

EDIARTE E O LUGAR DA ARTE MODERNA: SELEÇÃO, CRÍTICA E COLECIONAMENTO

*Emerson Dionísio Gomes de Oliveira*¹
*André Camargo Thomé Maya Monteiro*²

A partir dos anos de 1940, enquanto se iniciavam as primeiras “revisões” do legado do movimento modernista brasileiro das décadas anteriores, com as atuações críticas de Sérgio Milliet, Luís Martins e Antônio Cândido e com palestras e conferências de Oswald de Andrade e Mário de Andrade (em especial aquela proferida pelo último em 1942, sob o título de “O movimento modernista”), o mercado editorial, lentamente, começava a se articular, com o objetivo de divulgar a arte moderna para um público mais amplo. Todavia, esse fim só alcançaria relativo sucesso nos anos de 1960, com a criação de editoras, coleções e periódicos destinados às artes plásticas e voltados para um público não especializado. O presente artigo dedica-se a conhecer uma dessas iniciativas dedicadas à circulação e divulgação da arte moderna brasileira: a EdiarTE, fundada em 1962. Antes de nos dedicarmos à editora, convém nos deter um pouco no contexto histórico do mercado editorial orientado às artes visuais.

O Mercado editorial, o livro e a obra de arte

Na modernidade, a relação entre arte e atividade editorial remonta ao próprio surgimento do livro impresso, no século 15, quando a xilogravura se consolida como técnica de produção de imagens em livros. Uma relação que, desde então, observa a participação orgânica de célebres artistas na edição de livros impressos, o que indica uma aproximação entre produção e arte, ao menos até a Revolução Industrial, em meados do século 18³.

Em meio aos avanços técnicos, ainda no século 16, surgiram as primeiras casas editoriais comandadas por pessoas sem vínculo direto com a “arte da impressão”: os publicadores⁴. Os problemas comerciais inerentes ao negócio da impressão desde o seu surgimento – concorrência, margem de lucro, distribuição, custos, fornecimento etc. – passaram a ser de responsabilidade do publicador, proprietário do negócio, que, mais do que um mero sócio capitalista, participava ativamente do processo e tomava decisões que influenciavam diretamente na qualidade material e imaterial do livro, cabendo a ele decidir sobre o que, quanto, como e para quem produzir.

A mecanização da impressão, sua industrialização, consolidada no século 19, acelerou a expansão do livro impresso, que passou a servir a uma crescente indústria editorial voltada ao grande público e a seus interesses. O ímpeto da

¹ Doutor em História pela Universidade de Brasília. Docente do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. E-Mail: <dionisio@unb.br>.

² Mestre em Artes pela Universidade de Brasília. Docente substituto do Departamento de Desenho Industrial na mesma universidade. E-Mail: <andremayamonteiro@gmail.com>.

³ LESSA, W.D. “A poética dos livros em Aloísio Magalhães”. In: LEITE, João de Souza *et al* (orgs.). *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p. 104.

⁴ ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital; São Paulo: Editora da UNESP, 2008, p. 49.

indústria orientou-se prioritariamente para a quantidade de impressões por minuto, em detrimento da qualidade do material impresso e suas possíveis reverberações artísticas. Portanto, após os oitocentos, arte e produção, apesar dos possíveis entrecruzamentos, seguiram, grosso modo, caminhos distintos para público e crítica especializada. A profissão de ilustrador, na indústria editorial de massa, se consolida “descolada das experiências de renovação artísticas”⁵.

A profícua relação entre a produção artística e livro inspirou o aprimoramento das técnicas em ambos e, por conseguinte, o avanço dos processos de impressão em larga escala⁶. Desde então, aconteceram diversas mudanças no livro, que deixou de ser impresso por meios mecânicos e passou a ser confeccionado por meios fotomecânicos e, posteriormente, por meios digitais. Essas inflexões abriram um novo espaço para a arte, que reassumiu seu lugar na página impressa. A fotografia, além de um veículo para a produção da imagem, passou a ser o principal meio para a reprodução da imagem, conferindo a esta um caráter mais objetivo que a gravura, até então a técnica corrente. Consequentemente, a própria ilustração passa a ser reproduzida por meios fotográficos.

No Brasil, o desenvolvimento do mercado editorial voltado ao grande público iniciou-se no século 19, momento em que se estabeleceu uma distinção entre ilustrador e artista⁷. A inserção das duas atividades, nesse âmbito, se dá de maneira diferente, mas pelo mesmo motivo: a elevação das vendas. A primeira atividade se consolida alheia aos movimentos artísticos e é incorporada ao setor gráfico; a segunda é relegada a uma participação, muitas vezes marginal, apenas na feitura de capas ou ilustrações. Para Lessa, essa última tendência se firma nos anos de 1930, com o trabalho da Editora José Olympio⁸, que, a exemplo da tentativa frustrada do pioneiro Monteiro Lobato, nos anos de 1920, contratava artistas renomados para ilustrar livros e confeccionar as capas.

O pioneirismo da José Olympio logo alterou um mercado de concorrência incipiente, cujas melhores publicações eram impressas no exterior⁹. A política editorial da Olympio, desde sua inauguração em São Paulo (1931), atraiu uma lista notável de colaboradores: Cícero Dias, Luís Jardim, Poty Lazzarotto, Santa Rosa, Oswaldo Goeldi, Axel de Leskoschek, Darel Valença, Aloísio Magalhães, Teresa Nicolau, Eugênio Hirsch, Luís Canabrava, Cyro del Nero, Lúcio Cardoso, entre outros. Por meio dessas valiosas parcerias, a editora conseguiu impulsionar as

⁵ LESSA, “A poética dos livros...”, p. 104.

