de uma indústria gráfica propriamente dita e de uma tradição de “gravura artística” plenamente consciente de sua especificidade formal não se dá antes do começo do século XX. É a partir de então que se inicia, de uma forma generalizada, a difusão dos processos fotomecânicos de gravação no país, que destituem de uma utilização funcional os meios artesanais de reprodução gráfica. Verifica-se que, enquanto se afastava de uma utilização aplicada, a gravura começava, enfim, a se caracterizar como “livre” ou “desinteressada”, mediante a atuação dos nossos primeiros artistas gravadores.

“A expressão *gravura original* não é tão usual em português como no inglês, *original prints*, ou no francês, *gravure originale*, ou mesmo *gravure de peintre*. Isso se deve, possivelmente, ao fato de a *gravura original* ter surgido no Brasil apenas a partir do primeiro quartel do século XX, quando a *gravura de reprodução* já havia sido suplantada pelos processos fotomecânicos”<sup>1</sup>.

Assim, é possível traçar um paralelo entre o processo de modernização de nossa indústria gráfica – marcado pela automatização da produção e reprodução das imagens – e o uso das técnicas de gravura como forma de expressão artística. Primeiramente, mais do que uma relação causal, há, entre a indústria gráfica e a gravura de arte brasileiras, uma concomitância temporal. Ambas desenvolvem-se paralelamente, através de um processo em que, cada qual, assumiu sua especificidade própria. No entanto, muitos são os pontos de diálogo entre as duas.

Neste capítulo concertar-me-ei no desenvolvimento do meio de artes gráficas no Rio de Janeiro, a partir do começo do século XX. Estudarei as transformações tecnológicas que marcaram a modernização do parque gráfico nacional, considerando desde a substituição dos fazeres artesanais por meios automatizados até a atual informatização destas tecnologias. Paralelamente, procurarei identificar e analisar os agentes constituintes da chamada gravura de arte brasileira.

## 4.1

### A gravura de arte brasileira

Como colocado no capítulo anterior, atuações como a do espanhol Modesto Brocos, no Rio de Janeiro oitocentista, por mais que se aproximem de uma abordagem subjetiva e autoral, em um escopo ampliado caracterizam-se mais como exemplos isolados, talvez prenúncio de uma nova abordagem. De fato, já nas primeiras décadas do século XX podemos observar a atividade dos pioneiros artistas-gravadores. Estes exibirão uma nova atitude diante das técnicas gráficas, deslocando-a de uma posição de dependência conceitual e plástica em relação à pintura ou ao desenho; enxergando, em sua especificidade sintética, um dado expressivo particularmente significativo para os novos tempos que se iniciavam; e cobrindo de um novo significado político e social sua reprodutibilidade potencial. Carlos Oswald demonstra claramente esta nova posição, desde 1913, quando se estabelece definitivamente no Rio de Janeiro. Sua presença e sua atividade didática, possivelmente mais do que seu próprio trabalho, foram, nestes primeiros anos, de fundamental importância para o desenvolvimento da gravura de arte no país e, especialmente, nesta cidade.

“Sei que em todo o mundo o despertar do interesse pela gravura nasceu e se desenvolveu no nosso século pelas razões que todos conhecem: ‘sintetismo’, em oposição à exagerada policromia dos pós-impressionistas; entusiasmo pela ressurreição desta arte que talvez tenha sido morta pelos processos mecânicos derivantes da fotografia; (...) sua prática que lhe facilitava a repetição em muitos exemplares e que a tornava uma arte mais em harmonia com os novos costumes democráticos...”<sup>2</sup>

Podem ser distinguidas três ou quatro gerações de artistas atuantes na história da gravura de arte brasileira: uma primeira, de gravadores pioneiros, que determinaram uma nova atitude diante das técnicas gráficas; uma segunda, subsequente, que absorveu e ratificou as experiências daqueles, da qual muitos representantes estão ainda vivos; uma terceira – ainda atuante – que vivenciou a consagração da gravura como forma de expressão autêntica em meio à arte brasileira e no exterior; e finalmente uma quarta – em formação – herdeira desta tradição, que procura problematizar as questões gráficas diante de uma realidade pós-moderna.

A história da gravura de arte no Brasil é portanto muito recente. “A gravura não nasce no século XX no Brasil: o que surge é uma gravura que se afirma artística no Brasil

<sup>1</sup> Catálogo da exposição *Impressões originais: A gravura desde o século XV*. p. 09

<sup>2</sup> OSWALD, Carlos, 1957 in *Gravura – Arte Brasileira do Século XX*.

do século XX”<sup>3</sup>, consideram os pesquisadores Leon Kossovitch e Mayra Laudanna. Ao trilhar a atuação das gerações constituintes desta tradição no Rio de Janeiro, dois aspectos devem ser ressaltados inicialmente: A importância que a gravura teve – e continua tendo – para a história da arte brasileira; e a particular significância do aprendizado técnico e teórico para esta arte.

Conforme ressalta Mário Barata, em 1970, o crítico norte-americano Gilbert Chase foi um dos que reconheceram o destaque internacional que teve a atividade gráfica brasileira. “A gravura contemporânea do Brasil foi largamente reconhecida como situada entre as mais importantes desse século”, escreve Chase<sup>4</sup>. A trajetória profissional de muitos gravadores brasileiros avaliza esta afirmação. Edith Behring expôs em Paris, em 1955 e em 1957; Renina Katz representa o Brasil nas Bienais de Veneza de 1956 e 1986 e ainda em outra série de mostras internacionais ao longo de sua carreira; Fayga Ostrower teve, em 1954, uma gravura sua exposta na mostra de Genebra e em 1958 ganhou o Prêmio de Gravura da Bienal de Veneza; A. L. Piza radica-se em Paris, em 1952; Anna Letycia expôs também nessa cidade, em 1970.

Segundo a última, é decisiva para o desenvolvimento da gravura brasileira a amplitude que o ensino desta arte teve aqui, para isso colaborando o “espírito de conjunto” existente no gravador<sup>5</sup>. De acordo com José Altino,

“para existir gravadores é indispensável um ateliê coletivo, onde um mestre passe todo o seu conhecimento para os novos artistas (...). Com o passar do tempo, esses alunos iniciantes passam a se expressar como jovens artistas, e a relação mestre-discípulo passa para uma convivência de troca de experiência de igual para igual. Todo mestre sabe que a melhor maneira de se aprender gravura é através do ensino. E a relação fraterna com o discípulo é indispensável<sup>6</sup>”

Anna Bella Geiger corrobora esta idéia:

“Acho que não existe uma verdadeira ‘iniciação’ sem que alguém passe esse conhecimento, e este é o papel do professor. (...) Ele orienta numa certa direção. Acredito que alguém que vá se tornando artista se apóie na experiência do professor, principalmente se for um professor artista, ou seja, um artista exercendo o ensino de arte, em seu pleno momento de trabalho individual. O aluno pode se afastar mais tarde desta influência, pode mesmo rene-

<sup>3</sup> KOSSOVITCH, Leon e LAUDANNA, Mayra in *Gravura – Arte Brasileira do Século XX*.

<sup>4</sup> BARATA, Mário, *Introdução à Gravura no Brasil, in Gravura Brasileira Hoje - depoimentos* Volume I, Sesc, 1995. p. 18.

<sup>5</sup> LETYCIA, Anna in *Gravura Brasileira Hoje - depoimentos* Volume I, Sesc, 1995. p. 61.

<sup>6</sup> ALTINO, José in “Gravura Brasileira Hoje - depoimentos” Volume II. Coordenação: FERREIRA, Heloisa Pires. Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: CÂMARA, Adamastor. Re-orientação do projeto inicial e sua concretização: TÁVORA, Maria Luisa Luz. Sesc, 1996, p. 83.

gá-la. Isto é comum. É como o filho que renega as idéias dos pais. É uma questão de gerações. (...) Não há órfãos de arte...”<sup>7</sup>

Um terceiro fato a ser salientado é a falta de tradição artística com que se depararam nossas primeiras gerações de gravadores modernos. Esta realidade, ao mesmo tempo em que gerou certos obstáculos, agiu como um catalizador para tais experiências: não constituía uma tradição constrangedora e motivou uma pesquisa intensa, propiciando um domínio técnico mais abrangente. Assim sendo, encontramos, na década de 1950, um Iberê Camargo a escrever para Mário Carneiro, em Paris, em busca de informações e materiais valiosos para a gravação em metal<sup>8</sup>; um Darel Valença Lins a interrogar antigos técnicos litógrafos – ex-funcionários da indústria gráfica – sondando por pedras, prensas e aprendizado; um Orlando Dasilva a freqüentar o atelier de gravura do Liceu, no final da década de 1930, declarando: “A nossa desinformação era tal que não sabíamos que se esquentava a placa para tirar cópias. Mas, bendita seja essa falta de informação; ela criou uma escola técnica brasileira!”<sup>9</sup>.

