

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ



EMERSON TADEU DA CRUZ

**A PROVÍNCIA DESATUALIZADA: VISUALIDADE E MODERNIDADE
NA REVISTA *JOAQUIM* (CURITIBA: 1946-1948)**

CURITIBA

2013

EMERSON TADEU DA CRUZ

**A PROVÍNCIA DESATUALIZADA: VISUALIDADE E MODERNIDADE
NA REVISTA *JOAQUIM* (CURITIBA: 1946-1948)**

Monografia apresentada ao curso de História,
Memória e Imagem da Universidade Federal do
Paraná, como requisito parcial à obtenção de
bacharel em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosane Kaminski

CURITIBA

2013

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a relação entre o discurso textual e os aspectos visuais da revista *Joaquim* (Curitiba: 1946-48) em relação ao que ela pretendia significar diante de seu contexto cultural de produção. Para isso, são apresentados aspectos do contexto histórico e cultural no qual a revista estava inserida, como também as principais características envolvendo o design gráfico naquele período. Com um discurso textual pretensamente “moderno”, *Joaquim* intencionava ser uma revista concatenada ao que acontecia no mundo da cultura e das artes de então. Analisando alguns termos como moderno e modernidade, e cotejando *Joaquim* com outros periódicos de perfil parecido com seu e que tenham circulado na mesma época, procuramos estabelecer algumas relações entre seus aspectos visuais frente ao que poderia ser considerado como um design gráfico “moderno”, buscando detectar certos elementos que estejam de acordo com esse “moderno” e outros que estejam em desacordo. Nesse percurso, são observados momentos em que o “moderno” e o “conservador” convivem nas páginas da mesma revista.

Palavras-chave: Revista *Joaquim*; visualidade; moderno; modernidade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da revista <i>Ilustração Paranaense</i> , n.º 7, julho de 1930.....	13
Figura 2 - Capa da revista <i>Joaquim</i> , n.º 1, abril de 1946.....	17
Figura 3 - Selwyn Image, folha de rosto para <i>The Century Guild Hobby Horse</i> , 1884.....	33
Figura 4 - Gisbert Combaz, cartaz de <i>La Libre Esthetique</i> , 1898.....	34
Figura 5 - Carlo Carrá, “Parole in Libertà”, 1914.....	37
Figura 6 - Capa da revista <i>Le coeur à barbe</i> , 1922.....	38
Figura 7 - El Lissítzki, capa, folha de rosto e estrutura de texto do livro <i>Die Kunstismen</i> (os ismos da arte), 1924.....	40
Figura 8 - Vilmos Huszár. Projeto de capa para a revista <i>De Stijl</i> , 1917.....	41
Figura 9 - Piet Mondrian, <i>Composition with red, blue and yellow</i> , 1930.....	41
Figura 10 - Jan Tschichold, folheto para o livro <i>Die neue Typographie</i> , 1928.....	44
Figura 11 - Capa do primeiro número de <i>Klaxon</i> , de maio de 1922.....	47
Figura 12 - Capa da revista <i>Clã</i> , n.º 1, fevereiro de 1948.....	53
Figura 13 - capas das revistas <i>Colégio</i> (número 3, setembro de 1948), e <i>Província de São Pedro</i> (número 9, junho de 1947).....	53
Figura 14 - Páginas da revista <i>Clã</i> , n.º 1, fevereiro de 1948).....	54
Figura 15 - Capa da revista <i>Marinha...</i> , n.º 78, agosto de 1948.....	57
Figura 16 - Capa da revista <i>Prata de Casa</i> , n.º 100, março de 1945.....	57
Figura 17 - Capa da revista <i>A Alvorada</i> , n.º1, janeiro de 1947.....	58
Figura 18 - páginas da revista <i>A Alvorada</i> , n.º 1, janeiro de 1947.....	59
Figura 19 - diagrama de 12 unidades, elaborado por Willy Fleckhaus.....	60
Figura 20 - Segunda capa e primeira página da revista <i>A Alvorada</i> (n.º 1, jan. de 1947).....	61
Figura 21 - páginas da revista <i>Marinha...</i> (n.º 78, agosto de 1948).....	62
Figura 22 Figura 22 - Ilustração de Guido Viaro para o conto “Notícia de Jornal”, de Dalton Trevisan (<i>Joaquim</i> n.º 2, junho de 1946).....	64