⁶ ARAÚJO, *A construção do livro*, p. 455.

⁷ Para refletir sobre a relação entre técnica e “arte” no século XIX, lembremos que: “A palavra arte passou por mudanças de significado semelhantes e intimamente imbricadas nas relações sofridas pela palavra indústria: de habilidade humana para transformar uma idéia em obra descolou-se para algo muito próximo a uma instituição de alcance mais reduzido englobando certas atividades, também elas exigindo imaginação e criatividade. Contrariamente à habilidade das máquinas que produzem em grande escala, a obra de arte se singulariza por ser fruto da habilidade de um determinado artista e por ser única. Assim, a condição de artista restringe-se à produção da literatura, música, escultura, pintura e teatro, dela se apartando o artesão, visto este como mero reproduzidor de quem não se exige criatividade.” BRESCIANI, Maria Stella. “Cultura e História: uma aproximação possível”. In: PAIVA, Márcia & MOREIRA, Maria Ester (orgs.). *Cultura substantivo plural*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 38.

⁸ LESSA, “A poética dos livros...”, p. 105.

⁹ HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 462.

vendas de títulos nacionais, diminuindo o descompasso entre a produção intelectual e a industrial no país. Esse primeiro passo – a elevação da qualidade do produto gráfico – contribuiu para a gradual abertura do mercado à produção nacional, cujos desdobramentos refletiram na indústria editorial de massa e abriram espaços para projetos editoriais distintos.

Na esteira desse processo, surgem exemplos pontuais de edições de luxo: livros de edição limitada, com pequenas tiragens, impressão e acabamento esmerado, admirados pela qualidade do texto e das ilustrações, produzidas por artistas de renome¹⁰. No Brasil, em 1937, Oswaldo Goeldi investe na reedição artesanal do livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp, com a colaboração do gráfico e impressor Mestre Armindo Di Mônaco, sob a supervisão do próprio artista. Para essa obra, Goeldi desenhou belas letras capitulares, vinhetas em meio ao texto e oito xilogravuras. A edição de 150 exemplares se fez notar pelo esmero gráfico, requinte tipográfico e pelas gravuras coloridas, até então pouco exploradas por Goeldi e que se incorporaram ao seu vocabulário após essa experiência. *Cobra Norato* “não era um trabalho de encomenda e, sim, uma escolha poética”¹¹ do artista.

O grande mercado editorial empregava artistas para incrementar suas vendas, assim como os artistas viam nesse tipo de empreitada uma oportunidade de divulgarem o seu trabalho ou uma alternativa viável de se manterem, subsistirem. Goeldi sobreviveu ilustrando revistas e periódicos, assim como muitos outros artistas, mas foi além: fez das artes gráficas um meio de circular sua obra e, em alguns casos, como em *Cobra Norato* e *Martim-Cererê* (Cassiano Ricardo), tornou a página impressa campo primário de sua atuação, enxergou no livro a sua totalidade, o volume¹².

Apesar de encontrarmos exemplares anteriores, como *Cobra Norato*, já em 1937, as edições de luxo, no Brasil, parecem ter como marco histórico as edições da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil (SCBB), idealizadas e editadas pelo empresário e colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maya, entre as décadas de 1940 e 1960. A SCBB foi inspirada nas sociedades bibliófilas da França e da Inglaterra, cujo objetivo era valorizar o livro “como objeto precioso e, por isso, consideravam necessário imprimir edições com tiragem limitada e, desta forma, manter um controle sobre a qualidade da edição”¹³. Contudo, os vinte e três títulos

¹⁰ Esse caminho já vinha sendo trilhado em outros países, desde meados do século XIX, quando se destacou o *Private Press Movement*. Inspirado pela editora Kelmscott Press, de William Morris, o *Private Press Movement* teve repercussão em diversos países, tais como Estados Unidos (Bruce Rogers, Frederic Goudy), Alemanha (Rudolf Koch), França (Lucien Pissarro), entre outros. Esse movimento se caracterizava pelo retorno às técnicas tradicionais, o tanto quanto possível, artesanais; uma tentativa de aproximação ao modo de produção dos séculos anteriores, dentro de um amplo e difuso movimento contrário à ascensão do livro mecanizado. LESSA, “A poética dos livros...”, p. 105.

¹¹ SIQUEIRA, Vera B. “Cálculo da Expressão”. Texto publicado para a mostra *Cálculo da Expressão*: Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo, realização da Fundação Iberê Camargo. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2010. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sltem=260>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

¹² Hallewell observa que as gravuras em madeira de Goeldi para a editora José Olympio, em particular nos livros *Humilhados e Ofendidos*, *Recordações da Casa dos Mortos* e *O Idiota*, são, até hoje, consideradas pela crítica como exemplos de “perfeita combinação entre artista e tema”. HALLEWELL, *O livro no Brasil*, p. 465.

¹³ BARRIOS, V.C.M. “A modernidade do livro de arte brasileiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do

lançados pela SCBB estão longe da qualidade de impressão empreendida por outras iniciativas correlatas na Europa ou mesmo no Brasil, como as edições de luxo de Goeldi; o projeto gráfico também está aquém dessas iniciativas.

