

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

A imagem gravada e o livro: as publicações da
Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproxima-
ções às poéticas brasileiras entre os anos 40 e 60

Ana Kalassa El Banat

CAMPINAS - 1996

EL15i

27419/BC

IMP. ALTA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

A IMAGEM GRAVADA E O LIVRO: AS PUBLICAÇÕES DA
SOCIEDADE DOS CEM BIBLIOFILOS DO BRASIL, APROXIMA-
ÇÕES AS POÉTICAS BRASILEIRAS ENTRE OS ANOS 40 E 60

ANA KALASSA EL BANAT

Dissertação apresentada ao curso
de Mestrado em Artes do Institu-
to de Artes da UNICAMP como re-
quisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre em Artes em
28.03.96 sob a orientação do
Prof. Dr. José Roberto Teixeira
Leite do DAP-IA

CAMPINAS - 1996

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por ANA KALASSA EL
BANAT.

e aprovada pela Comissão Julgadora em

28/03/1996

José Roberto Teixeira
PROF. DR. JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA
LEITE

El 13i

El Banat, Ana Kalassa

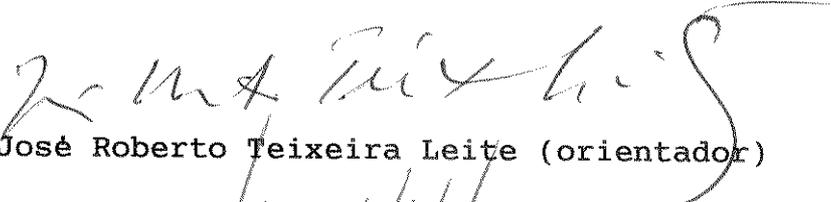
A imagem gravada e o livro: as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproximações às poéticas brasileiras entre os anos 40 e 60 / Ana Kalassa El Banat - Campinas, SP: [s.n.], 1996.

Orientador: José Roberto Teixeira Leite
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gravura - Brasil - História. 2. Gravura brasileira. 3. Livros - ilustração. I. Leite, José Roberto Teixeira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

700007

Banca examinadora:


José Roberto Teixeira Leite (orientador)


Julio Plaza


Evandro Carlos Jardim

Campinas - 28.03.96

Agradecimentos à CAPES pelo auxílio dos últimos 16 meses; à minha família, aos amigos e às instituições que colaboraram, especialmente à Biblioteca Mário de Andrade, sala de livros raros.

(...)Confidência por confidência te digo que quando me ponho a trabalhar estou convencido de que há algo a fazer, que ainda não foi feito por ninguém: não me ponho como padrão Rembrandt, nem Klee, Rubens nem Kandinsky, Goya nem Picasso, Caravaggio nem Gorgonzola: evidentemente comi de todos esses queijos, digeri-os, alguns me deram indigestão, mas se eu achasse que devia pintar até o limite de fulano de tal então não pintava nem desenhava nada - pois aquilo já está feito. O artista tem que ser um pretencioso desabrido, pois diante das pirâmides de arte feitas até agora, das milhares de vidas vividas em holocausto à criação, tem que pensar que com uma pena e um pedaço de papel, um pincel e um naco de pano, é capaz de fazer coisa que ninguém fez até hoje - e isso não para bater nenhum recorde mas precisamente porque há algo no fundo do coração ou das tripas que ainda não encontrou expressão, ainda não foi visto tal como é pressentido que poderá se dito. (...)

Trecho de carta de Arnaldo Pedroso d'Horta a José Cláudio da Silva de 15 de novembro de 1962.

Sumário

Resumo _____	8
Introdução _____	10
Cap.1. A gravura brasileira no século XX: introdução _____	13
Cap.2. A gravura e o livro:uma tradição histórica _____	22
Cap.3. A gravura original e o livro: introdução à história brasileira _____	33
Cap.4. Sobre sintaxes e poéticas _____	57
Cap.5. A gravura nas publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil _____	69
Conclusão _____	241
Anexo 1. Esboço para uma cronologia: álbuns e livros ilustrados com gravuras e técnicas afins: brasileiras ou sobre o Brasil: século XX. Originais e reproduzidas. _____	243
Índice para consulta pelo procedimento gráfico _____	327
Índice para consulta pelo nome do artista _____	328
Índice para consulta pelo autor do texto e tradutor _____	339
Índice para consulta pela editora ou responsável pela edição _____	348
Anexo 2. Depoimento: Antonio Albuquerque _____	354
Anexo 3. Depoimento: Evandro Carlos Jardim _____	361
Anexo 4. Depoimento: Luise Weiss _____	371
Bibliografia _____	374

Ilustrações

"Memórias Póstumas de Braz Cubas", "O beijo", calcografia de Portinari _____	77
"Memórias Póstumas de Braz Cubas", "O doido", calcografia de Portinari _____	78
"Memórias Póstumas de Braz Cubas", "O enterro", calcografia de Portinari _____	79
"Memórias Póstumas de Braz Cubas", página 7, desenho de Portinari _____	80
"Espumas Flutuantes", calcografia de Santa Rosa _____	83
"Espumas Flutuantes", calcografia de Santa Rosa _____	84
"Pelo Sertão", página 66, xilogravura de Livio Abramo _____	89
"Pelo Sertão", página 6, xilogravura de Livio Abramo _____	90
"Pelo Sertão", página 19, xilogravura de Livio Abramo _____	91
"Pelo Sertão", página 64, xilogravura de Livio Abramo _____	92
"Pelo Sertão", página 68, xilogravura de Livio Abramo _____	93
"Pelo Sertão", página 104, xilogravura de Livio Abramo _____	94
"Luzia Homem", calcografia de Clóvis Graciano _____	97
"Luzia Homem", calcografia de Clóvis Graciano _____	98
"Luzia Homem", calcografia de Clóvis Graciano _____	99
"Bugrinha", página 105, litografia de Heloisa de Freitas _____	102
"Bugrinha", página 124, litografia de Heloisa de Freitas _____	103

"O Caçador de Esmeraldas", página 19, buril de Enrico Bianco _____	107
"O Caçador de Esmeraldas", página 11, buril de Enrico Bianco _____	108
"O Rebelde", página 13, calcografia de Iberê Camargo _____	112
"O Rebelde", página 47, calcografia de Iberê Camargo _____	113
"O Rebelde", página 86, calcografia de Iberê Camargo _____	114
"O Rebelde", páginas 52 e 53, calcografias de Iberê Camargo _____	115
"Memórias de um Sargento de Milícias", página 278, Livro II. Calcografia colorida com aquarela de Darel _____	119
"Memórias de um Sargento de Milícias", página 244, Livro II. Calcografia colorida com aquarela de Darel _____	120
"Memórias de um Sargento de Milícias", página 22, Livro I. Calcografia colorida com aquarela de Darel _____	121
"Memórias de um Sargento de Milícias", página 85, Livro I. Calcografia colorida por aquarela de Darel _____	122
"Três Contos", página 52, calcografia de Claudio _____	126
"Três Contos", página 55, calcografia de Claudio _____	127
"Três Contos", página 30, calcografia de Claudio _____	128
"Canudos", página 11, calcografia de Poty _____	131
"Canudos", página 31, calcografia de Poty _____	132
"Canudos", página 54, calcografia de Poty _____	133
"Canudos", página 67, calcografia de Poty _____	134
"Macunaima", página 3, calcografia de Carybé _____	137
"Macunaima", página 29, calcografia de Carybé _____	138
"Macunaima", página 63, calcografia de Carybé _____	139
"Macunaima", página 74, calcografia de Carybé _____	140
"Bestiário", página 133, xilogravura de M. Grassmann _____	149

"Bestiário", páginas 10 e 11, xilogravuras de M. Grassmann _____	150
"Bestiário", página 45, xilogravura de M. Grassmann _____	151
"Bestiário", página 65, xilogravura de M. Grassmann _____	152
"Bestiário", página 101, xilogravura de M. Grassmann _____	153
"Menino de Engenho", página 13, calcografia de Portinari _____	157
"Menino de Engenho", página 131, calcografia de Portinari _____	158
"Menino de Engenho", página 31, calcografia de Portinari _____	159
"Menino de Engenho", página 141, calcografia de Portinari _____	160
"Passárgada", página 20, calcografia de Aldemir Martins _____	164
"Passárgada", página 26, calcografia de Aldemir Martins _____	165
"Passárgada", página, calcografia da Aldemir Martins _____	166
"Passárgada", página 61, calcografia de Aldemir Martins _____	167
"Poranduba Amazonense", página 11, calcografia de Darel _____	176
"Poranduba Amazonense", página 13, calcografia de Darel _____	177
"Poranduba Amazonense", página 15, calcografia de Darel _____	178
"Poranduba Amazonense", página 19, calcografia de Darel _____	179
"Poranduba Amazonense", páginas 42 e 43, calcografias de Darel _____	180
"Cadernos de João", página 18, calcografia de Babinski _____	184
"Cadernos de João", página 21, calcografia de Babinski _____	185
"Cadernos de João", página 31, calcografia de Babinski _____	186
"Cadernos de João", página 55, calcografia de Babinski _____	187
"A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Agua", estampa 1 Linóleo de Di Cavalcanti _____	193
"A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Agua", estampa 2 Linóleo de Di Cavalcanti _____	194
"A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Agua", estampa 4 Linóleo de di Cavalcanti _____	195

"A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Agua", estampa 5 Linóleo de Di Cavalcanti_____	196
"A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Agua", estampa 6 Linóleo de Di Cavalcanti_____	197
"Campo Geral", calcografia e linóleo de Djanira_____	201
"Campo Geral", calcografia e linóleo de Djanira_____	202
"Campo Geral", calcografia e linóleo de Djanira_____	203
"Campo Geral", calcografia e linóleo de Djanira_____	204
"Quatro Contos", páginas 6 e 7, calcografia de Poty_____	209
"Quatro Contos", página 23, calcografia de Poty_____	210
"Quatro contos", página 29, calcografia de Poty_____	211
"Quatro Contos", página 51, calcografia de Poty_____	212
"Quatro Contos", página 77, calcografia de Poty_____	213
"As Aparições", página 18, calcografia de Eduardo Sued____	217
"As Aparições", página 21, calcografia de Eduardo Sued____	218
"As Aparições", página 31, calcografia de Eduardo Sued____	219
"Aparições", página 55, calcografia de Eduardo Sued_____	220
"Ciclo da Moura", páginas 12 e 13, calcografia de Cícero Dias_____	225
"Ciclo da Moura", página 19, calcografia de Cícero Dias____	226
"Ciclo da Moura", página 33, calcografia de Cícero Dias____	227
"Ciclo da Moura", página 65, calcografia de Cícero Dias____	228
"O Alienista", página 37, desenho de Portinari_____	237
"O Alienista", página 60 e 61, desenhos de Portinari_____	238
"O Alienista", página 52, calcografia de Portinari_____	239
"O Alienista", página 68, calcografia de Portinari_____	240

Resumo

No Brasil o desenvolvimento da gravura é relativamente recente, com iniciativas esparsas e isoladas até o começo do século XX. Muitos dos primeiros gravadores que aqui se instalaram estiveram ligados, direta ou indiretamente, às primeiras tipografias oficiais que são implantadas no Brasil, a partir da chegada do Rei D. João VI.

A valorização da gravura como meio expressivo independente só se deu de forma definitiva no começo desse século, pela atuação de artistas como Carlos Oswald, que a conheceu na Europa e sonhou ver florescer uma gravura nacional.

Entre esses pioneiros destacaram-se Oswaldo Goeldi, Livio Abramo e Raimundo Cela, que a duras penas solidificaram a importância da gravura na arte brasileira. Alguns deles fizeram escola e deixaram seguidores, expandindo o conhecimento da gravura e garantindo seu reconhecimento no exterior como fez também Marcelo Grassmann.

Ainda hoje é sob o exemplo desses pioneiros e de seus descendentes que a gravura no Brasil está consolidada.

A imagem do que aconteceu na Europa, a expansão da gravura como meio expressivo entre artistas e público, tem muito a dever às publicações de gravuras em livro, como ilustração ou em álbum de artista.

Sem dúvida que nosso mercado editorial para esses livros sofreu de atraso cronológico em relação à Europa, mas se nossa produção nunca pode, nem deve, ser comparada, em quantidade, à produção européia, especialmente a francesa; as edições de gravura no Brasil, entre os anos 40 e 70, alcançaram expressiva qualidade gráfica. Não só pelo trabalho de ilustradores e ilustrações mas porque, também no Brasil, se difundiu a idéia de valorização do livro como um objeto a ser apreciado, desfrutado por seu valor estético. Símbolo de conhecimento, de cultura e mesmo de status social.

Incentivada pela ação de editoras, editores, bibliófilos e eruditos, criou um mercado para gravura e gravadores que não existia até então.

Desde as primeiras iniciativas, quase isoladas, já se pode perceber o influxo de uma nova formação em que gravura e literatura agem como colaboradores dentro do universo do livro. Ampliando o conceito de decorativismo que esteve ligado a ilustração.

Tipografia e estampa são colaboradores plenos em um projeto estético que busca, no resgate da tradição, uma nova possibilidade de materialização qualitativa.

Esses empreendimentos tentaram implantar, dentro das condições brasileiras, uma mentalidade contemporânea para edição de gravuras. Oferecendo novas perspectivas de trabalho, atraíram para suas oficinas os pioneiros da gravura brasileira e

artistas que eram pintores, sem discriminação.

Incentivaram a produção nacional nascente, num esforço que não deve ser desprezado.

A gravura e o livro construíram no Brasil uma história que completou mais de 60 anos e que teve em Osvaldo Goeldi seu grande pioneiro.

Os anos 40 e 50 foram especialmente importantes para a formação da identidade da gravura brasileira.

Em tempos em que ainda não existiam os grandes museus e galerias voltados para arte moderna, inaugurados a partir de 1950, as edições de gravuras em livros, jornais e revistas, foram veículos divulgadores e mesmo formadores de uma cultura visual para esse novo meio expressivo.

Entre esses empreendimentos destacaram-se: "Obras Completas de Dostoievski", de José Olympio; as publicações dos Cem Bibliófilos do Brasil; a Philobiblion de Manuel Segalá, xilógrafo e tipógrafo, todas no Rio de Janeiro. Em Niterói, a Hipocampo, em Recife, o Gráfico Amador. As publicações do Clube de Gravura de Porto Alegre e tantas ações independentes, editadas pelo próprio artista ou como projetos isolados em certas editoras.

Entre elas, os Cem Bibliófilos se destacaram pela publicação de 23 títulos, aproximadamente 400 estampas, realizadas por gravadores e pintores de importância para a época. Portinari, Livio Abramo, Iberê Camargo, Darel, Poty, Marcelo Grassmann, Djanira, Cícero Dias, Clóvis Graciano, Santa Rosa, Enrico Bianco, Heloisa de Freitas, Cláudio Correa e Castro, Carybê, Aldemir Martins, Babinski, Eduardo Sued e Isabel Pons.

Edições de luxo e restritas a um pequeno público, mas que ajudaram a abrir caminho para a gravura, oferecendo ao artista a oportunidade de realizar estampas de qualidade.

Nos anos 70 a Macunaima com Calasans Neto, a Martins com Obras Completas de Jorge Amado e Julio Pacello com seu projeto editorial, ambos em São Paulo.

Os anos 80 foram de poucas iniciativas na área da gravura e o livro. As novas condições do mercado elevaram o preço e tornaram inviável a comercialização de um conjunto fechado de estampas, as muito das novas propostas experimentais da linguagem gráfica não se adequavam mais ao pequeno espaço do livro e o mercado editorial direcionou-se para outros caminhos. Totalmente industrializado, não sente mais a mesma intimidade com a gravura que tanto animou seus pioneiros.

As poucas iniciativas que sobreviveram, centraram-se em livros de estampas, com destaque para a João Pereira, de São Paulo, principalmente pelo trabalho de Luise Weiss.

Nos anos 90 essa relação entre o livro e gravura praticamente desaparece.

Albuns de gravura continuam sendo editados mas são iniciativas sob um novo contexto.

Introdução

As relações entre a gravura brasileira e o livro de arte têm sido pouco estudadas.

Sua existência é citada por alguns autores, mas na maior parte das vezes, sua importância é diminuída ou tida como inexistente.

Esse tipo de colocação está possivelmente ligada à falta de informações sobre esse assunto.

A gravura de ilustração foi realizada, desde a origem desse meio expressivo e por quase todos os seus pioneiros.

Goeldi, Livio Abramo, Portinari, Segall, Leskoschek, Faysa Ostrower, Darel, Grassmann, Yllen Kerr, Hansen Bahia, Calasans Neto, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Santa Rosa, Manuel Segalá, Aldemir Martins, Babinski, Poty, Eduardo Sued, Mário Cravo Jr. e Cicero Dias estão entre os artistas que colaboraram para projetos de livros.

A maior parte dessa produção pertence, hoje em dia, a coleções particulares. Poucas foram as bibliotecas públicas que conseguiram organizar um acervo de obras raras como a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e a Mário de Andrade de São Paulo (onde foi realizada a maior parte dessa pesquisa).

Pouco expostas e pouco conhecidas, essas gravuras têm sido vítimas também de preconceito.

Essas circunstâncias geram situações que têm sido uma constante nas exposições retrospectivas de gravura.

Estampas que foram realizadas para ilustração de livros, relacionadas a narrativas literárias, são apresentadas sem nenhuma referência à sua origem.

Se essa condição não diminui sua capacidade expressiva, certamente negligencia a origem à qual está ligada.

Vinculada quase sempre a edições de luxo, em produções que envolvem pequena tiragem e alto custo, têm sido tomadas como formas elitizadas para uns poucos amantes do livro de arte.

Entretanto se analisada toda a extensão do trabalho que envolveu a realização dessas imagens, talvez seja possível entender a contribuição que significaram para a gravura brasileira.

Entre essas publicações, destacou-se a atuação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Cediados no Rio de Janeiro, publicaram edições de luxo de literatura brasileira ilustrada por gravuras, num período que foi de 1942 a 1968. (1)

(1) Catarina H. Knychala catalogou uma publicação de 1969, "O compadre Ogum", de Jorge Amado, com gravuras de Mário Cravo Jr., em seu livro, "O livro de arte brasileiro", mas esse exemplar nunca foi encontrado durante a pesquisa.

São 23 formas diferentes e individuais de abordar a gravura. Cada uma com suas qualidades, seu momento histórico, cada uma um projeto de existência no universo da arte.

Este não é um trabalho teórico de uma teórica. Como artista gravadora, certamente minhas inquietações e investigações orientaram-me por caminhos que se diferenciam visivelmente de um questionamento essencialmente teórico. Enfatizando a ação poética do artista, levado a relacionar-se com novos universos: o livro, a linguagem literária, a palavra como signo e como símbolo...

Nunca pensei ser possível esgotar assunto tão amplo, principalmente no que se refere aos aspectos da literatura, dos quais sou uma amadora, mas tentei construir um corpo de conhecimentos que desvendassem, ainda que parcialmente, os caminhos que permearam a concretização dessas imagens.

Para isso usei duas abordagens complementares: o aspecto histórico e o aspecto poético.

No primeiro, por meio de pesquisa bibliográfica, iconográfica e de depoimentos, organizei uma introdução à história da produção brasileira, os artistas, os editores, etc.

Esse estudo centrou-se sobre quatro pontos principais: resgatar essa produção na forma de uma cronologia; estabelecer relações entre a formação e expansão da cultura visual para a gravura e essas imagens em livro; evidenciar as relações entre a afirmação da gravura como meio expressivo e o aumento do número de publicações, como ilustração ou em álbum; investigar a queda na edição dessas gravuras a partir do final dos anos 70.

Concentra-se principalmente nos três primeiros capítulos e na catalogação cronológica.

Na segunda parte tentei, por meio da linguagem escrita, desvendar os aspectos de organização da imagem visual como síntese gráfica qualitativa.

Primeiro, numa forma ampla, por uma explanação sobre as transformações sintáticas dos procedimentos gráficos, desde as primeiras xilogravuras para livro e as formas originárias de sintaxe, até como se apresentam na gravura brasileira. Esse estudo consiste no capítulo 4.

No capítulo 5 formulei uma análise das imagens realizadas para as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, a partir do contato direto com a estampa original, sua estética e poética (forma de manipulação dos procedimentos, uso da linguagem, organização do campo compositivo, construção da figuração, etc ...), e esse conjunto de imagens em relação à obra do artista e às relações entre texto e imagem.

Não foi usado um sistema de análise único. Cada abordagem dependeu da relação que foi possível estabelecer com cada conjunto, de acordo com o que ele propõe. Alguns conjuntos foram analisados como um todo, outros imagem por imagem ou ainda em conjuntos diferenciados dentro da série completa.

Essa análise aberta fez com que variasse também a abordagem da linguagem escrita em formas, ora mais descritivas, ora

mais poéticas.

Para mim, esse é o ponto de maior interesse do trabalho porque concretiza uma tentativa de aproximação da imagem via poética individual, a partir das relações propostas pela própria imagem.

Como anexo, apresento a catalogação cronológica dos livros, acompanhada dos índices para consulta, e os depoimentos colhidos.

Cap.1. A gravura brasileira no século XX: introdução

A história da gravura contemporânea até 1965, pode ser dividida em 3 fases: Heróica (1908-1945), Afirmação (1945-1955) e Fastígio (1955-1965); segundo o professor e historiador José Roberto Teixeira Leite.(1).

Marcam respectivamente: a fase de atuação dos pioneiros que, a duras penas, conseguiram implantar a gravura no Brasil; seu florescimento e sua expansão, principalmente através da relação entre mestre e discípulo; e finalmente seu definitivo reconhecimento.

Nos anos 60 a gravura brasileira não é mais uma promessa, garantiu seu espaço de atuação, solidificou sua posição entre os meios expressivos, ganhou reconhecimento, inclusive no exterior e inaugurou um mercado promissor para a produção que começou a se tornar numerosa.

No Brasil o desenvolvimento da gravura é relativamente recente, com iniciativas esparsas e isoladas até o início do século XX.

Muitos dos primeiros gravadores que aqui trabalharam, estiveram ligados, direta ou indiretamente, às primeiras tipografias oficiais que foram aqui instaladas a partir da chegada de D. João VI. (2) Posteriormente, e também ligada à presença de D. João VI, à vinda da Missão Francesa. (3)

A valorização da gravura como meio expressivo independente, só se deu de forma definitiva, em meados do século XX, pela atuação de artistas como Carlos Oswald, que a conheceu na Europa e sonhou ver florescer uma gravura nacional.

Em 1914 esse mestre deu início a um curso para ensinar gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mas foram raros os interessados. Em vista disso, Oswald passou a atrair para o curso pintores conhecidos: "Henrique e Rodolfo Bernardelli, Adalberto Matos, Antonino Matos, Argemiro Cunha, José Cordeiro, Francisconi, João e Artur Timóteo da Costa, Pedro Brun, Carlos Chamberland e até os maestros Luciano Gallet e seu irmão Alfred Oswald, futuro pianista de renome, que fez deliciosas charges gravadas de Carlos Oswald." (4).

(1) Teixeira Leite, J. R. A gravura brasileira contemporânea. 1966.

(2) Barata, Mário Primórdios da gravura brasileira até Goeldi In: Mostra da gravura brasileira. 1974. p. 11-24.

(3) Teixeira, Floriano Bicudo Primeiras manifestações da gravura no Brasil In: Cabral, Eunice de Manso (org.) Escola Brasileira de Gravura. 1977. p. 11-18.

(4) Silva, Orlando da Breves notas sobre a origem da gravura no Brasil In: _____ A arte maior da gravura. 1976. p. 77.

Lecionou também na "Fundação Getúlio Vargas, na Biblioteca Nacional e em seu próprio ateliê tijucano."(5).

Carlos Oswald foi um pioneiro consciente de sua importância para a divulgação da gravura no Brasil. Mas sua característica como pioneiro não se limitou ao trabalho no Brasil, quando em Florença, realizando gravuras a partir de 1908, foi Oswald também um dos primeiros a desenvolver essa técnica na chamada "renovação artística".

As estampas realizadas nesse primeiro momento, conhecidas como "série florentina", são hoje consideradas o melhor de sua produção.

Como um semeador em solo fértil, formou um grande número de artistas que não decepcionaram o mestre. Jovens e ansiosos pelos novos ensinamentos, germinaram firmes em busca de uma identidade na gravura.

Entre eles o historiador Teixeira Leite destacou: "Hans Steiner, Poty Lazzarotto, Darel, seu filho Henrique Bicalho Oswald, Misabel Pedrosa, Orlando da Silva, Renina Katz e Fayga Ostrower."(6)

Muitos deles tornaram-se também mestres professores, dando continuidade ao trabalho de difusão da gravura.

Oswaldo Goeldi e Livio Abramo foram, ao lado de Carlos Oswald, os formadores da base inicial da gravura brasileira.

O. Goeldi, talvez seu maior representante, nasceu no Rio de Janeiro. Sua personalidade se destacou pela correção de caráter, como testemunham amigos e companheiros. Homem de poucas palavras e incansável dedicação ao trabalho.

Teria aprendido gravura com o alemão Bampi, artista sobre o qual pouco se sabe, passando a realizá-la a partir de 1924. (7)

A maior influência sobre sua obra foi, segundo ele mesmo, o desenhista Alfred Kubin. Ambos apaixonados pelo universo da alma, sua solidão e seu martírio. A identificação entre eles foi imediata, mantiveram constante correspondência e puderam desfrutar de um único encontro na Europa em 1930.

Em 1921 fez sua primeira exposição e em 1930 lançou o primeiro álbum: Dez gravuras em madeira, com prefácio de Manoel Bandeira e uma tiragem de 200 exemplares.

Foi um incansável divulgador da gravura, atuando também como professor e ilustrador de jornais, revistas e livros.

Num momento onde eram raras as oportunidades de mostrar o trabalho, a ilustração de livros rendeu-lhe mais que ajuda financeira.

"Cobra Norato" de Raul Bopp em 1937 (12 xilogravuras);
Martim Cererê de Cassiano Ricardo em 1945 (18 xilogravuras);

(5) Teixeira Leite, J. R. Gravura brasileira contemporânea. 1966. p.8.

(6) Idem, idem. p. 8.

(7) Idem, idem. p. 14.

"Coleção de Obras Completas de Dostoievski": "Humilhados e ofendidos" (xilografuras), "Recordações da casa dos mortos" (xilografuras), "O idiota" (desenhos) e "Novelas" (xilografuras); "Cheiro da terra" de Caio de Melo Franco em 1949 (9 xilografuras) e "Mar morto" de Jorge Amado, publicado em 1963 (8 xilografuras).

Em "Cobra Norato" o artista fez suas primeiras experiências brasileiras com a cor na xilografia.

A preocupação com a "cor gravada" foi uma constante em sua obra e alcançou a maturidade junto com o artista.

Esse mestre exerceu múltiplas influências: do caráter pessoal ao formal e profissional, tendo sido tomado como exemplo de um compromisso maior, da dedicação de toda uma vida.

Entre eles estão: Gilvam Samico, Newton Cavalcanti e Antonio Dias, Darel, Grassmann e o próprio Livio Abramo.(8)

Pelo trabalho pedagógico desses artistas a concepção goeldiana de gravura, que foi além da xilografia, se multiplicou e se expandiu.

Livio Abramo foi o terceiro pilar desse processo de construção. Intelectual, dividiu com a arte preocupações político sociais. Iniciou-se na gravura já maduro. Seu interesse surgiu depois do encontro com o expressionismo alemão, através de uma exposição. Passou a realizar a xilografia como autodidata, em períodos de produção inconstantes até os anos 30. Sofreu a influência de Goeldi e Segall. Atuou como professor e ilustrador de livros, jornais e revistas.

Marcantes em sua carreira foram as 27 xilografuras feitas para a publicação de "Pelo sertão" de Afonso Arinos, pelos Cem Bibliófilos do Brasil em 1948. Essas imagens, trabalhadas sobre madeira de topo, marcaram uma mudança estilística do artista.

Caberia aqui, uma nota sobre os estudos de Abramo com Adolf Kohler, gravador alemão, mestre na xilografia de interpretação, professor da Escola de xilografia do Horto Florestal do Rio de Janeiro.

"Durante anos, de segunda a quinta o professor passava horas na redação orientando Livio Abramo em várias questões ainda desconhecidas para ele. Ensinou-lhe quais as melhores madeiras para gravação, como se secam e como se preparam, como se lixa e como se fazer uma prancha grande, e outras informações técnicas as quais Livio Abramo não tinha acesso. Uma delas eram as ferramentas que chegavam com muita dificuldade ao Brasil e foi dele que Livio Abramo ganhou seu primeiro buril raiado que veio influenciar de maneira extraordinária os rumos de seu trabalho".(9)

(8) Teixeira Leite, J. R. Gravura brasileira contemporânea. 1966. p. 18.

(9) Adolf Kohler e a Escola de xilografia do Horto Florestal. 1986. p. 24.

Entre os dois formou-se respeitosa amizade, que superou as enormes diferenças de postura.

O próprio Kohler teria preparado as madeiras de topo usadas por Livio em "Pelo sertão".

A importância desse trabalho para sua produção posterior foi atestada pelo próprio artista em entrevista para o livro Livio Abramo - xilogravuras, do Centro Cultural São Paulo, 1986.

Ilustrou ainda "Músicas" de Heckel Tavares em 1939, "O Rio" de Carlos Lacerda (5 xilogravuras) e "Doramundo" de Geraldo Ferraz em 1956 (12 xilogravuras).

Em 1960 fundou em São Paulo, com Maria Bonomi e João Luis Chaves, o Estúdio Gravura, quando atuaram como orientadores e impressores.

Entre os pioneiros da gravura destacaram-se ainda: Raimundo Cela, que revezou-se em atividades entre Rio e Ceará, atuando como professor de gravura na Escola Municipal de Belas Artes. Henrique Alvim Correa, personalidade pouco conhecida na arte brasileira, passa a maior parte de sua maturidade em Bruxelas, onde realiza gravuras em metal. Cronologicamente, seria ele o primeiro brasileiro a fazer gravura (1904), antes mesmo de Carlos Oswald em Florença. Mas sua produção não despertou o país de origem, permanecendo até hoje, quase toda na Europa. (10)

Grande influência teve também Lasar Segall, ativo praticante da gravura na Europa, deu continuidade a esse trabalho em terras brasileiras, dentro do espírito do expressionismo alemão.

Orlando da Silva destaca ainda: Pedro Weingartner, Modesto Broco e Gomes e Raul Pedrosa. O primeiro nascido em Porto Alegre e o segundo na Espanha, ambos marcariam as primeiras tentativas de fazer surgir uma "gravura original". O terceiro teria como mérito a introdução do surrealismo fantástico na gravura brasileira. (11)

Cabe ainda destacar a importante contribuição de Portinari, gravador de inúmeras estampas, que transferiu para a gravura a segurança do desenhista experimentado. Suas imagens apresentam linhas bem traçadas, ainda que de bordas irregulares, graciosas, flexíveis e de grande expressividade, principalmente quando aparecem isoladas, sem formar massas gráficas.

Ainda hoje, é sobre o exemplo desses pioneiros e de seus descendentes que a gravura brasileira está consolidada.

Só nos anos 50, com a criação da Bienal, dos Museus de Arte Moderna do Rio e São Paulo e a multiplicação das galerias de arte, ampliaram-se as oportunidades para exposição da

(10) Teixeira Leite, J. R. Gravura brasileira contemporânea. 1966. p. 26.

(11) Silva, Orlando da Breves notas sobre a gravura no Brasil In: _____ A arte maior da gravura. 1976. p. 75 e 76.

produção de gravuras, que a esse tempo já não era pequena.

Nesse intervalo, entre os anos 30 e 50, e especialmente nos anos 40, foi grande o número de livros e álbuns publicados que alcançaram sucesso entre artistas e público.

Ainda que o mercado editorial fosse pequeno e de poucos recursos, a qualidade expressiva das imagens que veiculou garantiram sua importância.

É importante ainda lembrar que muitas dessas obras foram concebidas para bibliófilos, em tiragens reduzidas e de luxo, de onde se deduz, de pouco alcance.

Entretanto foi costume veicular, paralelamente às edições limitadas de originais, os mesmos livros ilustrados em grandes tiragens, com reproduções de boa qualidade.

O melhor exemplo desse tipo de publicação é "Obras Completas de Dostoievski", publicada pela José Olympio, nos anos 40. A coleção foi ilustrada principalmente por Axl Leskoschek e Goeldi, mas também: Darel, Santa Rosa, Marta Schdrowitz, Grassman, Livio Abramo e outros.

Possivelmente as ilustrações de Axl para "Os irmãos Karamazovi", "Um jogador", "O adolescente", "Os demônios" e "O eterno marido", sejam o que de melhor o artista realizou em sua estadia no Brasil.

Essa coleção alcançou grande sucesso de vendas, sendo reeditada sucessivas vezes até os anos 70; sempre com as ilustrações originais.

Sem dúvida, a qualidade do papel e da impressão não foram as mesmas nas edições posteriores. O papel liso e brilhante, o clichê algo desgastado e a encadernação capa dura, não tiveram o mesmo viço da edição de 40.

A primeira edição foi feita em papel macio, numa brochura bem costurada, onde a qualidade fosca da tinta e o tipo de impressão das imagens fizeram com que guardassem ares de original.

Se essas gravuras circularam sob algum "status" é duvidoso, mas puderam alcançar um público intelectualizado, que pode ter sido capaz de sentir o potencial expressivo dessas estampas, e de se deliciar com o novo aspecto que trouxeram para o livro.

Não que a ilustração de livros não fosse comum, mas veio sofrendo mudanças desde a virada do século.

Muito importante foi a contribuição modernista, mudando os conceitos sobre a relação entre palavra e imagem, produzindo uma nova visualidade.

Os principais artistas que participaram dessa renovação foram Di Cavalcanti e Santa Rosa.

Nos anos 40 essa renovação tomou novos rumos. A imagem passou a exercer mais peso dentro da concepção geral do livro. Ela deixou de ser um acessório e passou a contribuir diretamente para a formação de um projeto estético, através da apresentação das qualidades expressivas da narrativa por uma sintese gráfica.

As gravuras de O. Goeldi para Dostoievski foram realizadas dentro desse espírito.

Estabeleceram um diálogo fértil entre texto e imagem, ampliando a forma estética e perceptiva do livro.

Leskochek vem para o Brasil pouco antes de 1940, fugindo do nazismo. Exerceu aqui além do trabalho de ilustrador, o de professor. Nessa atividade influenciou alguns gravadores brasileiros, que estavam sempre em busca de aprimoramento, mas sua influência não é duradoura. Entre eles esteve Fayga Ostrower.

Marcelo Grassmann iniciou-se na xilogravura em 1943, como autodidata, mas com grande domínio da expressão. Seu universo é povoado por monstros e bestas fantásticas, seres de um imaginário muito pessoal. Dedicou-se também, e com igual maestria à calcografia, à litografia e ao desenho; reafirmando seu universo criativo em cada um deles.

Lecionou gravura em São Paulo e Rio Grande do Sul, mas não deixou seguidores diretos.

Darel Valença Lins estudou gravura em metal com C. Oswald e litografia, nos anos 50, como autodidata nas oficinas gráficas, onde exerceu intensa atividade de ilustrador. (12)

Gravador de grande habilidade, ainda assim evita os virtuosismos técnicos. No metal produziu imagens de grande apelo expressivo, baseadas no contraste intenso de profundas massas negras, de grande relevo, aos cinzas suaves e branco do papel.

Na litografia, além do desenho, destacou-se pelo uso da cor com grande expressividade e contraste.

Nos primeiros anos de seu surgimento, a gravura brasileira contemporânea foi prioritariamente figurativa.

No início dos anos 50, uma forte tendência político-social foi cultuada por artistas principalmente no sul do país.

Reunidos em torno do Clube de Gravura de Porto Alegre (1950) estiveram: Carlos Scliar (que acabava de retornar da Europa, onde participou de movimentos artísticos, políticos e sociais), Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Vasco Prado. Essa linha de "realismo social" também sensibilizou artistas como Renina Katz (que mais tarde se dedicou intensamente à litografia e à abstração) e Paulo Werneck.

A orientação do grupo foi principalmente pelo linóleo, mas também pela xilogravura.

Em 1951 Danúbio Gonçalves criou o Clube de Gravura de Bagé.

A produção desses artistas, apesar de apresentar temas muito semelhantes, foi desigual em sua qualidade expressiva e nem todos os resultados gozaram de potencial artístico.

(12) Teixeira Leite, J. R. De Goeldi ao abstracionismo In: Mostra da gravura brasileira 1974. p. 28

O exemplo do clube, e as publicações que ele fez (1952, Gravuras Gaúchas; Seis gravuras originais de Glênio Bianchetti; Cinco gravuras originais em camafeu de C. Scliar e Doze xilogravuras de vários artistas), foram importantes divulgadores da gravura brasileira.

A partir de 1950 multiplicaram-se os focos de produção e ensino da gravura: " 1950, ODA - Oficina de Arte, por Odetto Guersoni; 1951, Clube da Gravura de Santos, por Mário Gruber; 1951, Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde lecionou Livio Abramo; 1952, Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife; 1955, um grupo se reuniu em torno de Hansen Bahia em Salvador [do qual fez parte Calasans Neto]; 1959, Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e 1960, Estúdio Gravura em São Paulo, por L. Abramo, Maria Bonomi" [e João Luis Chaves]. (13)

Se a primeira fase da gravura brasileira foi marcada pelo eixo Rio - São Paulo, a segunda fase se caracterizou pela descentralização. E a gravura se afirmando e expandindo suas fronteiras.

Podia-se dizer então, que nesse início da gravura a figuração orientou-se principalmente em dois sentidos: o primeiro e mais marcante, é expressionista com influências germânicas e o segundo o "realismo social".

Na primeira forma, em casos mais ou menos ligados à ascendência germânica, destacam-se ainda: Babinski, Poty Lazzarotto (importante também como desenhista e ilustrador), Calasans Neto (formado sob a influência de Hansen) e Newton Cavalcanti (que assimila formas regionalistas da xilogravura popular).

Não se pode esquecer também de Gilvan Samico, discípulo de Abramo e Goeldi, que alia uma poética formalista elaborada a estética de uma iconografia com raízes na xilogravura popular.

Fayga Ostrower, apesar do início figurativo, tornou-se uma das referências mais importantes da gravura abstrata brasileira.

Seus primeiros desenhos e xilogravuras abstratas datam dos primeiros anos da década de 50. São imagens cheias de lirismo onde, em plena maturidade a cor desempenhou papel importantíssimo.

Sua produção é um marco, não só para gravadores brasileiros como para a crítica internacional.

Nesses anos Livio Abramo, com gravuras onde a figura é quase totalmente diluída, e Arthur Luiz Piza, figuraram ao lado de Fayga com referências importantes para esse início da gravura abstrata. (14)

(13) Costella, Antonio A xilogravura no Brasil In: Introdução a gravura e história da xilogravura. 1984. p. 112.

(14) Jayme Mauricio A gravura abstrata no Brasil In: Mostra da gravura brasileira - 1974. p. 34.

Nesse universo do "não figurativismo" vieram a afirmar-se também os nomes de: Lygia Pape (representante do movimento neo concreto), Vera Bocayuva Mindlin, Pedroso d'Horta, Geraldo de Barros, Dorothy Bastos, Edith Behring, João Luiz Chaves, Ana Leticia, Rossini Perez, Maria Bonomi e Yolanda Mohaly.

Entre os artistas que só posteriormente aderiram à abstração estão Renina Katz (que adota a litografia como forma expressiva, em estampas coloridas cheias de poesia) e Iberê Camargo, que priorizou a gravura em metal, adotando por algum tempo a abstração, voltando à figuração nos anos 80. Falecido no ano passado, o artista nos deixou impressionante obra gráfica.

O maior apoio que esses artistas receberam nesse começo, veio em 1959, com a inauguração do Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Para orientar os cursos promovidos pelo ateliê foi trazido de Paris, o mestre Friedlander. Sua nomeação criou certa polêmica e sua contribuição é por vezes discutida: "Concordamos com aqueles que declaram que do ponto de vista artístico propriamente, Friedlander não é uma grande figura. Seria impossível admitir-se, porém, que sua atuação entre nós não foi das mais consequentes. Tínhamos entre nós gravadores que haviam atingido o mais alto nível técnico. Mas nenhum deles manejava os mesmos métodos que Friedlander; nenhum deles havia se imposto um respeito tão grande à liberdade dos outros artistas; nenhum deles se encontrava tão bem informado a respeito das vanguardas artísticas." (15)

"Lirico, organicista, gestual, caligráfico, geométrico ou concretista, o abstracionismo na gravura brasileira refere-se diretamente ao grande movimento internacional que se iniciou com Kandinski e evoluiu até o chamado hard-edge minimalista". (16)

O campo para a litografia foi ainda mais incipiente, do principio do século até a década de 40 era usada como o off-set da época. Estampou todo tipo de rótulos de embalagens e depois revistas como o Malho e a Revista da Semana. (17)

No final da década de 50, Darel encabeçava um grupo que fazia litografia no Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes, mas a oficina não fazia parte do curso oficial.

Só mais tarde, em 64, com a reforma do ensino universitário passou a integrar o currículo regular. (18)

(15) Jayme Mauricio A gravura abstrata no Brasil In: Mostra da gravura brasileira - 1974. p. 36.

(16) Idem. p. 37 e 38.

(17) Camará Ribeiro, Adamastor Darel Valença Lins: depoimento. Rio de Janeiro: Oficina de gravura SESC-Tijuca. 21-12-86.

(18) Camará Ribeiro, Adamastor Antonio Grosso: depoimento. Rio de Janeiro: Oficina de gravura SESC-Tijuca. 24-9-86.

Em São Paulo as condições não eram diferentes. Nos anos 50 haviam poucas prensas de metal funcionando, como a da Escola de Belas Artes, onde Francisco Domingo ministrava um curso extra curricular e uma em seu atelie particular. (19)

Mas logo o atelie da Belas Artes foi fechado.

No final dos anos 70. Miriam Schiaverini, Carelli e Donato, todos ligados à gravura lecionavam na Belas Artes.

Ainda nos anos 70 a Faap consegue montar um dos melhores ateliês da época, equipado para metal, xilogravura, litografia, serigrafia e off-set.

Com a saída do professor Trindade Leal. Evandro Carlos Jardim passa a lecionar nesse ateliê, foram 13 anos de trabalho.

Em 1974, Regina Silveira e Julio Plaza passaram a integrar o curso.

A Faap foi um ponto congregador de artistas e estudantes até o início dos anos 80. (20)

Em 1972, Walter Zanini estava organizando o curso da ECA-USP. Evandro Carlos Jardim e Miriam Schiaverini, foram chamados para montar os ateliês. Com a chegada de Regina Silveira e Julio Plaza, estes passam a integrar o grupo também nesse trabalho. (21)

Durante os anos 70 e 80 os focos de realização e discussão da gravura sofreram algumas mudanças. Os ateliês livres, sediados principalmente nos museus, continuaram atuando. Os ateliês particulares também continuaram a atuar, mas sua produção têm estado mais voltada para atender o mercado já estabelecido, colocando essa produção, na maior parte das vezes, distante de uma discussão mais contemporânea da gravura brasileira.

Os clubes de gravura desapareceram e não deixaram sucessores.

Os ateliês individuais, onde o artista trabalha isolado, multiplicaram-se e tornaram-se importantes focos da produção de "vanguarda".

Mesmo quando o ateliê é compartilhado por mais de um artista, essa convivência física não tem significado uma proposta comum de trabalho. O mesmo acontece com os ateliês universitários que vêm se destacando, em São Paulo, como centros renovadores da produção atual da gravuras, é baseada na pesquisa individual que ela tem se desenvolvido.

(19) El Banat, Ana Kalassa Depoimento: Evandro Carlos Jardim. Dia 22.12.95, no atelie da João Dias, transcrita integralmente no anexo 2.

(20) Idem.

(21) Idem.

Cap. 2. A gravura e o livro: uma tradição histórica.

Desde a origem das primeiras civilizações o homem procurou maneiras de registrar, numa linguagem escrita, diversos aspectos de sua vida cotidiana e intelectual.

Essas preocupações revelam o sentido prático, necessário à organização da vida em comunidade e o sentido histórico temporal de perpetuar uma memória para o futuro e estabelecer vínculos com o passado.

Os mesopotâmicos têm sido apontados como os primeiros a formular uma linguagem escrita, mas também os egípcios desenvolveram, quase ao mesmo tempo, se não anteriormente, uma escrita própria. (1)

Essas primeiras escritas são conhecidas como "pictográficas", que compreendem o uso de imagens mais ou menos estilizadas, dentro de um universo reconhecível do cotidiano.

Esses signos gráficos foram convencionados e por meio da capacidade de abstração, com o tempo e o uso, ganharam sentidos que iam além de seu aspecto inicial, passando a requerer uma interpretação específica, transformando-se num complexo sistema de símbolos, de onde surge a escrita ideográfica. (2)

A dissociação entre imagem e linguagem escrita só foi completa com a escrita fonética, sistema de símbolos que representam os sons da linguagem oral e deram origem à atual escrita alfabética.

Aos poucos a maior parte das civilizações traduziu sua história oral para uma linguagem escrita alfabética, com exceção do oriente, onde a escrita ideográfica foi mantida por uma forte tradição.

Foram vários os aspectos que influenciaram na escolha dos materiais para escrita: as tradições religiosas, a necessidade de durabilidade, a disponibilidade do material, a finalidade da escrita, o aspecto estético.

As primeiras escritas pictográficas usaram principalmente a pedra, a argila e a madeira, mas esse materiais eram de difícil transporte e armazenagem e se partiam ou pereciam com facilidade.

(1) Katzenstein, Ursula E. A origem do livro: da idade da pedra ao advento da impressão tipográfica no ocidente. São Paulo: HUCITEC, Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. pág. 22, 23 e 24.

(2) Idem Ibidem pág. 24-26.

No Egito usou-se o papiro, na Índia a folha de bananeira, os chineses a seda, os judeus a pele de animal especialmente tratada para seus textos sagrados.

Cada um desses materiais tinham uma forma de organização específica. Os rolos e volumes sanfonados foram os mais usados, mas foram muitas as formas de "costura" utilizadas.

No ocidente disseminou-se o padrão de costurar as peles por uma de suas laterais, usando o pergaminho ou a pele não tratada. Processo que permaneceu para o uso da folha de papel.

A Igreja Católica assumiu, no período medieval, o papel de manter, organizar, interpretar e divulgar a cultura latina pagã e toda a cultura religiosa formada sob sua tutela.

O livro manuscrito e iluminado teve então grande impulso.

Realizado principalmente nos scriptoria monásticos, dentro de um sistema de divisão de trabalho, esse livro, ricamente ilustrado, feito com uma escrita cuidadosa mas pouco legível, era um artigo de luxo ao qual um pequeno grupo seletivo tinha acesso.

A grande maioria da população era analfabeta, mesmo entre a aristocracia e a burguesia emergente.

A ilustração exerceu nesse momento um papel muito importante, porque muitas vezes era através dela, e não da escrita, que se compreendia o sentido do texto.

O final da Idade Média foi marcado por uma abertura da cultura letrada para um número maior de não religiosos, como ocorreu na França com as Universidades Livres.

Esse novo público, consumidor ávido do livro, impulsionou um processo de sistematização no trabalho de copistas, em detrimento da ilustração. (3)

Entretanto nos livros piedosos, de horas, e outros livros devocionais, a ilustração continuou exercendo o papel de tornar o livro um objeto para ser apreciado por seu cuidadoso trabalho decorativo e pelo impacto moralizante, contido na estética dessas imagens.

A xilogravura surge na Europa do século XIV, como um meio popular para realizar imagens, mas seu resultado sobre pergaminho deixava a desejar.

A introdução do papel nesse mesmo tempo, ofereceu a condição que faltava para que essa técnica se desenvolvesse e ganhasse importância, impulsionando sua valorização como único método para se obter imagens exatamente repetíveis, de forma rápida e a baixo custo.

Tanto a xilogravura como o papel eram técnicas seculares para os chineses, mas somente na introdução do papel se admite uma influência direta dessa cultura, intermediada pela cultura islâmica.

(3) Febvre, Lucien e Martin, Henry-Jean O aparecimento do livro. São Paulo: HUCITEC e UNESP, 1992.

Há outras teorias para a introdução do papel no Ocidente, como por exemplo a que propõe a cultura judaica, amplamente letrada e diretamente em contato com a Europa, como intermediadora da nova tecnologia. (4)

Não cabe nesse trabalho discutir detalhes de autoria, o que interessa diretamente são as consequências que advieram da sua introdução.

Para a xilogravura, o papel feito inicialmente de trapos, significou um grande impulso na direção de seu aperfeiçoamento e divulgação entre um público cada vez maior.

De técnica popular, usada principalmente para produzir cartas de baralho e todo tipo de imagens baratas, foi adotada para realização de imagens sacras e acabou por substituir a iluminura.

O livro ilustrado tornou-se um produto cada vez mais procurado, e a xilogravura foi adotada como meio para estampagem das imagens permitindo a ampliação da produção, a um custo mais baixo.

Em alguns casos chegou-se a realizar todo o livro por meio do processo xilográfico, o que ficou conhecido como incunábulo.

Essas primeiras formas de produção em série do livro imitaram o livro manuscrito em todos os detalhes: tipo da escrita, disposição do texto e imagens.

Ser capaz de manter o padrão estético do livro manuscrito e iluminado, em suas principais características, era uma qualidade que determinava a habilidade do novo profissional: o gravador.

Com base nesse processo de elaboração, grande número de xilogravuras foram coloridas a mão, de maneira mais ou menos despreocupada, de acordo com a finalidade a que eram destinadas.

O mesmo papel de trapo criou condições para que um novo e definitivo invento, conhecido como tipografia, viesse alterar os rumos do desenvolvimento do livro no Ocidente.

Surgiu na Europa do século XV, como procedimento artesanal, baseado na concepção da impressão de caracteres por tipos móveis, mas não manteve ligação direta com o desenvolvimento do incunábulo xilografado. (5)

A Gutemberg de tem sido atribuída a invenção da primeira prensa tipográfica a trabalhar com tipos móveis.

Pesquisas mais recentes tentam comprovar a veracidade dessa afirmação ou procurar outras possibilidades.

(4) Katzenstein, Ursula E. A origem do livro. 1986.

(5)Febvre, Lucien e Martin, Henry-Jean, O aparecimento do livro. 1992.

Esses primeiros anos da atividade tipográfica na Europa possuem, até hoje, aspectos pouco conhecidos e obscuros, que não permitem a reconstituição exata do seu desenvolvimento.

Outra teoria que tem sido bem aceita é a do múltiplo desenvolvimento, não por um inventor, mas por vários artesãos obscuros, em diferentes lugares, que trabalhando sob as novas condições técnicas e no ambiente propício do século XV, chegaram a resultados aproximados da tipografia. Aperfeiçoando-a com o uso. (6)

O certo é que em muito pouco tempo essa técnica tornou-se conhecida e praticada por toda Europa. Alcançando excelentes resultados na impressão de textos e desencadeando um processo de industrialização também do papel.

No caso do livro impresso, a referência estética que continuou predominando foi a mesma que influenciou o incunábulo xilografado: o livro manuscrito e iluminado.

E não tardou para que a xilogravura fosse adotada como processo de estampagem para grande partes das imagens que ocuparam as páginas junto a esses textos.

Esses dois meios, gravura e tipografia, eram frutos de uma mesma mentalidade e possuíam muitos aspectos comuns, que impulsionaram essa união.

Eram baseados no mesmo sistema de encavos e relevos e formavam o mesmo tipo de relação de figura negra sobre o fundo branco da página, pela inversão do desenho da matriz.

Permitindo que prancha gravada e caracteres pudessem ser impressos em um só tempo, sem qualquer impedimento técnico e com a mesma tinta.

A cultura científica nascente depois de longos anos de um forçado desenvolvimento tecnológico e a nova mentalidade humanista, surgida com o renascimento, deu novo impulso à produção de imagens e a popularização do livro impresso. (7)

Nessas xilogravuras a primeira grande influência estilística foi alemã, difundida pelo deslocamento próprio do livro e dos impressores alemães que se instalaram na Itália e na França. (8)

Contudo o aumento da produção local fez com que, antes do final do século XV, os estilos se renovassem, proporcionando uma diferenciação cultural e estilística da imagem gravada.

Ainda no século XV, o processo de impressão de imagens renovou-se com o surgimento de uma nova técnica: o talho doce.

Os métodos necessários à sua realização eram velhos conhecidos e estavam ligados à ourivesaria, mas só o ambiente excepcionalmente propício do século XV e a grande divulgação

(6) Febvre, Lucian e Martin, Henry-Jean O aparecimento do livro. 1992.

(7) Idem Ibidem

(8) Idem Ibidem

de imagens gravadas pela xilogravura fizeram com que, dentro das próprias oficinas de ourivesaria, se pensasse em aplicar os processos de gravação do metal para produzir uma matriz, que pudesse ser estampada sobre papel.

Aos poucos, a gravura a talho-doce foi sendo mais frequentemente adotada, mas a xilogravura ainda predominou junto a tipografia.

No século XVI, a produção de imagens gravadas estava em franco desenvolvimento por toda parte, mas na segunda metade do século a indústria tipográfica teve de superar uma grande crise.

A elevação excessiva dos preços em meio a uma economia instável, paralisou esse clima expansionista e provocou um verdadeiro desgaste na produção de gravuras para ilustração.

As antigas xilogravuras foram usadas à exaustão, reaproveitadas em edições que nada tinham em comum umas com as outras, em tiragens cada vez mais descuidadas.

A pouca produção existente se limitou a cópias das cópias já existentes e seu uso foi sendo restringido até o final do século XVI. Desacreditando a imagem xilografada.

O final dessa crise foi marcado pela substituição definitiva da xilogravura pela gravura em metal, a talho-doce, relegando-a à literatura ambulante.(9)

Tecnicamente, a gravura a talho doce não era totalmente adequada a impressão tipográfica.

Texto e imagem tinham de ser impressos separadamente e o processo de justaposição era muito delicado.

Entretanto o início do século XVI assistiu também à expansão da influência do estilo renascentista italiano que passou a ser adotado em outros países, principalmente Alemanha, por meio de Albrecht Durer e França com a escola de Fontainebleau.

Com o olhar voltado para a cultura greco romana, esse estilo desenvolveu, por outro lado, uma concepção de desenho linear baseado na observação natural, que teve a figura humana como tema principal.

A estética resultante desse processo não se adaptava completamente à xilogravura, mesmo em sua forma mais refinada.

Já o talho-doce foi capaz de corresponder às novas necessidades do desenho e adaptar-se perfeitamente ao gosto da época.

A calcografia permitiu uma nova aproximação com o universo real, dentro de uma sintaxe mais flexível, alterando o conceito de verossimilhança possível na imagem gravada.

Mesmo distante de ser uma informação visual fidedigna, permitiu que o desenho nela trabalhado, guardasse informações do que retratou, impossíveis para a cultura que a precedeu.

(9) Febvre, Lucian e Martin, Henry-Jean O aparecimento do livro. 1992.

Artistas como Durer e o italiano Mantegna adotaram essa técnica como uma forma expressiva, onde puderam reestruturar seu universo estético e ampliar o alcance de sua obra.

Outros artistas a utilizaram como forma de divulgarem sua obra, para muito além da fronteira de seus países, por meio da tradução de suas pinturas, o que ficou conhecido como gravura de reprodução.

Esse processo de tradução da imagem para a gravura não se restringiu à pintura.

A adaptação perfeita ao olhar renascentista e posteriormente barroco, fez desse processo um meio para veiculação de todo tipo de imagem, levando o processo de tradução a uma sistematização do desenho gravado sobre a chapa.

O italiano Marcantonio Raimondi foi um dos precursores dessa simplificação e ordenação do traçado linear. (10)

Outros gravadores também foram se especializando, num processo que recaiu na divisão do trabalho por temas e particularidades, acelerando a produção, diminuindo o custo, gerando um comércio de estampas nunca antes visto.

Somente com o processo de sistematização foi possível garantir a lógica da imagem resultante desse processo de criação desarticulado.

Livros de imagem tornaram-se cada vez mais comuns e consumidos com mais avidez pelo grande público.

Podia-se simplificar em dois processos básicos de relação do artista com a imagem gravada.

Um em que surgem imagens de caráter generalizante, onde sobressai o valor informativo, o preço baixo, a produção sistematizada e o virtuosismo do artesão.

E outro onde as imagens tiveram em destaque, o potencial expressivo da linha, prevalecendo a realização do desenho segundo condições determinadas pelo processo estético e que também alcançaram grande sucesso. Representado pela obra de artistas como: Callot, Rembrandt, Seguers, Tiepolo e Piranesi.

A França foi, no século XIX, o maior ponto de referência para a produção de livros ilustrados.

Esses livros, concebidos e encadernados luxuosamente, eram destinados à nova classe ascendente, que procurava ampliar sua biblioteca particular com volumes onde o texto tinha pouca importância.

Entretando as imagens que ocuparam esses livros eram o resultado de um longo processo.

Primeiro o artista preparava um desenho sobre cartão que seria invertido e traduzido para o sistema linear da gravura, um outro artesão realizaria o desenho sobre a chapa de metal e, possivelmente um terceiro realizaria a gravação.

(10)Ivins Jr., W. M. *Imagem impresa y conocimiento: analisis de la imagen pre-fotografica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

Em muitos casos, trabalharam para essa gravação vários artesãos, de acordo com a especialidade de cada um, dentro do limite bem pouco flexível dos sistemas de traçado linear, próprios ao gosto da época.

O espaço para inventividades expressivas, nesse trabalho, era quase inexistente.

Finalmente, numa quinta etapa a matriz seria impressa sobre papel, por um outro artesão habilitado.

O resultado dessa sucessão de etapas foi uma imagem rígida, que não guardava quase nenhuma característica expressiva do desenho que lhe deu origem.

Artistas como Boucher e Fragonard realizaram desenhos que foram posteriormente gravados pela escola francesa, mas o resultado obtido em quase nada lembra o frescor de suas pinturas. (11)

Enciclopédias, livros de viagens, tratados científicos sobre a fauna e a flora, todos foram impulsionados pela possibilidade de ilustração por talho-doce em sua sistematização.

Entretanto, afastou temporariamente o artista da estampa. Não sendo iniciado nos métodos de gravação, o acesso direto do artista à gravura era quase impossível e a imagem original decaiu visivelmente, resultando na valorização do virtuosismo técnico em detrimento do potencial expressivo.

Na Inglaterra iniciativas interessantes foram feitas com a realização de imagens satíricas e visionárias por William Hogarth, Alexander Cozens e especialmente William Blake.

Entre os séculos XVIII e XIX, na Espanha, Goya criou seu universo de crítica e tormento social, revolucionando a técnica da água-tinta.

Na França, Corot, Millet, Rousseau, Delacroix e Gericault criaram desenhos para serem gravados, mas foi com Daumier, usando diretamente a litografia, que essa arte se renovou. Seu exemplo de livre procedimento gráfico e de sátira social foi seguido por muitos outros artistas como Gavarni.

A fotografia, inventada no princípio do século XIX, se afirmou como o processo moderno de reprodução de imagem.

O resultado proporcionado pelo procedimento fotográfico, possibilitou que ficasse definida a diferença entre informação visual e expressão visual, oferecendo um registro do mundo real como antes nunca havia sido possível.

O resultado obtido pelo olho mecânico era capaz de guardar informações que a imagem gravada nunca pode oferecer.

Não era intermediado pela mão humana, não necessitava de uma sintaxe pela qual traduziria sempre sob limites bem definidos.

Era capaz de apreender instantaneamente a realidade, como se "tivesse vontade própria", ignorando o papel do olho humano

(11) Febvre, Lucien e Martin, Henry-Jean O aparecimento do livro. 1992.

como selecionador e do meio como uma tradução, possível de ser alterada, montada, manipulada. São aspectos que só mais tarde foram destacados.

Atribuindo a imagem um caráter de "veracidade", que resistiu por muitos anos, levando-a a uma difusão rápida e indiferenciada.

Sua aparição causou uma reorganização nos meios de difusão de informação visual e impulsionou a diferenciação da gravura como expressão visual.

A segunda metade do século XIX assistiu a reestruturação do panorama gráfico e a renovação da gravura original.

Os pintores gravadores foram os principais responsáveis por esse processo.

A litografia, inventada por Senefelder nos últimos anos de século XVIII, foi um importante colaborador.

As características de seus procedimentos aproximavam-se muito do desenho e permitiram mais agilidade no processo total, eliminando muitas das dificuldades técnicas que deixaram o artista pouco à vontade com a gravura.

A estampa foi aproximada aos processos tipográficos mais ágeis como jornais e periódicos.

A litografia passou a ocupar um lugar de destaque entre os métodos para criação de imagens para artistas como: Redon, Daumier, Toulouse Lautrec, Bonnard e Vuillard.

Voltados para seu aspecto originário artesanal e não para virtuosismos, os pintores impressionistas, pós impressionistas, simbolistas e da escola de Paris adotaram não só a litografia como renovaram também a xilogravura e a gravura em metal.

Jovens editores, incentivados por essa aproximação, promoveram edições de gravuras e publicações de álbuns, colocando a estrutura das gráficas a disposição dos artistas.

Essas novas condições criaram a possibilidade para que jovens pintores e escultores da vanguarda, usassem também a gravura como meio expressivo para seus projetos estéticos.

A França foi novamente o foco principal dessa produção, com editores como: Vollard, Skira e Kahnweiler.

Esses pioneiros aliaram a artesanidade da gravura às origens da tipografia, revivendo essa tradição.

Foram edições muito bem cuidadas, tanto para o texto e a imagem, como para o acabamento geral, em que publicaram poesias ou romances, de autores clássicos e dos escritores modernos, acompanhados de estampas: calcografia, xilogravura e litografia, dos artistas ligados à vanguarda européia.

Por meio dessas edições integraram a gravura ao processo de modernização artística que se afirmou no princípio do século XX.

Por um lado, a gravura original nunca havia tido um projeto de edição organizada, nessas proporções e com tanta preocupação com a qualidade técnica da imagem. Por outro lado é justaposta ao texto, não como decoração estéril, mas como meio

expressivo que dialoga com o livro. Essa nova perspectiva ampliou o conceito de ilustração e criou novos conceitos sobre a relação palavra imagem.

Entre os artistas que participaram dessas edições estiveram: Bonnard, Chagall, Picasso, Braque, Denis, Derain, Dufy, Maillol, Griss, Laurens, Matisse, Dali, Mirò, Rodin, Rouault, Lhote, Leger, Segonzac, Laurencin, De Chirico, Grosz, Slevogt, Kokoschka, Barlach, Nash e Calder.

Esse tipo de publicação foi realizada também em outros países, mas a França foi seu principal centro, editando intensamente até a metade do século XX e ainda depois dela.

Mas essa não foi a única porta de entrada, nas vanguardas, para a gravura.

Artistas ligados ao expressionismo como: Heckel, Pechstein, Nolde, Muller e Feininger e seus precursores Munch e Kollwitz, adotaram a xilogravura em seu aspecto artesanal mais puro e menos refinado, fazendo do processo um limite fértil para estruturação de seu projeto estético.

E quando adotaram a gravura no livro, também o fizeram por seu aspecto construtivo.

Formaram-se duas concepções que se distinguiram por uma diferença de abordagem dos procedimentos, mas tiveram em comum o resgate da tradição artesanal.

A Escola de Paris, enfatizou o processo criativo no desenho da matriz e acelerou o processo de estampagem na gráfica pela atuação de técnicos especializados.

Além disso aliou essa produção gráfica à literatura, promovendo o resgate da tradição originária do livro como forma de incursão no meio artístico moderno, buscando na artesanidade uma identidade ideológica.

Os expressionistas garantiram a atuação do artista em todas as fases do processo de realização da imagem gravada, diferenciando a impressão como possibilidade de trabalho criativo, resgatando sua forma artesanal mais íntegra, tomaram a artesanidade como forma de proceder plasticamente.

Na maior parte desses livros, os procedimentos artesanais foram repetidos em quase todas as etapas, da realização do texto e imagens até a encadernação, transformando o livro em mais que um veículo de informação, um objeto de culto.

Diminuiu-se a quantidade da produção, permitindo desigualdades na forma total e gerando diferenças qualitativas.

Tomando emprestado os conceitos de Benjamim, esses procedimentos de materialização do objeto acentuariam seu valor de culto e lhe confeririam certa "aura", daí o "status" de objeto artístico. (12)

No centro desse processo pode-se distinguir uma oposição entre produção artesanal e mecanização.

(12) Benjamim, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica in: *Magia e técnica, arte e política*. 1987. p. 165-96.

Essa oposição forma um sistema complexo de relações que permeiam as fases da produção artística.

Na produção artesanal são restabelecidos os laços com a tradição originária do livro e as etapas históricas de sua realização são refeitas, estabelecendo um vínculo qualitativo entre reconstrução material e reconstrução ideológica.

Essa artesanabilidade seria o condutor para a reafirmação do ser como gerador de conhecimento.

A distância temporal entre os primeiros livros artesanais e a produção contemporânea é que permite a possibilidade de recriação qualitativa.

Somente quando desvinculada de sua origem social e econômica a artesanabilidade no livro pode ser tomada como valor estético e a reprodutibilidade como efeito e não como causa.

Na produção mecanizada e industrializada o valor de culto do livro como metáfora do conhecimento humanizado, é substituído pelo valor qualitativo, de produção maior e mais barata para um grande mercado consumidor. O livro deixa de ser um objeto estético.

Entretanto, o grau de mecanização da indústria gráfica de 50 anos atrás não pode ser comparado ao atual, especialmente no Brasil. A produção feita sob essa mecanização incipiente, basicamente artesanal, guarda características que marcam essa produção, reinvertendo a polaridade, diferenciando esteticamente aspectos da sua aparência, inserindo-a numa outra tradição e despertando seu valor de culto. (13)

Não se pode negar também que a presença da gravura no livro artesanal confere a essa produção uma grande coerência. Há uma vinculação real entre o processo de formação artesanal da gravura e essa produção artesanal do livro.

Quando se faz uma opção pela gravura, faz-se também uma escolha por uma forma de ação sobre um elenco de procedimentos, como recriação qualitativa da estrutura gráfica originária.

Somente dentro dessa esfera caberia falar numa escolha técnica, porque é preciso a ação da vontade, uma idéia, uma vivência real da matéria que pré-exista à essa escolha e a conduza.

A criação é simbiótica e só possível através da experiência. Intenção e ação num mesmo sentido.

No livro de arte associado à gravura, há um resgate de uma expressão ligada à tradição do processo artesanal.

Tipografia e estampa são colaboradores plenos em um projeto estético que busca, no resgate da tradição, uma nova possibilidade de materialização qualitativa.

(13) Benjamim, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica in: *Magia e técnica, arte e política*. 1987. p.165-96.

Duas formas básicas podem ser determinadas nessa relação do livro com a gravura.

Na primeira, a gravura que acompanha o texto literário na qualidade de ilustração, pode estabelecer vínculos com a narrativa, muitas vezes por meio da organização da figuração, ou então não estabelecer vínculos diretos, fazendo uso também da imagem abstrata. O resultado desse procedimento é o chamado livro de arte.

Na segunda forma, não há texto ou o texto é uma apresentação do artista, e o livro compõe-se principalmente de imagens, resultando naquilo que conhecemos como álbum.

Cap.3. A gravura original e o livro: introdução à história brasileira. *

O início da gravura original, foi permeado por muitas dificuldades.

Ainda nos anos 10, Carlos Oswald e Goeldi tentavam fazer valorizar a imagem gravada e sobreviver em meio a um ambiente quase hostil.

Carlos Oswald atuou desde 1914 como professor no Liceu de Artes e Ofícios, posteriormente na Fundação Getúlio Vargas, na Biblioteca Nacional e em seu próprio ateliê.

O testemunho de gravadores que vivenciaram esses ambientes desvenda um pouco, que tipo de ação tiveram de exercer esses pioneiros.

Fayga Ostrower ressalta a precariedade das condições materiais: "nós tínhamos uma prensa cujo rolo talvez tivesse quarenta centímetros e tinha assim uns dez centímetros...quer dizer uma prensinha. O material que a gente tinha... realmente nós começamos na melhor tradição brasileira, improvisando tudo, tudo, tudo..." (1)

Orlando da Silva e Edith Behring, enfatizam aspectos semelhantes: "éramos quatro pessoas (no Liceu de Artes) numa sala muito exigua; praticamente só tinha a prensa, não cabia mais nada. Quando o professor chegava, (Carlos Oswald no Liceu de Artes e Ofícios) a gente pegava um banquinho...e botava do lado de fora, porque não cabia lá dentro. E então, conversava com a gente sobre história da gravura, sobre filosofia, sobre tudo, mais do que sobre gravura, porque não podia fazer nada lá. Só podia imprimir..." (2)

"A Fundação (G. Vargas) tinha todos os recursos, mas na parte justamente de gravura em metal não tinha: está faltando isso, vamos substituir por aquilo, está faltando aquilo...Enfim, não era deficiência do professor, era deficiência de materiais..."(3)

* Todas as publicações citadas nesse capítulo estão catalogadas na cronologia, no anexo 1. Nela, maiores dados podem ser acessados como: a tiragem, o número de gravuras, a forma, o uso da cor, etc...

(1) Camará Ribeiro, Adamastor Fayga Ostrower: Depoimento. Rio de Janeiro: Oficina de gravura do SESC-Tijuca, 1986. (Projeto Gravura Hoje: Depoimentos) p. 172.

(2) Idem Orlando da Silva: Depoimento. 1986. p. 196.

(3) Idem Edith Behring: Depoimento. 1986. p. 166.

E perfeitamente possível compreender que essas dificuldades talhassem nesses artistas um senso de responsabilidade e seriedade incomuns, como destacou Livio Abramo, em sua experiência pessoal. (4)

Até os anos 50 essa situação não se alterou sensivelmente.

Fayga Ostrower depõe sobre as condições culturais do Rio, nos anos 40, dizendo: "Não existia uma única galeria, não existia, fora do Museu de Belas Artes, um único Museu; não havia revistas, não havia nada, absolutamente nada... Não podia ver nada. Quando a gente fazia uma exposição, era em saguão de hotel ou em loja de móveis..." (5)

Segundo Frederico de Moraes "de fato, a arte, no Rio, funcionava precariamente. Só havia um museu, o Nacional de Belas Artes, criado em 1937, aliás, o único em todo o Brasil. Inexistia mercado de arte. A primeira galeria de arte, a Petite Galerie, só viria a ser criada em 1953, na Avenida Atlântica. As exposições de arte moderna eram improvisadas em locais como o Palace Hotel, na Avenida Rio Branco, no Instituto de Arquitetos do Brasil, na Cinelândia, na Associação Brasileira de Imprensa e na Galeria do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes. A rigor não se podia falar da existência de um circuito de arte, tal como o entendemos hoje. No máximo, como diz Renina Katz, de um "quadrilátero quente", construído pela ENBA, ABI, Ministério da Educação e Saúde, pelo IPASE, onde pontificaram vários intelectuais e, sobretudo, pelo Bar Vermelhinho, onde todos se encontravam. Havia ainda um pouco mais distantes, o Liceu de Artes e Ofícios e a Sociedade Brasileira de Belas Artes, esta à Rua do Lavradio, na Lapa... Jornais havia em maior quantidade do que hoje, muitos deles com seus suplementos dominicais de letras e artes... Se inexistia um mercado de arte para pintores, menores eram ainda as chances dos artistas gráficos viverem de seu trabalho. Mesmo mestres gravadores como Goeldi, Carlos Oswald e Livio Abramo (que morou no Rio entre 1949 e 1950) não conseguiam vender seus trabalhos... Assim, para o gravador, para o artista iniciante, o único mercado de trabalho era o das ilustrações para jornais e livros..." (6)

(4) Beccari, Vera d'Horta Em busca de uma nova linguagem para a gravura in: Livio Abramo: xilogravuras. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1986. p. 13 a 25.

(5) Camará Ribeiro, Adamastor Fayga Ostrower: depoimento. 1986. p. 171-72.

(6) Moraes, Frederico Axl Leskoschek: o auge no Brasil in: Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil: 1940-1948. Ciclo de Exposições de Arte no Rio de Janeiro, 1985.

Goeldi foi o grande pioneiro dessa amizade fecunda entre a gravura e a tipografia.

Realizou inúmeras ilustrações para jornais e revistas e inaugurou a presença da gravura original no livro.

Segundo Reis Jr. (7), as primeiras gravuras desse tipo foram realizadas em 1928 e 1929, respectivamente para "Canaã", de Graça Aranha e "O mangue" de Benjamim Costallat.

A existência do primeiro livro tem sido frequentemente questionada, porque não tem sido encontrado nenhum exemplar que o confirme.

Já o segundo livro, o próprio Reis Jr., fornece maiores detalhes sobre as imagens, em xilogravura, e o assunto ao qual se referem.

Mas foi com o álbum "Dez gravuras em madeira" de 1930, prefaciado por Manuel Bandeira, o primeiro no gênero, que esse tipo de publicação ganhou destaque.

Muito apreciado principalmente pelos modernistas (8), esse álbum divulgou a obra de Goeldi em novas fronteiras.

Sete anos depois, ele se encantou com "Cobra Norato", de Raul Bopp e realizou imagens que ele mesmo custeou e editou.

Essa edição foi marcada por uma atuação ainda mais determinante. Concretiza uma nova relação entre imagem e texto literário.

Uma associação que fez crescer o aspecto perceptivo do livro. Deu-lhe uma nova forma, ampliou-lhe o alcance estético.

Foi também sua primeira incursão com a cor gravada realizada no Brasil. (9)

Em São Paulo a situação não era diferente, como testemunhou Livio Abramo: " (ferramentas) isso não existia; a gente fazia com o que tinha. Encontrei numa loja, uma goiva miserável qualquer que me serviu durante anos e anos, com a qual fiz toda a minha série de gravuras sobre os operários e sobre a Espanha, com uma única goiva...Eu me lembro que eu era quase o único xilógrafo de São Paulo. Só depois de 35, 37, 38 é que comecei a gravar com outras goivas e com alguns buris. Tanto que minha gravura só é elaborada a partir de 1948, quando illustrei "Pelo Sertão", de Afonso Arinos, numa época de recessão muito grande para mim..." (10)

(7) Reis Jr., J. M. Goeldi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

(8) Como destacou Augusto Massi em sua aula do dia 8.11.95. Durante o curso "Goeldi", IEB-USP.

(9) Como destacou Noemia Ribeiro em sua aula do dia 6.11.95. Durante o curso "Goeldi", IEB-USP; ele já havia realizado gravuras coloridas em sua estadia na Europa.

(10) Camará Ribeiro, Adamastor Livio Abramo: Depoimento. 1986. p. 155.

Essas imagens marcaram a retomada da gravura depois de anos marcados pela atuação política. Foram 7 anos de intervalo.

Nesse trabalho Livio mudou seu estilo, procurou uma nova linguagem em que pudesse apresentar o clima sertanejo. (11)

Essa mudança de linguagem teve uma importante contribuição de Adolf Kohler, professor da escola de Xilogravura do Horto Florestal, com quem trocou informações sobre o uso do buril e da madeira de topo. (12)

Antes de "Pelo sertão", Livio já havia realizado outros trabalhos ligados à literatura.

"Músicas", de Heckel Tavares, em 1939 e "O Rio", de Carlos Lacerda, em 1943. Além da experiência com a Multilite, "Trinta e cinco litografias", realizado por convite de Carlos Scliar (13); em que participaram também Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Oswald de Andrade Filho e Walter Levy, em 1942.

Carlos Scliar testemunhou: "cada um fez cinco litografias; nós fizemos um álbum de duzentos exemplares. Os cem primeiros, o Alfredinho Mesquita, que tinha uma livraria chamada Jaraguá, ... ele passou as cem assinaturas; com essas cem assinaturas nós pagamos o papel, a impressão; fizemos duzentos álbuns..." (14)

Foi uma das primeiras iniciativas de se fazer uma litografia artística, mas com resultados muito modestos.

Nos anos 50 realizou linóleos para "O sócia", novela de Dostoievski que integra o volume "O ladrão honrado".

Em 1956, "Doramundo - romances", de Geraldo Ferraz, com 12 xilogravuras e "Brasil", acompanhado por Maria Bonomi e João Luis Chaves, pelo Estudio Gravura, em 1961.

Depois disso, não se aproximou mais da literatura.

A presença de Axl Leskoschek no Rio de Janeiro, foi um incentivo particularmente importante para a gravura de ilustração.

Durante sua estadia, atuou criando um grande número de imagens para livros. "Dois Dedos", de Graciliano Ramos, "Uma luz pequena", de Carlos Lacerda, ambos de 1948.

Dentre os livros de Dostoievski, realizou imagens para: "Os irmãos Karamazov", "Um jogador", "O adolescente", "Os demônios" e "O eterno marido"; publicados em 1944.

(11) Beccari, Vera d'Horta Em busca de uma nova linguagem para a gravura in: Livio Abramo: xilogravuras. 1986.

(12) Adolf Kohler e a Escola de Xilogravura do Horto Florestal. 1986. p. 24.

(13) Camará Ribeiro, Adamastor Carlos Scliar: depoimentos. 1986. p. 186-87.

(14) Idem Ibidem. p. 187.

A Graphus, de São Paulo, em 1981, reeditou essas imagens com as matrizes que hoje pertencem a José Mindlin. (15)

Também fez imagens para "Brasilianischer Romanzero", de Ulrich Bechers, e "Os Lusíadas", de Camões, em 1942. Para "Odysséia", realiza inúmeras imagens, mas não as publica.

Comentando a observação de Juan-Broda sobre Leskoschek, Frederico de Moraes afirma: "encarar a ilustração como uma aventura amorosa e o ilustrador como um amante que, intuitivamente, consegue pegar a personalidade de seu parceiro, devolvendo-a acrescida de sua própria personalidade. Exemplo disso é a "Odysséia", obra pessoal em que mescla os fatos descritos com sua própria biografia..." (16)

Sua atuação incentivou outros artistas, como Fayga Ostrower.

Ela realizou em 1945, imagens para "Deus lhe pague", de Joraci Camargo, "Fontamara", de Ignácio Silone e "Histórias incompletas", de Graciliano Ramos.

Em 1948, realizou 12 xilogravuras para "O cortiço" de Aluizio Azevedo. Pela Hipocampo, em 1952, publicou uma água-forte e água-tinta colorida a mão para "Opus 10", de Manuel Bandeira.

Foi no Rio de Janeiro que se concentrou o principal foco dessa produção.

Em iniciativas isoladas, sem um projeto editorial específico, edição do artista, ou pelo trabalho organizado de alguns editores pioneiros.

Dentro das modestas condições cariocas dos anos 40, duas iniciativas, muito diferenciadas, mas com influências comuns, marcaram época.

No mesmo ano: 1944, a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil publica "Memórias póstumas de Braz Cubas", com calcografias de Portinari e a José Olympio, "Obras Completas de Dostoiévski", com xilogravuras de Oswaldo Goeldi (que também ilustrou com desenhos "O idiota") e Axl Leskoschek, e desenhos de Santa Rosa e Marta Schindrowitz.

José Olympio iniciou sua carreira de editor em São Paulo, depois de anos atuando como funcionário na área. Transferiu-se para o Rio de Janeiro e exerceu uma atividade pioneira de valorização da literatura e da ilustração nacionais.

Foi influenciado pelo trabalho de Monteiro Lobato, no tipo de projeto gráfico que adotou para o livro.

Ao se tornar livreiro, sua primeira grande aquisição foi uma biblioteca, de um advogado recém falecido.

(15) Moraes, Frederico de Axl Leskoschek: o auge no Brasil in: Axl Leskoschek e seus alunos. 1985.

(16) Idem Ibidem.

Entre outras coisas, essa biblioteca possuía uma boa coleção de edições francesas, de luxo, com gravuras dos principais artistas da vanguarda parisiense.

Esse tipo de volume, concebido pela parceria estética da gravura com a literatura, inspirou a edição de Dostoievski.

O projeto de editar "Obras Completas de Dostoievski", traduzido e ilustrado, significou verdadeira empreitada para sua época.

A indústria gráfica brasileira dos anos 40 era incipiente, havia muito pouca tecnologia disponível, tanto para impressão do texto como da imagem.

Somente a partir dessa época os primeiros papéis apergaminhado, cuchê, de caseína e off-set começam a ser aqui fabricados.

As primeiras fábricas de tinta são também dos anos 40, como a Supercor, fundada em 1944, no Rio de Janeiro.

Haviam ainda as restrições a importação. A primeira máquina de fotocomposição só desembarcou no Brasil nos anos 60.

Dependendo de produtos importados e carecendo de tecnologias nacionais, nossa tipografia era muito artesanal se comparada à eurolândia.

José Olympio foi, sem dúvida, um pioneiro, como foram outros que procuraram incentivar a edição de autores brasileiros e as boas traduções dos autores estrangeiros de destaque. Suas edições ilustradas foram uma constante, e até hoje identificam essa produção.