Analisando os ateliês institucionais e particulares em que, no Rio de Janeiro, a partir de 1914<sup>10</sup>, a gravura é praticada como uma forma de expressão, percebe-se o convívio entre professores/artistas e alunos/artistas. Estes serão agentes de um saber que se constrói e se multiplica.

Para muitos destes gravadores, o ensino não constituiu uma atividade menos importante ou distinta da artística; ao contrário, muitos foram os que se destacaram mais como professores. Observa-se, nessa apreensão, artistas que foram alunos em uma instituição atuando como mestres nesta ou em outras; as experiências dos mais antigos sendo reproduzidas através das gerações posteriores, marcando-as; artistas permeando distintos ateliês, garantindo uma intercomunicação entre estes espaços. A vinda de artistas estrangeiros, a vivência de brasileiros no exterior, o contato com as diferentes regiões do Brasil alargam ainda mais este movimento.

A “genealogia” da prática e do ensino da gravura no Rio de Janeiro se organiza em uma estrutura em rede; permeia diferentes instituições e cidades; se estende para fora do país.

<sup>7</sup> GEIGER, Anna Bella in *Gravura Brasileira Hoje - depoimentos* Volume III. Coordenação: FERREIRA, Heloisa Pires. Responsável pela gênese do projeto e entrevistas: CÂMARA, Adamastor. Re-orientação do projeto inicial e sua concretização: TÁVORA, Maria Luisa Luz. Sesc, 1997, p. 81.

<sup>8</sup> *Iberê Camargo Mário Carneiro – Correspondência*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Centro de Artes Hélio Oiticica/ RioArte, 1999.

<sup>9</sup> DASILVA, Orlando da in *Gravura Brasileira Hoje - depoimentos* Volume II, Sesc, 1996. Pg. 50.

<sup>10</sup> Ano em que começaram as atividades no atelier de gravura em metal do Liceu de Artes e Ofícios.

## 4.2

### As principais instituições multiplicadoras

#### 4.2.1

##### O Liceu de Artes e Ofícios

Em 9 de janeiro de 1858, o arquiteto, professor e escritor Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911) funda o Liceu de Artes e Ofícios, sob os auspícios da Sociedade propagadora de Belas Artes, igualmente idealizada por ele.

No mesmo ano em que o Liceu ampliou suas atividades para o setor gráfico comercial, em 1911, seriam instalados os ateliês litográficos e de encadernação, bem como de xilografia e de água-forte. Para lecionar gravura em metal foi chamado o italiano Carlos Oswald (1882-1971). Oswald nasceu em Florença e veio para o Brasil, em 1906, graduado como físico-matemático e tendo cursado a *Accademie di Belle Arti di Firenze*. Aqui, realiza sua primeira exposição individual. Em 1908, retorna à Itália onde estuda água-forte com o americano Carl Strauss (1873 -). Em 1913, de volta ao Rio, expõe com Eugenio Latour na Escola Nacional de Belas Artes. Neste ano é contratado para dar aulas de água-forte no bem equipado atelier do Liceu. Ali, instaura o primeiro centro de difusão e prática da gravura artística no Brasil.

Modesto Brocos, que havia sido chamado para dirigir esta oficina, foi quem trouxe da Europa os materiais que Oswald ali encontrou. A prensa elétrica foi trazida da Alemanha e permitia a impressão de placas de até 80 por 100 cm. O resto dos apetrechos necessários para aquela atividade (chapas de cobre, buris, lentes, vernizes, raspadores, brunidores...) foram trazidos da França.

“Quando o professor Carlos Oswald tomou conta da oficina encontrou-a bem aparelhada e montada com esmero. O material, porém, não era eterno; vieram as conseqüências da primeira grande guerra; acabaram-se as chapas européias e os vernizes finíssimos, não se encontrando em nosso mercado nada semelhante. Veio a oficina a ter falta de tudo, tendo início a primeira crise que sofreu o curso de água-forte. Não desanimaram, porém, professor e alunos, e com admirável boa vontade conseguiram criar novo abastecimento água-fortístico, servindo-se unicamente de artigos existentes na cidade. Levigaram-se chapas brutas, fabricaram-se buris e agulhas, derreteram-se resinas, ceras e asfaltos para recobrir as chapas; usaram-se papel nacional e feltros do comércio”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> DE BARROS, Álvaro Paes, *O Liceu de Artes e Ofícios e o Seu Fundador*, Rio de Janeiro, 1956, p. 329.

Em 1919, teve ocasião no Liceu a 1919 a *Primeira Exposição de Água-Forte e Lithographia Artística no Rio de Janeiro*.

Com as obras de construção da nova ala do edifício, a oficina de água-forte foi fechada, assim permanecendo por dez anos. Quando retornam, suas atividades são ainda mais intensas: O número de alunos aumenta consideravelmente e mais uma sala é determinada para esta oficina. A maioria dos estudantes provinha da Escola Nacional de Belas Artes<sup>12</sup>, onde a gravura ainda não era ensinada. As dificuldades com relação à falta de materiais e, mesmo, de conhecimentos específicos para a prática da gravura sob o clima tropical continuam, como se pode constatar no relato de Orlando Dasilva para a publicação do Sesc.

No final da década de 1940, Henrique Carlos Bicalho Oswald (1918-1965) assumiria a frente desta oficina, ficando ali até meados da década seguinte, quando ganha o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro e deixa Orlando Dasilva em seu lugar. Durante dez anos, Dasilva lecionaria aí. Muitos foram os artistas que passaram por este atelier, dentre os quais podemos destacar: o austríaco Hans Steiner (com quem, mais tarde, Iberê Camargo teria o primeiro contato com a gravura em metal); Darel Valença Lins (1926), Renina Katz (1925); Danúbio Gonçalves (que, entre 1969 e 1971, lecionará gravura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Poty Lazzarotto. Também gravaram neste ateliê, segundo Anna Letycia: ela própria; Iberê Camargo; De Lamônica; Orlando Dasilva e José Lima.

#### 4.2.2

#### O Curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas

Em 1946, é fundado o Curso de Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas, por Tomás de Santa Rosa (1909-1956). Ali, o próprio Santa Rosa daria aulas de desenho; Ana Levi ministraria o curso de história da arte; Axl Leskoschek ensinaria xilogravura e Carlos Oswald, gravura em metal.

É interessante notar o relevo que terá a prática da gravura neste curso, orientado não para gravadores mas para *artistas gráficos*. Entre aqueles que gravaram em metal com Carlos Oswald estariam: Renina Katz; Fayga Ostrower; Henrique Oswald; Edith Behring (que, em 1957, participa da organização do ateliê de metal do MAM/RJ, tornando-se, posteriormente, assistente de Friedlaender e, com a saída deste, responsável pelo curso). No-

---

<sup>12</sup> DE BARROS, Álvaro Paes, op. cit.

vamente, percebemos as mesmas dificuldades encontradas pelos alunos no Liceu, conforme declara Fayga Ostrower:

“O Carlos Oswald ensinava os princípios da gravura em metal. Mas é preciso dizer que o rolo de nossa prensa media uns dez centímetros, ou seja, era uma prensinha. O material era precário. Realmente, começamos na melhor tradição brasileira, ou seja, improvisando tudo! O que, por outro lado nos garantiu um conhecimento absolutamente íntimo das necessidades técnicas”<sup>13</sup>.

Axl Leskoschek (1889-1975) fora aluno de Käthe Kollwitz, em Viena. Chegando ao Rio de Janeiro por volta de 1939, terá grande importância para a difusão do expressionismo na arte moderna brasileira. Em 1946, é convidado por Santa Rosa para lecionar xilogravura na Fundação Getúlio Vargas. Este curso, entretanto, teria curta duração e Leskoschek passaria a dar aulas para grupos de cinco ou seis alunos em seu ateliê, na Glória. Gravaram com Leskoschek: Ivan Serpa; Edith Behring; Fayga Ostrower; Mizabel Pedrosa; Renina Katz e Danúbio Golçalves (que terá importante atuação nos Clubes de Gravura no sul do país).

Edith Behring (1916-1996) foi uma que, tendo tido aulas de xilogravura com Leskoschek na FGV, acompanha-o em seu ateliê na Glória. Segundo esta gravadora, foi Leskoschek quem “sugeriu e sistematizou o hábito dos debates e crítica analítica entre alunos e professores ao final dos trabalhos práticos...”<sup>14</sup>.