A fragilidade do projeto editorial da SCBB expõe algumas das dificuldades enfrentadas pelo mercado editorial brasileiro da época¹⁴, entre elas a falta de tradição no ofício da impressão e a subsequente falta de público para trabalhos elaborados de impressão. De qualquer modo, a iniciativa de Castro Maya possuía seus méritos. Primeiro porque conseguiu a colaboração de importantes artistas oriundos do núcleo histórico do modernismo: Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, Djanira e Cícero Dias. Entre eles, gravadores renomados como Santa Rosa, Lívio Abramo, além de artistas ascendentes na época, como Iberê Camargo, Darel Valença, Poty Lazzarotto, Carybé, Marcello Grassmann, Aldemir Martins, Maciej Babinsky, Poty Lazzarotto, Eduardo Sued, Isabel Pons e Mario Cravo¹⁵. Segundo porque apresentou publicações próximas à cultura brasileira, com literatura e ilustração feitas por artistas nacionais. Há ainda um aspecto que não pode ser ignorado: a impressão das ilustrações é esmerada; as imagens foram cuidadosamente manipuladas.

É dentro dessa perspectiva que surge a Ediarte. Fundada em 1962 por Carlos Scliar, Gilberto Chateaubriand e José Paulo Moreira Fonseca, e com colaborações de Michel Loeb e Carlos Nicolaievski, a editora tinha um objetivo preciso: divulgar e fazer circular a obra de artistas brasileiros oriundos do vocabulário modernista. Isso, é claro, no ambiente comercial incipiente dos anos de 1960, onde o mercado editorial voltado às artes visuais era restrito e quase sempre assunto de colecionadores e especialistas.

A primeira publicação foi destacou a obra do próprio Scliar, o que demonstra que o empreendimento era, sobretudo, uma resposta ao carente mercado de circulação de arte, com uma rede museal restrita e um mercado editorial circunscrito ao eixo Rio-São Paulo. A autopromoção era uma escolha evidente, pois, além de reconhecido pela produção poética, Scliar era um profissional do mercado editorial. Foi ilustrador, nos anos de 1930, da Revista do Globo, em Porto Alegre. Na década seguinte, dirigiu o segmento “Revista de Arte” da revista *Leitura* e colaborou como ilustrador na revista francesa *Cahiers d’Arts e Les Letres Françaises*. No entanto, o mais importante, está em seu vínculo como ilustrador e editor de obras como *As águas têm memória*, de Clóvis Assumpção (1942), *Almas Penadas*, de Pedro Wayne (1943), *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes (1956), para citar os exemplos renomados. Ou seja, o ex-diretor de arte da revista *Senhor* não era um amador na área, conhecia o mercado editorial e estava empenhado em fazer circular sua própria obra e a de outros artistas, por meio de parcerias importantes. A questão

Brasil na coleção de obras raras da UnB”. In: *Anais XVII Encontro da ANPAP*. Florianópolis: ANPAP, 2008, p.788.

¹⁴ Alguns dos problemas encontrados na coleção: escolhas tipográficas inexpressivas e nem ao menos primorosas; mancha gráfica clássica, sem ousadias; registro impreciso; decalque de algumas páginas; falta de controle na dobragem dos cadernos, ocasionando a oscilação das margens entre as páginas de uma mesma publicação etc. MONTEIRO, G.; LIMA, E. “Uma coleção de livros diferentes, a coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil”. In: *Anais do II Seminário Brasileiro do Livro e História Editorial*. Niterói: LIHED, 2004, p.14.

¹⁵ BARRIOS, “A modernidade do livro de arte brasileiro...”, p.792.

era: que arte publicar no formato de álbuns? Que obras mostrar e como fazer?

Seleção, crítica e colecionamento¹⁶

Scliar: naturezas mortas foi o primeiro volume publicado pela editora em 1963. Um conjunto de doze pranchas que reproduzia obras criadas produzidas entre 1941 e 1963, majoritariamente guaches, foi divulgado nessa cuidadosa edição apresentada por textos de Jorge Amado e Joaquim Cardozo¹⁷. Embora tenham sido produzidas ao longo de mais de duas décadas, as obras reunidas apresentam uma unidade estética impressionante, variando desde os planos vaporosos das naturezas mortas de Giorgio Morandi, passando por uma paleta cezzaniana, até as lições das colagens cubistas, como podemos notar na pintura *Bule e Chaleira*, de 1948 (Fig. 1). Longe de ser uma síntese da obra do artista, como bem adverte o texto de Cardozo, a publicação parece mirar na divulgação de uma faceta pouco conhecida de Scliar e, concomitantemente, apresentar leituras modernistas de gênero tradicional das artes visuais.



Fig. 1 – Carlos Scliar, *Bule e Chaleira*, 1948; guache e colagem; 36 cm x 52 cm. Foto: André Monteiro, 2013.

No ano seguinte à criação da editora, era a vez de publicar as pranchas com a obra de Di Cavalcanti¹⁸. O livro trazia um texto de Sérgio Milliet e onze reproduções coloridas no tamanho de 47,5 x 32,5 cm; formato semelhante à publicação das *Naturezas Mortas*. Podem parecer banais publicações nesse formato, depois do

¹⁶ Parte do texto que segue foi apresentado no V Seminário de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, em 2012, na Universidade Federal de Goiás, em Goiânia.