Manteve um padrão estético para as capas e ilustrações, assinadas por Poty, Santa Rosa, Luis Jardim, que hoje, facilmente diferenciam esses volumes.

Com uma ideologia semelhante a Livraria Martins Editora, também adotou capas assinadas por Clóvis Graciano e Aldemir Martins.

A primeira tiragem de Dostoievski data, possivelmente de 1944, acompanhada pela edição de 200 exemplares para bibliófilos. São os livros:

"Os irmãos Karamazov", em 3 volumes, com tradução de Rachel de Queiroz e xilogravuras de Leskoschek.

"Crime e castigo", com tradução de Rosario Fusco e ilustração de Santa Rosa.

"Um jogador", com tradução de Costa Neves e xilogravuras de Leskoschek.

"O adolescente", com tradução de Lucio Cardoso e xilogravuras de Leskoschek.

"Nietochka Nezvanova", com tradução de Costa Neves e ilustração de Marta Schidrowitz.

"Humilhados e ofendidos", com tradução de Rachel de Queiroz e xilogravuras de Goeldi.

"Novelas", com tradução de Costa Neves e xilogravuras de Goeldi.

"O idiota", em 2 volumes, com tradução de José Geraldo Vieira e desenhos de Goeldi.

"Recordações da casa dos mortos", com tradução de Rachel de Queiroz e xilogravuras de Goeldi.

"Os demônios", em 2 volumes, com tradução de Rachel de Queiroz e xilogravuras de Leskoschek.

"Os pobres diabos", com tradução de Rachel de Queiroz.

"O eterno marido", com tradução de Costa Neves e xilogravuras de Leskoschek.

"Diário de um escritor", em 4 volumes, e tradução de Alvaro Lins.

A grande circulação dessa obra foi pela tiragem simples, numerosa, com características próprias para o grande mercado.

Entretanto a ausência de condições da indústria gráfica deu, a essa grande edição uma aparência muito mais artesanal do que se poderia supor.

São estampadas em um papel macio e poroso, numa brochura bem costurada, onde a qualidade fosca da tinta e o tipo de impressão dos tipos e das imagens, fizeram com que estas guardassem ares de originais, se é que não foram tiradas do próprio tacho da madeira, na Minerva.

Conhecendo grande sucesso editorial, essa obra é reeditada sucessivas vezes até os anos 70, sempre com as ilustrações originais.

Sem dúvida a qualidade do papel e da impressão não foram as mesmas, nessas edições posteriores. O papel liso e brilhante, o clichê algo desgastado e a encadernação capa dura não tiveram o mesmo viço da edição de 44. (17)

É impossível precisar o alcance real que essas estampas tiveram, mas certamente puderam chegar a um público interessado em se atualizar, que pode ter sido capaz de sentir o potencial expressivo dessas estampas e de se deliciar com o novo aspecto que trouxeram para o livro.

A gravura foi uma importante aliada e teve em Goeldi o ponto alto dessa produção.

Goeldi e Dostoievski foram homens de tempos diferentes. Fiodor Mikhailovich Dostoievski nasceu e morreu na Rússia do século XIX (1821-1881), Osvaldo Goeldi nasceu no Brasil em 1895, viveu a primeira infância no norte do país e seguiu para a Europa de onde só retornou em 1919, fixando-se no Rio de Janeiro.

Entretanto a obra desses mestres, cada um em sua área, guardou aspectos comuns.

Os dois tiveram no humano seu principal interesse, retratando-no em seu aspecto mais dramático.

(17) Características da utilização da impressão fotomecânica só serão nitidamente percebidas nas edições a partir dos anos 50, mesmo assim somente para as vinhetas, como em "Recordações da casa dos mortos".

Buscaram traduzir os espaços mais obscuros da alma, escolhendo entre todos os homens aqueles para os quais a vida não reservou nenhuma glória: velhos, bêbados, assassinos, homens do subúrbio, pescadores.

Para desvendá-los usaram do mundo que os envolve como se sua presença estivesse nele impregnada.

Seus objetos pessoais, as ruas por onde passaram, os espaços da casa onde vivem ou mesmo os animais e plantas, tudo o que denuncia sua presença, ficaram impregnados por ela.

Trazem à luz aqueles que, de outra forma, teriam uma existência anônima, despercebida. Revelam-nos e retiram deles o arquétipo da alma humana.

Travam um conflito mudo com o universo institucionalizado. Seus heróis procuram desesperadamente isolar-se dos sistemas de dominação, seja social, psicológica, religiosa, política ou econômica.

Reafirmaram a autonomia da vontade como possibilidade de desalienar-se, buscando no isolamento uma identidade imutável.

Da solidão obtêm a transcendência para a liberdade.

E são ambos, tanto mais modernos quanto mais em oposição ao sentido clássico de liberdade, só possível pela participação social.

Para cada livro Goeldi realizou um conjunto fechado de estampas, com características particulares, relacionadas à forma como idealizou esteticamente a narrativa, sua interpretação plástica e a escolha do material.

Goeldi teve com ele uma verdadeira identificação de sensibilidades, permitindo que mergulhasse profundamente no universo Dostoievskiniano sem que isso tenha significado afastar-se de seu universo pessoal.

Muitos artistas e amadores tiveram seu primeiro contato com Goeldi por sua atuação como ilustrador, como testemunhou por exemplo Livio Abramo. (18)

Para a recente mostra comemorativa do Centenário de Goeldi, Sérgio Augusto escreveu: "foi através de suas ilustrações que tomei conhecimento de sua existência. Por certo não fui o único".

Com atitude e ideologia opostas a de José Olympio, os Cem Bibliófilos organizaram-se como uma sociedade com fins estritamente culturais.

Teve como objetivo a realização de livros de luxo. Literatura brasileira, ilustrada por meio de gravuras.

Foi composta por cem sócios, que financiavam as edições. Além disso os desenhos ou pinturas que servissem de estudo para as gravuras eram leiloados entre eles, como fonte de renda.

(18) Beccari, Vera d'Horta Em busca de uma nova linguagem para a gravura in: Livio Abramo: xilogravuras. 1986

Era um grupo seletivo, dirigido por um representante da família real.

Diretamente influenciados pelas edições francesas, tentaram realizar, em moldes semelhantes, livros valorizados por um projeto estético.

Seus volumes são apreciados, cultuados como simbolo de valores sociais e intelectuais.

Esse caráter elitista tem gerado muito preconceito contra essas edições.

Entretanto é impossível desprezá-las. Foram 27 anos (1942-1968) de publicações de literatura e gravura brasileiras, contando com grandes nomes nas duas esferas.

São 23 títulos, aproximadamente 400 imagens: Portinari, Santa Rosa, Livio Abramo, Clóvis Graciano, Heloisa de Freitas, Enrico Bianco, Iberê Camargo, Darel, Claudio, Poty, Carybé, Grassmann, Aldemir Martins, Babinski, Di Cavalcanti, Djanira, Eduardo Sued, Cícero Dias e Isabel Pons.

Edições de luxo e restritas a um pequeno público, mas que abriram caminho para a gravura, oferecendo ao artista, mesmo que não gravador, condições para realizar estampas de qualidade.

Entre gravadores e pintores, prevalece o potencial da imagem, a qualidade gráfica da estampa. O desenvolvimento da linguagem dentro dos diversos projetos poéticos.

O resultado não é homogêneo.

Há momentos inigualáveis, como as 27 xilogravuras de Livio Abramo; surpreendentes, como as calcografias coloridas por linóleos de Djanira, realizadas com o auxílio direto de Darel e outros conjuntos de menos destaque como as litografias de Heloisa de Freitas.

Praticamente todas as suas publicações foram estampadas, tanto o texto como as imagens, na Gráfica de Artes S. A., do Rio de Janeiro.

O primeiro volume, de 1944: "Memórias Póstumas de Braz Cubas", de Machado de Assis, com 7 calcografias de Portinari, foi realizado durante os anos de 43 e 44.

Mas foi só em 1947 que lançaram o segundo volume: "Espumas flutuantes", de Castro Alves, com 4 águas-fortes de Santa Rosa.

Essas duas edições de estampas foram dirigidas por Luis Portinari.

Em 1946 começa a ser preparada a publicação de "Pelo sertão", Afonso Arinos, 27 xilogravuras de Livio Abramo, editadas com a colaboração de Marcelo Grassmann. Publicado em 48.

No mesmo ano, Raymundo de Castro Maia consegue publicar: "O alienista", de Machado de Assis, com 4 águas-fortes de Portinari.

Essa foi uma edição independente, para fins beneficentes. Levou 4 anos para ficar pronta. Seguiu a mesma estética das edições dos Cem Bibliófilos e atualmente é catalogada entre elas.

Foi impressa, texto e desenhos, em off-set, na Imprensa Nacional. As gravuras foram tiradas pelo próprio Portinari com a ajuda de seu irmão.

"Luzia Homem", de Domingos O. Braga Cavalcanti, foi o quarto volume, acompanhado por 29 calcografias de Clóvis Graciano.

"Bugrinha", de Afrânio Peixoto, com litografias de Heloisa de Freitas, corresponde ao ano de 1950.

Em 1951, "O caçador de esmeraldas", texto de Olavo Bilac, com 51 buris de Enrico Bianco.

Luis Portinari continuou dirigindo a edição dessas estampas, mas para as calcografias de Iberê Camargo para "O rebelde", de Herculano Inglês de Souza (1952), contou com a colaboração de Darel Valença Lins.

A partir dessa edição ele passou a dirigir as edições.

O volume seguinte foi lançado somente em 1954: "Memórias de um sargento de milícias", de M. Antonio de Almeida, com 11 águas fortes, coloridas a mão, de Darel.

Cláudio Correa e Castro, que fez parte do restrito círculo de amigos de Goeldi e hoje atua somente no teatro e televisão (19), realizou 35 águas-fortes para "Três contos", de Lima Barreto, edição de 1955.

A partir dessa edição, a Sociedade conseguirá manter uma regularidade de uma publicação por ano.

"Canudos", de Euclides da Cunha, com 33 calcografias de Poty foi o décimo volume, relativo a 1956.

Nas publicações seguintes Poty realiza a direção das edições das gravuras, até 1959.

Corresponde às publicações de "Macunaima", de Mário de Andrade, com 44 águas-fortes de Carybé; "Bestiário", de Gabriel Soares de Sousa, com 47 xilogravuras de M. Grassmann e "Menino de engenho", de José Lins do Rego, com 33 calcografias de Portinari.

Nessa última publicação a atuação de Poty parece ter exercido alguma influência sobre o tratamento dos procedimentos gráficos.

A décima quarta publicação foi "Passárgada", de M. Bandeira, com 38 calcografias de Aldemir Martins, em 1960.

Goeldi havia sido convidado para realizar as imagens para "Poranduba Amazonense", de João Barbosa Rodrigues, mas faleceu antes de completar o trabalho. A pesquisadora Noemi Ribeiro catalogou, além dos desenhos preparatórios, duas xilogravuras coloridas que seriam destinadas para esse volume. (20)

(19) Kossovitch, L. Goeldi por Grassmann in: Goeldi: seu tempo, nosso tempo. São Paulo: IEB e FAAP, 1995.

(20) Como destacou Noemi Ribeiro em sua aula do curso : "Goeldi" do dia 6.11.95, ne IEB-USP.

Em homenagem a Goeldi, Darel realizou as 23 águas fortes que integram esse volume.

Ele voltou a dirigir as edições das gravuras, atuando possivelmente até as últimas publicações.

"Cadernos de João", de Anibal Machado, com 22 águas fortes de Babinski; "A morte e a morte de Quincas Berro d'Água", de Jorge Amado, com 6 linóleos de Di Cavalcanti; "Campo Geral", de Guimarães Rosa, com 19 águas-fortes e linóleos de Djanira.

Para essa publicação Darel participa ativamente de realização e impressão das estampas.

Em 1965, "Quatro contos", de Machado de Assis, com 12 calcografias de Poty.

"As aparições", de Jorge de Lima, com 12 calcografias de Eduardo Sued.

Cicero Dias realiza 12 calcografias para "Ciclo da Moura", de A. F. Schmidt em 1967.

Finalmente em 1968, "Hino Nacional Brasileiro", poema de Osório Duque Estrada, com 6 calcografias de Isabel Pons.

Catarina H. Knychala registra a existência de mais um volume, de 1969, "O compadre Ogum", de Jorge Amado, com gravuras de Mário Cravo Jr., mas esse exemplar não foi encontrado em nenhum dos locais consultados.

Esse tipo de empreendimento como foram o Cem Bibliófilos, "Obras Completas de Dostoievski", e posteriormente Julio Paccello, colaboraram para a formação de uma cultura visual para a gravura.

Adaptaram a mentalidade européia contemporânea para edição de gravuras a ampliaram as perspectivas de trabalho. Atrairam para as oficinas de gravura, os pioneiros e artistas pintores, sem discriminação.

Incentivaram a nascente produção nacional, num esforço que não deve ser desprezado.

Mas esses não foram casos isolados, a gravura e o livro construíram uma história que completou mais de 60 anos, desde as primeiras publicações de Oswaldo Goeldi.

Ainda nos anos 40, Lasar Segall publica seu álbum "Mangue" e realiza uma edição da ponta-seca "casal" para acompanhar "Canção da Partida" de Jacinto Passos, que ele havia ilustrado com desenhos.

Manuel Martins, em 1943, editou seu álbum de xilogravuras "Impressões de São Paulo". Realizou também linóleos para "Bahia de todos os Santos", de Jorge Amado, de 1945.

Santa Rosa ensaiou algumas litografias para "Canto da noite", de Augusto Frederico Schmidt, em 1945.

Parte da edição de "Poesias reunidas", de Oswald de Andrade, em 1945, foi acompanhada por uma ponta-seca de Tarsila.

Maria Martins, em 1947, publicou em Nova York, um álbum com 5 águas-fortes originais. Nessas imagens ela transporta para o plano as relações de espaço experimentadas em suas esculturas. Formas orgânicas, abstratas, com influências surrealistas. Essas imagens são muito anteriores à data que tem sido

tomada para as primeiras investidas abstratas.

Oswald de Andrade Filho realizou, em 1948, um álbum de calcografias, a partir das imagens recolhidas em sua "Viagem a Minas".

Em 1949, Goeldi teve publicadas, suas 9 xilogravuras em marrom para "Cheiro da Terra", de Caio de Melo Franco.

No mesmo ano Hansen organiza seu álbum "Drama da paixão" e Marcelo Grassmann edita 5 álbuns, "Grassmann xilogravuras", "xilogravuras 1", "2", "3" e "4" e, em 1950, "MG". Dessa forma ele organizou boa parte de sua produção inicial.

W. Levy, realizou linóleos para "Oh valsa latejante" de Sérgio Milliet, em 1943; Yllen Kerr, xilogravuras para "Antologia de contos de escritores novos do Brasil" e Berco Udler, com "Onze gravuras em linóleo", ambos em 1949.

A Kosmos do Rio de Janeiro organiza "Cidade e arredores do Rio de Janeiro, a jóia do Brasil", em 1945 e "Gente e terra do Brasil", em 46, acompanhados de calcografias de Carlos Geier.

Os anos 50 foram excepcionalmente favoráveis à edição de livros com gravuras.

Aclamada, como nenhuma forma de arte já havia sido, a gravura ganha espaço entre a crítica e historiadores.

O ciclo de entrevistas de Ferreira Gullar para o Jornal do Brasil é um dos melhores exemplos do espaço conquistado.

Nesses anos, três editores se destacaram por trabalhos muito diferenciados. Mais distanciados da forte influência francesa, procuraram uma forma mais "tropical" para o casamento da estampa e tipografia.

A Hipocampo, em Niterói, o Gráfico Amador, em Recife e a Philobiblion no Rio de Janeiro.

Cada uma delas desenvolveu aspectos particulares e encontrou uma forma singular, apropriada às condições nacionais e às possibilidades gráficas desse momento.

Muito menos luxuosas e muito mais experimentais, marcaram época, tanto no universo da imagem como no texto.

A Hipocampo realizou publicações simples, sem nenhum requinte. São livrinhos pequenos, meia folha de ofício. A capa feita em papel vergê colorido, se abre como um envelope.

O texto é muito bem composto, num belo padrão de tipo.

Cada livro é acompanhado por uma imagem, como folha solta, mas a gravura não foi a única forma adotada para sua realização.

Puderam ser localizadas, entre as publicações com gravuras:

Relativas a 1951:

- "ABC das catástrofes", de Anibal Machado, com calcografia de Darel.

- "Amor de Leonoreta", de Cecilia Meireles, com xilogravura de Yllen Kerr.

- "A palavra escrita", de Paulo Mendes Campos, com calcografia de Athos Bulcão.

- "Silêncio e palavra", de Thiago de Mello, com xilogravura de Yllen Kerr.

Relativas a 1952:

- "Com o vaqueiro Mariano", de Guimarães Rosa, com água forte de Darel.

- "Arquipélago", de Geir Campos, com litografia de Santa Rosa.

- "Madrinha da lua", de Henriqueta Lisboa, com água tinta de Iberê Camargo.

- "Opus 10", de Manuel Bandeira, com calcografia de Fyga Ostrower.

O Gráfico Amador, em Recife, experimentalista por natureza, teve em Aluisio Magalhães um aglutinador dos processos gráficos.

Além das técnicas tradicionais de gravuras, realizou experiências com matrizes confeccionadas a partir de bases de madeira sobre as quais, cordões eram colados, formando desenhos. Essas superfícies eram impressas, e posteriormente coloridas com uma forma semelhante ao "pochoir". Receberam o nome de impressões. Aproximam-se de formas estéticas desenvolvidas por Miró.

Com esses procedimento ilustrou "As conversações noturnas", de José Laurênio de Melo, de 1945.

Em 1958, com o mesmo procedimento, realizou imagens que chamou de "Aniki Bobò". João Cabral de Melo Neto escreveu um texto especial para elas e o livro foi publicado como edição separata do Gráfico Amador.

No mesmo ano realizou também "Improvisação gráfica", em que amplia ainda mais esse espírito experimentalista. Articula procedimentos: xilogravura, monotipia, off-set e outras formas artesanais, para conseguir efeitos inusitados.

As imagens obtidas são muito livres, de colorido intenso. Organizam o espaço pela articulação de linhas e manchas, aliados a símbolos gráficos (letras), em relações oníricas.

Ilustrou ainda: "Macaco Branco", de Gastão de Holanda e "Mundo guardado", de Luiz Delgado, com litografias.

Reinaldo Fonseca, ilustrou com xilogravuras: "Ciclo", de Carlos Drummond de Andrade, de 1957, também pelo Gráfico Amador.

Mas as experimentações com a gravura foram apenas uma parte das produções do Gráfico Amador.

A Philobiblion, de Manuel Segalá, algumas vezes associado com a Civilização Brasileira e a Livraria São José, publicou, no Rio de Janeiro, edições marcadas por uma ênfase artesanal, numa forma muito ligada à tradição entre tipografia e xilogravura.

Teve na prensa "Verônica", seu maior símbolo.

Praticamente todas as edições que ele realizou foram ilustradas. A maioria com xilogravuras do próprio Manuel Segalá.

Seus livros não são muito grandes, mas o tamanho e forma sempre variaram conforme o projeto.

Belas edições, possuem um acabamento muito bonito.

A escolha dos tipos, a programação gráfica e a relação com a imagem, sempre variaram muito, também conforme o projeto, sempre pensado como um todo.

Articulou-se todo o processo de concepção do livro: a forma, o material, os instrumentos, o assunto e a estética a que está ligado.

As imagens são realizadas com idêntico domínio do material, técnica e forma.

Em alguns momentos tirou partido da cor gravada, como forma de aproximação da estética literária, como em "Giroflê Giroflá", de Cecília Meirelles, no qual obtém um resultado surpreendente.

Algumas de suas publicações com xilogravuras, que puderam ser catalogadas, foram:

Relativas a 1955:

- "Eugênia", de Raul de Leoni, com 1 xilo azul para capa, 1 marrom e preto no livro e 1 vinheta vermelha.

- "Poemas em prosa", de Anibal Machado, com 4 xilos em preto e 18 vinhetas vermelhas.

- "Poèmes de la nuit", de Cristovão Camargo, com 4 xilos em azul, amarelo e preto.

Relativas a 1956:

- "Os cantos de Maldoror", de Cautrêamont, com 6 xilos em cores únicas: azul, amarelo, vermelho, verde, rosa e roxo.

- "Giroflê Giroflá", de Cecília Meirelles, com 4 xilos coloridas.

- "Voyelles", Rimbaud, 2 xilos coloridas, 1 azul e 1 vermelha.

Relativas a 1957:

- "A Carolina", de Machado de Assis, com 2 xilos roxas e 1 vermelha.

A José Olympio reorganizou, nos anos 50, as novelas de Dostoievski, sob uma nova forma.

O sucesso da publicação de "Obras Completas", levou o editor a convidar outros gravadores e desenhistas para se juntarem aos da primeira edição.

Lívio Abramo, Marcelo Grassmann e Goeldi, com gravuras; Darel, Luis Jardim e Pedro Riu, com desenhos.

A Edição ganhou o formato que segue:

"Noites brancas e outras histórias", com linóleos de Lívio Abramo, xilogravuras de Marcelo Grassmann e bicos de pena de Darel.

"O ladrão honrado", com desenhos de Luis Jardim e Danilo Prete, xilogravuras de Marcelo Grassmann e linóleos de Lívio Abramo.

"O eterno marido e várias novelas", xilogravuras de Leskoschek e Goeldi, bicos de pena de Pedro Riu.

Os anos 40 e 50 foram muito férteis para a exploração da linguagem gráfica. Os limites e continuidades de conceito, instrumentos, formas. Mas o enfoque foi principalmente poético, formal, e menos técnico.

Esse universo da arte gráfica não se manteve à margem da discussão entre imagem e linguagem, pelo contrário, contribuiu nesse momento com investidas de destaque, dos principais gravadores da época.

Arnaldo Pedroso d'Horta não foi essencialmente um gravador, mas foi sem dúvida, essencialmente um artista gráfico.

Suas incisões de bisturi sobre couro, cortiça ou papel de "passe-partout"; seus bicos de pena e xilogravuras são impressionantes visões da linguagem como limite fecundo. Casamento perfeito entre forma e conteúdo.

Seu depoimento desvenda com extrema clareza os caminhos que guiaram a busca pela linguagem gráfica, durante esses anos.

"O fio do nanquim que a pena molhada vai deixando atrás de si, traça, na superfície do papel, fronteiras visuais, (...) a pena introduziu naquele campo raso, acidentado que para o órgão da visão têm a importância de acidentes geográficos para quem deva palmilha-los em andanças e descobrimentos. (...)

Será sempre possível riscar sobre o que já foi riscado, pois a pena compromete a superfície aparente do papel, mas não viola a sua estrutura, não se afunda na sua estrutura, não lhe altera materialmente a forma. (...) Assim também as manchas de claro e escuro, as passagens de tons e o jogo combinado das horizontais, verticais e transversais fazem nascer a ilusão de planos na verdade inexistentes, sugerem que uma linha tenha se elevado ao ar, ao passo que outra formou um sulco. (...) O desenho foi a matriz direta de que saíram esses cortes de formas variadas (carimbagem com lâmina molhada). Foram problemas de desenho que os provocaram, e deve-se ao fato de que instrumentos tão diferentes do lápis e da pena tenham servido para sua confecção, que por vezes apresentem aspecto algo insólito. (...) (21)

Seu álbum "Vinte esqueletos de animais", de 1954 representa um dos grandes momentos dessa busca pelo desenho puro, precisa estrutura.

Durante os anos 50 essa produção gráfica ganhou novos horizontes e se expandiu para além do eixo Rio - São Paulo.

Em Salvador destacaram-se algumas ações isoladas: A Heibsen, editou "Seis profetas do Aleijadinho", de gravuras sobre zinco de Mário Cravo Jr. (1951). A Cadernos da Bahia editou "O canto de amor e de morte do poeta estandarte Cristovão Rilke", no mesmo ano, com águas fortes de Mário Cravo Jr.

Hansen publica, em 1956, seu impressionante "Flor de São Miguel", com 20 xilogravuras de cores incomuns e mais 25 pequenas xilogravuras em preto; em 1952 já havia lançado "Drama do calvário".

A Galeria Bonino de Buenos Aires, expôs e editou gravura

(21) d'Horta, Arnaldo P. A bico de pena, formão e bisturi in: Arnaldo Pedroso d'Horta: desenhos, incisões, xilogravuras. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1983. p. 26 a 29.

brasileira: Aldemir Martins, Hansen Bahia e Djanira (1961).

A Estampa, com sede no Rio de Janeiro lançou várias edições com os membros do Clube de Gravura de Porto Alegre.

Carlos Scliar realizou também as linóleogravuras para a edição francesa de "Seara Vermelha", de Jorge Amado, que mais tarde foram reproduzidas para a publicação em "Obras Completas de Jorge Amado".

Destacaram-se ainda nesse período os álbuns: "Favela" de Renina Katz, "Goeldi por Anibal Machado" e "Dez gravuras de Fayga Ostrower".

O Rio de Janeiro foi o foco de quase toda essa produção. Em São Paulo a Livraria Kosmos e a Biblioteca Municipal, atual Mário de Andrade, foram o centro de divulgação desses livros.

Durante os anos 60 houve um grande aumento no número de publicações, que se manteve durante os anos 70. Mas esse aumento se deveu principalmente as edições de álbuns de estampas, em que as imagens não guardam relações com os textos apresentados ou simplesmente dispensaram os textos.

A Cultrix lançou edições de Aldemir Martins, Emanuel Araujo, Djanira e Di Cavalcanti.

A Universidade Federal do Ceará incentivou a divulgação da xilogravura popular com publicações de: Walderedo Gonçalves, Mestre Nosa e coletâneas de artistas.

Coletâneas de gravadores de destaque foram realizadas pela Gravura de Arte Editora, de Guanabara.

Carlos Scliar investe em vários álbuns de serigrafia, em que reproduz suas pinturas.

O Catálogo Raisoné de Carlos Oswald, organizado por Orlando da Silva, foi lançado acompanhado por uma edição e 5 calcografias originais, em 120 exemplares.

Outra edição póstuma foi realizada para homenagear Henrique Oswald, em 1968, com algumas de suas calcografias.

Mestre Nosa tem suas imagens editadas em um álbum na França, pela Robert Morel.

O álbum comemorativo "Vinte anos da Escolinha de Arte do Brasil" foi lançado também em 1968.

O livro de estampas não é uma novidade do século XX. Durante o século XIX prosperaram os livros de imagens de pranchas soltas. Entre eles, os "panoramas" talvez sejam os mais interessantes, realizados principalmente por litografia.

Essas publicações, muito ao gosto inglês, mostravam paisagens de uma forma peculiar. Ampliavam o ângulo de visão do observador como se fosse possível vislumbrar 180 graus, sem a fragmentação em imagens. Para isso sanfonavam as páginas do livro.

As vistas do Rio de Janeiro foram o tema preferido pelos artistas estrangeiros.

Entretanto o álbum contemporâneo apresenta menos uma visão pitoresca e mais um projeto de trabalho, um recorte da produção do artista.

Em alguns casos o livro é apenas um encarte, um envólucro que permite a divulgação de um conjunto da obra do artista. Mas em geral, cada imagem guarda algum tipo de relação com o todo. Entretanto nem sempre tiram partido das questões tipográficas ou literárias.

Entre as publicações de livros destacaram-se algumas edições independentes : "Poemas Xilogravuras" de Ligia Pape (1960); "Livro de Daniel" com texto de Paulo Dantas e xilogravuras de Newton Cavalcanti, (que também realizou outros conjuntos de imagens para ilustração); "Lições de abismo" de Ricardo Corção com xilogravuras de Oswaldo Goeldi e "O fauno e a fauna" de Marcelo Corção com calcografias de Marcelo Grassmann.

A Macunaima de Calasans Neto e Glauber Rocha, iniciou suas atividades, em Salvador, e publicou por exemplo: "Os sonetos ingleses de José Albano", em 1961, com 2 xilogravuras de Calasans e "O defunto", de Pedro Nava, em 1967, com 1 xilogravura de Calasans.

Sua melhor fase foi nos anos 70 quando publicou, sempre com xilogravuras de Calasans Neto:

"História natural de Pablo Neruda", de Vinicius de Moraes; "Fábula Civil", de Florisvaldo Mattos; "A ilha", poemas de Myriam Fraga; "Quarenta quase sonetos e uma sextantina hexagonal para viola d'amore", poemas de Alberto Luiz Baracina; "O deserto e a loucura", poemas de Carvalho Filho; "A cidade", poemas de Miryam Fraga.

Revezaram o uso de imagens originais, em edições reduzidas, com grandes tiragens de reproduções.

A Martins comemorou 30 anos de edições lançando "Obras Completas de Jorge Amado". Entre seus volumes, "Mar morto", "Seara Vermelha" e "Os subterrâneos da Liberdade" foram ilustrados com reproduções de gravuras de (respectivamente): Oswaldo Goeldi, Carlos Scliar e Renina Katz.

São brochuras simples, em papel macio, com boas impressões das imagens. A cor é um preto fosco, que fez com que guardassem algumas qualidades dos originais.

Anos depois as 8 xilogravuras originais de Oswaldo Goeldi foram lançadas em um álbum "Xilogravuras mar morto", pelo Intarte.

Entre os editores que verdadeiramente trabalharam tendo em mente um projeto estético para a estampa em livro, destacou-se em São Paulo, Julio Pacello.

Sua obra editorial é impar, em se tratando da valorização e divulgação da gravura em São Paulo.

Foi um homem com grande vivência na área artística, entre a Argentina e os Estados Unidos.

Como ressaltou José Mindlin, possuía uma incomparável facilidade para fazer amigos e aglutinar em torno de si, grandes nomes da arte de seu tempo.

"Um homem alto, magro, tímido, tão silencioso quanto loquaz, pouco à vontade de terno e gravata, há muitos anos prematuramente envelhecido, com saúde precária mas não dando im-

portância à doença, aparentando muito mais idade do que tinha, esfuziante de idéias e de planos, sempre apressado por compromissos inadiáveis (e reais), mas capaz de horas de conversa agradável, geralmente ininterrupta noite adentro (e os compromissos que esperassem), presença obrigatória em todos os acontecimentos artísticos em São Paulo, são traços que lembram, creio eu, a todos os que o conheceram, a estranha, original e personalíssima figura de Julio Pacello." (22)

Mesmo antes de ter instalada a sua editora, frequentava os poucos ateliês de gravura, nesse momento principalmente ligados a Francisco Domingo, que apesar de ser catalão, também vinha de Buenos Aires.

Seu curso na Escola de Belas Artes foi um ponto de encontro com jovens gravadores, como testemunhou Evandro Carlos Jardim.

"Foi ainda nesse período da Escola de Belas Artes. Ele ia sempre visitar o ateliê. Eu era estudante e ele se interessou pelo meu trabalho, por um trabalho que eu estava fazendo lá na ocasião. Eu tinha feito uma viagem de estudos, fui para a Bahia, Salvador, e desenhei a cidade. Minha intenção era fazer um pequeno livro sobre o que eu vi lá. E ele viu esse trabalho e se interessou, e se ofereceu para editar esse livro, essa sequência de gravuras. E foi praticamente o meu primeiro comprador de gravuras. Comprou uma gravura lá, no próprio ateliê do Belas Artes.

Ele era uma pessoa muito interessante, ele não tinha ainda a editora. Ele ia fazer e eu cheguei a fazer esse livro, essa primeira sequência, a fazer um protótipo. Depois isso não foi impresso por falta de um lugar para fazer.

Nós conhecíamos, na ocasião, duas prensas em São Paulo: uma da Escola, que foi do Lopes Viana e a outra do Francisco Domingo. Porque o Francisco Domingo entraria na proposta, vamos dizer, com a possibilidade de editar o livro junto com o Pacello, lá no ateliê dele. Então nós fizemos um protótipo. Isso foi ao longo de 1957". (23)

A editora foi montada somente nos anos 60, em sua própria casa, nos fundos. Ficava na Rua Barão do Rego Barro n. 28.

Era uma oficina bem equipada. Havia um prelo manual (prensa vertical) e todo o equipamento para xilogravura. A prensa de metal foi adquirida mais tarde, nos anos 70. Mas havia também uma prensa de litografia grande, e equipamentos para serigrafia. (24)

(22) Mindlin, José Julio Pacello in: Julio Pacello e sua obra editorial. São Paulo: MASP, 1979.

(23) El Banat, Ana Kalassa Depoimento: Evandro Carlos Jardim. Realizada no dia 22.12.95, transcrita no anexo 3.

(24) El Banat, Ana Kalassa Depoimento: Antonio Albuquerque. Realizada no dia 20.12.95, transcrita no anexo 2.

Inicialmente Trindade Leal auxiliava Pacello nas impressões. Em 1967, Antonio Albuquerque, que foi motorista da casa, tomou lições com Leal e aprendeu o ofício de impressor.

Ele acompanhou Pacello até o fim da editora, em 1977, com seu falecimento.

Foram muitos projetos realizados, que não se limitaram à gravura. Nem todos chegaram a ser publicados.

A maior parte das edições foram feitas na própria editora, mas aconteceu de algumas vezes, partes de certas publicações serem impressas na minerva, em gráficas particulares. Como foi com o livro de Raimundo de Oliveira. (25)

O próprio Pacello ensinou o ofício da impressão em metal para Antonio. Seu primeiro trabalho foi o livro do Flávio de Carvalho.

"Quando fizemos o álbum de gravuras do Flávio de Carvalho que foi lançado em 72, fui eu que imprimi.

Era um problema, porque era uma plaquinha fininha e uma gravura grande. E era muita gravura também, cem gravuras. Quando você fala fazer um álbum de cem, são cento e trinta, porque usavam álbuns assim especiais. Muda a cor do papel ou a cor da tinta, então é dupla a imagem, duplo o livro. Em vez de serem vinte gravuras, às vezes são quarenta. Ao invés de serem dez, as vezes são vinte. Vai aumentando, quando falo especiais, trinta são especiais. É a mesma imagem, muda a cor da tinta e do papel". (26)

Antes dela o irmão de Roberto e Marcelo Grassmann fazia as impressões. (27)

Pacello acompanhava de perto o trabalho do artista e do impressor, muitas vezes participava diretamente das realizações das edições. Principalmente quando os artistas não eram gravadores.

Nunca foi um ateliê livre, mas muitos artistas o frequentaram.

Entre as obras não publicadas, ou não finalizadas estão "Interlagos, dia e noite, luz e sombra" de Evandro Carlos Jardim (28), de Stockinger, Babinski (novas séries), Thereza Miranda, Otávio Araujo e Rebolo (29), além do terceiro volume de

(25) El Banat, Ana K. Depoimento: Antonio Albuquerque. (anexo 2)

(26) Idem Ibidem.

(27) Antonio Albuquerque se refere a ele como Dudu e Evandro Jardim como Otto.

(28) El Banat, Ana K. Depoimento: Evandro Carlos Jardim. (anexo 3)

(29) Idem Depoimento: Antonio Albuquerque. (anexo 2)

"História da gravura". (30)

Para os dois volumes de "História da gravura", ele adquiria a imagem do artista, a chapa, e a editava em sua oficina.

Com sua morte na Argentina, a editora encerrou suas atividades. José Mindlin, bibliófilo que vive em São Paulo, amigo pessoal de Pacello, guarda grande parte do material da editora, entre matrizes e publicações.

As edições publicadas com gravuras foram:

- 1964 - "Xilos de Trindade Leal, palavras de Paulo Mendes Campos".
- 1966 - "Pequena Bíblia", xilos de Raimundo de Oliveira, palavras de Jorge Amado.
- 1967 - "Calcografias de Babinski, texto de Marcelo Corção".
- 1967 - "Igrejas Barrocas de Minas", xilogravuras de Aguilar, texto de Neli Dutra.
- 1967 - "Calcografias de Milton Dacosta, poema de Carlos Drummond de Andrade".
- 1968 - "Calcografias de Darel, texto de Clarice Lispector".
- 1968 - "Calcografias de Edith Behring, poema de Walmir Ayala".
- 1968 - "Calcografias de Marcelo Grassmann, texto de Marcelo Corção".
- 1968 - "História da Gravura no Brasil I", gravuras de vários artistas, texto José R. Teixeira Leite.
- 1969 - "Calcografias de Vera B. Mindlin, poema de João Cabral de Melo Neto".
- 1969 - "História da gravura no Brasil II", gravuras de vários artistas, texto de José R. Teixeira Leite.
- 1969 - "Namorados", xilogravuras de Zoravia Bettiol, texto de Jorge Amado.
- 1969 - "Objetos/poemas", serigrafias de Julio Plaza, poemas de Augusto de Campos.
- 1969 - "Pequeno bestiário brasileiro", calcografias de Gerda Brentani, texto de Paulo Vanzolini.
- 1969 - "Via Sacra", xilogravuras de Mestre Noza, texto de Maria Eugênia Franco.
- 1970 - "Serigrafias de Renina Katz, poema de Hilda Hist".
- 1970 - "Xilogravuras de Vera C. Barcellos, poemas Carlos Legendre".
- 1970 - "Oratório de Djanira", xilogravuras iluminadas, poema de Odylo Costa Filho.

(30) Mindlin, José Julio Pacello in: Julio Pacello e sua obra editorial. 1979.

- 1972 - "Aguafuertes", calcografias de Sérgio Telles, poema de Fernando Pessoa.

- 1974 - "Calcografias de Flávio de Carvalho", textos de vários artistas e escritores.

- 1974 - "Linóleos e pochoir", de Carlos Scliar, texto de Joaquim Cardoso.

- 1977 - "Antologia gráfica", Renina Katz, texto de Flávio Motta.

Julio Pacello foi possivelmente o último grande editor com uma consciência de um projeto estético.

A Alumbramento começou a publicar na segunda metade dos anos 70, no Rio de Janeiro.

Seus volumes são tentativas de se fazer "livros de arte", mas não sem certa extravagância.

A gravura é um entre outros artificios usados para tornar o livro mais interessante e surpreendente.

Edições requintadas, encartes elaborados, algumas muito grandes (Formas / Espaços), livros que se desdobram (Alumbramentos). Publicou com gravuras:

- 1976 - "Livro Objeto", duas gravuras em relevo e uma escultura por livro, Frans Krajberg.

- 1976 - "Poemas da negra", Mário de Andrade, serigrafias de Di Cavalcanti.

- 1977 - "Amor canto segundo", poemas de vários escritores 1 litografia de Augusto Rodrigues.

- 1977 - "Formas/espacos", vários escritores e gravadoras.

- 1978 - "A morte e a morte de Quincas Berro d'Água", Jorge Amado, serigrafias e vinhetas de Carybé.

- 1979 - "Alumbramentos", poesias de Manuel Bandeira, calcografia, serigrafia e litografia de vários artistas.

Sob a direção de Cecília Jucá e José Mindlin, a Fontana, também no Rio de Janeiro, publicou:

- 1974 - "O rio", João Cabral de Melo Neto, serigrafias de Fayga Ostrower.

- 1976 - "Seis cantos do paraíso de Dante Alighieri", litografias de João Camara.

- 1977 - "Camões - 30 sonetos", monotípias de Cecília Jucá.

- 1978 - "Antologia poética", Paulo Mendes Campos, calcografias de Djanira.

- 1978 - "O falso mendigo", poemas de Vinicius de Moraes, xilos de Luiz Ventura.

Com a colaboração de Gastão de Holanda os dois publicaram ainda (fora da Fontana):

- 1972 - "Constelação, Otávio Paz, Xilogravuras de Adão Pinheiro.

- 1973 - "Escritura", oito gravadoras ilustram oito pequenos textos.

Em Londres a Wildenstein publicou calcografias de Sérgio Telles: "A festa do manguê" e "Lumière des Sables".

Ainda nos anos 70, Carlos Scliar lança uma série de álbuns de serigrafias.

A Martins publica "Tereza Batista" de Jorge Amado, com xilogravuras de Calasans Neto.

Falida, passou para a Record os direitos de edição de Jorge Amado. "Tieta do Agreste" foi lançado, pela segunda, em uma edição de 120000 exemplares, também com xilogravuras de Calasans Neto.

O álbum de calcografias, "A noite no quarto de cima ...", de Evandro Carlos Jardim, foi editado em 1973. Uma publicação de Antonio Maluf com o apoio do MASP.

O MAM do Rio fez algumas publicações, mas sem grandes destaques.

Na década de 70, o número de álbuns é mais que a metade das realizações.

Esses álbuns, são a maioria em serigrafia.

Artistas pintores procuraram essa técnica como forma de reproduzir seus trabalhos numa forma mais barata e mais acessível a um público maior.

Neles, palavra e imagem se divorciam irremediavelmente.

A indústria tipográfica moderna, equipada, não sente mais a mesma intimidade com as pranchas xilográficas, com as imagens gravadas; relação que tanto animou seus pioneiros.

O mercado editorial direcionou-se para outros caminhos.

As novas condições do mercado de arte modificaram a estrutura de vendas. Tornou-se inviável a comercialização de um conjunto fechado de estampas originais.

Poucas foram as propostas contemporâneas para a gravura que se adaptaram ao pequeno espaço do livro.

As discussões de linguagem caminham por outros caminhos.

A João Pereira, em São Paulo, principalmente pelo trabalho de Luise Weiss, foi o responsável por um fio de continuidade em toda essa tradição.

Foi uma das poucas atuações significativas entre os anos 80 e 90.

A particularidade da João Pereira é que foi fundada e dirigida por artistas gravadores.

Rubens Matuck, Rosely Nakagawa, Feres Kouri e Luise Weiss, a maioria ex-alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, que quiseram homenagear João Pereira, o gráfico da FAU. O objetivo da editora é realizar livros e álbuns de gravuras em edições de tiragem limitada.

Não há uma oficina própria. As edições de estampas são realizadas nos ateliês do integrantes. Na maior parte das vezes pelos próprios artistas, auxiliados por amigos ou um profissional. (31)

(31) El Banat, Ana K. Depoimento: Luise Weiss. (anexo 4)

Outras vezes as edições foram realizadas em ateliês particulares, como o de Roberto Grassmann e a Ymagos.

A impressão tipográfica foi feita, quase sempre, na gráfica da FAU.

Essas edições eram veiculadas em livrarias ou museus e galerias.

Luise Weiss realizou, além das edições da João Pereira, livros de tiragens limitadas para seu projeto de Mestrado. Nesses usou serigrafia e off-set. (32)

"A minha relação entre a gravura e o livro eu poderia situar ainda na infância e adolescência. Sempre li muito, vi livros infantis (alemães e nacionais) e este mundo imaginário vinculado ao livro ficou muito impregnado nos meus projetos artísticos.(...) O projeto gráfico de um livro vem como um todo: a idéia, o projeto, a poética em si, formato, dimensão aspectos gráficos e técnica de impressão. Vejo o livro como um todo, no qual a narrativa visual, a sequência de imagens ou texto estão vinculados à poética do livro em si. Caso contrário seria apenas uma ilustração, um livro como vemos comumente, ou seja, existe um texto e o ilustrador recebe o texto e executa as ilustrações. Um exemplo rico em trocas nesse sentido foi o livro sobre o Goeldi (ED. Paulinas e MAC-USP), no qual houve um intercâmbio interessante entre o texto e o projeto gráfico. Aliás, nessa pesquisa do livro de arte, livro/objeto, integrar graficamente o livro todo é fundamental". (33)

Seu trabalho tem apontado novos caminhos para a discussão das técnicas artesanais e as integração dos processos mecânicos e foto-mecânicos ao projeto do livro de arte.

A João Pereira publicou:

Referentes a 1979:

- "11 xilogravuras", Feres Kouri.
- "Cinco xilogravuras coloridas", Rosely Nakagawa.
- "Meneghetti-uma biografia visual", calcografias de Rubens Matuck.
- "Un pas de deux", xilogravuras de Luise Weiss.

Referente a 1980:

- "Gravuras em metal" de Aldemir Martins.

Referentes a 1981:

- "Livro coletivo-litografias".
- "Segundo aniversário das edições João Pereira:", litografias.
- "Coisas e preto e branco", xilogravuras de Luise Weiss.
- "Um retrato", gravuras de R. Matuck.
- "Bichário", gravuras de L. Weiss e R. Nakagawa.

(32) El Banat, Ana K. Depoimento: Luise Weiss. (anexo 4)

(33) Idem Ibidem.

Referente a 1982:

- "O círculo das coisas", gravuras de Feres Koury.

Referentes a 1983:

- "Saturno eclipsado", gravuras de R. Matuck.
- "O tatú", xilogravuras, L. Weiss.
- "A dança da morte", xilogravuras, L. Weiss.
- "O gato e a lua", xilogravuras, L. Weiss.

Referente a 1985:

- "Maneira negra colorida", gravuras de R. Matuck.

Referentes a 1989:

- "Dez anos das edições João Pereira".
- "Recortes e janelas", xilogravuras de L. Weiss.

Entre os projetos pessoais de Luise Weiss estão:

Em 1976:

- Album de serigrafias ilustrando o conto "O Mauri e o sonho".
- Produção de gravuras e texto, caderno "O nascimento da Flor", xilogravuras.

Em 1977:

- Texto e imagens do livro "Sobre o M", xilogravuras a cores.
- Produção em serigrafia a cores do livro "Poemar".
- livro em carimbos "Poemar II".
- livro em xilogravura "O rei da noite".

Em 1979:

- Coletânea de jogos em xilo e off-set. (trabalho com Daniela Bousso).

Em 1980:

- Ilustração com uma xilogravura do livro "Brinquedos", organizado por Rubens Matuck.

Em 1983:

- "De bichos, feitiços e sonhos", álbum com poemas de Léa Mara Langone e gravuras suas.
- "Duplagem", edição em serigrafia.
- Ilustração com xilogravura para a capa do folheto de cordel "Zé Côco do Riachão", autor Téo Azevedo.

A Aster tentou publicar jovens artistas, Regina Silveira e Renina Katz lançaram álbuns como finalização de propostas de Mestrado e Doutorado, mas são iniciativas sob um novo contexto que em quase nada remete a estrutura aqui analisada.

Nos anos 90 essa amizade fecunda entre a tipografia e a gravura praticamente desaparece.

Significativa foi também a iniciativa de Haroldo de Campos e Maria Bonomi em "O elogio da xilo", apresentado na exposição "Do Cordel a Galeria", do MASP, em 1994, numa exposição que se dipôs a resgatar aspectos da tradição da xilogravura, a presença de um projeto tipográfico abre espaço para que se lancem novas luzes, sobre esse aspecto tão esquecido.

Cap.4. Sobre sintaxes e poéticas

No século XV, quando a imagem é associada ao texto impresso, ela já trazia em si história e tradição.

A ilustração de textos teve seu ponto alto no Ocidente a partir das investidas religiosas do século VI d.c., primeiramente sobre pergaminho, na forma de iluminuras e miniaturas, realizadas nos scriptoria monásticos, quase sempre por religiosos.

Eles tinham como material de trabalho determinado simbolismo de inspiração religiosa, compreendido e apreciado no universo sacerdotal, porque refletia um consenso imagético tradicional.

Por meio dele, interpretavam as cenas extraídas dos livros devocionais e da história sagrada, sob uma ótica teológica temporal.

O iluminador reproduzia tipos convencionais, emblemas seculares, etc. Seguia a tradição e não a natureza.

Inseridas ao lado do texto como ilustração, essas imagens desenvolveram um processo narrativo particular e independente.

Formaram seu sentido por emblemas, símbolos, analogias. Criando um esquema narrativo que permitia "falar" ideograficamente.

Por meio de símbolos pré estabelecidos pela convenção, santos, demônios, figuras do testamento, ganhavam uma identidade visual, estabelecendo ainda uma hierarquia entre elas.

Essa tradição codificou também formas para representação de valores abstratos, de ordem moralizante: alegorias religiosas, emblemáticas.

Esse universo moralizante esteve baseado no conflito excludente entre vida/morte, paraíso/inferno, sagrado/profano, ascensão/derrocada, deus/demônio.

Sua construção está impregnada do caráter ideológico de indução a moral, pela ausência de possibilidade de acesso aos dois simultaneamente.

Assim cada binário de sentido é composto por partes excludentes: o sagrado exclui o profano, deus exclui o demônio.

O caráter de exclusão entre as partes não está na construção em si, mas na catequese da qual está impregnada. Afirmando uma relação imaginária de causa e efeito.

Dentro desse sistema de organização, passavam de iconografia a iconologia, transmitindo idéias e pensamentos muito claros. (1)

(1) Panofsky, E Iconografia e iconologia in: Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 45-88.

Quando a xilogravura tomou o lugar da iluminura, primeiro nos incunábulos xilografados e depois no livro impresso, ela se manteve dentro desses mesmos códigos, sob os mesmos limites estéticos.

Dentro do livro a imagem xilografada nasce como uma Eva em pecado. Retirada da costela da palavra se organiza sob uma forma exclusivamente simbólico-visual.

Seu sentido se faz pelo uso da iconografia e simbolismo de inspiração religiosa, dentro de um consenso imagético da tradição medieval. Ligada às normas de ilustração dos textos sagrados, tanto quanto as iluminuras da baixa Idade Média.

Transmite em essência uma idéia de ordem moralizante, religiosa, ligada às inscrições evangélicas.

Independem do texto escrito que as acompanha para afirmar seu significado simbólico.

A similaridade de discursos entre texto e imagem nem sempre foi mantida, e há aspectos que pertencem exclusivamente a uma ou outra linguagem.

A forma de sintaxe inicial dessas estampas foi muito simples. Linhas pretas de contorno foram o mais usual.

Ainda seguindo a estética das iluminuras, a maioria recebia um colorido posterior, a mão.

"O Ocidente, utilizando penas para escrever, encontra seu caminho gráfico linear; o Oriente, utilizando pincéis em sua caligrafia, encontra seu caminho pictórico na gravura colorida".(2)

A medida em que os laços com a tradição religiosa foram se afrouxando, os sentidos simbólicos desse repertório de signos, foram se tornando mais amplos e menos pragmáticos, permitindo uma ampliação do universo sintático para formas mais elaboradas.

A linha dura e negra da xilogravura começa a dar lugar a padrões mais sofisticados, por meio da gravura em metal.

As figuras representadas ganham em tridimensionalidade e se tornam menos ascéticas.

O surgimento da gravura em metal foi muito importante para que o desenvolvimento gráfico linear da imagem gravada, pudesse corresponder às novas necessidades estéticas do Renascimento.

"Albrecht Durer (1471-1528), grande artista, exímio gravador na técnica do buril, transforma totalmente as linhas simples de contorno de figuras, que eram usuais nas xilogravuras. Embora não talhasse ele mesmo as matrizes (alguns estudiosos garantem que gravou pelo menos algumas), criou todo um

(2) Hashimoto, Madalena N. Desenvolvimento histórico da xilogravura no Japão em confronto com o desenvolvimento da gravura na Europa in: Estudos Japoneses. São Paulo, vol. 11, 1991. p.78

repertório rico em invenção de traços ao buscar transferir para a madeira a linguagem firme e sólida da calcografia. A simples linha de contorno, transformada em linha de volume e luz, passou a ter desde então, um valor plástico formal, articulador da unidade da imagem"... (3)

Para realização de seu projeto de conquista da antiguidade, pela concretização do ideal de beleza do homem e da mulher, Durer usa uma combinação perfeita entre concepção da estética ideal e a forma de operar tecnicamente a gravação do metal.

Isso significou o aprimoramento de uma sintaxe linear, predominantemente nórdica, que teve suas origens no Mestre E.S. e em Martin Schongauer, culminando no grande virtuosismo de Durer em manejar as sintaxes gráficas.

Tecnicamente muito refinada, essa forma segue a tradição alemã de amor ao detalhe, nitidez mecânica de sombreado e destreza caligráfica. Sua base é a combinação das possibilidades de entrecruzamentos e direcionamentos de linhas, para a descrição da superfície em termos de luz, cor e textura, num verdadeiro modelado da forma pelas qualidades pictóricas.(4)

As primeiras influências renascentistas com que Durer teve contato foram estampas, feitas sobre metal a buril, de Mantegna e Pollaiuolo.

Ambos se diferenciavam dos primeiros gravadores italianos por terem desenvolvido uma técnica sistemática para sombreado e traçado de linhas, por meio do qual tentaram dar à figura desenhada uma forma mais "escultórica". Acreditavam que esse procedimento os aproximaria do classicismo greco romano.

Durer é influenciado pela forma como estruturam a anatomia do corpo masculino, mas não pela forma como traçam sua trama linear: linhas inclinadas e paralelas que correm da esquerda para a direita.

Ele traduz essa forma italiana para uma caligráfica, originária da tradição gótica, tornando possível de reconhecimento para o mundo gótico e para si mesmo a estética do Renascimento.

Essa forma sintática foi seguida não só na Alemanha e nos países nórdicos, mas influenciou definitivamente a gravura do resto da Europa.

Na Itália, a sintaxe da Mantegna e Pollaiuolo não fez escola. Foi o estilo nórdico de Durer que influenciou sua gravura do século XVI.

(3) Hashimoto, Madalena N. Desenvolvimento histórico da xilogravura no japão em confronto com... 1991. p. 79.

(4) Panofsky, E Albrecht Durer e a Antiguidade Clássica in: Significado nas artes visuais. 1979. p. 307-76.

O gravador Bolonhês Marco Antonio Raimondi traduziu essa formulação sintática para um sistema mais simplificado e menos brilhante, mas extremamente bem adaptado à interpretação de pinturas e desenhos de outros mestres.

Raimondi é o pai das formas sintáticas racionais conhecidas como "rede de racionalidade", forma predominante para as gravuras de interpretação que predominaram nos séculos seguintes. (5)

A segunda metade do século XIX assistiu a uma nova ampliação do universo gráfico.

Sua expansão liberalizante caracterizou-se pelo uso de uma sintaxe totalmente livre e não normativa, ligada à redefinição da gravura como expressão visual.

Xilogravura, gravura em metal e a nascente litografia foram tomadas como linguagem qualitativa. Os procedimentos técnicos foram adotados para a concretização de efeitos gráficos determinados, variáveis segundo a ação individual.

Normativas de ordem simbólica ou sintática foram abolidas proporcionando uma ampliação horizontal do universo gráfico, pelas infinitas possibilidades de combinações de signos.

Por outro lado, houve um mergulho vertical na política individual.

As milhares de intersecções possíveis, nessa malha imaginária de horizontais e verticais, representam as possibilidades de materialização da gravura contemporânea como meio, linguagem, processo de conhecimento.

Fragmento diferenciado do todo pela articulação combinada entre idéia e procedimento.

Dentro desse panorama forma-se a gravura moderna brasileira.

A experiência dos nossos pioneiros veio de um contato direto com essa renovação européia, mas foi sendo transformada pela singularidade da realidade nacional e por constantes novas influências.

O influxo primeiro do expressionismo sobre Goeldi, Segall, Abramo e muitos outros gravadores tem sido a referência mais imediata.

Goeldi, formado entre o eixo Suíça-Alemanha, trouxe, assim como Segall, a vivência real da experiência nórdica.

Livio Abramo se decidiu pela xilogravura a partir do contato com a gravura expressionista, numa exposição do Consulado Alemão em São Paulo, entre 1929-1930. (6)

(5) Ivins Jr., W. M. *Imagem impresa e conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

(6) Camará Ribeiro, Adamastor *Livio Abramo: depoimento*. Rio de Janeiro: Oficina de gravura do SESC-Tijuca, 1986. (Projeto Gravura Hoje: Depoimentos)

Entre o nascente círculo de gravadores brasileiros e a gravura expressionista, houve uma verdadeira identificação de sensibilidades.

Livio Abramo declarou: "na minha opinião, o expressionismo não é um estilo; é uma maneira de sentir que se torna muito eficaz e que aparece principalmente nas épocas de comoção social, moral e humana, como é por exemplo, hoje"...(7)

Outros depoimentos como o de Darel (8) e de Marcelo Grassmann (9), enfatizam como os primeiros contatos com o expressionismo foram especialmente marcantes, principalmente porque revelavam formas estéticas diferenciadas da francesa.

A maneira francesa para as artes, se mantinha ainda uma forte influência no panorama brasileiro.

O contato com o expressionismo despertou para a poética de artistas como Ensor, Schiele e mesmo dos simbolistas. Contribuindo para a ampliação do repertório estético, iconográfico e poético da intelectualidade artística da época.

Os gravadores expressionistas haviam feito reviver a antiga arte da gravura como corte. Fizeram renascer a xilogravura moderna que tinha começado por Munch. (10)

Procuraram formular a imagem por seu aspecto mais puro, menos refinado. Foram tomados como um exemplo de procedimento.

As condições culturais do eixo Rio - São Paulo, até os anos 40, eram muito precárias e fizeram da "invenção" o principal caminho para o conhecimento.

Tudo tinha de ser improvisado, realizado da forma mais pura e direta.

Livio Abramo teve, por anos, uma única goiva e com ela, procurou tirar o máximo da madeira. Fazer do corte "bruto", uma forma de expressão pura, essencial, dispensando qualquer adereço.

A proposta expressionista estava perfeitamente de acordo com essa realidade.

Sintaticamente, a forma adotada por Goeldi e Livio (até 1948), prioriza o tratamento da linha como sulco, encavo, tomada como elemento direto para uma síntese apurada do assunto.

Essa foi a forma proposta pela maioria dos expressionistas, como Kirchner, Heckel e Pechstein.

(7) Camará Ribeiro, Adamastor Livio Abramo: depoimento. p.153-54. 1986

(8) Camará Ribeiro, Adamastor Darel Valença Lins: depoimento. Rio de Janeiro: Oficina de gravura do SESC-Tijuca, 1986.

(9) Kossovitch, Leon Goeldi por Grassmann. Entrevista de 30.9.95. in: Goeldi: seu tempo, nosso tempo. São Paulo: IEB e FAAP, 1995.

(10) Camará Ribeiro, Adamastor Livio Abramo: depoimento.1986.

Eles associam linhas sulcadas, brancas no papel, curtas ou longas, estreitas ou largas, definidas pelo fio da faca, precisas, rígidas, marcadas pela resposta da madeira ao corte; lascas retiradas bruscamente, incisões onde age também o imprevisto, o pedaço puxado do fio, a profundidade do corte, encavos irregulares; a linha em relevo, manifestada preta, definida pelo aprofundamento das laterais (linhas brancas e pretas são combinadas principalmente na obra de Heckel e Pechstein).

Esses elementos organizam a forma pela modelagem da luz, lapidação da superfície pelo contraste ao preto espesso da tinta.

Essa ação pura, de respeito ao material, que procura caminhos sem desvios, sem adereços. Amorosa mas bruta, ausência de refinamento, exerceu muita influência sobre nossos gravadores. Tomada não só como procedimento mas como postura, ideologia da linguagem.

Nunca foi usada como regra; seu influxo permanece à medida em que corresponde a uma necessidade de manifestação poética.

Como ação viva transformou-se continuamente pelo contato com as realidades às quais foi associada. O subúrbio carioca, as alamedas paulistanas, seus personagens, as problemáticas urbanas, a miscigenação cultural brasileira.

A experiência vivenciada nesses ambientes foi, gradativamente, distanciando a imagem da estética expressionista.

O exemplo de Livio Abramo é particularmente interessante: "Quando mais tarde me apresentaram aquela proposta para ilustrar o livro do Afonso Arinos, eu já era uma outra pessoa. Então me dediquei a estudar fotografias, ia à Biblioteca, vi tudo quanto era iconografia daquela região e daquele tempo, fins do século passado, as guerras dos coronéis com seus exércitos de jagunços, reli "Os Sertões" de Euclides da Cunha duas vezes... E vi que o Brasil me apresentava outras soluções formais que não se adequavam à maneira expressionista. Senti que o expressionismo não ia dar-me a aura que eu sentia naqueles contos. Havia naquele livro do Afonso Arinos muito realismo, muito pouco romantismo, por isso procurei uma forma mais despojada, cada vez mais sintética, estilizando muito as figuras. Na madeira de topo - corte transversal da árvore - a gente usa uma porção de instrumentos, de ponta quadrada, oval, aguda, meio aguda, o múltiplo; e o meu esforço foi para conseguir uma linguagem que fosse a mais imediata, derivada primeiro de um conceito de síntese da luz, da cor e da forma da paisagem brasileira, e, em segundo lugar, que esse conceito da paisagem e das coisas brasileiras fosse determinado pela forma dos instrumentos que eu usava na gravura. Há uma relação muito estreita entre a técnica e o conceito que eu tenho da forma." (11)

(11) Beccari, Vera d'Horta Em busca de uma nova linguagem para a gravura in: Livio Abramo: xilogravuras. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983. p.16.

Mas a experiência bruta e amorosa da linha como sulco, o desvelamento da estrutura da madeira, essas coisas permaneceram em essência, e não só na obra de Livio Abramo.

A gravura em metal, por sua vez, teve como principal fonte Carlos Oswald, que vinha de uma outra formação, nem francesa, nem alemã. Ligou-se à estética "macchiaioli", influenciado por artistas como Fattori.

Quando a gravura original passa a integrar o livro, a principal forma de procedimento adotado, até os anos 80, foi a xilogravura, com poucas exceções até os anos 50.

Oswaldo Goeldi foi o primeiro artista a realizar um conjunto de imagens xilografadas relacionadas ao livro.

O texto literário foi, para ele, como um "assunto" que ele depura, transforma, sintetiza, por meio da sua poética.

A gramática xilográfica que adotou para toda a sua obra é a mesma que ele usa nessas imagens.

A linha sulcada, manifestada branca sobre o papel, luz mutável que acompanha a necessidade construtiva da forma.

Combina perfeitamente o instrumento à ação que dá origem a forma. Aliados ainda a um afeto respeitoso pela estrutura proposta pela superfície da madeira.

Procurou explorar desde o corte mais amoroso, o efeito da linha branca como único elemento sintático.

Ele a dobra, a prolonga, a transforma pelo gesto audaz ou comedido, mas se limita somente a ela.

"Dez gravuras em madeira", "Cobra Norato", "Martim Cere-rê", "Cheiro de terra", "Obras Completas de Dostoievski" e mais tarde "Mar morto"; nessas obras o que pode ser visto é menos o artista expressionista e mais o tratamento da imagem como idéia associada a uma prática construtiva, sobre uma realidade vivenciada.

Seu "velho com cachorro", para "Humilhados e ofendidos" é menos de Dostoievski e mais das esquinas cariocas, dos seus cachorros, dos seus mendigos.

Esse tratamento da linha branca, de corte, foi uma marca em toda a primeira fase, das realizações para livro, também para o linóleo.

Livio Abramo, Manoel Martins, Walter Levy, Yllen Kerr e mesmo Axl Leskoschek e Fayga Ostrower, Segall, Marcelo Grassmann, Berco Udler e Carlos Scliar. Mas poucos foram tão puristas como Goeldi.

Essa forma sintática bebeu na fonte do expressionismo, mas foi transformada pela prática poética.

No livro como um projeto estético, a imagem surge como "ação combinada". O processo de síntese da linguagem gráfica atuando sobre o assunto, depurando-o; o assunto atuando sobre a sintaxe gráfica, sugerindo novas estruturas compositivas, estilizações, metáforas, desvendando um outro processo de linguagem, da linguagem escrita.

Goeldi não passa imune a "Cobra Norato", o texto o emociona e, como recorda Reis Jr., o remete ao universo amazôni-

co de sua infância. Para tornar visível essa memória afetiva, recorre à cor gravada, procura novas alternativas.

São 8 imagens de 25x30 cm e mais 13 vinhetas e 11 capitulares, também xilografadas e coloridas.

Nas 8 imagens maiores associa sempre a cor preta as outras cores, todas em pranchas separadas. Matiza a cor antes de aplica-la ao taco. Obtendo cores menos puras, mais sombreadas.

O desenho da cor se encaixa com relutância ao espaço delimitado pelo desenho preto. Expande-se e vai além dele. Mas a estruturação do desenho ficou principalmente a cargo da cor preta e do branco do papel.

Em algumas imagens associa mais de uma cor ao preto.

Já nas vinhetas e capitulares suprime, quase totalmente, o uso do preto, e aplica cores puras junto às cores matizadas. Usando muito da relação entre cores complementares, como verde e vermelho.

A cor quase não se sobrepõe, cria contraste pela justaposição de tons.

Anos depois, ao realizar imagens para "Martim Cererê", de Cassiano Ricardo, o procedimento com a cor foi bem diferente, mas mantendo seu caráter experimental.

Arriscou-se em composições em que organizou imagens sem a cor preta.

Usou cores puras, como se tiradas direto da lata para o taco, mas também desenhou usando a sobreposição de cores para usar uma terceira.

Nessa sobreposição dos tacos, usou ainda da inversão de direção dos veios da madeira para criar combinações. Desenhando por meio da associação entre os sentidos horizontais e verticais propostos.

Há uma distância de quase 10 anos entre esses dois conjuntos e o trabalho com a cor não era contínuo.

Havia também uma diferença entre o envolvimento afetivo que teve com "Cobra Norato" e a relação com "Martim Cererê". O segundo foi quase uma obrigação, um trabalho de encomenda, como outros que ele realizou como fonte de renda.

A presença constante de um "assunto brasileiro", em toda a produção para livros foi um dos elementos que contribuiu para a afirmação de uma identidade.

Hansen Bahia é outro bom exemplo.

Quando passa a fazer parte da vida baiana, assimila essa paisagem e a integra à sua xilogravura, o universo singular do baiano deu novas nuances à sua poética.

Em "Flor de São Miguel", autêntico, retrata o que há de mais sensual e próprio da Bahia ao olhar alemão.

Inebria de cores-luzes todo o espaço; há música, baiana por certo, capoeira que ressoa entre seus becos, suas mulheres, personagens de dramas, sua pobreza, sua miséria.

Expõe essa miséria colorida como quem vê um jardim de variedades humanas, de existências.

Como falou Jorge Amado: "as mulheres negras, nas ruas, perdidas, não são para Hansen o pitoresco da miséria, mas são

a miséria em meio à beleza"...

Suas mulheres são roliças, escorregadias, ora ensimesmadas, melancólicas; ora rainhas, senhoras de si e de todos. São amantes, mães, mulheres, são baianas.

Expõem sua falta de pudor como expõem sua miséria, e envolvem-se na luz da noite.

Quando à luz do dia, cobrem-se com suas saias estampadas, põem-se às portas, varandas, janelas. Admiram os que passam, carregando no olhar um desalento, no colo um guri.

Sua xilogravura falsamente displicente e simples, desvela a madeira como se não houvesse nenhuma elaboração. Entretanto cada gesto, cada corte, é cautelosamente medido; nada sobra.

Seu trabalho influenciou xilógrafos como Calasans Neto e Newton Cavalcanti.

Na formação desses artistas influenciou ainda a cultura nordestina, sua poesia de cordel, suas imagens populares, toscas, rústicas, despretensiosas.

A constante migração social para o sudeste colaborou na divulgação desse imaginário muito particular, transplantando essa forma de cultura nela inserindo novas influências.

A presença da xilogravura popular na ilustração de livros e em álbuns, também ampliou sua influência para além dos limites nordestinos.

É impossível falar numa poética brasileira. São muitos brasis em um, muitas culturas brasileiras. (12)

A xilogravura de Calasans Neto foi influenciada por uma paisagem que não é a mesma que influenciou Glênio Bianchetti, Carlos Scliar, Renina Katz; não é a mesma paisagem.

Nossa extensão geográfica e miscigenação cultural são fatos sem precedentes em outras culturas.

O Brasil de "Canudos", de "Pelo Sertão", é e não é o mesmo de "O cortiço", de "Campo Geral", de "O rio".

Poéticas brasileiras foram ganhando suas identidades por diferentes influências.

Em solos e sementes dessemelhantes, cada fruto é diferenciado. Um fragmento, uma poética entre poéticas brasileiras.

Newton Cavalcanti afirmou: "todo mundo saiu do guarda chuva dele"... (13)

(12) Bosi, Alfredo *Cultura brasileira e culturas brasileiras* in: *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 308-45.

(13) Camará Ribeiro, Adamastor *Newton Cavalcanti: depoimento*. Rio de Janeiro: Oficina de gravura do SESC-Tijuca, 1986. (Projeto Gravura Hoje: Depoimentos)

Todos que se dedicaram à xilogravura devem alguma coisa a Goeldi, mas cada aproximação com o homem, com a obra, é singular. Frutifica conforme o solo, as condições do clima, o desejo e a experiência.

A atuação de Manuel Segalá é um outro ponto. Ele construiu toda uma obra pela "ação combinada" entre xilogravura e texto literário.

Nessas imagens adota uma sintaxe muito flexível, assumindo nuances diferenciadas em cada projeto.

A cor gravada é uma constante na sua poética.

Organiza a imagem pela associação cromática, mas sua maneira de estruturá-la, a diferencia da cor em Hansen ou em Goeldi.

Uma constante em toda a obra gravada para o livro, a xilogravura tem um lugar de destaque pela tradição e pela singularidade.

A maioria desses artistas era essencialmente gravador, o que não se repetiu com a gravura em metal.

Entre os artistas que adotaram a calcografia, a presença de pintores gravadores foi uma constante.

Numericamente, a gravura em metal foi a segunda forma mais usada para o livro.

O primeiro artista que a adotou foi Portinari. Realizou um conjunto de 7 imagens para "Memórias póstumas de Braz Cubas", publicado em 1944.

Seus desenhos gravados apresentam imagens muito interessantes, mas são tecnicamente muito frágeis.

A gravação foi muito precária, o ácido rompe o verniz, provocando uma linha de bordas irregulares, deixando-a com um aspecto pouco nítido e áspero.

O uso da linha é o mais simples possível, ela irrompe do espaço como linha de contorno, suavemente, sem provocar atrito com o metal. Não forma massas, não modela volumes, não define relações de luz ou sombra.

Sintaticamente muito simplificada, teve sua expressividade resgatada pela ênfase na composição e na preciosa representação das figuras.

O mesmo acontece com as calcografias de Santa Rosa. Ele também adota a água-forte para aprofundar linhas de contorno, igualmente pouco nítidas e ásperas.

No projeto seguinte, Portinari experimenta mais a sintaxe gráfica. Usa uma associação de linhas paralelas, muito finas. Da união dessas capilares faz uma linha larga, mas que também é usada como linha de contorno.

Preenche partes desse espaço contornado usando cruces, bolinhas, arabescos, numa forma quase infantil.

O aspecto técnico não se alterou. A linha continua apresentando problemas de gravação que comprometem seu aspecto.

O resultado da imagem continua dependendo de transferências do desenho.

Anos mais tarde, em 1959, ele ensaiou uma série de efeitos pictóricos, pelo uso da água-tinta associada à água-forte.

Realiza linhas largas, formadas principalmente pela união das mesmas linhas capilares, mas elas não se restringem ao contorno.

Agrupou-as em paralelas, preenchendo espaços internos, mas sem formar tramas.

A água-tinta foi sobreposta a essa estrutura para a modelagem do volume e marcação das sombras, mas o efeito tem pouca luz, é excessivamente carregado.

Todos esses projetos foram realizados para a Sociedade dos Cem Bibliófilos. Essa Sociedade e posteriormente Julio Pacello, foram os principais editores para a calcografia.

A quantidade de edições independentes ou de pequenos projetos editoriais foi muito menor que para a xilogravura.

Ainda nos anos 40, Maria Martins se destaca pelo uso de uma sintaxe mais elaborada.

Em seu álbum "Maria 1946", editado em Nova York, usou da combinação de tramas lineares para conseguir efeitos de luzes e sombras, modelando formas onduladas. São imagens de formas orgânicas, enoveladas, cobrindo completamente a superfície.

Tecnicamente apresenta uma bela gravação da linha, possivelmente em banhos sucessivos de ácido.

Somente alguns anos mais tarde, entre 1950 e 60, Darel, Iberê, Cláudio Correa e Castro e Poty, vão realizar conjuntos relacionados a obras literárias, que se destacam pelo uso de uma sintaxe muito apurada, tecnicamente muito bem realizada. Todos eles para os Cem Bibliófilos.

Para essa sociedade também realizaram conjuntos de imagens os artistas: Djanira, Carybé, Aldemir Martins, Eduardo Sued, Babinski, Enrico Bianco e Isabel Pons.

Todas essas publicações foram detidamente analisadas. O resultado é apresentado no próximo capítulo, por isso não será detalhado agora.

Entre as obras editadas por Julio Pacello destacaram-se as águas-fortes de Milton Dacosta. Ele adotou um tratamento linear simples, de linhas de contorno muito dóceis, arredondadas, criando imagens muito sensuais. As gravuras de Edith Behring, já sob o influxo da abstração, texturizam a imagem em tratamentos não lineares.

Flávio de Carvalho realizou uma série de 10 imagens em água-forte. O desenho da figura, desvenda o percurso tortuoso que a ponta de metal percorreu, para organizar sua forma.

As linhas são associadas livremente, modelando a forma por idas e vindas, enfatizando o volume.

Associa a esse tratamento linear, manchas monocromáticas, extensas, de cores fortes. Essas cores cobrem todo o fundo, invadem as formas e dissimulam a cruel estrutura da figura, sob a marca do pincel.

Em algumas imagens inverteu a relação cromática. Usou da linha branca sobre fundo escuro, alterando a forma de impressão das estampas.

Pacello editou ainda gravuras de Babinski, Darel e Grassmann. Esses conjuntos apresentam formas muito refinadas

de tratamento da linha.

Os volumes de "História da Gravura I e II", trazem calco-grafias de Anna Leticia, Wesley Duke Lee, Mário Gruber, Evandro Carlos Jardim e outros.

Nesses livros, as imagens foram sempre acompanhadas de textos, mas são principalmente comentários críticos. Mesmo quando se trata de poesia ou outra forma literária, a imagem não estabelece com ela uma relação de ilustração.

No projeto editorial de Pacello, não houve o que foi chamado de "ação combinada".

Linguagem escrita e linguagem gráfica mantêm completa autonomia. Sua justaposição no livro dependeu principalmente de uma identificação entre sensibilidades ou possíveis aproximações do universo imaginário.

A litografia foi pouco procurada para as edições em livro e quase sempre se limitou ao uso do crayon.

Especialmente antes dos anos 70, esteve baseada em transferências de efeitos do desenho a lápis, nas obras de artistas como Heloisa de Freitas, Santa Rosa, João Câmara e Rubens Gerchman.

Destacaram-se as litografias de Aloisio Magalhães para as edições do Gráfico Amador e, nos anos 70 e 80, os álbuns de Renina Katz e Regina Silveira.

A serigrafia passou a ser cada vez mais adotada a partir dos anos 50.

Seu uso foi principalmente associado à criação de superfícies que reproduzissem os efeitos da pintura a óleo ou guache. Criando superfícies lisas ou texturadas, geralmente de cores vibrantes.

O artista que mais realizou imagens assim, foi Carlos Scliar, usando esses álbuns para divulgar sua obra.

Mas outros artistas também procuraram tirar partido dessa qualidade da serigrafia, de reproduzir qualidades alheias. Aldemir Martins, Djanira, Di Cavalcanti, Carybé, Cícero Dias, Renina Katz, Fayga Ostrower e Manezinho Araújo.

Claudio Tozzi fez um trabalho interessante, explorando o aspecto da reprodutibilidade e da associação com o pop.

Mas os melhores resultados foram, na associação da serigrafia a obras com características conceituais ou geométricas, como nos trabalhos de Regina Silveira, Julio Plaza e Lygia Eluf.

Cap. 5 A gravura nas publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

A sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil foi criada por iniciativa de Sua Alteza Imperial o Rei Dom Pedro de Orleans e Bragança, Afrânio Peixoto, Raymundo de Castro Maya, Cypriano Amoroso Costa e Max Fisher, no Rio de Janeiro.

Seu caráter foi estritamente cultural e teve por finalidade publicar obras primas de autores brasileiros ou livros sobre o Brasil, editados em papel de luxo e ilustrados, como consta no artigo I de seus estatutos.

O artigo II esclarece que a Sociedade editaria um livro por ano, em tiragem estritamente limitada a 119 exemplares, dos quais, nos termos do artigo V, 100 pertenceriam aos sócios, fundadores ou titulares.

Dos 19 restantes, que seriam marcados com letras de A a N, 14 destinavam-se respectivamente ao Chefe de Estado, ao Ministério das Relações Exteriores, ao Distrito Federal, à Biblioteca Nacional, ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, à Academia Brasileira de Letras, ao Museu Imperial de Petrópolis, à Biblioteca Municipal de S. Paulo, à Biblioteca Municipal de Lisboa, à Library of Congress de Washington, à Biblioteca Nacional de Paris, ao British Museum e ao artista ilustrador.

Cinco exemplares ficavam à disposição da Sociedade que disporia deles, oferecendo-os em homenagem, mas ficando proibida sua comercialização.

Além disso, o artista ilustrador ficava obrigado a entregar à Sociedade os originais que tivessem servido à ilustração.

O artigo III versava que a sociedade seria dirigida pelos seus cinco fundadores, os quais formavam uma comissão executiva. A comissão foi presidida por Dom Pedro de Orleans e Bragança, a quem competia, entre outras coisas, promover as publicações, escolhendo o texto, o artista ilustrador, o papel, o formato e, de modo geral, tomar todas as resoluções necessárias.

O artigo VIII dispunha sobre a organização das reuniões onde os livros editados seriam distribuídos. As placas e clichês que tivessem servido para ilustração do volume seriam inutilizados e os desenhos originais seriam leiloados entre os sócios, em benefício da Sociedade.

Em caso de dissolução da Sociedade seus bens seriam revertidos para a Biblioteca Nacional.

A coleção é formada por 22 livros numerados, datados e marcados como pertencentes à Sociedade dos Cem Bibliófilos, além de uma edição independente, feita por Raymundo de Castro Maya em 1948, com fim beneficente, que é atualmente anexada a coleção. São elas:

- a
1 - Assis, Joaquim Maria Machado de
"Memórias póstumas de Braz Cubas"
Ilustração de Portinari
R.J., S.C.B.B. 1943 - 44
- a
2 - Alves, Antonio Frederico de Castro
"Espumas flutuantes"
Ilustração de Thomás Santa Rosa
R.J., S.C.B.B. 1994 - 45 - 47
- a
3 - Franco, Afonso Arinos de Melo
"Pelo sertão"
Ilustração de Livio Abramo
R.J., S.C.B.B. 1946 - 48
- a
4 - Cavalcanti, Domingos Olimpio Braga
"Luzia homem"
Ilustração de Clóvis Graciano
R.J., S.C.B.B. 1947 - 49
- a
5 - Peixoto, Julio Afrânio
"Bugrinha"
Ilustração de Heloisa de Freitas
R.J., S.C.B.B. 1948 - 50
- a
6 - Bilac, Olavo Brás Martins de Guimarães
"O Caçador de esmeraldas"
Ilustração de Enrico Bianco
R.J., S.C.B.B. 1949 - 51
- a
7 - Sousa, Herculano Marcos Inglês de
"O rebelde"
Ilustração de Iberê Camargo
R.J., S.C.B.B. 1950 - 52
- a
8 - Almeida, Manoel Antonio de
"Memórias de um sargento de milícias"
Ilustração de Darel
R.J., S.C.B.B. 1951 - 54
- a
9 - Barreto, Afonso Henrique de Lima
"Três contos"
Ilustração de Cláudio Correa e Castro
R.J., S.C.B.B. 1952 -55
- a
10 - Cunha, Euclides Rodrigues Pimenta da
"Canudos"
Ilustração de Poty
R.J., S.C.B.B. 1956

- a
11 - Andrade, Mário Raul Morais de
"Macunaima - o herói sem nenhum caráter"
Ilustração de Carybé
R.J., S.C.B.B. 1957
- a
12 - Souza, Gabriel Soares de
"Bestiário - trechos do tratado descritivo do Brasil em
1857"
Ilustração de Marcelo Grassmann
R.J., S.C.B.B. 1958
- a
13 - Cavalcanti, José Lins do Rego
"Menino de engenho"
Ilustração de Portinari
R.J., S.C.B.B. 1959
- a
14 - Bandeira, Manuel Carneiro De Souza
"Passárgada"
Ilustração de Aldemir Martins
R.J., S.C.B.B. 1960
- a
15 - Rodrigues, João Barbosa
"Poranduba amazonense"
Ilustração de Darel
R.J., S.C.B.B. 1961
- a
16 - Machado, Anibal Monteiro
"Cadernos de João"
Ilustração de Babiniski
R.J., S.C.B.B. 1962
- a
17 - Amado, Jorge
"A morte e a morte de Quincas Berro D'Água"
Ilustração de Di Cavalcanti
R.J., S.C.B.B. 1963
- a
18 - Rosa, João Guimarães
"Campo geral"
Ilustração de Djanira
R.J., S.C.B.B. 1964
- a
19 - Assis, Joaquim Maria Machado de
"Quatro contos"
Ilustração de Poty
R.J., S.C.B.B. 1965
- a
20 - Lima, Jorge de
"As aparições"
Ilustração de Eduardo Sued
R.J., S.C.B.B. 1966

- a
21 - Schmidt, Augusto Frederico
"Ciclo da Moura: poemas inéditos"
Cicero Dias - ilustrações
R.J., S.C.B.B. 1967
- a
22 - Estrada, Osório Duque
"Hino nacional brasileiro - poema"
Ilustração de Isabel Pons
R.J., S.C.B.B. 1968
- Edição extra - Assis, Joaquim M. Machado de
"O alienista"
Ilustração de Portinari
R.J., 1945 - 48

^a
1 Publicação - 1943 -44

"Memórias Póstumas de Braz Cubas"
Machado de Assis

Calcografias de Portinari

"Esta edição de Memórias Póstumas de Braz Cubas, primeira das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil no

ano de 1943, reproduz o texto da 4^a publicação definitiva, revista por Machado de Assis, foi ilustrada por Cândido Portinari. As 7 águas fortes originais, foram tiradas em papel "Sunray" pelo próprio artista com a colaboração de seu irmão Loy Portinari, e os demais desenhos a nanquim foram reproduzidos em clichês na Imprensa Nacional.