Figura 23 - Figura 23 – Ilustração de Poty Lazzarotto para o conto “Eucaris a dos olhos doces”, de Dalton Trevisan (<i>Joaquim</i> n.º 1, abril de 1946).....	64
Figura 24 - Käthe Kollwitz, <i>Necessidade</i> , 1901. Litogravura, 15,5 x 15,2 cm.....	65
Figura 25 - capa da edição n.º 15 de <i>Joaquim</i> , com ilustração de Di Cavalcanti; capa da edição n.º 20 de <i>Joaquim</i> , com ilustração de Cândido Portinari; e capa da edição n.º 21 de <i>Joaquim</i> , com ilustração de Heitor dos Prazeres.....	66
Figura 26 - comparação entre as revistas <i>Colégio</i> (n.º 3, setembro de 1948), <i>Joaquim</i> (n.º 1, abril de 1946) e <i>Província de São Pedro</i> (número 9, junho de 1947).....	67
Figura 27 - páginas da revista <i>Joaquim</i> (n.º 3, julho de 1946).....	68
Figura 28 - páginas da revista <i>Joaquim</i> (n.º 6, novembro de 1946).....	70
Figura 29 - páginas da revista <i>Joaquim</i> (n.º 18, maio de 1948).....	70
Figura 30 - página da primeira edição da revista <i>Klaxon</i> , de maio de 1922.....	71
Figura 31 - páginas da revista <i>Joaquim</i> (n.º 19, julho de 1948).....	71
Figura 32 - página da revista <i>Joaquim</i> (n.º 5, outubro de 1946).....	73
Figura 33 - quarta capa da revista <i>Joaquim</i> (n.º 5, outubro de 1946).....	73
Figura 34 - páginas da revista <i>Joaquim</i> (n.º 17, julho de 1948).....	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1 UMA REVISTA COM PRETENSÕES MODERNAS.....	10
1.1 Precedentes.....	10
1.2 Novos ares na década de 1940.....	15
1.3 Modernos e modernistas.....	17
1.4 Nada de piadinhas.....	23
1.5 Ascensão e queda.....	26
2 PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS DA RUA XV.....	29
2.1 Fronteiras do mundo.....	29
2.2 O design gráfico na Europa: segunda metade do século XIX.....	31
2.3 O design gráfico na Europa: primeira metade do século XX.....	35
2.4 O design gráfico moderno e a revista <i>Joaquim</i>	42
2.5 Brasil: imprensa e modernidade (segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX.....	44
3 A PROVÍNCIA DESATUALIZADA.....	49
3.1 “Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado”.....	49
3.2 Outras revistas brasileiras – aspectos visuais.....	51
3.3 Outras revistas paranaenses – aspectos visuais.....	54
3.4 Aspectos visuais da revista <i>Joaquim</i>	62
3.4.1 As ilustrações da <i>Joaquim</i>	62
3.4.2 Aspecto físico da <i>Joaquim</i>	66
3.4.3 Composição e distribuição dos elementos visuais	68
3.4.4 Anúncios da revista <i>Joaquim</i>	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
FONTES.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80

INTRODUÇÃO

A revista *Joaquim* circulou entre abril de 1946 até dezembro de 1948. Editada em Curitiba por Dalton Trevisan e tendo como colaboradores nomes importantes do meio cultural paranaense, *Joaquim* é provavelmente a mais famosa e uma das mais conceituadas revistas culturais da história do Paraná. Preocupada em ser uma revista com um discurso moderno, e com uma linguagem textual forte e agressiva, a revista em pouco tempo atingiu certo prestígio, conseguindo ir além dos limites regionais e se tornar nacionalmente conhecida, embora esse conhecimento se restringisse ao meio intelectual. Num primeiro momento, *Joaquim* se destacou pelos seus ataques ao panorama intelectual paranaense, dominado então pelo que se costuma chamar de paranismo: uma pequena elite de intelectuais que, segundo a visão dos colaboradores da revista *Joaquim*, constituía um grupo muito conservador e que não se preocupava em construir obras artísticas e culturais sérias, mas apenas construir obras ufanistas e laudatórias sobre o Paraná, sem nenhuma preocupação com a sua qualidade.

Há uma razoável quantidade de trabalhos acadêmicos em torno da revista *Joaquim*. No entanto esses trabalhos costumam se concentrar principalmente no discurso textual da revista (as principais ideias expostas em seus artigos, as polêmicas que causou). É até possível encontrar alguns trabalhos que contemplem seu aspecto visual, mas estes privilegiam a análise de suas ilustrações, consideradas de grande qualidade, conforme veremos ao longo deste trabalho. É nesse sentido que se torna pertinente um trabalho que contemple os aspectos visuais da revista *Joaquim* como um todo.

Sendo assim, o presente trabalho pretende discutir a relação entre o discurso da revista e os seus aspectos visuais, de modo a analisar até que ponto o design gráfico da *Joaquim* era coerente com o seu discurso moderno. Embora o recorte temporal corresponda ao tempo de circulação da revista (1946-48), serão necessários alguns recuos temporais ao longo do trabalho para que possamos melhor situar o leitor acerca de certas questões que envolvem a nossa problemática.