¹⁷ AMADO, Jorge & CARDOZO, Joaquim. *Scliar: naturezas mortas*. Rio de Janeiro: Ediarte, 1963.

¹⁸ MILLIET, Sérgio. *Di Cavalcanti*. Rio de Janeiro: Ediarte, 1964.

amadurecimento da indústria editorial brasileira nos anos de 1980, mas em 1963 a dificuldade de importação de papel de qualidade e de maquinário eficaz, bem como a ausência de profissionais habituados à “manipulação” fotomecânica das reproduções, transformava a tarefa de oferecer pranchas coloridas dessa dimensão, em escala industrial, num trabalho árduo e raro para o momento.

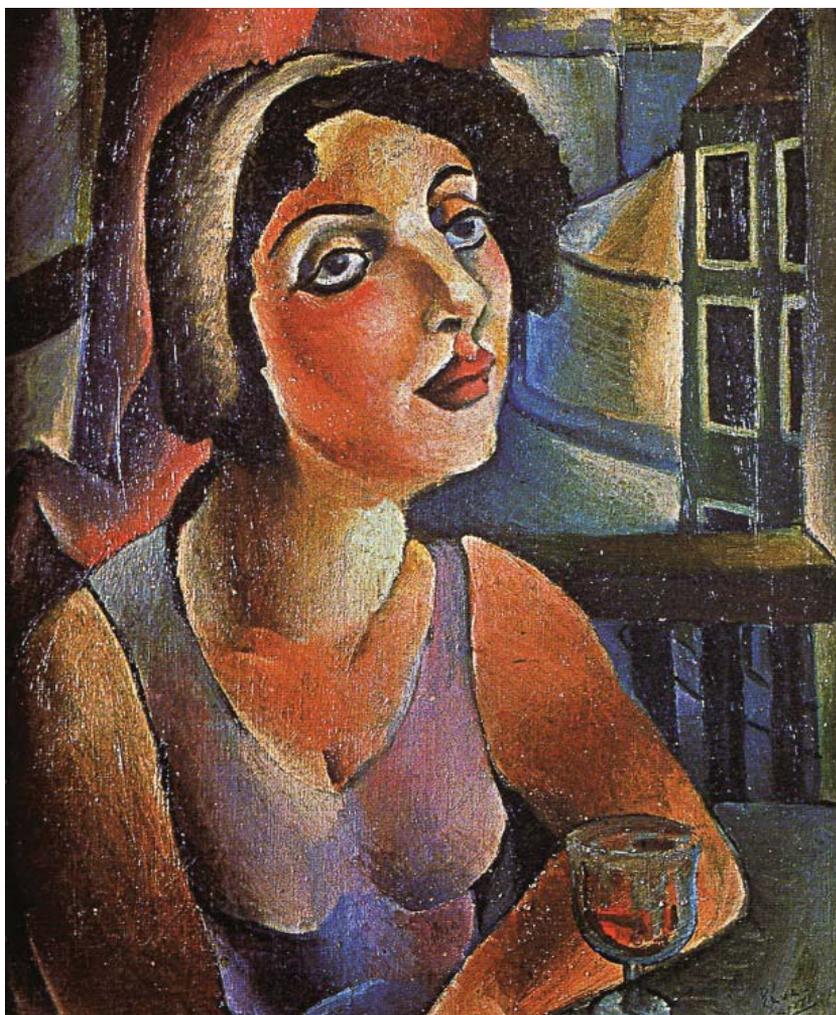


Fig. 2 – Di Cavalcanti, *Mulher com taça*, c. 1926; óleo sobre tela; 37 cm x 45 cm. Coleção de Gilberto Bandeira de Mello.



Fig. 3 – Di Cavalcanti, *Mulher em rua vermelha*, 1960; óleo sobre tela; 81 cm x 100 cm, detalhe. Coleção Antônio Vicente Salgado. Foto: André Monteiro, 2013.

A editora convidou um dos mais importantes divulgadores do modernismo brasileiro para escrever sobre Di Cavalcanti. Milliet era responsável, entre outras coisas, por uma importante interpretação da pintura moderna no Brasil, em seu livro *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942). As obras selecionadas de Di Cavalcanti eram provenientes de coleções privadas. Predominou, na seleção de suas telas, a produção recente dos anos de 1950 e 1960. Das obras dos anos 1920, destaca-se *Mulher com taça*, pequeno óleo de c. 1926, da coleção de Gilberto Bandeira de Mello (Fig. 2), em que podemos ver uma das personagens arquetípicas de sua carreira: uma mulher com olhar melancólico, sentada à mesa, de maneira despreocupada, diante de sua taça, num “vago timbre da ‘École de Paris’”¹⁹. Ao fundo, um casario, sobre o qual Milliet esclarece: “A paisagem nunca passou de um cenário para suas personagens”²⁰.

¹⁹ Texto não assinado no verso da reprodução. AMADO & CARDOZO, *Scliar*, prancha n. 2.