Tiragem limitada de 119 exemplares em papel "Registro Brasil", sendo cem numerados para os sócios e os restantes 19 marcados com as letras A a S para serem oferecidos de conformidade com os estatutos.

O trabalho gráfico foi realizado na Imprensa Nacional sendo diretor o Dr. Alberto de Britto Pereira sob a orientação da Americ Edit. Ltda. para Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil."

As placas que serviram para ilustração desse livro foram inutilizadas.

Acabado de imprimir a 06 de julho de 1944.

Exemplar letra N para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo
 (atual B. Mário de Andrade)

Para ilustração desse volume Portinari realiza 80 desenhos, reproduzidos nas páginas do livro em off set e sete estampas gravadas em metal, impressas em folhas separadas.

Desses 80 desenhos 1 acompanha o título na capa;

Vinte e quatro ocupam a página inteira e apresentam retratos, páginas: 3, 7, 13, 21, 25, 31, 35, 41, 69, 73, 93, 97, 105, 111, 117, 129, 139, 152, 163, 183, 193, 199, 211 e 257.

Cinco também ocupam a página inteira, mas com imagens variadas. São as páginas: 56, 149, 279, 295 e 309.

Os outros 51 desenhos dividem a página com o texto.

São imagens menores: caricaturas, sonhos, paisagens, objetos e acontecimentos variados, localizados nas páginas: 10, 28, 33, 39, 43, 48, 59, 65, 67, 76, 81, 83, 85, 87, 89, 103, 109, 115, 121, 123, 125, 137, 142, 159, 161, 166, 169, 176, 176, 186, 190, 196, 198, 204, 206, 208, 215, 218, 220, 227, 237, 249, 260, 266, 277, 281, 283, 289, 292, 300 e 305.

Nesses 80 desenhos Portinari trabalha de forma exaustiva em temas semelhantes, mas obtendo daí enorme variedade.

Vinte e quatro deles são retratos, realizados com nanquim e reproduzidos no livro em off-set.

São desenhos lineares, de longas linhas negras, finas e firmes, que mostram a grande segurança de Portinari para o desenho.

Para cada retrato, sempre trabalhado de forma simples e muitas vezes caricatural, ele cria uma expressão diferenciada e demonstra sua familiaridade com esse tema.

Desde o início de sua carreira, o retrato foi um tema recorrente.

Foi por meio deles que Portinari se sustentou antes e depois de sua viagem à Europa, mas principalmente antes dela.

Em cada retrato ele imprimiu uma característica peculiar, ora de beleza, ora de serenidade, ora de obstinação ou mesmo de loucura.

Representam respectivamente Braz Cubas, o pai de Braz Cubas, o tio Idelfonso, a tia de Braz Cubas, a mãe de Braz Cubas, o tio João, o Villaça, o professor Barata, Dona Eusébia, Virgília, Eugênia, o Conselheiro Dutra, a mãe de Virgília, Lobo Neves, Cotrim, o poeta Dutra, Sabina, Quincas Borba, a Baronesa, Dona Plácida, Garcez, Viegas, Nhonhô, Damaceno e Nha Loló.

Igualmente interessantes são os cinco desenhos de página inteira.

Neles o artista explora mais os recursos da linha, expandindo as formas sem a preocupação de esbarrar com o texto.

A ocupação do espaço da página não é idêntica para todas as imagens. Os 51 desenhos que acompanham o texto estão comprimidos dentro da página, prejudicando, em parte a "respiração" da imagem.

Apesar de muito variados, guardam em comum, a simplificação e o esquematismo das formas adotadas.

Usa tanto linhas limpas e simples como tramas elaboradas.

O resultado são formas descontraídas que pouco lembram a expressividade dramática que marca o conjunto geral de sua obra.

São caricaturas, comentários do texto feitos por um desenhista que conhece o ofício e que o faz com prazer.

O prazer que o desenho proporciona é a característica mais marcante desse conjunto.

Já para as gravuras em metal vemos que o artista escolhe formas mais elaboradas.

Mantendo o mesmo frescor do desenho, organiza o espaço compositivo com soluções variadas e algumas vezes verdadeiramente requintadas.

Todas retangulares e do mesmo tamanho, ocupam o centro da folha, que lhes serve como um forma de moldura.

Apesar dos títulos estarem propostos numa folha à parte, junto com a paginação, é possível relacioná-los às imagens.

Cada título resume, em síntese, a gênese que orientou o artista para a concepção da imagem, podendo ser facilmente a ela associada.

Essas estampas tornam visíveis as figuras propostas pela narrativa machadiana, mas dentro de um universo muito próprio a Portinari, mantendo uma autonomia muito grande.

As indicações são para que sejam colocadas entre as páginas do livro como segue: "o enterro", entre XIV e 1; "o delírio", entre 16 e 17; " Marcella " entre 46 e 47; " o doido", entre 54 e 55; " o almocreve ", entre 60 e 61; " o beijo ", entre 86 e 87 e " o vergalho ", entre 160 e 161.

Como procedimento gráfico adota a água forte, numa forma linear, muito simples e direta.

A linha corre despreocupada pelo espaço em formas abertas, seu aspecto é firme, mas sua precisão é relativa porque são linhas de bordas irregulares e pouco relevo.

As composições são elaboradas usando, ora planos profundos, ora um único plano.

Esse plano único é geralmente ocupado inteiramente por apenas uma figura, como em "Marcella", recurso que acentua a dramaticidade da figura.

Na gravura "o enterro" vemos uma composição bem elaborada.

O ponto alto é o conjunto de figuras no centro superior da página, em contraposição a uma figura masculina isolada que dialoga com o grupo.

Os caixões em diagonal e as lápides do cemitério, formam linhas que indicam dois sentidos. Um paralelismo que vai diminuindo, em distância, à direita e à esquerda, em dois sentidos opostos de ascendência.

Um outro movimento, descendente, é criado a partir do desenho da chuva, em linhas longas que convergem para o centro da estampa.

Esses dois movimentos, ascendente e descendente, se encontram, sob o foco principal, sobre as figuras.

Dentro do conjunto essa é a composição mais elaborada e que mostra como o artista constrói a imagem a partir de movimentos antagônicos contrastantes.

Já em "O delírio" usou uma composição mais simples.

Quatro figuras ocupam o centro da imagem num movimento circular.

A lógica de tamanhos e formas é rompida, os animais assumem dimensões maiores que o ser humano.

Figuras cheias de fantasia fazem aflorar a idéia de delírio.

Por cima das figuras há um grafismo que as envolve em linhas onduladas, sem uma direção precisa.

Destaca-se a presença do universo infantil com a figura caricata do pequeno homem de casaca, talvez o homem do circo ou um boneco de cartola.

As figuras do gato e do cachorro, são especialmente interessantes, cheias de expressão, realizam movimentos tensos que

contrastam com o movimento das outras figuras.

Já o retrato de Marcela é bem mais dramático. Seu corpo é volumoso, com grandes pés e a face transtornada.

A composição é muito simples, com a figura ocupando todo o espaço, até ser comprimida pelas margens, acentuando sua dramaticidade.

Em "O louco" o artista repete o efeito dramático.

O rosto é deformado, o corpo minguado, os pés e mãos são grandes e angulosos e a face em delírio.

A figura está ajoelhada e tem os braços sobre a cabeça indicando um movimento ascendente.

Por trás dela uma forma de arquitetura simples indica a esquerda numa curva suave.

Sobre essa arquitetura formas que se assemelham a minhocas ou dedos com olhos dão uma certa graça à imagem.

"O Almocreve" é uma imagem que apresenta um confronto.

Um cavaleiro olha surpreso para a outra figura, que acena para ele.

Cavaleiro e montaria, provavelmente um burro, se encaixam com precisão. Seus movimentos se completam num desenho suave.

As cabeças erguidas em atitude altiva dão à cena certa elegância.

A paisagem que os rodeia é bem simples, servindo apenas como representação de horizonte para essas duas figuras.

A figura que acena aparece ao fundo, distante, quase indefinida.

Os olhares estabelecem o eixo condutor do assunto, mas permanece o mistério.

"O beijo" é a imagem mais encantadora do conjunto.

Um casal ocupa todo o centro da gravura, seus corpos quase se fundem e as cabeças se colam com suavidade.

O desenho é realizado em linhas simples, retas e curvas, numa forma aberta que se expande pela página.

O beijo é apaixonado, mas cálido, exalando desejo que encontra eco, no alto à esquerda, com um segundo casal de proporções mínimas, sobre uma flor, pairando isolados no ar.

Poucas linhas completam o ambiente, somente as curvas do móvel e as retas do assoalho convergem para o casal.

Na última imagem desse conjunto: "O vergalho", duas figuras se apresentam em primeiro plano. São o algoz e a vítima.

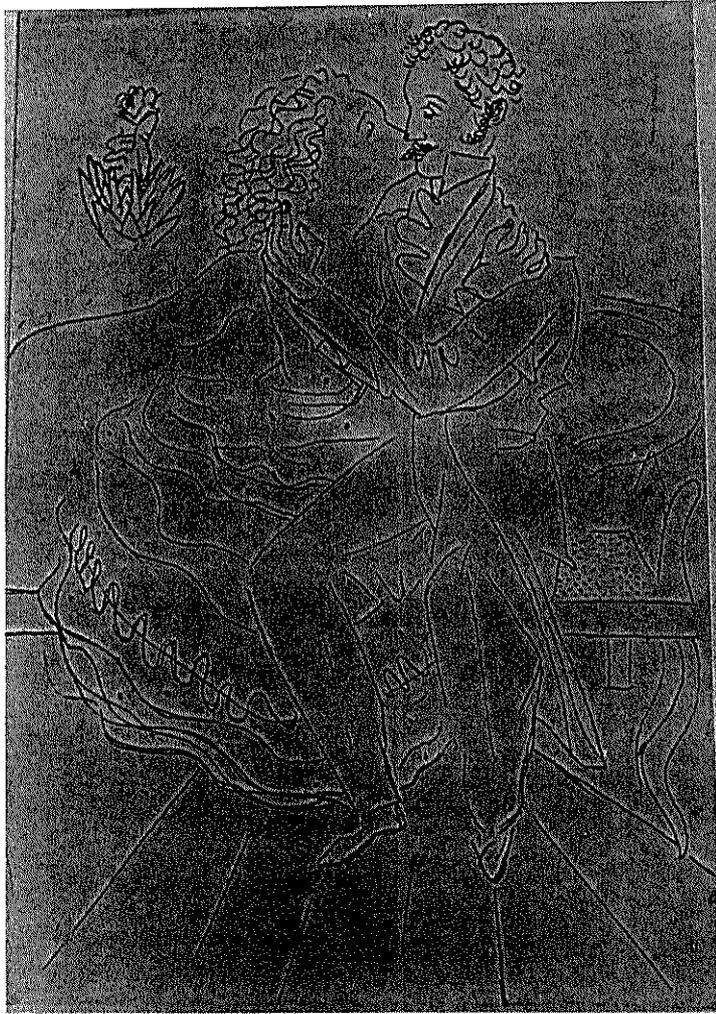
Figuras cheias, expressivas e dramáticas, modeladas com vigor, contrastam, pela modelagem da forma, com a terceira figura da cena, um homem de casaca; terceiro vértice da composição triangular.

Esse homem, ao contrário dos outros dois, apresenta traços tranquilos, simples, limpos, sem deformações ou ênfases dramáticas.

Ao fundo, uma arquitetura envolve essas figuras e deixa entrever, na janela, uma mulher.

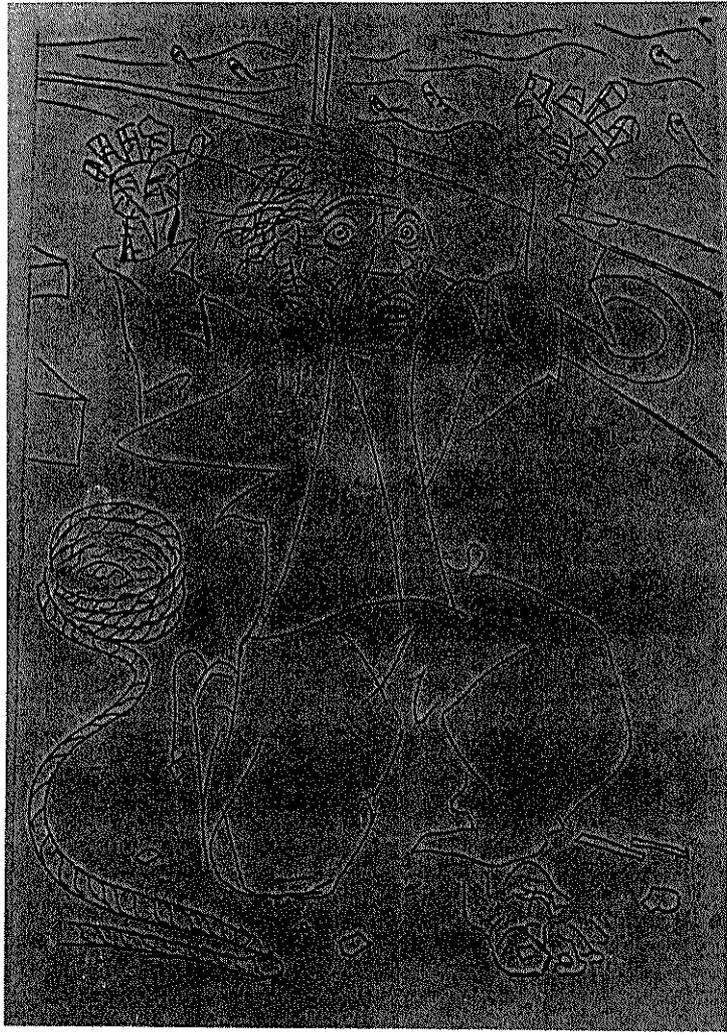
Sua concepção gráfica é simples, em linhas limpas, que a integram ao espaço.

O resultado é uma imagem forte e cheia de vitalidade.



"Memórias Póstumas de Brás Cubas"

"O beijo", calcografia de Portinari



"Memórias Póstumas de Brás Cubac"

"O doido". calcografia de Fortinari



"Memórias Póstumas de Brás Cubas"

"O enterro". calcografia de Fortinari



"Memórias Póstumas de Brás Cubas", página 7

Desenho de Portinari

a
 2 Publicação 1944 - 45 - 47

"Espumas Flutuantes"
Castro Alves

Calcografias de Santa Rosa

"Esta edição de "Espumas Flutuantes" de Castro Alves, segunda das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e relativa aos anos de 1944 - 45, reproduz a (edição) original de 1870 e foi ilustrada por Thomàs Santa Rosa Jr. que também orientou os trabalhos gráficos.

As quatro águas fortes foram gravadas pelo artista e tiradas em prensa manual com a colaboração de Luis Portinari.

A impressão do texto e dos desenhos (foi feita) em papel imperial Japão White Plate Finish, fabricado por The Rolland Paper Company L.D. de Montreal, Canadá. Feita em off set, na Imprensa Nacional, sendo diretor o prof. Francisco de Paula Achilles; chefe da divisão de produção Dr. Raul de Oliveira Rodrigues; assessor da produção, Rubem Pimentel da Motta; chefe de composição Tarquinio Antonio Rodrigues; chefe da gravura, Oswaldo de Assis; chefe de impressão Oscar Loureiro; técnico de gravura em off set, Silvio Signorelli."

A tiragem foi limitada em 119 exemplares dos quais cem números foram para os sócios e dezenove, marcados de A a S, oferecidos em conformidade com os estatutos.

Foram inutilizados os negativos bem como as placas gravadas que serviram para a edição.

Acabado de imprimir aos 19 de abril de 1947.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo.
 (atual B. Mário de Andrade)

Para ilustração desse volume o artista realiza quatro estampas a água-forte.

São apresentadas em pranchas soltas e estão numeradas de 1 a 4, sem alusões a paginação.

Além dessas estampas realiza também 60 desenhos, reproduzidos em off-set junto ao texto.

Ocupam as páginas: 1, 2, 9, 12, 13, 16, 17, 20, 25, 28, 29, 31, 35, 38, 43, 48, 49, 55, 57, 68, 71, 77, 83, 88, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 104, 105, 108, 109, 113, 114, 115, 118, 123, 124, 125, 128, 129, 133, 141, 151, 156, 157, 158, 160, 166, 167, 170, 179, 182, 183, 184, 197 e 200.

Esses sessenta desenhos são quase todos de tamanho reduzido, colocados no início e no fim dos poemas.

São figuras muito simples e esquemáticas que tendem para a estética das ilustrações dos anos 20 e 30.

Simulam efeitos obtidos em fotografias retocadas com pintura, em rótulos de produtos, panfletos e folhetos do começo do século.

Seus temas são ora macabros, ora líricos e românticos, compostos por figuras masculinas e femininas e objetos, pensando por vezes para estilizações modernizantes e outras vezes para formas mais literárias e pitorescas.

Em alguns momentos aproximam-se das figuras usadas por Di Cavalcanti em sua atuação como ilustrador nas investidas modernistas. No geral o resultado é bastante simplificado, não coincidindo com a faceta de inovador que celebrizou o artista como cenógrafo.

Atuando como cenógrafo, Santa Rosa foi um dos mais importantes renovadores dessa atividade no Brasil.

As quatro gravuras em metal seguem o mesmo estilo simplificado dos desenhos, mas nelas a imagem se expande com naturalidade pelo espaço, em formas variadas que rompam com o esquematismo dos desenhos reproduzidos.

As duas águas-fortes mais interessantes apresentam figuras quase isoladas.

Uma delas retrata um homem velho, seu rosto ocupa quase todo o espaço.

Utiliza um enquadramento incomum, dá grande ênfase à expressão dos olhos, deforma o nariz, alongando-o e acentua os ângulos do contorno do rosto, obtendo uma imagem muito expressiva.

Na outra, um casal enamorado, coroado por folhagens.

O desenho de linhas simples é preciso e espontâneo, numa forma delicada e cheia de vida.

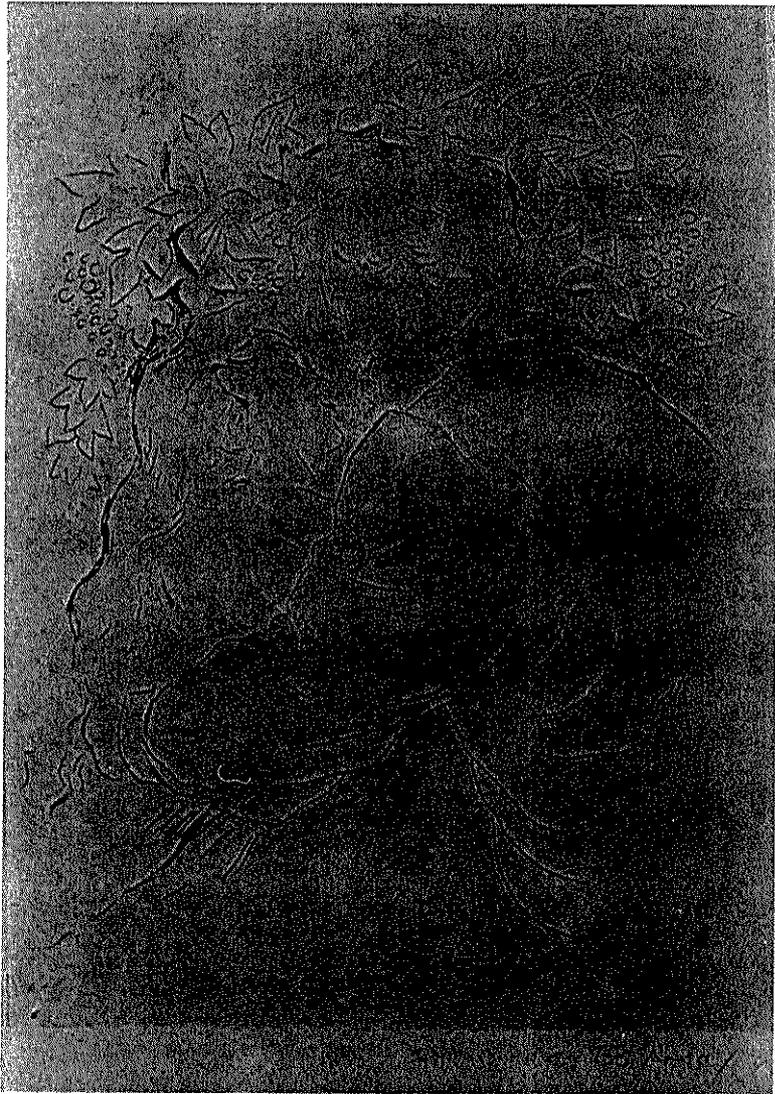
Alem delas há ainda uma imagem que apresenta uma cabeça de cavalo desenhada contra um fundo rochoso. E outra, plena de fantasia, onde há escravos negros e seres libertadores. Talvez uma fada ou a própria Princesa Isabel, um cavaleiro e um homem implorando aos céus, além de um navio que segue rumo ao infinito.

Possivelmente está relacionada ao tema da escravidão, imortalizado por Castro Alves em "Navio Negreiro".



"Espumas Flutuantes"

Calcografía de Santa Rosa



"Espumas Flutuantes"

Calcografía de Santa Rosa

a
3 Publicação - 1946 - 48

"Pelo Sertão"
Afonso Arinos

Xilogravuras de Livio Abramo

"Esta edição de "Pelo Sertão" de Afonso Arinos, terceira das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e relativa ao ano de 1946, reproduz o original de 1898 e foi ilustrada por Livio Abramo com gravuras sobre madeira, impressas, as de página inteira, sobre papel Japão, pelo artista coadjuvado por Marcelo Grassmann. Capitulares, vinhetas de meio e fim de capítulo e a gravura da ante capa foram talhadas em linóleo, a gravura da última página sobre madeira. Os dizeres da capa e os títulos dos contos foram talhados sobre linóleo e os fundos executados sobre madeira escavada a jato de areia nas Oficinas Conrado pelo esmerilhador André Savarezze. A impressão do texto em papel Goastkin Parchment, foi feita pela S.A. Indústrias "Graphicards F. Lanzara", sendo diretor Felício Lanzara; mestre de obras Affonso de Camargo e José Bernini; linotipistas Laurentino R. Silva e Pedro Cassoli; impressores tipógrafo Anacleto Braggio."

Acabado de imprimir aos 12 de junho de 1948.

Tiragem única de 119 exemplares.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo
 (atual B. Mário de Andrade)

Sua principal realização são as 27 imagens de página inteira impressas em folhas soltas, separadas das páginas do livro.

Mas o artista Livio Abramo concebeu também 28 capitulares, 24 vinhetas de começo e fim de capítulo e 13 imagens onde desenha os títulos dos contos e a capa; todas distribuídas entre as páginas do livro.

O tamanho dessas capitulares e vinhetas varia bastante, assim como também varia seu formato.

Há desde minúsculas imagens, na forma de selos, até imagens quadradas de aproximadamente quinze por quinze centímetros.

São paisagens, figuras humanas e animais, trabalhadas em complexidade, muito bem ajustadas aos pequenos formatos.

Como xilogravuras, predomina o uso dos encavos brancos formando linhas sobre um fundo negro.

A forma estética que se destaca em sua produção é ainda ligada ao expressionismo, mas já concebido junto a uma maneira de solucionar a superfície que a fragmenta em planos, transparências e sobreposições de áreas.

Construindo todo o espaço e figuras por partes combinadas no limite do rigor construtivo, aludindo a soluções gráficas que surgem a partir de desdobramentos do cubismo de Braque e Villon.

O tema nacionalíssimo exerce sem dúvida grande influência sobre a concepção gráfica nele cristalizada.

Preocupa-se com a construção elaborada de toda a superfície, mesmo nas imagens de tamanho reduzido.

Usa de um arranjo entre formas brancas e negras como organizador da luz, espraiando-a sobre a superfície.

As 52 imagens ligadas às páginas do livro são uma espécie de entrada, que vêm anunciar o requinte do conjunto principal, de 27 grandes xilogravuras.

São estampas de um apelo impressionante.

Objetivas e precisas em sua complexidade pura, convidando a contemplação de suas soluções formais peculiares.

Cada imagem é um universo concebido em grandeza, com suas leis e ordens que delas fazem um sistema organizado, num fracionamento da superfície onde as partes relacionam-se em infinitas combinações em torno de florescências luminosas.

Esse é o eixo principal que ordena todo o conjunto: a imagem gravada como luz que irrompe pelo corte da madeira e se expande para além dos limites da imagem.

Para efeito de estudo é possível dividir essas 27 imagens em 5 grupos, usando como critério o aspecto formal que mais se destaca em cada uma delas.

Certamente muitas delas caberiam em mais de um grupo, mas procurou-se encontrar aquilo que, para efeito de estudo, mais a tipifica.

O primeiro grupo, que é o maior deles, compreende 12 imagens.

Apesar de se apresentarem em folhas soltas, relacionam-se as páginas: 17, 55, 57, 02, 06, 49, 104, 107, 117, 124, 148 e 153.

Nesse primeiro grupo destacam-se os valores plásticos usados pelo artista que marcam a maturidade de sua produção.

É a progressiva organização do espaço, numa forma mais rigorosa, através da fragmentação da superfície em planos distintos que dialogam com o todo pelo contraste de texturas e pela construção das relações de luz.

Essa textura age como poros, cavidades por onde respira a pele negra.

Para esse ordenar do espaço o artista conta com as variações de espessura e direção das linhas.

A partir da combinação desses elementos e pontos, formam-se tramas elaboradas por onde a figura surge lapidando planos

de luz e sombra.

Essas incisões trazem a marca do buril, seu corte preciso, limpo e branco.

Muitas vezes, pela precisão do corte, assemelha-se ao tipo de gravação obtida sobre o metal, mas em negativo.

Há ainda a diferença, que no metal, a linha negra delimita a luz, enquanto a linha branca da xilogravura, como ele a usa, é a própria luz.

A linha é explorada única, autônoma e refinada.

Cada encavo na madeira é um ponto luminoso, em meio a figuras humanas e animais, paisagens e cenas que parecem evocar da memória locais distantes, encantados, queridos.

Todo o espaço é preenchido numa estética de "horore vacue", onde esses fragmentos têm seu movimento alterado a cada nova imagem, recompondo-se numa nova ordem.

Essas formas antecipam as soluções formais que o artista vai usar nas séries "Rio de Janeiro" e "Chuvas Paraguaianas".

O segundo grupo foi separado por uma curiosa aproximação entre a solução anatômica usada por Livio para suas figuras e a forma arcaica, usada pelos gregos em suas figuras pintadas em vasos, pela técnica da figura em negro.

Nelas, a silhueta negra é raspada em linhas que completam seu desenho, deixando entrever a cor da cerâmica.

Alem da estrutura anatômica angulosa, simplificada e que enfatiza os movimentos realizados por cada articulação do corpo, a semelhança entre o desenho dos vasos e essas gravuras também pode ser observada na forma como é arranjada a composição para grupos de figuras, que formam blocos organizados pelo contato físico entre as partes.

Há ainda uma semelhança de características entre a linha xilografada e a linha raspada. Ambas são geradas pela força mecânica e por instrumentos pontiagudos que imprimem uma memória peculiar ao resultado visual daí obtido.

As imagens que fazem parte desse grupo são as pranchas numeradas como referentes às páginas: 66, 68, 131, 135, 150 e 156.

O terceiro grupo é composto pelas imagens onde o artista trabalha com situações de drama aparente em cenas aterrorizantes. São as estampas relativas às páginas 19, 28, 58, 137.

Nestas 4 imagens o artista usa de todo o seu repertório de texturas lineares e soluções compositivas de fragmentação do espaço para dar a elas o aspecto expressivo que pedem.

Figuras e ambiente não se dissociam, estabelecendo uma ordenação dinâmica e um movimento de expansão que estende o efeito do desenho para além de suas margens.

Suas figuras humanas são um pouco mais que caveiras e sua deformação as aproxima de um estado primitivo de consciência, onde só há instinto, medo, desejo de sobrevivência, equiparando humano e animal, ser e natureza, por meio da dor.

O quarto grupo é formado por três figuras referentes às páginas: 139, 141 e 9.

Entre texturas e linhas de buril, também mostram a figura humana em seu aspecto mais primitivo, mas substituindo o terror pelo mistério.

Seus homens e animais são quase somente grandes pares de olhos.

Olhos que espreitam, que vagam na escuridão como estrelas; olhos felinos, noturnos.

Figuras hipnotizadas pela noite.

As duas últimas estampas, relacionadas às páginas 64 e 114 mostram paisagens, onde apresenta pequenas construções.

Essas paisagens, de recorte estranho, são panoramas de uma natureza habitada, domada pelo homem.

Sua marca está por toda parte, mas a extensão dessa natureza vai além do que o olho humano pode alcançar.

Na primeira a vida fervilha em sua base e a luz do sol acalenta o pequeno mar de morros, mantendo-os adormecidos e quentes, aparentemente indiferentes a esse movimento humano.

Na segunda paisagem predomina a vaga noturna, o silêncio das casas em meio a uma natureza igualmente adormecida e sons.



Livio Abramo

"Pelo Sertão", página 66

Xilogravura de Livio Abramo



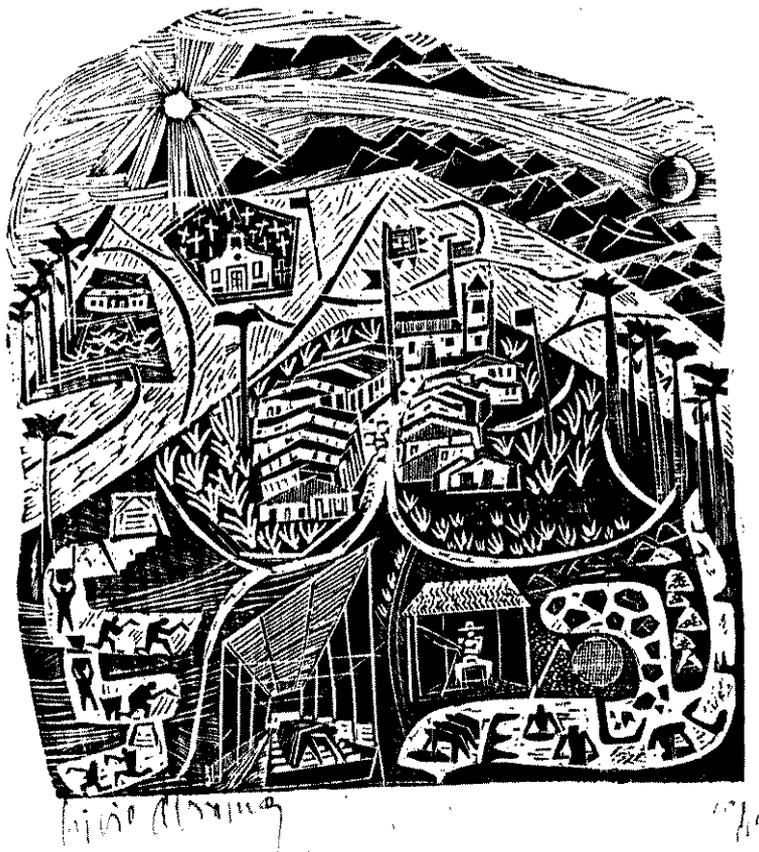
"Pelo Sertão", página 6

Xilogravura de Livio Abramo



"Pelo Sertão", página 19

Xilogravura de Livio Abramo



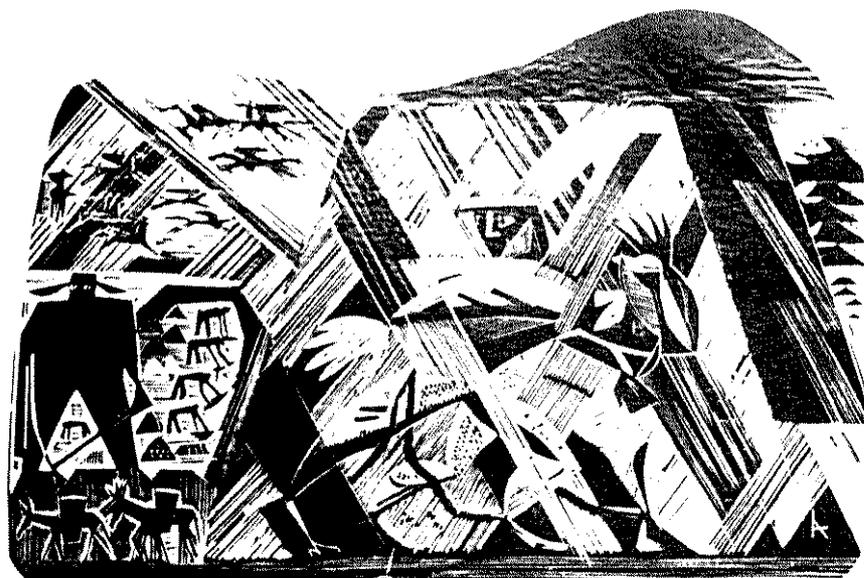
"Pelo Sertão", página 61

Xilogravura de Livio Abramo



"Pelo Sertão", página 66

Xilogravura de Livio Abramo



"Pelo Sertão", página 104

Xilogravura de Livio Abramo

4a

Publicação - 1947 - 49"Luzia Homem"
Domingos OlímpioCalcografias de Clóvis Graciano

"...quarta das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e relativa ao ano de 1947, reproduz a versão original de 1903 e foi ilustrada com águas-fortes de Clóvis Graciano.

O texto foi composto a mão e impresso em prensas manuais em caracteres Caslon Elzevir Romano corpo vinte e as gravuras foram tiradas em prensas especiais nas oficinas da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro, sob a direção de Luiz Portinari, por Oswaldo Caetano da Silva e Cleanthes Gravini."

As placas de cobre que serviram para ilustração foram inutilizadas.

Tiragem única em papel d'Arches, Vosges, França, de 119 exemplares.

Iniciado em 11 de fevereiro e terminado em 30 de novembro de 1949.

Exemplar letra I para:
Biblioteca Municipal de S. Paulo.
(atual B. Mario de Andrade).

Para este volume o artista realiza um total de 29 imagens, impressas em preto e gravadas a água-forte.

A primeira ocupa sozinha a página 11.

E a única imagem com tamanho suficiente para se impor à página, um retrato de Luzia.

As outras 28 têm todas o formato retangular, no sentido horizontal, no tamanho aproximado de 13x6 cm.

Precedem cada um dos capítulos do livro, referentes às páginas: 13, 19, 29, 37, 47, 59, 69, 81, 93, 107, 117, 125, 137, 145, 155, 167, 179, 193, 207, 217, 227, 235, 241, 251, 271, 289, 309 e 323.

Todas as estampas são gravadas a água-forte, relacionando linhas longas que envolvem todas as figuras, com linhas curtas formando pequenas tramas.

As linhas são firmes e nítidas, predominando o trabalho com conjuntos de linhas paralelas, que ora se sobrepõem, seguindo a necessidade de volume das figuras, ora se justapõem diferenciando áreas.

O tema principal de todo o conjunto é a figura humana que aparece isolada ou em pequenos grupos.

No desenho realizado por Clóvis Graciano, as linhas longas fazem o contorno isolado de cada figura.

Prolongam-se , com a mesma intensidade para as figuras laterais, criando um diálogo físico entre essas figuras, um diálogo gráfico.

Ligam-se umas às outras e fazem do conjunto um corpo sólido.

A modelagem dessas figuras é principalmente escultórica. São construídas como blocos angulosos, pesados e estáticos.

Sua apresentação as aproxima de metáforas do esforço humano. Esforço para o trabalho, esforço para a sobrevivência.

Esforço excessivo que modela a forma, diferenciando-a: grandes pés, grandes mãos, musculatura exaltada e em alguns casos aparência delirante, bestificada.

As variações que podem ser observadas são, por exemplo no capítulo 11, onde o artista usa da ironia, da caricatura e da máscara. Ou no capítulo 17, onde dá uma ênfase maior na expressão da figura, atribuindo um caráter mais emocional a imagem do homem comum em sua maior brutalidade.

Predominam, em todo o conjunto, uma abordagem do aspecto social da figura, temas populares e ênfase na modelagem dramática, lapidada por sombras bem marcadas e luzes distribuídas de maneira irregular por todo o espaço.

Estas imagens não estão ligadas ao texto por contiguidade, mantendo total autonomia em relação à narrativa literária.

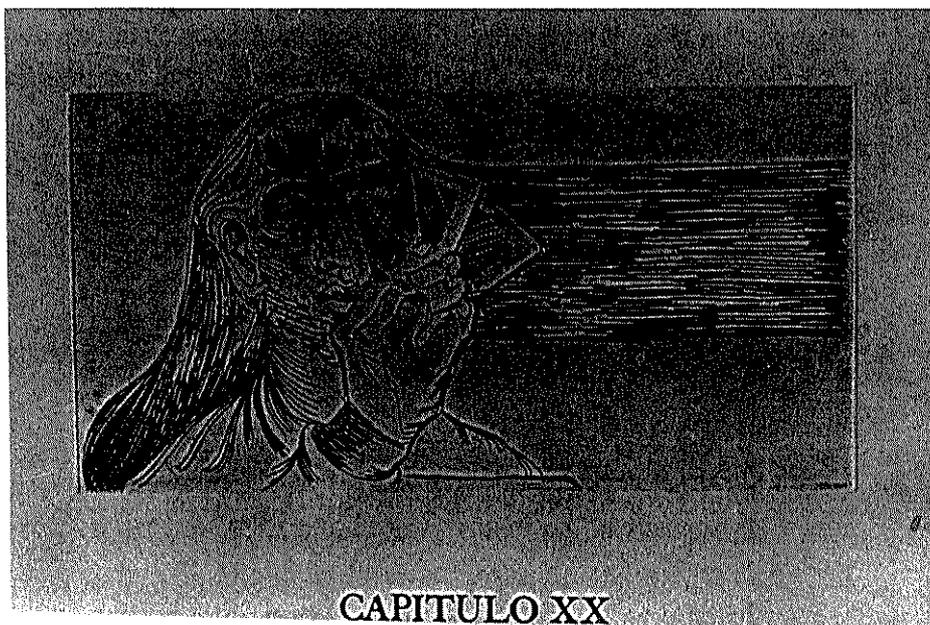
São interpretações livres dos acontecimentos que obedecem, somente a uma lógica interna à própria imagem gravada.

Planos fechados, ênfase na figura, pouca construção do espaço que a envolve. Não caracteriza uma arquitetura do espaço, as figuras são forma e espaço, simultaneamente.



"Luzia Homem"

Calcografia de Clóvis Graciano



"Luzia Homem"

Calcografia de Clóvis Graciano



"Luzia Homem"

Calcografia de Clóvis Graciano

a
5 Publicação - 1948 - 50

"Bugrinha"
Afrânio Peixoto

Litografias de Heloisa de Freitas

"Quinta das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e relativa ao ano de 1948, foi ilustrada por Heloisa de Freitas com 25 desenhos reproduzidos na pedra para tiragem das litografias por Enrico Marques Ferreira.

O texto foi composto a mão e impresso em prelos manuais em Velho Romano, corpo dezesseis e as gravuras foram tiradas em prensas especiais, na oficina da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro, sob a direção de Luiz Portinari, por Oswaldo Caetano e Silva e Cleathes Gravini. As pedras, depois de servirem a ilustração foram granitadas."

Tiragem em papel Rives de 119 exemplares iniciada em 2 de dezembro de 1949 e terminada em 15 de outubro de 1950.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo.
 (atual Biblioteca Mário de Andrade).

O conjunto é composto por 25 imagens impressas por litografia, em negro.

Sete delas ocupam sozinhas a página do livro. São as páginas: 11, 15, 83, 114, 173, 217 e 249.

Além de uma pequena ilustração na capa, que acompanha o título, outras 17 dividem a página com o texto.

São elas: 25, 49, 64, 68, 76, 89, 105, 110, 121, 124, 128, 154, 156, 178, 186, 199 e 222.

Têm tamanho reduzido, que não ultrapassa 10 cm em seu lado maior.

Além dessas 25 litografias, o projeto gráfico inclui ainda três pequenas vinhetas, em forma de tiras horizontais, que se revezam e precedem o início de cada capítulo.

Também são impressas em litografia, mas na cor verde.

O desenho dessas vinhetas segue uma composição simétrica.

Na primeira usa somente padrões vegetais e nas seguintes associa padrões vegetais a instrumentos musicais e padrões vegetais ao desenho de um livro.

Essas vinhetas aparecem em 23 páginas: 13, 19, 31, 45, 57, 65, 77, 87, 99, 111, 125, 135, 143, 157, 169, 179, 187, 197, 205, 211, 223, 231 e 235.

Nessas 25 imagens, o tema principal é a figura humana, em cenas de espaço interno e paisagens.

A pedra litográfica é tratada de forma a deixar visíveis os grãos de sua superfície, provocando o efeito de granulação da imagem.

São realizadas em crayon litografico de onde a artista obtém um efeito esfumado em contornos irregulares.

O desenho é muito simplificado e esquemático e a luz é trabalhada de maneira sempre homogênea, seja nos espaços fechados, seja nas paisagens.

Não há contrastes violentos entre o preto do crayon e o branco do papel, sendo o espaço recoberto quase que inteiramente por tonalidades de cinza.

Essas imagens são tão pequenas que o texto chega quase a comprimi-las, fazendo-as desaparecer.

E nas sete imagens que ocupam sozinhas a página que a artista alcança os melhores resultados do conjunto.

Nelas o desenho se expande, ganha iluminações diferenciadas e composições mais elaboradas.

As mais interessantes são "A moça recostada" na página 172 e "O desfile na praça" da página 217.

A primeira apresenta um espaço interno de iluminação noturna.

Concetra as maiores variações de claro e escuro sobre a figura feminina que ocupa o seu centro, acentuando o interesse sobre ela. Está desenhada numa forma que lhe imprime feminilidade e até mesmo uma suave sensualidade, em contornos dóceis e fluidos.

A figura está reclinada sobre uma almofada, formando uma diagonal no espaço.

Somente ela é definida, ficando todo o ambiente rebaixado em tons cinzas e contornos imprecisos, destacando-a ainda mais.

Já o "O desfile na praça" é uma cena aberta.

Toda a atenção é concentrada sobre o desfile dos cavaleiros, ponto mais iluminado da cena e para onde todos os olhares convergem.

As figuras são arranjadas de maneira que quase circundam perfeitamente os cavaleiros, misturando-se à arquitetura dos prédios.

Neste caso, o esquematismo das figuras não as prejudica e a bela distribuição do espaço, mais a qualidade da arquitetura retratada, dão à cena um clima muito agradável.

A modelagem em luzes e sombras enfatiza o motivo principal, guiando o olhar entre as pequenas figuras e construções.

O conjunto de maneira geral é muito simples e não tem grandes destaques.

evitavam a vergonha.

Teve vontade de saltar do animal e fazer, não sabia o que, mas uma brutal violência contra ela. Parece que as emoções dela também a desgovernavam, pois a vasilha cheia d'água oscilou, e um pouco do líquido derramou-se pelo

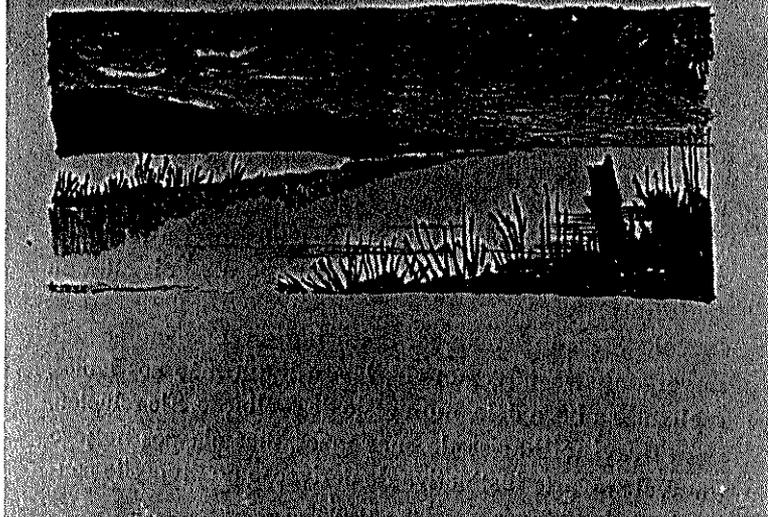


flanco de barro, embebendo os panos enrolados que a sustentavam, os cabelos negros encaracolados e por eles escorria sobre o cõlo, empapando as roupas. Através do tecido molhado do casaco justo desenhava-se a renda da camisa, dentre cujos abertos se via a pele morena do seio, moldado em sua forma jovem pelos panos úmidos, aderidos ao corpo. E então, pela primeira vez, como nunca a havia visto antes, tão bonita, o que sabia e o que contemplava só agora, ou só agora tão bem, o encontro ou o choque de seus contrários sentimentos e emoções, entreviu esse paraíso, que, antes de ser logrado, já era... paraíso perdido... Turvou-se-lhe o

"Bugrinha", página 105

Litografia de Heloisa de Freitas

quedavam-se as aves e os insectos, á calma próxima do
meio-dia. Da chapa, a luz batia no espelho manso e fluente
do S. José. Na coroa da margem retagulhavam os grãos
facetados de areia e um vapor ténue de umidade subia,
transparente e irradante, para se perder na altura. O sol
tinia...



"Bugrinha", página 124

Litografia de Heloisa de Freitas

^a
6 Publicação - 1949 - 51

" O Caçador de Esmeraldas "
Olavo Bilac

Calcografias de Enrico Bianco

"Sexta publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, relativa ao ano de 1949. O Caçador de Esmeraldas de Olavo Bilac é ilustrado com 51 gravuras a buril sobre cobre de Enrico Bianco.

Texto composto a mão em Caslon Romano corpo 20 e impresso em prelos manuais nas oficinas da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro, sob a direção de Luiz Portinari, por Oswaldo Caetano da Silva e Cleanthes Gravini."

Tiragem única de 119 exemplares em papel Arches.

Iniciada em 2 de novembro de 1950 e terminada em 18 de agosto de 1951.

As placas de cobre usadas para ilustração foram inutilizadas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo
 (atual B. Mário de Andrade)

"Oh! esse último olhar
 ao firmamento! A vida.

Em surtos de paixão
 e febre repartida,

Toda, num só olhar
 devorando as estrelas!

Esse olhar que sae como
 um beijo da pupila,

Que as implora, que bebe
 a sua luz tranquila,

Que morre... e nunca mais,
 nunca mais há de vel-as!"

Olavo Bilac
 "O Caçador de Esmeraldas"
 página 78.

Esse volume é ilustrado por Bianco com 51 gravuras, que ocupam sozinhas a página no livro.

São elas: 11, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 31, 33, 29, 35, 37, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117 e 119.

Causam de imediato uma boa impressão, usam de muitas variações na composição, formato e tamanho, fazendo-as agradáveis aos olhos.

São concebidas de forma a ajustarem-se perfeitamente ao texto poético, chegando a uma relação de dependência.

São cenas que descrevem as aventuras do bandeirante Fernão Dias, numa relação de 1 enxerto de texto para 1 ilustração, mantendo sempre uma relação de contiguidade com a narrativa.

Nessas estampas interagem o bandeirante, sua comitiva, índios e natureza.

Os acontecimentos que os envolvem são retratados como grandes feitos de importância histórica e heróica.

Seu Fernão Dias, como no texto, é bravo e destemido, vivendo pelo desafio às leis dos homens e da natureza.

Sua modelagem física é uma mistura de beleza imponente, misturada à brutalidade rude.

O artista usa pequenas deformações na anatomia para acentuar características nessas figuras.

Mostra mãos e pés alterados, muito grandes, cheios de nódulos, em seu aspecto mais rústico.

Essa modelagem guarda algumas semelhanças com as figuras trágicas de Portinari e também com o "Derrubador brasileiro" de Almeida Jr.

A natureza é apresentada em sua forma mais selvagem.

Os cavalos são grandes e ferozes, as matas densas, escuras e misteriosas, cheias de sombras inexploradas. Os animais, ausentes, parecem estar à espreita.

Os indígenas aparecem como coadjuvantes, modelados numa estética modernista.

Os homens com uma certa rudeza ingênua e as mulheres, acompanhadas de seus filhos, dóceis e gentis.

A composição é sempre muito variada, mas em geral a imagem se abre para a página branca incorporando-a se expandindo para as margens.

O artista opta ainda por movimentos em diagonal, usando os recursos gráficos para dar noções de planos profundos e perspectiva a suas estampas.

Seu desenho ressalta o caráter escultórico das formas como se fossem talhadas a cinzel. Angulosas, concebidas pelo volume ocupado no espaço.

Para isso muito colaborou o uso do buril.

Como ferramenta de corte no metal, com origens na ourivesaria, o buril é um instrumento exigente e de características bem particulares.

A linha que dele resulta, fina e incisiva, é sempre claramente perceptível, seca e precisa.

Esta melhor se presta às formas angulosas, as quais confere um acento a mais.

O uso que o artista faz do buril é o do desenhista competente, que conhece seu instrumento.

Trabalha traçando linhas que contornam a figura, atribuindo volume, apesar da modelagem vazada.

É preciso e objetivo na escolha das linhas que traça, evitando a necessidade de correções, que nesse caso quase não seriam possíveis.

Concebe os espaços pela variação da intensidade das linhas. Obtendo desde o preto intenso, para o qual usa da união das linhas paralelas, ou uma grande pressão imposta ao instrumento, até os tons de cinza mais suaves.

Para cada imagem varia também a forma de impressão da estampa. Limpando mais ou menos a placa, ou realizando uma limpeza desigual dentro da mesma superfície.

Essas variações vêm acentuar os efeitos de claro-escuro e perspectiva, já delineados pelo desenho.

Em algumas imagens esse raiado de linhas paralelas chega a cobrir quase toda a cena, representando os movimentos da chuva ou do ar, ou ainda como recurso de sombra.

Nesses casos, muitas vezes, a cena se fecha, deixando de se expandir pela página, transformando o branco do papel em moldura.

Quando aplicado à paisagem, aumenta as qualidades de mistério da natureza, mas prejudica a construção luminosa da imagem.

Toda essa preocupação com a exaltação do heroísmo e bravura dos personagens, traz também um aspecto moralizante e de nacionalismo.

O artista penetra no ufanismo de Bilac e ressurgiu dele com a imagem do bandeirantismo triunfante.



"O Caçador de Esmeraldas", página 10

Buril de Enrico Bianco



"O Caçador de Esmeraldas", página 11

Buril de Enrico Bianco

^a
7 Publicação - 1950 - 52

" O Rebelde "
Herculano Inglês de Souza

Calcografias de Iberê Camargo

" O Rebelde - um dos contos amazoninos de Herculano Inglês de Souza. Sétima das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil relativa ao ano de 1950. Ilustrado com 29 águas tintas de Iberê Camargo. Texto composto a mão em Caslon Romano corpo 20 e impresso em prelos manuais nas oficinas da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro sob a direção de Luiz Portinari e Darel Valença Lins por Oswaldo Caetano da Silva e Cleanthes Gravini."

Tiragem única de 119 exemplares em papel Marais. Iniciada em 10 de outubro de 1951 e terminada em 9 de agosto de 1952.

As placas que serviram para a ilustração foram inutilizadas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo
 (atual B. Mário de Andrade)

O conjunto total de imagens apresentadas nesse volume tem 29 estampas gravadas a água-tinta e água-forte.

Seis delas ocupam sozinhas a página do livro, são elas: 9, 17, 27, 59, 103 e 115.

E 23 ocupam a página em meio ao texto. Páginas: 13, 21, 22, 23, 31, 37, 42, 43, 47, 52, 53, 67, 75, 76, 77, 82, 86, 94, 95, 107, 110, 111 e 121.

Constitui um grupo bastante refinado de imagens que denotam o domínio técnico de Iberê sobre o procedimento da água tinta.

Predomina como assunto, figuras em situações variadas e umas poucas paisagens.

As situações apresentadas guardam relações de semelhança para com a narrativa do texto, mas seus personagens são extremamente vagos.

A estrutura física é idêntica a todos, há uma grande ausência de volume e de detalhes que lhes caracterize a face ou os membros. Não possuem identidades individuais.

Corpos alongados, essenciais. Dispensam qualquer adereço.

Estabelecem relação com os personagens do texto, mais por uma ligação física: a posição da estampa dentro do livro, do que por uma semelhança de característica das figuras.

Não estabelecem uma relação de contiguidade para com o texto e são, por isso mesmo, quase que independentes do mesmo.

O clima geral das imagens é de solenidade e imobilidade. O espaço é restrito a quase que um só plano, pouco profundo.

Seus homens e mulheres parecem caricaturas da solidão e movem-se nervosamente nesse espaço restrito.

E apesar do refinamento plástico das imagens, predomina sobre ele o valor expressivo da figura. Encarnando o conflito humano visto através do regionalismo.

Esse regionalismo é um atributo da imagem que surge da sua relação com o texto.

Mesmo nas poucas imagens onde o ser humano está ausente, os valores dramáticos emergem, criando equivalências gráficas de luz e sombra para os sentimentos de ausência e vazio.

Essas paisagens não identificadas são quase sempre noturnas e vistas por um olhar distante.

Ambientes de penumbra ou noturnos são predominantes também nas cenas com figuras.

Poucos personagens, no máximo 4, relacionam-se em composições simples.

Todas as imagens do conjunto guardam muitas semelhanças entre si, acentuando o caráter estático das composições.

Construídas a partir de uma raiz comum, consistem de afirmações consecutivas de uma relação dramática com a existência.

Existe aqui uma clara diferença em relação ao texto, que é ágil e dinâmico, retratando uma atmosfera de curiosidade medrosa diante de um mundo efervescente; ora hostil, ora adorável pelos olhos do filho do juiz de paz.

Para construção dessas imagens Iberê usa de uma associação entre água-tinta e água-forte.

Por meio da água-tinta ele estipula os valores cromáticos da imagem.

Demonstra segurança na aplicação do processo de desenho por vedações sucessivas da superfície, seguidas de novos banhos de ácido.

O processo, dividido em etapas é próprio à calcografia. Exigiu uma prévia concepção da forma e objetividade na realização.

Nessas estampas o processo é usado para definição de um efeito de luz localizada, por um foco bem determinado, a partir do qual, os outros valores cromáticos da cena são construídos.

Esse procedimento da água-tinta, que dá origem principalmente a efeitos pictóricos, teve sua origem mais brilhante em Francisco Goya com as séries "Caprichos", "Disparates" e "Desastres da guerra", com os quais Iberê procura algumas aproximações.

A essa estrutura em água tinta ele acrescenta um tratamento linear. Um grafismo ágil e inquieto.

Essa sobreposição acentua os efeitos de luz organizada em focos, centrados na principal área de interesse da composição, orientando a narrativa.

Para conseguir esse efeito organiza essas linhas em zig-zague sobre as áreas de sombra. Rompendo com as passagens bruscas entre os tons. Atribuindo ainda um certo caráter de tremulação e irregularidade aos contornos das figuras.

Esse grafismo ágil, imediatista e algo amaneirado funciona como um contraponto impaciente à sólida estrutura definida pela água-tinta, sugerindo uma inquietação que, anunciada em algumas imagens, não chega a se concretizar.

Essas atitudes, quase opostas no proceder com os materiais, chegam a criar certa ambiguidade que perturba a fluência do olhar sobre a estampa, como na página 59.

Ainda que isso aconteça, esse gesto gráfico é também um ato agregador das partes, organizador do campo visual.

Um golpe pleno, único, inteiro que finaliza imagem.



A primeira vez
que o vi foi em Villa Bella,
em 1832, já lá vão mais de qua-
renta annos. Eu não passava d'um
coromim de onze annos, curioso e vadio,
como um bom filho do Amazonas. Paulo da Rocha
orçava pelos cincoenta, parecendo muito mais velho.
Pois, apesar dessa enorme desproporção de idades,

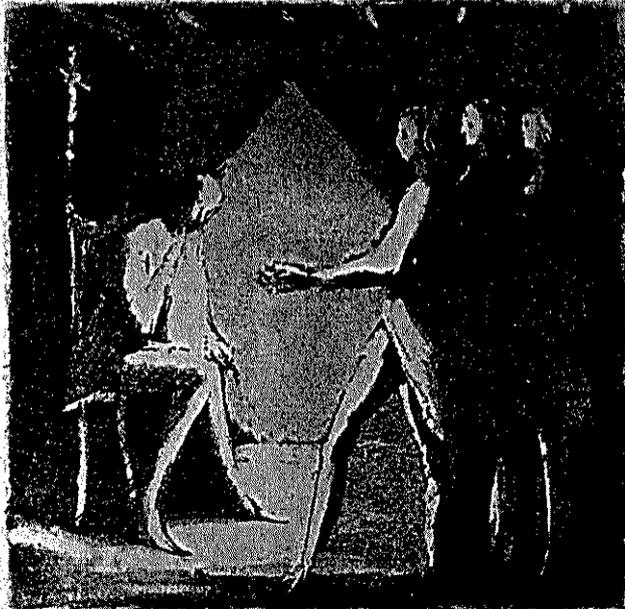
13

"O Rebelde", página 13

Calcografia de Iberê Camargo

homens, cujos nomes eram o grito de guerra de cada um dos partidos adversos.

Meu pai representava a civilização, a ordem, a luz, a abastança. Mathias Paxituba era a ignorância, a



superstição, o fanatismo, a rebelião do pobre contra o rico, o longo sofrimento da plebe sempre esmagada e sempre insubmissa. Era como um protesto ambulante contra a civilização egoísta e interesseira dos brancos, a

"O Rebelde", página 47

Calcografia de Iberê Camargo

— Sede bem vindos, respondeu o mulato, abra-
çando a rudeza da voz. Entrai e recebei a hospitali-
dade do pobre.

E Paulo da Rocha encaminhou-se para a casa.



— Na multidão dos cabanos que, parecendo ter
perdido a sua liberdade de acção, ges-
ticulavam e entoavam cânticos cheios de
estejorote e de graças ridiculas.

— O papilão fora de mim, desci da árvore e segui

"O Rebelde", página 86

Calcografia de Iberé Camargo

encontrar o velho sentado à porta, fê-lo scismar tristemente. Ouvi que dizia à minha mãe:

— Mariquinhas, mande acender as velas do oratório. Achei a desgraça à minha porta.



Eram mais de onze horas quando nos recolhemos aos quartos. Cansado das emoções do dia, adormeci em breve, deixando meus paes ainda prostrados ante uma N. S. das Dores, a joia do nosso oratório.

Já me achava immerso n'esse feliz somno da meninice que não tem temores nem remorsos, quando me despertou um grande barulho de vozes e de passos, de portas abertas e fechadas com violência, ouvi uns gritos de socorro que me puzeram a tremer, frio, sem movimento.

"O Rebelde", páginas 52 e 53

Calcografias de Iberê Camargo

a
8 Publicação - 1951 - 54

"Memórias de um Sargento de Milícias"
Manoel Antonio de Almeida

Calcografias coloridas a mão de Darel

" Oitava das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, relativa ao ano de 1951. Ilustrada com 69 águas - fortes originais de Darel, coloridas a mão pelo artista. O texto que reproduz o da edição de 1854 - 1855, foi composto a mão em Elzevir século XVII e impresso em prelos manuais nas oficinas da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro, sob a direção de Darel Valença Lins, por Oswaldo Caetano da Silva e Cleanthes Gravini. Tiragem única de 119 exemplares em papel Rives."

Iniciada em nove de janeiro de 1953 e terminada em trinta de outubro de 1954.

As placas que serviram para ilustração foram inutilizadas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S.Paulo.
 (atual B. Mário de Andrade)

O livro "Memórias de um Sargento de Milícias" está dividido em 2 volumes.

O volume I apresenta 5 gravuras de página inteira, relativas às páginas: 7, 22, 48, 84 e 132.

Além dessas, 24 estampas se inserem no texto, às páginas: 11, 18, 29, 35, 39, 45, 52, 57, 62, 68, 76, 82, 88, 94, 102, 110, 115, 125, 130, 136, 141, 141, 146 e 150.

No volume II são 6 gravuras de página inteira.

São elas: 160, 178, 212, 244, 278 e 313.

Além de 25 imagens que interagem com texto, às páginas: 157, 164, 170, 176, 183, 190, 197, 203, 209, 218, 224, 230, 235, 241, 247, 252, 257, 261, 268, 274, 285, 290, 295, 302 e 308.

Somam ao todo 59 estampas e não 69, como anunciadas no texto de apresentação do livro.

Nelas o artista apresenta um conjunto muito interessante e bem humorado de 58 águas - fortes e 1 verniz mole (usado para o retrato do Sargento de Milícias).

As gravuras maiores ocupam toda a página, até suas margens.

As pequenas têm aproximadamente 4x5 cm e são colocadas onde eram colocadas as capitulares que davam início ao texto. Outras aparecem, finalizando o capítulo.

Todas elas, grandes e pequenas, estão coloridas a mão, em aquarela de cores brilhantes e luminosas.

A variação de cores vai dos azuis, amarelos e alaranjados aos vermelhos, tons de terra e verdes.

A combinação de cores vai de duas a até seis para cada estampa, em relações das mais variadas.

É aplicada por pincéis largos, sobrepondo as formas já desenhadas a água-forte, entretanto não respeita seus limites. Invade os espaços expandindo as figuras, guiada pela relação de composição entre os tons.

É marcada pelo rastro do pincel, que deixa impresso o percurso usado para recobrir cada área.

O uso da cor exuberante, em pinceladas ágeis e certeiras, integra-se perfeitamente ao desenho ágil e seguro, da água forte.

A linha gravada em profundidade, dá origem a um relevo bem aparente sobre a superfície branca.

É usada isoladamente ou em tramas que criam massas escuras.

Essas tramas estão compostas em linhas paralelas, ou em vários sentidos, curtas ou longas, não há regras.

A linha se adapta às necessidades do desenho, parecendo deslizar pelo espaço em trajetórias espontâneas, autônomas.

Dessa combinação resulta um conjunto de imagens cheias de humor irônico.

Suas figuras, e esse é o assunto que domina o conjunto, são sem dúvida caricaturas do humano, personagens fantásticos que realizam plenamente a intensão paródica do artista.

Nesse sentido há uma aproximação entre o tratamento usado por Darel com o que é aplicado por Daumier em suas ilustrações.

No que diz respeito aos personagens femininos pode-se perceber uma interessante aproximação com as majas de Goya. Essa aproximação pode ser observada a partir da forma como constrói a anatomia do corpo feminino pelo traje que o encobre, e pelas características do próprio traje, a relação de proporção entre as partes do corpo entre si e com a roupa. Os pés pequenos, em ângulo, formando uma base frágil e delicada em relação ao volume das amplas saias.

As imagens seguem a narrativa do texto mas não se prendem e ele, são autônomas, criam seu próprio universo.

A forma como concebe cada imagem faz ver o desenhista habilidoso que imprime dinamismo mesmo nas pequenas composições.

Esse dinamismo é especialmente acentuado pela cor.

Ela recorta a iluminação da superfície como uma lâmina cromática, deixando entrever entre uma e outra pincelada, áreas do branco do papel, que emerge à superfície como cor.

A transparência da cor, somada a lapidação do branco ilumina de forma encantadora toda a página.

O espaço originado é aberto, permite que o observador se aproxime e se acerque dele.

Uma grande paisagem selecionada por um pequeno recorte, prestes a expandir-se.

Relacionadas ao imaginário de Manuel Antonio de Almeida, satirizam e complementam o texto.

Apesar de sua origem estar relacionada às primeiras xilogravuras e uma tentativa de aproximação com a estética das antigas iluminuras, esse recurso de colorir a mão as gravuras funciona, nesse caso, como uma forma de inovar as relações entre luz e espaço.



"Memórias de um Sargento de Milícias", página 85

Livro I. Calcografia colorida por aquarela de Darel



"Memórias de um Sargento de Milícias". página 544

Livro II. Calcografia colorida com aguarela de Darel



"Memórias de um Sargento de Milícias", página 10

Livre I. Calcografia colorida com aquarela de Darel



"Memórias de um Sargento de Milícias". página 378

Livro II. Calcografia colorida com aquarela de Darel

a
9 Publicação - 1952 - 55

" Três Contos "
Lima Barreto

Calcagráfias de Cláudio

" Nona das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, relativa ao ano de 1952. Ilustrada com águas fortes originais de Cláudio Correa e Castro. O texto revisto por Francisco de Assis Barbosa foi composto a mão e impresso em Elzevir século XVII, em prelos manuais, nas oficinas da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro por Oswaldo Caetano da Silva e Cleanthes Gravini. Tiragem única de 119 exemplares em papel Arches."

Iniciada em 13 dezembro de 1954 e terminada em 30 de julho de 1955.

As placas que serviram para a ilustração foram inutilizadas.

Exemplares letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo
 (atual B. Mário de Andrade)

O artista concebe 35 imagens, gravadas a água-forte, para serem apresentadas nesse volume.

Entre elas, 11 são imagens que ocupam sozinhas as páginas: 9, 14, 20, 30, 37, 42, 63, 69, 74, 82 e 91.

As outras 24 são imagens menores que estão impressas no meio do texto, nas páginas: 11, 17, 23, 25, 27, 33, 39, 44, 47, 49, 52, 55, 57, 59, 61, 65, 71, 76, 77, 79, 84, 85, 88 e 93.

Nesse conjunto de estampas o artista cria uma iconografia muito particular, procurando aproximações com o universo de Lima Barreto.

Cada figura ganha uma identidade que a caracteriza, relacionando-a à narrativa, mas sua interpretação é muito livre.

Torna visíveis algumas situações descritas, mas não se prende a uma verossimelhança com o texto.

Enquanto imagens, são estruturas gráficas independentes e autônomas.

Seu principal ponto de contato com a narrativa é a crítica e a caricatura ao universo burguês.

Cada estampa apresenta uma situação de crítica social em que personagens cheios de ironia e sagacidade, tornam-se metáforas da banalidade, futilidade, avidez, estupidez, inocência profana, crueldade explícita ou simplesmente a impos-

sibilidade de reação diante da vida. Sempre de maneira paródica.

Esse olhar irônico e cruel o aproxima, numa escala atenuada, do artista belga James Ensor, do qual possivelmente sofreu influência.

Claudio encontra apoio na obra desse grande artista, para construção do assunto pela negação dos valores morais e sua conseqüente crítica, na atitude paródica.

Dele fala G. C. Argan: "O caso de Ensor é significativo. Os anos relevantes de sua carreira, são os primeiros, até 1900, ou um pouco depois, quando é combatido e ridicularizado pelos próprios expoentes do modernismo belga; são os anos em que agride com maior violência a sociedade de sua época, desvendando, por trás da respeitabilidade burguesa os segredos do inconsciente "de classe", a orgia grotesca da superstição e do vício, o obcecante medo da morte. A seguir ele é adotado pela própria sociedade que o ataca, e agora pede-lhe que continue, que se repita, não se sabe se pelo prazer masoquista de se ver atacada ou para se mostrar tolerante, liberal, superior..."

A forma escolhida por Cláudio como linguagem para concretizar suas imagens é a gravura em metal, procedida pela água forte, possivelmente trabalhada com ácido nítrico.

Realiza um jogo atento de linhas de espessuras variadas que abrem caminho sobre a superfície em movimentos ziguezaguesantes ou por entre cruzamentos de linhas em várias direções, numa concepção linear espontânea, quase bruta pela falta de refinamento.

Essa variação na espessura da linha ocorre mesmo internamente a uma mesma linha, denotando o possível uso da "échope", ponta cortada em ângulo. Talvez associe ainda pontas de diferentes espessuras.

Há signos encavados com maior ou menor profundidade, provocando maior ou menor relevo, sobre a superfície.

A concepção do espaço interno se dá através da imagem em planos sem profundidade, destacando as áreas de maior interesse na superfície pelo acúmulo desses signos, gerando massas imanentes de preto.

O desenho é nervoso, rápido, atribuindo movimento a toda a estrutura.

A linha é solta e ágil, correndo sem dificuldades sobre o espaço.

Seus traços são precisos e constroem a base das figuras em poucas linhas.

Intercala áreas vazadas a tramas lineares, traçada em várias direções, para organizar massas e volumes bem definidos, o que se verifica nas páginas: 52, 74, 79, 88 e 91.

Todas as suas figuras, concebidas linearmente ou por meio de massas, são sólidas e consistentes.

As linhas são ainda limpas e muito nitidas, e destacam-se da superfície por um relevo muito proeminente.

As composições são simples, com poucas figuras para a organização das cenas.

Todo o espaço é iluminado, aberto para a página, incorporando-a quase por inteiro.

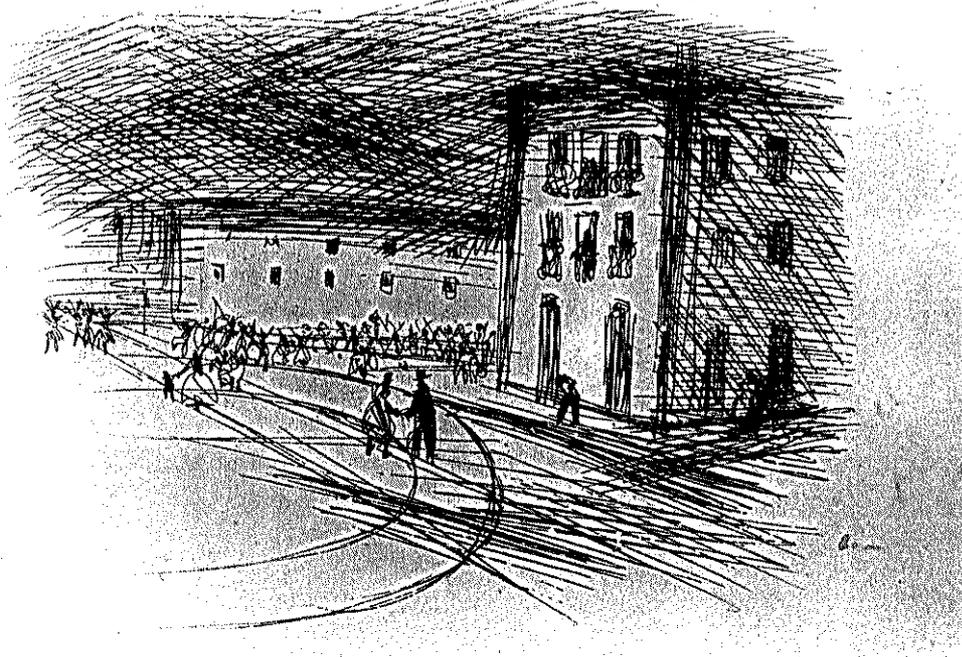
Algumas impressões apresentam muitas falhas de tinta sobre a linha, prejudicando, em alguns casos, sua nitidez. Isso ocorre principalmente pelo tipo de gravação adotada com linhas muito largas e profundas entrecruzadas, mas o resultado não chega a prejudicar a clareza do conjunto.



"Três Contos", página 51

Calcografia de Claudio

meiódica daquela gente. A frase, mal desenhada, era curta,
logo cortada, interrompida, sacudida pelos rufos, pelo



"Três Contos", página 55

Caligrafia de Claudio



"Três Contos". página 30

Calcografia de Claudio

a
10 Publicação - 1956

" Canudos "
Euclides da Cunha

Calcografias de Poty

" Décima das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos de Brasil ilustrada com água fortes de Poty. O texto que reproduz o da edição da Livraria José Olympio de 1939, foi composto a mão e impresso em Caslon Romano em prelos manuais nas oficinas da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro por Oswaldo Caetano e Silva e Cleanthes Gravini.

Tiragem única de 120 exemplares em papel Rives e Arches. Iniciada em 1 de agosto de 1955 e terminada em 26 de março de 1956."

As placas que serviram para ilustração foram inutilizadas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo
 (atual B. Mário de Andrade)

O gravador Poty Lazzarotto realiza para essa edição uma série de 33 grandes imagens.

Entre essas estampas seis ocupam a página inteira isoladas. Correspondendo as páginas :9, 41, 44, 64, 76 e 93.

E 27 gravuras dividem a página do livro com o texto. São elas: 11, 14, 18, 19, 23, 26, 30, 31, 35, 38, 40, 47, 50, 54, 55, 58, 61, 67, 70, 72, 73, 79, 82, 83, 88, 95 e 100.

As estampas realizadas por Poty mostram cenas abertas que se expandem por toda a página do livro, incorporando o texto como parte da imagem.

Todas elas têm seu tamanho aproximado a 30x40cm, já que o próprio livro é maior do que os outros publicados pela Sociedade.

Seu tema são cenas de figuras em episódios variados.

Suas figuras não têm rosto. As faces são encobertas por sombras profundas que escondem-lhes o olhar.

Os corpos são grandes e pesados, metáforas do esforço físico muito acentuado.

Seus homens são colados ao chão com força, como que atraídos pela gravidade.

Muito semelhantes, esses corpos desfigurados, sem identidade própria, revelam uma ausência de razão.

A modelagem dessas figuras é feita por meio da luz, sombra e volume, com cada um desses aspectos muito acentuados.

Para realizar essa modelagem o artista associa os procedimentos da água-forte à água-tinta.

A água-forte é realizada pela gravação de linhas limpas e precisas, fundas e de grande relevo, traçadas de maneira muito livre e expressiva.

Essas linhas formam tramas que se sobrepõem em vários sentidos. Para acentuar o volume das formas as linhas são suavemente curvadas.

Sobre esse desenho, já muito forte, o artista introduz a água-tinta, concebida por gravações sucessivas com granulações diferenciadas, produzindo tonalidades que vão dos cinzas claros ao preto intenso, com texturas diferenciadas para os tons.

Esse procedimento cria um rico cromatismo na superfície, marcando áreas de sombra com precisão e modelando o espaço por uma luz rasgada e em focos bem determinados.

Essa camada de água tinta é raspada e brunida com instrumentos próprios, acentuando a modelagem das formas e da luz.

A impressão dessas gravuras é um pouco carregada de tinta.

Foi utilizado um tom de preto azulado que "esfria" a superfície, mas que cria maiores possibilidades de tons cinzas diferenciados.

A única imagem que foge a esses procedimentos é a estampa da página 44, onde Poty reproduziu o desenho de Euclides da Cunha, mostrando a cidade de Canudos.

Como conjunto, possuem força expressiva própria, garantindo sua autonomia em relação ao texto.

Ligam-se à narrativa pela aproximação do assunto: os combates travados homem a homem, homem a natureza física, homem a natureza íntima.

Alem disso Poty usa muito, nessas imagens, de uma iconografia própria, particular a sua obra gráfica, adaptando-a as novas situações e associando-a a símbolos reconhecíveis.

Esses símbolos criam, dentro de um limite da linguagem gráfica, associações a idéias literárias, como o uso da cruz, para a idéia de fé e devoção. Ressalte-se ainda as alterações anatômicas: mãos e pés aumentados, tronco distorcido, pelo trabalho e luta.



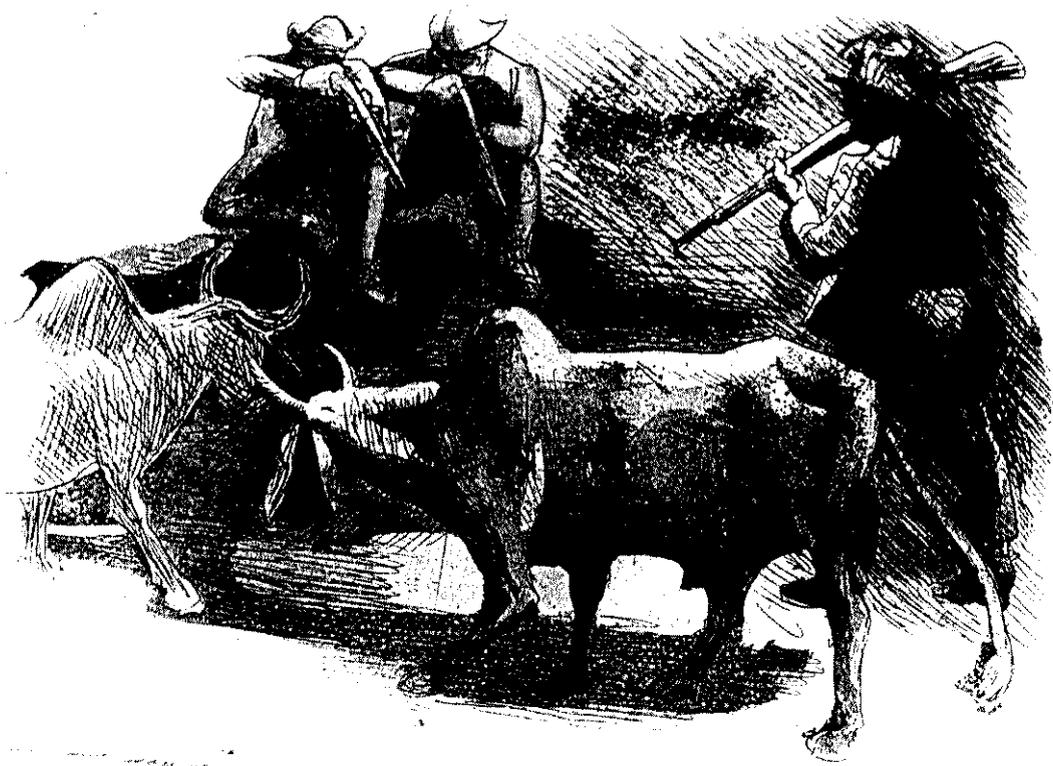
"Canudos", página 11

Calceografía de Poty



"Canudos", página 31

Calcografía de Poty



"Canudos", página 54

Calcografía de Poty



em cuja amplidão a ponta culminante de Monte Santo despontava como um cachopo

"Canudos", página 67

Calcografia de Poty

a
11 Publicação - 1957

" Macunaíma - o herói sem nenhum caráter "
Mário de Andrade

Calcografias de Carybé

" Décima primeira das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, ilustrada com águas-fortes de Carybé. Os desenhos originais datam de 1945 - 1946, quando ainda vivia Mário de Andrade. Em 1957 foram gravadas em cobre pelo artista, que então executou uma nova série de desenhos aquarelados para serem apresentados aos sócios para o leilão instituído nos estatutos. O texto composto a mão e impresso em Caslon Elzevir Romano, em prensas manuais, nas oficinas da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro por Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e exemplares em papel Arches. Iniciada em 08 de novembro de 1956 e terminada em 25 de outubro de 1957."

As placas que foram usadas para ilustração foram inutilizadas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo.
 (atual B. Mário de Andrade).

O conjunto é composto por 44 imagens distribuídas dentro do livro na relação de 18 estampas de página inteira e 26 estampas que dividem a página com o texto.

As 18 imagens grandes pertencem as páginas: 3, 13, 19, 39, 49, 63, 75, 91, 101, 113, 123, 131, 143, 151, 165, 179, 193 e 209.

As 26 pequenas imagens correspondem às páginas: 11, 14, 21, 24, 29, 32, 63, 67, 71, 77, 80, 85, 92, 96, 105, 111, 116, 127, 135, 156, 162, 184, 189, 199, 206 e 213.

A página 63 aparece nos dois conjuntos, porque há 2 páginas numeradas assim, e cada uma delas com uma imagem diferente.

O desenho é simples e linear, ocupando todo o espaço possível na página, todo gravado em linhas firmes de água-forte.

Linhas longas contornam as formas gerais e determinam as figuras. Em seu interior, linhas paralelas, mais curtas, são usadas como recurso para obtenção de volume.

A gravação aparenta um único tempo de ácido, com linhas sempre de mesma espessura.

Para conseguir efeitos de profundidade, que o artista usa apenas em algumas imagens, faz variações de tamanho entre as figuras e variações entre as tramas de linhas.

A forma simplificada da gravação e o uso desses conjuntos de linhas curtas e paralelas, remetem muito mais a formas tradicionais das primeiras xilogravuras, do que a formas da caligrafia, e apresentam grande força expressiva.

Dentro dessa concepção geral, há gravuras que apresentam uma tipicidade que remete ao uso de pontas diferentes para o desenho sobre o verniz, o que também é usado como recurso de profundidade.

A linha originada tem um caráter maleável, deslizando sem atrito sobre a chapa, embora com firmeza, característica importante para organização do resultado observado.

Formas animais, vegetais e humanas ganham tratamentos quase idênticos, distribuídas por todo o espaço sem o uso de formas rígidas de perspectiva, ativando-o por inteiro.

Há ainda imagens como na página 39, onde o artista explora, com grande domínio, os recursos gráficos, criando significativas massas lineares.