### 4.2.3

#### O ensino da gravura na Escola Nacional de Belas Artes

Depois de algumas tentativas de instituir a gravura no currículo da academia de artes oficial, finalmente, em 1951, é introduzido o curso *Gravura de Talho-Doce, Água-Forte e Xilografia*, nesta instituição. Este curso foi proposto e concebido por Raimundo Brandão Cela (1890-1954), que é nomeado professor. Adir Botelho (1932) é o primeiro aluno inscrito. Logo, torna-se assistente de Cela. Em 1954, com o falecimento de Cela, Oswaldo Goeldi (1895-1961) assume a vaga de professor daquela instituição.

“Goeldi, com sua humanidade e firmeza, atraía seus discípulos sem interferir em suas obras. Apontava as soluções partindo dos acertos dos jovens estudantes, fazendo-os descobrir as falhas na matriz gravada para que elas fossem corrigidas, redirecionando-os, no ár-

<sup>13</sup> OSTROWER, Fayga in *Gravura Brasileira Hoje - depoimentos* Volume III, Sesc, 1997, p. 38.

<sup>14</sup> BEHRING, Edith in *Gravura – Arte Brasileira do Século XX*, Itaú Cultural, 2000. Pg. 46.

duo processo de retorno à sua obra. Sua visão larga e experiente possibilitava mudanças metodológicas, pois ele já havia abandonado a cópia para estimular as novas poéticas, o que contribuía para a descoberta da modernidade pelos seus jovens alunos”<sup>15</sup>

Foram alunos de Goeldi: Gilvan Samico, que havia estudado xilogravura com Lívio Abramo, no Masp; Adir Botelho; Newton Cavalcanti; Marília Rodrigues; Hugo Mund; Chlau Deveza; Rachel Strosberg; Sérgio Campos Melo; Júlio Vieira; Jesuíno Ribeiro; Antônio Dias e outros.

Em 1955, Darel Valença Lins (1924) instala um atelier livre em uma pequena sala da escola. Apoiado pelo Centro Acadêmico da Escola e por Quirino Campofiorito, então, diretor da Escola. Oficialmente independente daquela instituição, inicia-se o curso de litografia ali. É de suma importância para estas primeiras tentativas de expressão litográfica o contato que Darel, Antonio Grosso e outros artistas travam com os técnicos da antiga indústria gráfica. Segundo Darel, Genaro Rodrigues, cromista litógrafo e pai dos fundadores da Lithos Edições de Artes, desempenhou fundamental significado em sua formação. Em 1957, este artista recebe o Prêmio de Viagem ao Exterior. O atelier é mantido em atividade pelos estudantes que ali trabalhavam. Entre eles, encontramos: Anna Letycia; Vera Bocayuva; João Quaglia; Abelardo Zaluar; Bambinsky e Antônio Grosso.

Em 1961, falece Oswaldo Goeldi. Adir Botelho assume a regência do curso de xilogravura e gravura em metal. Neste mesmo ano, a litografia entra para o quadro de disciplina da Escola tendo Ahmés de Paula Machado como professor.

Em 1963, é realizada a primeira exposição dos trabalhos dos alunos do atelier de gravura.

Em 1970, é criado o Curso de Graduação em Gravura na, agora, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O programa é elaborado por Adir Botelho e conta com as oficinas de gravura em metal, xilogravura e litografia. Em 1984, Ahmés de Paula Machado falece e Kazuo Iha (1947), assume o posto de professor responsável pelo ateliê de litografia. Logo, Marcos Baptista Varela (1948) se torna o professor responsável pelo ensino da gravura em metal. Ambos haviam sido alunos de Adir. Este lecionará aí até o ano de 2003, quando se aposenta. Entre os que foram seus alunos podemos citar: Roberto Magalhães; Rubem Grilo; Newton Cavalcanti (que lecionará em diversas instituições, entre elas, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage); Isa Aderne (que lecionará na

<sup>15</sup> LUZ, Ângela Ancora da, *A Importância do Curso de Gravura Para a Escola de Belas Artes, in Gravura – A Bela Arte*, Guadalupe Diego org. Ultraset Editora Ltda. Rio de Janeiro, 2007, p. 09.



Escolinha de Arte do Brasil) e José Altino (que dará aulas de xilogravura na Escolinha de Arte do Brasil).

#### 4.2.4

#### O Atelier do Museu de Arte Moderna

Em 1959 é inaugurado o atelier do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Edith Behring, ganhando uma bolsa de estudos para estudar pintura em Paris, viu-se envolvida de tal forma com o exercício gráfico que decidiu mudar de planos. Passou a frequentar o atelier de gravura em metal do alemão Johnny Friedlaender, naquela cidade. Além de Behring, outros brasileiros frequentaram essa oficina: Henrique Oswald; Mário Carneiro; Isabel Pons; Arthur Luis Piza e Sérvulo Esmeraldo.

Em 1957, durante seu estágio com o alemão, Behring foi convidada por Niomar Munis Sodré e Paulo Carneiro para orientar a construção do atelier de metal no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. “O trabalho estava entregue aos arquitetos”, conta Behring, “mas estes precisavam de conhecimentos específicos, por exemplo, onde colocar as coisas, o que era necessário, assim eles me chamaram. Até então os ateliês eram muito precários. O do MAM foi exemplar”<sup>16</sup>.

A Afonso Eduardo Reidy (1909-1964), arquiteto do Museu, coube projetar igualmente aquele atelier. Carmem Portinho era a engenheira responsável. Behring os orientou a organizar da melhor forma aquele espaço. Todo o material e equipamentos necessários foram trazidos da França: três prensas – que hoje estão no Parque Lage (paradas) – ferramentas, bacias, tintas e, inclusive, o papel.

Como forma de divulgar a abertura daquele espaço, Johnny Friedlaender foi chamado para lecionar o curso inaugural. Edith Behring e Rossini Perez – que estiveram com ele em Paris – seriam seus assistentes. Tal iniciativa deu margem a uma grande polêmica na época. Uma parte dos artistas e intelectuais brasileiros se opôs à contratação de um estrangeiro enquanto havia competentes gravadores aqui. Entre os que resistiam a esta idéia estavam Goeldi e Iberê<sup>17</sup>. No suplemento dominical do Jornal do Brasil essa polêmica foi tornada pública. Entusiastas e críticos manifestaram semanalmente suas opiniões.

<sup>16</sup> BEHRING, Edith in *Gravura Brasileira Hoje - depoimentos* Volume I, Sesc, 1994, p. 75.

<sup>17</sup> Como bem apontou Anna Letycia, em seu relato para o “Depoimentos Para Posteridade”, organizado pelo Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em 7 de novembro de 2007, justamente do próprio Friedlaender, intermediadas por Mário Carneiro, Iberê Camargo, neófito, obteve as valiosíssimas informações que o possibilitaram organizar o curso no Instituto Municipal de Belas Artes.

“Nessa época eu estudava com o Iberê e ele fazia restrição, como também o Goeldi, à vinda do Friedlaender, porque entendiam que ele iria dar uma orientação diferente à gravura no Brasil. Para eles o Brasil já tinha uma gravura bem marcada e peculiar. O Friedlaender trazia uma série que não eram mais do que recursos de impressão que a gravura possibilitava e que não eram usados. Havia reação contra a sua vinda”<sup>18</sup>.

Segundo Behring, Lívio Abramo e Fayga Ostrower foram dois que mantiveram uma opinião mais equilibrada sobre o assunto.

Como consequência da rejeição dos gravadores mais experientes, as aulas de Friedlaender no MAM foram assistidas principalmente por iniciantes. Este não ficou mais de três meses no Rio. Mesmo durante sua estada, Behring e Perez eram os grandes responsáveis pelo andamento das aulas. Eles assessoravam os jovens alunos, traduziam seu francês e ficavam em tempo integral no atelier. Após seu retorno, os dois assistentes assumiram a direção. Estiveram também em contato com Friedlaender no MAM: Isabel Pons; Farnese de Andrade; Roberto De Lamônica (que lecionará gravura em várias instituições fora do Brasil) e José Lima.

Depois de quatro meses de atividade foi organizada uma mostra com os trabalhos. Participaram: Farnese de Andrade, José Lima, De Lamônica, José de Souza, Walter Marques, Isabel Pons, entre outros.

Havia dois turnos de aulas diárias. Com a saída de Friedlaender, Behring passou a coordenar o curso, assumindo também a turma da tarde durante vários anos; Perez, com 29 anos na época, ficou como professor da turma de manhã até 1960, quando vai lecionar em La Paz. José Assumpção de Souza era o assistente de Behring e Walter Marques de Perez.

Quando Perez se afastou, Anna Letycia ficou com a turma da manhã. Depois, foi sua vez de viajar e Roberto De Lamônica ficou em seu lugar. Em 1977, Anna voltou, aí ficando até o encerramento do curso.