²⁰ AMADO & CARDOZO, *Scliar*, prancha n. 2. Ainda sobre a questão dos ambientes que cercam as figuras de Di, José Geraldo Vieira escreve, em 1957: “Suas criaturas humanas são confinadas num gradil de sobrado, entre as venezianas duma sacada, no patamar dum portal, num recanto

Na outra ponta cronológica, temos *Mulata em rua vermelha*, óleo sobre tela de 1960 (Fig.3) com as mesmas feições melancólicas, e ao fundo um casario representado por diferentes tons de vermelho. As duas obras iconizam seu personagens por meio de uma perspectiva enviesada e a centralidade da obra, típicas de sua trajetória artística. No entanto, o particular comentário no verso da tela de 1960, mostra-nos como a pintura do artista não conseguia subtrair o legado das “mulatas sensuais”: “O valor pictórico de mulatas como a que povoa o quadro em análise alça o assunto da órbita pitoresca (e superficial, portanto) para de uma arte mais densa. Nesse campo a pintura de Di Cavalcanti aproxima-se de Gauguin, que foi outro homem capaz de fixar a beleza efetiva das raças tropicais”²¹.

Igualmente típicas são as obras dos anos 1950, cujo jogo cromático pautou-se em fortes contrastes entre linhas, massas e planos, conferindo às telas, em muitos momentos, uma monumentalidade perspectiva, que Di soube aplicar aos seus painéis públicos. Ainda estão presentes duas faturas características da obra do pintor no pós II Guerra Mundial: as naturezas mortas com forte sotaque cubista (como *Natureza morta*, óleo de 1961), que atingiam tons quase metafísicos, emancipando os objetos, numa atmosfera próxima daquela conferida pela obra de De Chirico, nos anos de 1920, e os nus de evidente inspiração clássica e contornos estilizados. A exceção de todo conjunto é uma pequena obra de 1964, intitulada *Paisagem urbana*, cuja sobreposição de formas apresenta um centro urbano, conferindo-lhe o estatuto de modernidade pouco evidente na temática do artista, preocupado com tipos, formas, cores e cenas populares.

O texto de Milliet que acompanha as reproduções é de uma veemência crítica sem par nas publicações da editora. “Brasileiro, talvez o mais brasileiro de nossos pintores, jamais, entretanto, Di Cavalcanti descambou para um regionalismo estreito”²². Para o crítico, embora rica e tecnicamente louvável, a obra do pintor deixou-se levar pela necessidade de uma empatia sentimental. Milliet já estava atento à armadilha a que as obras de Di haviam sucumbido, ao nos oferecer um

de taverna, num divã de alcouce, numa calçada de bairro, num cais de mercado, num meio-dia tropical, num luar de serenata (...). O ambiente para ele é um primeiro plano rente a uma abertura ou vão posterior que se abre o céu ensolarado, para o mar de jade, para a montanha untada de clorofila. Suas criaturas expõem-se aglomeradas nesse plano, como num camarote impressionista, e ali oferecem sua tez morena ou fulva, africana ou nórdica, mediterrânea ou tropical, sua saúde plétórica, sua alegria órfica, seu fervor carnal, seu ritmo de entrudo, suas vestes de festas e de amor, de espera e de oferta”. VIEIRA, José Geraldo. *Crítica da arte na revista Habitat*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 306-307.

²¹ MILLIET, *Di Cavalcanti*, prancha n. 7. Não nos esqueçamos do peso que tais personagens adquiriram na fortuna crítica sobre o artista e na sua posterior análise: “[Di] Abandonou os tons velados de outono e crepúsculo, para se servir de todas as vibrações luminosas da arraiada e da possível primavera. Principalmente com sua admirável série de mulatas (...). Não confundiu o Brasil com paisagem; e em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmatista das nossas taras sociais, amoroso cantador de nossas festinhas, mulatista-mor da pintura, este é o Di Cavalcanti de agora”. ANDRADE, Mário de. “Di Cavalcanti”, São Paulo, 8 mai. 1932. Segundo Mariza Corrêa: “Saindo do universo das definições de sexo, ela se torna gênero em dois sentidos: a mulatice é um gênero de ser, consagrado por Di Cavalcanti ou Sargentelli, entre outros, algo assim como o equivalente a um gênero literário [...]”. CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu*. Campinas, UNICAMP, 1996, p. 48.

²² MILLIET, *Di Cavalcanti*, prancha n. 7.

breve retrato crítico e histórico do modernista brasileiro, no qual o artista é lembrado por ter acentuando a “moleza das linhas curvas das mulatas”²³.

Já em 1965, a Editora levava ao mercado a obra de José Pancetti. O formato era o mesmo. O crítico convocado, desta vez, era o colecionador e ensaísta pernambucano Odorico Tavares²⁴. As obras selecionadas de José Pancetti procediam majoritariamente de coleções privadas, visto que, poucos anos depois de sua morte (1958), o sistema museal ainda não havia assimilado sua produção a contento. As obras escolhidas pelos editores privilegiaram as marinhas, em detrimento das paisagens campestres e dos autorretratos, e notamos ainda que não há nenhuma natureza morta, tema tão caro ao artista. Em semelhante peso, as reproduções apresentam tanto as paisagens do interior de São Paulo quanto uma das marcas cruciais do artista marinho: o mar.

As obras, em particular, são do período pós-núcleo Bernardelli, de 1945 a 1956. A obra mais antiga era o autorretrato datado de 1941, cuja palheta econômica, traços de forte acento estilizado e campos cromáticos delimitados e neutros indicam, ainda, um artista autodidata.



Fig. 4 – José Pancetti, *Campos de Jordão*, 1949; óleo sobre tela; 31 cm x 43 cm, detalhe. Foto: André Monteiro, 2013.