As figuras desenhadas remetem a imagens primitivas de vênus neolíticas, associadas a formas indígenas caricaturadas. Desenvolvidas a partir do contado modernista.

Nessa associação entre formas populares e primitivas integra-se ainda certa entonação surreal, como na página 75.

O humor e a ironia expressiva completam as características das imagens.

Dá forma aos personagens de Mário, mas não se prende à narrativa.

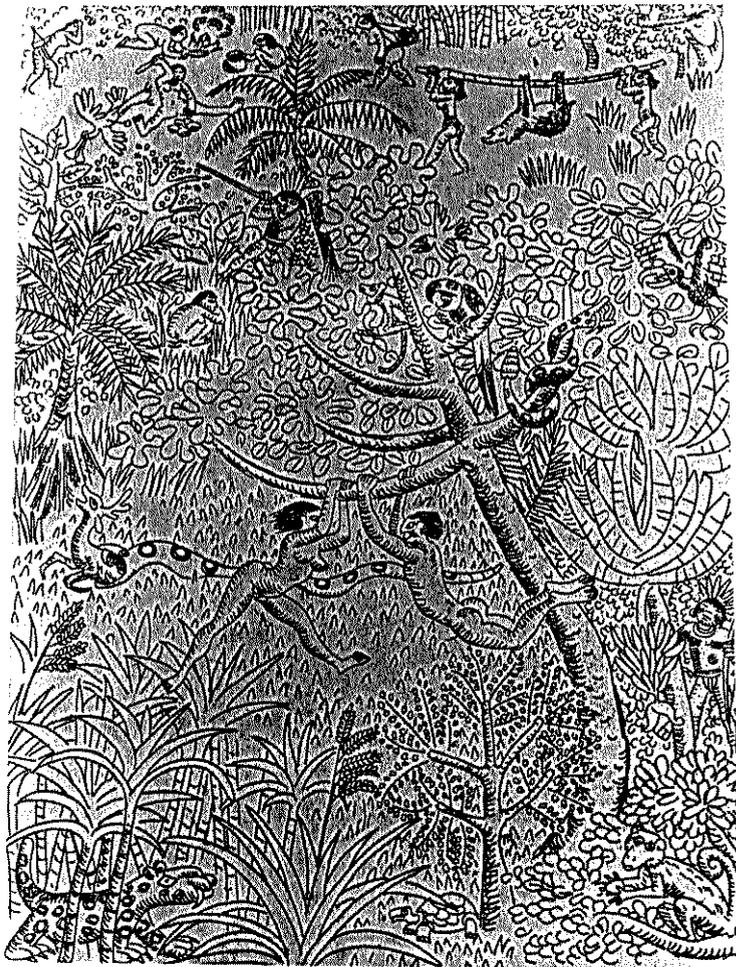
Relaciona-os a influências modernistas e européias, além da cultura africana, principalmente pelas máscaras.

Como conjunto apresenta figuras fantásticas, de corpo a mostra, sensuais, volumosas, numa modelagem escultórica da linha.



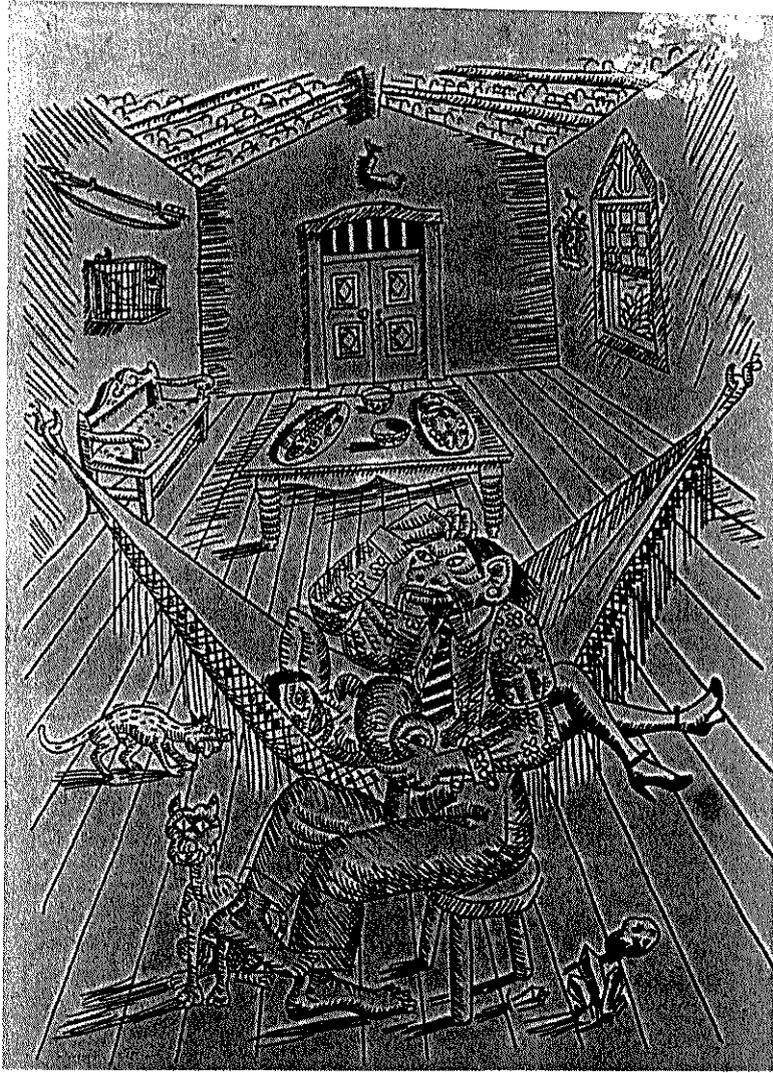
"Macunaíma". página 3

Calcografía de Carybé



"Macunaima", página 29

Calcografía de Carybé



"Macunaima", página 63

Calcografía de Carybé



"Macunaima". página 74

Calcografía de Carybé

a
12 Publicação - 1958

" Bestiário " - Trechos do Tratado
 Descritivo do Brasil de 1587
 Gabriel Soares de Sousa

Xilografuras de Marcelo Grassmann

" Décima segunda das publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Texto extraído do "Tratado Descritivo do Brasil" em 1587, de Gabriel Soares de Sousa e ilustrado por Marcelo Grassmann com gravuras sobre madeira. Texto composto a mão em caracteres Caslon Romano e impresso em prelos manuais na oficina da Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro, sob a direção de Poty Lazzarotto por Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira. Tiragem única de 120 exemplares em papel Marais. Iniciada em 2 de fevereiro e terminada em 16 de outubro de 1958."

As placas que serviram para ilustração foram destruídas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo
 (atual B. Mário de Andrade)

o

e Exemplar n 57 impresso para:
 Carlos Pinto Alves.
 (Biblioteca José E. Mindlin)

O conjunto completo de estampas que acompanha esta publicação é formado por 47 xilografuras.

Entre elas, 22 dividem o espaço da página com o texto. Referem-se às páginas: 10, 13, 19, 24, 32, 41, 48, 53, 55, 60, 67, 69, 71, 83, 86, 93, 99, 116, 122, 124, 126 e 138.

E 25 que ocupam sozinhas a página do livro, são elas: 2, 11, 21, 27, 29, 35, 45, 49, 51, 57, 65, 73, 75, 81, 89, 97, 102, 105, 107, 113, 117, 119, 129, 133 e 135.

São gravadas sobre madeira de topo, a buril, em incisões curtas e frequentes.

Os sulcos abertos sobre a madeira, transformam sua superfície num relevo acidentado, que incide sobre o papel em pontos luminosos.

O buril escava orifícios de formas reconhecíveis, geometrizadas. Pequenos losangos, quadrados, minúsculos triângulos.

A maior ou menor incidência dessas formas diminutas, faz imanar a cor, do negro ao branco, atravessando as diversas possibilidades de cinza, cromatizando a superfície e texturizando o papel como a uma pele.

Aliada a essa porosidade, a linha recorta formas sobre formas. Figuras maiores que dão origem aos corpos, destacando

o assunto, por uma construção rigorosa, complexa em sua estrutura interna, particular.

O branco que irrompe pelo corte não é o mesmo que circunda o corpo, porque o primeiro é transformado pela ação antropofágica.

Esse branco interior é devorado pela estrutura do desenho, forma encobrindo forma. Brilha como estrelas sobre um céu negro.

Cada corpo ganha autonomia em relação ao espaço que o envolve, destacando-se quase como forma sólida.

Essas imagens misturam, em seu assunto, fantasia e realidade.

Dentro desse limite nada nitido entre fantasia e realidade, muitas imagens cobrem-se de um aspecto "naturalista".

A primeira vista revelam somente o assunto. Para desvendá-las é preciso romper a pele, penetrar entre sua geometria liliputiana.

A distância guardam semelhanças com as ilustrações, também em xilogravura, feitas para o "Historiae Rerum Naturalium Brasiliae" de Marcgravi, grande tratado científico sobre a flora e fauna do Brasil, realizado pelos holandeses. Principalmente estampas que apresentam as cobras, serpentes, peixes e conchas.

Entretanto, essa semelhança não resiste a uma aproximação pela linguagem.

Em outras imagens, apresenta esses seres atribuindo-lhes expressões fantásticas e inusitadas, verdadeiramente humanas.

Especialmente aqueles que, na narrativa do texto, destacam-se como exóticos e desconhecidos.

Quanto mais fantástico o ser, mais expressões humanas ele guarda, como acontece nas representações do morcego e do bugio. O artista envolve esses seres em mistério.

Há uma nota dramática, psicológica, que confere, a todos eles, uma existência quase humana.

A primeira ilustração do conjunto, à página 2, apresenta um inseto irreconhecível, possivelmente um fragmento.

Corpo trabalhado em anéis, preservando uma linha preta que realiza todo o contorno. Desse corpo expandem-se linhas inclinadas à direita e à esquerda, por incisões longas e precisas, que acabam por dar origem a uma forma retangular que ocupa, isoladamente, o centro da página.

Na página 10, uma cabeça de galinha ocupa a metade inferior da página.

Pescoço e bico se unem num movimento curvo, que torna visível a cabeça.

São incisões variadas, curtas e longas, em várias direções, mas que nunca se cruzam, grupos de texturas paralelas gerando efeitos cromáticos pela maior ou menor quantidade de branco que emerge por entre o espaço negro da forma.

Uma estampa ocupa inteiramente a página 11. trata-se de um grande pássaro que se contorce em seu centro.

Do rabo ao bico as incisões vão se acentuando até formar uma grande massa alva, à direita.

Os pés enormes, quase desproporcionais, agarram-se ao chão, acentuando a dramaticidade do movimento curvo.

A estrutura é ascendente, seguindo o sentido narrativo gráfico da figura.

A página 13, em sua base, apresenta um tucano, concebido com traços naturalistas, o que remete às antigas ilustrações científicas.

Minúsculos losangos percorrem o caminho do pescoço ao olho. Cometa reluzente que abre espaço no céu negro, arrastando estrelas.

Linhas curvas e longas desenharam o bico.

A página 19, uma cabeça de urubu.

Grandes incisões brancas na base do pescoço denunciam o corpo de penas.

A cabeça de lado, à direita.

Olhos privilegiados por pontos de luz que se projetam para o bico.

Em torno da figura, desenhos de linhas paralelas formam dois blocos de claridade, ampliando a imagem.

A página 21, o morcego.

Mais fantasia que retrato, tem suas formas ampliadas, e se apresenta quase ameaçador.

Pequenas incisões brancas recobrem as asas, destacando tronco, membros e cabeça, negros.

Poucas linhas brancas definem aspectos da anatomia.

A partir da figura, pontos pretos se expandem até as margens da página, preservando um contorno muito branco em torno do morcego.

Um par de gafanhotos na página 24.

Postas num mesmo eixo, as figuras indicam sentidos opostos, à direita e à esquerda.

Seus corpos, predominantemente horizontais, confrontam-se com o espaço que os envolve, basicamente vertical.

A mosca, página 27.

Apresenta-se de frente, em total simetria das partes.

O desenho é quase geométrico, variando entre linhas finas e grossas, pontos e grandes encavos, em paralelismo de tratamento.

Um louva-a-deus ou grilo, na página 29.

Inseto com seis patas, corpo em forma de cone e um par de asas pequenas.

As patas de cima erguidas sobre a cabeça, corpo talhado em linhas que se prolongam a sua volta.

Um besouro na página 32.

Figura das mais estranhas.

Uma grande cabeça cheia de dentes e de ferrões, de expressão indefinível.

Corpo gravado como se fosse recoberto de escamas, comprido, de onde afloram patas peludas e asas pequenas.

O felino na página 35.

O desenho impressionante da cabeça resume quase toda a figura.

Trabalhada em simetria, numa forma geometrizada muito instigante.

Grandes olhos se abrem em eixo numa cabeça vista de frente.

As patas dianteiras formam diagonais no espaço e o rabo, projetado por trás da cabeça, faz uma curva em forma de gancho.

Nada mais do corpo pode ser visualizado.

Poucos pontos de luz abrem-se dentro dessa forma, quase negra compacta.

As patas agarram-se ao chão, prontas a impulsioná-lo a saltar.

O porco do mato, na página 41.

Sua pequena cabeça, de lado, indica a esquerda.

Concebida em diferentes texturas por incisões distintas, abrindo áreas de luz.

Pontos pretos, distribuídos pelo espaço, prolongam sua forma.

O tatu, página 45.

Três figuras se justapõem, ocupando toda a página.

Três figuras semelhantes mas em posições invertidas.

O primeiro, no alto, se volta para esquerda, o segundo à direita e o último, perfeitamente de frente.

Corpos e cabeça formam movimentos circulares no espaço.

Talhados em formas geométricas, quadrados maiores e menores, progressivamente, formando leques que se abrem em círculo.

No último, a forma circular é completa e envolve toda a cabeça, realizada por duas grandes incisões, dois talhos brancos que a definem.

A página 48, a paca.

Sua cabeça, volta-se para a direita e é desenhada com linhas que se movem como farpas, no sentido do focinho para o pescoço.

Texturas variadas se justapõem em cortes paralelos, destacando os olhos.

A página 49, a cotia.

Ocupa sozinha a página em corpo inteiro.

Semelhante a um rato, forma um arco no espaço pelo movimento que vai da cabeça ao rabo. Esse se dobra novamente, na direção da cabeça, mas traçando uma linha paralela a ela.

Recoberta de pequenos pontos em formato de losango, atribui um tom acinzentado à forma.

As páginas 48 e 49 apresentam figuras que dialogam, voltadas uma para a outra.

A página 51, o bugio.

Um animal muito estranho que ocupa toda a página.

Sua estrutura guarda muitas semelhanças com a anatomia humana, rosto carregado de expressão, olhos alertas e orelhas de gato.

O corpo se dobra em curva, e das mãos e pés brotam garras. Rabo longo e grosso. Cabeça pequena.

O animal é todo talhado em pequenos traços que alternam-se no espaço, criando sensações cromáticas.

A página 53, o aperiás.

Pequena figura que se insere no meio do texto.

Corpo compacto de onde partem patas, a frente e atrás, se expande para a direita dando origem ao pescoço e a cabeça, onde aumenta o volume de incisões.

A página 55, o cágado, talhado em pequenas formas geométricas numa figura exata e firme.

O casco desenhado em losangos que se encaixam, formando uma diagonal à página.

A preguiça, na página 57.

Preso a uma árvore, ocupa toda a folha.

Folhagem, tronco e figura recebem tratamentos semelhantes.

O tronco é torneado no sentido vertical. Linhas finas, curtas e bem próximas entre si.

Sua progressão é interrompida pelas garras da preguiça, formando anéis brancos, traçados a um só golpe.

Na preguiça, essas incisões modelam suas massas, dando destaque à cabeça.

Olhos, boca e nariz são desenhados por linhas pretas e envolvidos por uma grande área branca.

O porco espinho, página 60.

De sua cabeça pequena expandem-se farpas que formam um grande volume, expandindo sua forma.

Linhas brancas e pretas se justapõem indicando da esquerda para a direita e de cima para baixo.

As páginas 65, 67, 69 e 71, imagens sobre cobras e serpentes.

Formas sólidas que progridem em movimentos ondulantes e livres.

Corpos talhados com volume, recobertos por texturas variadas que as caracterizam.

A página 73, o lagarto.

Figura que se expande por toda a página num movimento circular. Principia no rabo à esquerda, no alto, continua pelo corpo, completando a curva pela cabeça, a esquerda, em baixo.

A figura é toda contornada por linhas brancas, que inserem também alguns detalhes anatômicos.

A página 75, as rãs e sapos.

Duas figuras muito semelhantes, se alternam na folha.

Corpo e cabeça formam um só volume a partir do qual se expandem as patas dianteiras e traseiras.

Olhos esbugalhados, voltados para cima, completam o sentido ascendente da cena.

A página 81, o escorpião.

Seu corpo projeta-se do alto esquerdo para baixo, numa linha curva.

O ferrão avança como um gancho, que volta a se ligar ao corpo e continua como uma linha reta.

Do corpo se expandem patas negras em forma de pinças.

Poucas variações de textura, linhas de cortes simples, longas e brancas.

A página 83, a aranha.

Do corpo pequeno expandem-se as pernas, que a fazem dobrar de tamanho, firmes e afiadas como espetos.

A página 86, as formigas.

São quatro figuras, formando um bloco horizontal, desenhadas principalmente pelo contorno das formas.

Em contraste às linhas retas e brancas, a forma geral das figuras é toda em curvas.

A página 89, as formigas.

Duas figuras ocupam toda a cena e parecem dançar no espaço.

O volume dos corpos é formado pela união das partes, arredondadas. Cabeça e dois corpos em tamanhos diferentes.

Formas cheias de volume.

Longas pernas em linhas finas e retas dão às figuras uma aparência flexível e cheia de mobilidade.

A página 93, a pulga.

Corpo e cabeça bem arredondados, aumentados pelas pernas. Imensas se comparadas as medidas do resto do corpo.

Alteram a forma original, redonda, da figura, para uma forma quadrada, que caracteriza o conjunto.

A página 102, o homem marinho.

Grande figura onírica. Cabeça de peixe, grande corpo com braços e pernas de mamífero, finalizado com um rabo de peixe.

Volume sólido, negro, talhado em poucos e longos cortes brancos.

Aspecto feroz, mãos e pés com garras.

Rabo formando uma pinça no ar, ferrão.

Guarda algumas semelhanças com as xilogravuras que ilustram a descrição de Gandavo, do monstro marinho de São Vicente, sugerindo que talvez Grassmann tenha tido algum contato com essas antigas estampas.

A página 105, o peixe boi.

Figura frontal, corpo em escorço. Só o rabo escapa ao eixo da página, contorcendo-se à esquerda.

A boca, grande, se lança à frente. Olhos esbugalhados, envolvidos por círculos brancos.

A página 107, o peixe.

Diferente da figura anterior, seu corpo traça uma grande curva no espaço, gerando movimento.

O volume avança em curva para o alto.

A página 109, cabeça de peixe.

Volume talhado em incisões variadas criando cromatismos de cinzas.

Boca pequena e dentes cerrados precedem a cabeça larga, anunciando o corpo ausente.

O olho, esfera raiada, emite brilho como um sol.

A página 113, as tartarugas.
 Duas figuras se projetam em sentidos opostos.
 Formas puras, muito pretas com poucas incisões.
 Grandes tartarugas que têm seus cascos transformados em formas geométricas.
 Linhas curtas e paralelas as envolvem, sem nunca se cruzarem, indicam um forte sentido horizontal.
 As páginas 116 e 117, os camarões.
 Na primeira, o pequeno camarão forma uma curva horizontal à página.
 Na segunda, ocupando a página toda, dois camarões formam o desenho de um "S" no espaço.
 Ramificações longas e negras expandem-se pela base da página, dando continuidade ao movimento circular.
 A página 119, a lagosta.
 Ocupando o eixo vertical da página, recebe um tratamento simétrico para as partes que o compõem.
 Pernas e garras se projetam para além do volume do corpo, desenhando figuras no espaço.
 O corpo, formado por justaposição de partes, vai crescendo em volume do alto para a base da página.
 A cabeça pequena é moldada pelas garras.
 A página 122, o caranguejo.
 Patas e garras se voltam sobre o pequeno corpo, ampliando em três vezes seu volume.
 Voltadas algumas para cima, outras para baixo, desenharam arcos invisíveis no espaço.
 As páginas 124 e 126, as conchas.
 Talhadas em incisões curtas de linhas bem finas, paralelas, seguindo a indicação do volume geral e acentuando seu caráter cônico.
 A página 129, as conchas.
 Três grandes conchas ocupam todo espaço da folha.
 Na que está na base da página, a modelagem dá-lhe um efeito de "parafuso". Com linhas brancas que vão se sobrepondo em camadas, alargando e estreitando a forma.
 Sobre ela se equilibram as outras duas, em modelagens semelhantes.
 Três formas autônomas no espaço.
 A piranha, na página 133.
 A grande cabeça toma todo o espaço da folha, indica a direita, numa forma sólida e precisa.
 A boca pequena que se prolonga para além da cabeça, deixa entrever os dentes cerrados.
 Seu potencial ameaçador é desvendado pela modelagem dos olhos.
 Da esfera que o origina parte uma grande circunferência, toda raiada que prossegue se expandindo em circunferências concêntricas, a partir das quais se origina o corpo que, por sua vez, se expande como um brilho, que vai sendo dissipado, prolongando o rastro luminoso pelo branco da página.
 O caranguejo, na página 135.

Grande movimento curvo pelo espaço.

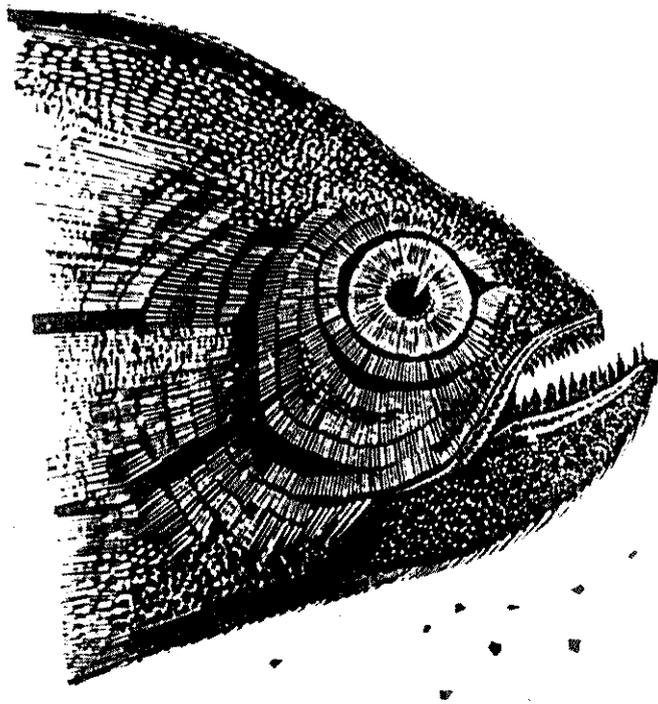
Três patas se unem na área superior esquerda, prolongam seu movimento pela curva do corpo e se desdobram em quatro arcos, tendo à frente três patas e garra.

Todo o corpo, como uma grande massa se submete a esse movimento.

Uma estrela do mar, na página 138.

Figura com cinco pontas que se expandem em curvas, geram movimentos opostos para cima e para baixo.

Forma elástica, recoberta de incisões em ritmo constante, do centro para as extremidades.



"Bestiário". página 133

Xilogravura de M. Grassmann

muitas mais titelas.

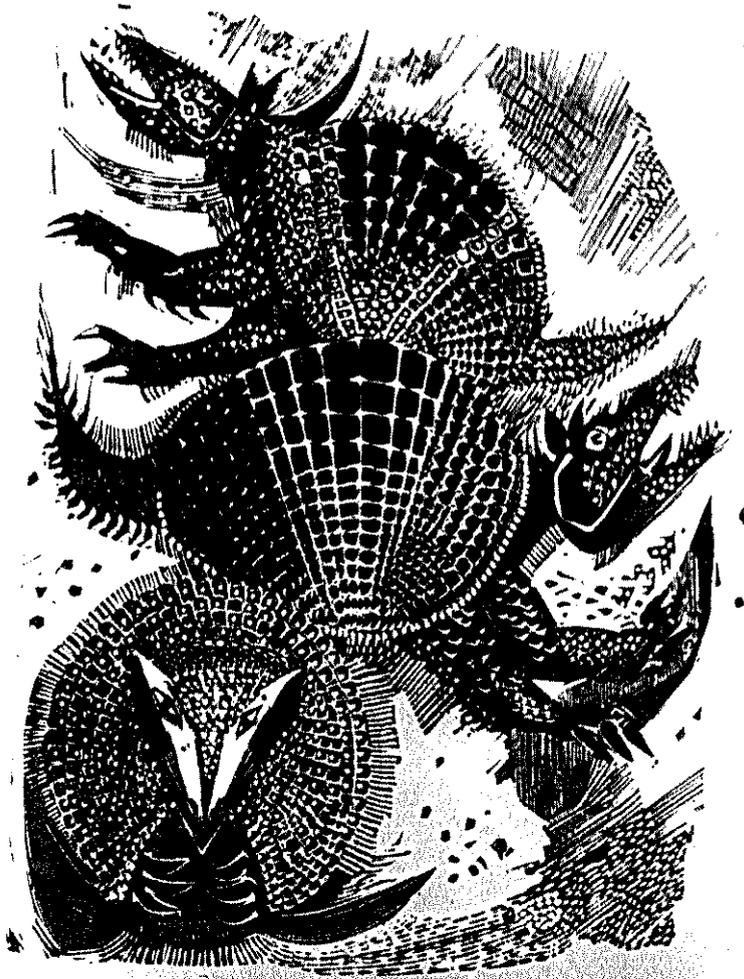
Jacús são umas aves a que os Portuguezes chamam galinhas do mato, e são do tamanho das galinhas e pretas; mas tem as pernas mais compridas, a cabeça e pés como galinhas, o bico preto, cacaream como perdizes, criam no chão, e tem o voo muito curto, mantêm-se de frutas, matam-n'as os indios ás flexadas, cuja carne é muito boa, e tem o peito cheio de titelas como perdiz da mesma cor, e muito tenras; a mais carne é dura para assada, e cozida é muito boa.

Tuyuyú é uma ave grande de altura de cinco palmos, tem as azas pretas, e papo vermelho, e o mais branco; tem o pescoço muito grande, e o bico de dous palmos de comprimento; fazem os ninhos no chão, em montes muito altos, onde fazem grande ninho, em que põem dous ovos, cada um como um grande punho; mantem os filhos com peixe dos rios, o qual comem primeiro, e recozem-n'o no papo, e depois arrevescam-n'o, e repartem-n'o pelos filhos.



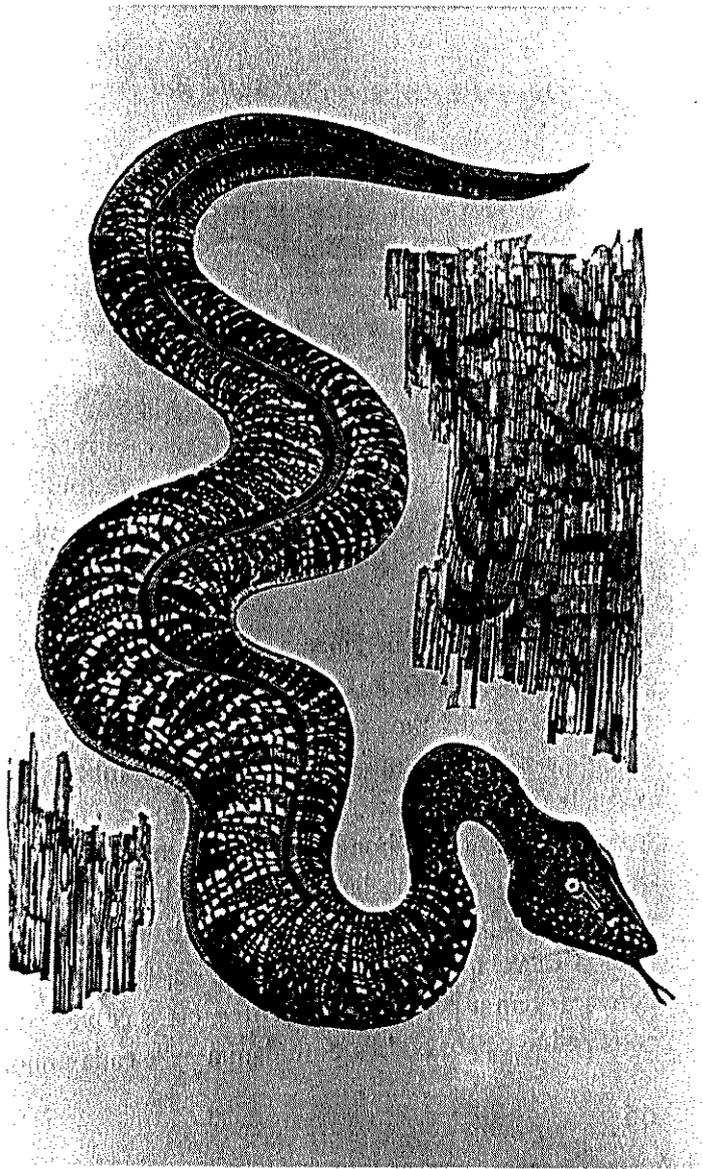
"Bestiário", páginas 10 e 11

Xilogravuras de M. Grassmann



"Bestiário", página 45

Xilogravura de M. Grassmann



"Bestiário", página 65

Xilografura de M. Grassmann



"Bestiário". página 101

Xilogravura de M. Grassmann

a
13 Publicação - 1959

" Menino de Engenho "
José Lins do Rego

Calcografias de Portinari

" Esta edição de "Menino do Engenho" de José Lins do Rego, ilustrada com gravuras de Portinari, décima terceira publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil foi realizada sob a direção de Raymundo Ottoni de Castro Maya e Cypriano Amoroso Costa e a supervisão de Poty Lazzarotto. O texto foi composto a mão em caracteres Elzevir Romano e impresso em prelos manuais por Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira, que também tiraram as gravuras na Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro. Tiragem única de 120 exemplares em papel Velin d'Arches. Iniciada em 13 de janeiro e terminada em 31 de agosto de 1959."

As placas que serviram para ilustração foram inutilizadas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo
 (atual B. Mário de Andrade)

Portinari realiza um total de 30 grandes imagens, para integrar este volume.

Elas ocupam sozinhas a página do livro, correspondendo às páginas: 7, 13, 19, 25, 31, 37, 43, 49, 57, 63, 69, 75, 81, 87, 93, 99, 107, 113, 119, 125, 131, 141, 147, 153, 157, 167, 173, 179, 187 e 196.

Para efeito de estudo podem ser divididas em 2 grupos, usando como critério a forma como o artista utiliza os meios gráficos, relacionando a isso o resultado que deles obtém.

Há gravuras quase exclusivamente lineares, que somam apenas 5 dentro desse conjunto., há também gravuras que poderiam ser chamadas de pictóricas (tomando de empréstimo o conceito de Wolfflin) e que constituem a maior parte do conjunto: 25 estampas.

Nessas imagens pictóricas o uso que o artista faz dos procedimentos gráficos não é uniforme ou regular, mas elas guardam entre si muitas semelhanças no que diz respeito a como Portinari concebe as relações de luz, sombra e volume sobre a superfície.

Comparado aos conjuntos realizados anteriormente, em 44 e 48, percebe-se uma tentativa de transferir para a gravura efeitos plásticos da pintura.

No seu caso, especificamente uma pintura que foi rotulada como "social".

Numa complexa elaboração técnica, transfere as relações de clima, a iluminação rebaixada, o drama exacerbado, a deformação deliberada das figuras.

Se por um lado são superfícies mais elaboradas quanto a textura do que as gravuras lineares das edições anteriores, elas perdem muito de seu vigor expressivo.

Os procedimentos são a água-forte em gravações sucessivas, e a água-tinta, com diferentes combinações de grãos, associados para obter diferentes tonalidades de cinzas e negros, que cobrem praticamente todo o espaço e quase não permitem que se entreveja o branco do papel.

Essas gravuras estão relacionadas em composições que geram efeitos de profundidade de campo, num cenário rico em cromatismos que são o principal ponto de encontro com a narrativa do texto.

Por outro lado, as figuras recebem um tratamento vago, de deformações repetitivas que as tornam semelhantes.

Há desdobramentos e transferências de suas imagens para pintura.

As melhores cenas do conjunto são aquelas em relação as quais a própria narrativa a que estão ligadas, evoca drama intenso, nesses momentos o artista consegue imprimir seu padrão estético com naturalidade, obtendo cenas de real vitalidade.

Por outro lado, quando a construção da imagem pede um tratamento mais suave, suas figuras enfáticas, tornam-se caricaturas de si mesmas.

A excelência do desenhista sensível dá lugar, nesses casos, ao pintor que evoca um repertório já experimentado, para vesti-lo com uma nova roupagem.

Essa forma de gravar pela construção pictórica de matizes e tons foi gerada por um laborioso processo que consiste em sucessivas vedações, mordeduras de ácidos e novas etapas de desenho, exigindo um controle maior sobre o processo.

O resultado obtido reflete essa ação racionalizada.

Já as cinco gravuras, que podem ser chamadas de lineares, são o oposto das estampas já descritas, no que se refere aos procedimentos usados para concretizá-las.

Nessas imagens, o desenhista sensível volta a se manifestar em cenas de inventividade pura e cheia de frescor.

Algumas são: "Retrato", que precede o início do texto; "O peru e a galinha", na página 107 e "O menino com carneiro", da página 131.

Nelas, distante do rótulo de artista de temas sociais, manifesta sua capacidade de conceber uma bela imagem em sua maior simplicidade.

Torna visível seu assunto usando da água-forte em sua forma mais direta, sem refinamentos.

Como conjunto, sua obra se mantém alguns vínculos com a narração literária, guardando momentos em que recria muito bem esse imaginário, embora a identificação com o universo de José

Lins do Rego seja vago, não caracterizando uma relação de contiguidade.

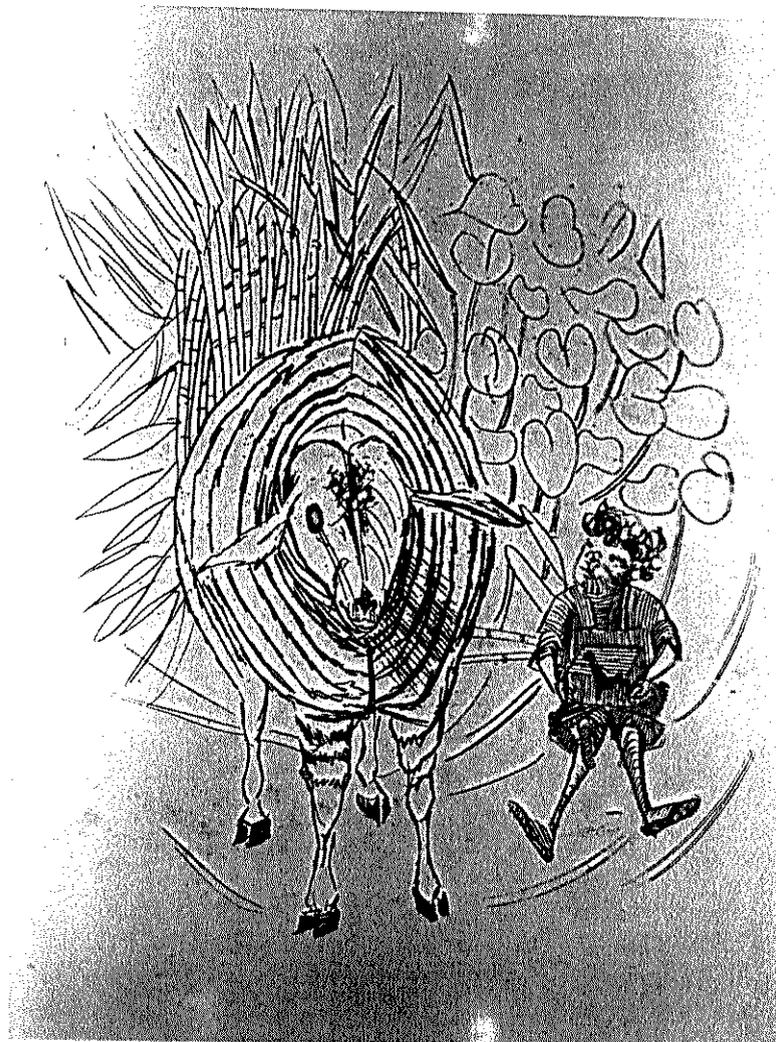
É possível que a supervisão de Poty Lazzarotto, nessa edição, tenha exercido alguma influência sobre Portinari.

Gravador experiente nos procedimentos da água-forte e água-tinta, retira dessa associação elementos para formalizar sua linguagem gráfica.



"Menino de Engenho", página 13

Calcografia de Portinari



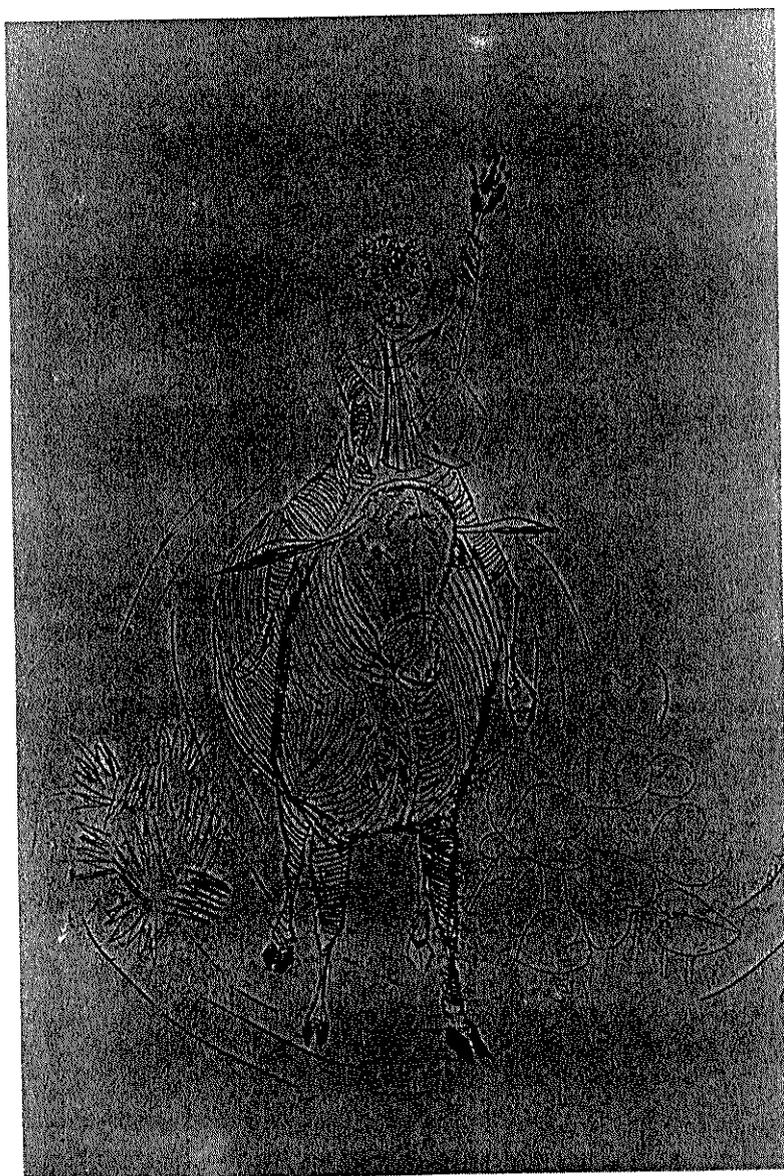
"Menino de Engenho", página 131

Calcografia de Fortinari



"Menino de Engenho". página 31

Calcografia de Portinari



"Menino de Engenho", página 141

Calcografia de Fortinari

^a
14 Publicação - 1960

" Passárgada "
Manuel Bandeira

Calcografias de Aldemir Martins

" Poemas de Manuel Bandeira, escolhidos pelo autor e ilustrados com gravuras de Aldemir Martins. Décima quarta publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, realizada sob a direção de Raymundo de Castro Maya e Cypriano Amoroso Costa. Texto composto a mão em caracteres Grottesca Reforma Magra e impresso em prelos manuais por Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira, que também tiraram as gravuras na Gráfica de Artes S.A., Rio de Janeiro. Tiragem única de 120 exemplares em papel Velin d'Arches. Iniciada em 25 de janeiro e terminada em 30 de agosto de 1960. As placas que serviram para ilustração foram inutilizadas."

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S.Paulo.
 (atual B.Mário de Andrade)

O conjunto compreende 38 gravuras em metal, muito variadas no tamanho e na forma.

São todas impressas em preto sobre papel branco e algumas recebem, em associação ao preto mais de uma cor, que vai variar conforme a gravura.

^a
 A 1^a estampa traz o título gravado, acompanhado por uma forma de pássaro estilizado.

Outras 18 gravuras ocupam a página isoladamente, sem a presença do texto, às páginas: 3, 4, 9, 20, 22, 24, 26, 30, 34, 37, 45, 47 e 48 (formam uma imagem), 51, 53, 54, 56, 72 e 73 (formam uma imagem) e 75.

E 16 imagens dividem o espaço da página, se integrando ao texto, páginas: 12, 13, 15, 17, 25, 29, 39, 41 e 42 (formam 1 imagem), 43, 47, 55, 57, 61, 64 e 65 (formam 1 imagem), 67 e 69. Além das 3 que trazem gravados os sub-títulos, páginas: 5, 16 e 58.

A forma como cada uma dessas estampas é desenhada também varia muito. Formas mais ou menos estilizadas, pendendo ora para organizações mais informais, ora para arranjos geometrizados, e outras vezes para um certo naturalismo.

Sua temática se divide entre animais e plantas, figuras e paisagens variadas.

Predominam como procedimentos a água-forte e água-tinta. Sua forma de tratar a água-forte gera linhas firmes, largas e profundas, que provocam grande relevo.

O traçado predominante é o de longas linhas paralelas, muitas vezes feitas com o auxílio de régua, que se justapõem a linhas de contorno para as diversas formas.

Estas linhas de contorno ganham formas mais ou menos arredondadas, mas igualmente precisas e de bom relevo.

Essa forma de traçar com régua linhas paralelas, denuncia uma certa organização mecânica do espaço.

Associada a esse tratamento aparece a organização por formas geométricas, mais ou menos acentuadas, denotando um forte sentido construtivo.

Essa forma de construção está presente mesmo nas paisagens.

Ao invés de representação da natureza, o desenho a define em termos de círculo, quadrado, retângulo ou outras figuras.

Uma árvore, uma casa, uma figura humana qualquer ou um pássaro, ganham forma por meio de estruturas de linhas paralelas, ou por um desenho simplificado, de linhas únicas.

A maior parte das imagens é branca e preta.

A água-tinta é associada à água-forte, possibilitando a definição da superfície em tons acinzentados e negros, pela sobreposição de tratamentos ou por tratamentos isolados, de cada procedimento em uma área do desenho.

Quando sobrepõe água-tinta negra a água-forte de linhas paralelas gravadas em profundidade, provoca um acentuado relevo preto que emerge da massa gráfica pela variação da luz.

O grau de simplificação das figuras e o uso dos procedimentos varia em cada estampa, e vai desde o arranjo de linhas simples em composições lineares até arranjos de cromatismo mais elaborado e massas negras.

Exemplo disso são as estampas das páginas 13, 29, e 34 em relação às das páginas 20, 45, 47 e 56.

O uso da cor surge como um novo elemento dentro do conjunto, principalmente ligada às cenas de paisagem. Nessas imagens a cor cobre grandes áreas do espaço de forma irregular e propõe um contorno próprio dentro do desenho, não dependendo de formas já gravadas, sobrepondo o preto e alterando-lhe o tom.

Em duas estampas, às páginas 24 e 26, mais de uma cor é utilizada. Nelas, a mancha gravada flui livremente sobre a superfície sem contornos definidos e altera a representação da paisagem, passando a apenas insinuá-la, aproximando essas imagens da abstração lírica ou informal.

Já nas estampas 40, 72 e 73, entre outras, a cor aparece associada a formas definidas, em planos que se contrapõem a um desenho mais detalhado, mais preocupado com a representação da figura ou paisagem.

Essas figuras evocam, quase sempre, seres fantásticos, irreais. Alguns deles são mais esquemáticos (páginas 17 e 40), outros mais complexos em sua estrutura, aos quais é atribuído

um peso mais expressivo (página 48), mas sempre demonstrando grande domínio do desenho, seja para um ou outro efeito.

As paisagens evocam recantos distantes, cidades paradas no tempo, velhas casas, antigas luminárias, uns poucos cidadãos e animais perdidos.

Noutras vemos grandes sóis iluminando paisagens áridas e despovoadas.

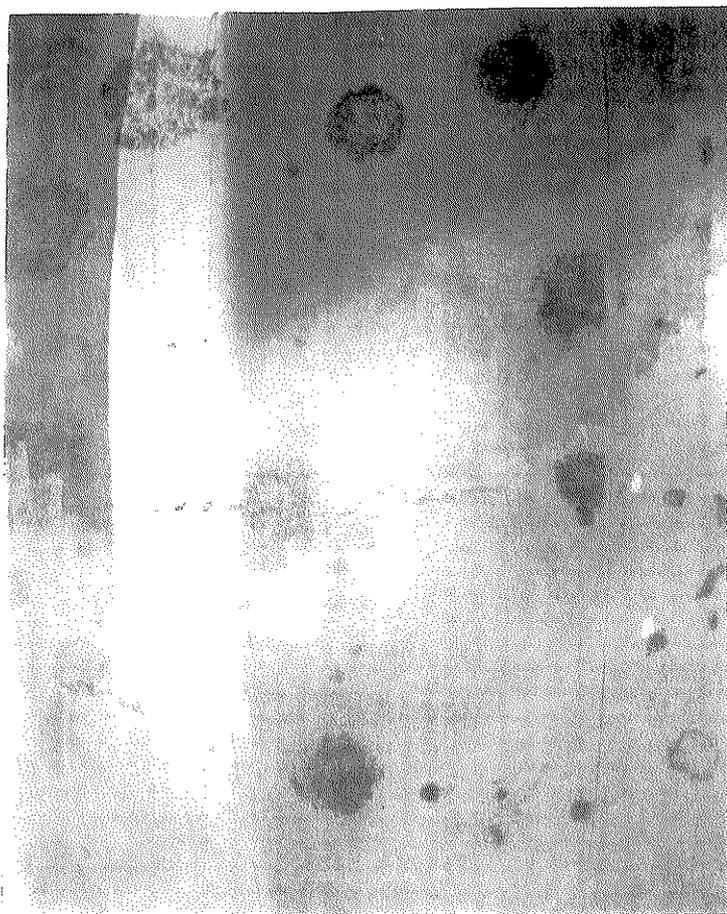
Mas é nas figuras de animais e de plantas que sua necessidade de simplificar o desenho fica mais aparente.

São construídos por formas geometrizadas, estilizadas, que se repetem pelo espaço, numa organização ordenada e precisa.

O valor do desenho preciso e refinado é a característica que predomina dentro do conjunto.

Nessas imagens já pode ser identificada a iconografia muito pessoal desse artista. Principalmente nas figuras de animais, plantas, flores e paisagens.

Essa iconografia o acompanha até hoje, em toda a sua obra.



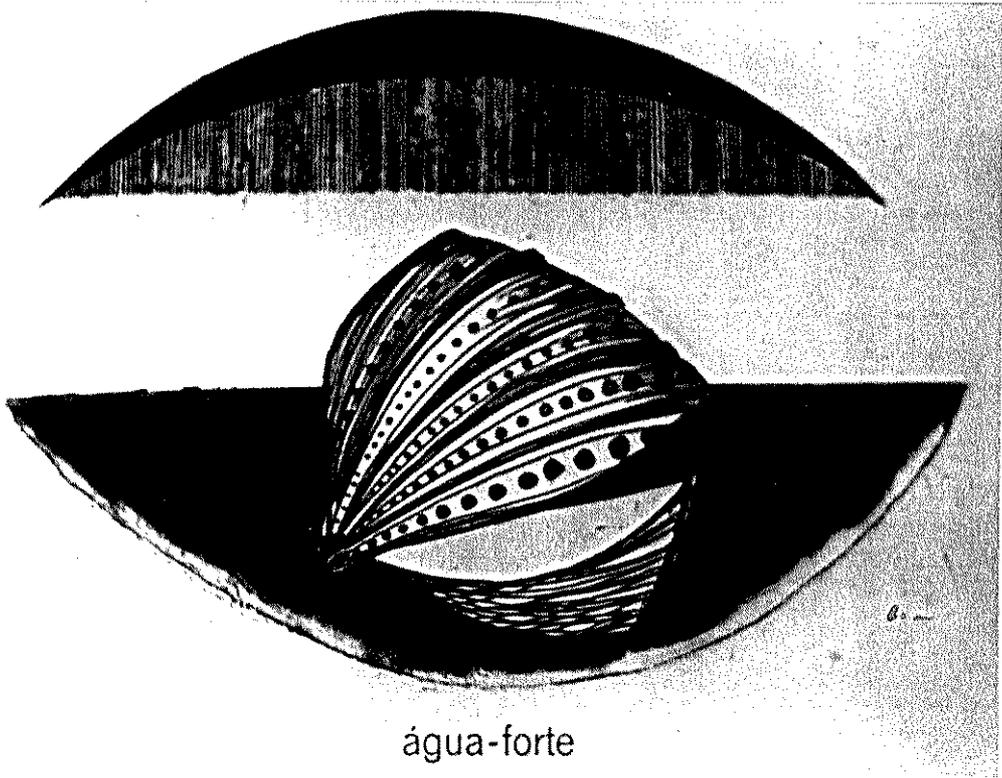
"Passárgada", página 26

Calcografia de Aldemir Martins



"Passárgada". página 20

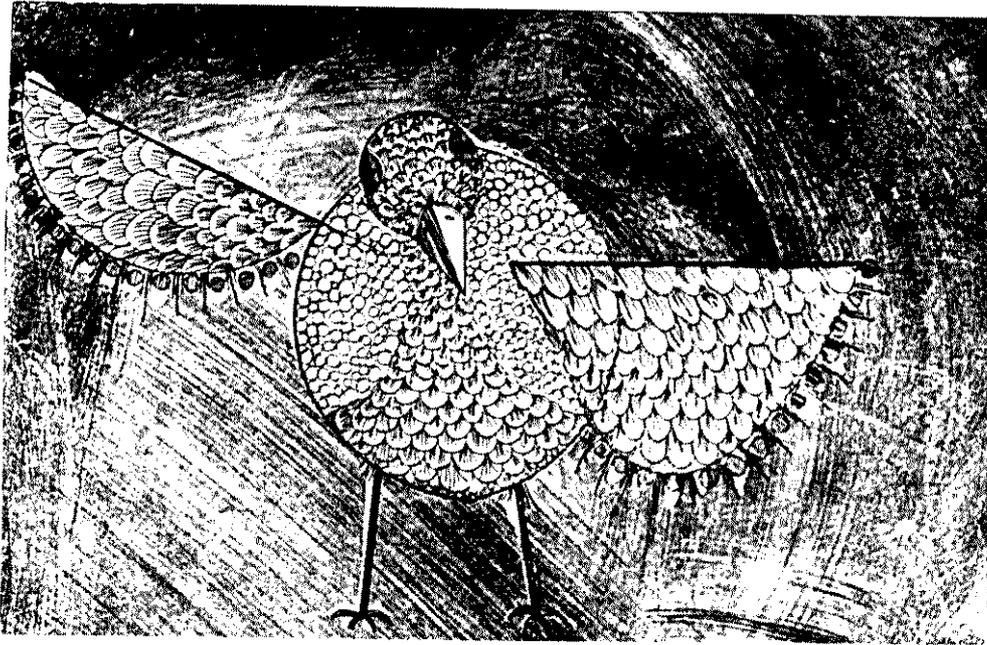
Calcografía de Aldemir Martins



águas-fortes

"Passárgada", página 43

Calcografia de Aldemir Martine



"Pascárgada", página 01

Calcografía de Aldemir Martins

^a
15 Publicação - 1961

" Poranduba Amazonense "
João Barbosa Rodrigues

Calcografias de Darel

" Contos escolhidos na seleção recolhida por João Barbosa Rodrigues e que deviam ser ilustrados por Oswaldo Goeldi. O falecimento prematuro do artista não permitiu a realização do intento. Em homenagem a sua memória Darel Valença Lins ilustrou com águas-fortes com buril. Décima quinta publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, realizada sob a direção de Raymundo de Castro Maya e Cypriano Amoroso Costa auxiliados por Oswaldo Neiva. Texto composto a mão em caracteres Caslon Elzevir Romano e impresso em prelos manuais por Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira que também estamparam as águas-fortes na Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro. Tiragem única de 120 exemplares em papel Velin d'Archés. Iniciada em 25 de janeiro de terminada em 31 de julho de 1961."

As placas que serviram para ilustração foram inutilizadas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo.
 (atual B. Mário de Andrade)

Acompanhando esta publicação encontram-se 23 estampas, gravadas em água forte, desenhadas com buril e impressas em preto.

Entre essas gravuras, 5 ocupam sozinhas a página de livro. São elas: 5, 9, 15, 19 e 23.

Além dessas, 18 dividem a página com o texto em proporções e posições bastante variadas, correspondendo às páginas: 7, 11, 13, 21, 25, 30, 31, 33, 35, 37, 39, 42, 43, 45, 48, 49, 51 e 53.

Cada imagem do conjunto apresenta uma síntese gráfica do conteúdo do conto a que está relacionada.

Nelas o artista torna visíveis suas figuras em sólidas composições.

Para cada estampa Darel constrói um corpo de estruturas lineares do cinza claro ao negro intenso, por meio do qual ele organiza o espaço e estipula os valores compositivos.

Essa forma de proceder confere a essas imagens valores cromáticos contrastantes e de grande valor expressivo.

A primeira imagem ocupa a página 5.

Um pássaro domina toda a página.

Gravado em água-forte, de linhas profundas, provocando forte relevo sobre a superfície do papel.

Há uma trama de linhas apertadas formando uma poderosa massa de preto com linhas de diferentes intensidades e sentidos variados se sobrepondo.

O desenho é marcado pelo gesto ágil, nervoso e incansável, de contornos dramáticos.

Quase todo o espaço é coberto pelo gesto gráfico.

Como uma gota que move a superfície da água, o pássaro transforma e ativa todo o espaço em torno de si em sombras refletidas.

Sua estrutura linear contrapõe grafismos curvos, soltos e aleatórios ao traçado de linhas paralelas, organizadas em áreas bem definidas.

Provavelmente é o resultado de sucessivas gravações de ácido e talvez pontas de diferentes espessuras para o desenho.

São linhas largas que geram massas voluptuosas de preto, concentradas sobre o foco principal da narrativa: a cabeça do pássaro.

Na página 7, uma estampa introduz o conto "A maloca das mulheres".

Apresenta três figuras, uma mulher, um homem e um animal.

Todo espaço coberto por linhas, por movimentos ágeis e precisos.

As figuras emergem desses traços. Destacam-se deles pelo contorno em linhas ainda mais largas.

As cabeças das três figuras, em sequência, fazem o foco narrativo.

Sua estrutura linear agrupa linhas paralelas e formas livres como garatujas.

Uma grande imagem ocupa a página 9.

Uma mulher, dois pássaros e o que parece ser uma fruta.

Seus tamanhos não seguem uma ordem naturalista.

O pássaro é a maior figura dentro da composição, seguida pela fruta. Um segundo olhar a transforma numa sombra que repete o movimento do pássaro.

Linhas curvas de diferentes espessuras formam uma trama pouco fechada, por onde se entrevê o branco do papel.

Não há massas violentas, as tramas são abertas e a linha autônoma, bem visível.

O segundo pássaro é bem menor e aparece pousado entre as costas e o quadril da mulher. Esta está deitada aos pés do grande pássaro.

O pequeno pássaro, em linhas finas, numa trama aberta, está colocada sobre o corpo do grande pássaro e quase desaparece nessa sobreposição.

Mesmo assim, a claridade que emana de sua figura faz dele o eixo centralizador da composição. Intensificando o sentido narrativo para a direita.

No corpo da mulher há mais áreas de branco, ressaltando a espessura das linhas de seu contorno, de grande relevo.

O movimento originado pelas figuras tem continuidade pelo espaço por linhas que repetem seu movimento.

A composição harmoniza um complexo conjunto de linhas diferenciadas.

Na base da página 11, uma imagem acompanha o texto.

Uma cobra realiza uma curva no espaço. Ela é desenhada em linhas fortes, espessas e precisas e o artista preenche todo o seu volume com linhas grossas e finas, alternando áreas pretas e brancas.

Seu movimento parte de um tronco cinzento, mais mancha que linha, estabelecendo uma diferença cromática em relação à cobra.

A curva formada pelo seu corpo esbarra nesse tronco, fazendo com que ela se volte e caminhe no mesmo sentido em que veio.

A continuidade do corpo é apenas anunciada e seu movimento indica a direita.

Na página 13, aparece o curupira destruindo uma ossada. Se associado à narrativa do texto, realiza sua vingança.

São duas formas bem nitidas, a do curupira e a do esqueleto.

Deles partem as linhas que dão forma concreta ao movimento, da primeira sobre a segunda figura.

O curupira tem seu corpo realizado por conjuntos de linhas em sentido longitudinal, auterando a anatomia e esvaziando o volume.

Seu corpo é mais forma e menos representação.

Mesmo sendo suave e finas em espessura, a força do conjunto confere a essas linhas uma presença comparável às massas de grande relevo da ossatura sob seus pés.

O crânio aparente desvenda a estrutura dilacerada e acrescenta um acento dramático à cena.

A chave da narrativa é o movimento circular causado pelo curupira.

As linhas curvas surgem a partir dos braços erguidos e retornam para o esqueleto pela extremidade oposta, numa organização complexa de sentidos.

Linhas raiadas emergem a partir dele, em todas as direções, criando uma metáfora de luz e brilho.

Em sequência, a página 15 apresenta a cena de matança da caça.

O eixo compositivo central é uma figura de homem.

Ele trás uma clava na mão, erguida sobre a cabeça.

Seu corpo faz uma curva suave e indica a direita.

Toda a sua forma é contornada por linhas espessas e de grande relevo que o destacam do espaço ao redor.

Esse espaço é representado com grande intensidade pelo mesmo tipo de combinação de linhas, que torna visível todo o conjunto: linhas longas, curvas e retas, paralelas e livres, isoladamente ou definindo massas.

O sentido é de expansão em todas as direções, acentuando a qualidade de ação furiosa da figura.

Abaixo dela, porcos são apresentados como pura natureza, instinto vociferante.

Três porcos são bem visíveis, por seu contorno espesso e relevo acentuado, emergindo por entre a trama complexa que domina a superfície.

A iluminação vem do fundo, a partir da figura do homem e se prolonga para a frente até o porco da direita.

Luzes mais fracas, acinzentadas, envolvem o primeiro plano que tem como base horizontal outra figura de homem.

Em associação simbólica ao texto, ele representa a fuga, o medo, enquanto o primeiro representa o poder do mito, superando a natureza.

Nessas figuras a modelagem física de uma anatomia sólida é substituída pela forma elástica e maleável, que parece prestes a se transformar.

Toda a composição é um jogo preciso de claros e escuros, definindo espaços bem marcados, chegando a sugerir algumas geometrizações.

Formas soltas, ainda que arranjadas com rigor, escapam pelas margens da folha.

A página 19 apresenta o conto "Da coruja e do lagarto".

Predomina uma organização linear mais exata, em linhas paralelas, em várias direções, definindo áreas.

As figuras da coruja e do lagarto formam um desenho circular fechado.

Da coruja para o lagarto, a linha curva contorna todo o corpo até o rabo, que se volta novamente para as faces.

A distância entre as linhas vai aumentando com a proximidade das margens e o relevo da linha também diminui, suavizando a massa negra do interior, em tons cinzentos.

Dentro dessa massa negra se destaca o corpo do lagarto e a cara da coruja, pela intensidade do relevo e da cor.

A iluminação é toda noturna e da forma como está apresentada, é a natureza que parece estar à espreita, como espectadora, enquanto os homens são os participantes inconscientes.

Crianças que viraram estrelas e alçaram ao céu são o assunto da imagem da página 21.

Seus corpos se esticam e se moldam ao movimento da ciranda. Não há peso, pairam no ar, prontas para voar.

As figuras desenham um círculo no espaço e dentro dele concentram-se as poucas áreas de tramas e massas.

Todo o desenho é leve e acentua essa idéia de flutuação.

A estrutura linear se resume as linhas de contorno das figuras e a umas poucas linhas soltas que se expandem a partir do círculo, como sombras na parte interna e como raios brilhantes na área externa.

Cometa infantil a transformar-se em estrela.

O conto "O maguari e o beija flor" é o assunto da imagem da página 23.

Os dois pássaros ocupam toda a página.

Seus corpos de aparência ágil se contorcem em movimentos curvos, dominando todo o espaço externo a eles.

As duas pequenas cabeças e seus bicos pontiagudos se destacam entre a complexa trama.

Nesse encontro está o foco de atenção da cena, coincidindo com a grande área de sombra.

Seus corpos fecham um movimento circular que vai se repetindo pelo espaço e o envolvendo em linhas diversas, que diminuem em massa mas igualmente precisas.

Uma sugestão de paisagem ao fundo, com um sol irradiando luz, se contrapondo às massas pretas pela modelagem do branco.

Na página 25 o assunto é um homem, uma mulher e uma cobra.

Pelo texto, essa cobra foi gerada pela mulher, que depois de concebê-la foge assustada, acompanhada pelo homem.

Toda a cena é movimento. As figuras em fuga têm seus corpos quase fundidos em um só.

Na figura da mulher, não há alusões a volume escultórico, sua forma é traçada por linhas contínuas, simplificando-a.

É um contraponto à figura do homem, traçada em linhas largas e firmes que o destacam com nitidez do branco do papel.

Mesmo assim sua anatomia não recai sobre a definição do volume.

Sua definição como forma é uma necessidade do desenho como um todo, pela solução compositiva.

A figura da cobra se apresenta no extremo oposto a essas figuras.

A cabeça e o corpo se desenrolam numa expressão de espanto. E aí ela é toda volume, definido em massa, contorno e contraste, da cor preta sobre o branco do papel.

O movimento sinuoso de seu corpo se desdobra no movimento de fuga das figuras.

De sua extremidade surge o círculo onde se concentra o volume e saindo dele, ela começa a perder volume para se transformar em linhas no espaço.

Nesse caminho seu rabo vai se rarefazendo, misturando-se aos cabelos da mulher, atravessando os corpos das duas figuras. Desse encontro continua apenas como linha, sugestão de espaço e delineamento de luz.

As linhas que desenharam seu corpo prosseguem em várias direções mas principalmente à direita, por onde principia a fuga.

Formando uma horizontal estreita na base da página 30, está a próxima imagem.

Em cada uma de suas extremidades está uma figura bem definida.

A esquerda uma mulher, à direita uma espécie de lagarto.

Ao centro há algumas esferas de representação indefinida.

Suas partes se sobrepõem criando efeitos de transparência.

O conjunto forma uma faixa sólida que se expande para as extremidades, impondo à página forças opostas.

Predominam as relações de contorno. Linhas largas e profundas, num desenho que acentua o volume.

Movimentos circulares se anunciam pela estrutura dos corpos, como pesos numa balança.

Na página 31, há uma imagem no alto da folha.

Sua forma geral é de um desenho ovalado no sentido horizontal. São muitas as formas que transitam nesse espaço, em que podem ser reconhecidos um homem e duas aves.

Essas figuras aparecem entremeadas pelo espaço que as envolve, por isso sua visualização se dá principalmente pelo desenho das cabeças, rico em volume.

Em torno da ave, uma área luminosa a destaca, imprimindo expressividade à figura. Seu corpo e asas são principalmente expansão.

O segundo pássaro tem sua forma resumida quase a uma seta, indicativa do sentido narrativo da imagem.

No conto "Do mundo a principio", predomina o sentido horizontal, acentuado por uma linha de terra paralela a página.

No alto do desenho o movimento é curvo e acompanha a narrativa descrita pela figura humana, apresentada ao centro.

Essa figura tem nas costas uma grande pedra, em forma de panela, que por associação ao texto é a que dá origem ao céu.

O peso da pedra faz a figura curvar-se, transformando suas costas e cabeça numa linha paralela a linha de terra.

As pernas abertas como estacas, sustentam o peso.

A pedra é uma grande massa de linhas pretas.

O espaço que a envolve é organizado num tom mais acinzentado, uma luz mais contida.

O contraste entre homem claro e pedra negra faz o foco narrativo da cena.

"Das plêiades a origem" é o texto que se relaciona a imagem da página 35.

Ocupa toda a página, predominando o sentido horizontal.

Há apenas uma figura: um homem que parece flutuar.

O movimento do corpo é dado por linhas diagonais em relação à página, em grupos paralelos.

Os braços formam linhas transversais ao tronco, fragmentando a figura em linhas, ora paralelas entre si, ora paralelas ao tronco.

Como forma, cria uma grande diagonal à página, quebrada como uma cruz suástica.

Na base da página 37, vê-se o pássaro carrão, registrado no instante do bater das asas.

O corpo pequeno dá espaço para a expansão das grandes asas, que se ampliam e dominam a superfície.

Paralelo ao movimento das asas, uma linha é ao mesmo tempo sombra e horizonte.

"O curupira e o caçador" é o texto acompanhado pela imagem da página 39.

Pequena, quase redonda.

Uma figura curvada, algo desajeitada entre a vegetação, o curupira com o corpo dobrado sobre si mesmo, dando origem a uma figura ovalada, quase paralela a linha da terra parece mais animal que humano.

O espaço que o envolve é principalmente vertical.

A frente linhas largas e fundas, mais atrás linhas finas e precisas, traçadas de modo que quase nunca se cruzam.

Na página 42 há uma imagem quase quadrada, criada por inúmeras linhas que arranham o espaço, formando tramas variadas que ora se justapõem, ora se sobrepõem.

O resultado é uma forma agitada e inquieta, de onde emergem figuras, que são, de acordo com o texto, o índio e o curupira-caveira.

No curupira contrapõem-se áreas brancas a massas negras, para modelar sua forma.

Já o índio é modelado principalmente por linhas de contorno.

A iluminação é noturna e o clima é tenso.

Aparição inesperada, um confronto, ecos de uma morte.

Na página 43 a imagem que se relaciona ao conto "A cantiga do pássaro".

Um pássaro se contrapõe ao sol cuja circunferência forma uma auréola que envolve a cabeça da ave, destacando-a por uma iluminação mais acentuada.

Já o corpo ganha intenso volume e um ar ameaçador.

As asas se expandem para o alto, mas sem se afastar do corpo, prestes a levantar vôo.

Uma linha de horizonte corta toda a página e prende o pássaro ao chão.

"A tartaruga e o gavião" é o texto relacionado à imagem da página 45.

A tartaruga emerge de um espaço retangular, concebido por linhas entrecruzadas.

Sua forma é bem definida, mas não se destaca completamente do espaço.

Cabeça e membros ganham maior destaque pelo tratamento gráfico.

Na página 48, a imagem se relaciona com o conto "O mar do mundo".

Vários insetos e animais têm seus corpos entrelaçados, sendo quase impossível identificá-los isoladamente.

Alguns se destacam pelo contorno bem definido e pelo contraste entre áreas brancas e linhas negras e largas.

A esquerda a nitidez das formas diminui, ao mesmo tempo em que diminuem as áreas de branco e aumentam as cinzas das tramas lineares.

A iluminação é noturna e o clima é de agitação e movimento.

Na página seguinte, a imagem do conto "O dilúvio".

Quase abstrata, essa estampa não define figuras reconhecíveis.

São espaços escurecidos, traçados numa trama de linhas finas e largas, sugerindo uma horizontal que distingue terra e céu.

O céu seria representado por uma forma em caracol, quase todo branco.

Esse movimento se prolonga por todo o espaço mas alterando o tratamento gráfico para linhas negras e bem definidas.

O conto "A micura e a ariramba" tem sua imagem na página 51.

Duas figuras destacam-se do fundo branco, um homem está sendo engolido por um peixe.

Debate-se, braços estendidos sobre a cabeça.

A cabeça do peixe lhe encobre o tronco.

O corpo do peixe é todo volume e sugere um movimento suavemente arredondado.

A última imagem está na página 53 e relaciona-se ao conto "O curupira e os meninos".

Três macacos dividem o espaço da cena.

Dois deles se destacam pelo tamanho e seus corpos sugerem mais espaço que volume.

O terceiro macaco, exatamente entre os outros dois, tem sua forma simplificada em linhas finas e delicadas.

O desenho é todo linear e simples, predominando os espaços abertos e brancos.

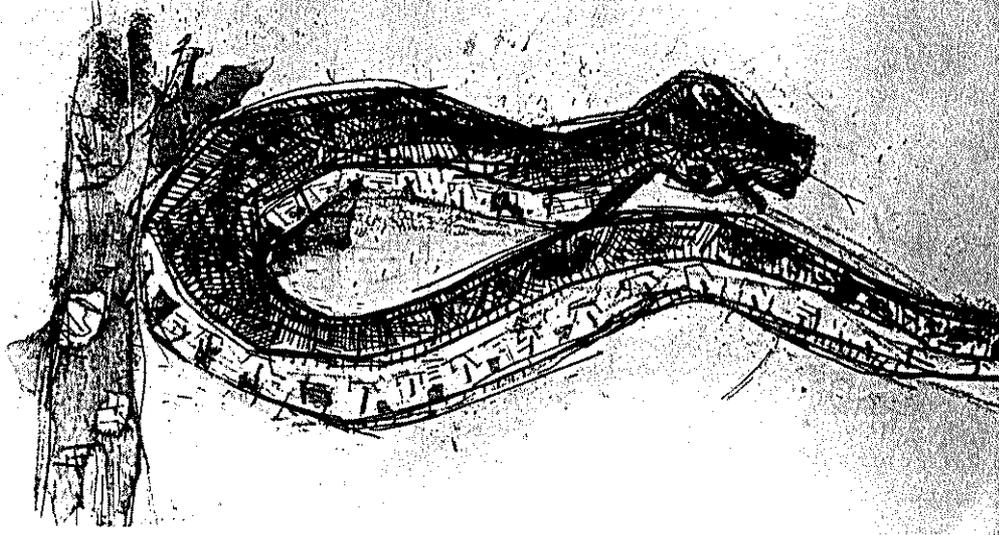
Quando chegou o filho macho não achando a mãe foi também á sua procura.

Foi por todas as terras e por onde foi passando deixou filhos até encontrar sua mãe.

Depois de achar a mãe levou-a para o céu.

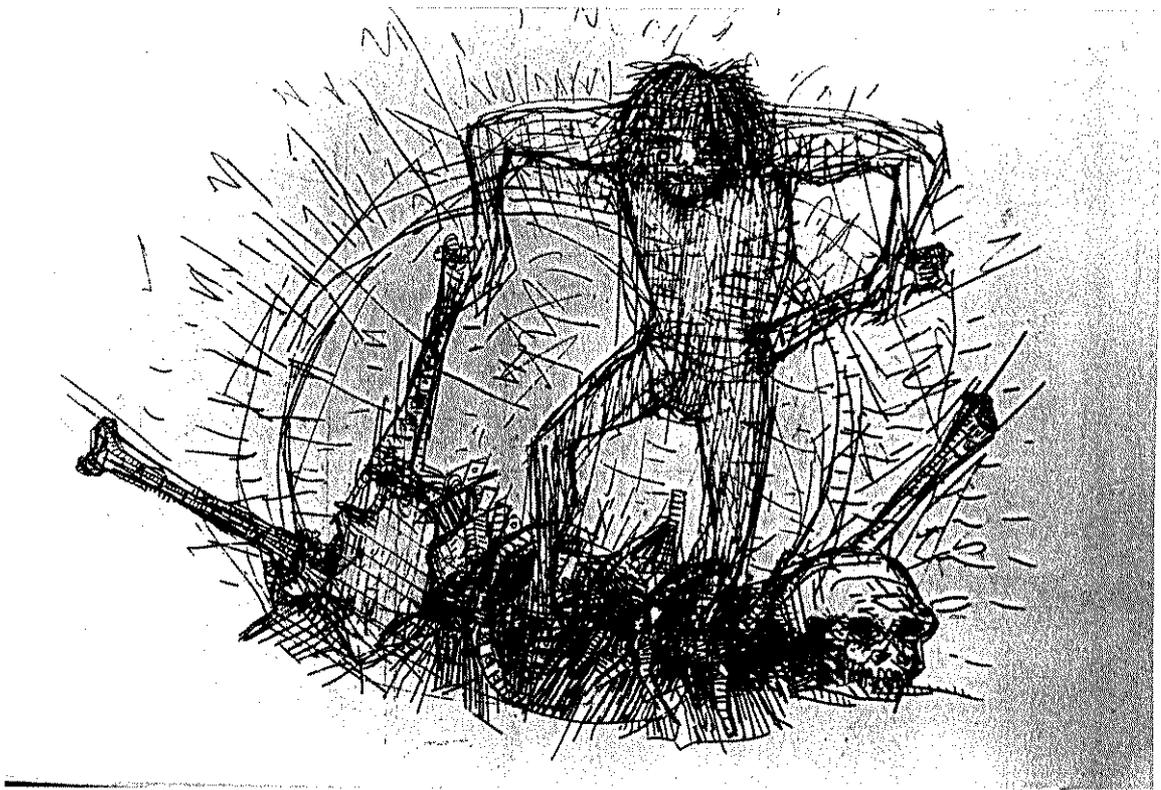
Ella é hoje aquella estrella que nós chamamos Pinon ou Cobra Grande.

O que eu conto foi no nosso principio, na origem de nossos avós.



"Poranduba Amazonense", página 11

Calcografia de Darel



"Poranduba Amazonense", página 13

Calcografía de Darel



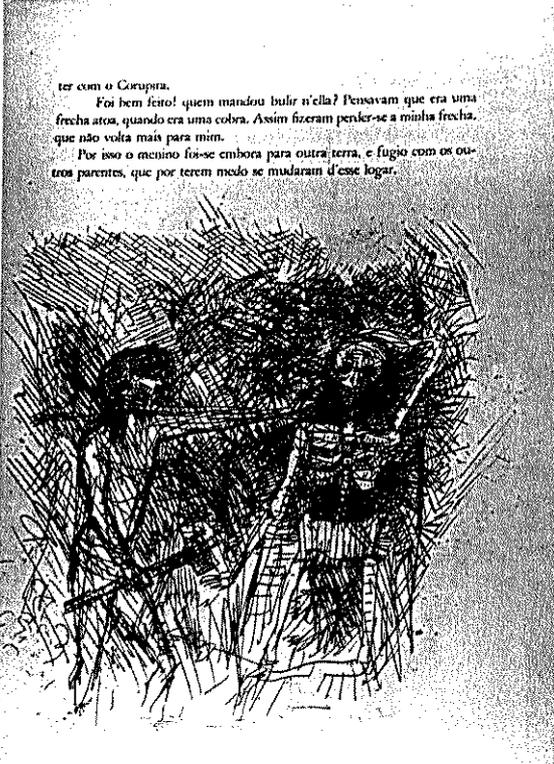
"Poranduba Amazonense", página 15

Calcografía de Darel

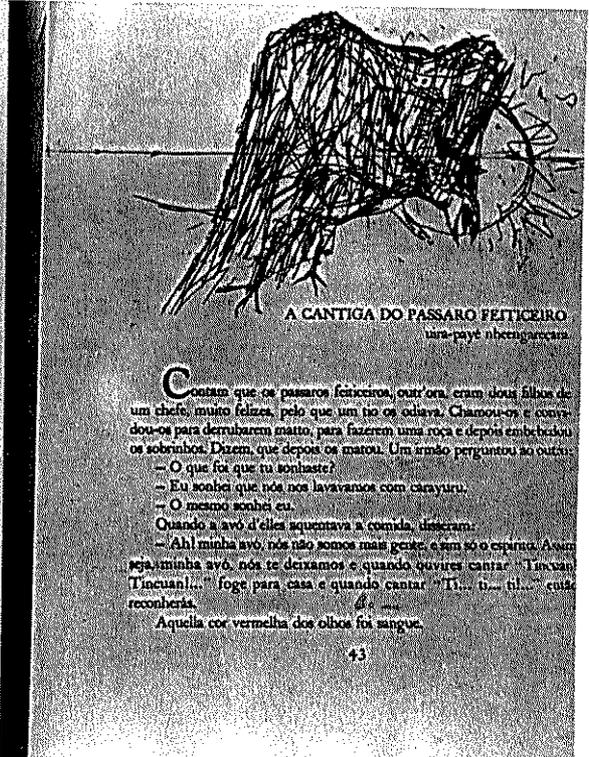


"Poranduba Amazonense". página 19

Calcografía de Darel



ter com o Corupa.
Foi bem feio! quem mandou bulir n'ella? Pensavam que era uma
frecha atoa, quando era uma cobra. Assim fizeram pensar-se a minha frecha,
que não volta mais para mim.
Por isso o menino foi-se emboca para outra terra, e fugio com os ou-
tros parentes, que por terem medo se mudaram d'esse logar.



A CANTIGA DO PASSARO FEITICEIRO
ura-payé n'heragarcia

Contam que os passaros feiticeiros, out'ora, eram dois filhos de
um chefe, muito felizes, pelo que um tio os odiava. Chamou-os e convidei-
dou-os para derrubarem matto, para fazerem uma roca e depois embribeidou
os sobrinhos. Dizem, que depois os matou. Um irmão perguntou ao outro:
— O que foi que tu sonhaste?
— Eu sonhei que nós nos lavavamos com carayuru.
— O mesmo sonhei eu.
Quando a avó d'elles sequestrava a comida, disseram:
— Ah! minha avó, nós não somos mais peixe, e sim so o caruru. Assim
pega minha avó, nós te deixamos e quando ouvires cantar "Tuxvan
Tincuan!" foge para casa e quando cantar "Ti... ti..." então
reconheças.
Aquella cox vermelha dos olhos foi sangue.

"Poranduba Amazonense", páginas 42 e 43

Calcografias de Darel

a
16 Publicação - 1962

" Cadernos de João "
Anibal Machado

Calcografias de Babinski

" Poemas em prosa e fragmentos de Anibal Machado, escolhidos pelo autor ilustrado com 24 águas-fortes de Maciej Babinski. Décima Sexta publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, realizada sob a direção de Raymundo de Castro Maya, Cypriano Amoroso Costa e Oswaldo Neiva. Texto composto a mão em caracteres Elzevir século XVII e impresso em prelos manuais por Oswaldo Caetano e Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira, que também tiraram as gravuras na gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro. Tiragem única de 120 exemplares em papel Velin d'Arches. Iniciada em 10 de outubro de 1961 e terminada em 30 de abril de 1962."

As placas utilizadas para as gravuras foram inutilizadas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo.
 (atual B. Mário de Andrade).

Babinski realizou um total de 22 imagens para compor este volume.

Entre elas, 5 ocupam sozinhas a página do livro e encontram-se às páginas 27, 31, 43, 71 e 75.

Além dessas, 17 dividem a página com o texto. Páginas: 7, 9, 12, 16, 18, 21, 29, 34, 39, 45, 50 e 51 (formam uma imagem), 55, 58, 59, 62, 65 e 68.

Dois procedimentos diversos são usados para construção do assunto.

Em 17 imagens usa apenas a água-forte e os recursos da linha.

Nas outras 5, relaciona efeitos pictóricos ao tratamento linear. Destas, 4 associam a água-forte a texturas, aplicadas possivelmente pelo uso do verniz mole. Nelas predominam os efeitos pictóricos, em construções por manchas de tons variados.

A última imagem também prima pelo uso de efeitos pictóricos, mas pelo uso da água-tinta. Ela é realizada de forma bastante livre, pela aplicação irregular do breu, num recurso poderoso para obtenção de efeitos de luz.

Para efeito de estudo, o conjunto pode ser dividido nestes em dois grupos, o primeiro abordando as variações de procedimento que o artista adota para tornar visível esse universo e o segundo como o artista apresenta na imagem o assunto escolhido.

As imagens estritamente lineares, realizadas por uma gravação bem funda, de linhas largas, que provocam um relevo bem aparente sobre a superfície.

Os traços são ágeis e numerosos.

São organizados em tramas ora sobrepostas, ora paralelas, em várias gravações de água-forte feitas com diferentes tempos de ácido, ou assim pode-se supor. Talvez exista ainda uma associação entre pontas de diferente espessuras para o desenho.

Dessa combinação surgem linhas de diferentes profundidades e espessuras, mas sempre firmes e limpas.

É possível distinguir também o uso do buril como instrumento de desenho sobre o verniz, o que origina formas lineares bastante típicas.

A forma estética, varia entre um expressionismo expansivo a um rigor construtivo, que denota também formas diferentes de pensar a imagem.