Além de Behring e Rossini, muitos outros gravadores ensinaram gravura em metal naquele espaço: Anna Letycia (1960/1969); Newton Ribeiro (1960/1961); Eduardo Sued (1974/1980) e Marília Rodrigues (1977/1986) e Thereza Miranda (1983/1986).

Neste espaço deram aulas de xilogravura Roberto Magalhães, em 1970, Alex gama e Sandra Santos. Dionísio Del santo lecionou serigrafia aí em 1969 e, depois em 1984 e 1985.

---

<sup>18</sup> LETYCIA, Anna in *Gravura Brasileira Hoje - depoimentos* Volume I, Sesc, 1995, p. 60.

#### 4.2.5

##### **Outros ateliês**

Além dos quatro ateliês observados aqui, encontramos outros espaços de significativa importância para a propagação da gravura no Rio de Janeiro. A Escolinha de Artes do Brasil, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e o Atelier de Gravura do Sesc Tijuca foram locais onde muitos dos artistas já comentados também atuaram. Deve-se considerar igualmente os ateliês particulares, como o de Axl Leskoschek e de Iberê Camargo, além do Instituto Municipal de Belas Artes, onde o último montou um curso de gravura em metal, e que, mais tarde, deu origem à Escola de Artes Visuais.

Entre os ateliês de atuação mais recente podemos citar: a oficina de gravura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; o Centro de Arte Calouste Gulbenkian; e o Atelier Villa Venturoza, na Glória, onde Rizza Conde, Thereza Miranda, Bia Sasso, Anna Carolina e outros gravadores atuam e ensinam.

No início do século XX, inicia-se a difusão dos processos fotomecânicos de reprodução de imagens no país. Esta e às não poucas transformações econômicas sociais e culturais vivenciadas a partir de então acarretaram o amadurecimento do meio gráfico nacional, assunto que será abordado agora.

#### 4.3

##### **O Desenvolvimento do meio gráfico brasileiro**

Observa-se, ao longo do século XX, quando o Brasil passa por um processo de intenso desenvolvimento industrial, a crescente modernização do meio gráfico nacional, marcada tanto pela sistemática importação de novas tecnologias e dos subsídios necessários à produção gráfica, quanto pelo esforço pela produção interna destes.

Nas primeiras décadas, inúmeras publicações são lançadas no mercado, principalmente no campo das chamadas revistas ilustradas. Este gênero, tendo sido inaugurado no século anterior, iria então atingir enorme popularidade. Mais do que os próprios jornais, são estas que melhor apresentam as novas possibilidades dos recursos técnicos alcançados. Elas agem como catalizadores na “assimilação do processo de modernização” que seria

vivenciado. Ilustram e prenunciam os novos parâmetros da vida no século que se iniciava<sup>19</sup>.

Entre as diversas revistas ilustradas lançadas na primeira década do século XX, destacam-se: *A Revista da Semana* (1900), que, conforme anunciava, foi a primeira a imprimir clichês em tricomia na América do Sul e a primeira a usar fotografias como ilustração<sup>20</sup>; *O Malho* (1902), publicação que contou com a colaboração dos maiores caricaturistas da época; *O Tagarela* (1902); *O Tico-Tico* (1905), primeira revista infantil publicada no Brasil; *Kosmos* (1904), de Jorge Schmidt, uma das tecnicamente mais sofisticadas de sua época; *Fon-Fon* (1907), bastante ilustrada com desenhos e fotografias e *Careta* (1908), uma das mais características deste período.

Nestas publicações operou-se, durante as primeiras décadas do século XX, a substituição da litografia como forma de ilustração pelos clichês tipográficos. Estes eram gravados sobre placas de zinco, ajustadas sobre calços de madeira, de modo que alcançassem a “tipoaltura”. Eram produzidos a partir do desenho em tinta autográfica sobre papel especial, preparados para serem impressos em prensas tipográficas. Raul Pederneiras, citado por Werneck Sodré, descreve o processo:

“Com a tinta autográfica e a pena de irídio, o artista desenhava o seu trabalho sobre papel especial, obedecendo ao tamanho exato que deveria ter o clichê, fosse ele de uma polegada. Uma prensa fazia o desenho aderir ao zinco (...), fixava-se o desenho ao calor do fogo com betume, e, em seguida, a chapa de metal entrava em banhos graduados de água-forte que, roendo o metal, deixavam em relevo os traços do desenho protegidos pela tinta betuminada<sup>21</sup>”

De acordo com Raul, J. Carlos, e outros artistas vinculados às revistas ilustradas, experimentaram a transição do uso da técnica litográfica, quando os desenhos eram feitos diretamente na pedra, para os clichês.

A possibilidade de produção de clichês fotográficos, com o desenvolvimento da autotopia, incluiu, de forma definitiva, a fotografia no mundo dos impressos. É especialmente nas revistas ilustradas que a fotografia encontra ampla utilização, apresentando-se, finalmente, de maneira independente da gravura.

<sup>19</sup> SOBRAL, Julieta Costa, *J. Carlos, designer in O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naif, 2005. Como coloca Sobral, “os impressos em geral e as revistas ilustradas em particular ocuparam um lugar estratégico na assimilação do processo modernizador”, p. 124.

<sup>20</sup> *Gráfica – Arte e Indústria no Brasil – 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirante S.A. Gráfica e Editora, p. 50.

<sup>21</sup> PEDERNEIRAS, Raul in WERNECK SODRÉ, Nelson, op. cit., p. 253-254.

Livre do compromisso documentário – e dos procedimentos gráficos – o desenho alcança uma autonomia expressiva inédita até então<sup>22</sup>. Em termos plásticos, tal conquista pode ser sentida na incorporação da aguada de nanquim, do esfumado do grafite e de outros artifícios gráficos puramente desenhísticos<sup>23</sup> (Fig. 4.1). Estes são os anos áureos da caricatura brasileira, quando vemos a ascensão de nomes como Julião Machado, J. Carlos, K.lixto, Raul Pederneiras, Guevara, Figueroa, etc.; artistas que radicalizam as experiências dos caricaturistas oitocentistas, atuando como ilustradores, designers, experimentadores das novas possibilidades técnicas e comentadores da vida cotidiana.

Ainda que a gravação dos clichês, consoante o relato de Raul, pareça demasiadamente artesanal, principalmente quando observada de uma perspectiva atual, na prática, representou para o meio gráfico do Rio de Janeiro não apenas a separação entre ilustração e gravura, como a incorporação definitiva da fotografia, conforme haviam idealizado Flei-uss, Vivaldi e outros gráficos do século anterior.

Neste momento, acentua-se a organização das empresas gráficas em grandes empreendimentos, tendência particularmente sentida na imprensa, como demonstra Werneck Sodré, principalmente a partir da segunda metade do século, mas também manifestada nas gráficas comerciais em geral. No caso da imprensa, esta situação se tornaria ainda mais intensa com o advento das cadeias de rádio e televisão.

O *Jornal do Brasil*, inaugurado no final do século XIX, é, no começo do XX, o periódico de melhor equipamento gráfico. Atinge, nesta época, a tiragem de 62.000 exemplares. Conta com diversos ilustradores, entre os quais, Julião Machado, Raul Pederneiras, Plácido Isasi e Amaro Amaral. Em 1902, este periódico inicia a publicação do primeiro romance policial em quadrinhos, ilustrado por Julião Machado. No ano seguinte, adapta sua prensa rotativa à eletricidade. Em 1906, realiza a primeira transformação de sua composição gráfica e, em 1907, passa a distribuir complemento colorido, aos domingos.

Este momento marca o início das grandes reformas urbanas pelas quais passou a cidade sob a administração do prefeito Pereira Passos. Terminadas as obras da Avenida Central, o *Jornal do Brasil*, assim como outros periódicos farão, constrói ali sua sede. Nes-

---

<sup>22</sup> “As revistas ilustradas”, coloca Werneck Sodré, “assinalam o início da fase da fotografia, liberada a ilustração das limitações da litografia e da xilogravura”. WERNECK SODRÉ, Nelson, op. cit., p. 343-344.

<sup>23</sup> LOREDANO, Casio, *Guevara e Figueroa: Caricatura no Brasil dos Anos 20*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Gráficas, 1988.

ta época, é reequipado com as primeiras linotipos da cidade, assim como novas máquinas de impressão a cores e de obtenção de clichês pelo processo fotomecânico<sup>24</sup>.