Da fase das paisagens de Campos de Jordão, há um expressivo e pequeno óleo de 1949, chamado *Campos de Jordão* (Fig. 4), da coleção de Maluh de Ouro Preto, no qual Pancetti representa uma estrada de terra no mesmo sistema de massas e pinceladas compactas que utiliza para as paisagens marinhas: “O mar não necessita estar na tela para estar na paisagem. Está, certamente, no marinho, na alma de quem vê a terra com os olhos ainda cheios dele”²⁵. O que há de distinto

²³ MILLIET, *Di Cavalcanti*, prancha n. 7.

²⁴ TAVARES, Odorico. *Pancetti: pinturas*. Rio de Janeiro: Ediarte, 1965.

²⁵ Texto não assinado no verso da reprodução. TAVARES, *Pancetti*, prancha n. 7. Todos os textos desta publicação estavam traduzidos para o inglês e o francês, conferindo à publicação distinção e

nessa paisagem, é sua perspectiva enviesada e uma toponímia com fortes traços do fauvismo tardio. Outra paisagem que se destaca é a obra de 1945, óleo sobre tela, chamada *3 manhã*, da coleção de Jayme Bastian Pinto. O corte fotográfico de uma praça da cidade de São João Del Rey aproxima Pancetti de uma tradição construtiva que só seria predominante no Brasil uma década depois.

Das paisagens marinhas, há um exemplar de sua famosa série das lavadeiras do Abaeté, de 1951, cuja composição está constituída de massas cromáticas compactas, num jogo que funde as figuras humanas das lavadeiras à própria paisagem, característica que marcou parte considerável de sua obra e que rendeu acesso privilegiado ao mercado de arte desde o final dos anos de 1940.

O texto de Tavares é mais intimista do que aquele que Milliet dedicou a Di Cavalcanti. O colecionador nordestino preocupou-se com a dimensão biográfica do pintor marinho e deu especial destaque à relação de proximidade entre ele e o artista. Tavares salienta os últimos dias de vida de Pancetti, apresentando trechos de seu diário de novembro de 1957: “Não há o que pensar: o destino já está traçado. Os dias se passam e o esgotamento é completo. Certa manhã, levanta-se, vai ao espelho só para ter o retrato fiel e vivo de uma caveira humana”²⁶. A personalidade de Pancetti é, portanto, apresentada num breve jogo biográfico teleológico.

Nesse jogo estão presentes os três aspectos clássicos da biografia moderna: o nascimento em Campinas, sua relação íntima e apaixonada pelo mar e sua dedicação ao trabalho até os últimos momentos de sua vida morte. Lembremos que Odorico Tavares, já nos anos 1960, era um importante crítico do modernismo na Bahia. A importância de sua coleção só terá paralelo, no nordeste, com as coleções de Abelardo Rodrigues e Lina Bo Bardi. Para a editora, chamá-lo como testemunha crítica da obra de Pancetti é evidenciar o momento em que o artista dedicou-se à pintura do litoral baiano. Nesse tocante, podemos especular que a publicação da *Ediarte* pode não ter sido uma das primeiras a construir uma reputação que, anos depois, tornará as obras desse período, na Bahia, as mais valorizadas e reproduzidas do vasto repertório de Pancetti, mas certamente foi um dos primeiros instrumentos de divulgação de tal reputação.

Rodrigo Mello Franco de Andrade e Clarival do Prado Valladares foram a dupla de críticos convidada, em 1967, para o álbum dedicado a Alberto da Veiga Guignard²⁷. As treze pranchas apresentam um panorama mais completo e exato da trajetória do artista. Ao selecionar suas principais faturas e seus diferentes momentos estilísticos, entre o início dos anos 1930 e o final dos anos 1950, a publicação apresenta obras religiosas – como *São Sebastião* (1961) –, naturezas mortas – como *Vaso de Flores* (1932) –, paisagens oníricas – como *Noite de São João* (1961) –, retratos alegóricos – como *Marília de Dirceu* (1946) –, pinturas históricas – como *Execução de Tiradentes* (1960) –, retratos de conjunto – como *A Família do Fuzileiro Naval* (1935) –, autorretratos – como a pequena tela de 1953 –,

uma pretensa circulação internacional. Este breve detalhe mostra o grau de profissionalização da Editora e as ambições diante de um possível mercado de arte estrangeiro, já conhecido de Scliar.

²⁶ TAVARES, *Pancetti*.

²⁷ ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de & VALLADARES, Clarival do Prado. *Guignard*. Rio de Janeiro: Ediarte, 1967.

retratos com acento naturalista – como *Retrato de Pedrinho* (sem data) –, paisagens realistas – como *Parque Municipal de Belo Horizonte* (1947) –, casamentos e cenas populares – como *Casamento na Roça* (1960).



Fig. 5 – Alberto da Veiga Guignard, *A família do fuzileiro naval*, 1935; óleo sobre tela; 47 cm x 57 cm, detalhe. Coleção Casa Mário de Andrade. Foto: André Monteiro, 2013.