O segundo grupo de imagens é aquele que recebe um segundo tratamento associado à água-forte, acentuando o cromatismo da superfície, intensificando os meios tons e os efeitos de luz.

Entre elas, 4 recebem, no fundo da estampa, uma aplicação de textura por veniz mole.

Nesse caso a linha gravada entra em associação a textura para obtenção de efeitos de luz e sombra, bem marcados.

A trama linear aparece aqui mais fechada, e a linha, isoladamente, se torna menos clara, mais diluída entre essa textura.

As quatro cenas construídas por esse processo, são todas cenas de interiores onde há um predomínio da luz rebaixada, da penumbra, entrecortada por fragmentos de luz direcionados.

São quatro cenas figurativas, com vários corpos relacionando-se, alguns ligados à narrativa do texto, outros não.

A última imagem desse grupo é uma estampa pequena, que ocupa a página 21.

Nela a água-tinta preenche quase todo o espaço do desenho.

A superfície é toda variada em tons, que fazem passagens suaves entre cinzas.

Pontos brancos, irregulares, cobrem todo o espaço, fixados entre tons diferenciados de cinza, formam frestas por onde a luz transborda em fragmentos cintilantes, fazendo tremular de brilho a superfície acinzentada.

Denota o uso de grãos de breu de diferentes tamanhos, aplicados irregularmente.

A essas luzes, se contrapõem massas de preto, formadas pela trama linear.

Essas linhas também se apresentam gravadas em profundidade, mantendo algumas características de paralelismo, em áreas determinadas.

Aproximam-se de um certo rigor construtivo, mas sobre limites flexíveis.

A segunda divisão, para efeito de estudo, é de acordo com o assunto escolhido e a forma como o artista o interpreta.

O primeiro grupo é composto pelas imagens com uma figuração mais objetiva e facilmente reconhecível.

Nessas estampas o desenho da linha é mais livre, preenchendo os espaços brancos para delimitar os contornos das formas, de dentro para fora da figura.

Em três delas, relacionadas respectivamente os poemas "O cavalo", "Madrugada" e "Topografia da insônia", a liberdade do traço e a expressividade do desenho remetem ao expressionismo de Kubin e Goeldi, a seus desenhos dos primeiros anos no Brasil.

Nelas, as variações da linha são usadas, menos como recurso de massa ou volume, e mais como um grande gesto, ágil, formativo.

Delimita espaços, e cria relações de plano e profundidade.

Em alguns momentos opta por uma solução mais naturalista.

Mas esse aparente naturalismo é impregnado de força, pela firmeza do desenho, e objetividade na conclusão da forma.

Ainda dentro das estampas exclusivamente lineares, há imagens com uma ausência de uma figura reconhecível.

Presente através de alguns fragmentos, pode ser apenas intuída, como um possível ponto de partida para a imagem.

A forma como são construídas essas estampas, nos remete a formas cubistas e delas derivadas, como as que podem ser observadas nas gravuras de Braque e Villon.

Conjuntos de linhas paralelas formam, por sobreposições de tramas lineares, mosaicos de planos variados, numa construção mais rigorosa das formas.

Essas gravuras se mostram como superfícies, recortadas, fragmentadas, onde não predomina a noção de volume, mas sombras e luzes combinadas.

Mas há ainda imagens que se apresentam no limite entre expressionismo e rigor construtivo, figuração e abstração, fantasmagorias e naturalismo, caracterizando o conjunto pela variação poética.



O passaro agonizante
põe
pela
boca
os milhares de
quilômetros
que devorou pelos ares.

18

"Cadernos de João", página 18

Calcografia de Babinski



Tenho uma fachada na universidade, outra nas rodas mundanas, outra no quarto de meu bem.

Trabalho agora num tipo ideal de fachada. Permeável, sonora e elástica. Mutável, segundo o olhar de quem a contempla e a luz da paisagem para a qual se abre. Especialmente projetada para evitar de aparência a algum edifício invisível. Insusceptível de ser reproduzida.

Mas não me peçam que a termine tão cedo. O material é fino. Vou trabalhando nela como posso, dia e noite. Com certa demora, pois há sempre pequenos incidentes. Por exemplo: meto um prego, ele perfura o Azul.

Tento fixar um tijolo, ele cai no Vazio.

Mas não desanimo. Minha paciência é grande. Vão ver depois que esplêndida fachada vai ser a minha.

"Cadernos de João". página 21

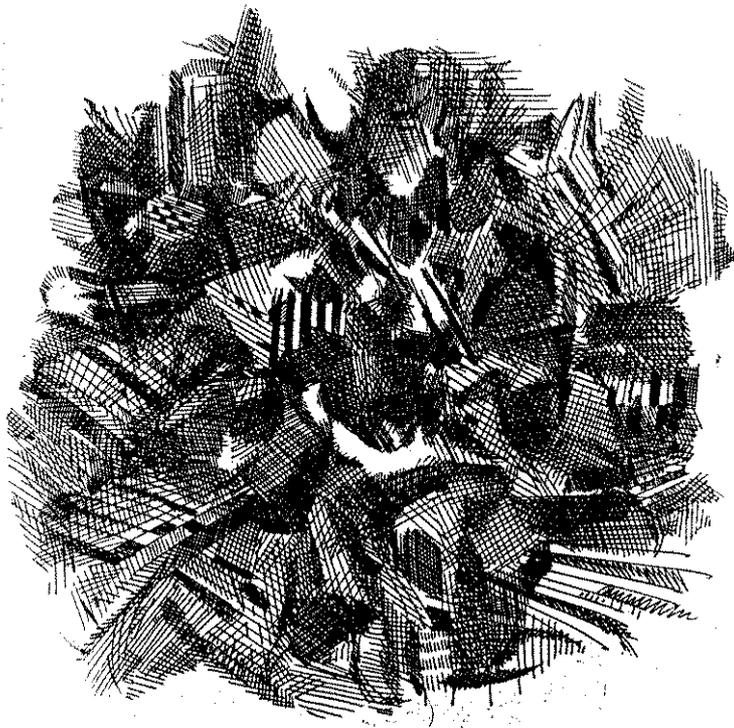
Calcografia de Babinaki



"Cadernos de João", página 31

Calcografia de Babinski

ASSIM como o pesquisador constrói máquinas especiais para experiências no fundo do mar e na estratosfera, não há razão para que não se imagine um aparelho dentro do qual possa alguém, em plena catástrofe, registrar com calma tudo que acontece.



"Cadernos de João", página 55

Calcografia de Babinski

a
 17 Publicação - 1963

" A morte e a morte de Quincas Berro D'Água."
Jorge Amado.

Linóleogravuras de Di Cavalcanti

" Conto de Jorge Amado com gravuras de Di Cavalcanti. Décima sétima publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, iniciada sob a direção de Cypriano Amoroso Costa, a memória de quem dedicamos essa edição. Texto composto a mão em caracteres manuais por Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira que também tiraram as gravuras sob a orientação de Darel na Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro. Tiragem única de 120 exemplares, papel Velin d'Arches. Iniciada em 23 de julho de 1962 e terminada em 31 de janeiro de 1963. As matrizes que serviram para ilustração foram inutilizadas."

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo.
 (atual Mário de Andrade).

O conjunto de imagens compreende 6 linóleogravuras, impressas em cores variadas, sempre acompanhadas pelo preto.

Cor predominante que define o desenho das figuras e o contorno das formas.

No tamanho aproximando de 32x24cm, acompanham o texto como folhas soltas.

Estão numeradas de 1 a 6 e para encadernação é sugerida, em texto, a orientação do artista.

Relacionadas às principais passagens do livro, devem ser colocadas como segue:

- 1- entre as páginas 10 e 11 - descreve as duas vidas do personagem, como Joaquim e como Berro d'Água.
- 2- entre as páginas 14 e 15 - o velório com a família.
- 3- entre as páginas 18 e 19 - a reunião da família para discussão do defunto.
- 4- entre as páginas 32 e 33 - a última noitada do defunto em companhia dos amigos.
- 5- entre as páginas 52 e 53 - as mulheres que choram a morte de Quincas Berro d'Água.
- 6- entre as páginas 56 e 57 - a morte definitiva no mar, na presença dos amigos.

O preto como cor predominante em todas as gravuras, forma uma moldura que envolve todas as cenas, fechando-as num bloco sólido, bem definido.

E dentro desse espaço fechado que se desenvolve o assunto.

As cores se apresentam em grandes áreas, formando massas de cor, que se contrapõem ao preto.

Muitas vezes as áreas pretas ganham variações de tom, pela sobreposição do preto a outras cores.

Essas cores internas, sob o preto funcionam como membranas, alterando sua cor conforme o arranjo cromático total da imagem.

A composição varia quadro a quadro, mas acentuando sempre a idéia de um bloco compositivo sólido, realizado pelo encaixe de formas maiores e menores, justaposições e sobreposições de cores.

Muitas vezes chega a sugerir um espaço quase geometrizado, tal sua organização por áreas bem definidas, em cortes angulosos que se interpenetram.

Na primeira gravura podem ser observadas três situações se entrelaçando no espaço, quase num mesmo plano.

A cor é o principal elemento que as diferencia como três situações diferentes.

Quatro figuras relacionam-se nesse espaço.

A primeira, feminina, é vista à esquerda através de uma janela.

Essa janela faz parte de uma fachada de casa, toda recoberta por uma decoração geometrizada e colorida que origina uma forma acentuadamente vertical.

Ao desenho anguloso da fachada e janela, em cima e em baixo dela, o artista usa, respectivamente, um semi-círculo e um círculo completo como complementos decorativos.

Semi-círculo, janela e círculo, sobre o mesmo eixo, estabelecem uma relação de contraste entre formas curvas e retas bem marcadas.

A direita, duas cenas dividem o espaço ocupando a metade superior e a inferior.

Em cima, uma cena de dança. O casal parece levitar.

A ocupação do espaço não é naturalista, as figuras não se prendem ao chão, apesar dele estar graficamente representado.

Situa-se em meio a arquiteturas desenhadas em perspectiva, atribuindo certa ambiguidade ao conjunto.

O resultado parece evocar do passado uma lembrança.

A quarta figura ocupa a metade inferior direita.

Um homem em trajés sóbrios, terno, chapéu e bengala; todo em azul e preto.

Em meio à arquitetura, toda em pêssego, marrom, azul, e branco (sempre do papel), mais o preto.

Por associação ao texto sugere as duas vidas do personagem Quincas, verdadeiramente opostas.

Na segunda imagem as cores usadas são o pêssego, o vermelho, o branco e o preto.

Em primeiro plano uma grande figura deitada sobre uma mesa: o morto.

Forma uma grande diagonal à esquerda, negra, que dirige o olhar para outras duas figuras: um homem e uma mulher.

Por trás deles, uma sólida arquitetura de janela apresenta o ambiente interno de uma casa.

Pela janela alguns sinais do movimento citadino.

A definição das formas arquitetônicas, em relação às figuras, é realizada por massas de vermelho.

Os olhares das duas figuras, em pé, a esquerda, dirigem a cena para uma quarta figura: um homem aos pés do morto.

Este devolve o olhar às figuras anteriores.

Entre esse diagrama de olhares, se ergue a quinta figura.

Seu corpo ocupa exatamente o eixo do espaço desenhado como abertura da porta.

Essa porta, muito vermelha, dá continuidade à arquitetura iniciada pela janela.

Ocupa boa parte do fundo da cena e, por sua abertura, grandes brancos fazem penetrar a luz no ambiente.

A quinta figura é a mais melancólica. Isolada entre linhas retas e firmes diagonais, fragmentando a superfície em áreas coloridas.

Sugere um espaço quase irreal para o acesso a rua, avistada ao longe.

Além das cores fortes, essa arquitetura recebe, uma decoração em semi-círculo, coberto por volutas.

Estas têm muito peso na composição porque concretizam os principais movimentos curvos, enquanto todo o espaço e figuras enfatizam as soluções angulares, retas e verticalizantes.

Na terceira imagem, verde, preto e branco.

Uma cena repleta de detalhes, dividindo a composição em pequenas áreas.

Fragmentos coloridos diminutos se concentram na área central, envolvidos por uma grande massa negra.

Esse recorte negro pesa sobre o ambiente e solidifica a forma como um corpo retangular.

Em primeiro plano uma mesa em torno da qual estão distribuídas 6 figuras.

Partes de seus corpos são visíveis entre as cadeiras, garrafas, pratos e copos sobre a mesa.

As figuras parecem alheias umas às outras, distantes com seus pesares.

Seus olhares traçam diagramas no espaço sem que se cruzem.

As cinco figuras, da esquerda para a direita, miram o ambiente interno a cena, direcionando o olhar para o espaço mais próximo.

A sexta figura, na extrema direita, em pé, dirige o olhar através da janela, para o movimento da rua.

Essa construção de olhares confere uma expressividade dramática à cena.

A arquitetura, que limita o espaço interno, é formada por duas janelas simétricas, logo atrás do conjunto de figuras.

Através delas se vê a cidade em movimento, alheia ao drama que se desenrola.

No exterior predominam as áreas de luz, sugerindo uma situação diurna, apesar da penumbra que predomina no espaço interno.

A simetria é acentuada pelo desenho de uma lâmpada, pendendo sobre o eixo entre as janelas.

Acima da lâmpada, um frontão triangular, também sobre o eixo, finaliza a arquitetura.

Sobre as janelas uma decoração em arcos preenchidos com linhas arredondadas e precisas.

Essas linhas complementam, como nas imagens anteriores, a composição por contrastes, impondo movimentos circulares a construção predominantemente angular.

A quarta imagem apresenta uma cena noturna, em verde azul, branco e preto.

Ocupada por quatro figuras centrais, desenhadas quase como silhuetas, a se moverem no espaço.

Esses corpos são tratados quase sem detalhes, contornados por poucas linhas brancas e finas.

O corte do linóleo destaca grandes olhos sobre o rosto e áreas verdes internas.

A esquerda e à direita do grupo, a quinta e a sexta figura.

Essas também se destacam pelo acento nos olhos, grandes e redondos.

Seus olhares convergem para o grupo ao centro, com espanto.

Uma grande arquitetura da cidade emoldura o grupo, marcando a cena pelo espaço aberto.

O desenho em perspectiva dirige o olhar sobre as cabeças das figuras, abrindo o panorama à direita.

As casas e igrejas vão se tornando menores e menos detalhadas, predominantemente pretas, acentuando o ar noturno.

A quinta imagem nas cores preto, vermelho, amarelo e branco descreve um amplo espaço interno a uma casa.

Todo o traçado se dá em linhas retas: verticais, horizontais e diagonais, em ângulos bem acentuados, é a mais geometrizada das imagens.

Sete figuras femininas e uma silhueta masculina, ocupam esse espaço.

O homem espreita por uma pequena porta, à direita.

Essa porta faria a ligação da cena com o mundo externo, mas não o deixa entrever.

Ele só é percebido através de uma pequena janela, ao fundo, por onde se pode ver um pouco da cidade.

Sua presença não influencia esse mundo interno, organizado por leis próprias.

Todas as figuras são alheias a ele.

Sua organização denota um mundo isolado, acentuando o isolamento das próprias figuras femininas que praticamente não se comunicam.

No andar superior, duas mulheres apresentam-se imóveis e silenciosas.

A terceira é uma figura africanizada, muito estilizada que se encontra no alto da escada.

Na base da escada está sentada a quarta figura, que parece completamente desolada.

Ao seu lado, à direita, sob a escada, duas figuras ligadas por um diagrama de olhares.

São as únicas que sugerem algum diálogo, mas estão totalmente isoladas das outras.

Em primeiro plano, à direita, uma figura recostada na margem da estampa é puro isolamento.

O clima de imobilidade é acentuado pelo equilíbrio estático entre as verticais, horizontais e diagonais que a compõem, predominando o desenho anguloso sem contraposições.

A sexta imagem relaciona-se à cena final do texto: o morto finalmente descansa, morre sob as águas do mar.

Toda em preto e verde, sugere, em primeiro plano, o mar por traços longos, arredondados, ondulantes.

O morto penetra entre as ondas como um bloco sólido, endurecido. Um grande bloco retangular, negro e anguloso.

O barco quase não pode ser visto, mergulhado entre as ondas.

Só as velas içadas, muito brancas, que sacodem no espaço, o desvendam.

Abaixo delas, à direita, se avolumam pequenas figuras esquemáticas.

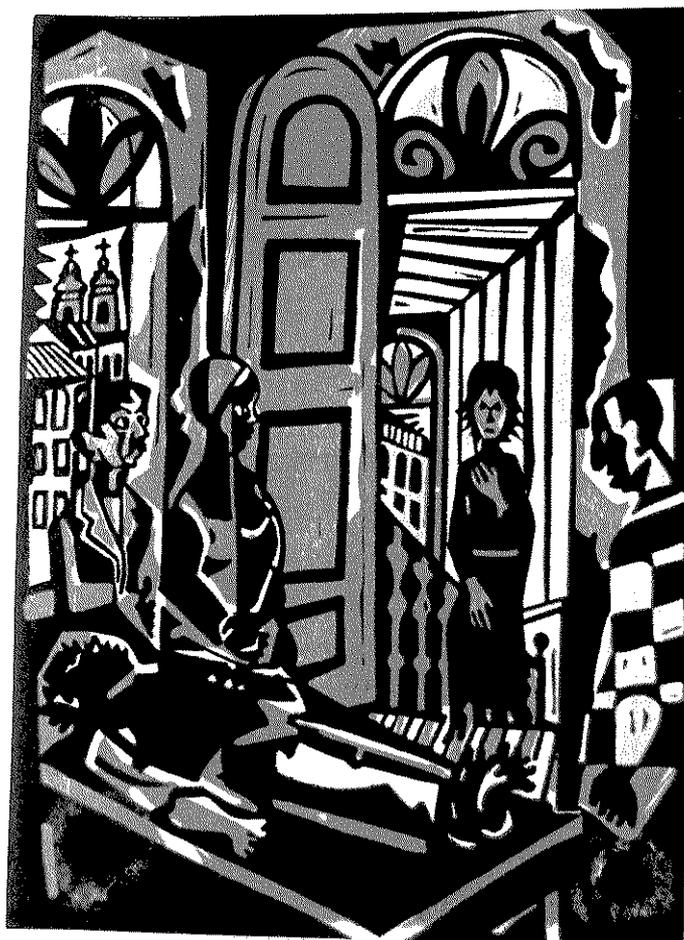
Os olhares assustados substituem os pequenos rostos.

O morto forma uma diagonal que atravessa o centro vertical da página.

Nas laterais erguem-se, em negro, mais duas figuras, simétricas, contrastando violentamente com as velas brancas.

Mastros e velas sugerem linhas diagonais, apontando para o alto em várias direções.

Linhas zigzagueantes denotam o céu tempestuoso, em azul e verde. Tudo é movimento.



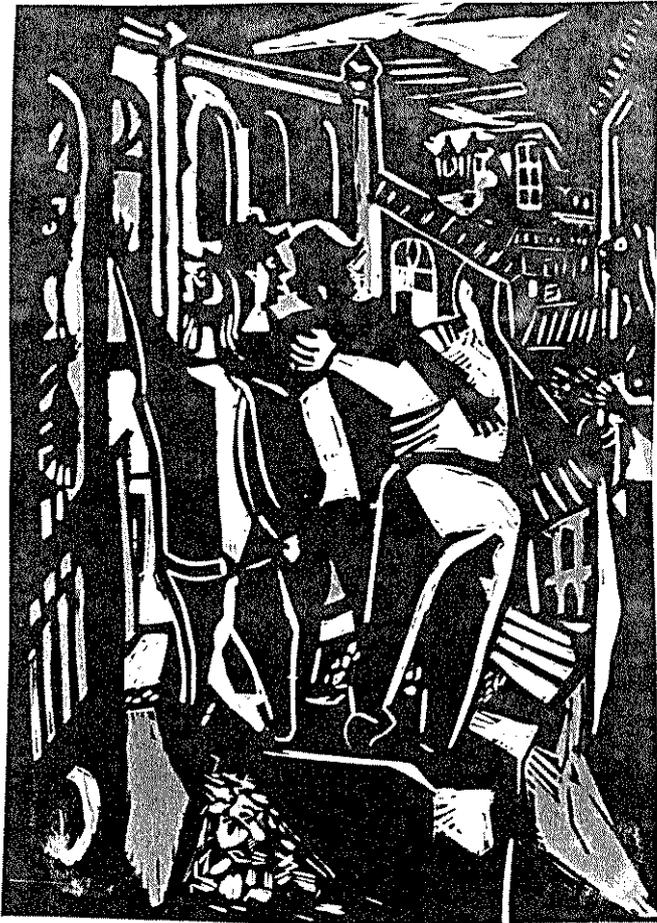
"A Morte e a Morte de Guincas Berro d'Agua", estampa 2

Linóleo de Di Cavalcanti.



"A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água". estampa 1

Linóleo de Di Cavalcanti



"A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Agua". Estampa 4

Linóleo de di Cavalcanti



"A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água". estampa 5

Linóleo de Di Cavalcanti



"A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água", estampa C

Linóleo de Di Cavalcanti

a
18 Publicação - 1964

" Campo Geral "
Guimarães Rosa

Calcografias com linóleos de Djanira.

" Novela de João Guimarães Rosa extraída do livro "Corpo de Baile", ilustrada com desenhos coloridos de Djanira, gravados por Darel em cobre e as cores em linóleo. Décima Oitava publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, realizada sob direção de Raymundo de Castro Maya e Oswaldo Neiva. Texto composto a mão em caracteres Elzevir século XVII, impresso em prelos manuais por Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira, que também tiraram as gravuras na Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro. Tiragem única de 120 exemplares em papel Velim d'Arches. Iniciada a 23 de junho de 1963 e terminada em 10 de agosto de 1964. As matrizes que serviram para ilustração foram inutilizadas."

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S. Paulo.
 (atual B. Mário de Andrade).

O conjunto completo para ilustração desse volume compreende 19 grandes estampas, que ocupam todo o interior da folha. Cada folha é dobrada para dar origem às páginas do livro. Essas imagens ocupam as folhas relativas às páginas: 8 e 9, 16 e 17, 24 e 25, 32 e 33, 40 e 41, 48 e 49, 56 e 57, 64 e 65, 72 e 73, 80 e 81, 88 e 89, 96 e 97, 104 e 105, 112 e 113, 120 e 121, 127 e 128, 136 e 137, 140 e 141 e 143. Esta última, que finaliza o livro, é a única isolada, sem uma dupla.

Dentre essas duplas, 8 formam uma só imagem que toma as duas páginas, junto ao texto. São elas: 24 e 25, 32 e 33, 48 e 49, 72 e 73, 80 e 81, 88 e 89, 127 e 128, 136 e 137.

As outras 11 folhas, trazem 2 imagens, uma em cada página, que dialogam entre si, mas descrevem cenas diferentes.

Entre essas onze, 18, dividem o espaço com o texto escrito: 9, 16, 17, 40, 41, 57, 64, 65, 96, 97, 104, 105, 112, 113, 120, 121, 140 e 141.

E três ocupam sozinhas a página 8, 56 e 143.

Esse conjunto de gravuras se destaca principalmente, pela simplicidade e espontaneidade do desenho e cor, trabalhados com grande precisão e apuro.

São cenas variadas, repletas de figuras: homens, mulheres, velhos, moços e crianças.

Na maior parte das imagens a artista cria composições em meio a paisagens, completadas por animais e pequenas casas.

São grandes cenas abertas que tomam todo espaço da folha, sem definir limites entre texto e imagem.

Por meio dela estabelece-se uma relação onde a palavra chega a ser parte da estampa, envolvida pelas cores e formas do desenho.

As linhas negras são traçadas por água-forte, muito leves, mas precisas.

Com contornos arredondados, suas figuras ganham graça e suavidade.

Originam um espaço limpo e ordenado onde a cor é cuidadosamente colocada, como uma ação sensível diante do espaço branco, dinamização do plano.

Usa apenas as cores puras, um vermelho, um azul e um verde, sempre na mesma intensidade.

Suas formas são bem definidas, de limites precisos, impressas por gravação em linóleo.

Essas cores se espalham em tons uniformes sobre as formas a elas destinadas, em associações muito sensíveis e precisas.

Complementam a composição cuidadosa e elaborada, contornando e invadindo as figuras. Assegurando-lhes a solidez das formas e atribuindo-lhes peso.

Seu uso é sempre construtivo. Aliado a uma sensibilidade intuitiva, aflora do raciocínio preciso das equivalências cromáticas. Lapidam a luz, transformando o branco do papel em cor participante.

O texto muitas vezes se rende e participa do desenho, como um tom cinza na composição.

Suas formas são essenciais. Poucos traços e as manchas de cor se combinando para organizar as formas.

Tanto figuras como paisagens dispensam detalhes decorativos.

Grandes manchas de cor sobressaem-se em algumas imagens dominando o espaço.

Algumas vezes, as cores se encaixam originando forma dentro de forma, como na página 16. Uma grande mancha verde se encaixa a uma vermelha de menor tamanho.

Entre elas, as figuras emergem muito claras, por esse intenso contraste de complementares.

Nas páginas 88 e 89 esse princípio é novamente aplicado. Árvores imensas impregnam o espaço da primeira página, o verde das copas se prolonga para página seguinte, envolvendo totalmente a segunda cena.

Forma um tipo de vegetação espessa e compacta.

Em seu centro, uma pequena mancha vermelha, como um coração, cria o mesmo tipo de contraste e relação formal.

Uma dinâmica simbólica envolve as figuras.

Orienta sua organização no espaço, como na página 17. O pequeno pássaro ao fundo, o homem alheio, o menino que chora. Entre eles um grande animal, talvez um boi. Sua forma é sólida e negra. A única completamente sulcada de todo o conjunto.

Geometrização e simetria são outros recursos que a artista emprega na composição.

Como na página 24, em que um homem ocupa o eixo vertical e em cada um de seus lados, vários animais são colocados paralelamente uns aos outros, em quantidades quase idênticas.

Por trás deles apenas vermelho. Entre a cor e a forma uma aura branca traça seus limites.

Uma outra imagem, na página 64, usa do mesmo recurso.

Tem, no centro, um pequeno oratório contendo três imagens.

Acima e abaixo dele, reforçando a idéia de eixo e simetria, perfilam-se um ornamento decorativo (no alto) e uma figura feminina (em baixo).

Em torno desse eixo, mais figuras, maiores e menores podem ser visualizadas formando um espaço circular.

As composições se prolongam acima e abaixo do texto, como nas páginas: 40, 72 e 73. Envolvem-no e o transformam em desenho.

Sobre a mesma folha, as cores se prolongam, de uma página a outra, dando origem a novas figuras por uma transformação progressiva da forma.

Como nas páginas 48 e 49. O verde-terra se transforma em copa de árvore e finalmente em verde-céu, percorrendo a folha da esquerda à direita.

O tratamento vazado dos corpos de homens, mulheres, crianças e animais, só é interrompido pela aplicação de pequenas áreas de cor, sobre uma ou outra parte. Detalhes como um lenço ou o short.

Mas não chega a atribuir-lhes qualquer identidade de massa ou volume.

Ocupam suavemente a superfície, claras. São pontos luminosos na superfície.

Dialogam com o espaço que os envolve por meio do contraste entre sua alvura e transparência e a intensidade cromática opaca das outras cores.

A relação com as formas coloridas os mantém presos ao chão.

A linha parece frágil quando justaposta às sólidas manchas de cor, mas é suficientemente firme para tornar o corpo presente.

Na imagem da página 127, a quase ausência de formas de cor externas aos corpos, atribui a eles ausência de peso.

Flutuam pela página, ascendendo em direção às margens, quase sem interferências.

Esses fragmentos de cor que ocupam partes dos corpos, são usados também como formas de estabelecer relações entre as figuras de uma mesma superfície.

Remetem de uma figura para outra, ao mesmo tempo que estruturam cromaticamente a superfície. Dirigindo o sentido narrativo pela continuidade da cor.



"...estava por demais estranho! Tio Terez dizia ao
 filho vindo por perto para dar adeus, pois que ia exes-
 cutar a viagem por muito distante. Tio Terez beijava
 Miguel de despedida, daí subia por entre o escudo
 das árvores, contendo que mesmo tinha vindo.
 Miguel chorava tão triste e ia, seguindo seu

caminho, sua do trazo, depois recebera muito abraço, mas a muita
 vontade de Pat devia de se ser mais sabido por ele, ao ser pai de
 Miguel andava atrevido, desatento, com cabeça mais de pai.
 So um caxinguelê riu-se se arrastando de repente, sem a gente
 esperar, e já de ali subindo pela árvore de esquerda, de sua, ao lado
 esquiando até em cima, corria, com o labirinto bem indicado para ele.

"Campo Geral"

Calcografia e linóleo de Djanira

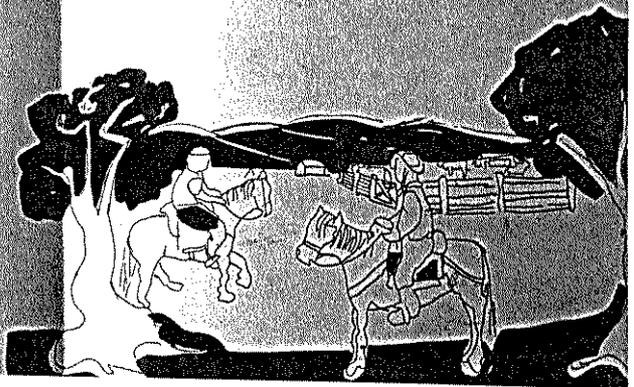


...ele era mais forte, depois ele falava coisas variando, vomitava, não podia padecer luz nenhuma, e ficava dormindo fundo, só no meio do dormir dava um grito repetido, feio, sem acôrdo de si. Miguilim desentendia de tudo, tonto, tonto. Ele chorou em tôdas partes da casa.

Veio seo Degraças, avelhado e magro, dizia que o Patorí não era nem assim como todos pensavam, dizia que Deus para punir o mundo estava querendo acabar com todos os meninos. Veio seo Aristeu, dessa vez não brincava nem ria, abraçou muito Miguilim e falou, apontando para o Dito: — "Eu acho que ele é melhor do que nós... Nem as abelhas hoje não espanam as asas, trefazinha... Mas tristeza verdadeira. Também nem não e prata, é ouro, Miguilim... Se se faz..." Veio seo Brizido

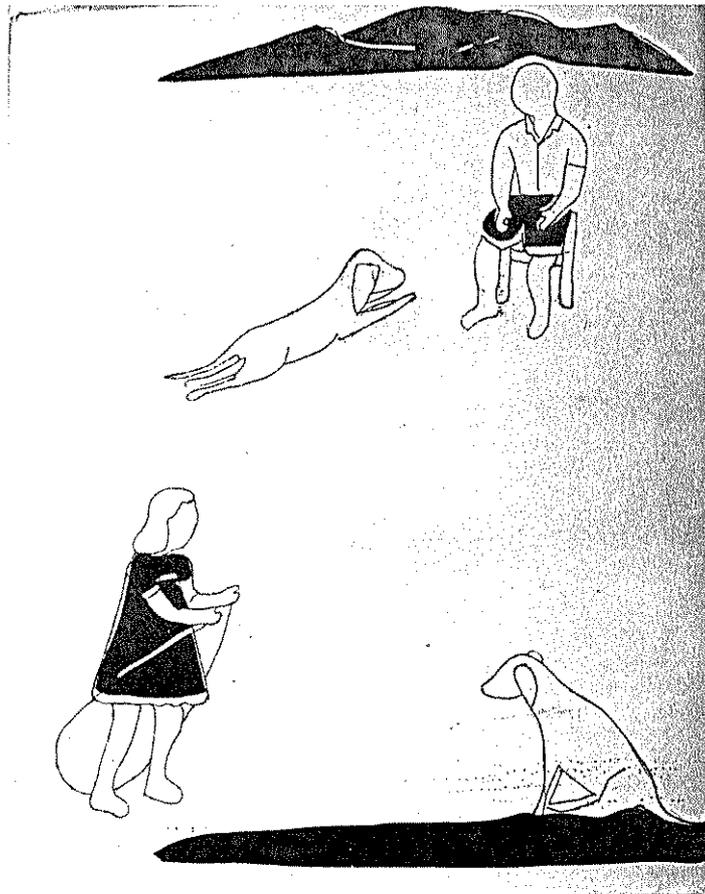
104

Bô, que era padrinho do Tomézinho: um homem enorme, com as botas sujas de barro sêco, ele chorava junto, aos arrancos, dizia que não podia ver ninguém sofrer. Veio a mãe do Crivo, com o Crivo, ela era quase velhinha, beijou a mão do Dito. E de repente veio o vaqueiro Je, com a Maria Pretinha, os dois tão vergonhosos, só olhavam para o chão. Mas ninguém não ralhou, até Pai disse que, pelo que tinha havido eles precisavam nenhum de ir s'embora, ficavam aqui mesmo em casa os dois trabalhando; e Vovô Izidra disse que, quando viesse padre por perto, pelo direito se casavam... O vaqueiro Je concordou, pegou na mão da Maria Pretinha, para chegarem na beira da cama do Dito, ele cuidava muito da Maria Pretinha, com aqueles carinhos, senhoroso. E então o povo todo acompanhou Vovô Izidra em frente do oratório, todos ajoelharam e rezavam chorado, pedindo a Deus a saúde que era do Dito. Só Mãe ficou ajoelhada na beirada da cama, tomando conta do menino dela, dizia: A reza não esbarrava. Uma hora o Dito chamou Miguilim, queria ficar



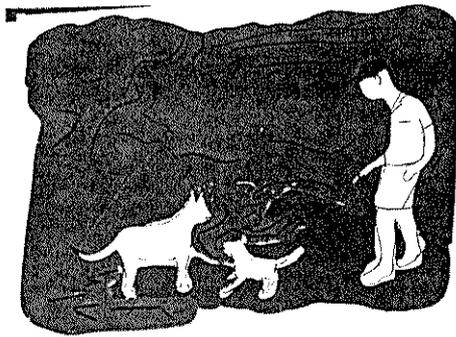
"Campo Geral"

Calçografia e linóleo de Djanira



"Campo Geral"

Caligrafia e linóleo de Bjanira



... depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:

— Minha Cuca, cadê minha minha Cuca?
 Minha Cuca, cadê minha Cuca?!
 Ai, minha Cuca
 que o malto me deu!...

Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu.

— Pai está brigando com Mãe, está xingando ofensa, muito, muito. Estou com medo, é queira dar em Mãe!...

Era o Dito, tirando-o por um braço. O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas. Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava,

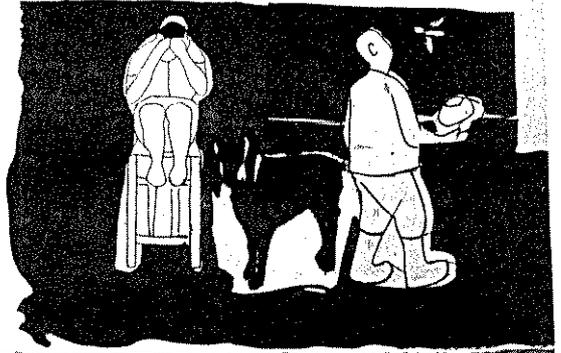
depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:

— Minha Cuca, cadê minha minha Cuca?
 Minha Cuca, cadê minha Cuca?!
 Ai, minha Cuca
 que o malto me deu!...

Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu.

— Pai está brigando com Mãe, está xingando ofensa, muito, muito. Estou com medo, é queira dar em Mãe!...

Era o Dito, tirando-o por um braço. O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas. Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava,



"Campo Geral"

Calcografia e linóleo de Djanira

a
19 Publicação - 1965

" Quatro Contos "
Machado de Assis

Calcografias de Poty

" Contos de Machado de Assis, extraídos do livro do mesmo autor, ilustrado com pontas-secas e águas-fortes de Poty. Décima nona publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, realizada sob a direção de Raymundo de Castro Maya e Geraldo Amorim. Texto composto a mão em Grotasca Reforma Magra, impresso em prelos manuais por Oswaldo Caetano da Silva, Clean-thes Gravini e Darcy Vieira que também tiraram as gravuras na Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro. Tiragem única de 120 exemplares em papel Velim d'Arches. Iniciada em 9 de abril de 1965 e terminada em 15 de setembro de 1965.

As placas que serviram para a ilustração foram inutilizadas."

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S.Paulo.

Poty realiza para ilustração desse volume um conjunto de 12 gravuras em metal.

Usa como procedimentos água-forte e ponta-seca, impressas em uma cor, mas variando entre preto e sépia.

Dessas 12 estampas, 4 trazem na mesma página, o título do conto. Gravado em água-forte e ponta-seca é sempre acompanhado por uma pequena imagem.

Correspondem às páginas: 9, 23, 43 e 67.

Seis imagens ocupam sozinhas toda a página, são elas: 6 e 7 (formam 1 só estampa), 17, 29, 35, 51 e 77.

E duas dividem a página com o texto, às páginas 61 e 83.

O artista se dedica a criar uma iconografia especial para relacionar-se com esses textos.

São figuras que recriam seus personagens e dão forma aos fatos principais da narrativa, com muita liberdade.

As composições são muito simples e totalmente abertas para a página.

As imagens não são condicionadas umas às outras, nem seguem uma trajetória linear. Não se limitam ao texto, mas sintetizam-no graficamente, o que garante sua autonomia.

Entre os procedimentos escolhidos percebe-se a ausência da água-tinta. Essa técnica marcou boa parte da obra desse artista. Desempenhou o papel de organizar as relações de luz, sombra e principalmente volume dos corpos, através do qual criou uma iconografia muito particular.

Nas imagens realizadas para "Canudos" de Euclides da Cunha, de 1956, essa diferença pode ser perfeitamente observada.

Nas estampas para "Quatro contos", Poty apresenta um desenho notável e grande domínio sobre os procedimentos gráficos.

Dá forma a suas imagens, pela sobreposição de pequenas massas lineares. Variando de direção, modelam as formas isoladamente e dentro do conjunto.

Nessa sobreposição predomina o uso da água-forte como um primeiro procedimento para definição das massas, coberta, em partes, pela ponta-seca, que acentua os valores de luz e sombra e define os volumes, eliminando ainda o uso de contornos.

O caráter aveludado e irregular da linha por ponta seca contrasta com a precisão e o relevo da linha a água-forte, o que resulta num efeito de lapidação da superfície em matizes variados de sépia.

Essa cor reage de maneiras diferentes aos processos de água-forte e água-tinta, criando efeitos cromáticos bem distintos, mais claros e mais escuros, a partir da mesma cor.

A primeira imagem ocupa as páginas 6 e 7. Uma vista da cidade, com sua arquitetura e figuras que passeiam entre elas, é toda concebida em massas aveludadas de preto em ponta seca.

Predomina o intenso contraste das linhas paralelas, vibrantes e negras, ao branco do papel.

As massas formadas pela justaposição dessas linhas, definem as formas gerais do desenho, marcando-o em luzes e sombras bem definidas.

O desenho é preciso, basicamente horizontal, se expandindo pela folha até as margens.

Na página 9, há o título do primeiro conto: "Cantiga de esponsais", acompanhado de uma pequena imagem que ocupa a metade superior e torna visível treze faces de figuras cantantes, formando um coro.

O título foi impresso em preto e a imagem em sépia.

As figuras apresentadas têm suas formas definidas entre linhas e tramas bem marcadas.

Uma primeira água-forte desenha as cabeças e o fundo, numa mesma intensidade e mesmo tratamento.

Uma segunda gravação, por ponta-seca, destaca as figuras do fundo, afirmando-as como formas luminosas.

Na página 14, a terceira imagem do livro apresenta, em relação ao texto, mestre Romão, o regente da missa, figura principal do conto.

Sua relação com a música é representada pela presença do piano e partitura. Seu casamento, pelos quadros na parede imaginária, acima da figura.

Essa imagem é organizada em apenas um plano, numa composição de sentido ascendente.

Não se fecha numa forma determinada, incorporando todo o espaço da folha.

A modelagem da figura dá origem a uma forma cheia, que não separa o contorno do conteúdo.

Linhas a água-forte e ponta-seca, em sépia, sobrepõem-se nesse tratamento, lapidando as formas.

A quarta imagem acompanha o título do segundo conto: "Noite de almirante".

O título é impresso em preto e a imagem em sépia.

Esta é realizada num jogo de linhas paralelas a água forte e ponta-seca, que se agrupam em pequenas áreas, distribuídas por toda a superfície.

As linhas aveludadas sobrepõem-se ao relevo das linhas gravadas a ácido.

Os grupos de linhas indicam vários sentidos, multifacetando a superfície.

Em relação à narrativa apresenta um busto de marinheiro, com o quepe típico.

A quinta imagem apresenta Deolindo, o marinheiro, entregando o par de brincos a Genoveva.

Impressa em sépia, segue a forma de desenhar por linhas a água-forte e ponta-seca, criando cromatismos e lapidando a superfície.

As figuras têm partes dos corpos sobrepostos. Deolindo está por trás de Genoveva, os dois olhos para frente.

O olhar de Deolindo é vazado, atribuindo-lhe um ar de tristeza e melancolia. Já Genoveva, de olhar faceiro, parece encantada com o presente.

Torna perfeitamente visível o drama sugerido pelo texto.

A composição acentuadamente vertical ocupa o centro da folha, mas a forma aberta a incorpora completamente.

Na página 35, a imagem apresenta o marujo de volta à baía.

Sua figura ocupa o primeiro plano. Por trás dele, a baía com seus barcos é esboçada com poucos traços.

O desenho, impresso em sépia, se expande pela folha até sua margem.

O tratamento é o mesmo que marca todo o conjunto: linhas a água-forte e ponta-seca, sobrepostas, formando tramas em vários sentidos. Modelando a figura, lapidando-a.

O título do terceiro conto e a imagem que o acompanha, ocupam a página 43.

"Uns braços", impresso em preto e a imagem de um colo e braços de mulher, em sépia.

Colo e braços exatamente de frente, ocupam o pequeno espaço retangular, reservado para a imagem.

Sua forma é definida em volume com pontos de luz bem acentuados, distribuídos por toda a superfície, em sobreposições de tramas e com linhas isoladas de água-forte e ponta-seca.

Em sequência, a página 51, apresenta Inácio e os sonhados braços de dona Severina, à mesa.

O desenho da mesa forma um retângulo dentro de outro retângulo maior, formado pela composição total. Forma dentro de forma.

A mesa sofre um estreitamento para o alto indicando o movimento de profundidade, com certa distorção.

Sobre ela, copos, pratos, talheres e uma jarra, exatamente de frente para o expectador, ignorando a perspectiva anunciada.

De Inácio vê-se a cabeça, ao fundo, sobre o centro vertical da estampa.

Os braços de D. Severina, são representados à esquerda, sobre o eixo horizontal da estampa.

Uma massa de trama linear, pela sobreposição da ponta-seca à água-forte, envolve a mesa e as figuras, acentuando o volume.

Áreas menores, de conjuntos de linhas, traçam, dentro e fora das figuras, limites definidos.

Uma pequena imagem, na página 61, divide o espaço com o texto.

Apresenta o beijo roubado por D. Severina enquanto Inácio dorme.

A metade superior do corpo das duas figuras aparece numa meia sobreposição, fundindo partes com o fundo.

A superfície toda é fragmentada em pequenas áreas alternando luz e sombra. O desenho é gravado por sobreposições de linhas.

O ponto alto da composição, é o beijo, onde se concentram as tramas de linhas mais fechadas.

O volume é menos acentuado que nas imagens anteriores e as figuras não chegam a se destacar do espaço que as envolve.

A imagem seguinte, página 67, apresenta o quarto conto: "Missa do galo". Impressa em preto, sobre uma pequena imagem em sépia.

Apresenta o galo, de lado, indicando a esquerda.

Gravado por sobreposições, concentrando a ação das linhas na área interna da figura.

A página 77 apresenta a passagem onde o menino Inácio conversa com os patrões, atento e receoso.

Predomina o uso da água-forte em conjuntos de linhas paralelas, distribuídas por toda a superfície, em sépia.

A imagem que finaliza o conjunto, na página 83, divide o espaço com o texto.

Apresenta uma cena com duas vistas de mulher.

Todo espaço é fragmentado, as vistas se sobrepõem em partes e não se destacam do espaço retangular que as contém.

Gravada por sobreposições distribuídas por todo espaço é impressa em sépia.



"Quatro Contos", página 77

Calcografia de Poty



noite de almirante

"Quatro Contos", página 33

Calcografia de Foty



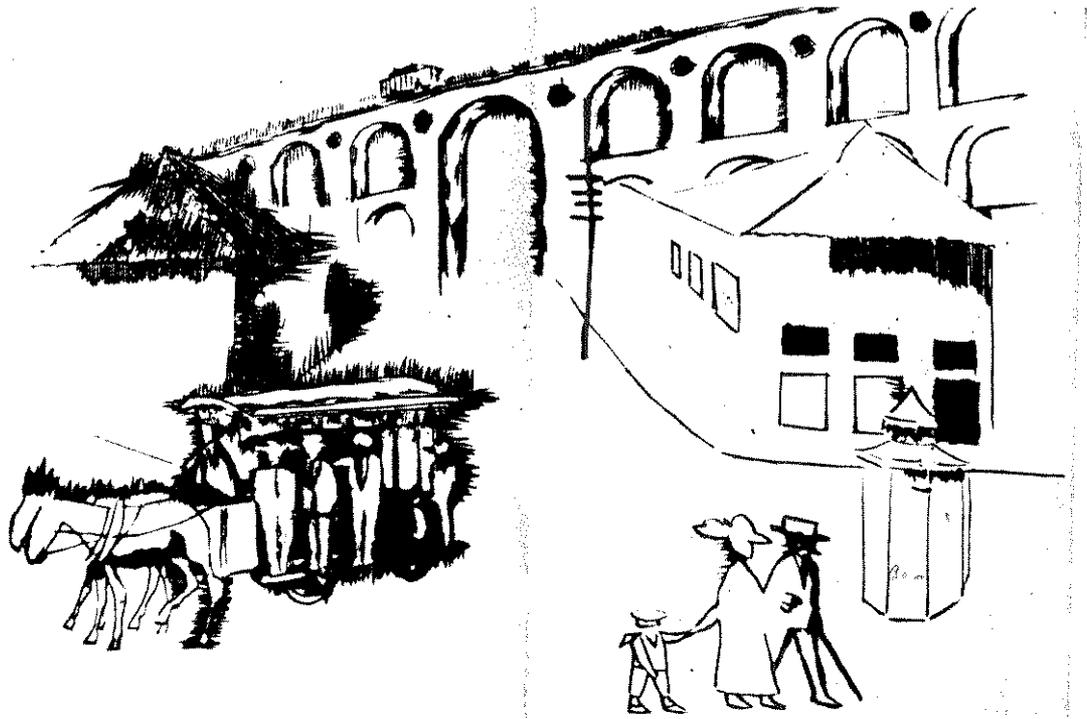
"Quatro contos". página 29

Calcografia de Poty



"Quatro Contos", página 51

Calcografia de Poty



"Quatro Contos", páginas 6 e 7

Calcografia de Poty

a
20 Publicação - 1966

" As Aparições "
Jorge de Lima

Calcografias de Eduardo Sued

" Poemas de Jorge de Lima, extraídos de livro do mesmo autor, ilustrados com águas-fortes e águas-tintas de Eduardo Sued. Vigésima publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, realizada sob a direção de Raymundo de Castro Maya e Geraldo Amorim. Texto composto a mão em Grotasca Reforma Magra, impresso em prelos manuais por Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira, que também tiraram as gravuras na gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro. Tiragem única de 120 exemplares em papel Velin d'Arches. Iniciada em 10 de janeiro de 1965 e terminada em 25 de abril de 1966. As placas que serviram para a ilustração foram inutilizadas."

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S.Paulo.

O conjunto de estampas realizado por Eduardo Sued para esta publicação compreende 12 imagens.

Onze dessas estampas aparecem impressas na página junto ao texto. Correspondendo às páginas: 14, 21, 26, 33, 38, 45, 50, 57, 62, 69 e 75.

Apenas a gravura que precede o texto, na página 5, ocupa sozinha a folha.

Apesar disso, essa imagem é menor que as demais, aproximadamente 12x15 cm.

As gravuras que estão impressas junto com o texto chegam a ocupar a metade do total da folha.

Suas imagens são requintadas e nelas o artista aplica diferentes procedimentos técnicos, água-forte, água-tinta e ponta-seca, com grande habilidade.

Constrói suas imagens com sucessivas gravações de ácido, dando origem a linhas de diferentes espessuras e relevo.

Águas tintas sobrepostas, criam um cromatismo intenso de cinzas a negros.

Algumas das massas gráficas parecem ainda ter recebido, alguns acentos por ponta-seca, que completam a definição dos tons, intensificando-os.

O uso desses diferentes processos é associado para permitir a concretização do imaginário sensível desse artista.

Sua poética organiza formas de diferentes ordens.

De figuras femininas, bustos e retratos de figuras, a signos impregnados de valor simbólico como a cobra, o cálice ou uma seta indicadora de sentido.

Dentro desse novo contexto gráfico, organizado pela subjetividade do artista, esses símbolos ganham novas conotações. O artista os diferencia de seu sentido pragmático, para formar um universo particular e misterioso.

Ainda assim é possível sentir a forte influência que a obra gráfica, principalmente a calcografia, de Picasso exerce sobre esse artista.

Essa influência pode ser notada, principalmente na primeira metade das estampas, desde a primeira imagem que compõe o conjunto. Uma figuração picasseana, numa construção clássica do espaço.

Muitas de suas figuras chegam a ser quase comentários sobre a iconografia de Picasso, estabelecendo com elas um diálogo dinâmico.

Já na segunda metade das estampas essa influência é mais sutil e esse diálogo fica menos óbvio. Principalmente porque a forma de construir o espaço recebe significativas alterações.

Nas primeiras imagens o desenho é firme e apurado, em áreas de sombra, luz e meios tons, bem definidos. Predomina uma iluminação mais intensa das figuras, provocando sombras profundas no espaço.

São principalmente figuras femininas, usadas como eixo compositivo para tudo que é organizado no espaço à sua volta.

Circundadas por signos gráficos, mais ou menos reconhecíveis: números, letras, flechas ou fragmentos de figuras.

Esses signos recebem um tratamento que os mantém à sombra, formando um plano quase negro a se contrapor ao branco luminoso das figuras.

Áreas intensamente claras, moldam principalmente a cabeça dessas figuras femininas, área de maior interesse da imagem.

Das imagens localizadas nas páginas 26 e 30 em diante, esses signos gráficos passam a ganhar mais espaço dentro da composição, diminuindo a concentração do interesse sobre as figuras humanas.

Ainda em meio a referências picassianas, mas justapostas a signos de forte apelo simbólico, ganham destaque na composição, passando a exercer influências sobre essas referências.

O espaço ganha em meios tons, perdendo o contraste mais violento entre luz e sombra.

Não há mais apenas um foco de luz organizador, mas múltiplos focos, sombras e meios tons, intercalando-se para formar quase um só plano. Sem alusões a profundidade do campo visual.

Por isso não há planos profundos ou imagens distantes.

As diferenças de proporção entre as formas não estabelece um sentido de perspectiva, mas um sentido construtivo do espaço, com algumas aproximações simbólicas.

Figuras, signos, símbolos, são formas que se relacionam sobre a superfície, alterando a ordem do espaço, num caleidoscópio gráfico.

Relações muito pessoais o organizam.

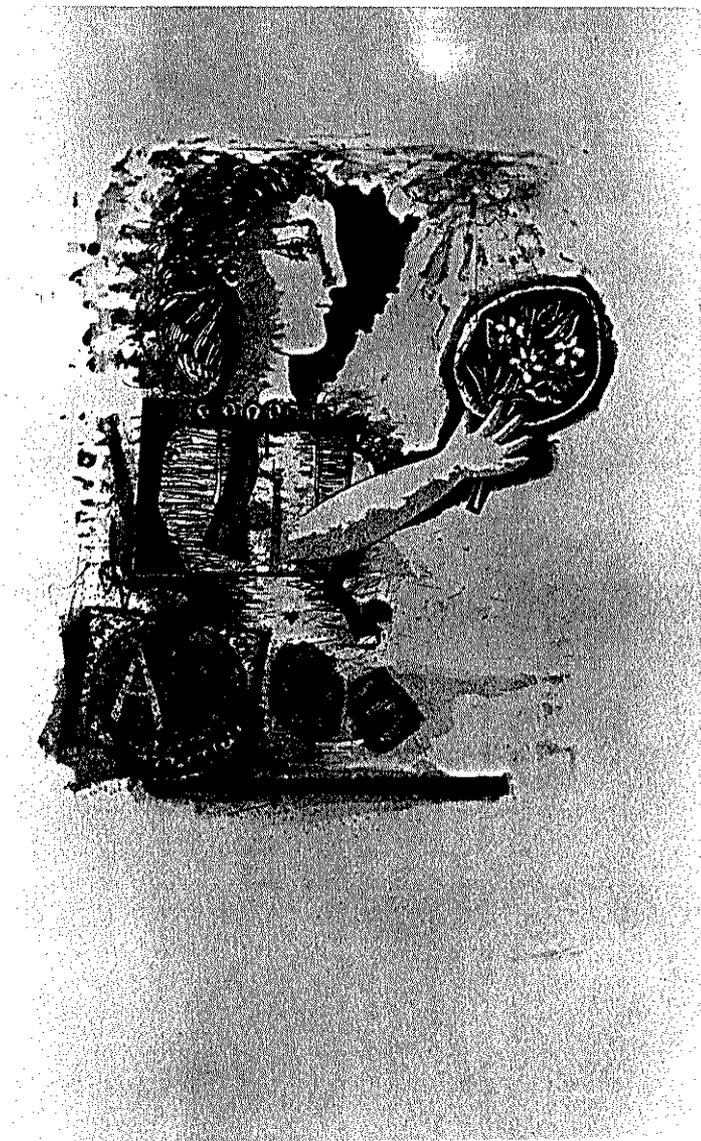
A chave, a mulher, a mão, a cobra, letras e números, as palavras, dão forma ao imaginário do artista.

Projetam-se, prolongam-se e materializam-se no espaço. Há um movimento em espiral onde o eixo é o própria poética.

Esse percurso não é linear, a cada estampa a presença desse imaginário gráfico e as referências picassianas, se organizam em ordens e graus mais ou menos acentuados.

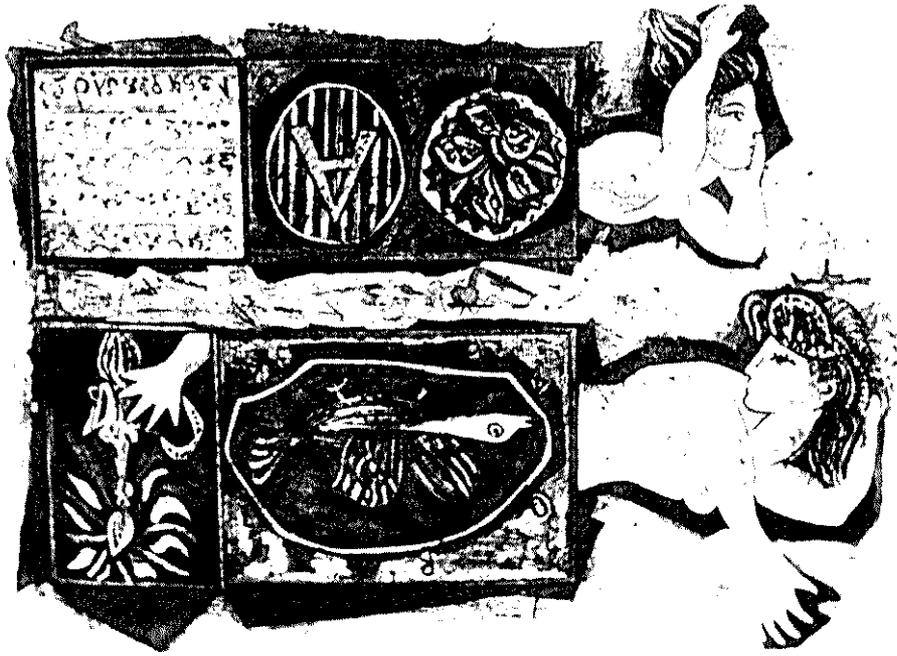
Mas a partir da segunda metade das imagens, esse mundo imaginário de signos e símbolos se afirma gradativamente dentro do conjunto.

O sentido por eles indicado permanece um mistério. Talvez só seja possível acompanhar a forma como se projetam a cada nova imagem. Sued nos faz espectadores de sua fantasia gráfica.



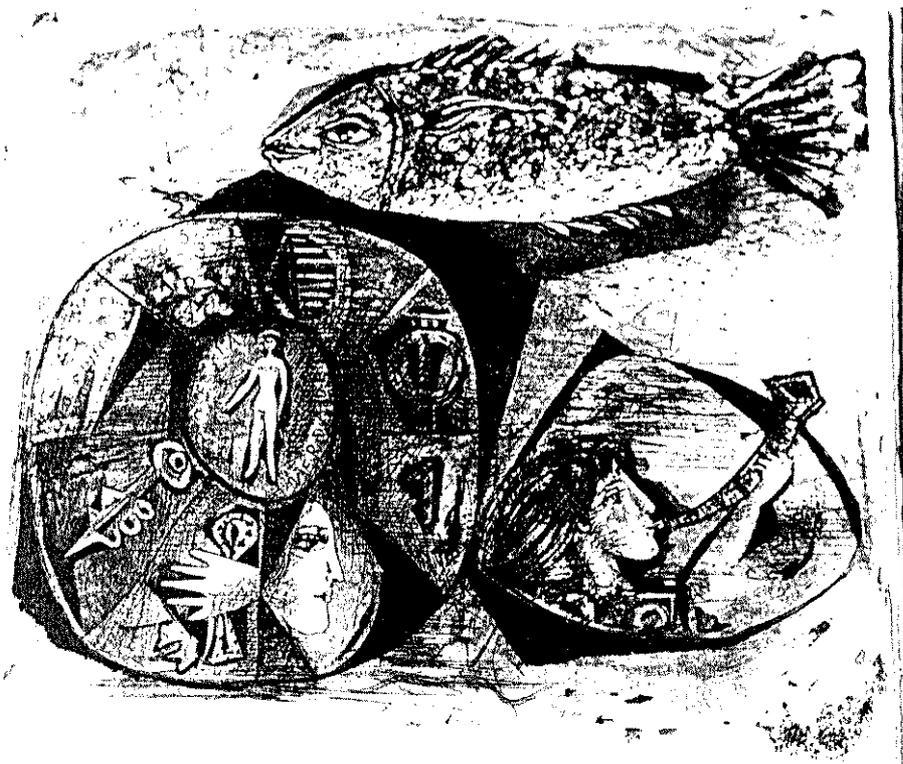
"As Aparições", página 18

Calcografia de Eduardo Sued



"As Aparições", página 21

Calcografia de Eduardo Sued



"As Aparições", página 31

Calcografia de Eduardo Sued



"As Aparições", página 55

Calcografia de Eduardo Sued

^a
21 Publicação - 1967 (1)

" Ciclo da Moura: poemas inéditos "
Augusto Frederico Schmidt.

Calcografias de Cicero Dias

" Poemas inéditos de Augusto Frederico Schmidt, cedidos pela Sociedade dos Amigos de A.F. Schmidt, em cópias datilografadas e publicado com ilustrações de Cicero Dias em água-forte e água-tinta. Vigésima segunda publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, realizada sob a direção de Raymundo de Castro Maya e Geraldo Pires de Amorim. Texto composto a mão em Grotesca Reforma Magra, impresso em prelos manuais por Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira, que também tiraram as gravuras.

Tiragem única de 120 exemplares em papel Velin d'Arches. Iniciada em 20 de outubro de 1966 e terminada em 31 de maio de 1967."

As placas usadas para as gravuras foram inutilizadas.

Exemplar letra I para:
 Biblioteca Municipal de S.Paulo.
 (atual B. Mário de Andrade)

Cicero Dias realiza 12 grandes imagens para acompanhar esta publicação.

Em formas abertas, se expandem pela página, na maior parte das vezes, tomando toda a folha.

Essas estampas ocupam as páginas: 7, 12 e 13 (uma só imagem), 19, 17, 28 e 29 (uma só imagem), 33 ,37, 43, 51, 60 e 61 (uma só imagem), 63 e 65.

A Moura é um sonho de poeta.

E muitas, sem ser ninguém.

A Moura é a poesia, a poesia mulher.

Cicero Dias procura sintetizar em imagens essa relação poética e metafórica. Refaz o percurso da poesia tentando desvendar as muitas faces da Moura.

Moura terrena, raiz; Moura aérea, pássaro; Moura fluida, sereia; Moura ferosa, mulher.

Por meio dessas metáforas ele a torna visível, como muitas que é.

(1) Cronologicamente essa publicação equivale ao número 21 e não 22, como consta no colofão.

A primeira imagem apresenta várias figuras femininas, as várias Mouras.

Em primeiro plano, uma Moura oferta flores.

Oferendas ao poeta. O sonho homenageando a vida.

A composição é muito delicada, quase frágil.

A linha ondulante, talvez um pouco indecisa, só o branco e o preto.

As muitas faces femininas da Moura compõem o fundo. São envolvidas por uma névoa.

Delicada beleza, em frágeis e duvidosas formas de natureza irreal, criam um espaço de sonho.

Predomina a solução linear pura, remetendo a possíveis influências de Matisse e Picasso.

Os procedimentos são a água-forte simples, num só tempo de ácido, sem variações de espessura ou profundidade.

Sobre esse desenho, uma água tinta irregular recobre áreas da superfície como uma névoa suave. Metafora do calor feminino.

O destaque para o primeiro plano é alcançado pelo uso de uma linha mais espessa, irregular e de bordas pouco definidas. Realizada provavelmente por maneira de açúcar a pena ou talvez pincel.

A segunda imagem ocupa as páginas 12 e 13.

Sua Moura se apresenta voluptuosa, entranhada em raízes.

Moura terrena, raiz humana, irreal.

Sob uma árvore de copa ampla, forma uma base larga, espalhada e firme, amparando o movimento compositivo ascendente.

Tronco e copa elevam-se até a margem superior, sobre o eixo vertical da folha, entre as duas páginas.

Os procedimentos são água-forte de linhas simples e maneira de açúcar em linhas mais complexas, concentradas sobre o primeiro plano.

Na imagem da página 17 a Moura pode ser somente pressentida.

Desperta, observa três pássaros que passeiam tranquilos pela página.

As linhas que a compõem são ainda mais suaves e frágeis, imprecisas, se dispersando pelo espaço.

Usa continuamente a água-forte e a maneira de açúcar numa associação precisa.

Uma imagem simples, mas muito significativa ocupa a página 19.

A figura feminina desaparece. Cede lugar ao pássaro, metáfora da liberdade.

Feliz apresentação da alma poética, dança pelo espaço num movimento curvo.

E a própria expressão de felicidade.

Seu rastro, meio fogo, meio vento, traz o cheiro da Moura, do mar, do sonho, do poema, das idades passadas.

A estampa ganha em cromatismo e fluidez.

As linhas delicadas ganham movimento.

Há cor e música em sua forma.

Moura aérea, pássaro.

Nas páginas 28 e 29 a Moura novamente se dissipa em figuras femininas.

A primeira parece soprar canções ao vento, talvez segredos, talvez sobre o próprio vento.

A segunda figura, é um grande corpo voluptuoso.

Suas linhas são suaves, irregulares, hesitantes, em água forte e maneira de açúcar.

Sobre esse desenho, uma água-tinta imprime variações de tom à superfície.

Uma Moura menina brinca com flores, na página 33.

Há um contraste interessante entre linhas finas e frágeis que ocupam seus espaços internos e a linha negra e espessa que realiza seu contorno. Concretizando-a numa forma sólida.

Esse contraste se prolonga por toda a imagem. Definindo áreas por oposição entre espaços cheios e vazios, determinados por suas qualidades pictóricas.

Essa forma de conceber a imagem atribui a ela uma beleza especial.

Usa da água-forte e da maneira de açúcar para traçar linhas de qualidades variadas, da água-tinta para fazer cintilar a superfície.

Na página 37, duas figuras femininas envolvidas em flores, exalam feminilidade.

Uma cena evocada da memória, um sonho distante.

Essa imagem também é definida pela associação entre linhas finas, imprecisas e suaves a linhas negras e espessas, Mas nela, a linha se relaciona em tramas, criando massas de preto, preenchendo os corpos.

Prolongam-se pelo espaço, sobrepostas pela água-tinta.

O resultado imprime tons de cinza a superfície, suavizando o contraste entre as linhas.

Uma forma que é meio vento, meio fogo.

Fogo, vento, moldura, para a Moura entre buquês.

Fugindo às flores, a segunda Moura, salta em direção ao texto, incorporando-o ao desenho.

Figuras envolvidas em camafeu.

Na página 43, uma Moura-anjo sobrevoa a página.

Corpo suave, fluido, paira no ar.

Diagonal, seu movimento é duvidoso.

Ascenderia ao espaço ou cairia sobre o mar ?

Água espessa, em linhas negras, irregulares, sob seus pés.

Seu corpo, translúcido, entre linhas muito finas e uma água-tinta suave, cinzenta.

A sua volta flutuam ramos de folhagens.

Esse cinza gravado acentua a iluminação da figura feminina, concentrando sobre ela o foco de maior atenção dessa imagem.

Já a Moura da página 51 é escura, fria, distante.

Mulher-medusa.

Forma indefinida.

Linhas tortuosas que partem de todas as direções, algumas finas outras espessas.

Por trás dela um sol noturno contra uma escada.

Para onde ela iria ?

Uma grande imagem cobre as páginas 60 e 61.

A Moura-sereia escapa, num movimento curvo, entre as ondas do mar.

Uma figura aberta que mistura-se ao espaço no qual está mergulhada.

Por trás da figura um céu cinza e um sol ao entardecer.

Ao lado da Moura o barco que ela abandona.

A imagem no alto da folha, envolve todo o poema.

Grosseira Moura é apresentada na página 63.

Seu grande busto toma toda a página comprimindo o texto em sua base.

Forma construída por contornos em linhas negras e grossas, hesitantes e imprecisas.

Tons acinzentados preenchem seus espaços, evitando contrastes violentos.

A última Moura, na página 65.

Moura- mulher.

Amada gentil, se deixa seduzir pelo amante.

O homem beija suavemente seu seio. Flutuam.

Metáfora do amor, dançam seu ritmo suave.

Sua Moura amada é toda expansão.

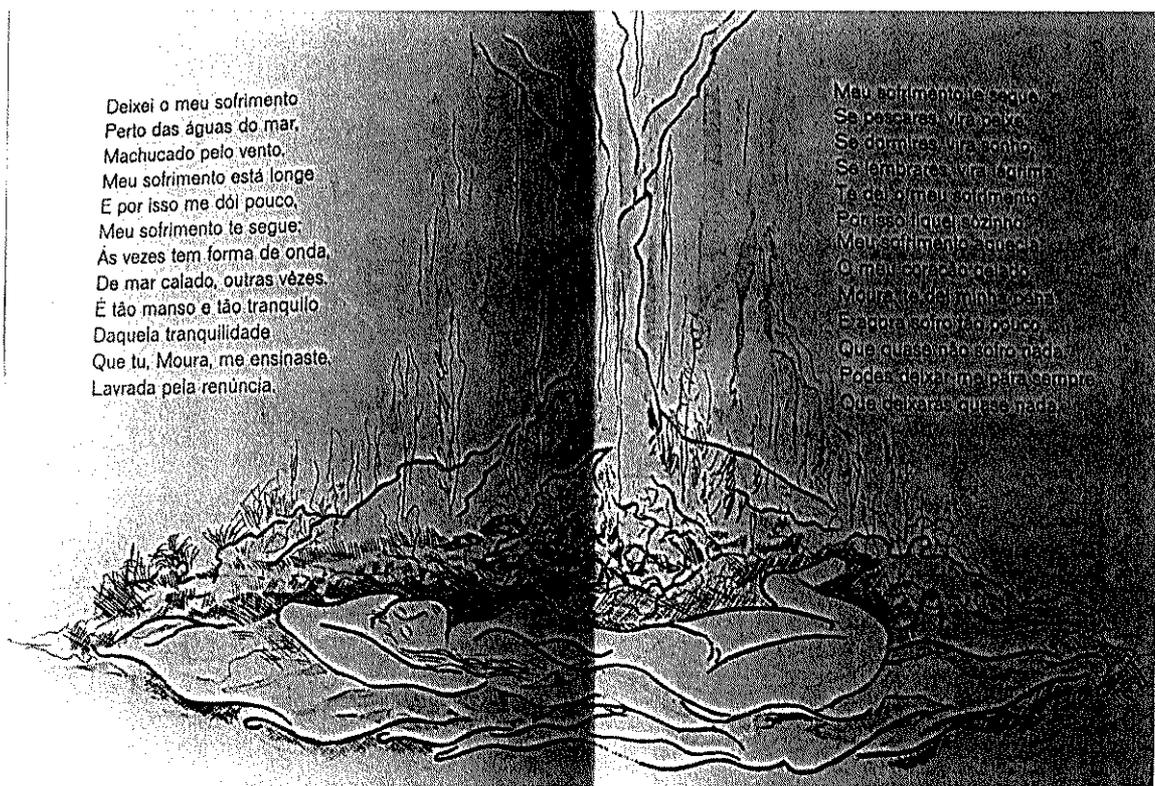
Cabeleira farta, o vestido lhe cai pelos ombros.

O amante afoito tenta retê-la, mantê-la próxima.

Nessa imagem explora mais as variações gráficas para delimitar áreas de luz, possivelmente reflexos da lua.

As figuras são trabalhadas numa variedade maior de tramas com linhas paralelas e entrecruzadas, associadas a linhas finas e isoladas.

A imagem ocupa toda a página numa cena de grande beleza.



Deixei o meu sofrimento
Perto das águas do mar,
Machucado pelo vento.
Meu sofrimento está longe
E por isso me dói pouco.
Meu sofrimento te segue:
Às vezes tem forma de onda,
De mar calado, outras vezes.
É tão manso e tão tranquilo
Daquela tranquilidade
Que tu, Moura, me ensinaste.
Lavrada pela renúncia.

Meu sofrimento te segue
Se pescares vira peixe,
Se dormires vira sonho,
Se lembrares vira lágrima,
Te dá o meu sofrimento.
Por isso que sozinho
Meu sofrimento aquece
O meu coração gelado.
Moura, se de mim não cansa
E adora sofrer tão pouco,
Que quase não sinto nada,
Podes deixá-lo para sempre.
Que ele vá para onde quiser, nada.

"Ciclo da Moura", páginas 12 e 13

Calcografia de Cícero Dias



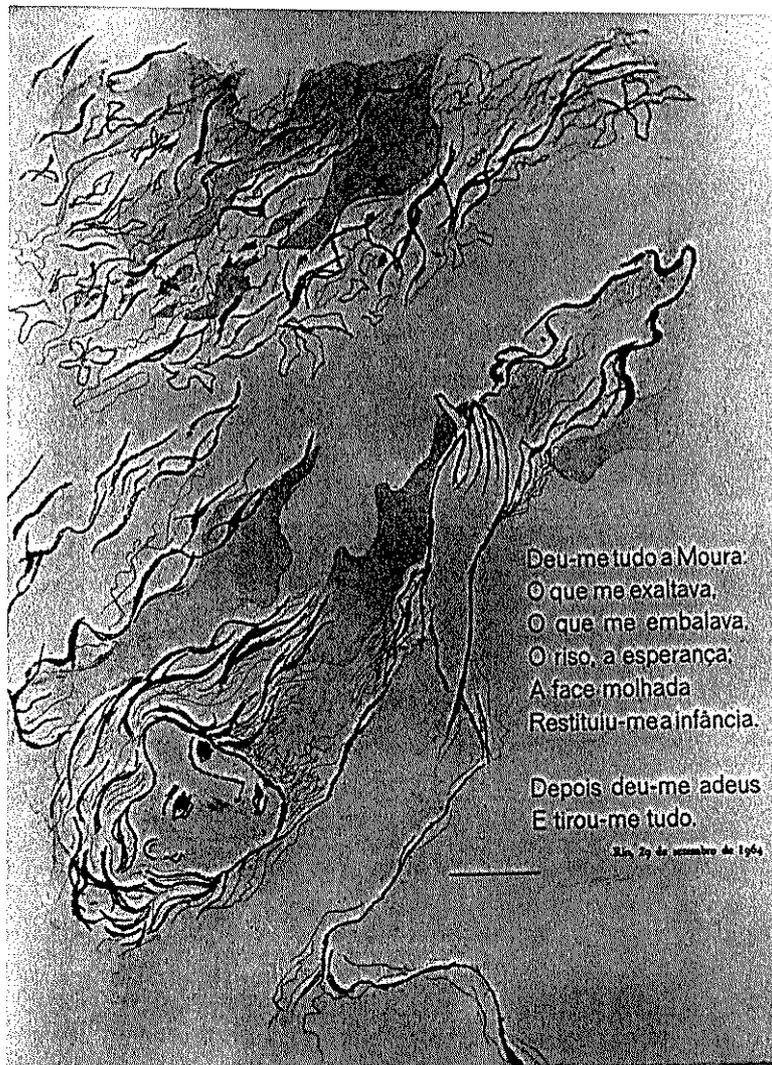
Acompanha-te o pássaro das águas:
Sobe dos fundos mares nunca vistos
E te contempla pelo espaço adiante.

Teus olhos mansos molham nas auroras
E deles se desprende luz obscura
Que não é deste mundo conhecida.

19

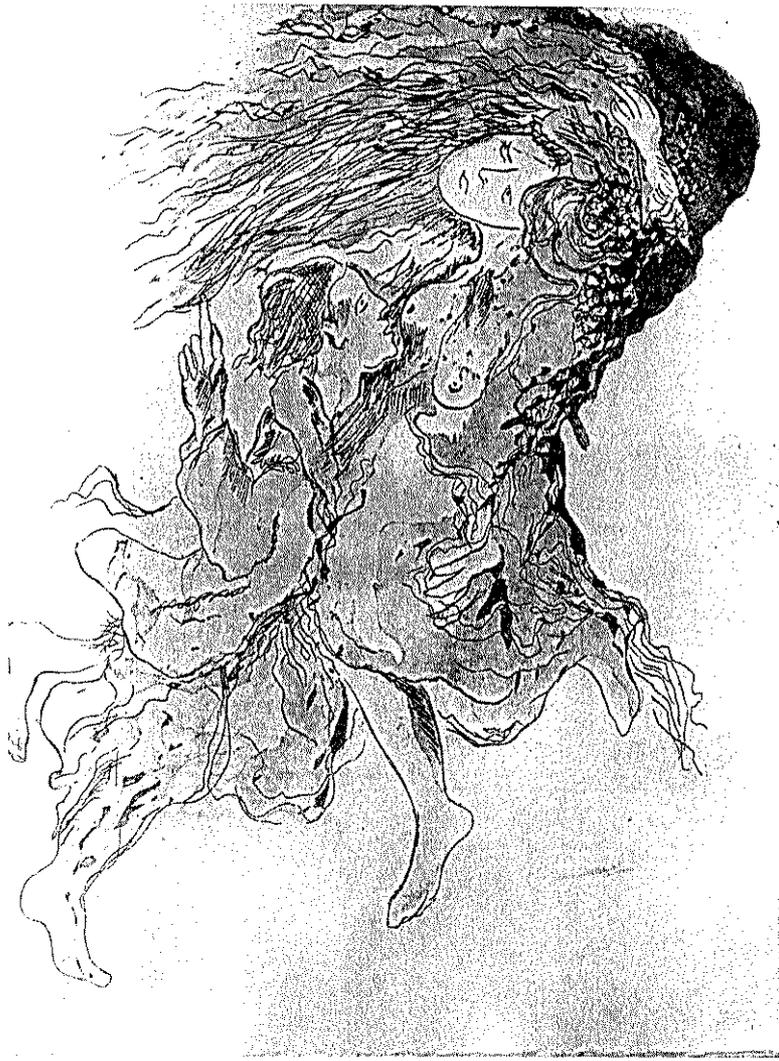
"Ciclo da Moura", página 19

Calcografia de Cícero Dias



"Cielo da Moura", página 33

Calcografia de Cicero Dias



"Ciclo da Moura", página 65

Calcografia de Cícero Dias

a
22 Publicação - 1968

" Hino Nacional Brasileiro "
Poema de Osório Duque Estrada

Calcografias de Isabel Pons

" Poema de Osório Duque Estrada e letra do hino para a música de Francisco Manoel da Silva. Ilustrado com água-forte e água-tinta de Isabel Pons. Vigésima quarta (2) publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, realizada sob a direção de Raymundo de Castro Maya e Geraldo Pires de Amorim. Texto composto a mão em Caslon Elzevir Romano, impresso por Osvaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira. Tiragem excepcional de 140 exemplares em papel Velin d'Arches. Iniciada em 20 de outubro de 1967 e terminada em 28 de março de 1968."

As placas que serviram para a ilustração foram inutilizadas.

O
 Exemplar n° 9 para:
 José E. Mindlin
 (Biblioteca José E. Mindlin)

Para acompanhar esta edição a artista realiza 6 estampas. Todas ocupam isoladamente a página do livro, correspondendo às páginas 11, 17, 21, 29, 33 e 37.

A primeira ilustração, se relaciona ao trecho seguinte da página 10:

..." E o sol
 da liberdade
 em raios fúlgidos
 brilhou
 no céu da pátria
 nesse instante..."

Apresenta uma imagem colorida impressa em amarelo forte e areia.

Um grande sol, no alto, à esquerda, é concretizado pela sobreposição dessas duas cores.

O amarelo se expande para além de suas margens externas e o areia desenha grafismos variados na parte interna, fazendo um contorno preciso para o círculo.

Desse sol partem linhas longas e curtas que representam seus raios brilhantes.

(2) Cronologicamente este exemplar corresponde à 22ª publicação e não à 24ª, não existindo uma outra 22ª ou uma 23ª que justificassem a numeração apresentada no volume.

Apesar de brancas, essas linhas foram gravadas por ácido, em sulcos profundos, provocando grande relevo sobre a superfície do papel.

O fundo foi todo gravado por uma acidulação desigual que deixa marcas variadas: mais claras ou mais escuras, por uma impressão na cor areia.

Na base da estampa, ocupando-a em toda a horizontal, há uma forma texturada, como pequenas folhas ou grãos, justapostos.

Essa forma coincide com a margem inferior da estampa e, acima dela, desenha três ondas desiguais.

O tom areia se sobrepõe aqui ao amarelo.

Na página 16, a segunda imagem, relacionada ao texto:

..." Brasil,
de um sonho intenso,
um raio vivido
de amor
e de esperança
à terra desce, ..."

Estampa colorida em preto, azul e ocre, vê-se um conjunto de folhagens variadas relacionadas a um céu noturno.

Não há áreas de branco, predominando uma iluminação rebaixada que acentua o clima noturno.

São dois conjuntos de ramos. O da esquerda em ocre e preto, o da direita em preto e azul.

Sobre elas o céu é realizado pela sobreposição de azul e preto, principalmente preto.

Pontos claros de puro azul, abrem-se como estrelas.

Toda a superfície é texturada numa trama bem fechada, próxima a uma retícula, especialmente na gravação do preto espesso.

Essa trama foi possivelmente obtida pelo uso do verniz mole, onde teria sido aplicado um tecido com a trama.

Associado a esse tratamento há linhas muito finas a água-forte, que introduzem detalhes ao desenho.

Na Página 21, a terceira imagem, acompanhando o texto:

..."Gigante
pela própria natureza,
és belo,
és forte,
impávido colosso,
e o teu futuro
espelha essa grandeza..."

E mais uma estampa colorida em preto, azul e ocre.

No alto um mapa do Brasil em ocre e preto, todo o espaço que o envolve em azul e preto.

O espaço é coberto por uma textura que dá origem a formas variadas, algumas de grande relevo sobre a superfície.

Essa textura guarda marcas de pincel, associada a linhas muito finas e irregulares, por água-forte.

A quarta estampa se relaciona ao trecho:

"... Fulguras
 ó Brasil
 florão da América
 iluminado
 ao sol,
 do Novo Mundo!"

Uma estampa em preto e branco apresentando uma paisagem vertical.

No alto, sobre um fundo que vai do preto ao cinza escuro, uma grande lua, completamente branca, é envolvida por um halo cinza.

Abaixo dela, duas elevações negras se estendem para os lados, simulando um horizonte montanhoso.

Abaixo desse horizonte uma textura de pequenos quadrados e retângulos, associados a linhas verticais e horizontais. Cinzas e brancos sobre um fundo preto, simulam uma vista da cidade.

O clarão da lua se projeta sobre essas construções, iluminando-as numa área circular.

Abaixo dela, o espaço torna-se novamente preto, sofrendo a interferência de linhas em relevo. Essas linhas se cruzam formando uma espécie de reflexo da cidade.

Toda a estampa é gravada por uma trama bem fechada, possivelmente por verniz mole.

Sobre essa textura, linhas finas auxiliam no desenho.

Na página 35, a quinta estampa, ao lado do texto:

"...nossos bosques
 têm mais vida,
 nossa vida
 no teu seio
 mais amores..."