A Imprensa Nacional passa também por fase de modernização. Em 1902, recebe sua primeira rotativa e, logo em seguida, mais duas, tornando-se capaz de imprimir 15.000 exemplares em uma hora<sup>25</sup>. Desde 1900, esta instituição mantinha em funcionamento uma escola dentro da gráfica, que, a partir de 1910, daria origem ao departamento denominado EAGIN, Escola Nacional de Artes Gráficas da Imprensa Nacional<sup>26</sup>. Paralelamente, iniciava-se, no Rio e em São Paulo, a atuação das escolas nacionais de ensino técnico, como o já comentado Liceu de Artes e Ofícios, e o SENAI, Serviço Nacional de Aprendizado Industrial. A criação de tais entidades marca o momento de crescimento industrial experimentado pelo país.

Em 1907, a *Gazeta de Notícias* inicia a publicação de clichês em cores produzidos a partir de fotografias. Este periódico passa a publicar charges em tricomia aos domingos.

Em 18 de julho de 1911, sai *A Noite*, de Irineu Marinho, “jornal moderno, bem diagramado, feito por profissionais competentes; em menos de um ano estava em condições de comprar novas máquinas de impressão, linotipos, montando oficina de gravura bem aparelhada, fazendo a distribuição em automóveis”<sup>27</sup>. *O Correio da Manhã*, *O País*, o *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias* eram, junto com o *Jornal do Brasil* e *A Noite*, os periódicos mais populares a circular no Rio de Janeiro nestes tempos.

Em meio à Primeira Guerra Mundial, quando, como um reflexo da crise econômica e política mundial, se frustra definitivamente a rotina de se despacharem originais para a impressão no exterior<sup>28</sup>, o meio editorial brasileiro passa por uma agitação que se fará sentir durante as duas décadas seguintes. “Com a quase paralisação da importação de produtos acabados, durante a guerra, a indústria nacional operara considerável avanço”, escreve Werneck Sodré<sup>29</sup>. “Por trás da transformação vivida pela indústria gráfica nacional entre as décadas de 1900 e 1930”, coloca Rafael Cardoso, há questões “que envolvem desde fatores tecnológicos e comerciais como a importação de máquinas e a implantação de novas fábricas de papel (Melhoramentos, Klabin) até fatores sócio-culturais como o crescimento dos

---

<sup>24</sup> WERNECK SODRÉ, Nelson, op. cit., p. 325.

<sup>25</sup> Idem. p. 322.

<sup>26</sup> PAULA, Aldemar Antônio de & NETO, Mário Carramillo, op. cit., p. 32.

<sup>27</sup> WERNECK SODRÉ, Nelson, op. cit., p. 379.

<sup>28</sup> *Gráfica – Arte e Indústria no Brasil – 180 anos de história*, p. 147.

<sup>29</sup> WERNECK SODRÉ, Nelson, op. cit. p. 367.

centros urbanos e a ampliação do cenário literário profissional, com sensível impacto sobre o público leitor”<sup>30</sup>.

Em 1918, Pimenta de Mello adquire a maioria das ações da empresa Malho S.A., na época responsável pela publicação das revistas *O Malho*, *Para Todos...*, *Ilustração Brasileira*, *Leitura Para Todos*, *Tico-Tico* e outras. A Pimenta de Mello & Cia., empresa que vimos surgir no capítulo anterior, será, junto com a Companhia Lithographica Ferreira Pinto, surgida na década de 1890, uma das pioneiras da impressão off-set no país.

Em 1922, a primeira máquina de off-set chega ao Brasil, adquirida pela Companhia Lithographica Ferreira Pinto, que, nessa época, trabalhava quase que exclusivamente para a companhia de cigarros Souza Cruz. Suas máquinas litográficas imprimiam em média 200 folhas por hora. O novo equipamento ampliou esta produção para 2.000 folhas por hora, a princípio. Com o aperfeiçoamento do pessoal, chegou a dobrar este índice<sup>31</sup>. Os fotolitos eram, então, preparados sobre chapas de vidro e posicionados sobre as placas de zinco sensibilizadas. A matriz era exposta e gravada à luz solar. Apenas mais tarde passou-se a utilizar as lâmpadas de arco-voltáico já empregadas nos cinemas e faróis marítimos. Além de importar a primeira máquina impressora off-set, a empresa contratou o austríaco Ignaz Johann Sessler, que se tornou uma importante figura na popularização daquela técnica no Brasil. Sessler foi, posteriormente, um dos fundadores da Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica, em 1959, da Editora Abril e da Escola de Artes Gráficas Theobaldo de Nigris, as duas em São Paulo.

Ainda em 1922, Assis Chateaubriand compra *O Jornal*, fundado em 1919 por Renato Toledo Lopes, e inicia, assim, seu império jornalístico. É neste ano que Pimenta de Mello contrata J. Carlos, já grandemente consagrado como ilustrador e caricaturista devido ao seu trabalho em *O Tagarela* e *Careta*, para atuar como diretor de arte das revistas de sua empresa. Seu desempenho aí se estende em muito à simples ilustração. Entre as publicações que testemunham plenamente sua ação como designer, Julieta Costa Sobral, em seu artigo *J. Carlos, designer*, cita duas, distintas em forma e conteúdo bem como direcionadas a distintos leitores: *O Malho* e *Para Todos...*<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> CARDOSO, Rafael, *O início do design de livros no Brasil*, in *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naif, 2005, p. 168.

<sup>31</sup> PAULA, Ademar Antônio de & NETO, Mário Carramillo, op. cit.

<sup>32</sup> Neste artigo, a autora analisa as diferenças entre estas duas revistas, sublinhando a atuação de J. Carlos, ordinariamente conhecido como caricaturista, como programador visual e diretor de arte. Ao longo de sua extensíssima carreira, coloca, J. Carlos explora as possibilidades plásticas e técnicas daquela ascendente indústria gráfica, otimizando o parque gráfico das empresas em que atuou; articulando inovadoramente a man-

É principalmente na última que J. Carlos realiza uma inovadora associação entre fotografia e texto, incorporando-a ao projeto gráfico, comentando-a com desenhos, rompendo com seu enquadramento regular e com a autoridade que representava até então.

Em 1926, a Pimenta de Mello & Cia adquiria seu equipamento de off-set. É interessante notar que, além da prensa off-set, a firma contava ainda, nestes anos, com quinze prensas litográficas e cerca de quinze tipográficas. De fato, conforme relatam Antônio Grosso e Darel Valença Lins, a utilização da impressão litográfica prolonga-se – malgrado a popularização dos sistemas fotomecânicos de gravação e da impressão off-set – durante as primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro e até meados dos anos 60 nas cidades do interior do país.

Em março de 1926, a Pimenta de Mello & Cia. lança a primeira revista impressa em off-set a circular no país, a *Cinearte* (Fig. 4.2). Publicação direcionada ao cinema, ricamente ilustrada com fotografias dos famosos artistas estrangeiros, a revista mantém-se até julho de 1942, com um total de 571 números publicados.

Entre os periódicos surgidos no Rio de Janeiro, durante a década de 1920, destacam-se: *A Pátria* (1920), de Paulo Barreto; *O Globo* (1925), de Irineu Marinho e *Diário de Notícias* (1930), de Orlando Ribeiro Dantas; entre as revistas ilustradas: *O Mé* (1921); *A Lanterna* (1926); *A Maçã* (1922); *Beira-Mar* (1922); *Vida Nova* (1921); *A Noite Ilustrada* (1928); *O Cruzeiro* (1928) e outras. Nestas publicações observamos a importação do *Art Nouveau* como estilo gráfico, representando, esteticamente, a afirmação da modernidade em voga na época, ostentada nas reformas urbanas, patenteada pelos novos hábitos urbanos, refletida naquelas próprias revistas, ilustrada e anunciada nos trabalhos dos artistas que fizeram, nelas, suas carreiras. É desta época também a ascensão de outra espécie de impressos, que unia entretenimento e publicidade: os almanaques. *Cabeça de Leão*; *Pílulas de Vida do Dr. Ross* e *Emulsão Scott* colocam-se entre aqueles de maior destaque.

A chegada de prensas rotativas no país se dá através dos periódicos. O primeiro a lançar mão da rotogravura foi o *Estado de S. Paulo*. Na década de 1920, este jornal importou, além de uma prensa Marinoni, uma unidade de impressão rotográfica. Com ela, passou a publicar um encarte de duas páginas impressas em rotogravura, chamado *Suplemento em Rotogravura*, cuja primeira edição data de 17 de maio de 1928. No Rio de Janeiro, o

---

cha tipográfica; desmistificando a fotografia ao romper com sua aura, fazendo-a dialogar com o texto e com a página; norteando decisões projetuais em função dos aspectos técnicos apresentados; direcionado cada projeto



pioneiro da rotogravura foi *A Noite*, com o lançamento, no início dos anos 1940, do suplemento intitulado *A Manhã*, que contou com a participação dos mais renomados intelectuais da época. Na Imprensa Nacional, esta técnica foi direcionada aos impressos comerciais<sup>33</sup>.