No álbum de Guignard, temos exceções à dinâmica de concessão de direitos para publicação: duas obras de coleções públicas. *Autorretrato*, de 1953, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e *A Família do fuzileiro naval* (Fig. 5), de 1935, pertencente à coleção Casa Mário de Andrade, de São Paulo. Esta última, uma obra-prima de Guignard, oferece-nos o modo como Valladares interpreta as demais obras:

Numa composição cenográfica de atitudes convencionais, como se fôra retrato para um álbum de família, Guignard atinge, em surdina, um dos pontos mais altos da pintura brasileira. Para o primeiro plano, utiliza esquema bidimensional numa aparência de desenho ingênuo, primário. Entretanto isto corresponde apenas a um recurso

*de aproximação subjetiva aos personagens, dando-lhes uma atmosfera de naturalidade. Aproveitando a janela aberta, constrói um fundo paisagístico com perspectivismo.*²⁸

As notas explicativas de Clarival do Prado Valladares, impressas no verso de cada prancha, são as primeiras assinadas e revelam o cuidado com o vocabulário formal das obras. Ao contrário das notas encontradas nas pranchas dos álbuns de Di, Scliar e Pancetti, aquelas escritas por Valladares sobre as pinturas de Guignard estabelecem uma relação de conjunto, pelo sentido comparativo das obras selecionadas para o álbum. Ele estabelece um elo entre elas, estabelecendo um diálogo entre as obras, num esforço real para criar nexos na seleção. Nesse sentido, as pranchas de Guignard tornam-se menos independentes umas das outras. Separá-las coloca em colapso a unicidade discursiva criada pelo crítico.

A situação fica mais explícita quando lemos o texto de Andrade²⁹. É o mais longo dos apresentados pela Editora. Num tom de crônica, Andrade se apoia sobre os textos de Valladares, esboçando menos uma trajetória biográfica que uma abordagem crítica das obras, ao vincular o entendimento do texto à leitura das notas.

O Panorama

Antes de publicar o álbum de Guignard, a Ediarte lançou *Panorama da Pintura Moderna Brasileira*, com onze pranchas e texto do renomado crítico Antonio Bento. A indicação no lançamento é de que o projeto teria ao menos dois volumes, mas apenas um volume foi lançado em 1966, com a ambição de apresentar os mestres cruciais do período de 1913 a 1939; foram escolhidos Lasar Segall (capa), Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila, Guignard, Ismael Nery, Antônio Gomide, Portinari, Cícero Dias, Alfredo Volpi, Flávio de Carvalho e Aldo Bonadei³⁰.

Essa publicação apresentava, predominantemente, peças da coleção da Casa Mário de Andrade e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), além de poucas contribuições de coleções privadas. O álbum mostra-nos uma coleção de obras irregulares, provavelmente por ter privilegiado – por conveniência ou por desejo – coleções paulistas. Esse aspecto pode ser observado na particular escolha de um óleo sobre tela chamado *Modelo e Pintor*, de 1937, de Aldo Bonadei. A pintura não exemplifica nem dimensiona a importância do artista pertencente ao grupo Santa Helena. Um argumento contrário a esta avaliação dá-se pelo fato de que a coletânea almejava apresentar obras produzidas até 1939, o que poderia explicar a escolha das obras de Volpi, Bonadei e Gomide, incipientes e pouco representativas de suas carreiras. Todavia, isso não explica o fato de que Flávio de Carvalho está subdimensionado, por seu óleo sobre tela denominado *Nu feminino deitado*, de 1932, pertencente ao MASP (Fig. 6). No verso da questão, a escolha do *Homem Amarelo*, de Anita Malfatti, de c. 1917, e de *Família na Paisagem*, de Cícero Dias, são exemplos notáveis da carreira de ambos.

²⁸ Texto assinado no verso da reprodução. ANDRADE & VALLADARES, *Guignard*, prancha n. 2.

²⁹ Andrade está presente na publicação como colecionador, proprietário do mural *Marília de Dirceu*, de 116 x 172 cm, localizado em Ouro Preto. ANDRADE & VALLADARES, *Guignard*, prancha n. 6.

³⁰ BENTO, Antonio. *Panorama da pintura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Ediarte, 1966.



Fig. 6 – Flávio Rezende de Carvalho, *Nu feminino deitado*, 1932; óleo sobre tela; 31 cm x 55 cm. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.
Fonte: MASP.

A história do modernismo brasileiro, no texto de Antonio Bento, como de costume na época, estava organizada em torno da Semana de Arte Moderna de 1922³¹. Nesse tocante, ainda lembra dois fatos que precederam a semana: a primeira exposição de Lasar Segall na capital paulista, em 1913, e a polêmica exposição de Anita Malfatti, em 1917. Para fugir da predominância paulista na representação do modernismo, o crítico e historiador da arte confere a Di Cavalcanti um papel de destaque: a responsabilidade de ter iniciado, em 1925, o modernismo no Rio de Janeiro. Afirmção que, por si só, nos é hoje demasiadamente polêmica³². Bento ainda comentará as principais influências dos artistas elencados, ocupando-se de uma cronologia do movimento na qual, numa ponta, temos Segall e Anitta e, na outra, temos Aldo Bonadei e Antonio Gomide.