Colorida em laranja, azul claro e preto, apresenta uma forma de pássaro visto de baixo e acrescido de estilizações em suas partes. A ave traz no bico uma ramo com folhas que são impressas em azul e preto.

Todo espaço que o envolve e se prolonga abaixo dele é texturado em formas variadas, com algumas áreas de relevo bem acentuado.

O preto é sobreposto ao azul escurecendo toda a superfície, num desenho livre.

A última estampa, na página 37, acompanha:

"...Brasil
 de amor eterno
 seja símbolo
 o lábaro
 que ostentas
 estrelado..."

Nessa imagem em preto e branco há, no alto e ao centro, uma textura em cinza claro.

A esquerda, uma borboleta sobre uma folha.

O conjunto é envolvido em uma trama bem fechada, gravada em água-forte.

Essa trama se prolonga para a esquerda e para baixo, até tomar toda a base da imagem.

Desenha uma linha curva, formando um semi-circulo que envolve o centro da página.

Um gafanhoto está pousado sobre ele, misturando-se à textura.

Publicação Extra - 1945 - 48

" O Alienista "
Machado de Assis

Calcografias de Portinari

" Esta edição de "O Alienista" , de Machado de Assis, feita por iniciativa e sob a direção de Raymundo de Castro Maya para fins de beneficência, foi ilustrada por Cândido Portinari com quatro águas-fortes tiradas pelo artista, em colaboração com seu irmão Loy Portinari e 36 desenhos a nanquim. O texto e os desenhos foram reproduzidos em off-set na Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, sendo diretor o professor Francisco de Paula Achilles; chefe da direção da produção, Raul de Oliveira Rodrigues; assessor da produção, Rubem Pimentel da Motta; chefe de composição Tarquinio Antonio Rodrigues; chefe da gravura, Oswaldo de Assis; chefe de impressão litográfica, Oscar Loureiro; técnico em off-set, Silvio Signorelli."

Iniciada em 1945 e acabada de imprimir em 12 julho de 1948.

Tiragem única de 400 exemplares em papel " Goat - skin parchment " numeradas de 1 a 400.

o

Exemplar n 114

Biblioteca Municipal Mário de Andrade, S.Paulo.

Para essa obra, Portinari concebe um grande conjunto de imagens.

Junto às páginas do livro estão reproduzidos, em off-set, 36 desenhos.

Eles dividem o espaço da página com o texto, ocupando aproximadamente metade de sua área.

Entre esses desenhos, nove foram impressos em apenas uma cor, o preto.

Localizam-se nas páginas: 1, 5, 9, 13, 41 e 57, mais a capa, contra-capas e a página com o título.

Além dessas, 27 são impressas em preto e pelo menos mais uma cor. Essa cor varia entre um azul claro acinzentado, simulando uma textura rugosa e outros tons de cinza reproduzindo os efeitos do nanquim.

A maioria tem como fundo esse cinza rugoso, sobre o qual a linha manifesta-se preto puro.

Em off-set, a aproximação com nanquim é realizada por impressões sobrepostas dessas cores cinza.

Referem-se às páginas: 10, 11, 17, 21, 23, 29, 31, 33, 34, 36, 37, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 60, 61, 63, 64, 65 e 70.

Nos desenhos originais, o artista usa da pena e do pincel para conseguir produzir efeitos variados.

Há os desenhos exclusivamente lineares e aqueles em que o preto é apresentado em massas, modeladas a pincel ou pela trama de linhas. As linhas variam muito em espessura e comprimento.

O tema principal é a figura em situações variadas, realizando aproximações livres a narrativa do texto.

O desenho é simplificado e a estrutura das figuras, prioriza o aspecto gráfico.

Além disso, essas imagens não seguem um percurso linear aparente, que as condicione ao texto.

As gravuras originais, impressas para esse volume, são apenas 4.

Nessas imagens o artista também adota um desenho livre. Utiliza grandes variações na forma de conceber as imagens e na manipulação dos procedimentos gráficos.

Essas gravuras estão em pranchas soltas e marcadas para se encaixarem às páginas: 2, 18, 52 e 68.

A primeira imagem, na página 2, apresenta várias figuras.

As primeiras são mostradas como se estivessem à frente, em primeiro plano.

As seguintes vão decrescendo em tamanho, atribuindo profundidade de campo à cena.

O desenho já simplificado do primeiro plano, vai se tornando ainda mais rarefeito, acentuando a idéia de distancia.

Linhas finas são agrupadas para realizar o contorno das figuras à frente.

Linhas simples, únicas, contornam as demais figuras.

Olhos, nariz e boca são apresentados por simplificações quase geométricas, mas exaltam estados de alma conturbados.

Efetuem caracterizações faciais alheias e hipnóticas.

No primeiro plano algumas figuras usam cartolas, alongando-lhes a forma.

Apresentadas sem nenhuma ênfase no volume, têm suas áreas internas e externas invadidas por linhas finas que ondulam sobre todo o espaço, em gestos largos.

Na área que envolve as figuras até as margens, intersecções entre essas linhas ondulantes são preenchidas por conjuntos de linhas paralelas, bem finas, em várias direções.

A imagem da página 18, apresenta uma figura sentada, cotovelos apoiados nos joelhos e mãos apoiando a cabeça.

Ocupa o centro da estampa e acompanha sua forma retangular vertical.

O corpo está fragmentado em áreas angulosas, recobertas por massas de linhas pretas. Criando uma textura de aspecto rugoso e áspero.

Nessas massas a linha quase não pode ser vista isoladamente.

Mesmo quando a linha aparece isolada, sua gravação gera bordas corroidas irregularmente, acentuando-lhes o aspecto de aspereza.

A definição anatômica da figura é deformada, procurando uma ênfase vertical.

Cabeça e mãos são muito grandes, ao mesmo tempo que os pés são pequenos em relação ao corpo.

Os traços fisionômicos recebem o mesmo tratamento anguloso, com a mesma linha irregular e áspera.

É uma figura desolada e solitária.

O conjunto das partes forma um bloco sólido e cheio de volume, acompanhando a forma retangular da estampa.

Essa idéia é acentuada pela presença de um retângulo distorcido, envolvendo toda a figura. A linha que lhe dá origem é muito fina e forma ângulos inclinados em relação às margens.

Já a imagem da página 52 é mais delicada.

Uma figura feminina segura no colo uma criança. Ocupam o lado direito da estampa.

É desenhada por dois tipos gerais de linha. Uma delas é larga e composta. É formada por linhas capilares, sobrepostas que quase não podem ser identificadas isoladamente.

Essa linha larga faz o contorno principal da figura.

Descreve um percurso em ondas largas pelo espaço, ampliando o volume do corpo.

Próximas a essas linhas, outras, finas e simples desenharam os pés, mãos e duas cabeças sobrepostas.

Essas mesmas linhas simples, traçam por todo o espaço, retas e curvas, em gestos largos, fragmentando a superfície interna e externa a figura.

A partir dessa fragmentação, principalmente na área externa à figura, mas também nela, os espaços formados por essas intersecções é preenchido por conjuntos de linhas paralelas, por pontos, por linhas curvas ou ainda em cruz, compondo a superfície em texturas.

Pequenos olhos e estrelas também são aplicados à superfície, em alusões simbólicas e surreais.

O desenho linear faz todas as formas transparentes, não sugerindo volume.

É possível identificar algumas semelhanças na forma de compor a imagem com a obra realizada por Braque para o "Theogony" de Hesíodo, dos anos 30.

Essas semelhanças podem ser percebidas na organização da imagem por linhas ondulantes, suas intersecções cobertas por áreas de massas gráficas e pelo tipo de esquematização da figura. Talvez Portinari tenha recebido alguma influência dessa obra.

Na última estampa do conjunto, na página 68, há também uma figura ocupando o centro da imagem.

Seu corpo não aparece por inteiro, apenas a cabeça apoiada por uma das mãos, parte dos braços e ombros. A outra mão está apoiada sobre uma superfície.

Toda desenhada em sombras negras, resultado da união de linhas finíssimas, gravadas em vários sentidos por água forte.

Individualmente o aspecto dessas linhas é irregular e áspero, atribuindo essas mesmas qualidades às massas pretas.

Estas têm contornos bem definidos, formando desenhos sobre o corpo. Sugere ora curvas acentuadas, ora ângulos pontia-

gudos.

A face é traçada em linhas curvas e retas, largas e irregulares, carregando a expressão.

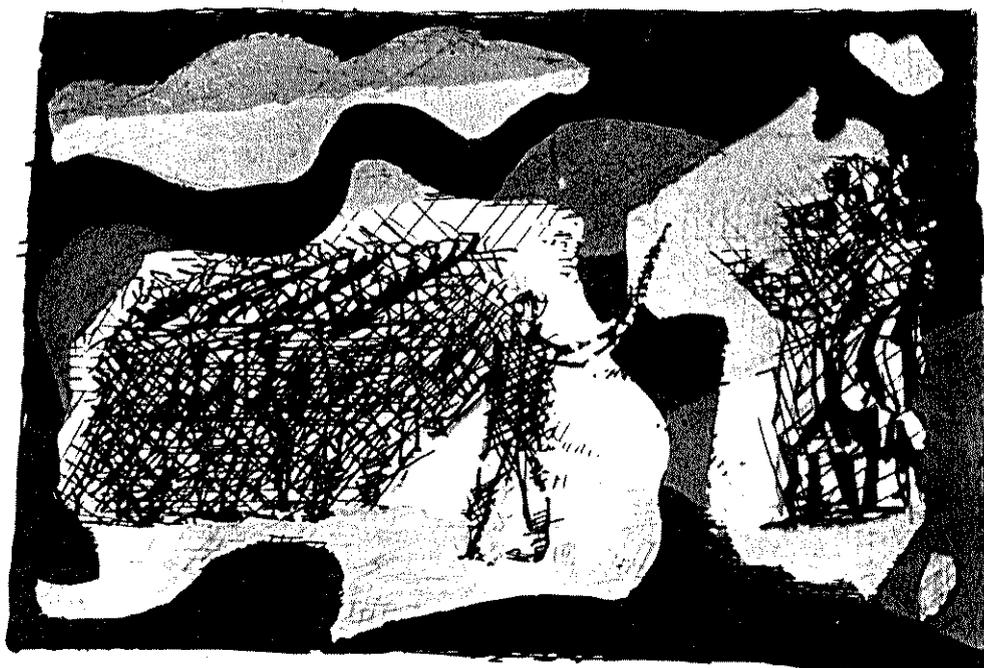
Mesmo assim é o foco de mais luz em toda a imagem.

Essa iluminação é acentuada pela presença de um círculo branco que envolve externamente a cabeça.

A linha que dá origem a essa forma redonda é a única curva de destaque dentro do arranjo gráfico, onde predomina o aspecto ânguloso das formas.

No conjunto destaca-se uma forma xadrez, de faixas largas que se cruzam formando ângulos de 90 graus.

Essas faixas são texturadas por linhas e pontos, mas o tom sempre escuro não os destaca.



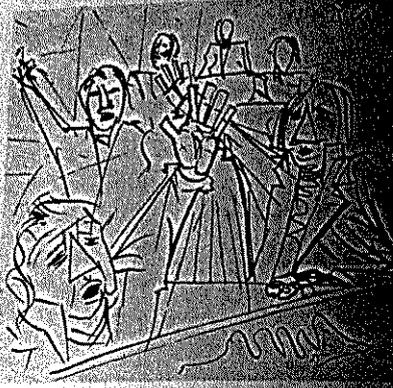
"O Alienista", página 37

Desenho de Portinari

MACHADO DE ASSIS

procedimento de adverter, e pouco minutos de trabalho para
e rectidão dos seus sentimentos, a boa fé, o respeito humano
solidade; apertou-lhe muito as mãos, e pendeu-se á Com. Verid.
Um caso d'esta espécie é raro, dize elle á mulher, porem
esperemos o nome Cripião.

Cripião Sorriu entron. A dila venceu a rãta, e pendeu-se
arranca as orelhas no abando. Este omeido, e um pende
rando-lhe que não era caso perdido; talvez a mulher, porem
cerebral; se examinada com muita atença, não seria d'uma
deixala no ran. E, parando-lhe vantagez remedia



O ALIENISTA

e reflector de modo pueril, de pura pãta, como se todos fossem
dele, e a dila de pãta, dize Simão Botocudo.

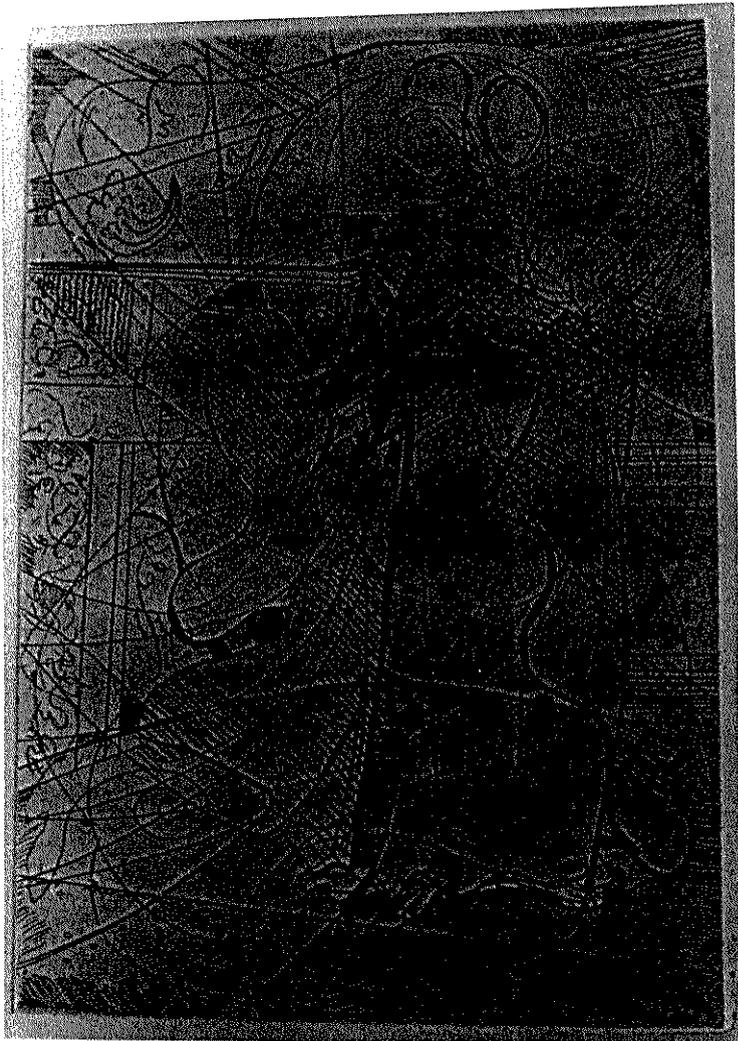
Quando se voltou de volta e de se voltar, não abando
e pendeu com os olhos, e de pendeu se pendeu, e se pendeu
de se pendeu.

A pãta reflector e pãta pãta no abando de pãta
Botocudo. Quando se voltou e pãta, não abando de Com. Verid.
e não abando pãta pãta, dize D. Evidencia e pãta de pãta
dele, pãta pãta, pãta pãta, dize de pãta e pãta pãta, pãta
pãta de um pãta pãta. Cripião Sorriu entron, e pãta pãta pãta.
Para abando pãta de pãta pãta pãta, pãta pãta de pãta



"O Alienista", página 60 e 61

Desenhos de Portinari



"O Alienista", página 52

Calcografia de Portinari



"O Alienista", página 68

Calcografia de Portinari

Conclusão

O tema " a gravura brasileira e o livro" é muito amplo e tem sido pouco explorado.

Envolve múltiplos aspectos do processo de criação artística e pode ser considerado um tema interdisciplinar porque compreende em si a concepção plástica, ligada a gravura, literária e tipográfica.

Esse trabalho concentrou-se sobre os aspectos plásticos da imagem e as relações detectáveis com o texto, enfatizando principalmente o período entre os anos 40 e 60.

Nesse período, essas produções para livro acompanharam todo um processo de formação de uma identidade para a imagem gravada, e de experimentação da linguagem, da sintaxe gráfica, porque foram realizadas pelos principais artistas gráficos da época: Goeldi, Livio Abramo, Portinari, Fayga Ostrower, Darel, Grassmann, Hansen Bahia, Iberê Camargo, Babinski e Poty entre outros.

Dentro desse período foram escolhidas para análise direta as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Um excepcional conjunto de imagens que, apesar de ter sido realizado dentro de um contexto elitizado e para poucos amantes do livro, contribuiu para divulgar a produção gráfica nacional de muitos dos artistas das primeiras gerações, como Livio Abramo, Marcelo Grassmann, Poty, Darel e Babinski.

Além disso permitiu a aproximação de artistas pintores à gravura, incentivando sua produção.

Se por um lado essas imagens de artistas pintores trazem, em parte, transferências de suas obras pictóricas e do desenho, por outro lado, enquanto imagem gráfica, constituem universos verdadeiramente belos, contribuindo para a formação de uma cultura visual para a gravura. Entre elas destacaram-se as imagens de Djanira, Cicero Dias, Portinari, Aldemir Martins, Eduardo Sued e Di Cavalcanti.

Dentro do projeto estético do livro de arte, a imagem literária do Brasil, em momentos de destaque, contribuiu para a formação de uma identidade gráfica.

A oportunidade da ilustração propiciou aos artistas a experiência de sintetizar esse assunto: paisagens brasileiras, já transformado em linguagem escrita. Essa linguagem escrita apresenta ao artista metáforas carregadas de expressividade e que propõem valores estéticos.

O contato com esses valores estéticos e a necessidade de abarcá-los para depurá-los, influenciou o processo poético do artista, entretanto não significou uma alteração de rota

Poderia ser chamado de "ação combinada", o assunto exercendo influências sobre a imagem e a imagem exercendo influências sobre a leitura do texto.

A obra de Livio Abramo para "Pelo sertão" é o melhor exemplo desse processo, mas esse mergulho na paisagem humana e

vegetal também pode ser identificado nas obras de Hansen Bahia, Calasans Neto, Darel, Poty e mesmo Oswaldo Goeldi.

Por outro lado, essa síntese gráfica concretizada como imagem plena, quando justaposta ao texto, ampliou as possibilidades perceptivas não só do texto como do próprio livro.

ESBOÇO PARA UMA CRONOLOGIA:
ALBUNS E LIVROS ILUSTRADOS, COM GRAVURAS E TECNICAS AFINS;
BRASILEIRAS, OU SOBRE O BRASIL; SÉCULO XX. ORIGINAIS E REPRO-
DUZIDAS. (Os exemplares assinalados "*" não foram examinados)

1929 - ORIGINAIS

1. O MANGUE * (1)
 B. Costallat, texto.
 Oswaldo Goeldi, xilogravuras.
 [s..p.] [s.c.p.] 1929

(1) Reis Jr., José Maria Goeldi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, pp. 24.

O autor dá alguns detalhes sobre essas xilogravuras mas nenhum exemplar pôde ser consultado. Um outro livro: Canaã, de Graça Aranha, de 1928, também é citado, porém com menos precisão. Além disso esse livro não foi encontrado nem entre bibliotecas nem entre colecionadores de São Paulo ou Rio de Janeiro, como outros pesquisadores já haviam alertado.

1930 - ORIGINAIS

2. DEZ GRAVURAS EM MADEIRA.
 Oswaldo Goeldi, xilogravuras.
 Manuel Bandeira, prefácio.
 Rio de Janeiro. Pongetti & Cia, 1930
 Tiragem de 200 exemplares.
 - 12 imagens em preto, 10 página inteira e
 1 junto aos dados da editora.
 (exemplar examinado :25, B. Mário de Andrade, S.P.)

1937 - ORIGINAIS

3. COBRA NORATO: NHEENGATU DA
MARGEM ESQUERDA DO AMAZONAS.
 Raul Bopp, texto.
 Oswaldo Goeldi, xilogravuras.
 [s.l.p.]. [s.c.p.]. 1937
 Tiragem de 150 exemplares.
 - 8 imagens coloridas, mais 13 vinhetas
 e 11 capitulares xilografadas e coloridas.
 (exemplares examinados: 100, da B. J. E.
 Mindlin e 111 da B. Mário de Andrade).

1939 - ORIGINAIS

4. MUSICAS. *
 Heckel Tavares, texto.
 Livio Abramo, linóleos.
 [s.l.p.]. [s.c.p.] 1939

1942 - ORIGINAIS

5. BRASILIANISCHER ROMANZERO. *
 Ulrich Bechers, organização.
 Axl Leskoschek, xilogravuras.
 [s.l.p.]. [s.c.p.]. 1941/42.
6. FABULA. *
 Carlos Scliar, litografias.
 São Paulo. Cooperativa. 1942
 Tiragem de 200 exemplares.
 - 15 imagens.
7. OS LUSIADAS. *
 Camões, texto.
 Axl Leskoschek, xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.]
8. TRINTA E CINCO LITOGRAFIAS.
 A. Bonadei, C. Graciano, C. Scliar,
 L. Abramo, M. Martins, O. Andrade
 Filho e W. Levy; litografias.
 São Paulo. [s.c.p.]. 1942
 Tiragem de 200 exemplares em multilith.
 - 5 imagens em preto de cada artista.
 (exemplar examinado :65, B. Mário de Andrade)

1943 - ORIGINAIS

9. IMPRESSOES DE SAO PAULO
 Manoel Martins, xilogravuras
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1943
 Sem n. da tiragem.
 - 7 imagens em preto.
 (exemplar examinado: MAC, USP)

10. MANGUE.

Lasar Segall, desenhos e gravuras.

Jorge de Lima, Mário de Andrade e
Manuel Bandeira, textos.

Rio de Janeiro. Revista Academica Editora. 1943

Tiragem de 135 exemplares.

- 42 zincografias reproduzindo desenhos,
3 xilogravuras e 1 litografia.

(exemplar examinado : José de Barros
Martins, da B. Mário de Andrade).

11. OH VALSA LATEJANTE - POEMAS.

Sérgio Milliet, texto.

W. Levy, linóleogravuras.

Rio de Janeiro. Ed. Gávea. 1943

Tiragem de 220 exemplares.

- 7 imagens em preto, 1 delas

com o titulo e nome do autor.

- exemplares em n.s romanos acompanham

1 suit das 6 imagens em papel arroz.

(exemplares examinados: 1 e I, da B.
Mário de Andrade).

12. O RIO.

Carlos Lacerda, texto.

Livio Abramo, linóleogravuras.

Walter Levy, abertura dos atos.

São Paulo. Cruzeiro do Sul. 1943

Tiragem de 220 exemplares.

- 5 imagens em preto.

- 20 exemplares com suit extra

das gravuras em papel arroz.

(exemplar examinado : I, B.

Mário de Andrade).

1944 - ORIGINAIS

COLEÇÃO OBRAS COMPLETAS DE F. M. DOSTOIEVSKI.

Rio de Janeiro. José Olímpio.

(acompanha tiragem de 200 exemplares
em grande formato para bibliófilos.)

13. - OS IRMAOS KARAMAZOV. 3 vol.

Raquel de Queiroz, tradução.

Otto Maria Carpeaux, introdução.

Axl Leskoschek, xilogravuras.

(exemplar: L. Ornabi, SP)

(Crime e Castigo - acompanhado de Diário de Raskolnikov.
Rosario Fusco, tradução. Santa Rosa, ilustração. Exemplar:
L. Ornabi, SP). **

14. - UM JOGADOR.

Costa Neves, tradução.
Axl Leskoschek, xilogravuras.
(exemplar: L. Ornabi, SP).

15. - O ADOLESCENTE. 2 vol.

Lucio Cardoso, tradução.
Axl Leskoschek, xilogravuras.
(exemplar: L. Ornabi, SP).

(Nietochka Nezvanova. Costa Neves, tradução. Marta Schi-
drowitz. Exemplar L. Ornabi, SP) **

16. - HUMILHADOS OFENDIDOS.

Raquel de Queiroz, tradução.
Oswaldo Goeldi, xilogravuras.
(exemplar examinado)

17. - NOVELAS: UMA HISTORIA ABORRECIDA - NOTAS DE UM INVERNO SO-
BRE IMPRESSOES DE VERAO - A VOZ SUBTERRANEA - O CROCODILO.

Costa Neves, tradução.
Oswaldo Goeldi, xilogravuras.
(exemplar examinado)

(O Idiota. 2 vol. José Geraldo Vieira. Oswaldo Goeldi,
ilustração. Exemplar: L. Ornabi, SP) **

18. - RECORDACOES DA CASA DOS MORTOS.

Raquel de Queiroz, tradução.
Brito Broca, prefácio.
Oswaldo Goeldi, xilogravuras.
(exemplar examinado)

19. - OS DEMONIOS. 2 vols.

Raquel de Queiroz, tradução.
Roberto Alvim Correa, introdução.
Axl Leskoschek, xilogravuras.
(exemplar: L. Ornabi, SP)

(Os Pobres Diabos. Raquel de Queiroz, tradução. Exemplar: L.
Ornabi, SP) **

20. - O ETERNO MARIDO.

Costa Neves, tradução.
 Axl Leskoschek, xilogravuras.
 (exemplar: L. Ornabi, SP)

(Diario de um escritor. Alvaro Lins, tradução. Exemplar:
 L. Ornabi, SP) **

** edições que não trazem gravuras.

21. MEMORIAS POSTUMAS DE BRAZ CUBAS.

Machado de Assis, texto.
 Portinari, calcografias.
 Rio de Janeiro. Sociedade dos
 Cem Bibliófilos do Brasil. 1943-44.
 Tiragem de 119 exemplares.
 - 7 imagens em água forte em preto.
 (exemplar examinado: N, B. Mário de Andrade).

22. TEMPO. *

Guilherme de Almeida, poemas.
 W. Levy, capa.
 Quirino, desenhos.
 Jamil A. Haddad, prefácio.
 Rio de Janeiro. Ed. Flama. 1944
 Tiragem de 1011 exemplares.
 - várias tiragens especiais.
 - 50 exemplares in 8. (marcados XII a LXI) e 100
 exemplares in 16. (marcados 62 a 161) acompanham
 suit extra de gravuras, mas estas não foram vistas.
 (exemplar examinado :VI, B. Mário de Andrade,
 acompanha 1 desenho original).

23. BAHIA DE TODOS OS SANTOS: GUIA DAS RUAS
E DOS MISTERIOS DA CIDADE DE SALVADOR.

Jorge Amado, texto.

Manoel Martins, linóleogravuras.

Clóvis Graciano, capa.

Vol. X - Obras de Jorge Amado.

São Paulo. Martins. 1945

Tiragem de 105 exemplares.

- 5 exemplares acompanham 1 desenho original,

40 acompanham 1 gravura em preto.

(exemplar examinado : 45, B. Mário de Andrade).

24. CANÇÃO DA PARTIDA.

Jacinta Passos, texto.

Segall, desenhos e calcografia.

São Paulo. Gávea. 1945

Tiragem de 200 exemplares.

- 10 exemplares acompanhando

1 ponta seca em preto : "casal".

(exemplar examinado : I, B. Mário de Andrade)

25. CANTO DA NOITE. *

Augusto Frederico Schmidt, texto.

Santa Rosa, litografias.

Rio de Janeiro. Alvorada Edições
de Arte. 1945

Tiragem de 200 exemplares.

26. CIDADE E ARREDORES DO RIO DE
JANEIRO, A JOIA DO BRASIL.

Erich Eichner, organização.

Carlos Geyer, calcografia.

Rio de Janeiro. Kosmos. 1945

Tiragem de 321 exemplares.

- 1 água forte em verde.

- capa traz 1 água forte

sobre pergaminho.

(exemplar examinado: 51, B. Mário de Andrade).

27. DEUS LHE PAGUE. *

Joraci Camargo, texto.

Fayga Ostrower, linó-
leogravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.] 1945

- 16 imagens.

28. FONTAMARA. *
 Ignácio Silone, texto.
 Fayga Ostrower, linó-
 leogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1945.
 - 14 imagens.
29. HISTORIAS INCOMPLETAS. *
 Graciliano Ramos, texto.
 Fayga Ostrower, linó-
 leogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1945.
 - 4 imagens.
30. MARTIM CERERE : O BRASIL DOS MENINOS,
 DOS POETAS E DOS HEROIS.
 Cassiano Ricardo Leite, texto.
 Oswald Goeldi, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Empresa A Noite. 8a. edição. 1945.
 Tiragem especial de 210 exemplares.
 - 10 imagens coloridas mais as vinhetas, também coloridas.
 (exemplar : L. Correa do Lago).
31. POESIAS. *
 Sérgio Milliet, texto.
 Marcelo Grassmann, gravuras.
 [s.l.p.]. [s.c.p.]. 1945
32. POESIAS REUNIDAS.
 Oswald de Andrade, texto.
 Tarsila, Segall e O. de
 Andrade, desenhos.
 Paulo Prado, prefácio.
 São Paulo. Gávea. 1945
 Tiragem de 200 exemplares.
 - 20 exemplares acompanham
 1 ponta seca (calcografia)
 em sêpia de Tarsila, marcados de A a T.
 (exemplar examinado : I, B. Mário de Andrade).

33. GENTE E TERRA DO BRASIL.

Erich Eichner, organização.

Carlos Geyer, calcografia.

Rio de Janeiro. Kosmos. 1946

Tiragem de 321 exemplares.

- 1 água forte em marrom .

- capa 1 água forte sobre
pergaminho.

(exemplar examinado: 51, B. Mário de Andrade).

34. MARIA 1946.

Maria Martins, calcografias
e esculturas.

New York. Valentine Gallery. 1946

Tiragem de 600 exemplares.

- 5 imagens em água forte em preto

e 19 reproduções de esculturas.

(exemplar examinado : n. 20, Livraria Correa do Lago).

1947 - ORIGINAIS

35. ESPUMAS FLUTUANTES.

Castro Alves, texto.

Thomás Santa Rosa Jr., calcografias.

Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem

Bibliófilos do Brasil. 1944-45-47.

Tiragem de 119 exemplares.

- 4 imagens em água forte em preto.

(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade)

1948 - ORIGINAIS

36. O ALIENISTA.

Machado de Assis, texto.

Portinari, calcografias.

Rio de Janeiro. [s.c.p.] 1945-48.

Tiragem especial de 400 exemplares.

- Edição beneficente dirigida por

Raymundo de Castro Maia.

- 4 imagens em água forte em preto.

(exemplar examinado: 144, B. Mário de Andrade).

37. O CORTIÇO.

Aluizio Azevedo, texto.

Fayga Ostrower, xilogravuras.

Rio de Janeiro. Livraria e

Editora Zelio Valverde S.A. 1948

Tiragem de 300 exemplares.

- 12 imagens em preto.

(exemplar examinado : 245, B. Mário de Andrade).

38. DOIS DEDOS.

Graciliano Ramos, texto.

Axl Leskoschek, xilogravuras.

Rio de Janeiro. Revista Acadêmica. 1948.

Tiragem de 280 exemplares.

- 10 imagens em preto junto ao

texto e suit das gravuras em

papel arroz fora do texto.

(exemplar examinado : XV, B. Mário de Andrade)

39. UMA LUZ PEQUENA.

Carlos Lacerda, texto.

Axl Leskoschek, xilogravuras,
vinhetas e capitulares.

Rio de Janeiro. Rev. Acadêmica. 1948.

Tiragem de 380 exemplares.

- 8 imagens em preto.

- os 8 primeiros exemplares acompa-

nham suit das gravuras em marrom.

(exemplar examinado : XVI, B. Mário de Andrade).

40. PELO SERTAO.

Afonso Arinos, texto.

Livio Abramo, xilogravuras.

Rio de Janeiro. Sociedade
dos Cem Bibliófilos do Brasil.

Tiragem de 119 exemplares. 1946/48.

- 27 imagens em preto.

(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

41. VIAGEM A MINAS.

Oswald de Andrade Filho, calcografias.

São Paulo. O artista. 1948.

Tiragem de 20 exemplares.

- 16 imagens em marrom.

(exemplares examinados :8, B. Mário de
Andrade e 9, acervo MASP).

42. ANTOLOGIA DE CONTOS DE ESCRITORES NOVOS DO BRASIL.
 Otto Maria Carpeaux, organização e prefácio.
 Yllen Kerr, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Rev. Branca. 1949.
 Tiragem de 1000 exemplares.
 - 36 imagens em preto.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
43. CHEIRO DE TERRA.
 Caio de Melo Franco, texto.
 Oswald Goeldi, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Gráfica de Arte. 1949.
 Tiragem de 100 exemplares.
 - 9 imagens em marrom.
 (exemplar examinado: 35, B. J. Mindlin).
44. DRAMA DA PAIXAO. *
 Hansen Bahia, xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1949.
 - 5 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar B. Nacional)
45. ESCOLA LIVRE DE ARTES PLASTICAS.
 Otavio Araujo, Geraldo de Barros, Mario Gruber, Perlov e Luis Ventura, calcografias.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1949.
 Sem o número da tiragem.
 - 2 imagens em preto de cada artista.
 (exemplar examinado: A 1/3, MAC-USP)
46. LUZIA HOMEM.
 Domingos Olímpio Braga Cavalcanti, texto.
 Clóvis Graciano, calcografias.
 Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. 1947-49.
 Tiragem de 119 exemplares.
 - 29 imagens em água forte em preto.
 (exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

47. MARCELO GRASSMANN.

xilogravuras.

[s.l.p.] O artista. 1949.

Tiragem de 20 exemplares.

- 10 imagens em preto.

(exemplar examinado : 10, B. Mário de Andrade).

48. ONZE GRAVURAS EM LINOLEO.

Berco Udler, linóleogravuras.

Sérgio Milliet, introdução.

São Paulo. [s.c.p.]. 1949.

Sem n. da tiragem.

- 11 imagens em preto.

- 1944 a 1949, datas das estampas.

(exemplar examinado: B. Mário de Andrade).

49. XILOGRAVURAS.

Marcelo Grassmann.

[s.l.p.] O artista. 1949.

Tiragem de 20 exemplares.

- 10 imagens em preto e 1

em marrom com título.

(exemplar examinado : 1, B. Mário de Andrade).

50. XILOGRAVURAS - 1.

Marcelo Grassmann.

[s.l.p.] O artista. 1949.

Tiragem de 20 exemplares.

- 5 imagens, sobre madeiras de topo, em preto.

(exemplar examinado : 5, B. Mário de Andrade).

51. XILOGRAVURAS - 2.

Marcelo Grassmann.

[s.l.p.] O artista. 1949.

Tiragem de 20 exemplares.

- 5 imagens em preto.

(exemplar examinado : 6, B. Mário de Andrade).

52. XILOGRAVURA - 3.

Marcelo Grassmann.

[s.l.p.] O artista. 1949.

- 10 imagens em preto.

(exemplar examinado: I/III, B. Mário de Andrade)

53. XILOGRAVURAS - 4.

Marcelo Grassmann.

[s.l.p.] O artista. 1949.

Tiragem de 20 exemplares.

- 5 imagens, em madeira

de topo, em preto.

(exemplar examinado : 2, B. Mário de Andrade).

ANOS 40 - ORIGINAIS

54. MENSAGEM ETÉREA.

Manoel de Abreu, poemas.

Portinari, calcografia e ilustrações.

Rio de Janeiro. Revista Acadêmica. (anos 40).

Tiragem de 480 exemplares.

- 150 exemplares em algarismos romanos acompanhados por 1 água forte em preto.

(exemplar examinado: XV, B. Mário de Andrade).

1950 - ORIGINAIS

55. BUGRINHA.

Afrânio Peixoto, texto.

Heloisa de Freitas, litografias.

Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem

Bibliófilos do Brasil. 1948-50.

Tiragem de 119 exemplares.

- 25 imagens em preto.

(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

56. LES CHEMINS DE LA FAÏN.

Carlos Scliar, linóleogravuras.

Jorge Amado, prefácio e fragmentos de texto.

Paris. Association Latino

Americaine. 1950.

Tiragem de 30 exemplares.

- 31 imagens em preto.

- fragmentos do romance Seara Vermelha.

(exemplar examinado : 21, B. Mário de Andrade).

57. CRAVO : 10 AGUAS TINTAS.

Mário Cravo Jr., calcografias.

José Valadares, prefácio.

São Paulo. Museu de Arte. 1950.

Tiragem de 25 exemplares.

- 5 imagens em preto, 2 verdes,

1 azul, 1 sanguínea e 1 marrom.

(exemplares examinados : 6, B. Mário de Andrade e 1/25, MAC-USP).

58. MG.

Marcelo Grassmann, xilogravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.]. 1950.

Tiragem de 20 exemplares.

- 5 imagens em preto.

(exemplar examinado : 14, B. Mário de Andrade).

1951 - ORIGINAIS

59. ABC DAS CATASTROFES E TOPO-
GRAFIA DA INSONIA.

Anibal Machado, texto.

Darel, calcografia.

Niterói. Hipocampo. 1951.

Tiragem de 106 exemplares.

- 1 água forte e água tinta em preto.

(exemplares examinados: 44, B. J.

Mindlin e 53, B. Mário de Andrade).

60. AMOR DE LEONORETA.

Cecilia Meireles, texto.

Yllen kerr, xilogravura.

Niterói. Hipocampo. 1951.

Tiragem de 116 exemplares.

- 1 imagem em preto.

(exemplar examinado: 41, B. J. Mindlin).

61. BRASIL. *

Hansen Bahia, xilogravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.]. 1951.

62. O CAÇADOR DE ESMERALDAS.

Olavo Bilac, texto.

Enrico Bianco, calcografias.

Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem

Bibliófilos do Brasil. 1949-51.

Tiragem de 119 exemplares.

- 51 imagens em buril em preto.

(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

63. O CANTO DE AMOR E DE MORTE DO PORTA ESTANDARTE CRISTOVAO RILKE.

Rainer Maria Rilke, texto.
Nathanael de Barros, tradução.
Mario Cravo Jr; calcografias.
Salvador. Cadernos da Bahia. 1951.
Tiragem de 100 exemplares.
- 3 imagens em água forte em azul.
(exemplar examinado: 95, B. J. Mindlin).

64. ODE EQUATORIAL.

Ledo Ivo, texto.
A. Medeiros, [serigrafia].
Niterói. Hipocampo. 1951.
Tiragem de 70 exemplares.
- 1 imagem em preto.
(exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).

65. A PALAVRA ESCRITA.

Paulo Mendes Campos, texto.
Athos Bulcão, calcografia.
Niterói. Hipocampo. 1951.
Tiragem de 126 exemplares.
- 1 água forte em preto.
(exemplares examinados: 59, B. J. Mindlin e XVII, B. Mário de Andrade).

66. SEIS PROFETAS DO ALEIJADINHO.

Mário Cravo Jr., calcografias.
Wilson Rocha, introdução.
Salvador. Hebeisen. 1951.
Tiragem de 21 exemplares.
- 7 gravuras sobre zinco:
1 em cinza para capa, 3 pretas,
1 verde, 1 vermelha e 1 sanguínea.
(exemplar examinado : X, B. Mário de Andrade)

67. SILENCIO E PALAVRA.

Thiago de Mello, poemas.
Yllen Kerr, xilogravura.
Niterói. Hipocampo. 1951.
Tiragem de 150 exemplares.
- 1 imagem em preto.
(exemplar examinado: 41, B. J. Mindlin).

68. ARQUIPELAGO.
Geir Campos, poemas.
Santa Rosa, litografia.
Niterói. Hipocampo. 1952.
Tiragem de 116 exemplares.
- 1 imagem em preto.
(exemplar examinado: 32, B. J. Mindlin).
69. COM O VAQUEIRO MARIANO.
Guimarães Rosa, texto.
Darel, calcografia.
Niterói. Hipocampo. 1952.
Tiragem de 116 exmplares.
- 1 água forte em preto.
(exemplar examinado: 28, B. J. Mindlin).
70. DRAMA DO CALVARIO. *
Hansen Bahia, xilogravuras.
[s.l.p.] [s.c.p.] 1952.
- 6 imagens.
- data das estampas.
(exemplar : B. Nacional)
71. GRAVURAS GAÚCHAS - 1950-52.
Carlos Scliar, Plínio Bernhardt, Glênio Bianchetti, Ailema Bianchetti, Fortunato, Gastão Hofstetter, Danúbio Gonçalves, Edgar Koetz, Carlos Mancuso, Carlos A. Petrucci, Vasco Prado e Glauco Rodrigues; gravuras.
Jorge Amado, prefácio.
Clube da Gravura de Porto Alegre e Bagé.
Rio de Janeiro. Estampa.
Tiragem de 5120 exemplares.
- 12 reproduções de linóleos e xilogravuras, em preto, 1 de cada artista.
- 120 exemplares acompanham 1 suit com as 12 gravuras originais.
(exemplares examinados : n. 457, da Livraria Correa do Lago e n. 1440, MAC-USP).
72. MADRINHA DA LUA.
Henriqueta Lisboa, poemas.
Iberê Camargo, calcografia.
Niterói. Hipocampo. 1952.
Tiragem de 116 exemplares.
- 1 água tinta.
(exemplar examinado: 15, B. J. Mindlin. O exemplar estava sem a estampa).

73. OPUS 10.

Manuel Bandeira, poemas.

Fayga Ostrower, calcografia.

Niterói. Hipocampo. 1952.

Tiragem de 116 exemplares.

- 1 água forte e água tinta preta colorida a mão.
(exemplar examinado: 15, B. J. Mindlin).

74. O REBELDE.

Herculano Inglês de Souza, texto.

Iberê Camargo, calcografias.

Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem

Bibliófilos do Brasil. 1950-52.

Tiragem de 119 exemplares.

- 29 imagens em água tinta e água forte, em preto.

(exemplar examinado: I. B. Mário de Andrade).

1953 - ORIGINAIS75. OS ENDEREÇOS. *

Izacil Guimarães Ferreira, poemas.

(quem é o ilustrador?).

Niterói. Hipocampo. 1953.

Tiragem de 116 exemplares.

- 1 linóleogravura em verde.

(exemplar: 78, B. J. Mindlin).

76. O MARINHEIRO E A NOIVA : POEMAS DE *

JOEL SILVEIRA O AMADOR DE POEMAS.

Joel Silveira, texto.

Darel, [gravuras].

Rio de Janeiro. [s.c.p.]. 1953.

Tiragem de 200 exemplares.

(exemplar B. J. Mindlin).

77. CINCO CARREIRAS DE CURURU.
 Paulo Vanzolini, texto.
 Aldemir Martins, xilogravuras.
 São Paulo. Grafex Artes Gráficas. 1954.
 Tiragem de 150 exemplares.
 - 5 imagens em preto, 5 vinhetas com letras xilografadas em preto e 1 xilogravura preta colorida com linóleo para capa.
 (exemplar examinado: 85, B. Mário de Andrade).
78. AS CONVERSACOES NOTURNAS.
 José Laurenio de Melo, texto.
 Aloisio Magalhães, impressões.
 Recife. O Gráfico Amador. 1954.
 Tiragem de 100 exemplares.
 - 10 impressões feitas a partir de uma matriz de madeira preparada com cordões colados, coloridas por pochoir.
 (exemplar examinado : 50, B. Mário de Andrade).
79. DOZE XILOGRAVURAS.
 Clube de Gravura de Porto Alegre.
 Vários artistas.
 [1952-54]
80. MEMORIAS DE UM SARGENTO DE MILICIAS.
 Manoel Antonio de Almeida, texto.
 Darel, calcografias.
 Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. 1951-54.
 Tiragem de 119 exemplares.
 - vol 1: 5 imagens grandes e 23 pequenas em água forte em preto, coloridas a mão; vol 2: 6 imagens grandes e 25 pequenas, em água forte em preto, coloridas a mão.
 (exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).
81. SÃO PAULO ANTIGO.
 Vitória Gobbs, calcografias.
 São Paulo. O Autor. 1954.
 Sem o n. da tiragem.
 - 10 imagens em água forte em preto, coloridas a mão.
 (exemplares examinados : 148/500, colorido da B. Mário de Andrade e n. 415/500, colorido; n. 215/500, só em preto; n. 410/500, colorido do MAC-USP).

82. ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO. *
Lula Cardoso Ayres, linóleo-
gravuras.
Rio de Janeiro. Ed. Conde. 1955.
- 14 imagens.
- data das estampas.
(exemplar B. Nacional).
83. ENVIO DE NAVIDAD.
Homero Icaza Sanchez, texto.
Manuel Segalá, xilogravuras.
Rio de Janeiro. Philobiblion.1955.
Tiragem de 200 exemplares.
- 1 imagem preta colorida a mão
e 1 vinheta xilografada vermelha.
(exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
84. ESPELHO CEGO. *
Cecilia Meirelles, texto.
Manuel Segalá, xilogravura.
Rio de Janeiro. Philobiblion.1955.
(Separata de A Sereia)
85. EUGENIA.
Raul de Leoni, poesias.
Manuel Segalá, xilogravuras.
Rio de Janeiro. Philobiblion.1955.
Tiragem de 100 exemplares.
- 1 imagem azul para capa, 1 em marrom e preto
dentro do livro e 1 vinheta xilografada vermelha.
(exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
86. FAVELA.
Renina Katz, xilogravuras.
[s.l.p.] [s.c.p.]. 1955.
Sem o n. da tiragem.
- 5 imagens em preto.
- data das estampas.
(exemplar examinado : 11/ 15, B. Mário de Andrade).

87. GOELDI POR ANIBAL MACHADO.
 Anibal Monteiro Machado, texto.
 O. Goeldi, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Serviço de Documentação
 do Ministério da Educação e Cultura. 1955.
 Tiragem de 5000 exemplares com reproduções.
 - 400 exemplares acompanham 1 imagem ori-
 ginal em cores.
 (exemplar examinado: sem n., B. MASP).
88. MACACO BRANCO - FORTUNA E PENA DESTA
 PERSONAGEM.
 Gastão de Holanda, texto.
 Aloisio Magalhães, linóleogravura.
 Recife. O Gráfico Amador. 1955.
 Tiragem de 100 exemplares.
 - 1 imagem em preto e cinza.
 (exemplar examinado: 48, B. J. Mindlin).
89. PAJARO HERIDO.
 Arturo Torres Rioseco, texto.
 Manuel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Ediciones de
 A Sereia, Philobiblion. 1955.
 Tiragem de 43 exemplares.
 - 1 imagem vermelha e 2 vinhetas xilografadas: 1 vermelha e 1 preta.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
90. PEQUENA PASION. *
 Hansen Bahia, xilogravuras.
 Sigwart Blum, texto.
 Buenos Aires. Bonino. 1955.
 - 14 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar : 80/250, B. Nacional).
91. PISTOIA : CEMITÉRIO MILITAR BRASILEIRO. *
 Cecilia Meireles, texto.
 Manuel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion. 1955.
92. POEMAS EM PROSA.
 Anibal Machado, texto.
 Manoel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion e Civ.
 Brasileira. Coleção Maldoror v 1. 1955.
 Tiragem de 330 exemplares.
 - 4 imagens em preto e 18 vinhetas xilografadas em vermelho.
 (exemplar examinado: 137, B. J. Mindlin)

93. POEMES DE LA NUIT.
 Cristovão de Camargo, texto.
 Manuel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion. 1955.
 Tiragem de 1030 exemplares.
 - 4 imagens em azul, amarelo e preto.
 (exemplar examinado: 39, B. J. Mindlin).
94. POETA EN NUEVA YORK.
 F. Garcia Lorca, texto e ilustração.
 Manoel Segalá, retrato do autor em calcografia.
 Rio de Janeiro. Philobiblion e Civ. Brasileira. Coleção Maldoror v 2. 1955.
 Tiragem de 304 exemplares.
 - 1 ponta seca.
 - Só os 1.s 4 exemplares são acompanhados da estampa.
 (exemplar examinado: 145, B. J. Mindlin).
95. A SEREIA - REVISTA DE ARTE E CULTURA.
 Manoel Segalá, xilogravura.
 Rio de Janeiro. Philobiblion. 1955.
 4 volumes em tiragem de 1000 exemplares.
 - 1 imagem em preto na capa e contra capa.
 (exemplares examinados: 1,2 e 3, B. J. Mindlin)
96. SONETO DA BUQUINAGEM.
 Carlos Drummond de Andrade, poesia.
 Manoel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion. 1955.
 Tiragem de 100 exemplares.
 - 1 imagem em preto, 1 vinheta xilografada em vermelho e 1 em preto.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
97. TRES CONTOS.
 Lima Barreto, texto.
 Cláudio Correa e Castro, calcogravuras.
 Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. 1952-55.
 Tiragem de 119 exemplares.
 - 35 imagens em água forte em preto.
 (exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

98. PEQUENO ORATORIO DE SANTA CLARA.

Cecilia Meireles, texto.

Manoel Segalá, xilogravuras.

Rio de Janeiro. Philobiblion. 1955.

Tiragem de 320 exemplares.

- 4 reproduções em preto.

(exemplares examinados: 20 e 148, B. Mário de Andrade).

1956 - ORIGINAIS

99. ACALANTO PARA AS MAES QUE *

PERDERAM O SEU MENINO.

Manuel Bandeira, texto.

M. Segalá, xilogravuras.

Rio de Janeiro. Philobiblion. 1956.

Tiragem de 200 exemplares.

100. OS CANTOS DE MALDOROR.

Cautréamont, texto.

Miécio Tati, tradução.

Manoel Segalá, xilogravuras.

Rio de Janeiro. Philobiblion e

Civ. Brasileira. Col. Maldoror v 8. 1956.

Tiragem de 300 exemplares.

- 6 imagens em cores únicas: azul,
vermelho, amarelo, verde, rosa e roxo.

(exemplar examinado: 31, B. J. Mindlin).

101. CANUDOS.

Euclides da Cunha, texto.

Poty, calcografias.

Rio de Janeiro. Sociedade dos

Cem Bibliófilos do Brasil. 1956.

Tiragem de 120 exemplares.

- 33 imagens em água forte e água tinta em preto.

(exemplar examinado: I. B. Mário de Andrade).

102. CINCO GRAVURAS ORIGINAIS *

EM "CAMAIEU".

Carlos Scliar, linoleogravuras.

Rio de Janeiro. Estampa. 1956.

Tiragem de 200 exemplares.

(exemplar :B. Nacional)

103. DEZ GRAVURAS DE FAYGA OSTROWER.
 Anibal Machado, apresentação.
 [s.l.p.] A autora. 1956.
 Tiragem de 45 exemplares.
 - 5 xilogravuras coloridas, 2 calcografias coloridas e 2 calcografias pretas.
 (exemplar examinado :16/40, B. Mário de Andrade).
104. DORAMUNDO - ROMANCES.
 Geraldo Ferraz, texto.
 Livio Abramo, xilogravuras.
 Santos. Centro de Estudos Fernando Pessoa. 1956.
 Sem o n. da tiragem.
 - 12 imagens em preto.
 (exemplar examinado :sem n., B. J. Mindlin).
105. FLOR DE SAO MIGUEL.
 Hansen Bahia, xilogravuras.
 Jorge Amado, prefácio.
 José Pedreira, texto.
 Salvador. Fundação Gonçalves Moriz. 1956.
 Sem n. da tiragem.
 - 20 imagens coloridas autônomas, 23 coloridas junto ao texto, 1 na folha de rosto e 1 atrás da folha de rosto.
 (exemplar examinado :117, B. Mário de Andrade).
106. GIROFLE GIROFLA.
 Cecilia Meirelles, texto.
 Manoel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion. Coleção Maldoror v 5. 1956.
 Tiragem de 330 exemplares.
 - 4 imagens coloridas.
 (exemplar examinado: 157, B. J. Mindlin).
107. MENSAGEM AO JUIZ PERFEITO. *
 Augusto Linhares, texto.
 M. Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion. 1956.
 Tiragem de 200 exemplares.

108. NATAL CARIOCA.
 Paulo Gomide, poema.
 M. Segalá, xilogravura.
 Rio de Janeiro. Philobiblion. 1956.
 Tiragem de 50 exemplares.
 -1 imagem em preto.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
109. DA PROFISSÃO DO POETA.
 Geir Campos, texto.
 Manuel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Civilização Brasileira e Philobiblion. 1956.
 Tiragem de 500 exemplares.
 - 1 imagem em preto, impressa 2 vezes.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
110. SAUDADE. *
 Da Costa e Silva, texto.
 Manuel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion - Livraria São José. 1956.
 Sem o número da tiragem.
111. SEIS GRAVURAS ORIGINAIS. *
 Glênio Bianchetti, linó-
 leogravuras.
 Rio de Janeiro. Estampa. 1956.
 - 6 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar : M. Nacional de Belas Artes).
112. A TERRA INUTIL. *
 T. S. Elliot, texto.
 Fayga Ostrower, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Civilização Brasileira / Philobiblion. 1956.
 Tiragem de 300 exemplares.
113. VOYELLES/ VOGAIS.
 J. N. Arthur Rimbaud, texto.
 Gondin da Fonseca, tradução.
 Manuel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion -
 Livraria São José. 1956.
 Sem o número da tiragem.
 - 2 imagens coloridas autônomas, 1 azul
 para capa e 1 vermelha para colofão.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).

1957 - ORIGINALS

114. A CAROLINA.
 Machado de Assis, texto.
Manuel Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion
 e Liv. São José. 1957.
 Tiragem de 100 exemplares.
 - 1 imagem roxa para capa, 1 roxa den-
 tro do livro e 1 vermelha no colofão.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
115. CICLO.
 Carlos Drummond de Andrade, texto.
Reynaldo Fonseca, xilogravuras.
 Recife. O Gráfico Amador. 1957.
 Tiragem de 96 exemplares.
 - 9 imagens em cinza, coloridas a mão.
 (exemplar examinado: 6, B. J. Mindlin).
116. CISNES.
 Julio Salusse, texto.
M. Segalá, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Philobiblion -
 Livraria São José. 1957.
 Tiragem de 100 exemplares.
 - 1 imagem azul para capa, 1 azul dentro
 do livro e 1 vinheta xilografada vermelha.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
117. MACUNAIMA, O HEROI SEM NENHUM CARATER.
 Mário de Andrade, texto.
Carybé, calcografias.
 Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem
 Bibliófilos do Brasil. 1957.
 Tiragem de 120 exemplares.
 - 44 imagens em água forte em preto.
 (exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).
118. AS NUPCIAS DO CEU E DO INFERNO. *
 Willian Blake, texto e ilustração.
 Oswaldino Marques, tradução.
M. Segalá, capa xilografada.
 Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1957.
 Tiragem de 300 exemplares.

1958 - ORIGINALS

119. ANIKI BOBO.
 Aloisio Magalhães, impressões.
 João Cabral de Melo Neto, texto.
 Recife. [s.c.p.]. 1958.
 (edição separada de O Gráfico Amador).
 Tiragem de 30 exemplares.
 - 5 impressões feitas por matrizes de madeira com cordões colados à superfície coloridas em pochoir e 1 cologravura em preto para capa.
 - texto feito especialmente para as imagens.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
120. BESTIARIO, TRECHOS DO TRATADO DESCRITIVO DO BRASIL EM 1587.
 Gabriel Soares de Sousa, texto.
 Marcelo Grassmann, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. 1958.
 Tiragem de 120 exemplares.
 - 47 imagens em preto.
 (exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).
121. O CAMINHO SEM AVENTURA *
 Lêdo Ivo, romance.
 Nexton Cavalcanti, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. O Cruzeiro. 1958.
122. CIDADE MODERNA. *
 Carlos Prado, calcografias.
 (Suiça). [s.l.p.] [s.c.p.] 1958.
 (exemplar B. J. Mindlin).
123. FACE OCULTA *
 José Lins Carvalho Filho, texto.
 Calasans Neto, xilogravuras.
 Alberto Valença, retrato do autor.
 Salvador. Universidade da Bahia, 1958.
124. IMPROVISACAO GRAFICA.
 Aloisio Magalhães, experimentações gráficas.
 Recife. O Gráfico Amador. 1958.
 Tiragem de 70 exemplares.
 - 1 imagem colorida em xilografia e monotipia, para folha de rosto e 1 monotipia sobre madeira em verde.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).

125. MUNDO GUARDADO.

Luiz Delgado, texto.

Aloisio Magalhães, litografias.

Recife. O Gráfico Amador. 1958.

Tiragem de 200 exemplares.

- 4 imagens em preto, sendo 1 para capa.
(exemplar examinado: 81, B. J. Mindlin).

126. NOIGANDRES 4, POESIA CONCRETA.

Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo, poesias.

São Paulo. [s.c.p.]. 1958.

Sem n. da tiragem.

- capa 1 serigrafia de Hermelindo Fiaminghi.
(exemplar examinado: L. Correa do Lago)

127. NOVE SERIGRAFIAS.

Aldemir Martins, serigrafias.

Pietro Maria Bardi, texto.

Buenos Aires. Galeria Bonino. 1958.

Tiragem de 231 exemplares.

- 9 imagens coloridas.

- 1 exemplar com as pinturas originais.

(exemplares examinados: 88/100, B. Mário de Andrade e 96/100 do MAC-USP).

1958 - REPRODUÇÕES

128. MAPA (revista de literatura).

Glauber Rocha, direção.

Paulo Gil Soares, redação.

Salvador. [s.c.p.]. 1958.

Sem n. da tiragem.

- capa reprodução de xilogravura de Calasans Neto.
(exemplar examinado: L. Corrêa do Lago).

129. PAISAGEM DAS SECAS.

Mauro Mota, texto.

Ilustração, xilogravuras populares.

Recife. Ministério da Educação e Cultura e Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. 1958.

Sem n. da tiragem.

(exemplar examinado: L. Correa do Lago).

130. MENINO DE ENGENHO.

José Lins do Rego, texto.

Portinari, calcografias.

Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem

Bibliófilos do Brasil. 1959.

Tiragem de 120 exemplares.

- 30 imagens em água forte e água tinta em preto.

(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

131. NAVIO NEGREIRO. *

Castro Alves, poema.

Hansen Bahia, xilogravuras.

Salvador. Livraria Progresso Ed. 1959.

Sem o n. da tiragem .

(exemplar da Livraria Correa do Lago).

132. QUADERNA. *

João Cabral de Melo Neto, poemas.

(Aloisio Magalhães ?), litografias coloridas.

Recife. O Gráfico Amador. 1959.

ANOS 50 - ORIGINAIS

133. CHUVA DE CAJU. *

Aldemir Martins, xilogravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.] (anos 50)

- 12 imagens.

ANOS 50 - REPRODUÇÕES

COLEÇÃO OBRAS COMPLETAS DE F. M. DOSTOIEVSKI. (2)

Rio de Janeiro. José Olympio. (há uma possibilidade de que tenham sido impressas pelo próprio taco na minerva)

134. - NOITES BRANCAS E OUTRAS HISTORIAS.

- Noites Brancas.

Olivia Krahenbuhl, tradução.

Livio Abramo, linóleogravuras.

- O Herozinho.

Olivia Krahenbuhl, tradução.

Marcelo Grassmann, xilogravuras.

- A Aldeia de Stepantchikovo e seus moradores. Olivia Krahenbuhl, tradução. Darel, bicos de pena **

- Um romance em nove cartas. Vivaldo Coaracy, tradução **

- Polzeinkóv. Tradução de Olivia Krahenbuhl; Darel, bicos de pena **
 - O Sr. Prokhartchin.
Vivaldo Coaracy, tradução.
Marcelo Grassmann, xilogravuras.
 - Um coração fraco. Olivia Krahenbuhl, tradução. Darel, bicos de pena **.
- (exemplar: L. Brandão, SP).

135. - O LADÃO HONRADO

- O ladrão honrado. Olivia krahenbuhl, tradução. Luis Jardim, desenhos **
 - O sonho do titio. Olivia Krahenbuhl, tradução. Danilo Prete, ilustração **
 - Arvore de Natal e um casamento.
Vivaldo Coaracy, tradução.
Marcelo Grassmann, xilogravuras.
 - O sósia.
Vivaldo Coaracy, tradução.
Livio Abramo, linóleogravuras.
 - Gente pobre. Wanda M. de Castro, tradução. Marta Schidrowitz **
 - A mulher alheia e o homem de baixo da cama. Olivia K., tradução. Luis Jardim, desenhos **
- (exemplar: L. Brandão, SP)

136. - O ETERNO MARIDO E VARIAS NOVELAS.

- O eterno marido.
Boris Schnarderman, tradução.
Axl Leskoschek, xilogravuras.
 - Memórias do subsolo.
Boris S., tradução.
Pedro Riu, bicos de pena.
O. Goeldi, xilogravuras.
 - O crocodilo. Boris S., tradução. Pedro Riu, bicos de pena**
 - Niétotchka Niezvànova. Boris S., tradução. Marta Schidrowitz **
 - Notas de inverno sobre impressões de verão. Pedro Riu, bicos de pena **
 - Uma história lamentável. Gulmara Lobato de M. Pereira, tradução. Pedro Riu, bicos de pena **
- (exemplar: L. Brandão, SP)

** edições que fazem parte da obra mas não trazem gravuras.

(2) Essas edições revistas das novelas de Dostoievski são posteriores à iniciativa de edição de Obras Completas. A data correta não pôde ser precisada, mas em muitas cronologias de O. Goeldi consta como 1953 a data de realização das gravuras para Memórias do subsolo, como em Reis Jr. e no catálogo da exposição da Galeria Grifo.

137. HANSEN BAHIA.

xilogravuras, catálogo de exposição.

Jorge Amado, introdução.

Koeln. Galerie Boisseree, B. Nacional do Rio de Janeiro e Museu de Arte DE S.P. 1960.

Sem n. de tiragem.

- 1 xilo em preto, assinada, 1959.

(exemplar examinado: sem n., B. MASP)

138. NAVIO NEGREIRO. *

Hansen Bahia, xilogravuras .

Hof Italiaander, prefácio.

Hanburg. Duckerei Hans Cristian. 1960.

139. ORIXAS.

Marina Caram, litografias.

Carlos von Schmidt, apresentação.

São Paulo. A autora pela Fundação

Armando Alvares Penteado. 1960.

Sem n. da tiragem.

- 8 imagens em preto.

(exemplar examinado :3/8, B. Mário de Andrade, com 1 lito extra, não numerada).

140. PASSARGADA.

Manuel Bandeira, poesias.

Aldemir Martins, calcografias.

Rio de Janeiro. Sociedade dos

Cem Bibliófilos do Brasil. 1960.

Tiragem de 120 exemplares.

- 38 imagens em água forte e água tinta, em preto e coloridas.

(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

141. POEMAS XILOGRAVURAS. *

Lígia Pape, xilogravuras.

Rio de Janeiro. Espaço 5. 1960.

Sem o número da tiragem.

(exemplar da exposição Bienal Brasil Século XX - F. Bienal).

142. XILOGRAVURAS POPULARES. *

Walderêdo Gonçalves, gravuras.

Crato - Ceará. Faculdade de Filosofia

da Universidade Federal do Ceará. 1960.

1961 - ORIGINALS

143. **Almir Mavignier, serigrafias. ***
Rio de Janeiro. [s.c.p.]. 1961.
- 48 imagens.
144. **BRASIL.**
Livio Abramo, João Luiz Chaves
e Maria Bonomi, gravuras.
São Paulo. Estudio Gravura. 1961.
Tiragem de 60 exemplares.
- Respectivamente: 3 xilogravuras em preto, 3
calcografias coloridas e 3 xilogravuras coloridas.
(exemplar examinado: 56, B. Mário de Andrade).
145. **CINCO POEMALHITOS. ***
Antonio Bandeira, gravuras.
Buenos Aires. Galeria Bonino. 1961.
146. **DJANIRA.**
Serigrafias.
Buenos Aires. Galeria Bonino. 1961.
Tiragem de 200 exemplares.
- 6 imagens coloridas.
- data das estampas.
(exemplar examinado:116, B. E. Mindlin).
147. **DOZE GRAVURAS. ***
Orlando da Silva, gravuras.
Flávio de Aquino, prefácio.
[s.l.p.] [s.c.p.]. 1961.
148. **PORANDUBA AMAZONENSE.**
João Barbosa Rodrigues, texto.
Darel, calcografias.
Rio de Janeiro. Sociedade dos
Cem Bibliófilos do Brasil. 1961.
Tiragem de 120 exemplares.
- 23 imagens em água forte em preto.
(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

149. OS SONETOS INGLESES DE JOSE ALBANO.
 Jair Gramacho, tradução.
 Calasans Neto, xilogravuras.
 Salvador. Macunaima. 1961.
 Tiragem de 200 exemplares.
 - 1 imagem preta para capa e 1 roxa
 dentro do livro.
 (exemplar examinado: 176, B. J. Mindlin).

1961 - REPRODUÇÕES

150. O LIVRO DE DANIEL.
 Paulo Dantas, texto.
 Newton Cavalcanti, xilogravuras.
 São Paulo. Francisco Alves. 1961.
 (Trilogia Nordestina n. 3).
 Sem n. da tiragem.
 - 7 reproduções em preto e uma
 colorida para capa.
 (exemplar examinado: 105).
151. MAR MORTO.
 Jorge Amado, texto.
 Oswaldo Goeldi, xilogravuras.
 Clóvis Graciano, capa.
 Carlos Scliar, retrato do autor.
 11. edição. São Paulo. Martins. 1961.
 (Coleção Obras Ilustradas de Jorge
 Amado vol V).
 Sem n. da tiragem.
 - 8 reproduções em preto.
 (exemplar examinado: sem n. coleção pessoal).
152. SEARA VERMELHA.
 Jorge Amado, texto.
 Carlos Scliar, linóleogravuras.
 Clóvis Graciano, capa.
 9. edição. São Paulo. Martins. 1961.
 (Coleção Obras Ilustradas de Jorge
 Amado vol XII).
 Sem n. da tiragem.
 - 10 linóleos em preto.
 (exemplar examinado: sem n. Coleção pessoal).

153. OS SUBTERRANEOS DA LIBERDADE.

Jorge Amado, texto.

Renina Katz, linóleos e xilogravuras.

Clóvis Graciano, capa.

São Paulo. Martins. 1961

(Coleção de Obras Ilustradas de Jorge Amado vol XIII).

Sem n. da tiragem.

- vol II, 4 reproduções em preto; vol III, 4 reproduções também em preto.

(exemplar examinado: sem n. Coleção pessoal).

1962 - ORIGINAIS154. CADERNOS DE JOAO.

Anibal Machado, texto.

Babinski, calcografias.

Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. 1962.

Tiragem de 120 exemplares.

- 22 imagens em água forte, água tinta e verniz mole em preto.

(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

155. OS DOZE APOSTOLOS. *

Mestre Noza (Inocência da

Costa Nick), xilogravuras.

Ceará. Museu de Arte e

Universidade Federal do Ceará. 1962.

156. GRAVURAS POPULARES NORDESTINAS. *

Orlando Martins, (organização).

Recife. Luzeiro do Norte. 1962.

- 40 xilogravuras de vários artistas.

157. GRAVURAS, PRIMEIRA SERIE - IMAGENS DA POESIA POPULAR, XILOGRAVURAS.

M. Cavalcanti Proença, apresentação.

Rio de Janeiro. Gavião Real. 1962.

Tiragem de 250 exemplares.

- estampas de 1 a 9 : coleção da Casa Rui Barbosa;

de 10 a 14 : coleção Origenes Lessa; de 15 a 17:

coleção M. Cavalcanti Proença.

(exemplar examinado : B. Centro Cultural S. Paulo).

158. LIÇÕES DE ABISMO.
 Gustavo Corção, texto.
 O. Goeldi, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Livraria
 Agir Editora. 1962.
 Tiragem de 2000 exemplares.
 - 13 imagens em preto e e vinhetas xilografadas.
 (exemplar examinado :20, B. Mário de Andrade).
159. P. Persival, xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1962.
 Sem n. da tiragem.
 - 10 imagens em preto.
 - data das estampas.
 (exemplar examinado: sem n., B. Mário de Andrade).
160. PRIMEIROS POEMAS DA VIDA MAIOR.
 Raulita Guerra Odriozola, poemas.
 Fernando Odriozola, calcografias.
 São Paulo. Furest. 1962.
 Tiragem de 50 exemplares.
 - de 6 a 4 imagens em água forte, em preto. O 1.
 exemplar com duas séries, 1 sanguinea e outra
 preta; os 9 seguintes com 6 e os 40 restantes com 4.
 (exemplar examinado: 5, B. Mário de Andrade).
161. VIDA DE LAMPIAO - VIRGULINO FERREIRA.
 Mestre Noza, xilogravuras.
 Francisco Carvalho, versos.
 Fortaleza. Museu de Arte e Universi-
 dade do Ceará. 1962.
 Sem n. da tiragem.
 - 20 imagens em preto.
 (exemplar examinado: sem n., B. MAM).

1962 - REPRODUÇÕES

162. Gerson Knispel, litografias.
 Brecht, poema.
 Tatiana Berlinky, apresentação.
 São Paulo. Urupês. 1962.
 Tiragem de 500 exemplares.
 - 24 reproduções em preto.
 (exemplar examinado: 391, Pinacoteca S.P.).

163. ALDEMIR EM CORES.
Aldemir Martins, serigrafias.
Erico Verissimo, texto.
São Paulo. Cultrix. 1963.
Tiragem de 500 exemplares.
- 7 imagens coloridas.
- primeiros 15 acompanham 1
desenho original.
(exemplar examinado: 392, B.Mário de
Andrade e exemplar da B. Nacional).
164. Di Cavalcanti,
desenhos.
Vinicius de Moraes, balada introdutória.
Coleção Mestres do Desenho.
São Paulo. Cultrix. 1963.
Tiragem de 2000 exemplares.
- 15 reproduções de desenhos.
- primeiros 200 acompanham 1 serigrafia colorida.
(exemplar examinado :167, B. Mário de Andrade).
165. A MORTE E A MORTE DE QUINCAS
BERRO D'AGUA.
Jorge Amado, texto.
Di Cavalcanti, linóleogravuras.
Rio de Janeiro. Sociedade dos
Cem Bibliófilos do Brasil. 1963.
Tiragem de 120 exemplares.
- 6 imagens coloridas.
(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).
166. VINTE PERSONAGENS DE OS MAIAS.
Vladimir Alves de Sousa, calcografias.
Rio de Janeiro. Clube do Eça. 1963.
Tiragem de 150 exemplares.
- 20 imagens em cor única.
(exemplar examinado n. 132 : da Livraria Correa do Lago).

167. CAMPO GERAL.
Guimarães Rosa, texto.
Djanira, calcografias e linóleos.
Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. 1964.
Tiragem de 120 exemplares.
- 19 imagens em água forte em preto, coloridas
por linóleo em vermelho, azul e verde.
(exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).
168. CARLOS OSWALD GRAVADOR.
Orlando da Silva, catálogo raisonné.
Rio de Janeiro. Gravura de Arte Ed. 1964.
Tiragem de 100 álbuns e 300 catálogos.
- 5 calcografias, coloridas e pretas.
(exemplar examinado: 24, B. MASP).
169. Eduardo Sued, *
calcografias.
[s.l.p.] [s.c.p.] 1964.
(exemplar 29/30, B.Nacional).
170. O FAUNO E A FAUNA.
Marcelo Corção, texto.
Marcelo Grassmann, calcografias.
Rio de Janeiro. [s.c.p.]. 1964.
Tiragem de 100 exemplares.
- 5 imagens em água forte em preto.
(exemplar examinado: 87, B. MASP)
171. OITO POEMAS DENSOS. *
Leonardo Alencar, Emannel Araujo e
Juarez Paraiso; xilogravuras.
[s.l.p.] Liv. Regina. 1964.
- respectivamente: 3, 3 e 2 imagens.
- data das estampas.
(exemplar: B. Nacional).
172. Trindade Leal, xilogravuras.
[s.l.p.] [s.c.p.]. 1964.
Sem n. da tiragem.
- 10 imagens em preto.
- data das estampas.
(exemplar examinado: 101/ 400 B. Mário de Andrade).

173. Trindade Leal, xilogravuras.
 Paulo Mendes de Almeida, palavras.
 São Paulo. Julio Pacello. 1964.
 Tiragem total de 528 exemplares.
 - 10 imagens em preto.
 - exemplar único A com 2 séries das gravuras, 1 sépia, outra preta e mais 10 desenhos originais.
 (exemplares examinados : HC II/ 100, B. Mário de Andrade e XXV / 100, MAC-USP).

1965 - ORIGINAIS

174. BAHIA.

Emanoel Araujo, xilogravuras.
 Odorico Tavares, apresentação.
 São Paulo. Cultrix. 1965.
 Tiragem de 400 exemplares.
 - 7 imagens coloridas.
 (exemplar examinado : B. Mário de Andrade).

175. IGREJAS ANTIGAS DO RIO DE JANEIRO.

Quirino Campofiorito, (serigrafias).
 Guilherme Auler, texto.
 Coleção 4. Centenário, 3.n vol.
 Petrópolis. Vitor P. Brumlik. 1965.
 Sem n. da tiragem.
 - 12 imagens reproduzindo desenhos.
 (exemplar examinado: sem n., MASP)

176. OURO PRETO. *

Geza Heller, calcografias.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1965.
 - 10 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar B. Nacional).

177. QUATRO CONTOS.

Machado de Assis, texto.
 Poty, calcografias.
 Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. 1965.
 Tiragem de 120 exemplares.
 - 12 imagens em água forte e ponta seca: 1 preta e 11 em sépia e sanguínea.
 (exemplar examinado : I, B. Mário de Andrade).

178. 14 BOIS ORIGINAUX, GRAVES PAR MESTRE NOZA, *
accompagnés Récit de la Croix de Jésus Christ
et d'une Oraison Populaire Bretonne du XIX siècle.
 Mestre Nosa, xilogravuras.
 [França]. Ed. Robert Morel. 1965.

179. Raimundo de Oliveira, *
 serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1965.
 - 5 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar B. Nacional).

180. VINTE E CINCO GRAVURAS. *
 Eduardo Sued, calcografias.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1964-65.
 Tiragem de 30 exemplares.

181. XILOGRAVURA POPULAR. *
 varios artistas, xilogravuras.
 Abelardo Rodrigues, apresentação.
 Recife. Imprensa Universitária. 1965.
 - 10 imagens.

1965 - REPRODUÇÕES

182. XILOGRAVURAS - CENAS DO APOCALIPSE.
 Walderedo Gonçalves, xilogravuras.
 Cadernos de Arte I.
 Crato. Faculdade de Filosofia. 1965.
 Sem n. de tiragem.
 - 8 reproduções em preto.
 (exemplar examinado: sem n., B. MASP).

1966 - ORIGINAIS

183. ABC DA ARTE E DO AMOR
DE CALASANS GRAVADOR.
 Calasans Neto, xilogravuras.
 Gláuber Rocha, texto.
 Salvador. S. A. Artes Gráficas. 1966.
 Tiragem de 200 exemplares.
 - imagens em preto.
 (exemplar examinado : B. Cen-
 tro Cultural S. Paulo).

184. AS APARIÇÕES.
 Jorge de Lima, texto.
 Eduardo Sued, calcografias.
 Rio de Janeiro. Sociedade
 dos Cem Bibliófilos do Brasil. 1966.
 Tiragem de 120 exemplares.
 - 12 imagens em água forte e
 água tinta, em preto.
 (exemplar examinado : I, B. Mário de Andrade).
185. OS BICHOS DA RODA : ALBUM
 DE 25 XILOGRAVURAS.
 José Cláudio da Silva,
 gravuras e texto.
 Recife. [s.c.p.]. 1966.
 Sem n. da tiragem.
 - 26 imagens pretas, 1 na folha de rosto.
 (exemplar examinado: sem n., B. Mário de Andrade).
186. DJANIRA.
 Serigrafias.
 Rodrigo de Mello Franco de Andrade, texto.
 São Paulo. Cultrix. 1966.
 Tiragem de 750 exemplares.
 - 5 serigrafias coloridas.
 (exemplar examinado: 568, B. J. Mindlin).
187. GRAVURA DE ARTE EDITORA, PRI- *
 MEIRA SERIE PARA ASSINANTES.
 José Assunção Sousa, Modesto Brocos e Gomes, Darel,
 Roberto de la Monica, Marcelo Grassmann, Ana Leticia,
 Rossini Perez e Gilvan Samico; gravuras.
 Guanabara. Gravura de Arte Editora. 1966.
 (exemplar 87/100, B. Nacional).
188. PEQUENA BIBLIA DE RAIMUNDO DE OLIVEIRA.
 Raimundo de Oliveira, xilogravuras.
 Jorge Amado, palavras.
 São Paulo. Julio Pacello. 1966.
 Tiragem de 650 exemplares.
 - 10 imagens coloridas.
 (exemplar examinado: sem n., B. Mário de Andrade).
189. RAIMUNDO DE OLIVEIRA: ALBUM DE XILOGRAVURAS. *
 Buenos Aires. Ed. Galeria Bonino. 1966.

190. RIO DE JANEIRO. *
 Geza Heller, calcografias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1966.
 - 10 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar B. Nacional).

1967 - ORIGINAIS

191. Ana Leticia, serigrafias. *
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1967.
 - 5 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar M. Nacional de Belas Artes).
192. Babinski, calcografias.
 Marcelo Corção, texto.
 São Paulo. Julio Pacello. 1967.
 Tiragem de 58 exemplares e mais 10 exemplares
 das gravuras.
 - 6 imagens em água forte em preto.
 - 5 exemplares (D a H) coloridos a mão.
 (exemplar examinado : G, B. Mário de Andrade).
193. CANTIGO DOS CANTIGOS. *
 Glauco Rodrigues, serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1967.
 - 5 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar 21/200 B. Nacional
 e 136/200, M. Nacional de Belas Artes).
194. Carlos Scliar, serigrafias. *
 Rio de Janeiro. Estampa. 1967.
 Tiragem de 200 exemplares.
 - 5 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar 125, M. Nacional de Belas Artes).
195. CICLO DA MOURA : POEMAS INEDITOS.
 Augusto Frederico Schmidt, texto.
 Cicero Dias, calcografias.
 Rio de Janeiro. Sociedade dos Cem
 Bibliófilos do Brasil. 1967.
 Tiragem de 120 exemplares.
 - 12 imagens em preto.
 (exemplar examinado: I, B. Mário de Andrade).

196. CINCO ESTAMPAS.
 Gastão Manoel Henrique, serigrafias.
 Rio de Janeiro. [s.c.p.]. 1967.
 Sem n. da tiragem.
 - 5 imagens coloridas.
 (exemplar examinado:137/200, Pinacoteca S.P.).
197. CINCO ESTAMPAS. *
 Glênio Bianchetti, serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1967.
 - 5 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar 73/200, M. Nacional de Belas Artes)
198. O DEFUNTO.
 Pedro Nava, poema.
 Calasans Neto, xilogravuras.
 Salvador. Macunaima. 1967.
 Tiragem de 50 exemplares.
 - 1 imagem em preto.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
199. DJANIRA.
 Djanira, gravuras e desenhos.
 Mario Barata, trabalho crítico.
 Clarival Valladares, ensaio.
 Rio de Janeiro. Galeria de Arte
 Moderna Editora. 1967.
 Tiragem de 526 exemplares.
 - 5 serigrafias, 5 xilogravuras e 5 reproduções de
 desenhos, 2 partituras musicais e 3 poemas ilustrados.
 (exemplares examinados : n. 312 , B. Mário de Andrade
 e 475 da Pinacoteca S.P.).
200. GRAVURA DE ARTE EDITORA, SEGUNDA SERIE PARA ASSINANTES.
 Iberê Camargo, Edith Behring, Henrique Oswald, Eduardo Sued,
 Mário Gruber, Livio Abramo, José Barbosa, Ivan Serpa; gravuras.
 Harry Laos, Flávio de Aquino, Orlando da Silva, Marc Berkowitz,
 José Geraldo Vieira, José R. T. Leite, Quirino Campofiorito e
 Frederico Moraes, textos.
 Orlando da Silva, texto : " De colecionismo, Noções ".
 Guanabara. Gravura de Arte Editora. 1967.
 (exemplar : L. Correa do Lago).

201. IGREJAS BARROCAS DE MINAS
 Aguilar, xilogravuras.
 Neli Dutra, texto.
 São Paulo. Julio Pacello. 1967.
 Tiragem de 300 exemplares.
 - 7 imagens coloridas.
 (exemplar examinado : n. 35, B. Mário de Andrade).
202. INTERIORES COLONIAIS. *
 Ivan Manquetti, serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1967.
 - 5 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar 35/200, M. Nacional de Belas Artes).
203. O MEU E O SEU.
 Antonio Henrique Amaral, xilogravuras.
 Ferreira Gullar, apresentação.
 São Paulo. Edição Mirante das Artes. 1967.
 Tiragem de 320 exemplares.
 - 7 imagens coloridas e 1 acompanhando o nome.
 (exemplares examinados: 167, B. Mário de Andrade
 e n. 96 do MAC-USP).
204. Milton Dacosta, calcografias.
 Carlos Drummond de Andrade, poema.
 São Paulo. Julio Pacello. 1967.
 Tiragem de 110 exemplares.
 - 10 imagens em sanguinea.
 (exemplar examinado: 23/100, B. Mário de Andrade).
205. SALVADOR. *
 Geza Heller, calcografias.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1967.
 - 10 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar B. Nacional).