Em 1917, havia sido fundada no Rio de Janeiro a Livraria Leite Ribeiro, que atuou nos anos seguintes como uma importante casa editora. Dois anos depois, em São Paulo, Monteiro Lobato funda a Monteiro Lobato & Cia., editora que desempenhará um importante papel na modernização do design de livros e do sistema de distribuição de seus exemplares. Colhendo os frutos plantados nos anos anteriores, a terceira década do século seria também marcada pelo surgimento de inúmeras editoras, entre as quais podemos citar a Companhia Editora Nacional (São Paulo, 1925); a Livraria do Globo (Porto Alegre, 1925); Civilização Brasileira (Rio de Janeiro, 1929)<sup>34</sup>. Na década de 1930, surgiram ainda, no Rio de Janeiro, a Livraria Schmidt Editora, em 1930; e a Ariel Editora. A José Olympio Livraria e Editora, fundada em 1931, em São Paulo, foi transferida, em 1934 para o Rio de Janeiro, destacando-se no mercado e atraindo para si muitos dos autores mais importantes da época<sup>35</sup>.

“Entre 1930 e 1937, o setor livreiro no Brasil viveu um surto de industrialização que interferiu diretamente no mercado editorial. Mudanças sócio-econômicas deixaram o livro nacional, pela primeira vez na história, em nítida vantagem sobre os livros importados. (...) o número de editoras brasileiras, cerca de uma dezena, chegou a dobrar entre 1936 e 1944, atingindo um pico de produção na década de 1950, quando contou com 4 mil títulos e publicou cerca de 20 milhões de exemplares ao ano”<sup>36</sup>.

Estas empresas, dando continuidade a um movimento já iniciado anteriormente<sup>37</sup>, realizaram uma transformação no mercado editorial, lançando novos escritores e renovando a cara do livro nacional. Interessantemente, Rafael Cardoso aponta um “entrecruzamento de nomes e atores em torno da renovação do projeto editorial no período entre a Primeira Guerra e a chamada Revolução de 1930”<sup>38</sup>. Esta estrutura se reproduzirá mais tarde, na

---

ao seu público alvo e atuando, enfim, como peça fundamental na incorporação de um novo discurso visual. SOBRAL, Julieta Costa. op. cit.

<sup>33</sup> PAULA, Aldemar Antônio de & NETO, Mário Carramillo, op. cit. Pg. 50-52.

<sup>34</sup> CARDOSO, Rafael, *O início do design de livros no Brasil*, p. 168.

<sup>35</sup> CUNHA LIMA, Edna Lúcia & FRREIRA, Márcia Christina, *Santa Rosa: um designer a serviço da literatura*, in *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*.

<sup>36</sup> Idem. p. 197.

<sup>37</sup> “A elaboração de um projeto gráfico cuidadosamente elaborado já era prática comum no Brasil da década de 1920, remontando mesmo em seus primórdios ao final da década de 1910”, conclui Rafael Cardoso em seu artigo. CARDOSO, Rafael, *O início do design de livros no Brasil*, p. 193.

<sup>38</sup> Idem. p. 173. “Escritores como Humberto de Campos, Monteiro Lobato, Benjamin Costallat e Érico Veríssimo misturam-se nesse momento à atividade editorial, tornando-se não somente ativos articuladores de políticas editoriais como também objeto das atenções de alguns dos mais arrojados projetos gráficos da época”.

segunda metade do século, e pode ser paralelamente observada, como colocado acima, na tradição da gravura de arte. Na verdade, há uma interseção entre estes dois meios, personificada por nomes como Tomás de Santa Rosa, Darel Valença Lins e outros. A atuação destes dois artistas resume, de fato, a permeabilidade entre os meios de gravura de arte e da indústria gráfica, no Rio de Janeiro.

Edna Lúcia Cunha Lima & Márcia Christina Ferreira, em *Santa Rosa: um designer a serviço da literatura*, estudam a importante atuação deste artista múltiplo na criação do moderno livro nacional<sup>39</sup>. Nascido na Paraíba, em 1909, Santa Rosa vem para o Rio de Janeiro em 1932. Aqui, trabalha como programador visual, assinado a capa, o projeto gráfico e as ilustrações de inúmeras publicações das editoras Ariel, Schimdt e José Olympio. Em 1935, é contratado por este último para quem trabalhou em parceria com muitos dos importantes autores da época.

Santa Rosa fez ainda projetos gráficos para editoras como Pongetti, A Noite, Manchete e outras e colaborou como ilustrador para diversos jornais e boletins literários. Entre 1938 e 1939, trabalha como assistente de Candido Portinari, na execução dos murais para o pavilhão brasileiro na Exposição Mundial de Nova York, época em que o pintor realizou uma série de litografias com a orientação de Genaro Louchard Rodrigues.

Na década de 1940, participa de importante publicação para a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, dirigida por Raymundo Ottoni de Castro Maya, ilustrando, em águas-fortes as pranchas para *Espumas Flutuantes*, de Castro Alves<sup>40</sup>. Em 1946, como vimos, funda o Curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas. E, em 1953, leciona Cenografia na Escola Nacional de Belas Artes, curso criado por Quirino Campofiorito.

Santa Rosa faleceu em 29 de novembro de 1956, aos 47 anos. Sua atuação foi certamente de extrema importância para a história do design brasileiro bem como promoção da gravura de arte neste país. Analisando as ilustrações elaboradas por este artista para compor as capas e os miolos dos diversos livros que projetou, percebemos que, embora

<sup>39</sup> CUNHA LIMA, Edna Lúcia & FERREIRA, Márcia Christina, op. cit., p. 216.

<sup>40</sup> “Empreendimento voltado para colecionadores sofisticados, teve o mérito de estimular a ilustração de livros e valorizar a gravura artística. Para as 23 obras que a Sociedade publicou entre 1943 e 1969, Castro Maya selecionou obras de escritores brasileiros contemporâneos e clássicos como Machado de Assis e Manuel Antônio de Almeida. Sob a direção técnica do gravador Darel Valença Lins, foram chamados a colaborar, além de Santa Rosa, os mais ilustres artistas plásticos da época, como Portinari, Aldemir Martins, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Djanira, Eduardo Sued, Lívio Abramo, Marcelo Grassmann e Poty Lazzarotto. A tiragem era de 120 exemplares: cem para os sócios e vinte para distribuir pelas bibliotecas e museus de arte. Um banquete refinado precedia a distribuição dos exemplares, com o cardápio gravado pelo artista da vez”. Idem. Pg. 228.

desenhadas a naquim, estas exibem uma influência assumida da linguagem gráfica das técnicas xilo ou litográficas (Fig. 4.3).

Darel Valença Lins também participou da publicação organizada por Castro Maya para a Cem Bibliófilos do Brasil, ilustrando com águas-fortes o *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, em 1954. Atuou como diretor de arte desta editora, teve ampla importância como ilustrador e foi um dos principais difusores da litografia de arte no Brasil. Em entrevista realizada para esta dissertação, Darel, relata aspectos particulares de sua carreira artística.

Com a Segunda Guerra, impossibilitadas de importar livros, as editoras brasileiras passaram a comprar os direitos das traduções e a publicar por conta própria aqueles títulos<sup>41</sup>.

A partir de 1950, o Brasil vive um período de grande modernização industrial. Nesta época, a indústria gráfica nacional se atualiza em relação à tecnologia desenvolvida no exterior, enquanto, concomitantemente, observamos a multiplicação de filiais das maiores gráficas multinacionais no país. Novas editoras também são estabelecidas. Enquanto isso, observa-se avanços significativos no parque gráfico nacional. O pós-guerra, segundo Werneck Sodré, amalgamou a organização da imprensa em grande empresa, da mesma forma que intensificou a tendência à centralização neste campo, da qual os *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand são o primeiro exemplo.

“Acentuando-se desde o terceiro e o quarto decênios do século, a concentração da imprensa era tão marcante, em sua segunda metade, que, tendo desaparecido numerosos jornais e revistas, uns poucos novos apareceram”<sup>42</sup>.

Entre as revistas que deixaram de circular, estão: *Careta*, *Fon-Fon*, *Ilustração Brasileira*, *O Malho*, *Tico-Tico*, *Revista da Semana*, *Cruzeiro* e dezenas de jornais. Apareceu apenas a *Manchete*, em 1953.

Nos anos 1950, as empresas nacionais atualizam seus parques gráficos, importando, da Europa e dos Estados- Unidos, grande quantidade de equipamentos novos. Paralelamente, acelerava-se, com relativo atraso mas com grande importância, a produção interna no campo da tecnologia de impressão. Terminada a Segunda Guerra, os países europeus e os Estados Unidos normalizavam suas atividades industriais, empreendendo uma corrida

<sup>41</sup> *Gráfica – Arte e Indústria no Brasil – 180 anos de história*.