Particular e, provavelmente, não casual, é o fato de que Bento diminui o papel da literatura na construção do modernismo plástico brasileiro, dando às letras um lugar secundário em sua breve narrativa. Há de se ressaltar que Portinari recebeu

³¹ O modernismo brasileiro encontrava-se delineado pelo fenômeno que nos acostumamos a chamar de “retorno à ordem”. Tanto a refutação do primado da semana paulista quanto seu valor estético, enquanto ruptura, têm como objeto de crítica o “semanismo”, termo empregado Paulo Herkenhoff – uma valorização do evento sem reflexões estéticas e históricas que a acompanhassem; HERKENHOFF, Paulo. “1922, um ano sem arte moderna”. In: _____. *Arte brasileira na coleção Fadel*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 30-44. Há pelo menos duas décadas, A Semana de 1922 não é mais unanimidade quanto a seu poder modernizador. FABRIS, Annateresa. “A Semana de arte Moderna e seus desdobramentos”. In: GOLÇALVES, Lisbeth R. (org.). *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte; Imprensa Oficial, 2007, p. 86.

³² O texto de Bento ainda lembra a importância de Vicente do Rego Monteiro, que não possui obra reproduzida no álbum. Monteiro aparece como um representante da Escola de Paris, mas que, ao lado de Cícero Dias, constrói um particular momento do modernismo brasileiro, fora do eixo Rio-São Paulo, em Recife. A ausência de uma obra sua deve estar mais ligada às coleções acessadas em São Paulo, pela editora, do que necessariamente a sua real importância para o modernismo.

do autor o título de mais importante criador do século XX. Essa honraria não deixa de ser corriqueira, visto que, em 1966, as artes visuais brasileiras estavam vivendo uma rápida transformação, com a ampliação da produção abstrata, a introdução das novas figurações e as primeiras experiências neovanguardistas na esteira da exposição *Opinião 1965*³³.

Panorama ampliava bem as ambições iniciais da Ediarte. Se num primeiro momento a editora estava disposta a divulgar artistas renomados, com este número, a editora influiu numa revisão crítica e num modelo narrativo e historiográfico sobre a arte moderna. Independentemente das ambições propostas, o livro de Guignard foi o último. Uma relevante implicação da editora foi expor o sistema de visibilidade das obras. A maioria das reproduções provinha de coleções privadas, cujo acesso é sempre demasiadamente incerto.

No final do texto, a carreira do então diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Mello Franco de Andrade, explicita uma questão importante para o que discutimos neste trabalho:

*O interessado que procurar nos museus nacionais coleções representativas dos mestres da pintura e da escultura modernas do Brasil ficará decepcionado. Nem de Segall, nem de Portinari, nem de Pancetti, nem de Brecheret, nem de Guignard (para mencionar somente alguns dos já desaparecidos) nossos museus possuem seleção de obras correspondentes à importância de tais artistas. Apenas o Museu de Arte de São Paulo talvez constitua uma exceção ainda assim limitada a poucos daqueles mestres. A falta é tanto mais grave quanto não pode mais ser reparada. Para supri-la não só o custo das aquisições ficou fora do alcance das instituições, como também os atuais possuidores das obras desejáveis só têm motivos para querer retê-las. Ainda que por circunstâncias imprevisivelmente favoráveis, um dos museus fosse provido de recursos financeiros extraordinários, não conseguiria reunir o acervo pretendido. Aquilo que lhes teria sido fácil, com dispêndio relativamente modesto, há bem pouco tempo, os agentes do poder público responsáveis e os dirigentes das instituições de arte privadas perderam a ocasião de realizar.*³⁴

O que estava em jogo era a precariedade do processo de circulação das obras. A ausência de acervos sistematizados públicos e privados era um problema para o mercado editorial. Menos pela dinâmica de acesso à obra de arte e sua reprodução, que pela inexistência de políticas de formação de públicos. E sem um público habituado a consumir as imagens da arte, manter um projeto como o da Ediarte

³³ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

³⁴ ANDRADE & VALLADARES, *Guignard*.

parecia inviável.

O que o projeto de Scliar, Chateaubriand e Fonseca explicita, ainda hoje, é a precariedade no processo de circulação de obras por meio do mercado editorial brasileiro. A pequena quantidade de acervos sistematizados, tanto públicos quanto privados, é uma questão fundamental para o mercado editorial. Quiçá menos pela dinâmica de acesso à obra de arte e sua reprodução, que pela ausência de políticas de formação de públicos. Afinal, sem um público habituado a consumir as imagens da arte, sustentar um projeto editorial, com esse enfoque, parece uma tarefa fadada ao fracasso.



RESUMO

O presente artigo procura delinear as publicações realizadas pela editora Ediarte entre 1962 e 1967. Fundada no Rio de Janeiro por Carlos Scliar, Gilberto Chateaubriand e José Paulo Moreira Fonseca, a editora tinha como finalidade divulgar e fazer circular a obra de artistas brasileiros oriundos do vocabulário modernista, tais como Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard e José Pancetti. Para tanto, optamos por uma análise crítica das publicações, bem como por uma abordagem sintética do ambiente editorial voltado para as artes visuais no período e por seu enquadramento nas instituições museais.

Palavras Chave: Arte Moderna; Sistema da Arte; Mercado Editorial.

ABSTRACT

This work seeks to outline the publications produced by publisher Ediarte between 1962 and 1967. Founded in Rio de Janeiro by Carlos Scliar, Gilberto Chateaubriand and José Paulo Moreira Fonseca, the publisher aimed to disseminate and circulate the work of Brazilian artists from the modernist vocabulary, such as Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard and José Pancetti. Therefore, we chose a critical analysis of publications, as well as a synthetic approach to editorial environment facing the visual arts in the period and its museological institutions.

Keywords: Modern Art; Art System; Publishing Market.

Artigo recebido em 12 abr. 2013.

Aprovado em 26 abr. 2013.