1968 - ORIGINAIS

206. ALDEMIR MARTINS.
 Xilogravuras.
 Emanoel Araujo, tiragem
 e programação gráfica.
 Salvador. Onile. 1968.
 Tiragem de 50 exemplares.
 (exemplares examinados: 5, 26, 27 e 28;
 Pinacoteca S.P. Todos incompletos).

207. CAIXAS 1. *
 Carlos Scliar, serigrafias.
 Rio de Janeiro. Estampa. 1968.
 Tiragem de 50 exemplares.
 - 5 imagens.
 - data das estampas: 1967.
 - data da publicação em R. Pontual: "Scliar - o real em reflexo e transfiguração".
 (exemplares: 37, B. Nacional e 18, M. Nacional de Belas Artes).
208. CAIXAS 2. *
 Carlos Scliar, serigrafias.
 Rio de Janeiro. Estampa. 1968.
 Tiragem de 50 exemplares.
 - 5 imagens.
 - data das estampas: 1967.
 - data da publicação por R. Pontual.
 (exemplares: 24, B. Nacional e 18, M. Nacional de Belas Artes).
209. Darel V. Lins, calcografias.
 Clarice Lispector, texto.
 São Paulo. Julio Pacello. 1968.
 Tiragem de 126 exemplares.
 - 12 imagens em água forte em preto.
 (exemplar examinado: 76, B. Mário de Andrade).
210. DEZ GRAVADORES BRASILEIROS, EDIÇÃO COMEMORATIVA DO XX ANIVERSARIO DA ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL, 1948-1968.
 Darel, Djanira, Edith Behring, Eduardo Sued, Fayga Ostrower, Geza Heller, Iberê Camargo, Marília Rodrigues, Milton Dacosta e Orlando da Silva; gravuras.
 [s.l.p.] Escolinha de Arte de Brasil. 1968.
 Tiragem de 60 exemplares.
 - respectivamente: 1 água forte preta, 1 água forte preta, 1 metal verde e marrom, 1 água forte e água tinta preta, 1 xilo colorida, 1 água forte preta, 1 água tinta preta, 1 metal preta e laranja, 1 água forte marrom e 1 metal preta.
 (exemplar examinado: 56, B. J. Mindlin).
211. Edith Behring, calcografias.
 Walmir Ayala, poema.
 São Paulo. Julio Pacello. 1968.
 Tiragem de 116 exemplares.
 - 10 imagens.
 (exemplar examinado :5/100, B. Mário de Andrade).

212. ENVELOPE COLETIVO. *
 Carlos Scliar, Gastão M. Henrique
 e Rubens Guerchman, serigrafias.
 Rio de Janeiro. Estampa. 1968.
 Tiragem de 200 exemplares.
213. FAYGA OSTROWER - 20 GRAVURAS -
 1954 - 1966.
 Reproduções de xilogravuras e calcografias em off set.
 Murilo Miranda, apresentação.
 Antonio Bento, prefácio.
 Rio de Janeiro. B. Nacional e
 Ministério da Educação e Cultura. 1968.
 Tiragem de 1050 exemplares.
 - primeiros 50 exemplares acompanham 3 xilogravuras coloridas.
 (exemplares examinados: B. MASP , com as es-
 tampas originais e 467, B. Mário de Andrade).
214. FECUNDAÇÃO.
 Farnese de Andrade Neto, serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1968.
 Sem n. da tiragem.
 - 5 imagens coloridas.
 (exemplar examinado: 24/200, B. Mário de Andrade).
215. FRUTAS. *
 Carlos Scliar, serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1968.
 - 5 imagens.
 - data das estampas: 1967.
 - data da publicação Pontual, R.
 (exemplares: 23, B. Nacional e 20, M. Nacional de Belas Artes).
216. GATOS. *
 Emmanoel Araújo, calcografias.
 Jorge Amado, texto.
 Salvador. Itapoan. 1968.
 Tiragem de 33 exemplares.
217. GIRAMUNDO. *
 José Altino, xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1968.
 - 5 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar 4/150, B. Nacional).

218. **Henrique Carlos Bicalho Oswald, calcografias.**
 Mário Schemberg, apresentação.
 Edição póstuma. Salvador. Onile. 1968.
 Sem n. da tiragem.
 - 7 imagens em preto e uma colada à capa.
 (exemplares examinados: 102/150, Pinacoteca
 S.P., n. 57/150, B. Nacional e n. 103/150, MAC-USP)
219. **HINO NACIONAL BRASILEIRO.**
 Osório Duque Estrada, poema.
 Isabel Pons, calcografias.
 Rio de Janeiro. Sociedade dos
 Cem Bibliófilos do Brasil. 1968.
 Tiragem de 140 exemplares.
 - 6 imagens coloridas.
 (exemplar examinado: 9, B. J. Mindlin).
220. **HISTORIA DA GRAVURA NO BRASIL I.**
 José Roberto Teixeira Leite, textos.
 Waldir Ayala, poema.
 Babinski, Edith Behring, Darel, Djanira,
 Goedi, Grassmann, Mário Gruber, E. C. Jardim,
 Trindade Leal e xilogravuras populares; gravuras.
 São Paulo. Julio Pacello. 1968.
 Tiragem de 280 exemplares.
 - respectivamente: 1 metal, 1 metal, 1 metal, 1
 metal, 1 xilo, 1 xilo, 1 linóleo, 1 metal e 1 xilo.
 (exemplar examinado: n. 8/200 , B. Mário de Andrade).
221. **Marcelo Grassmann, calcografias.**
 Marcelo Corção, texto.
 São Paulo. Julio Pacello. 1968.
 Tiragem de 110 exemplares.
 - 10 imagens em cores únicas.
 (exemplar examinado: 15/100, B.Mário de Andrade).
222. **MEU BRASIL.**
 Manoel Araújo (Manezinho), serigrafias.
 Aldemir Martins, apresentação.
 Rio de Janeiro. Kosmos. 1968.
 Tiragem de 350 exemplares.
 - 6 imagens coloridas.
 (exemplar examinado : 10, Livraria Correa do Lago).

223. PONHA UM TIGRE NA SUA GRAVURA. *
 Unhandeijara Lisboa, xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1968.
 Tiragem de 150 exemplares.
 - 5 imagens.
 (exemplar da exposição Xilogravura do
 Cordel a Galeria-MASP-1984).

224. SEIS SERIGRAFIAS. *
 Renina Katz, serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1968.
 Tiragem de 50 exemplares.

225. Sônia Castro, xilogravuras.
 José Carlos Capinam, poema.
 [s.l.p.] Ateliê Planejamento. 1968.
 Sem N. da tiragem.
 - 10 imagens em preto.
 (exemplar examinado: 27, Pinacoteca S.P.).

226. XILOGRAVURA POPULAR DO NORDESTE. *
 José Costa Leite, gravuras.
 Evandro Rabello e Vital Fernandez, organização.
 Recife. [s.c.p.]. 1968.

1968 - REPRODUÇÕES.

227. EL GRABADO EN EL BRASIL I - GRABADORES POPULARES.
 José de Sousa Rodrigues, introdução e seleção.
 Mestre Noza, Maxado, J. Borges, Ivani, José Costa Leite, Ciro
 Fernandes, José Stênio S. Dinis, Antônio Baixa Funda, Abraão Be-
 zerra Batista, José Martins dos Santos, Dila, Marcelo Alves
 Soares, Varela, Jerônimo Soares, João de Barros, Mestre Amaro,
 Manoel Apolinário e Antonio de Almeida; xilogravuras reprod.
 Lima - Peru. Centro de Estudos Brasileños. 1968.
 Sem n. da tiragem.
 (exemplar examinado: sem n., B. MASP).

1969 - ORIGINAIS

228. CINCO GRAVURAS ORIGINAIS. *
 Carlos Oswald, calcografias.
 Rio de Janeiro. Gravura
 de Arte Editora. 1969.

229. HISTORIA DA GRAVURA NO BRASIL II.

José Roberto Teixeira Leite, texto.

Lélia Coelho Frota, poema.

Anna Leticia, Carlos Prado, Carlos

Scliar, Farnese, Milton Dacosta,

Otávio de Araujo, Regina Silveira,

Renina Katz, Vera Barcellos e

Wesley Duke Lee; gravuras.

São Paulo. Julio Pacello. 1969.

Tiragem de 285 exemplares.

- respectivamente: 1 metal, 1 metal,

1 linóleo, 1 metal, 1 metal, 1 xilo,

1 xilo, 1 xilo e 1 metal.

(exemplar examinado: 8/200, B. Mário de Andrade).

230. NAMORADOS.

Zoravia Bettiol, xilogravuras.

Jorge Amado, texto.

São Paulo. Julio Pacello. 1969.

Tiragem de 900 exemplares.

- 10 imagens coloridas.

(exemplar examinado :31/100,B. Mário de Andrade).

231. OBJETOS/ POEMA.

Julio Plaza, serigrafias objeto.

Augusto de Campos, poema serigrafado.

São Paulo. Julio Pacello. 1969.

Tiragem de 136 exemplares.

- 10 serigrafias em azul, amarelo e vermelho.

(exemplar examinado :V, B. Mário de Andrade).

232. PEQUENO BESTIARIO BRASILEIRO.

Gerda Brentani, calcografias.

Paulo Vanzolini, texto.

São Paulo. Julio Pacello. 1969.

Tiragem de 126 exemplares.

- 10 imagens.

(exemplar examinado : n. 28/100,B. Mário de Andrade).

233. Vera Bocayuva Mindlin, calcografias.

João Cabral de Melo Neto, poema.

São Paulo. Julio Pacello. 1969.

Tiragem de 126 exemplares.

- 10 imagens coloridas em cores únicas e uma 2. série das mesmas imagens em areia.

(exemplar examinado: V/X da B. Mário de Andrade).

234. VIA SACRA.

Mestre Nosa, xilogravuras.

Maria Eugênia Franco, texto.

São Paulo. Julio Pacello. 1969.

Tiragem de 600 exemplares.

- 15 imagens em preto sobre papel colorido.

(exemplar examinado :sem n., Pinacoteca S.P.)

1970 - ORIGINALS235. ALBUM N. 1. *

Orlando da Silva, calcografias.

[s.l.p.] [s.c.p.] 1970.

(exemplar 5/150, B. Nacional).

236. DEZ SERIGRAFIAS

Regina Silveira, serigrafias.

Mayaguez. Faculdades de Artes e Ciências da Universidade de Porto Rico. 1970.

Tiragem de 25 exemplares.

- 10 serigrafias em 2 cores, uma sempre preta.

(exemplar examinado: n. 5, MAC-USP)

237. DOZE DESENHOS.

Carlos Scliar, serigrafias.

Rio de Janeiro. MAM. 1970.

Tiragem de 50 exemplares.

- 12 imagens em sépia.

(exemplar examinado: 20, Pinacoteca S.P.).

238. FERROS DO CARIRI - UMA LENDA SERTANEJA.

Ariano Suassuna, texto e ilustração.

Recife. Guariba. 1970.

Tiragem de 550 exemplares.

- 10 xilogravuras em preto concebidas por Suassuna e realizadas por Dila.

(exemplar examinado :485, B. Mário de Andrade).

239. LITO - 70.

Gastão de Holanda, ensaio.

João Camara, litografias.

[s.l.p.] Gastão de Holanda, Cecília Jucá e José Mindlin. Escola de Arte da Univ. de Pernambuco. 1970.

Tiragem de 300 exemplares.

- 20 imagens em preto e 1 vermelha para folha de rosto.

(exemplar examinado: 21, B. Mário de Andrade).

240. MACUNAIMA.

Alfredo Carlos, Anete Souza, Maria B. Teixeira, Thereza C. Os-sunechiro, Helena Nakinito, Nilse Giovanelli, Maryland Sommared, Nilsa Godoy, Maria L. Flora, Aiko Nagau, Leisa, Marilene L. Delarco, Hilda Fumubori, Eigi, Marilda A. Juliocis, Maria C. Pimentel e Yvete R. Coutinho; calcografias e xilogravuras. Mário de Andrade, fragmentos do texto "Macunaima".

Evandro Carlos Jardim, orientação.

São Paulo. Os autores. (alunos do 4. ano da Faculdade de Belas Artes S.P.). 1970.

Sem n. da tiragem.

- 5 metais em cores únicas e 26 xilogravuras pretas e coloridas. (exemplar examinado: sem n., B. MASP)

241. ORATORIO DE DJANIRA.

Djanira, xilogravuras iluminadas.

Odylo Costa Filho, poema.

S. Paulo. Julio Pacello. 1970.

Tiragem de 138 exemplares.

- 10 imagens coloridas a mão.

(exemplar examinado: 100, B. Mário de Andrade).

242. Renina Katz, serigrafias.

Hilda Hilst, poema.

São Paulo. Julio Pacello. 1970.

Tiragem de 100 exemplares.

- 10 imagens coloridas.

(exemplar examinado : 64, B. Mário de Andrade).

243. SERIGRAFIAS

Vera Chaves Barcellos e Romanita Martins, serigrafias.

[s.l.p.]. Edição das artistas. 1970.

Tiragem de 10 exemplares.

- 5 imagens coloridas de cada artista.

(exemplar examinado: 30, MAC-USP)

244. Vera Chaves Barcellos, xilogravuras.

Carlos S. Legendre, poema.

São Paulo. Julio Pacello. 1970.

Tiragem de 60 exemplares.

- 12 imagens coloridas.

(exemplar examinado: 39, B. Mário de Andrade).

245. ALBUM N. 2. *
Orlando da Silva, calcografias.
[s.l.p.] [s.c.p.] 1971.
(exemplar 6/30, B. Nacional).

246. ALBUM N. 3. *
Orlando da Silva, calcografias.
[s.l.p.] [s.c.p.] 1971.
(exemplar 6/30, B. Nacional).

247. ALBUM N. 4. *
Orlando da Silva, calcografias.
[s.l.p.] [s.c.p.] 1971.
(exemplar 6/30, B. Nacional).

248. ALBUM N. 5. *
Orlando da Silva, calcografias.
[s.l.p.] [s.c.p.] 1971.
(exemplar 6/30, B. Nacional).

249. CAFE E CAFETEIRAS. *
Carlos Scliar, serigrafias
[s.l.p.] [s.c.p.] 1971.
- 8 imagens coloridas.
- tiragem em cores diferentes.
- data das estampas.
(exemplar B. Nacional).

250. CAFETEIRA. *
Carlos Scliar, serigrafias.
[s.l.p.] [s.c.p.] 1971.
- 5 imagens coloridas.
- tiragem em cores diferentes.
- data das estampas.
(exemplar B. Nacional).

251. CAIXAS. *
Carlos Scliar, serigrafias.
[s.l.p.] [s.c.p.] 1971.
- 4 imagens coloridas.
- tiragem em cores diferentes.
- data das estampas.
(exemplar B. Nacional)

252. COMPOSIÇÃO. *
 Carlos Scliar, serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1971.
 - 9 imagens coloridas.
 - tiragem em cores diferentes.
 - data das estampas.
 (exemplar B. Nacional).
253. DEZ POEMAS, DEZ XILOGRAVURAS ORIGINAIS.
 Aldo Bonadei, xilogravuras e poemas.
 Salvador. Edições Onile. 1971.
 Tiragem de 90 exemplares.
 - 10 imagens coloridas.
 (exemplar examinado: VII/X, B. Mário de Andrade).
254. GRUPO SANTA HELENA - GRAVURAS.
 A. Bonadei, A. Rizzotti, A. Volpi,
 C. Graciano, F. Rebolo, F. Pennacchi,
 M. Martins e M. Zanini; calcografias.
 Arnaldo Pedroso d'Horta e Paulo Mendes de Almeida, texto.
 São Paulo. Collectio Edição. 1971.
 Tiragem de 70 exemplares.
 - 8 imagens em água forte.
 (exemplar examinado :IX/XX, B. Mário de Andrade).
255. LEITEIRA E CAFETEIRA. *
 Carlos Scliar, serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1971.
 - 7 imagens coloridas.
 - tiragem em cores diferentes.
 - data das estampas.
 (exemplar B. Nacional).
256. MIDDLE CLASS & CO.
 Regina Silveira, serigrafias.
 Mayagues. Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Porto Rico. 1971.
 Tiragem de 25 exemplares.
 - 15 serigrafias em cores únicas.
 (exemplar examinado: n. 7, MAC-USP)
257. Nelson Israel, xilogravuras.
 Evandro Carlos Jardim, apresentação.
 São Paulo. [s.c.p.]. 1971.
 Sem n. da tiragem.
 - 9 imagens em preto.
 (exemplar examinado: sem n., B. MAM)

258. VISÃO MULTIDIMENSIONAL

Barth, Lutzemberger e Cabral, serigrafias.
 Porto Alegre. Universidade Federal do Rio
 Grande do Sul. Dep. de Artes Visuais. 1971.
 - serigrafias coloridas.
 Sem o n. de tiragem.
 (exemplar examinado: 28/50, MAC-USP).

1972 - ORIGINAIS259. AGUAFUERTES.

Sérgio Telles, calcografias.
 Fernando Pessoa, poema.
 Buenos Aires / São Paulo.
 Wildenstein / Julio Pacello. 1972.
 Tiragem de 33 exemplares.
 - 8 imagens em água forte, pintadas
 a mão, sobre papel colorido.
 (exemplares examinados da B. E.
 Mindlin e B. Mário de Andrade: n. 30).

260. CAPELA DE SANTO ANTONIO, SAO ROQUE.

Antonio Carelli, calcografias.
 Mário de Andrade, texto.
 São Paulo. Ateliê 74. 1972.
 Tiragem de 60 exemplares.
 - 8 imagens em água forte e água tinta, em preto.
 (exemplar examinado: P/A, acervo MASP).

261. CONSTELAÇÃO, PEQUENA ANTOLOGIA.

Octavio Paz, texto.
 Haroldo de Campos, introdução e
 tradução.
 Adão Pinheiro, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Gastão de Holanda,
 Cecilia Juca e José Mindlin. 1972.
 Tiragem de 150 exemplares.
 - 10 imagens em preto.
 (exemplar examinado: 6, B. J. Mindlin).

262. OITO AGUAS FORTES ORIGINAIS. *

Antonio Carelli, calcografias.
 Mário de Andrade, texto.
 São Paulo. Atelier 74. 1972.

263. SCLIAR - RUMO E PESQUISA.

Carlos Scliar, serigrafias.

Roberto Pontual, texto.

Rio de Janeiro. Gráfica Carioca. 1972.

Tiragem de 70 exemplares.

- 8 imagens coloridas, 1 tabela com transparencias de cores, 6 pranchas com os desenhos esquematicamente numerados e 1 prancha com a impressão da reticula da gravura lampião.
(exemplares examinados:40/60,B.Mário de Andrade e 48/60,MAC-USP)

1972 - REPRODUÇÕES.264. TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA.

Jorge Amado, texto.

Carybé, capa.

Calasans Neto, xilogravuras.

Carlos Bastos e Zélia Amado, retratos do autor.

São Paulo. Martins. 1972.

Sem n. da tiragem.

- 20 imagens em preto, 3 vinhetas xilografadas em vermelho e 8 em preto.

(exemplar examinado: sem n., B. Mário de Andrade).

1973 - ORIGINAIS265. OS ANJOS E OS DEMONIOS DE DEUS

- PASTORIL EM 12 JORNADAS.

Joaquim Cardoso, texto.

Fayga Ostrower, serigrafias.

Rio de Janeiro. Diagraphis. 1973.

Tiragem de 200 exemplares.

- 8 imagens coloridas.

- 25 exemplares acompanham suit extra das serigrafias.

(exemplar examinado: 200, B. Mário de Andrade).

266. ESCRITURA - 8 GRAVADORAS ILUSTRAM 8 PEQUENOS TEXTOS.

Anna Bella Geiger (Euclides da Cunha), Anna Leticia (Anibal Machado), Cecilia Jucá (Wassily Kandinsk), Maria Luiza Leão (Gastão de Holanda), Marília Rodrigues (Octávio Paz), Renina Katz (Victor Vasarely), Thereza Miranda (Manuel Bandeira) e Vera Bocayuva Mindlin (Carlos Drummond de Andrade); gravuras e (textos).

Gastão de Holanda, apresentação.

Rio de Janeiro. Gastão de Holanda e Cecilia Jucá. 1973.

Tiragem de 225 exemplares.

- respectivamente: metal, serigrafia, tipografia, serigrafia, xilogravura, serigrafia, metal e xilografia.

(exemplar examinado :75/200, B. Mário de Andrade).

267. J. BORGES : 10 XILOGRAVURAS.
 Ariano Suassuna, apresentação.
 Recife. Ranulpho. 1973.
 Sem n. da tiragem.
 - 10 imagens em preto.
 (exemplar examinado: sem n., B. Mário de Andrade).
268. MINAS DE DRUMMOND. *
 Carlos Drummond de Andrade, poesias.
 Haroldo de Almeida Matos, Iara Tupinambá,
 Beatriz Coelho, Jarbas Juarez Antunes,
 Alvaro Apocalipse, Julio Espindola e Wilde
 Lacerda; xilogravuras.
 Minas Gerais. Universidade Federal. 1973.
 Conselho de Extensão Universitária da UFMG.
 - 7 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar B. Nacional).
269. A NOITE NO QUARTO DE CIMA: O CRUZEIRO DO SUL LAT
^o SUL 23 32' 36'' LONG W. GR. 46^o 37' 59'' .
 Evandro Carlos Jardim, calcografias.
 Pietro Maria Bardi, apresentação.
 São Paulo. MASP e Livraria e Galeria Seta.
 (Mestres da Gravura). 1973.
 Tiragem de 100 exemplares.
 - 20 imagens em água tinta, água forte e ponta
 seca, em preto.
 - data das estampas: 1965 a 73.
 (exemplar examinado: 79, acervo MASP).
270. REESTRUTURAÇÃO. *
 Luis Fernando Vorges Barth, Rubens Galanti
 Costa Cabral e Rose Lutzemberger; serigrafias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1973.
 - 3 imagens de cada artista.
 - data das estampas.
 (exemplar 4/30, B. Nacional).
271. VARIATIONS SUR UNE COURBE... *
 Servulo Esmeraldo, serigrafias
 e relevo.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1973.
 - 13 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar 45/50, B. Nacional).

272. OS BICHOS.
Dila (José Soares da Silva);
xilografuras.
Hermilo Borba Filho, apresentação.
Recife. Guariba Ed. de Arte. 1974.
Tiragem de 330 exemplares.
- 10 imagens em preto.
(exemplar examinado: 242, B. Mário de Andrade).
273. CICLO CAMINHO. *
Fayga Ostrower, serigrafias.
Dedicado a memória de Anibal Machado.
[s.l.p.] [s.c.p.] 1974.
- 6 imagens.
274. criação uma poesia. *
Orlando da Silva, papelografuras.
Rio de Janeiro. Centro Cultural Lume. 1974.
(exemplar B. Nacional).
275. DOZE GRAVADORES POPULARES DO NORDESTE.
Abraão Costa Leite, Dila, Walderedo, Expedito,
J. Borges, Enéias, Pedro Armando, Palito, Mestre
Noza, João de Barros e Minelvino, xilogravuras.
Liedo Maranhão, organização.
Francisco Brennand, apresentação.
Recife. Guariba Ed. de Arte. 1974.
Tiragem de 550 exemplares.
-11 imagens.
(exemplar examinado: 463, B. Mário de Andrade).
276. LA PHENOMENA MEDIUM
Arthur Matuck, serigrafias.
Salvador. Instituto Cultural Brasil Alemanha. 1974.
Tiragem de 100 exemplares.
- 10 imagens coloridas.
(exemplar examinado: 18, MAC-USP)

277. GRAVURAS EM METAL.
 Flávio de Rezende Carvalho, calcografias.
 Carlos Scliar, Francisco R. Gonzales, Francisco Stockinger, Geraldo Ferraz, Jayme Mauricio, José Geraldo Vieira, Marcelo Grassmann, Maria Leontina, Milton Dacosta, Noemia Mourão e Pietro Maria Bardi; depoimentos.
 São Paulo. Acervo / Julio Pacello. 1974.
 Tiragem de 125 exemplares.
 - 10 imagens em cores únicas.
 (exemplar examinado: VIII/XXV, B. Mário de Andrade).
278. HISTORIA NATURAL DE PABLO NERUDA
- A ELEGIA QUE VEM DE LONGE.
 Vinicius de Moraes, texto.
 Calasans Neto, xilogravuras.
 Salvador. Macunaima. 1974.
 Tiragem de 300 exemplares.
 - 1 imagem preta na folha de rosto, 20 vinhetas xilografadas em preto e 1 reprodução em vermelho na capa.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
279. MINIATURAS BRASILEIRAS - 50 minia- *
turas do Brasilianischer Romanzero.
 Axl Leskoschek, xilogravuras.
 Guilford - Inglaterra. Circle Press. 1974.
 Tiragem de 250 exemplares.
280. O RIO OU RELAÇÃO DA VIAGEM QUE FAZ O CAPI-
BARIBE DE SUA NASCENTE A CIDADE DO RECIFE.
 João Cabral de Melo Neto, texto.
 Fayga Ostrower, serigrafias.
 Rio de Janeiro. Fontana. 1974.
 Tiragem de 100 exemplares.
 - 4 imagens coloridas.
 (exemplar examinado: 77, B. Mário de Andrade).
281. SCLIAR - SÉRIE GAUCHA.
 Carlos Scliar, linóleos e pochoirs.
 Joaquim Cardozo, texto.
 São Paulo. Julio Pacello / Acervo. 1974.
 Tiragem de 125 exemplares.
 - 9 linóleos: 3 coloridos em pochoir.
 (exemplares examinados: 26/100, B. Mário de Andrade e 63/100, Pinacoteca S.P.).

282. ALBERTO SANTOS DUMMOND 1873-1932 - PAI DA AVIAÇÃO 1906.
Egul Samad, serigrafias.
[s.l.p.] [s.c.p.]. 1975.
Sem n. da tiragem.
- 5 imagens em preto.
- data das estampas.
- marcadas 1/418 a 1/422.
(exemplar examinado B. Mário de Andrade).
283. BUMBA - MEU - BOI.
Lula Cardoso Ayres, serigrafias.
Hermilo Borba Filho, texto.
Recife. Guariba Ed. de Arte. 1975.
Tiragem de 220 exemplares.
- 5 imagens coloridas reproduzindo os guaches originais.
(exemplar examinado :123/200, B. Mário de Andrade).
284. FABULA CIVIL.
Florisvaldo Mattos, poemas.
Calasans Neto, xilogravuras.
Salvador. Macunaima. 1975.
Tiragem de 500 exemplares.
- 4 imagens em marrom.
(exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
285. A ILHA.
Myriam Fraga, poemas.
Calasans Neto, xilogravuras.
Salvador. Macunaima. 1975.
Tiragem de 500 exemplares.
- 6 imagens em preto, 1 bege para o titulo e 1 preta para capa.
(exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
286. LIVRO DE LUCIANO.
Odorico Tavares, poemas.
Calasans Neto, xilogravuras.
Salvador. Macunaima. 1975.
Tiragem de 300 exemplares.
- 4 imagens: 1 colorida para capa, 2 pretas e 1 colorida junto ao texto.
(exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).

287. OITO SERIGRAFIAS ORIGINAIS.

Di Cavalcanti, serigrafias.

Jorge Amado, texto.

[s.l.p.] Clube de Arte. 1975.

Tiragem de 200 exemplares.

- 8 imagens coloridas.

(exemplar examinado: 173, B. Mário de Andrade).

288. QUARENTA QUASE SONETOS E UMA SEXTANTINA HEXAGONAL PARA VIOLA D'AMORE.

Alberto Luiz Baracina, poemas.

Calasans Neto, xilogravuras.

Salvador. Macunaima. 1975.

Tiragem de 300 exemplares.

- 2 imagens em preto e vermelho, 1 na capa e 1 dentro do livro.

(exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).

289. Sonia Castro, *

xilogravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.] 1975.

1976 - ORIGINAIS290. O DESERTO E A LOUCURA.

Carvalho Filho, poemas.

Calasans Neto, xilogravuras.

Salvador. Macunaima. 1976.

Tiragem de 500 exemplares.

- 1 imagem vermelha em 2 versões junto ao título, 1 preta isolada e 1 amarela e preta para capa.

(exemplar examinado)

291. GENARO DE CARVALHO

Nair Carvalho, Clarival Valladares e

Emanoel Araújo, organização.

Clarival Valladares, texto.

[s.l.p.]. Odebrecht. 1976.

- 6 serigrafias coloridas.

Tiragem de 250 exemplares.

(exemplar examinado)

292. LIVRO - OBJETO. *
Frans Krajcberg, esculturas
e gravuras.
Antonio Houaiss, texto.
Rio de Janeiro. Alumbramento. 1976.
Tiragem de 80 exemplares.
- 80 esculturas, cada uma um
livro e duas gravuras em relevo.
- 292.a. O MAURITI E O SONHO - conto. *
Luise Weiss, serigrafias.
São Paulo. A artista. 1976.
- 292.b. O NASCIMENTO E A FLOR. *
Luise Weiss, caderno de xilogravuras.
São Paulo. A artista. 1976.
293. POEMAS DA NEGRA.
Mário de Andrade, texto.
Di Cavalcanti, serigrafias.
Rio de Janeiro. Alumbramento. 1976.
Tiragem de 473 exemplares.
- 8 imagens em preto reprodu-
zindo desenhos.
(exemplar examinado :189, B. Mário de Andrade).
294. REALISMO MAGICO.
Di Cavalcanti, serigrafias.
Elizabeth Di Cavalcanti, apresentação.
Braulio Pedroso, texto.
Rio de Janeiro. Lithos Ed. de Arte. 1976.
Tiragem de 110 exemplares.
- 1 imagem preta e 5 coloridas.
- datas das estampas de 1960 a 74.
(exemplar examinado: 29, B. Mário de Andrade).
295. SEIS CANTOS DO PARAISO.
Dante Alighieri, texto.
Haroldo de Campos, tradução.
João Camara, litografias.
Rio de Janeiro. Fontana. 1976.
(Dir. Gastão de Holanda e Cecília Jucá).
Tiragem de 110 exemplares.
- 8 imagens pretas e 2 azul marinho.
(exemplar examinado :27, B. Mário de Andrade)

296. SERIGRAFIAS, Universidade de Brasília.
 Marques de Sá, Mayer, Orlando Luiz e
 Cathleen Sidki, serigrafias.
 José Carlos de Azevedo, apresentação.
 João Evangelista de Andrade Filho, texto.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1976.
 Tiragem de 150 exemplares.
 - respectivamente: 1, 2, 2, e 2 imagens coloridas e em preto.
 (exemplar examinado: 103, MAC-USP)
297. SILENCIO A SOMBRA. *
 Orlando da Silva, papelografias.
 Marina Colasanti, texto.
 Rio de Janeiro. [s.c.p.]. 1976.
 - 6 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar B. Nacional).
298. VIA SACRA. *
 J. Barros, (José Antonio
 de Barros), xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1976.
299. VIA SACRA - 14 XILOGRAVURAS POPULARES.
 Jeronimo Francisco Soares, gravuras.
 Paulo Dantas, apresentação.
 São paulo. O autor. 1976.
 Tiragem de 150 exemplares.
 - 14 imagens em preto sobre papel colorido.
 (exemplares examinados:70,B.Mário de Andrade e 51,B.MAM S.P.)
- 1977 - ORIGINAIS
300. ALAGADOS DE JENNER.
 Jenner Augusto, serigrafias.
 Adonias Aguiar Filho, texto.
 Recife. Ranulpho. 1977.
 Tiragem de 110 exemplares.
 - 5 imagens coloridas repro-
 duzindo guaches.
 (exemplar examinado :31/100, B. Mário de Andrade).
301. ALBUM DO NEPAL. *
 Antonio Dias, xilogravuras.
 [s.c.p.] [s.l.p.]. 1977.
 (exemplar da exposição "Xilogravura do
 Cordel a Galeria"-MASP-1994).

302. AMOR, CANTO SEGUNDO.

Augusto Frederico Schmidt, Cassiano Ricardo, João Cabral de Melo Neto, Dante Milano, Jorge de Lima, Lêdo Ivo, Mario Quintana, Murilo Mendes, Paulo Mendes Campos e Péricles Eugênio da Silva Ramos; poemas.

Augusto Rodrigues, desenhos.

Rio de Janeiro. Alumbramento. 1977.

Tiragem de 488 exemplares.

- primeiros 100 exemplares acompanham 1 litografia em preto do ilustrador.

(exemplar examinado :81, B. J. Mindlin).

303. ANTOLOGIA GRAFICA.

XILOGRAVURAS E LINOLEOS - 1948 1956.

Renina Katz, gravuras.

Flávio Motta, texto.

São Paulo. Julio Pacello. 1977.

Tiragem de 90 exemplares.

- 45 imagens em cores únicas.(verde, azul, preto, sépia e marrom)

(exemplares examinados:9, B. Mário de Andrade e n. 56, MAC-USP).

304. CAMÕES - 30 SONETOS - ANTOLOGIA.

Marilda Pedroso, seleção.

Cecília Jucá, monotípias.

Rio de Janeiro. Fontana. 1977.

Tiragem de 60 exemplares.

- 4 monotípias sobre impressões tipográficas, coloridas.

(exemplar examinado:28, B. Mário de Andrade).

305. CASA GRANDE E SENZALA.

Gilberto Freire, texto.

Cícero Dias, serigrafias.

Recife. Ranulpho Ed. de Arte. 1977.

Tiragem de 110 exemplares.

- 5 imagens coloridas.

(exemplar examinado: 78, B.Mário de Andrade).

306. FORMAS/ ESPAÇOS.

Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, Jorge Guillén, José Paulo Moreira da Fonseca e Ricardo Reis (Fernando Pessoa); poemas.

Anna Leticia, Renina Katz, Fayga Ostrower e

Maria Bonomi; gravuras.

Rio de Janeiro. Alumbramento. 1977.

Tiragem de 103 exemplares.

-respectivamente:1 metal,1 lito,1 serigrafia e 1 xilo,coloridas.

(exemplar examinado :51/90, B. Mário de Andrade).

307. FRUTO FOLHA E FLOR. *
 Dorian Gray, lito off-set.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1977.
 (exemplar: 1/100, acervo MASP)
308. MADMOISELLE FURTA COR.
 Armando Freitas Filho, poemas.
 Rubens Gerchman, litografias.
 Florianópolis. Cleber Teixeira. 1977.
 Tiragem de 200 exemplares.
 - 6 imagens coloridas incluindo capa e contra capa.
 (exemplares examinados: 41/200 e 71/200,
 B. Mário de Andrade, ambos incompletos).
- 308.a. POEMAR. *
 Luise Weiss, livro de serigrafias coloridas.
 São Paulo. A artista. 1977.
- 308.b. POEMAR II. *
 Luise Weiss, livro de carimbos.
 São Paulo. A artista. 1977.
309. REGISTROS. *
 Marília Rodrigues, calcografias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1977.
 - 8 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar M. Nacional de Belas Artes).
- 309.a. O REI DA NOITE. *
 Luise Weiss, livro de xilogravuras.
 São Paulo. A artista. 1977.
310. SETE ARTISTAS BRASILEIROS: SERIGRAFIAS.
 Aldemir Martins, Brennand, Carybé, Emannel
 Araujo, João Camara, Nicola e Scliar; serigrafias.
 Roberto Pontual, texto.
 Salvador. Norberto Odebrecht. 1977.
 Tiragem de 235 exemplares.
 - 7 imagens coloridas.
 (exemplar examinado: 5/200, B. Mário de Andrade).
- 310.a. SOBRE O "M". *
 Luise Weiss, livro de xilogravuras coloridas.
 São Paulo. A artista.

311. TELHADOS DE OURO PRETO.

Carlos Scliar, serigrafias e texto.

Rio de Janeiro. Lithos Ed. de Arte. 1977.

Tiragem de 220 exemplares e mais 60 séries das imagens.

- 10 imagens coloridas e 10 silhuetas também

serigrafadas, em vegetal, sobrepostas às imagens.

(exemplar examinado: 188/ 200, B. Mário de Andrade).

312. VIA SACRA.

Mestre Nosa, xilogravuras.

Aldemir Martins, apresentação.

Recife. Ranulpho Ed. de Arte. 1977.

Tiragem de 200 exemplares.

- 15 imagens em roxo, incluindo

1 para título e nome do artista.

(exemplares examinados: 159, B. Mário de Andrade e n. 158, MAC-USP).

- novas matrizes realizadas a partir dos originais.

313. XILOGRAFOS NORDESTINOS.

Geronimo Soares, Abraão Batista, Cido Fernandes, Franklin Maxado, Jorge do N. Roque, João de Barros, Arlindo M. da Silva, José Cavalcanti Ferreira, José Costa Leite, José Francisco Borges, José Stênio S. Dinis, Marcelo A. Soares e artistas anônimos; xilogravuras.

Homero Senna, apresentação.

Rio de Janeiro. Fundação Casa Rui Barbosa. 1977.

Tiragem de 2000 exemplares.

- respectivamente: 13,4,8,4,1,5,1,6,13,22,1,10 e 15 imagens, todas pretas.

(exemplar examinado: B. IEL - UNICAMP).

1977 - REPRODUÇÕES.314. TIETA DO AGRESTE - PASTORA DE CABRAS OU A VOLTA DA FILHA PRÓDIGA.

Jorge Amado, texto.

Calasans Neto, xilogravuras.

Rio de Janeiro. Record. 1. edição. 1977.

Tiragem de 120000 exemplares.

- 11 reproduções em preto e 4 vinhetas xilografadas pretas.

(exemplar examinado: sem n., B. Mário de Andrade).

315. AGUA NA BOCA.
 Aldemir Martins, serigrafias.
 Francisco Albuquerque, fotografias.
 Rubens Braga, texto.
 São Paulo. Grupo Boston. 1978.
 Tiragem de 1026 exemplares.
 - 6 estampas coloridas.
 (exemplar examinado L. Brandão S.P.).
316. ANTOLOGIA POETICA.
 Paulo Mendes Campos, poemas.
 Djanira, calcografias.
 Rio de Janeiro. Fontana / Expressão e Cultura. 1978.
 Tiragem de 100 exemplares.
 - 5 imagens em água forte em preto.
 (exemplar examinado :62, B. Mário de Andrade).
317. ARTE E FERRO. *
 Lula Cardoso Ayres, serigrafias.
 Gilberto Freire, apresentação.
 Rio de Janeiro. Ranulpho Ed. de Arte. 1978.
318. EM QUATRO DESENTENDE-SE MELHOR
 Gabriel Borba, off-set e montagens; Guinter Parschalk, serigrafias; Marcelo Nitsche, recortes; Mauricio Fridmam, off-set e montagens.
 São Paulo. Cooperativa Geral para Assuntos de Arte. 1978.
 Tiragem de 200 exemplares.
 - as 2 serigrafias: 1 em azul e 1 em branco.
 (exemplar examinado: sem n., B. Mário de Andrade)
319. O FALSO MENDIGO.
 Vinicius de Moraes, poema.
 Marilda Pedroso, seleção.
 Luiz Ventura, xilogravuras.
 Rio de Janeiro. Fontana. 1978.
 Tiragem de 210 exemplares.
 - 10 imagens em preto incluindo 5 vinhetas xilografadas.
 (exemplares examinados: 100/200 e 139/200, B. Mário de Andrade).

320. A FESTA NO MANGUE :GRAVURA E POESIA.

Sérgio Telles, calcografias.

Carlos Drummond de Andrade, poema.

Londres. Wildenstein. 1978.

Tiragem de 105 exemplares.

- 13 imagens em água forte. Nos primeiros 20 exemplares, coloridas a mão com aquarela e têmpera, sendo os 10 primeiros acompanhados de 1 têmpera original.

(exemplar examinado: 6/20, B. J. Mindlin).

321. KALEIDOSCOPIO.

Renina Katz, litografias.

Flavio Motta, poema.

São Paulo. Ymagos Atelier de

Gravura e Arte e Digital Gráfica. 1978.

Tiragem de 45 exemplares.

- 6 imagens coloridas.

(exemplar examinado: 7/40, B. Mário de Andrade).

322. LITOGRAFIAS. *

Renina Katz, litografias e poema.

São Paulo. Ymagos Atelier de Gravura

e Arte e Digital Gráfica. 1978.

Tiragem de 413 exemplares.

323. LUMIERE DES SABLES.

Sérgio Telles, calcografias.

Jean Dominique Rey, texto.

Londres. Wildenstein. 1978.

Tiragem de 105 exemplares.

- 10 imagens em água forte. Nos primeiros 20 exemplares, coloridas a mão em aquarela e têmpera, sendo os 10 primeiros acompanhados de 1 têmpera original.

(exemplar examinado: 6/20, B. J. Mindlin).

324. A MORTE E A MORTE DE QUINCÁS BERRO D'AGUA.

Jorge Amado, texto.

Carybé, vinhetas e serigrafias.

Rio de Janeiro. Alumbramento. 1978.

Edição comemorativa dos 10 anos da editora.

Tiragem de 773 exemplares.

- 16 vinhetas e 6 imagens em cores únicas.

- acompanha 2 serigrafias coloridas reproduzindo a 4. e a 5. imagens do livro.

(exemplar examinado: 55, B. Mário de Andrade).

325. PII O PASSARO PRETO.

Iole de Natale, calcografias.

São Paulo. Atelié Calcografico Iole. 1978.

Tiragem de 28 exemplares.

- 8 imagens em água forte em preto, mais título e colofão em água forte também em preto. (exemplar examinado: I, acervo MASP).

326. SETE SERIGRAFIAS DE ALDEMIR MARTINS.

Carlos Drummond de Andrade, poesia.

Simeão Leal, apresentação.

São Paulo. Kosmos. 1978.

Tiragem de 350 exemplares.

- 6 imagens pretas e 1 preta e cinza.

(exemplar examinado: 265, B. Mário de Andrade).

327. SETE LENDAS AFRICANAS DA BAHIA.

Carybê, xilogravuras.

Waldeloir Rego, lendas e introdução.

Jorge Amado, apresentação.

Tiragem de 200 exemplares.

- 7 xilogravuras coloridas.

(exemplar examinado)

1978 - REPRODUÇÕES.328. ALBUM DE XILOGRAVURAS.

Enéias Tavares dos Santos, gravuras.

Clóvis de Andrade, apresentação.

Maceió. Univ. Fed. de Alagoas e M.

Théo Brandão de Antropologia e Folclore.

Coleção Folclore - UFAL n. 51. 1978.

Sem n. de tiragem.

- 8 imagens em preto.

(exemplar examinado: sem n., B. MASP).

329. ALBUM DE XILOGRAVURAS.

Enéias Tavares dos Santos, gravuras.

Nabuco Lopes, apresentação.

Maceió. Univ. Fed. de Alagoas e M.

Théo Brandão de Antropologia e Folclore. 1978.

Coleção Folclore - UFAL n. 52.

Sem n. de tiragem.

- 8 imagens em preto.

(exemplar examinado: sem n., B. MASP)

330. GRUPO QUARTA FEIRA.

Iara Goldman, Sonia M. Garjantini Rezze e
Theresinha T. Ehmke; desenhos e gravuras.

São Paulo. As autoras. 1978.

Sem n. da tiragem.

- respectivamente: 3,3 e 4 calcografias rep.
(exemplar examinado: sem n., B. MASP).

331. VIA SACRA - 14 XILOGRAVURAS
POPULARES.

Jeronimo Soares, gravuras.

J. Barros, versos.

Paulo Dantas, apresentação.

São Paulo. Perfecta. 1978.

Ed. fac simile da de 1976.

Tiragem de 300 exemplares.

(exemplar examinado: 4, B. Mário de Andrade).

1979 - ORIGINAIS331.a. ALBUM DE XILOGRAVURAS. *

Luise Weiss, gravuras.

São Paulo. ENGRO S.A. 1979.

332. ALUMBRAMENTOS.

Manuel Bandeira, poesias.

Carlos Leão, Aldemir Martins, Darel Valença, Enrico Bianco e
Marcelo Grassmann; desenhos, gravuras e serigrafias.

Rio de Janeiro. Alumbramento. 1979.

Tiragem de 543 exemplares.

- respectivamente: 1 relevo seco para capa e folha de rosto. 1
reprodução de desenho, 2 serigrafias e 1 lito em sanguinea. 1
reprodução de desenho, 2 serigrafias e 1 calcografia preta. 1
reprodução de desenho, 2 serigrafias e 1 litografia preta. E 1
reprodução de desenho, 2 serigrafias e 1 calcografia verde.

- só os 100 primeiros exemplares acompanham as 2 calcografias e
as 2 litografias, trazendo também 1 disco com declamações de M.
Bandeira.

(exemplar examinado :26, B. Mário de Andrade).

333. BARCOS E BARQUEIROS - O CANTO DO MANGUE.

Dorian Gray, linóleogravuras.

Luis Carlos Guimarães, poema.

[s.l.p.] [s.c.p.]. 1979.

Sem n. da tiragem.

(exemplar examinado: sem n., B. MASP).

334. A CIDADE. *
Myriam Fraga, poemas.
Calasans Neto, xilogravuras.
Salvador. Macunaima. 1979.
335. CINCO XILOGRAVURAS COLORIDAS. *
Rosely Nakagawa, gravuras.
São Paulo. João Pereira. 1979.
336. GRAVURAS.
Carlos Oswald, calcografias.
Livio Abramo e Maria Isabel O. Monteiro, texto.
São Paulo. Graphus. 1979.
Tiragem de 120 exemplares.
- 10 imagens pretas e coloridas.
(exemplares examinados: 7/100, B. Mário de Andrade, e 1/100 Pinacoteca S.P.).
337. MANEZINHO ARAUJO.
Manezinho Araujo, serigrafias.
Paulo Bonfim, texto.
São Paulo. Intarte. 1979.
Tiragem de 300 exemplares.
- 6 serigrafias coloridas.
(exemplar examinado: 58, MAC-USP)
338. MENEHETTI - UMA BIOGRAFIA VISUAL. *
Rubens Matuck, calcografias .
São Paulo. João Pereira. 1979.
339. NAVIO NEGREIRO - TRAGEDIA NO MAR.
Castro Alves, texto.
Hansen Bahia, xilogravuras.
Augusto Mascarenhas, apresentação.
Universidade Federal da Bahia.
CED / Gráfica Universitária - UFBA. 1979.
- 25 imagens em preto.
(exemplar examinado : B. Centro Cultural S. Paulo).
340. ONZE XILOGRAVURAS. *
Feres Koury, xilogravuras.
São Paulo. João Pereira. 1979.

341. REFLEXOES.

Angelo de Aquino, lito off-set.
 José Carlos Oliveira, texto.
 São Paulo. GBM Ed. de Arte. 1979.
 Tiragem de 250 exemplares.
 - 6 imagens coloridas.
 (exemplar examinado: 10/200, MAC-USP).

342. RIO DE JANEIRO - GUIA TURISTICO E HISTORICO.

Glauco Rodrigues, litografias.
 Ferreira Gullar, poema.
 José Roberto M. Soares, prefácio.
 Rio de Janeiro. Monteiro Soares Livraria. 1979.
 Tiragem de 210 exemplares mais 1 série das imagens
 iluminadas pelo artista para o Rio Palace Hotel.
 - 10 estampas coloridas.
 (exemplar examinado: B. MASP).

343. SERIGRAFIAS ARTISTICAS.

Aldemir Martins, Carlos Scliar, Emanuel Araújo, Marcos Concilio,
 Fernando Coelho, Helio Bastos, Inos Corradim, Manezinho Araujo,
 Norberto Nicola, Sérgio Rabinovtz e Zélio; cartões/serigrafia.
 Rio de Janeiro. Intarte. 1979.
 Sem n. da tiragem.
 (exemplar examinado: sem n., B. MASP).

344. UN PAS DE DEUX. *

Luise Weiss, xilogravuras.
 São Paulo. João Pereira. 1979.

345. VIA SACRA. *

Abraão Batista, xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.]. 1979.
 - 17 imagens.

1979 - REPRODUÇÕES346. ALTAONDA.

Olga Savary, poemas.
 Calasans Neto, xilogravuras.
 Salvador. Macunaima e Massao Ohno. 1979.
 Tiragem de 1000 exemplares.
 - 8 reproduções em preto.
 (exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).

346.a. MEMORIAS POSTUMAS DE BRAZ CUBAS. *

Machado de Assis, texto.

Portinari, calcografias.

Rio de Janeiro. Rocco. 1979.

- Edição fac simile da realizada pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil entre 1943-44, ilustrada com gravuras em metal de Portinari.

Tiragem de 1000 exemplares.

ANOS 70 - ORIGINAIS347. CINCO SERIGRAFIAS. *

Di Cavalcanti, serigrafias.

Marques Rebelo, texto.

São Paulo. Cultrix. (anos 70).

1980 - ORIGINAIS348. ANAMORFAS.

Regina Silveira, litos-off-set.

São Paulo. A autora. 1980.

Acompanha a dissertação de Mestrado da autora pela Escola de Comunicação e Artes da USP.

Tiragem de 10 exemplares.

- 12 imagens em preto.

(exemplares examinados: 8/8, B. Mário de Andrade, 2/8, Pinacoteca S.P. e 7/8, MAC-USP).

348.a. BRINQUEDOS. *

Rubens Matuck, organização.

Luise Weiss, xilogravura.

São Paulo. [s.c.p.] 1980.

- 1 imagem.

349. CONTINENTE SOLITARIO.

Eduardo Iglesias, litografias.

Antonio Zago, texto.

São Paulo. Ymagos Atelier de

Gravura e Arte. 1980.

Tiragem de 130 exemplares.

- 6 imagens coloridas.

(exemplar examinado: HC IX/XV, B. Mário de Andrade).

350. DEZ XILOGRAVURAS POPULARES.

Jeronimo Soares, gravuras.

Jorge Amado, apresentação.

Homero Senna, texto.

São Paulo. O autor. 1980.

Tiragem de 100 exemplares.

- 10 imagens em preto e 1

em verde para a capa.

(exemplar examinado: 64, B. Mário de Andrade).

351. GILBERTO POETA - ALGUMAS CONFISSOES.

Aldemir Martins, Jenner Augusto, Lula Cardoso Aires, Reynaldo Fonseca e Wellington Virgolino; serigrafias.

Gilberto Freire, poemas.

José Paulo Moreira da Fonseca, prefácio.

Recife. Ranulpho Ed. de Arte. 1980.

Tiragem de 100 exemplares.

- 5 imagens coloridas.

(exemplar examinado: 47, B. Mário de Andrade).

352. GRAVURAS EM METAL. *

Aldemir Martins, gravuras.

São Paulo. João Pereira. 1980.

353. ILUSTRAÇÃO DE AXL LESKOSCHEK PARA DOSTOIEVSKI - OS DEMONIOS, O ADOLESCENTE, OS IRMAOS KARAMAZOV.

Axl Leskoschek, xilogravuras.

José Neinstein, texto.

São Paulo. Graphus. (apoio Julio Pacello). 1980.

Tiragem de 140 exemplares.

- 35 imagens em preto.

(exemplar examinado: b, B. J. Mindlin).

354. LITOGRAFIAS.

Marisa Fava, gravuras.

São Paulo. Aster. 1980.

Tiragem de 15 exemplares.

- 6 imagens em preto.

(exemplar examinado: 1/15, B. Mário de Andrade).

(O número 355 se encontra deslocado, entre o 364 e 365, por uma necessidade de correção da data)

356. A OBRA DE ARTE E SUA MULTIPLICAÇÃO

Claudio Tozzi, serigrafias.

[s.l.p.] [s.c.p.]. 1980.

Sem o número de tiragem.

- 4 imagens coloridas e seus desdobramentos cromáticos, 21 imagens ao todo.

(exemplar examinado: MAC-USP)

357. OURO PRETO - REMINISCENCIAS.

Iole de Natale, calcografias.

J. Henrique Fabre Rolim, texto.

São Paulo. Ateliê Calcográfico Iole. 1980.

Tiragem de 30 exemplares mais 20 exemplares das estampas.

- 6 imagens em preto.

- os 4 textos são impressos em calcografia.

(exemplar examinado: XXII, B. MASP).

358. PORTAS E JANELAS.

Roberto Guedes, serigrafias.

Flávio Tavares e Julio Cesar Ramalho, introdução.

[s.l.p.] [s.c.p.]. 1980.

- 9 foto-serigrafias em cinza.

(exemplar examinado: 61/100, B. Mário de Andrade).

359. A PROCURA DO MOVIMENTO.

Milton Sogape, litografias.

São Paulo. Aster. 1980.

Tiragem de 20 exemplares.

- 7 imagens em preto.

(exemplar examinado: 10/10, B. Mário de Andrade).

(O número 360 se encontra deslocado, entre o 365 e 366, por uma necessidade de correção da data)

361. XILOGRAFOS DE JUAZEIRO. *

Geová Sobreira, organização.

Fortaleza. Univ. Fed. do Ceará. 1980.

- 50 xilogravuras de vários artistas.

1980 - REPRODUÇÕES.362. O COMPRADOR DE LOTE QUE NAO DESEJA *

LEVAR TROTE.

Ilustrado com xilogravuras populares.

São Paulo. Prefeitura Municipal. 1980.

Tiragem de 20000 exemplares.

1981 - ORIGINAIS

363. BICHARIO. *
Luise Weiss e Rosely Nakagawa, gravuras.
São Paulo. João Pereira. 1981.
- (355. LIVRO COLETIVO. *
litografias.
São Paulo. João Pereira. 1981.)
364. COISAS. *
Luise Weiss, xilogravuras.
São Paulo. João Pereira. 1981.
- (360. SEGUNDO ANIVERSARIO DAS ED. JOAO PEREIRA.
Feres Khoury, Luise Weiss, Junosuké Ota,
Rosely Nakagawa, Rubens Matuck; litografias.
São Paulo. João Pereira. 1980.
Tiragem de 50 exemplares.
- 5 imagens coloridas.
(exemplar examinado: 38/45, B. J. Mindlin).)
365. PRETO E BRANCO. *
Luise Weiss, xilogravuras.
São Paulo. João Pereira. 1981.
366. UM RETRATO. *
Rubens Matuck, gravuras.
São Paulo. João Pereira. 1981.

1982 - ORIGINAIS

367. O CIRCULO DAS COISAS. *
Feres Koury, gravuras.
São Paulo. João Pereira. 1982.
368. HIPERFUTEBOL.
João Batista Calixto, litografias.
Décio Pignatari, texto.
São Paulo. Isaac Krasilchik. 1982.
Tiragem de 90 exemplares.
- 1 imagem sanguínea, 1 verde, 1 marrom, 1 azul, 1 preta, 1 sépia,
1 verde, 1 cinza claro, 1 marrom avermelhado e 1 cinza escura.
(exemplar examinado: 26/80, acervo MASP).

369. LUGARES.

Renina Katz, litografias.

São Paulo. Ymagos e Digital Gráfica. 1982.

Tiragem de 30 exemplares.

- 13 litografias e suas provas de cor.

- trabalho realizado como tese de doutoramento.

(exemplar examinado: 6, MAC-USP)

370. XILOPOEMA.

Antonio F. Costella, xilogravuras.

[s.l.p.]. Ed. do Autor. 1982.

Tiragem de 100 exemplares.

- 13 imagens em livro, 5 poemas xilografados, 5 imagens em preto, mais uma folha de rosto, uma dedicatória e o colofão também xilografados.

(exemplar examinado: 71, B. Mário de Andrade)

1983 - ORIGINAIS

371. A DANÇA DA MORTE.

Luise Weiss, xilogravuras.

São Paulo. João Pereira. 1983.

Tiragem de 15 exemplares.

- 8 imagens pretas em livro

e capa xilografada preta.

(exemplar examinado: P/A V/V, acervo MASP).

371.a. DE BICHOS, FEITICHOS E SONHOS. *

Léa Mara Langone, poemas.

Luise Weiss, Xilogravuras.

São Paulo. [s.c.p.] 1983.

372. IMAGEM ESPECIAL EM XILOGRAVURA. *

Maria Bonomi, gravuras.

São Paulo. [s.c.p.]. 1983.

373. MITOLOGIA.

Iole de Natale, calcografias.

São Paulo. Ateliê Calcográfico Iole. 1983.

Tiragem de 12 exemplares mais 30 exemplares das gravuras.

- 6 imagens em água tinta em preto, mais título e colofão em água forte.

(exemplar examinado: VII/X, acervo MASP).

374. OSWALDO GOELDI - XILOGRAVURAS.
 Carlos Martins, apresentação e biografia.
 Rio de Janeiro. Index e M. Nacional de
 Belas Artes. 1983.
 Tiragem de 100 exemplares mais 50 exem-
 plares das estampas.
 - 5 imagens em preto.
 (exemplar examinado: 63, B. J. Mindlin).
375. SATURNO ECLIPSADO. *
 Rubens Matuck, gravuras.
 São Paulo. João Pereira. 1983.
376. TERRITORIOS IMAGINARIOS. *
 Renina Katz, litografias.
 [s.l.p.] [s.c.p.] 1983.
 - 7 imagens.
 - data das estampas.
 (exemplar: 35/60, M. Nacional de Belas Artes).
377. XILOGRAVURAS- O TATU. *
 Luise Weiss, xilogravuras.
 São Paulo. João Pereira. 1983.
378. XILOGRAVURAS-O GATO E A LUA. *
 Luise Weiss, xilogravuras.
 São Paulo. João Pereira. 1983.
- 378.a. ZE COCO E RIACHAO. *
 Téo Azevedo, cordel.
 Luise Weiss, capa xilografada.
 São Paulo.[s.c.p.] 1983.
- 1984 - ORIGINAIS
379. MUSICA DE CAMARA.
 James Joyce, poemas.
 Antonio Orsini, projeto gráfico, tradução e nota.
 Oswaldo Medeiros / Oficina Goeldi, xilogravuras.
 [s.l.p.] Tipografia do Fundo de Ouro Preto, Livraria
 Dazibao e Editorial Libertas. 1984.
 Tiragem de 500 exemplares.
 - 2 imagens em preto e marrom, 1 em preto e verde,
 1 em preto e cinza.
 (exemplar examinado: 234, B. J. Mindlin).

380. SIMULACROS.

Regina Silveira, litografias.

São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, CNPQ e FAPESP.
Tiragem de 8 exemplares.

- Topo sombras (6 imagens) e Similes (6 imagens),
12 imagens em preto.

- acompanha tese de doutoramento da autora.
(exemplar examinado: 1, MAC)

381. XILOGRAFOS DE JUAZEIRO. *

Geová Sobreira, texto.

Eduardo Diatahy e Bezerra
de Menezes, apresentação.

Fortaleza. PROED e Univ.

Fed. do Ceará. 1984.

1985 - ORIGINAIS382. CALENDARIO DE GRAVURA POPULAR. *

Xilogravuras.

Liedo Maranhão, organização.

Olinda. Oficinas Guaianases. 1985.

383. EX POEMAS - 1980-1985.

Augusto de Campos, poemas serigrafados.

São Paulo. Ed. Serigráfica Entretempo. 1985.

Tiragem de 300 exemplares.

- 13 poemas, 1 índice e capa serigrafados.

(exemplar examinado: 287, B. Mário de Andrade).

384. LITOGRAFIA DE ARTE EM MINAS GERAIS.

Carlos Bracher, Marcus Coelho Benjamim, Paulo Henrique
Amaral, Paulo Laenda e Roberto Vieira, litografias.

Marcio Sampaio, texto.

Tiradentes. Casa da Gravura Largo do 0 e Rede Globo
de Minas. 1985.

(o MAC-USP, possui a gravura do Paulo Henrique Amaral)

385. A ... (LITOGRAFIA) DO MAM FAZ CEM ANOS.

Maria Tomaselli, Anico Herskovits, Marta
Loguercio, Paulo Chimendes, litografias.

São Paulo. MAM. 1985.

Tiragem de 50 exemplares.

- 2 imagens de cada artista.

(exemplar examinado: sem n., B. MAM).

386. MANEIRA NEGRA COLORIDA. *
Rubens Matuck, gravuras.
São Paulo. João Pereira. 1985.
387. A MERENDA: CHEIRO DE PEIXE.
Josely Carvalho, serigrafias e texto.
[s.l.p.] A autora. 1985.
Tiragem de 20 exemplares.
- 7 imagens em tons de vermelho.
(exemplar examinado: 9, acervo MASP).
388. NAVEGAR BRASIL I : A TERRA.
Fernando Tavares, calcografias.
José Sette de Barros, texto.
Mário Drummond, projeto gráfico.
[s.l.p.] Oficina Goeldi. 1985.
Tiragem de 6 exemplares.
- 11 imagens em água forte e água tinta:
9 pretas e 2 coloridas.
(exemplar examinado: 6, B.J. Mindlin).
- 1985 - REPRODUÇÕES.
389. CIDADE DE SÃO SEBASTIAO DO RIO DE JANEIRO. *
Paulo Berger, organizador.
Mário Barata, introdução.
[s.l.p.]. Odebrecht. 1985.
- 8 litografias em sépia "inéditas" de Karl
Robert von Planitz sobre o Rio do século XX.
390. DOIS POEMAS PARA GLAUBER ROCHA.
Florisvaldo Mattos e Fernando
Rocha, poemas.
Calasans Neto, monotípias.
Salvador. Macunaima. 1985.
Sem n. da tiragem.
- 1 reprodução colorida para capa e 1 preta junto ao texto.
(exemplar examinado: sem n., B. J. Mindlin).
391. MEMORIA E INVENÇÃO. *
Margot Delgado, gravuras.
São Paulo. Gal. Paulo Figueiredo. 1985.
Sem n. da tiragem.

392. EROS.

Iole Di Natale, calcografias.

Elizabeth S. Lobo, Kilza Setti, Maria Duschenes, Marilena Chaui, Tatiana Berlinky e Walderez de Barros; textos.

São Paulo. Ateliê Calcográfico Iole. 1986.

Tiragem de 23 exemplares mais 34 exemplares das gravuras.

- 10 imagens em água tinta; 6 textos, título, dedicatória, e colofão em água forte.

(exemplar examinado: P/A III/III, acervo MASP)

392.a. DUPLAGEM. *

Luise Weiss, serigrafias.

São Paulo. A artista.

393. RETRATOS.

Bia Simões, Carla Petrim, E. G. Bahiana, Iole

Di Natale, Ivani Ranieri, Lurdes D. Donaldi,

Lucia Castanho, Suely C., calcografias.

São Paulo. Ateliê Calcográfico Iole. 1986.

Tiragem de 21 exemplares.

- 10 imagens em água forte.

(exemplares examinados: 13/20, B. MAM e acervo MASP).

394. TRANSFIGURAÇÃO. *

Renina Katz, litografias.

Carlos Drummond de Andrade, poema.

São Paulo. Ymagos. 1986.

- 3 litografias e 3 imagens em água forte.

1987 - ORIGINAIS

395. RETRATOS GRAVADOS.

Eddy Tricerri, foto-etchings e texto.

Iole Di Natale, apresentação.

São Paulo. P.A. Edições e Arte. 1987.

Tiragem de 14 exemplares mais 33

exemplares extras das gravuras.

- 12 imagens em preto.

(exemplar examinado: 1/10, acervo MASP).

396. XILOGRAVURAS. *

Feres Koury, xilogravuras.

São Paulo. João Pereira. 1987.

397. MAM 88 - HOMENAGEM A MRS. MAM.

Anico Herskovitz, Maria Tomaselli, Marta Loguercio e Paulo Chimendes; litografias.

São Paulo. MAM - Ateliê de Litografia. 1988.

Tiragem de 29 exemplares.

- 1 imagem a 4 mãos e 2 de cada artista.

(exemplar examinado: B. MAM).

398. RETALHOS MISTICOS.

Elvio Becheroni, serigrafias.

Joyce Cavalcanti, texto.

São Paulo. John Doo Ed. 1988.

Tiragem de 200 exemplares.

(exemplar examinado: 173/180, B. Mário de Andrade).

1989 - ORIGINALS

399. DEZ ANOS DAS EDIÇÕES JOAO PEREIRA.

Luise Weiss, Ferez Koury, Rosely Nakagawa e Rubens Matuck; gravuras.

Renina Katz, texto.

São Paulo. Ed. João Pereira. 1989.

Tiragem de 25 exemplares.

- 1 xilogravura e 4 gravuras em metal.

(exemplar examinado: 25, B.J. Mindlin).

400. ANOTAÇÕES DE PERCURSO. *

Eduardo Iglesias, litografias.

São Paulo. Ymagos. 1989.

- 7 imagens.

(exemplar: P/A V/X, acervo MASP).

401. JANELAS.

Luise Weiss, xilogravuras.

São Paulo. João Pereira. 1989.

Tiragem de 12 exemplares.

- 7 imagens em preto com detalhes em vermelho e azul.

(exemplar examinado: 6, acervo MASP)

402. RECORTES XILOGRAVURAS. *

Luise Weiss, xilogravuras.

São Paulo. João Pereira. 1989.

403. GURIATA - UM CORDEL PARA MENINO. *

Marcos Acioly, texto.
Dila, xilogravuras.
Rio de Janeiro. Elba. (anos 80)

1990 - ORIGINAIS.

404. CERRADO CIDADE.

Nivalda Assunção, Cintia Bach, Cristina Carvalheira,
Maria Leonor Decourt, Patricia Faria, Helena Lopes e Andréa
Campos de Sá, calcografias.
Brasilia. Instituto de Artes da Universidade de Brasilia.
Tiragem de 37 exemplares.
- 1 imagem de cada artista, algumas em cores.
(exemplar examinado: 11, MAC-USP).

405. ALBUM.

Mary Carmem Bosque, Francisca Carolina Durval
e Fernando Luis Fogliano, gravuras.
[s.l.p.] [s.c.p.]. 1990.
Tiragem de 90 exemplares.
- respectivamente: 3 gravuras em metal em preto, 3
gravuras em metal em cores e 2 litografias coloridas.
(exemplar examinado: 30, MAC-USP)

1991 - ORIGINAIS

406. ALBUM EM HOMENAGEM A LASAR SEGALL.

Cássia Gonçalves, Francisca do Val, Gabriel Rodrigues, George
Rembrandt, Guilherme Cota, Helena Freddi, Ivani Bonatelli, José
Airton Sobreira, Leonor Decourt, Luciano Bortoletto, Marie Ito,
Rosa Maria Fernandes, Sandra Kaffka e Telma Souza; gravuras.
São Paulo. Museu Lasar Segall. 1991.
Sem n. da tiragem.
- 14 imagens entre calcografias, xilogravuras e monotipias.
(exemplar examinado: 2/12, B. Mário de Andrade).

407. ATAR E DESATAR.

Ana Alice Francisquetti, calcografias.
João A. Frayze Pereira, introdução.
São Paulo. A autora. 1991.
Tiragem de 15 exemplares mais 10 exemplares das estampas.
- 7 imagens coloridas, mais título, colofão
e introdução, em água forte, em sanguinea.
(exemplar examinado: VIII/XV, acervo MASP).

1992 - ORIGINAIS.408. DA ESTRUTURA AS SECRETAS ALTERAÇÕES.

Lígia Arcuri Eluf, serigrafias.

São Paulo. Ed. da Autora. 1992.

Sem número da tiragem.

- 20 serigrafias coloridas.

- acompanha dissertação de mestrado da autora pela ECA-USP.
(exemplar: MAC-USP)

1993 - ORIGINAIS409. FLUCTUAT NEC MARGITUR. *

Alex Cerveny, calcografias.

[s.l.p.] [s.c.p.] 1993.

1994 - ORIGINAIS410. O ELOGIO DA XILO. *

Haroldo de Campos, poema.

Maria Bonomi, xilogravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.] 1994.

Tiragem de 54 exemplares.

(exemplar da exposição "Xilogravura do Cordel a Galeria" - MASP - 1994).

411. ANTIFONA.

Cruz e Sousa, poesia.

Jayro Schmidt, linóleo-
gravura e vinheta da capa.

Ilha de Sta. Catarina. Oficinas
de Arte do M.A.S.C. 1994.

Tiragem de 60 exemplares.

- 1 imagem em preto.

(exemplar examinado: 50/50, B. Mário de Andrade).

1995 - REPRODUÇÕES411.a. GOELDI - HISTORIA DE HORIZONTE. *

Alberto A. Martins, texto.

Luise Weiss, programação gráfica.

São Paulo. Ed. Paulinas e MAC.

- xilogravuras remontadas de Oswaldo Goeldi.

SEM DATA - ORIGINAIS

412. CATALOGO DE EXPOSIÇÃO. *
 Manoel Segalá, xilogravura.
 [s.l.p.] [s.l.p.]
 - 1 imagem "composição".
 (exemplar B. Nacional).
413. DESENHO E PINTURA.
 Genaro de Carvalho, serigrafias.
 Clarival Valladares, texto.
 [s.l.p.] [s.c.p.]
 Sem n. da tiragem.
 - 11 imagens.
 (exemplar examinado: sem n., Pinacoteca S.P.).
414. DEZ GRAVURAS.
 Manoel Martins, xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.]
 Sem n. da tiragem.
 - 10 imagens em preto.
 (exemplar examinado: 30/1, B. Mário de Andrade).
415. DEZ POEMAS BURLESCOS. *
 Gregório de Matos, texto.
 Mário Cravo Jr., calcografias.
 [s.l.p.] [s.c.p.]
416. GRAVURAS POPULARES EM MADEIRA. *
 José Martins dos Santos, xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.]
 - 10 imagens.
 (exemplar B. Nacional).
417. GRAVURAS POPULARES NORDESTINAS. *
 Orlando Martins, Xilogravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.]
 Sem n. da tiragem.
 - 40 imagens.
418. LAPA. *
 Di Cavalcanti, gravuras.
 [s.l.p.] [s.c.p.]

419. LITOGRAFIAS. *

Antonio Bandeira, gravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.]

- 5 imagens.

(exemplar B. Nacional).

420. ORIXAS DA BAHIA. *

João Antonio de Barros, gravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.].

Sem n. da tiragem.

421. PORTAS E JANELAS. *

Hansen Bahia, xilogravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.]

422. SEIS LITOGRAFIAS.

Marina Caram, gravuras.

[s.l.p.] Museu de Arte.

Sem n. da tiragem.

- 6 imagens em preto.

(exemplar examinado: 5/6, B. Mário de Andrade).

423. SETE FLORES. *

Di Cavalcanti, gravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.]

424. TAIGUARA. *

Calasans Neto, xilogravuras.

[s.l.p.] [s.c.p.]

425. XILOGRAVURAS MAR MORTO.

Oswaldo Goeldi, xilogravuras.

Jorge Amado, texto.

James Amado, apresentação.

Emanoel Araujo, projeto gráfico.

[s.l.p.] Intarte.

Tiragem de 110 exemplares.

- 8 imagens em preto.

(exemplares examinados: PA II, Pina-
coteca S.P. e 43/100, B. J. Mindlin).

426. ACIDENTES NO TRABALHO. *

Severino José, texto.

1. edição :Franklin Maxado, xilogravuras.

2. edição :Jeronimo, xilogravuras.

3. edição : J. Barros, xilogravuras.

São Paulo. Sindicato dos Trabalhadores
da Construção Civil.

Tiragens de respectivamente: 3000 e 10000 exemplares.

AS PUBLICAÇÕES QUE SE SEGUEM FORAM EDITADAS DURANTE O SÉCULO
XX, MAS AS GRAVURAS QUE AS ACOMPANHAM PERTENCEM AO SÉCULO XIX.

VISTAS E COSTUMES DA CIDADE E ARREDORES *

DO RIO DE JANEIRO EM 1819-1870 , segundo
desenhos feitos pelo Te. Chamberlain R. A.

Traduzido e prefaciado por Rubens Borba de
Morais. Coleção de Temas Brasileiros.

Rio de Janeiro. Livraria Kosmos. 1943

Tiragem de 321 exemplares.

- acompanha 1 gravura colorida a mão, realizada por F. Moldan.

O LIVRO, O JORNAL E A TIPOGRAFIA
NO BRASIL : 1500-1822.

Carlos Rizzini, texto.

Rio de Janeiro. Livraria Kosmos. 1945

Tiragem especial de 206 exemplares

- Contém uma prova original de uma

gravura inédita, aberta em cobre,

em Vila Rica, no ano de 1829, pelo

Padre José Joaquim Viegas de Meneses;

feita a buril, impressa em preto.

(exemplar examinado :98, B. Mário de Andrade).

SAUDADES DO RIO DE JANEIRO.

Carlos Guilherme Theremin, litografias.

Rio de Janeiro. Divisão de obras raras

e Publicações da Biblioteca Nacional. 1949.

Tiragem de 500 exemplares.

- 6 reproduções de paisagens em preto

(exemplar examinado :325, B. Mário de Andrade).

OFICINA TIPOGRAFICA, CALCOGRAFICA E
LITERARIA DO ARCO DO CEGO DE LISBOA.

Lygia da Fonseca Fernandes, texto.
Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional.
Ed. Comemorativa do Centenário de
Reorganização da B. Nacional. 1976.
Tiragem de 1100 exemplares.
- 100 exemplares acompanhando 50 cal-
cografias originais.
(exemplar examinado: 28/100, B. Mário
de Andrade).