<sup>42</sup> WERNECK SODRÉ, Nelson, op. cit., p. 446.

no aprimoramento da tecnologia gráfica. Apresentava-se muito difícil para um país como o Brasil estabelecer-se em pé de igualdade com aqueles onde esta indústria mostrava-se fortalecida desde o século anterior.

A fabricação dos insumos para o mercado gráfico também foi agitada. Fábricas de tintas, como a Supercor, fundada no Rio de Janeiro, em 1944, foram sendo criadas nos grandes centros urbanos, propiciando, à indústria gráfica, a matéria prima de que necessitava. A produção de papel também se desenvolve bastante, com a criação de novas fábricas e o aperfeiçoamento da distribuição em todo o país. No início da década de 1950, a produção de papel no Brasil, concentrada no Paraná, correspondia a apenas um terço das necessidades da imprensa nacional<sup>43</sup>. Depois de sérios problemas de falta desta matéria prima, quando o governo chegou a subsidiar sua importação para a imprensa, o desenvolvimento da fabricação de papéis formados com 100% de fibra de eucalipto, e o investimento neste setor conseguiram saldar, nas décadas de 60 e 70, esta defasagem. Nos anos 80, as empresas nacionais expandem seu mercado ao exterior.

O setor publicitário acompanhou o crescimento industrial experimentado no país, desenvolvendo-se e modernizando-se. Novas firmas são abertas, novos profissionais chegam ao mercado. Paralelamente, observamos o desenvolvimento da atividade e do ensino do design gráfico no país. A vinda de artistas gráficos estrangeiros para cá – como continuidade de uma situação já vivida no século anterior – e o surgimento dos primeiros cursos de formação em design marcam este movimento.

Em 1951, é criado, no Museu de Arte de São Paulo, o Instituto de Arte Contemporânea, por onde passarão muitos nomes importantes da história das artes gráficas brasileiras. No Rio de Janeiro, a partir de 1957, Amílcar de Castro e Reynaldo Jardim implementam uma grande revolução na programação gráfica do *Jornal do Brasil*, criando um sólido e moderno projeto gráfico que se manteve por vários anos. Niomar Sodré, diretora do Museu de Arte Moderna, apoiou a cria o de um curso de tipografia naquela institui o, chamando Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner e Gustavo Weyne Rodrigues para lecionar ali. Em 1963, este embrião deu origem   Escola Superior de Desenho Industrial, a primeira escola oficial dedicada ao ensino da comunica o visual e do desenho industrial. Logo, os designers formados por estes centros passariam a atuar na indústria gráfica nacional. A cria o da Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro, em 1963, acompanha um movimento nacional de transforma o do meio gráfico e simboliza um

---

<sup>43</sup> Idem. p. 94.

momento de transformação desta tradição. Começa a se construir, a partir de então, uma nova consciência da atividade do design como regente da produção industrial. Esta “ruptura” acarretará num novo paradigma de ensino e exercício desta profissão<sup>44</sup>.

Na década de 1960, o off-set, primeiramente utilizado na imprensa pelo jornal paulistano *Jornal da Tarde*, se popularizaria em todo o país. Nos próximos anos este se consagrará como o meio mais eficiente de tiragem periódica. Em 1963, é fundada a IBF, Indústria Brasileira de Filmes, que se tornaria uma referência na produção e na pesquisa nacional sobre fotolitos.

Neste momento, são colocados em funcionamento no país os primeiros equipamentos de fotocomposição e os primeiros *scanners* utilizados no processo de seleção de cores eletrônica. Enquanto, na década anterior, o processo de gravação de fotolitos era ainda comumente realizado manualmente – através de placas de vidros – levando-se em média de quatro a cinco dias para finalizar um trabalho; com a seleção eletrônica de cores, fazia-se a mesma tarefa em cerca de quinze minutos, com muito mais precisão<sup>45</sup>.

Entre 1966 e 1967, o governo criou o programa GEIPAG, Grupo Executivo das Indústrias de Celulose e Artes Gráficas, procurando explicitamente renovar o parque gráfico nacional, realizando isenções fiscais que propiciavam a importação de novas tecnologias. Esta iniciativa, seguida por outras medidas, se propõe a modernizar o parque gráfico nacional em relação aos países de primeiro mundo. Em São Paulo, o Colégio Industrial de Artes Gráficas Theobaldo de Nigris é criado, assim como outras escolas de formação técnica, com o objetivo de sanar uma lacuna existente entre as inovações da tecnologia implementada e o desconhecimento dos novos profissionais que chegavam ao mercado. As próprias empresas passam empreender ações nesse sentido, realizando cursos, seminários, investindo na qualificação da mão de obra especializada, à medida que eram postos em funcionamento os equipamentos importados.

Diante da impossibilidade de se manter uma atualização constante em relação às cada vez mais rápidas novidades tecnológicas surgidas nas diversas etapas da produção, observa-se, a partir da década de 1970, a tendência à especialização e segmentação do mercado. Enquanto algumas empresas se orientam para uma etapa específica do processo gráfico, com a produção de fotolitos, outras lançam mão da terceirização de tais serviços.

---

<sup>44</sup> CARDOSO, Rafael (org.), “O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960”, p. 09.

<sup>45</sup> *Gráfica – Arte e Indústria no Brasil – 180 anos de história*, p. 89-90.

A especialização ocorre também, com relativa cautela por parte dos empresários, no que diz respeito ao tipo de impresso produzido.

Em 1988, o parque gráfico brasileiro dispunha de 13.600 empresas. “As grandes companhias, com mais de setecentos funcionários, constituem aproximadamente 10 por cento do total. As empresas médias ocupam por média quinhentos funcionários e totalizam 20 por cento das firmas. 70 por cento do parque gráfico é composto por micro e pequenas empresas”<sup>46</sup>. O Estado de São Paulo concentra a maior parte destas.

A partir da década de 1980, a informática passaria a dominar cada vez mais a tecnologia gráfica, infiltrando-se e revolucionando todas as etapas da produção.

Em sua dissertação de mestrado ainda inédita, *Em busca da aura: dinâmicas de construção da imagem impressa para simulação do original*, pelo Programa de Pós-Graduação em Design da UERJ, Helena de Barros analisa as diferentes estratégias desenvolvidas na reprodução de imagens em alta qualidade. Para isso, considera “dois vetores determinantes”: “as estratégias de modulação espacial de unidades discretas para a simulação do tom contínuo e as estratégias cromáticas de síntese ótica para impressão de imagens coloridas”. Estuda o surgimento da simulação do tom contínuo na litografia, a mecanização deste processo pelos meios fotográficos, na passagem do século XIX para o século XX, e a viabilização desta possibilidade para a indústria gráfica. “A partir da década de 1980”, coloca a autora,

“registra-se a transição para o sistema de processamento digital de imagens, impulsionando as pesquisas de imagem de alta definição e a demanda por novas propostas de retícula sem grade fixa, porém ainda sem condições de implantação comercial. A evolução da computação possibilita o desenvolvimento da retícula estocástica que chega ao mercado através de grandes corporações, mas ainda sem grande sucesso comercial”.

Marca a década de 1990, o desenvolvimento da tecnologia CTP, *Computer-to-plate*, que caracteriza a informatização do processo de gravação de fotolitos para a impressão off-set. Segundo de Barros, “Na década de 1990, o CTP viabiliza novas propostas de algoritmos de retículas configurando imagens de maior qualidade técnica e sinalizando a retomada da retícula estocástica. (...) Os equipamentos sob demanda com tecnologia de retícula estocástica se estabelecem para pequenas tiragens e como perspectivas para o século XXI”.

---

<sup>46</sup> *Gráfica – Arte e Indústria no Brasil – 180 anos de história*, p. 139.

#### 4.4

#### Arte e Indústria

Como podemos constatar, o Brasil viveu paralelamente o desenvolvimento de sua indústria gráfica e de sua tradição de gravura artística.

Nas manifestações gráficas oitocentistas, identifica-se uma abordagem da gravura caracterizadamente funcional, mesmo quando esta ganha ares autônomos. Os processos de reprodução de imagens fotográficas chegam ao Brasil no final do século XIX, mas apenas após a virada para o século seguinte começam a ser realmente difundidos. Estes contribuem para uma transformação significativa no meio gráfico nacional, afastando da indústria gráfica – de ponta – as formas de reprodução artesanais. Sente-se que os meios fotomecânicos “liberam” a gravura de sua utilização funcional; abrem-na uma nova abordagem: artística. Entretanto, há entre a indústria gráfica e a gravura artística nacionais, mais do que uma relação causal, uma concomitância temporal. Além deste aspecto, já apreciado, muitos são os pontos de convergência as duas.

Em primeiro lugar, sublinhemos que a gravura de arte brasileira está fundamentada na utilização interessada das técnicas de reprodução de imagens feita aqui até, pelo menos, o final do século XIX<sup>47</sup>. Esta antecede e, em alguns casos, ampara tecnicamente aquela: Se para a moderna xilogravura, a atividade dos gravadores oitocentistas não representou uma herança significativa, o mesmo não se pode dizer em relação à litografia. A litografia industrial, já praticamente obsoleta no século XX, exerce notada importância, material e informativa, para o estabelecimento de nossa litografia artística. Neste campo, a relação entre os dois meios pode ser particularmente percebida. Darel Valença Lins, Antonio Grosso, João Quaglia, no Rio de Janeiro; João Câmara, em Pernambuco; Lótus Lobo, em Minas Gerais e outros artistas, pioneiros e mantenedores da abordagem expressiva desta técnica, relatam a significância do contato com os técnicos das gráficas antigas para sua atividade. Podemos observá-la através do depoimento de Darel para esta pesquisa<sup>48</sup>.

A troca material entre estes dois meios é verificada nos equipamentos com os quais trabalharam e trabalham os ateliês litográficos no Rio de Janeiro e no país. A Lithos possui uma “granitadeira” do século XIX, que pertenceu à revista *Fon-Fon*. É usada para preparar a chapa de alumínio para o trabalho litográfico, tornando sua superfície apropriadamente

---

<sup>47</sup> Os casos que evidenciam a continuidade da utilização funcional de técnicas artesanais de reprodução de imagem fogem, como já mencionado, ao limite desta dissertação.

<sup>48</sup> Ver: entrevista realizada COM Darel Valença Lins, em 25 de setembro de 2007.

porosa. O ateliê de gravura da Escola de Belas Artes da UFRJ possui uma granitadeira de mesa que pertenceu anteriormente à Grafiksilk, firma que realizava a granitagem de chapas de alumínio para gráficas comerciais, localizada em Bonsucesso, na Rua Capitão Sampaio, 66. Segundo Kazuo Iha, professor do ateliê de litografia daquela instituição, até 1999 seus alunos encomendavam suas chapas na Grafiksilk, quando esta começou a vender seus equipamentos para ferros-velhos, ocasião em que a mesa de granitagem foi comprada pelo ateliê. As prensas Krause, utilizadas pela maioria dos litógrafos, pequenas e manuais, próprias à subjetividade de sua impressão, eram até então prensas de prova, utilizadas pelos “transportadores”, em uma etapa específica da litografia industrial. Quanto às pedras, vemos a mesma origem.

Por outro lado, podemos observar durante o desenvolvimento da indústria gráfica nacional, ao longo do século XX, casos em que a utilização comercial de peças gráficas fundamenta-se em uma atitude francamente artesanal. Além dos reclames de espetáculos teatrais e filmes exibidos – que até os anos 1950 eram, em sua maioria, pintados à mão – encontramos inúmeras outras manifestações em que o responsável por uma gráfica resolvia um impasse técnico improvisando novas soluções<sup>49</sup>. A pluralidade do ambiente gráfico brasileiro não apenas permite mas ocasiona a convivência de estágios tecnológicos polarizados. A convivência entre sofisticadas e periféricas parcelas do mercado de produção e consumo no Brasil, refletindo uma situação social econômica e política cujas causas e efeitos têm sido, mais do que nunca, discutidas e problematizadas, acabaram por gerar, no meio gráfico, uma configuração peculiar. A utilização funcional, aplicada, interessada de técnicas de reprodução há muito afastadas do mercado e marcadas por um caráter carregadamente artesanal é um assunto que merece um estudo mais aprofundado.

Entre nossos gravadores modernos, muitos são oriundos da indústria gráfica: Di Cavalcanti, Tomás de Santa Rosa, Poty Lazzarotto, Axl Leskoschek, Darel Valença Lins, Dionísio Del Santo, Roberto Magalhães, e outros, atuaram primeiramente como designers, ou técnicos de artes gráficas antes de desempenharem uma atitude especificamente artística diante da gravura. Em contrapartida, muitos foram os artistas que utilizaram a gravura como forma de ilustração: Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Darel, Leskoschek, Poty Lazzarotto, Santa Rosa, Enrico Bianco, Marcelo Grassmann, Rubem Grilo, são apenas alguns dos muitos nomes a serem citados.

---

<sup>49</sup> Ver: *Gráfica – Arte e Indústria no Brasil – 180 anos de história*.



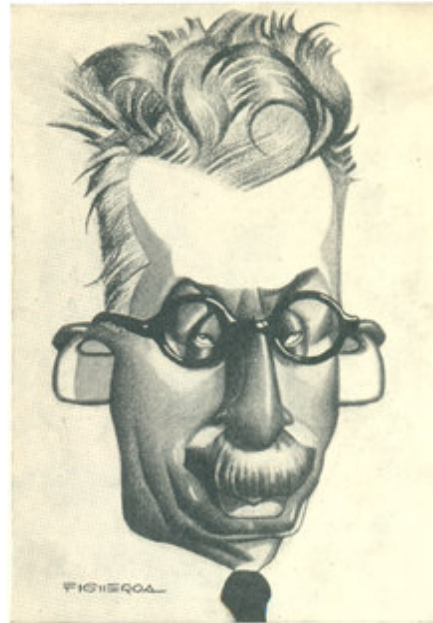
Materializam a permeabilidade entre estes dois meios as edições de livros de arte realizadas por inúmeras editoras em todo o país. A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, a Philobiblion e a Lithos Edições de Arte, no Rio de Janeiro; a Editora Hipocampo, em Niterói e a Gráfico Amador, em Recife, são algumas das organizações que fomentaram estas publicações. Tais edições foram estudadas por Catarina Helena Knychalla, em seu *O Livro de Arte Brasileiro*, volumes I e II, editado pelo Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, em 1984.

Por fim, notemos que sistematicamente, na história da gravura, observamos manifestações que demonstram a releitura artística de técnicas próprias da indústria gráfica, como a utilização de meios fotomecânicos como expressão artística, a arte digital e outras tendências contemporâneas.

A Lithos Edições de Arte situa-se no território híbrido entre a indústria gráfica e a gravura de arte. Oriunda de uma utilização funcional de técnicas artesanais, como a litografia e a serigrafia, esta oficina atualiza tais fazeres colocando-os, há quatro décadas, à disposição de artistas que pretendem produzir trabalhos em série.



4.1

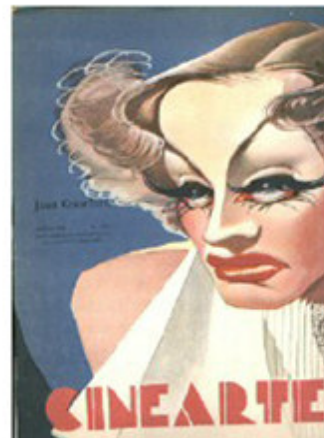


4.1

Caricaturas de Guevara e Figueroa, do final da década de 1920, em que podemos observar a assunção de artifícios gráficos próprios do desenho, como o esfumaçado de grafite e a aguada de nanquim. in LOREDANO, Cássio, op. cit.

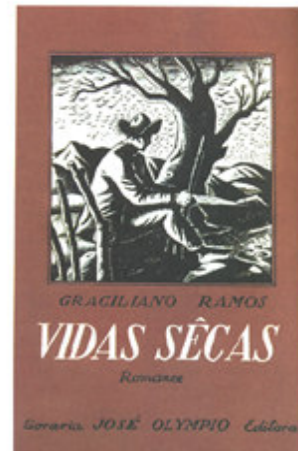
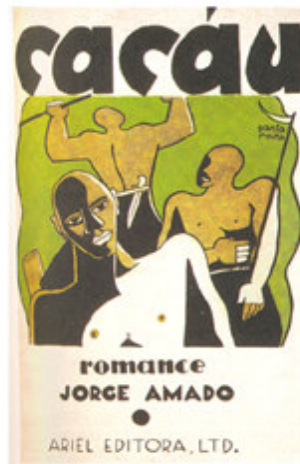


4.2



4.2

Capas da revista *Cinearte*, primeira publicação impressa em off-set. Décadas de 1920 e 1930. Arquivo Pessoal.



4.3

4.3

Ilustrações de Tomás de Santa Rosa  
para capas e miolos de livros.

O sintetismo cromático,

a utilização da linha branca,

a construção da imagem através da sobreposição de camadas  
ou através da abertura de áreas de luz, permitem-nos

perceber a contaminação da linguagem  
gravarística no desenho de Santa Rosa.

in CARDOSO, Rafael (org.), *Design Brasileiro antes do design*