Índice para consulta da cronologia pelo procedimento gráfico

Calcografia: 21, 24, 26, 32, 33, 34, 35, 36, 41, 46, 54, 57, 59, 62, 63, 65, 66, 69, 72, 73, 74, 80, 81, 94, 97, 101, 103, 117, 122, 130, 140, 144, 148, 154, 160, 166, 167, 168, 169, 170, 176, 177, 180, 184, 187, 190, 192, 195, 200, 204, 205, 209, 210, 211, 216, 218, 219, 220, 221, 213, 228, 229, 232, 233, 235, 240, 245, 246, 247, 248, 254, 259, 260, 262, 266, 269, 277, 306, 309, 316, 320, 323, 325, 330, 332, 336, 338, 346, 348.a, 352, 357, 371.a, 373, 388, 392, 393, 395, 404, 405, 406, 407, 409, 415

Linóleo: 11, 12, 23, 27, 28, 29, 48, 56, 71, 75, 82, 88, 102, 111, 134, 135, 152, 153, 165, 167, 281, 303, 333, 411

Litografia: 6, 8, 10, 25, 55, 68, 125, 132, 139, 162, 239, 295, 302, 306, 307, 308, 321, 322, 332, 341, 342, 348, 349, 354, 355, 359, 360, 368, 369, 376, 380, 384, 385, 389, 394, 397, 400, 405, 419, 422

Procedimento não determinado: 22, 31, 76, 145, 147, 335, 363, 366, 367, 375, 386, 391, 399, 418, 420, 423, 292

Procedimentos afins (monotipia, papelogravura, impressões, experimentações gráficas, zincografias, experiências tipográficas, carimbos): 10, 78, 119, 124, 266, 274, 297, 304, 308.b, 318, 390, 406

Serigrafia: 64, 126, 127, 143, 146, 163, 164, 175, 179, 186, 191, 194, 196, 197, 199, 193, 202, 207, 208, 212, 214, 215, 222, 224, 231, 236, 237, 242, 243, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 258, 263, 265, 266, 270, 271, 273, 276, 280, 282, 283, 287, 291, 292.a, 293, 294, 296, 300, 305, 306, 308.a, 310, 311, 315, 317, 318, 324, 326, 332, 337, 343, 347, 351, 356, 358, 383, 387, 392.a, 398, 408, 413

Xilogravura: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 30, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 60, 61, 67, 70, 71, 77, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 123, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 144, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 171, 172, 173, 174, 178, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 198, 199, 200, 201, 203, 206, 213, 217, 220, 223, 225, 226, 227, 230, 234, 238, 240, 241, 244, 253, 257, 261, 264, 266, 267, 268, 272, 275, 278, 279, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 292.b, 298, 299, 301, 303, 306, 309.a, 310.a, 312, 313, 134, 319, 327, 328, 329, 331, 331.a, 334, 339, 340, 344, 345, 346, 350, 353, 361, 362, 364, 365, 370, 371, 372, 374, 377, 378, 378.a, 379, 381, 382, 396, 401, 402, 403, 406, 410, 411.a, 412, 414, 416, 417, 421, 424, 425, 426

- Abramo, Lívio: 4,8,12,40,104,134,135,144,200
- Aguilar: 201
- Alencar, Leonardo: 171
- Alfredo Carlos: 240
- Almeida, Antonio de: 227
- Altino, José: 217
- Amaral, Antonio Henrique: 203
- Amaral, Paulo Henrique: 384
- Amaral, Tarsila do: 32
- Andrade Neto, Farnese de: 214, 229
- Andrade Filho, Oswald de: 8, 41
- Anna Leticia: 187,191,229,266,306
- Antunes, Jarbas Juarez: 268
- Apocalipse, Alvaro: 268
- Apolinário, Manoel: 227
- Aquino, Angelo de: 341
- Araújo, Emannel: 171,174,216,310,343
- Araújo, Manezinho: 222,337,343
- Araújo, Otávio: 45,229
- Assunção, Nivalda:404
- Ayres, Lula Cardoso: 82,283,317,351
- Babinski: 154,192,220
- Bach, Cintia: 404
- Bahia, Hansen: 44,61,70,90,105,131,137,138,339,421
- Bahiana, E. G.: 393

Bandeira, Antonio: 145,419
Barbosa, José: 200
Barcellos, Vera Chaves: 229,243,244
Barros, Geraldo de: 45
Barros, J.: 227,275,298,313,420,426
Barth, Luis: 258,270
Bastos, Helio: 343
Batista, Abraão Bezerra: 227,313,345
Becheroni, Elvio: 398
Behring, Edith: 200,210,211,220
Benjamim, Marcus Coelho: 384
Bernhardt, Plinio: 71
Bettiol, Zoravia: 230
Bianchetti, Ailema: 71
Bianchetti, Glênio: 71,111,197
Bianco, Enrico: 62,332
Brennand: 310
Brentani, Gerda: 232
Bonadei, Aldo: 8,253,254
Bonatelli, Ivani: 406
Bonomi, Maria: 144,306,372,410
Borba, Gabriel: 318
Bortoletto, Luciano: 406
Borges, José Francisco: 227,275,313
Bosque, Mary Carmem: 405
Bracher, Carlos: 384
Bulcão, Athos: 65

Cabral, Rubens: 258,270

Calasans Neto: 123,128,149,183,198,264,278,284,285,286,288,
290,314,334,346,390,424

Calisto, João Batista: 368

Camara, João: 239,295,310

Camargo, Iberê: 72,74,200,210

Campofiorito, Quirino: 22,175

Campos, Augusto de: 383

Caram, Marina: 139,422

Carelli, Antonio: 260,262

Carvalheira, Cristina: 404

Carvalho, Flávio de: 277

Carvalho, Genaro de: 291,413

Carvalho, Josely: 387

Carybé: 117,310,324,327

Castanho, Lucia: 393

Castro, Cláudio Correa e: 97

Castro, Sonia: 225,289

Cavalcanti, Di: 164,165,287,293,294,347,418,423

Cavalcanti, Newton: 121,150

Cervený, Alex: 409

Chaves, João Luiz: 144

Chimendes, Paulo: 385,397

Coelho, Beatriz: 268

Coelho, Fernando: 343

Concilio, Marcos: 343

Corradim, Inos: 343

Costella, Antonio: 370

Cota, Guilherme: 406
Coutinho, Yvete: 240
Cravo Jr., Mário: 57,63,66,415
Dacosta, Milton: 204,201,229
Darel: 59,69,76,80,148,187,209,210,220,332
Decourt, Maria Leonor: 404,406
Delarco, Marilene:240
Delgado, Margot: 391
Dias, Antonio: 301
Dias, Cicero: 195,305
Dila: 227,238,272,275,403
Djanira: 146,167,186,199,210,220,241,316
Dinis, José Stenio:227,313
Donaldi, Lurdes D.: 393
Duval, Francisca Carolina: 405
Ehmke, Therezinha:330
Eigi: 240
Eluf, Lygia Arcuri: 408
Enéias: 275,328,329
Esmeraldo, Sérvulo: 271
Espindola, Julio: 268
Expedito: 275
Faria, Patricia: 404
Fava, Marisa: 354
Fernandes, Cido: 313
Fernandes, Ciro:227
Fernades, Rosa Maria: 406

- Ferreira, José Cavalcanti: 313
- Fiaminghi, Hermelindo: 126
- Flora, Maria L.: 240
- Fogliano, Fernando Luis: 405
- Fonseca, Reynaldo: 115,351
- Fortunato: 71
- Francisquetti, Ana Alice: 407
- Freddi, Helena: 406
- Freitas, Heloisa de: 55
- Fridman, Mauricio: 318
- Fumobori, Hilda: 240
- Funda, Antonio Baixa: 227
- Geiger, Anna Bella: 266
- Geyer, Carlos: 26,33
- Giovanelli, Nilse: 240
- Gobbs, Vitório: 81
- Godoy, Nilsa: 240
- Goeldi, Oswaldo: 1,2,3,16,17,18,30,43,87,136,151,158,220,
374,425,411.a
- Goldman, Iara:330
- Gomes, Modesto Broco e: 187
- Gonçalves, Cássia: 406
- Gonçalves, Danúbio: 71
- Gonçalves, Walderedo: 142,182,275
- Graciano, Clóvis: 8,46,254
- Grassmann, Marcelo: 31,47,49,50,51,52,53,58,120,134,135,170,
187,220,221,332
- Gray, Dorian: 307,333

Gruber, Mário: 45, 200, 220
Guedes, Roberto: 358
Guerchman, Rubens: 212, 308
Heller, Geza: 176, 190, 205, 210
Henrique, Gastão Manuel: 196, 212
Herskovitz, Anico: 385, 397
Hofstetter, Gastão: 71
Iglesias, Eduardo: 349, 400
Israel, Nelson: 257
Ito, Marie: 406
Ivani: 227
Jardim, Evandro Carlos: 220, 269
Jenner Augusto: 300, 351
Jucá, Cecilia: 266, 304
Juliocis, Mailda A.: 240
Kaffka, Sandra: 406
Katz, Renina: 86, 153, 224, 229, 242, 266, 303, 306, 321, 322, 369, 376, 394
Kerr, Yllen: 42, 60, 67
Knispel, Gerson: 162
Koetz, Edgar: 71
Koury, Feres: 340, 360, 367, 396, 399
Krajcberg, Franz: 292
Lacerda, Wilde: 268
Laenda, Paulo: 384
Leal, Trindade: 172, 173, 220
Leão, Carlos: 332

Leão, Maria Luisa: 266
Lee, Wesley Duke: 229
Leisa: 240
Leite, Abrão Costa: 275
Leite, José Costa: 226,227,313
Leskoschek, Axl: 5,7,13,14,15,19,20,38,39,136,279,353
Levy, Walter: 8,11
Lisboa, Unhandeijara: 223
Loguercio, Marta: 383,397
Lopes, Helena: 404
Lutzenberger, Rose: 258,270
Magalhães, Aloisio: 78,88,119,124,125,132
Mancuso, Carlos: 71
Manquetti, Ivan: 202
Martins, Aldemir: 77,127,133,140,163,206,310,315,326,
332,343,351,352
Martins, Manoel: 8,9,23,254,414
Martins, Maria: 34
Martins, Romanita: 243
Matos, Haroldo de Almeida: 268
Matuck, Arthur: 276
Matuck, Rubens: 338,360,366,375,386,399
Mavignier, Almir: 143
Maxado, Franklin: 227,313,426
Mayer: 296
Medeiros, A.: 64
Medeiros, Oswaldo: 379
Mestre Amaro: 227

Mestre Nosa: 155,161,178,227,234,275,312
Mindlin, Vera Bocayuva: 233,266
Minelvino: 275
Miranda, Thereza: 266
Monica, Roberto de la: 187
Nagau, Aiko: 240
Nakagawa, Rosely: 335,360,363,399
Nakinito, Helena: 240
Natale, Iole de: 325,357,373,392,393
Nicola, Norberto: 310,343
Nitsche, Marcelo: 318
Odrizola, Fernando: 160
Oliveira, Raimundo de : 179,188,189
Orlando Luiz: 296
Ossunechiro, Thereza: 240
Ostrower, Fayga: 27,28,29,37,73,103,112,210,213,265,273,
280,306
Oswald, Carlos: 168,228,336
Oswald, Henrique: 200,218
Ota, Junosuké: 360
Palito: 275
Pape, Ligia: 141
Paraiso, Juarez: 171
Parschalk, Guinter: 318
Pedro Armando: 275
Pennachi, F.: 254
Perez, Rossini: 187

Perlov: 45
Persival, P.: 159
Petrim, Carla: 393
Petrucci, Carlos A.: 71
Pimentel, Maria: 240
Pinheiro, Adão: 261
Planitz, Karl Robert von: 389
Plaza, Julio: 231
Pons, Isabel: 219
Portinari: 21,36,54,130,346
Poty: 101,177
Prado, Carlos: 122,229
Prado, Vasco: 71
Rabinovtz, Sérgio: 343
Ranieri, Ivani: 393
Rebolo: 254
Rembrandt, George: 406
Rezze, Sonia G.:330
Rizzotti, A.:254
Rodrigues, Augusto: 302
Rodrigues, Gabriel: 406
Rodrigues, Glauco: 71,193,342
Rodrigues, Marilia: 210,266,309
Roque, Jorge do N.: 313
Sá, Andréa C. de: 404
Sá, Marques de: 269
Samad, Egul: 282

Samico, Gilvan: 187

Santa Rosa: 25,35,68

Santos, José Martins dos: 227,416

Schmidt, Jayro: 411

Scliar, Carlos: 6,8,56,71,102,152,194,207,208,212,215,229,
237,249,250,251,252,255,263,281,310,311,343

Segalá, Manuel: 83,84,85,89,91,92,93,94,95,96,98,99,100,
106,107,108,109,110,113,114,116,118,412

Segall, Lasar: 10,24

Serpa, Ivan: 200

Sidki, Cathleen: 296

Silva, Arlindo M.: 313

Silva, José Claudio da: 185

Silva, Orlando da: 147,210,235,245,246,247,248,274,297

Silveira, Regina: 229,236,256,348,380

Simões, Bia: 393

Soares, Jeronimo: 227,299,313,331,350,426

Soares, Marcelo: 227,313

Sobreira, José Airtom: 406

Sogape, Milton: 359

Sommared, Maryland: 240

Sousa, José Assunção:187

Sousa, Vladimir Alves de: 166

Souza, Anete: 240

Souza, Telma: 406

Suassuna, Ariano: 238

Sued, Eduardo: 169,180,184,200,210

Suely: 393

- Tavares, Fernando: 388
- Teixeira, Maria B.: 240
- Telles, Sérgio: 259,320,323
- Tomaselli, Maria: 385,397
- Tozzi, Cláudio: 356
- Tricerri, Eddy: 395
- Tupinambá, Iara: 268
- Val, Francisca do: 406
- Varela: 227
- Ventura, Luis: 45,319
- Vieira, Roberto: 384
- Virgolino, Wellington: 351
- Volpi, Alfredo: 254
- Udler, Berco: 48
- Xilógrafos populares: 129,157,181,220,313,361,362,381,382,417
- Zanini, Mário: 254
- Zélio: 343
- Weiss, Luise: 292.a,292.b,308.a,308.b,309.a,310.a,331.a,344,
348.a,360,363,364,365,371,371.a,377,378,378.a,392.a,399,401,
402

- Abramo, Livio: 336
- Abreu, Manuel de: 54
- Acioly, Marcus: 403
- Aguiar Filho, Adonias: 300
- Albano, José: 149
- Alighieri, Dante: 295
- Almeida, Guilherme de: 22
- Almeida, Manoel Antonio de: 80
- Almeida, Paulo Mendes de: 173, 254
- Alves, Castro: 35,131,339
- Amado, James: 425
- Amado, Jorge: 23,56,71,105,115,137,151,152,153,165,188,216,230,264,287,314,324,327,350,425
- Andrade, Carlos Drummond de: 96,204,266,268,306,320,326,394
- Andrade, Clóvis de: 328
- Andrade, João Evangelistas de: 296
- Andrade, Mário de: 10,117,240,260,262,293
- Andrade, Oswald de: 32
- Andrade, Rodrigo de Melo F. de: 186
- Aquino, Flávio de: 147,200
- Arinos, Afonso: 40
- Assis, Machado de: 21,36,114,177,346
- Auler, Guilherme: 175
- Azevedo, Aluisio: 37
- Azevedo, José Carlos de Almeida: 296

Azevedo, Ronaldo: 126
Azevedo, Téo: 378.a
Ayala, Walmir: 211,220
Bandeira, Manuel: 2,10,73,99,140,266,332
Bardi, Pietro Maria: 127,269,277
Baracina, Alberto Luiz: 288
Barata, Mário: 199,389
Barreto, Lima: 97
Barros, J.: 331
Barros, José Sette de: 388
Barros, Nathanael de: 63
Barros, Walderez de: 392
Bechers, Ulrich: 5
Bento, Antonio: 213
Berkowitz, Marc: 200
Berlinky, Tatiana: 162,392
Bilac, Olavo: 62
Blake, William: 118
Blum, Sigwart: 90
Bonadei, Aldo: 253
Bonfim, Paulo: 337
Bopp, Raul:3
Borba Filho, Hermilo: 272,283
Braga, Rubens: 315
Brecht: 162
Brennand, Francisco: 275
Broca, Brito: 18

Camargo, Cristovão de: 93
Camargo, Joraci: 27
Camões: 7
Campofiorito, Quirino: 200
Campos, Augusto de: 126,231
Campos ,Geir: 68,109
Campos, Haroldo de: 126,261,295,410
Campos, Paulo Mendes: 65,302,316
Capinam, José Carlos: 225
Cardoso, Joaquim: 265,281
Cardoso, Lucio: 15
Carpeaux, Otto Maria: 13,42
Carvalho, Francisco: 161
Carvalho Filho, José Lins: 123,290
Cautréamont: 100
Cavalcanti, Domingos Olimpio Braga : 46
Cavalcanti, Elizabeth Di: 294
Cavalcanti, Joyce: 398
Chaul, Marilena: 392
Coaracy, Vivaldo: 134,135
Colasanti, Marina: 297
Corção, Gustavo: 158
Corção, Marcelo: 170,192,221
Correa, Roberto Alvim: 19
Costa Filho, Odilo: 241
Costallat, Benjamim: 1
Cruz e Souza: 411

Cunha, Euclides da: 101,266
Dacosta, Milton: 277
Dantas, Paulo: 150,299,331
Delgado, Luis: 125
Diatahy, Eduardo: 381
Dostoievski: 13,14,15,16,17,18,19,20,134,135,136
Duschenes, Maria: 392
Dutra, Neli: 201
Eichner, Erich: 26,33
Elliot, T. S.: 112
Estrada, Osório Duque: 219
Ferraz, Geraldo: 104,277
Ferreira, Izacil G.: 75
Fonseca, Gondin da: 113
Fonseca, José Paulo Moreira da: 306,351
Fraga, Myriam: 285,334
Franco, Caio de Melo: 43
Franco, Maria Eugenia: 234
Freire, Gilberto: 305,317,351
Freitas Filho, Armando: 308
Frota, Lélia Coelho: 229
Gomide, Paulo: 108
Gonzales, Francisco R.: 277
Gramacho, Jair: 149
Grassmann, Marcelo: 277
Guillén, Jorge: 306
Guimarães, Luis Carlos: 333

Gullar, Ferreira: 203,306,342
Hilst, Hilda: 242
Holanda, Gastão de: 88,239,266
d'Horta, Arnaldo Pedroso: 254
Houaiss, Antonio: 292
Italiaander, Hof: 138
Ivo, Ledo: 64,121,302
Jardim, Evandro Carlos: 257
Jayme Mauricio: 277
Joyce, James: 379
Kandinsky: 266
Katz, Renina: 399
Krahenbunl,Olivia: 134,135
Lacerda, Carlos: 12,39
Langone, Léa Mara: 371.a
Laos, Harry: 200
Leal, Simeão: 326
Legendre, Carlos S.: 244
Leite, Cassiano Ricardo: 30,302
Leite, José Roberto Teixeira: 200,220,229
Leoni, Raul de: 85
Leontina, Maria: 277
Lima, Jorge de: 10,184,302
Linhares, Augusto: 107
Lisboa, Henriqueta: 72
Lispector, Clarice: 209
Lobo, Elizabeth: 392

Lorca, F. Garcia: 94
Lopes, Nabuco: 329
Machado, Anibal Monteiro: 59,87,92,103,154,266
Marques, Oswaldino: 118
Martins, Alberto Alexandre: 411.a
Martins, Aldemir: 222,312
Martins, Carlos: 374
Martins, Orlando: 156
Mascarenhas, Augusto: 339
Mattos, Florisvaldo: 284,390
Meirelles, Cecilia: 60,84,91,98,106,306
Melo, José Laurenio de: 78
Mello, Thiago de: 67
Melo Neto, João Cabral de: 119,132,233,280,302,306
Mendes, Murilo: 302
Menezes, Bezerra de: 381
Milano, Dante: 302
Milliet, Sérgio: 11,31,48
Miranda, Murilo: 213
Monteiro, Maria Isabel Oswald: 336
Morais, Frederico de: 200
Morais, Vinicius de: 164,278,319
Mota, Mauro: 129
Motta, Flávio: 303,321
Mourão, Noemia: 277
Nava, Pedro: 198
Natale, Iole di: 395

Neinstein, José: 353
Neves, Costa: 14,17,20
Odriozola, Raulita Guerra: 160
Oliveira, José Carlos: 341
Orsini, Antonio: 379
Passos, Jacinta: 24
Paz, Otávio: 261,266
Pedreira, José: 105
Pedroso, Braulio: 294
Peixoto, Afrânio: 55
Pereira, João A. Frayse: 407
Pessoa, Fernando: 259
Pignatari, Décio: 126,368
Pontual, Roberto: 263,310
Proença, M. Cavalcanti: 157
Queiroz, Raquel de: 13,16,18,19
Quintana, Mário: 302
Ramalho, Julio Cesar: 358
Ramos, Graciliano: 29,38
Ramos, Péricles Eugênio da Silva: 302
Rebelo, Marques: 347
Rego, José Lins do: 130
Rego, Waldeloir: 327
Reis, Ricardo (Fernando Pessoa): 306
Rey, Jean Dominique: 323
Rilke, Rainer Maria: 63
Rimbaud: 113

Rioseco, Arturo Torres: 89
Rocha, Fernando: 390
Rocha, Glauber: 183
Rocha, Wilson: 66
Rodrigues, Abelardo: 181
Rodrigues, João Barbosa: 148
Rodrigues, José de Sousa: 227
Rolim, J. Henrique Fabrem: 357
Rosa, Guimarães: 69,167
Salusse, Julio: 116
Sampaio, Márcio: 384
Sanches, Homero Icaza: 83
Savary, Olga: 346
Schemberg, Mário: 218
Schidrowitz. Marta: 135
Schmidt, Augusto Frederico: 25,195,302
Schmidt, Carlos von: 139
Schnarderman, Boris: 136
Scliar, Carlos: 277
Senna, Homero: 313,350
Setti, Kilza: 392
Severino, José: 426
Silone, Ignácio: 28
Silva, da Costa e : 110
Silva, José Claudio da: 185
Silva, Orlando da: 168,200
Siveira, Joel: 76

Soares, José Roberto M.: 342
Soares, Paulo Gil: 128
Sobreira, Geová: 361,381
Sousa, Gabriel Soares de: 120
Souza, Herculano Inglês de: 74
Stockinger, Francisco: 277
Suassuna, Ariano: 238,267
Tati, Niécio: 100
Tavares, Flávio: 358
Tavares, Heckel: 4
Tavares, Odorico: 174,286
Valadares, José: 57
Valladares, Clarival: 199,291,413
Vanzolini, Paulo: 77,232
Vasarely, Victor: 266
Verissimo, Erico: 163
Vieira, José Geraldo: 200,277
Zago, Antonio: 349

Índice para consulta da cronologia pela editora ou responsável pela edição.

- Alumbramento (Rio de Janeiro): 292,293,302,306,324,332
- Alvorada (Rio de Janeiro): 25
- Aster (São Paulo): 354,359
- Association Latino Americaine (Paris): 56
- Ateliê Calcográfico Iole (São Paulo): 325,357,373,392,393
- Ateliê Planejamento: 225
- Ateliê 74 (São Paulo): 260,262
- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: 137,213
- Cadernos da Bahia (Salvador): 63
- Casa da Gravura Largo do O (Tiradentes): 384
- Centro Cultural Lume (Rio de Janeiro): 274
- Centro de Estudos Brasileiros (Lima, Perú): 227
- Centro de Estudos Fernando Pessoa (Santos):104
- Circle Press (Guilford, Inglaterra): 279
- Civilização Brasileira (Rio de Janeiro): 92,94,100,109,112,118
- Cleber Teixeira (Florianópolis): 308
- Clube de Arte: 287
- Clube do Eça (Rio de Janeiro): 166
- Clube da Gravura de Porto Alegre: 79
- Collectio (São Paulo): 254
- Conde (Rio de Janeiro): 82
- Cooperativa (São Paulo): 6
- Cooperativa Geral para Assuntos de Arte (São Paulo): 318
- O Cruzeiro (Rio de Janeiro): 121
- Cruzeiro do Sul (São Paulo): 12

- Cultrix (São Paulo): 163,164,174,186,347
- Diagraphis (Rio de Janeiro): 265
- Duckerei Hans Cristian (Hamburg): 138
- Edições Serigráficas Entretempo (São Paulo): 383
- Elba (Rio de Janeiro): 403
- ENGRO S.A. (São Paulo): 311.a.
- Escola de Comunicações e Artes-Universidade de São Paulo: 380
- Escolinha de Arte do Brasil: 210
- Espaço 5 (Rio de Janeiro): 141
- Estampa (Rio de Janeiro): 71,102,111,194,207,208,212
- Estúdio Gravura (São Paulo): 144
- Expressão e Cultura (Rio de Janeiro): 316
- FAAP (São Paulo): 139
- Flama (Rio de Janeiro): 22
- Fontana (Rio de Janeiro): 280,295,304,316,319
- Francisco Alves (São Paulo): 150
- Fundação Casa Rui Barbosa (Rio de Janeiro): 313
- Fundação Gonçalves Moris (Salvador): 105
- Furest (São Paulo): 160
- Galeria Arte Moderna Editora (Rio de Janeiro): 199
- Galeria Boisseree (Koeln): 137
- Galeria Bonino (Buenos Aires): 90,127,145,146,189
- Galeria Paulo Figueiredo (São Paulo): 391
- Gastão de Holanda, Cecília Jucá e José Mindlin (Rio de Janeiro): 239,261,266
- Gávea (Rio de Janeiro): 11
- Gávea (São Paulo): 24,32

- Gavião Real (Rio de Janeiro): 157
- G.B.M. Editora de Arte (São Paulo): 341
- Graphus (São Paulo): 336,353
- Gráfica de Arte (Rio de Janeiro): 43
- Gráfica Carioca (Rio de Janeiro): 263
- Gráfico Amador (Recife): 78,88,115,119,124,125,132
- Grafix (São Paulo): 77
- Gravura de Arte Editora (Rio de Janeiro): 168,228
- Gravura de Arte Editora (Guanabara): 187,200
- Grupo Boston (São Paulo): 315
- Guariba (Recife): 238,272,275,283
- Hebeisen (Salvador): 66
- Hipocampo (Niterói): 59,60,64,65,67,68,69,72,73,75
- Imprensa Universitária (Recife): 181
- Index (Rio de Janeiro): 374
- Instituto Cultural Brasil Alemanha (Salvador): 276
- Intarte (Rio de Janeiro): 343,425
- Intarte (São Paulo): 337
- Isaac Krasilchik (São Paulo): 368
- Itapoan (Salvador): 216
- Jhon Doo (São Paulo): 398
- João Pereira (São Paulo): 335,338,340,344,355,363,364,365,
366,367,371,375,377,378,386,396,399,401,402
- José Olimpio (Rio de Janeiro): 13,14,15,16,17,18,19,20,134,135
136,352,360
- Julio Pacello (São São Paulo): 173,188,192,201,204,209,211,
220,221,229,230,231,232,233,234,241,242,244,259,277,281,303
- Kosmos (Rio de Janeiro): 26,33,222,326
- Lithos Edições de Arte (Rio de Janeiro): 294,311

- Livraria Agir (Rio de Janeiro): 158
- Livraria e Galeria Seta (São Paulo): 269
- Livraria e Editora Zélio Valverde: 37
- Livraria Progresso (Salvador): 131
- Livraria Regina: 171
- Livraria São José (Rio de Janeiro): 113,114,116
- Luzeiro do Norte (Recife): 156
- Macunaima (Salvador): 149,198,278,284,285,286,288,290,334,345
390
- Martins (São Paulo): 23,151,152,153,264
- Massao Ohno: 345
- Ministério de Educação e Cultura (Recife): 129
- Ministério de Educação e Cultura (Rio de Janeiro): 87,213
- Mirante das Artes (São Paulo): 203
- Monteiro Soares Livraria (Rio de Janeiro): 342
- Museu de Arte: 422
- Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro): 237
- Museu de Arte Moderna (São Paulo): 57,269,385,397
- Museu de Arte de Santa Catarina: 411
- Museu de Arte de São Paulo: 137
- Museu Lasar Segall (São Paulo): 406
- Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro): 374
- A Noite (Rio de Janeiro): 30
- Odebrecht: 291,310,389
- Oficina Goeldi: 379,388
- Oficina Guaianases (Olinda): 382
- Onile (Salvador): 206,218,253

- P.A. Edições de Arte (São Paulo): 395
- Paulineas (São Paulo): 411.a
- Perfecta (São Paulo): 331
- Philobiblion (Rio de Janeiro): 83,84,85,89,91,92,93,94,95,96,98,99,100,106,107,108,109,110,112,113,114,116
- Pongetti (Rio de Janeiro): 2
- Prefeitura Municipal de São Paulo: 362
- PROED (Fortaleza): 381
- Ranulpho (Recife): 267,300,305,312,317,351
- Raymundo de Castro Maia (Rio de Janeiro): 36
- Record (Rio de Janeiro): 314
- Revista Acadêmica (Rio de Janeiro): 10,38,39,54
- Revista Branca (Rio de Janeiro): 42
- Robert Morel (França): 178
- Rocco (Rio de Janeiro): 346
- S.A. Arte Gráfica (Salvador): 183
- Sindicato dos Trabalhadores da Contrução Civi: 426
- Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (Rio de Janeiro): 21,35,40,46,55,62,74,80,97,101,117,120,130,140,148,154,165,167,177,184,195,219
- Universidade de Brasilia: 404
- Universidade Federal de Alagoas (Maceió): 328,329
- Universidade Federal da Bahia (Salvador): 123,339
- Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Filosofia (Crato): 142,182,381
- Universidade Federal do Ceará, Museu de Arte: 155,161
- Universidade Federal de Minas Gerais: 268
- Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre): 258
- Universidade de Porto Rico (Mayaguez): 236,256

Urupês (São Paulo): 162

Valentine Galery (Nova York): 34

Victor Brumlik (Petrópolis): 175

Wildenstein (Buenos Aires): 259

Wildenstein (Londres): 320, 323

Ymagos (São Paulo): 321, 322, 349, 369, 394, 400

Edição do artista: 41, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 81, 103, 139, 240, 243, 292.a, 292.b, 299, 308.a, 308.b, 309.a, 310.a, 330, 348, 350, 370, 387, 392.a, 407, 408

Editor não determinado: 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 27, 28, 29, 31, 44, 48, 61, 70, 76, 86, 122, 126, 128, 133, 143, 147, 159, 169, 170, 172, 176, 179, 180, 185, 190, 191, 193, 196, 197, 202, 205, 214, 215, 217, 223, 224, 226, 235, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 257, 270, 271, 273, 282, 289, 296, 297, 298, 301, 307, 309, 327, 333, 345, 348.a, 356, 358, 371.a, 372, 376, 378.a, 405, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424

(ANEXO 2)

Depoimento 1Antonio Francisco Albuquerque

Realizada no ateliê de gravura em metal da USP em 20/12/95

"Eu nasci em Vitória do Santo Antão, Pernambuco, em 1944. Comecei a trabalhar no ano de 66 como motorista particular numa casa, essa casa era do seu Julio Pacello. Ele tinha uma pequena editora de livro, de álbum de gravura. Então passei a conhecer o Trindade Leal, o Marcelo Grassmann, a Regina (Silveira), o Julio Plaza, o Jardim (Evandro Carlos) era bem jovem também, a Edith Behring, o Flávio de Carvalho, mas eu ainda era motorista, não era impressor.

O que aconteceu é que eu ficava muito na casa, levava a menina na escola e levava a dona Lia na Willis, e eu ficava em casa vendo o professor Trindade trabalhando. E me interessava em ver.

Ai, um dia, o seu Júlio falou: Antonio te interessa aprender isso ai ? Eu como sou muito curioso disse: interessa. No dia seguinte eu pus o aventalzinho branco e comecei a trabalhar. O Trindade me ensinando a fazer xilo, nós imprimíamos xilo, nós gravávamos, e fui pegando. Em 6 meses já estava imprimindo tudo. Xilo já não era problema, ai veio o álbum do Aguilar que eram as igrejas antigas do Estado de Minas, que tinha várias cores também e eu encarei aquilo lá junto com ele. Fizemos assim umas trezentas gravuras a três cada uma, eram trezentas, somando dez vezes três eram três mil gravuras, três mil impressões, que tinha de fazer. Tirando as outras cores, porque muitas tinham outras cores.

Depois veio o Raimundo de Oliveira que também era em três cores, feitas no prelozinho manual. Foi encarado também e feito.

Tinha um prelozinho manual em que a gente fazia as provas e, as vezes, dava para levar para a Minerva, mas a Minerva não pega todas as texturas da madeira.

Então a maior parte deles nós fizemos em casa mesmo.

Tinha uma gráfica no Brooklin em que a gente fazia (na Minerva) e outra no centro da cidade.

Mas não era assim, muitas vezes, a gente sempre usava em casa a manual.

Na própria casa, nos fundos, tinha uma oficina e tinha tudo, no maquinário, tudo lá. (casa do Julio Pacello)

Isso foi no ano de 66 para 67, ai vieram outros tipos de álbuns, veio a História da Gravura. Seu Julio conhecia os ar-

tistas e comprava as imagens já prontas e mandava imprimir, ou então a gente imprimia em casa.

Nesse momento eu imprimia mais a xilo.

Não, não tinha, (outros impressores na casa), mandava imprimir fora o metal, não tinha prensa ainda, depois foi comprada, no ano de 69 para 70.

Quando fizemos o álbum de gravuras do Flávio de Carvalho que foi lançado em 72, fui eu que imprimi.

Era um problema, porque era uma plaquinha fininha e uma gravura grande. E era muita gravura também, cem gravuras. Quando você fala fazer um álbum de cem, são cento e trinta, porque usavam álbuns assim especiais. Muda a cor do papel ou a cor da tinta, então é dupla a imagem, duplo o livro. Em vez de serem vinte gravuras, às vezes são quarenta. Ao invés de serem dez, as vezes são vinte. Vai aumentando, quando falo especiais, trinta são especiais.

E a mesma imagem, muda a cor da tinta e do papel.

Eu me interessei muito pelo metal porque eu vi o irmão do Roberto (Grassmann), o Dudu, que era um grande impressor. Eu ficava sempre assim, junto, prestando atenção de como ele fazia.

Assim que comprou a prensa na editora, o seu Julio conhecia muito da impressão, me ensinou umas duas ou três vezes, eu sou curioso mesmo e aprendi tudo.

Ele estava sempre junto. No desenho tinha uma colaboração muito grande dele com o artista. Eles discutiam muito o desenho que iam por naquele álbum e até ao ponto de, algumas vezes, ele acompanhar a gravação das chapas.

Tanto ele como eu, que também acompanhava, ficávamos em casa. As vezes ele trazia a chapa, o artista era um grande pintor mas não queria fazer gravura.

Por uma insistência do seu Julio ele passava a fazer umas imagens, então você tinha de acompanhar.

Porque pintor é pintor, se não a gravura saía com cara de pintura.

Ele fazia um rascunho, um rabisco: essa imagem vai ser isso. Ou então mostrava um desenho já pronto, em cor, desenhadozinho, já arranjadinho.

Se tinha de mudar, mudava poucas coisas.

O que eu conheci mais foi da Djanira, grande pintora. O trabalho dela, ela só deu para mim o desenho, feito no vegetal, o resto eu tive de passar para uma madeira e gravar. O álbum da Djanira foi todo eu que gravei. Todo ele impresso, exclusivo, porque ela ia depois pintar.

A gravura ficou parecida com a pintura.

Era uma xilo mas quando você vê de longe parece uma pintura.

E no final, sobrou para mim também pintar. Tive de pintar, porque era normal.

Ela não estava muito ligada à gravura e esse é que era o problema que acontecia.

E continua acontecendo, pintor é pintor, gravador é gravador.

No ateliê a gente tinha também uma prensa de lito grande, tinha bastante pedra, equipamentos para serigrafia, tinha equipamentos para xilo, tinha uma prensa vertical muito boa. E era montadinho, dava para trabalhar sossegadamente.

Tiveram alguns artistas que preferiram, às vezes, como o Jardim (Evandro Carlos), ele mesmo fazia as provas.

O Jardim fez gravura com a gente, mas ele fez as provas, entregou pronta para imprimir.

E tiveram outros artistas que só foram olhar a cor da tinta, aprovar a cor.

E por isso que existe o B.P.I., bom para imprimir, são testes de cor.

E alguns deles acompanhavam a impressão e se tornavam, as vezes, artistas muito chatos para o impressor.

Eu lembro de alguns que ficavam junto e mudavam a cor em quase todas as provas de impressão.

Então a gente fazia assim, dizia: vou deixar a tinta endurecer um pouco, vou esperar um pouco. Quando ele ia embora a gente pegava e imprimia.

E no outro dia, quando ele chegava, já estava tudo pronto.

Tinha o Ubirajara (Ribeiro). O Rebolo era duro, gostava de ver de perto, porque ele era mais pintor, não era gravador.

Isso acontecia mais nos que eram pintores e não eram gravadores.

A Renina também gosta de ver as coisas dela de perto.

Eu até me lembro que eu fiz umas edições para ela. Bastante gravura. Ai ela estava com o óculos com a lente fraca e assinou tudo.

Quando a gente foi montar o álbum, ela começou a ver alguns defeitozinhos e começou a anular as gravuras.

Ai eu falei: você não assinou tudo ?

E ela falou que o óculos estava fraco.

O nosso interesse era só gente que editasse o álbum.

Trabalhando na oficina não tinham outros artistas, não era um ateliê livre, se não virava bagunça. Ai passava do limite.

Tem muito artista com que a gente trabalha que são legais.

A Regina Silveira, eu sempre faço trabalhos com ela, excelente artista, uma pessoa que conhece muito e que respeita o impressor demais.

Que nem o Jardim, os trabalhos dele, ele mesmo é quem faz. Ele imprime, não paga ninguém não.

Eu acho que é o certo, ele ter o contato com as coisas.

Existe muito o que eu estava te falando, existem muitos que só põem a mão no desenho, o resto ele dá para uma pessoa gravar, fazer tudo para ele. Hoje em dia tem um monte fazendo isso.

Aparece trabalho em galeria, aparece trabalho pronto e a gente diz, fulano está fazendo gravura em metal.

E como no passado. O Jardim mesmo falou que no passado, na Europa, as pessoas faziam um trabalho com o impressor. E saía o nome dele, as vezes, na gravura, do lado direito ou esquerdo, saía o nome do impressor.

Agora, eu fiz tanta gravura, tanto álbum, acho que só em dois ou três saiu o meu nome.

Eu não tinha conhecimento das coisas, não sabia que devia por o meu nome, depois eu comecei a descobrir que o meu nome tinha que estar também.

Que eu tinha direito também a uma obra que saía do ateliê do Pacello.

De todas as edições que foram feitas, eu fiquei com as gravuras que eu gostava mais.

Mas eu não tinha tanto interesse em saber o valor que tinha, depois eu passei a conhecer.

Eu fiquei com o Pacello até 77, eu trabalhava com ele. Se eu saía para trabalhar em outro rumo, eu voltava nos sábados e domingos.

Sempre mantive a editora funcionando.

Sempre no mesmo lugar, Rua Barão do Rego Barro, número 28, aqui em São Paulo.

Ele faleceu em 77. Depois a viúva não teve condições de tocar. Começou vendendo barato, dando, tinha muita coisa.

E se eu estivesse lá, mas nesse momento eu já estava na Faap.

Eu voltaria para colaborar, eu não gostaria que a editora morresse. Eu gostaria que ela sobrevivesse porque foi uma coisa de muito tempo, muita luta. E aquilo fazia parte, uma coisa minha mesmo de coração. Eu passei a gostar da gravura como gosto até hoje. Foi a convivência, eu passei a dar valor.

Para mim aquilo lá era uma coisa que devia ser exposta até hoje.

A viúva também faleceu depois, ficou a filha. Eu sei que a filha tem um monte de coisas dele, mas não são as coisas boas.

Essas já tinham ido, o Milton Dacosta, a "História da Gravura". O do Rebolo não chegaram a fazer. Foram vendidas as gravuras.

As do Jardim também não saíram, a gente tinha tudo pronto, os textos também, tava tudo pronto para sair.

Aí ficou a "História de Lampião", livrinho pequeno, trabalho do Mestre Noza, quantidade limitada, aí saiu né.

Foi uma pena não ter dado sequência. Ninguém, nunca mais conseguiu fazer, porque investimento em gravura é grande.

E não dá retorno assim rápido. o álbum vai criando mais valor. Quem tem uma "História da Gravura", hoje eu não sei quanto está valendo, mas vende bem.

Um álbum do Marcelo Grassmann também vale bem, do Milton Dacosta também.

Do Raimundo de Oliveira foi esgotado porque a turma gostou, vendeu bem.

Da Renina pode ter ainda algum para vender, mas vender bem. É difícil de achar porque quem tem não quer vender.

São coisas que a Renina nem faz mais. Hoje ela faz litografia, mas a xilo dela era mais interessante. São coisas muito boas que a gente não vê mais.

Eu acho assim, do jeito que vão as coisas a gente está ficando sem gravadores em madeira. Eu não estou vendo muita gente fazendo xilo com aquela vontade, aquele interesse mesmo, porque xilo tem que ter amor.

Eu sei que os gaúchos gravam bem, têm uma xilo boa.

O Trindade Leal tinha uma gravura muito boa.

Mas agora eu não tenho visto mais gente com entusiasmo para fazer coisa boa.

Não sei se é falta de comércio, porque a turma está mais ligada em fazer as coisas para vender.

Porque o artista mesmo não consegue viver da gravura, ele tem que dar aula. Esperar vender quando tiver oportunidade. Mas esperar fazer e vender é muito difícil.

A única saída do artista é ter exposições e mostrar as coisas.

E não engavetar tudo. Fazer e engavetar.

Muitos dessa renascença nova, acho que estão fazendo as coisas e pondo na mapoteca. Guardando para o ano 2000.

A minha mudança para a Faap foi interessante para mim porque eu passei a lidar com um outro tipo de gente. Porque antes eu lidava só com artistas e na Faap eu passei a lidar com o aluno.

Alunos de vários tipos. Tinha aluno muito rico, que não tem nada para fazer e o pai manda. São senhoras também que ficam enchendo a empregada em casa, e a empregada pede a Deus para ela fazer alguma coisa no correr do dia.

Aí foi uma experiência bem diferente, você passa a conhecer mais coisas.

Na Faap tinha tudo: serigrafia, off-set, litografia, era completo.

Eu já conhecia a litografia bem também. No momento em que eu entrei para a Faap era um técnico com grande experiência. Não tive dificuldade.

A única dificuldade que eu tive é que eu lidava com artista e passei a lidar com o aluno e o aluno é um temperamento diferente.

A gente passa a conhecer também o professor, a capacidade, até onde ele chega.

Dizem hoje que o Antonio é uma pessoa que conhece muito, mas não é. E a convivência junto, são muitos anos, acho que eu tenho uns vinte e oito anos de profissão com a gravura.

Quando eu vejo uma pessoa pegando uma ferramenta, eu já sei se estiver pegando errado.

As vezes com a ponta seca, eu estou vendo que ele vai dar um traço errado. Pega uma ponta e vai riscando a matriz, risca

com ela deitada, a tinta não vai entrar.

As vezes a gente fala para o aluno: o erro está na gravação, ele diz que não é.

Mas você faz uma linha deitada e vê se a tinta vai para dentro dela. Tem todo esse problema.

Nesse tempo tava o Donato e a Regina. A Regina ela ficava de olho, ia lá no Pacello, para eu ir para a Faap.

Ela sempre gostaria que eu trabalhasse na Faap, porque a Regina me dava muita força.

Trabalhei muito livro com ela, é uma pessoa muito legal, o Julio também, foi uma força grande.

Chegando lá, abafou.

Eu era um profissional técnico, como sou até hoje. As vezes eu faço umas gravurinhas por brincadeira, para ver a técnica. Mas não dizer que eu sou um gravador. Eu sou um bom ajudante.

A passagem para a USP começou porque a Regina e o Jardim já estavam na USP. Então eles tinham um tempo na USP e um na Faap.

Aí a Faap deu uma queda, de aluno, de trabalho. Aí a Regina e o Jardim fizeram um contrato definitivo na USP, em tempo integral, e não iam mais dar aulas na Faap.

Aí me convidaram se eu não gostaria de vir para a USP. Estava mudando o governo, se chamava Nova Republica.

— Lá não tem um lugar para o Antonio não ?

— Para você tem.

Começamos a arrumar os documentos, foi em 86, faz agora 10 anos.

A Faap foi de 77 a 86, muitos artistas passaram pelo ateliê da Faap. Era muito grande e incontrolável.

A gente tinha todo direito de imprimir gravura nas horas vagas, dia que não estava funcionando, nas férias mesmo, que tinha vários horários.

De manhã a gente imprimia para artistas, no sábado. A gente tinha uma liberdade que hoje não tem mais.

Eu me lembro do Zé Spaniol, que foi aluno e hoje é gravador. A Laurita estava sempre com a gente, o Betito e o Mubarak estavam sempre na Faap. O Rubens Mahtuck também.

O Ubirajara era um cara que fazia bastante trabalho, o José Moraes também, uma quantidade grande de gente que agora não dá para lembrar. Valeu como experiência.

Eu peguei o ateliê da USP meio capenga, tinha um grande profissional, aliás dois, que eram o Jardim e a Regina.

Você sabe, o professor dá aula e vai embora e precisa de um terceiro para orientar, para cuidar, precisava a minha vinda para cá. Foi muito interessante.

Quando cheguei aqui comecei a movimentar tudo porque só trabalhavam quando o Jardim estava.

O Jardim saía, mais a Regina e a turma ficava perdida.

Não tinha ninguém com experiência para orientar se vai fazer impressão de litografia, off-set, xilo, como faz o registro, que cor vai ser, como gravar isso aqui.

Então todo mundo tinha problema. A minha vinda para cá foi muito interessante, acho que foi muito boa.

Porque antes não se usava muito (o ateliê), porque não tinha gente com experiência. Com a minha chegada aí andou, até hoje está andando, até eu me aposentar vai andar.

Eu me lembro que fiz dois álbuns para Regina, até um eu tenho ainda, foi a tese dela, o outro foi quando ela fez o doutorado, que nós também fizemos.

Agora eu aqui estou parado de imprimir, estou mais do lado de aluno.

Que aqui sou eu só e sou muito procurado.

É difícil fazer assim para fora (impressões), mas eu acho que se eu precisar fazer assim uma prova, dez, doze provas, não vou dizer tiragem grande, na hora que eu tenho desocupado eu faço, porque faz parte do meu trabalho como profissional.

Eu tenho que dar valor ao meu ofício e é o meu ganha pão também.

As pessoas às vezes falam: você não tem ateliê em casa ? Eu tenho muito mal uma casinha para morar.

— Tá bem de vida ? Eu digo: tô bem de vida sim, eu trabalho bastante, tô aqui das 7:00 até às 17:00.

Só que é aquele tipo de coisa: o sujeito nada tanto para no final morrer na praia."

(ANEXO 3)

Depoimento 2Evandro Carlos Jardim

Realizada no dia 22/12/95 no
ateliê da João Dias, SP.

(formação na gravura)

Eu conheci a gravura na Escola de Belas Artes em São Paulo, num curso extra curricular que o Francisco Domingo veio ministrar em 1956. E daí para a frente eu aprendi gravura lá com ele. Fiz um curso de gravura em metal de dois anos que ele ofereceu lá e depois não deixei mais.

Depois desenvolvi por minha conta.

(contato com Francesc Domingo)

O Francisco Domingo, ele apareceu por iniciativa do coordenador da Escola, como professor convidado. Ele estava no Brasil desde 53, ele veio de Buenos Aires, ele era Catalão, mas veio de Buenos Aires para São Paulo.

Foi assim que me iniciei na gravura.

(primeiras influências)

Eu acho que nesse tempo eu me interessava muito pela gravura expressionista alemã. Mas acho que era uma coisa um pouco da época. Falavasse muito, nós conhecíamos a gravura do grupo Ponte, o Cavaleiro Azul, de um lado.

De outro lado tinha um vinculo forte com a gravura francesa contemporânea da época.

(continuidade de algum tipo de influência expressionista na gravura hoje)

É possível, mas eu não sei se por um vinculo assim tão direto com o expressionismo porque eu acho que é o seguinte: o expressionismo recuperou, de certa forma, a gravura no seu aspecto mais genuíno, que é aquele das especificidades do meio. Para o expressionista a gravura é corte, então eu acho que é nesse sentido. Eu acho que o expressionismo recupera, no principio do século XIX a gravura com toda a sua força, com toda a sua originalidade e talvez por aí. Mas não do ponto de vista da história expressionista, mas nesse sentido é provável, e isso foi intenção do primeiro grupo expressionista.

(veiculação entre os jovens artistas da obra dos pioneiros)

Aqui em São Paulo, por exemplo, eles eram conhecidos, estavam presentes, mas existia em contrapartida a gravura abstrata. Eu estou falando de 56 a 60. Se de um lado existia o Goeldi na sua plenitude e as pontas-secas de Portinari, uma gravura, na minha opinião, uma gravura de pintor, e as xilografuras do Livio, excelentes. De outro lado, havia a discus-

são entre figuração e abstração e no Museu de Arte Moderna do Rio, Friedlander com aquele famoso curso que ele deu. E os artistas, os gravadores que aderiram a abstração. O caso da Fyga, a Edith Behring, aquele grupo do Rio que foi trabalhar no Museu.

(em São Paulo havia contato com esse grupo ?)

Eu acho que havia um contato via Museu de Arte Moderna, agora com a Belas Artes e a Escola de Artes, que era a escola do Museu de Arte Contemporânea, eu acredito que não.

Aqui em São Paulo, nessa ocasião, havia o curso do Francisco Domingo, na Belas Artes e existia o curso da Renina e do Livio Abramo na Escola de Artesanato do MAM. Eles tinham um atelie lá no centro, na Praça Roosevelt.

(o mesmo do Estudio Gravura?)

Foi um desdobramento, logo aparece a Maria Bonomi, e com o Livio eles fizeram um trabalho extenso no Estudio Gravura, na Alameda [Gleti]. Esse estúdio eu nunca frequentei.

(os livros e álbuns realizados no Rio eram conhecidos em São Paulo ? E os Cem Bibliófilos ?)

Chegavam, chegavam de diferentes maneiras. Eu acho que a Livraria Kosmos foi um ponto de encontro nesse sentido, importante para a gente conhecer essas coisas todas. Tinha a Biblioteca Municipal, seção de arte, com o Sergio Millet na direção.

Esse intercâmbio existiu, os Cem Bibliófilos eram conhecidos. Pelo menos pelas pessoas mais interadas, mas a biblioteca municipal tem tudo.

(contato com Pacello)

Foi ainda nesse período da Escola de Belas Artes. Ele ia sempre visitar o ateliê. Eu era estudante e ele se interessou pelo meu trabalho, por um trabalho que eu estava fazendo lá na ocasião. Eu tinha feito uma viagem de estudos, fui para a Bahia, Salvador, e desenhei a cidade. Minha intenção era fazer um pequeno livro sobre o que eu vi lá. E ele viu esse trabalho e se interessou, e se ofereceu para editar esse livro, essa sequência de gravuras. E foi praticamente o meu primeiro comprador de gravuras. Comprou uma gravura lá, no próprio ateliê do Belas Artes.

Ele era uma pessoa muito interessante, ele não tinha ainda a editora. Ele ia fazer e eu cheguei a fazer esse livro, essa primeira sequência, a fazer um protótipo. Depois isso não foi impresso por falta de um lugar para fazer.

Nós conhecíamos, na ocasião, duas prensas em São Paulo: uma da Escola, que foi do Lopes Viana e a outra do Francisco Domingo. Porque o Francisco Domingo entraria na proposta, vamos dizer, com a possibilidade de editar o livro junto com o Pacello, lá no ateliê dele. Então nós fizemos um protótipo. Isso foi ao longo de 1957.

Eu não tenho mais essas gravuras porque ficou com um amigo meu. Aliás ficou com o Julio durante anos, depois esse meu amigo, o Jaco [Bissim], um dia, muitos anos depois, encontrou o Pacello e perguntou se ele ainda tinha e pediu o protótipo

para o Pacello e o Pacello deu. O Jaco guardou, disse que está com ele. Ele tem até hoje.

(como se chamava esse trabalho?)

A principio Bahia, era um momento, uma coisa assim sobre a Bahia, um trabalho sobre o frontispício do Carmo. eu tinha uma idéia, que eu não dei continuidade pela escola. Também nesse ano o Francisco Domingo deixou a Escola, nosso ateliê foi fechado. Então eu fiquei sem ter onde trabalhar, eu imprimia meu trabalho no ateliê do Francisco Domingo, mas ele precisava do ateliê.

O Odriozola também imprimiu lá e outras pessoas também.

O Francisco Domingo, naquela época tinha um impressor, uma pessoa que ele treinou, uma pessoa como o Antonio, só que sem o envolvimento. Era um rapaz que trabalhou com ele por pouco tempo.

Então eu construiria a minha primeira prensa em 60. Era difícil viabilizar essas coisas, então ficou guardado.

Eu vim a fazer um livro com o Pacello exatamente dez anos depois, em 67, ele já tinha e editora.

(você frequentou a editora?)

Não, eu frequentei durante o período que trabalhava no meu livro, que também não foi editado.

Aconteceu o seguinte: ele foi impresso, foi guardado, eu não entendi bem. Eu não sei se o Pacello não gostou ou se ele achou que não valia a pena comercializar.

O meu livro era meio incomercializável. Ele me procurou justamente num momento em que eu comecei a fazer um trabalho, o trabalho que eu faço hoje, de visualizar esse lugar todo aqui. Eu trabalho com o lugar e eu comecei esse trabalho que eu faço hoje que, também deu problemas em todas as teses que eu fiz, eu comecei por Interlagos, mas antes das marginais. Então eu fui num lugar, eu fui trabalhar em Interlagos no momento em que o autódromo havia sido desativado. Já estava praticamente invadido pela mata, e eu, o que eu fiz, comecei a trabalhar as faixas de concreto que apareciam num lugar praticamente abandonado, num mato assim, e fiz na ocasião, e fiz desenhos. Quando encontrei Pacello, aí ele falou: eu quero fazer um livro com você, acho que pensando no trabalho anterior que ele conhecia.

Eu já estava expondo nessa época, junto com o pessoal da gravura.

O pessoal conhecia um pouco meu trabalho via salões. Tinha feito essa exposição lá no ponto de encontro, no centro da cidade. E eu imagino que ele tenha pensado naquilo. Um dia ele apareceu aqui com as placas, padronizadas, mais ou menos 15x20 cm, acho que nem 20 cm, 18 cm, por aí, um formato pequeno.

Ele deixou as placas e disse: grava. Eu não pensava em outra coisa, eu gravei o que eu estava fazendo lá.

Era um trabalho para ser visto aberto, era uma paisagem só. Cada quadro era um fragmento da mesma paisagem. Isso tinha um assunto, era o roubo de um cavalo, naquele lugar.

Era uma figurinha que roubava um cavalo, o nome era Interlagos, luz e sombra. Tanto a luz como a sombra não são da paisagem. Uma luz e uma sombra voltados para a atitude do personagem que roubou. Ele rouba o cavalo e por fim vira uma estrela. Era uma história visual.

Eu não sei o que aconteceu, parece que o impressor não se sentiu muito feliz ao imprimir. Era o [Otto] Grassmann. Isso eu fiquei sabendo assim "en passant", por um outro amigo, mas não sei se é verdade ou não. Falou que achava que faltava imaginação, aí tudo bem.

Eu entreguei esse trabalho, assinei, era uma tiragem enorme. O Antonio (F. Albuquerque) tem a sequência inteira.

Ele guardou esse trabalho, hoje em dia está com o Mindlin.

Eu sei que no final, quando a editora acabou, o Mindlin ficou com quase tudo, com as matrizes também.

E já existia mais um outro, a "História da Gravura I", e "II", com o Teixeira Leite, em que tinha uma prancha dessa mesma história, com uma figura no meio do milharal. E uma terceira que seria sobre a cidade. Me disseram que também está com o Mindlin.

Tudo isso eu estava fazendo desde os anos 50 e eu achei que poderia vincular o meu trabalho por aí.

Também eu não sei se ele não teria lançado, as vezes dizem que sim. Porque ele faleceu de repente, na Argentina. eu sei que estava tudo pronto. Ele trouxe papéis para eu escolher a capa, era Interlagos, luz e sombra.

(mostrando reproduções dessas gravuras)

Essa aqui era a pista, era uma coisa que tinha sempre a sombra. Esses eram os desenhos.

Era a gravura feita na forma mais rústica possível. Interessava o clima, que a paisagem abrisse, 1965, o sol em interlagos.

Circulou bastante. Para o Julio eu peguei essa gravura e cortei só esse pedaço. Essa aqui é com xilo, madeira. O dia e a noite, a luz e a sombra.

Tinha essa planta, essa era a sequência. Começa aqui (planta), e acaba com a estrela.

Eu entreguei para ele em dezembro. Em dezembro de 67 estava pronto. Ao invés de usar as placas que ele me deu, eu usava outras placas.

(e a organização gráfica ? ela não remete ao tipo de organização do J. Villon ?)

E porque sabe o que é isso ? E buril. Na ocasião eu tinha só essa mesa, um buril e uma bacia com ácido. Tudo que eu tinha para gravar podia por em cima dessa mesa e trabalhava.

(você chegou a levar a placa para desenhar direto no local?)

Naquela ocasião não, eu tinha um caderno de bolso e desenhava a lápis.

Eu achava, na ocasião, que a pista era uma forma dentro de outra forma. E na verdade eu sempre pensei em cinema e, os

procedimentos vêm um pouco de uma postura de cinema.

Eu queria a imagem bruta e depois a montagem, o corte.

Eu sempre pensei em fazer cinema assim. Então, para mim, colagem era muito importante.

A colagem era uma idéia que eu sobrepunha a outra, sempre com uma relação com a realidade visível, mas com a complexidade dessa realidade.

Realidade visível muito complexa, que eu queria trazer e depois depurar. Traduzir aquilo em valores intrínsecos de uma linguagem que expressasse a emoção diante daquela complexidade. E isso era um trabalho de depuração, e não dava tempo, por isso eu nunca levei a placa.

Os desenhos eram referenciais.

Eu acho que até fiz alguma transferência, mas geralmente eu quis olhar a placa como um suporte de um desenho, sem transferência, sem cálculo. Uma outra abordagem.

E o meu trabalho com o Pacello foi esse.

(mostrando outras imagens)

Aqui eu já me desloco em direção ao Jaraguá. passo pela casa cheio de símbolos, um pouco hermético.

As primeiras tomadas são de 1970, estava me deslocando, saindo de Interlagos. Eu fui caminhando, indo para lá, o Jaraguá.

Esse aqui foi o que gerou esse outro, (pausa) e assim vai por aí fora, (pausa) Tem uma parte da Avenida Paulista, (pausa) eu estava procurando. Queria saber por onde eu poderia pegar São Paulo por uma síntese. Uma síntese gráfica, até hoje ainda não resolvi.

Aí depois me resolvi a tomar o Jaraguá como referência.

Essa foi a minha tese de doutorado.

Desde aquela época o que eu quero é discutir tudo isso do ponto de vista gráfico. Ou seja, existe um valor intrínseco num determinado fazer, pelo qual você pode expressar um ideal pessoal, um sentimento, uma sensação, essa era a idéia da tese.

Aí quem percebeu bem foi o Teixeira (Leite) e a Ana Maria Belluso também. Ela me fez uma crítica, sobre a minha tese, muito interessante. O Zanini também.

(mostrando seu caderno da tese)

Este caderno é do jeito que está. Depois disso eu comecei a desdobrar um pouco, isso está aqui por outra razão. Comecei a fragmentar a imagem de uma paisagem que eu agrupava pelo fato e pelo símbolo.

Eu não sei se você notou, ali tem uma série de coisas escritas. São imagens que vão entrar. Mas sempre pelo meio gravura em metal. E isso também foi outro problema. Porque por esse meio e não outro. Porque me interessa. É uma questão de qualidade.

Qualidade que eu busco por aí, nem pelo desenho, nem por outro meio.

Mas o contato com o Julio se encerra aqui.

Ele editou esse conjunto de Interlagos, a outra imagem e uma terceira que ia sair.

(as edições do Julio circulavam entre os gravadores?)

Circulava entre colecionadores. Não era de grande circulação, mas geralmente ele expunha no lançamento.

Por exemplo, Babinski, o álbum do Babinski foi lançado na Galeria Astreia, que era no centro da cidade.

Ele fez o livro-objeto do Julio (Plaza) com o Augusto de Campos, tem um que é uma caixa com esmaltes.

O Julio já estava fazendo isso naquela época, o livro-objeto.

(talvez ele tenha sido o último grande editor)

Na minha opinião sim. O editor mesmo, com a consciência da construção de uma obra, nesse sentido.

Imagine que isso aqui estava sendo lançado na mesma editora. Estava lançando o livro objeto, as cerâmicas, os esmaltes. Eu não me lembro do nome, mas eram artistas bem conceituados. O próprio Aguilar com as Igrejas Barrocas.

(quantas gravuras haveriam no álbum?)

O Mindlin expôs uma parte desse trabalho em Portugal.

Eu contei ,acho que dez, é dez, porque ele deu as placas, mas tinham mais.

O grande problema é que isso era padronizado e o meu trabalho não era.

Eu tinha exposto uma parte desse trabalho não padronizado na Ponto de Encontro, uma galeria subterrânea, clandestina.

Aí quando o Bardi foi visitar a exposição, ele me chamou a atenção para algumas coisas.

(o álbum o "A noite no quarto de cima..." foi uma iniciativa do Bardi?)

Não, ele expôs. Foi o Antonio Maluf que editou.

"A noite no quarto de cima, cruzeiro do sul", que tem a latitude e longitude de São Paulo, que tem figuras da margem.

Mas depois disseram que não era. Então eu fiz esse aqui (um caderno em que organiza todo o seu trabalho) e aí não parou mais.

Foi somando e não tem tudo, mas tem o trabalho. Fragmentos de "Interlagos", "A noite" e tem o "Figuras da margem".

Depois eu comecei a andar pelo rio também, recolher as coisas, encontrar; e fiz os objetos.

Eu fazia objetos também, que eram modelo para as gravuras.

(do ateliê da Faap)

Nesse tempo eu me envolvi com um trabalho, eu precisava sustentar esse trabalho. eu dava aula de desenho geométrico para sobreviver. Um dia eu encontrei uma pessoa conhecida que disse: olha, porque você não procura o ensino do serviço vocacional? Eles contratam artistas plásticos.

Porque artes plásticas fazia parte do currículo do segundo grau.

Achei a idéia interessante. Fui lá e eles disseram: você tem de fazer um treinamento de 6 meses e depois fazer um exame. Se for aprovado, pode trabalhar.

Você trabalhava com pedagogas, orientadoras pedagógicas e vocacionais. Você fazia com a sua especificidade e junto com ela você transformava isso em educação.

Era inspirado na experiência educacional francesa.

Eu fiz o treinamento, fiz os exames. fui aprovado. Isso foi em 63.

Esse serviço tinha cinco unidades no Estado de São Paulo: São Paulo, Americana, Batatais, Rio Claro e Ubatuba.

O aprovado podia ser mandado para qualquer uma dessas unidades, pela ordem de classificação.

Eu fui classificado para cá, fiquei aqui em São Paulo, de 64 a 69.

Com o ato institucional, o trabalho foi considerado inadequado para o regime político.

E quando isso fechou ficamos sem trabalho.

Eu poderia, por exemplo, tinha o direito de ser transferido para a rede, aí eu não quis.

Eu saí um dia e nunca mais fui lá.

Eu tinha levado o Babinski para lá, porque ele queria sair de Brasília. Começou aqui em São Paulo e ficou lá. Em 69 também saiu, foi para a Escola Americana.

Eu fiquei realmente procurando alguma coisa para fazer, foi em 69.

Em começo de 70 fui dar umas aulas na Belas Artes e encontrei o Donato a Miriam Schiaverini, o Carelli, que também trabalhavam com a Fundação.

Trabalhamos juntos. Em 1970 eu não estava de acordo com as diretrizes da Belas Artes. Nesse ano eu fiz o "Macunaíma" com os alunos e saí da Escola.

Aí entrei na Faap. Fiquei lá treze anos. No ano seguinte o Zanini organizou o departamento de artes plásticas da USP. Chamou para a gravura, então eu fui, era 72.

Montei os ateliês da USP e em 74 a Regina (Silveira) e o Julio (Plaza) chegaram aqui, para a Faap e a USP.

Eu estava na Faap porque o Trindade Leal havia deixado. então eu fui para a Faap e no ano seguinte instalei a gravura na USP.

E depois a Regina chegou.

Eu instalei xilo e metal e a Miriam serigrafia, mas a Miriam também era xilógrafa.

No primeiro trabalho da USP estávamos nós dois.

(os ateliês universitários passaram a exercer um papel importante na formação da nova geração?)

Os ateliês universitários eu não diria, mas a Faap sim.

A Faap foi um grande congregador de artistas e estudantes.

(diretrizes do ateliê)

Dependia do orientador. No meu caso eu achei que devia abrir. Que sendo vinculado a um curso universitário para for-

mação de profissionais de desenho, formação para o desenho industrial, programação visual e tudo isso, eu achei que teria de servir às especificidades do currículo, mas teria de continuar um ateliê livre. então eu comecei a abrir para os interessados, inscritos ou não inscritos.

Eu fiz isso na Faap e na ECA. E a minha idéia era continuar fazendo.

Não fazer distinção entre um ateliê que serve a um curso especializado ou não. E serem iguais. Quem se propôs a aprender alguma coisa e tem a possibilidade de estar lá, deve receber a informação toda e em profundidade.

Eu fui sempre contra seccionar, ou seja, limitar a informação em nome de currículo, de natureza de curso, etc. Eu sempre fui contra.

(você acha que a forte presença da xilogravura, com os mestre Livio e Goeldi influenciando gravadores em metal que, por sua vez, também viraram mestres, marcou de alguma maneira a formação da gravura brasileira?)

Eu não vejo assim. Porque na verdade a grande fonte da gravura em metal brasileira contemporânea é o Oswald (de Andrade). E o Oswald era uma pessoa mais, como se poderia dizer, ele ficava lá no ateliê dele, mas ele foi para mim, o vínculo do metal.

Porque o Goeldi é a xilogravura e o desenho. Devemos sempre lembrar ele era uma grande personalidade. Um artista independente. Isto é, as pessoas é que se aproximam dele e não o contrário.

Eu não o vejo preocupado em ensinar, ele ensinava numa realização própria, belíssima, de grande importância. Porque no fundo, arte se ensina muito mais assim do que qualquer outra coisa.

Agora, o Oswald sendo de um temperamento de origem bastante diversa da do Goeldi, na minha opinião foi um artista muito importante.

Eu acho o Oswald mais difícil de ser entendido, mas eu acho que uma pessoa que tenha mais uma cultura artística é capaz de perceber a importância do Oswald, e também como artista.

Porque esses artistas traziam da Europa alguma afinidade. Se o Goeldi se encontra muito mais com a questão expressionista e com a questão do desenho, via Alemanha, via Suíça, essa coisa toda.

O Oswald é um "macchiaioli", ele é uma pessoa que mantém uma vinculação com a gravura italiana, com Fattori.

Então nós temos essas coisas. São temperamentos muito diferentes, mas eu acho que eles criaram um campo.

Tem também a obra do Segall, foi uma terceira influência e isso para falar de São Paulo, Rio. Mas eu acho que ainda falta pesquisa nisso.

Na verdade eu acho um pouco cedo para a gente concluir sobre essas influências e origens.

O Abramo, por exemplo, tem um aspecto interessante: num determinado momento, ele é um pouco favorecido por um gravador de jornal, Koeller da escola de xilogravura do Horto Florestal.

Do ponto de vista do procedimento, o Livio considera esse aspecto.

Eu não acho bom que se esqueça o Arnaldo (Pedroso d'Horta), que não estava propriamente na gravura nos termos tradicionais. Mas faz, porque ele faz aquele recorte sobre recorte, sobre recorte. Na minha opinião é um dos grandes desenhistas brasileiros de todos os tempos.

Eu acho que o Arnaldo, e o Arnaldo publicou. Você precisa entrar em contato com a Vera. O Arnaldo tem um livro de esqueletos de animais que é uma das coisas mais belas, em termos de livro de arte, nos anos 50 e 60.

Eu poria uma extensão à obra do Arnaldo.

(Houve alguma resistência para a artesanabilidade da gravura? Uma má compreensão?).

Eu acho que existiu e existe uma ignorância.

As pessoas não sabem se aproximar dela e então confundem essas coisas todas.

Eu acho que hoje, até recentemente, fiz uma curadoria, nesse sentido, na galeria São Paulo.

A gravura tem de ser vista como um meio de expressão, considerando suas especificidades de linguagem, e só isso.

Faz parte dessa especificidade um elenco de operações que podem ser consideradas mais ou menos artesanais.

Como acontece com todos os outros fazeres.

Mas os excessos que foram praticados nesse sentido foram fruto da ignorância. Isso eu quero deixar bem claro.

A gravura como meio não é muito fácil de se estudar e ser compreendida, porque ela sempre se manifestou praticamente em todos os campos do conhecimento. então se vincula a muitas formas de pensar e fazer, eu acho que é por aí.

(virtuosismo)

São coisas que não são da gravura, e que as vezes são associados a um meio.

As vezes o virtuosismo pode se manifestar numa obra gravada, pode se manifestar numa obra pictórica ou então teatral.

A falta de conhecimento e capacidade de trabalho com o conceito, muitas vezes, impede um entendimento maior do procedimento.

Eu acho que a gravura, por sua natureza, é muito vítima. Virtuosismo e gravura são coisas diferentes.

Gravura e artesanabilidade idem.

Tem pessoas que só conseguem pensar a gravura como desenho. Desenho é desenho. Gravura é gravura.

(continuidade ou permanência da imagem e narrativa)

Existe no meu trabalho a preocupação com um determinado assunto. E eu estou usando uma palavra quase proibida. Mas eu gosto de usá-la, porque eu acho que ela explica bem o que eu quero dizer.

Existe um assunto como um primeiro móvel. Mas esse assunto, imediatamente, tem de ser traduzido em valores plásticos, gráficos, estéticos, intrínsecos à linguagem.

Se não, no meu entender, o trabalho não acontece.

Agora, para mim, figuração é tudo nesse vir a ser, onde impressões se concretizam.

Em todo caso, essa figuração deve conter muito das relações pessoais que você, como operador da poética, como, vamos dizer, mentor dessa operação poética, se relaciona com a realidade visível. Esse é o processo.

Eu acho que a beleza, a diversidade, a invenção da arte reside nessa situação de abordar a realidade visível. Então você pode estabelecer essa relação via encontro pessoal.

No nosso meio, também isso criou grandes desvios. Em termos de aprendizado então, nem vale a pena falar, porque só isso daria uma tese: o aprendizado da arte.

Que não é educação artística. O aprendizado da arte é uma coisa que deveria ser considerada na escola.

Fundamenta-se num conceito que é básico, que é o conceito da tradição.

E a tradição não é tradicionalismo, a tradição seria, como nos orientais, a transmissão de uma força vital de uma geração para a outra, por diferentes caminhos.

Sem essas coisas claramente nos seus lugares, então nós vamos correr o risco, como profissionais, operadores de uma poética, professores, conselheiros, orientadores, de produzir grandes equívocos para aquele que chega e quer aprender a fazer.

Depoimento 3Luise Weiss

Realizada por meio de questões que foram respondidas por escrito, recebidas em 25.01.96.

(Como começou a "João Pereira"?)

"A "João Pereira" começou pela reunião e amizade dos componentes dos quais, a maioris ex-alunos da FAU (Rubens, Rosely, Feres e Jun) quiseram homenagear o gráfico da FAU -USP, o João Pereira. A idéia era realizar edições de tiragem limitada. Com a venda dos livros (álbuns), uma parte do dinheiro era utilizada para novos investimentos em papéis, os quais seriam utilizados no próximo lançamento. (papéis, cartolinas, dinheiro para pagar um impressor, se necessário).

(Quando ela parou de editar?)

Na realidade não parou de existir. Apenas o seu ritmo de produção e edição tornou-se mais lento nos últimos anos, o que em parte se deve às diversas crises econômicas do país, e por outro lado, a vida profissional dos integrantes tomou rumos e ritmos diferentes.

(Havia uma oficina da "João Pereira"?)

As edições eram realizadas nos ateliês dos integrantes. Não havia uma oficina própria. A parte tipográfica geralmente era impressa na gráfica da FAU. As gravuras eram impressas ou nos ateliês dos integrantes ou em ateliês específicos, como a gráfica de litografia Ymagos; no ateliê do Roberto Grassmann, por exemplo.

(Como eram feitas as edições?)

Em muitos casos os artistas faziam a própria edição no ateliê, outras vezes, colegas e amigos gravadores ajudavam nas impressões (como foi o caso do Hélio Vinci, que auxiliou uma edição de xilogravuras, como serviço profissional). Outras vezes o Roberto Grassmann ou a Gráfica Ymagos (na Francisco Leitão), imprimiam. (Nota: inclusive parentes e amigos próximos auxiliavam. As vezes pagava-se com um exemplar da edição).

(Qual a relação da Renina Katz com a editora?)

A artista gravadora Renina Katz sempre marcou presença como pessoa que apóia, que estimula a produção de artistas gravadores. Sem dúvida o apoio, o estímulo sempre são importantes, uma vez que no nosso país a gravura na História da Ar-

te marca sua presença nos núcleos formados por artistas gravadores. (Sul do país, Rio de Janeiro, São Paulo, Nordeste, etc. ..) E sem dúvida, todos esses projetos artísticos para existirem e persistirem, necessitam além da paixão dos próprios artistas, o apoio e impulso de artistas e pessoas ligadas à gravura de alguma maneira.

(Como era feita a veiculação dessa produção, e do seu trabalho pessoal ?)

A veiculação das edições "João Pereira" era realizada em livrarias (o amigo José dos Montes trabalha com editoras) na maior parte; outras vezes em museus (Pinacoteca do Estado etc. ..) ou galerias.

Algumas edições (como o caso o "Zoo dos Bichos" da Cia. de Letras) foram executadas em editoras, evidentemente não se tratando mais de edições manuais de pequena tiragem.

(Você continuou editando?)

Sim, continuei editando pequenas edições durante o Mestrado (livro de arte feito com serigrafia e com off-set). Atualmente planejo edições de gravuras (xilo, lito, serigrafia, monotipia etc...) para livros de arte que fazem parte do meu projeto de Doutorado (que pretendo realizar na ECA-USP, com a orientação do prof. Evandro Carlos Jardim). Quanto às técnicas gráficas utilizadas, pretendo explorar mais a litografia, lito-offset; serigrafia, fotogravura, pois são técnicas que se adaptam bem ao meu projeto atual - "Retratos familiares: uma recuperação da memória".

(Quais as relações que você estabelece entre a gravura e o livro?)

A minha relação entre a gravura e o livro eu poderia situar ainda na infância e adolescência. Sempre li muito, vi livros infantis (alemães e nacionais) e este mundo imaginário vinculado ao livro ficou muito impregnado nos meus projetos artísticos. Esse impulso para a pesquisa do livro/arte; livro/objeto, em época da faculdade (fiz Artes Plásticas na ECA-USP - 1973 a 1978) foi impulsionado e alimentado por artistas/professores, como Regina Silveira, Julio Plaza, os quais têm produção de livros de artistas, textos, publicações etc...

Aliás, as primeiras pequenas edições realizei ainda na graduação, com três pequenas edições, xilo/serigrafia/carimbo.

(Como você organiza as imagens de um mesmo livro ?)

O projeto gráfico de um livro vem como um todo: a idéia, o projeto, a poética em si, formato, dimensão aspectos gráficos e técnica de impressão. Vejo o livro como um todo, no qual a narrativa visual, a sequência de imagens ou texto estão vinculados à poética do livro em si. Caso contrário seria apenas uma ilustração, um livro como vemos comumente, ou seja, existe um texto e o ilustrador recebe o texto e executa as ilustrações.

Um exemplo rico em trocas nesse sentido foi o livro sobre o Goeldi (ED. Paulinas e MAC-USP), no qual houve um intercâmbio interessante entre o texto e o projeto gráfico.

Aliás, nessa pesquisa do livro de arte, livro/objeto, integrar graficamente o livro todo é fundamental.

Nesse sentido a questão das técnicas artesanais de impressão, além do seu recurso gráfico expressivo em si, levanta outras questões que são de ordem econômica - fazer boas edições com off-set (ou até outras técnicas de reprodução gráfica) hoje seria um veículo até mais rápido e prático, no entanto, seria necessário um patrocínio pois os orçamentos são bem mais elevados.

De certa maneira o que a editora "João Pereira" queria, nesse primeiro momento, era possibilitar edições de livros e álbuns; e para tal a impressão artesanal foi também um recurso possível economicamente.

- Barata, Mário Primórdios da gravura brasileira, até Goeldi In: Mostra da gravura brasileira, 1974. São Paulo: Fundação Bienal, 1974. p. 11-24.
- Benjamin, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: _____ Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1987. p. 165 a 196.
- Beres, Pierre Choix de livre illustrés par les principaux artistes moderne. Paris / New York: Catalogue 52, s.d.
- Bersier, J. E. La gravure : les procédés, le histoire. Paris : Bergerlevreault, 1963.
- Bertrand, Gérard L'illustration de la poésie a l'époque du Cubisme - 1909 - 1914 : Derain, Dufy, Picasso. Paris: Editions Klincksieck, 1971.
- Blum, André Salomon Les origenes du livre à gravures en France - les incunables typographiques. Paris et Bruxelles : Les Editions G. Van Oest, 1928.
- Bonagura, Maria Cristina (org.) Le acqueforti di Fattori dell Collezione Rosselli. Firenze: La Meridiana di Palazzo Pitti, 1976.
- Brito, Mário da Silva (org.) Martins 30 anos. São Paulo: Martins, 1967. (Ed. Comemorativa dos 30 anos de Fundação da Ed. Martins)
- Brito, Ronaldo Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte e Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985. (Coleção Temas e Debates; 4).
- Brunner, F. A handbook of graphic reproduction process. New York: Harting House, 1964.
- Buti, Marco Marco Buti. São Paulo: EDUSP, 1995. (Atistas da USP, 1)
- Cabral, Eunice Manso (org.) Escola brasileira de Gravura. Catálogo de estampas. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977.
- Camará Ribeiro, Adamastor Projeto Gravura Hoje: Depoimentos. Rio de Janeiro: Oficina de gravura do SESC-Tijuca, 1986 in: Um estudo sobre a produção social da arte: transformações na gravura brasileira. Rio de Janeiro: tese, UFRJ, Dep. de História, 1987.

- Castleman, R. La gravure contemporain depuis 1942.
Friboury: Office du Livre, 1973.
- _____ Prints of the twentieth century - a his-
tory. London : The Word of Art Library & Thames
and Hudson, 1976.
- Chapon, François Le peintre et le livre - l'âge d'or du
livre illustré en France. Paris: Flammarion, 1970.
- Os clubes de gravura no Brasil: 1954 - 1994. Catálo-
go. São Paulo: Pinacoteca do Estado e Secretaria de
Estado da Cultura, 1994.
- Com a palavra Livio Abramo In: Gravura e gravado-
res. ano 2, número 7, 1988
- Costella, Antonio Introdução à gravura e história
da xilogravura. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.
- De simples técnica de reprodução a notável processo
criativo: a trajetória da arte de gravar In: Arte
no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Fascí-
culos 42 e 43.
- Eichenberg, F. The art of the print masterpieces -
history and techniques. New York: Harry N. Abrams,
1976.
- Evandro Carlos Jardim. Catálogo. São Paulo: Galeria
de Arte São Paulo, junho/julho 1991.
- Febvre, Lucien e Martin, Henry-Jean O aparecimento
do livro. São Paulo: Hucitec e UNESP , 1992.
- Ferreira, O. da Costa Imagem e letra.
São Paulo : Melhoramentos & EDUSP, 1987.
- Goeldi: seu tempo, nosso tempo. Catálogo.
São Paulo: IEB-USP e Museu de Arte Brasileira-
Fundação Armando Alvares Penteado, 1995.
- El grabado en el Brasil 2 - grabadores contemporâneos.
Catálogo. Lima [Peru]: Centro de Estudos Brasileiros,
s.d.
- Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de
História. São Paulo: Bandeirante, 1991.
- Grafik des deutschen Expressionismus. Stuttgart:
Institut fur Auslandsbeziehungen, 1983.

- Gravura arte maior. Museu Carlos Costa Pinto. Salvador: Fundação Cultural do Estado e Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 1980. (Coleção Antonio Celestino).
- A gravura brasileira - Paço das Artes. Catálogo. São Paulo: Governo do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Turismo; Conselho de Estado da Cultura, s.d.
- A gravura de Iberê Camargo: uma retrospectiva. Catálogo. Porto Alegre: Espaço Cultural BFB, 1990. Rio de Janeiro: MNBA, 1991. São Paulo: MAM, 1991.
- Gravura Paulista. Catálogo. São Paulo: Galeria São Paulo, 1995.
- A gravura de Segall. Catálogo. São Paulo: Museu Lasar Segall e Fundação Nacional Pró Memória, abril/agosto 1987.
- Hallewell, Laurence O livro no Brasil: sua história. São Paulo: EDUSP, 1985.
- Harthan, John The history of the illustrated book: the western tradition. New York: Thames and Hudson, 1981.
- Hashimoto, Madalena Natsuko Desenvolvimento histórico da xilogravura no Japão em confronto com o desenvolvimento da gravura na Europa in: Estudos Japoneses. São Paulo, vol. 12, 1992, pág. 75.
- _____ Kanô - ha: uma escola que atravessou eras in: Estudos Japoneses. São Paulo, vol. 11, 1991, pág. 73.
- Hayter, S. W. About prints. London : Oxford University Press, 1962.
- _____ New ways of gravure. London : Oxford University Press, 1966.
- Iglesias, Maria Lucia Diaz Xilogravura popular brasileira: iconografia e edição. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA - USP , 1992
- Ivins Jr., W. M. Imagem impresa y conocimiento: analisis de la imagem pre-fotográfica. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

Notes on prints.

New York: MIT Press, 1930.

Jardim, Evandro Carlos Processos da gravura em metal.
Tese de Mestrado ECA-USP, São Paulo, 1980.

Julio Pacello e sua obra editorial. Catálogo.
São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand, 1979.

Katzenstein, Ursula E. A origem do livro: da
idade da pedra ao advento da impressão tipográfica
no ocidente. São Paulo: HUCITEC, Instituto Nacional
do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

Khoury, Feres Lourenço Feres Lourenço Khoury.
São Paulo: EDUSP, 1995. (Artistas da USP, 3)

Knychala, Catarina Helena O livro de arte brasileiro.
Rio de Janeiro : Presença. Brasília : Instituto
Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró - Memória,
1983.

O livro de arte brasileiro 2 - bibliogra-

fia descritiva de 50 livros de arte.

Rio de Janeiro : Presença. Brasília : Instituto
Nacional do Livro, 1984

Kubin Cartas a Goeldi In: Oswaldo Goeldi.
Rio de Janeiro : Solar Grandjean de Montigny & PUC,
s.d.

Laran, J. L'estampe. Paris: Press Universitaire, 1959.

Lewis, John The twentieth century book - its
illustration and design. New York: Reinhold
Publishing Corporation - a subsidiary of Chapman -
Reinhold, 1967.

Lima, Ione Soares de A ilustração na produção
literária - década de 20. São Paulo : IEB e EDUSP, 1985.

Livio Abramo. Catálogo. Rio de Janeiro: Museu Nacional
de Belas Artes, 1990.

Livio Abramo: Brasil - Paraguai. Catálogo. São Paulo:
Memorial da América Latina, abril/maio 1994.

Livio Abramo: xilogravuras. São Paulo: Centro Cultural
e Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria
Municipal de Cultura, 1983.

- Livro ilustrado brasileiro. Rijksmuseum. [Catálogo].
Haia: Meermann - Westreenianum & Museu do Livro,
1991.
- Machado, Anibal Monteiro Goeldi.
Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1955.
- Martins, Carlos (coord.) Museu Nacional de Belas Artes: acervo de gravura. Doações recentes 1982-1984.
Rio de Janeiro: MNBA, 1984.
- Martins Filho, Carlos Botelho Introdução ao conhecimento da gravura em metal. Rio de Janeiro: PUC,
Solar Grandjean de Montigny, 1981.
- Martins, I. Gravura arte e técnica.
São Paulo : Laserprint & Fundação Nestlé de Cultura,
1987.
- Matrizes e gravuras brasileiras da coleção Guita e José E. Mindlin. Catálogo. [Portugal] Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna. 1993.
- Mayor, A. H. Prints and peoples - social history of printed pictures. New York: The Metropolitan Museum of Art & Graphic Society, s.d.
- Maxado, Franklin Cordel: xilogravura e ilustrações.
Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- Moraes, Frederico A gravura brasileira: anos 60/70
In: Mostra da gravura brasileira, 1974. São Paulo:
Fundação Bienal. 1974. p. 39-50.
- _____ (curador) Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: Axl Leskoschek e seus alunos.
Catálogo. Rio de Janeiro, 1985.
- Moraes, Rubens Borba O bibliófilo aprendiz. São Paulo:
Nacional, 1965.
- _____ Livros e bibliotecas no Brasil colonial.
Literatura Brasileira, série A, v - 6.
Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora,
1979.
- Neinstein, José Feitura das artes.
São Paulo : Perspectiva, 1981.
- Oswald, Carlos Como me tornei pintor.
Petrópolis: Vozes, 1957.

- Oswaldo Goeldi. Catálogo. São Paulo: Galeria Grifo, 1983
- Oswaldo Goeldi. Catálogo. São Paulo: Paulo Figueiredo Galeria de Arte, abril/maio 1992.
- IX Reencontres Internationales de Genève: gravure brésiliens. [Catálogo]. Genève: Musée Rath, 1954.
- Panofsky, E. Significado nas artes visuais. São Paulo : Perspectiva, 1979.
- Pioneiros : A. Leskoschek, O. Goeldi e L. Abramo e discípulos :F.Ostrower,Darel V.Lins e Renina Katz Catálogo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna, 1988.
- Poética da resistência: aspectos da gravura brasileira. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ. Catálogo. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1994.
- Reis Jr., José Maria dos Goeldi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- Registros e Impressões - artistas seminais. Mostra. Catálogo. São Paulo: Casa das Rosas, s.d.
- Roger-Marx, Claude Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris. Genève: Skira, 1946.
- Saccà, Lucilla (cura) Brasil segni d'arte: libri e video 1950 - 1993. [Catálogo]. [Italia] s.c.p. 1993.
- Scarinci, Carlos A Gravura no Rio Grande do Sul - 1900 a 1980. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- Seis gravadores expressionistas no Brasil: Segall, Goeldi, Abramo, Renina, Poty, Grassmann. Catálogo. São Paulo: Museu Lasar Segall, Funarte e Ministério da Educação e Cultura e Secretaria da Cultura, 1982.
- Silva, Orlando da A arte maior da gravura. São Paulo: Espande, 1976. (participação de M. Grassmann).
- _____Gravura e gravadores em madeira. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.
- _____O pioneirismo de Carlos Oswald In: Revista Leitura. Rio de Janeiro, n. 60, junho de 1962.
- Sodré, Nelson Werneck História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

- Sousa, Vladimir Alves de Aspectos da arte brasileira.
Rio de Janeiro : Funarte , 1980.
- Teixeira, Floriano Bicudo Primeiras manifestações da gravura no Brasil In: A Biblioteca [revista]. Rio de Janeiro: DASP, v 3, n. 1 e 2, jan/fev, 1946.
- Teixeira Leite, José Roberto A gravura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro : Ed. Expressão e Cultura, 1966.
- _____ De Goeldi ao abstracionismo In: Mostra da gravura brasileira, 1974. São Paulo: Fundação Bienal. 1974. p. 25-38.
- _____ História da gravura no Brasil I.
São Paulo: Julio Pacello, 1968.
- _____ História da gravura no Brasil II.
São Paulo: Julio Pacello, 1969.
- Teles, G. M. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- Travassos, Nelton Palma Livro sobre livros.
São Paulo: Hucitec, 1978.
- Wechsler, Herman F. La gravure art majeur.
Paris: Editions Cercle d'Art. New York: Harry N. Abrams, 1969.
- Westhein, Paul El grabado en madera.
México, D.F. : Fondo de Cultura Economica, 1954.
- Vervliet, Hendrik D. L. Liber Librorum, 5000 ans d'art du livre. Bruxelles: Arcade, 1973.
- Xilogravura. São Paulo: Centro Cultural, Divisão de Artes Plásticas, 1983.
- Xilogravura do cordel à galeria. São Paulo: Masp e Metrô de São Paulo, agosto/setembro 1994.