Um ponto que talvez cause estranheza a alguns leitores é que vamos nos referir ao “design” gráfico da revista *Joaquim* ao longo do texto. De fato, design é um termo que passa a ser utilizado no Brasil a partir da década de 1960, mas, como bem observa Rafael Cardoso (um dos principais estudiosos da história do design no Brasil), é um problema a recusa em se reconhecer como design qualquer produto gráfico ou industrial que tenha havido antes desse período. Segundo ele, “se entre 1870 e 1960 existiram atividades correspondentes àquilo que

hoje entendemos como design, qual o sentido de negar-lhes o epíteto?”.¹ É claro que se deve tomar alguns cuidados, como reconhece Cardoso, mas por outro lado “há algo de perverso – para não dizer, pernóstico – em afirmar que as atividades de um Santa Rosa ou um J. Carlos não compartilham o mesmo universo histórico do design moderno ao qual pertencem Alexandre Wollner ou Aloísio Magalhães”.² Além disso, o termo engloba todos os aspectos visuais de um objeto (como foi projetado e configurado, quais os materiais utilizados), sendo que não há um termo equivalente em português. “Diagramação” seria uma palavra mais próxima (e também usaremos esse termo no presente trabalho), mas é uma palavra que pode excluir alguns elementos importantes da revista, como suas dimensões, espessura e o tipo/qualidade do papel.

Ao longo do texto, trabalharemos com alguns conceitos que entendemos necessários para o desenvolvimento da problemática. Para analisar o contexto em que estava inserida a *Joaquim*, por exemplo, precisaremos tratar do conceito de paranismo, já que a revista se destacou pelos seus ataques ao ideário paranista. Os principais autores que usaremos como referência para tratar dessa questão serão Geraldo Leão Veiga de Camargo³ e Luiz Claudio Soares de Oliveira⁴.

Também analisaremos conceitos envolvendo os termos moderno, modernidade, modernismo e modernização. Embora sejam termos de difícil definição, se faz necessário estabelecer alguns limites entre eles, uma vez que as questões sobre moderno e modernidade são centrais para a problemática deste trabalho. Usaremos como apoio José Teixeira Coelho Neto⁵ e, principalmente, Jürgen Habermas⁶ para tratar desses conceitos.

Utilizaremos Ana Cláudia Gruszynski⁷ para abordar alguns conceitos importantes envolvendo o design gráfico (especialmente em relação à tipografia) da primeira metade do século XX, como a questão do funcionalismo e da legibilidade, e Allen Hurlburt para fundamentar um vocabulário de análise sobre um produto impresso, como a revista.⁸

¹ CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 8.

² *Ibid.* p. 9.

³ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*. 2007. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letra e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

⁴ OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Joaquim – Dalton Trevisan (en)contra o paranismo*. Curitiba, Travessa dos Editores, 2009.

⁵ NETO, José Teixeira Coelho. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo, Iluminuras, 2001.

⁶ HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

⁷ GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. São Paulo, Ed. Rosari, 2008.

⁸ HURLBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo, Nobel, 2002.

Outro autor fundamental para a reflexão estabelecida é Roberto Schwarz⁹. Conforme veremos, *Joaquim* tinha uma enorme preocupação em discutir temas atuais envolvendo arte e cultura, e seus colaboradores sempre frisavam a necessidade de “atualizar” o Paraná (considerado por eles uma província retrógada) através da importação de ideias, conceitos e estilos que circulavam em outros centros culturais da época. Schwarz trata muito bem dessa questão da necessidade de se buscar modelos externos e implantá-los em nossas instituições, especialmente modelos europeus. Ele nos ajudará na análise da ideia de “atraso”, sempre muito forte em nosso país, como também na questão do desajuste que causa a importação de modelos estrangeiros.

No âmbito metodológico, o autor que serviu como referência para esta pesquisa foi Michael Baxandall¹⁰. Ele apresenta uma proposta de estudo histórico dos artefatos visuais a partir da ênfase na historicidade dos seus aspectos formais. Isso não significa que as questões por ele desenvolvidas serão utilizadas aqui como um “método de análise”. Antes disso, e talvez bem mais profundo do que isso, suas colocações serviram de embasamento para a construção da pergunta guia dessa pesquisa: há coerência entre a forma visual e o conteúdo textual da revista, em relação ao que ela pretendia significar diante de seu contexto cultural de produção? Quando Baxandall diz que a “intencionalidade” de um objeto visual resulta numa forma específica, e que esta intencionalidade é “uma relação entre o objeto e suas circunstâncias”¹¹, ele indica que é nesta relação que devemos buscar explicações para entender a historicidade da forma final de um objeto visual.

A partir dessas considerações, e tendo como diretrizes o objetivo de situar a revista *Joaquim* no contexto cultural em que foi produzida, especialmente no que diz respeito à pretensão de ser “moderna”, e o objetivo de analisar as suas características visuais em relação a essa pretensão e ao que pode ser entendido por “moderno”, a estrutura da pesquisa foi organizada em três capítulos.

O primeiro capítulo será dedicado mais ao contexto da revista *Joaquim*: abordaremos o ambiente cultural paranaense, a questão do paranismo, principais características do conteúdo textual da revista (perfil de seus colaboradores e principais ideias contidas em seus artigos). Também no primeiro capítulo faremos uma discussão sobre os conceitos de moderno, modernidade, modernismo e modernização.

⁹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Editora 34, São Paulo, 2000.

¹⁰ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

¹¹ *Ibidem*, p. 81.

No segundo capítulo deixaremos *Joaquim* de lado por um momento para abordar a formação do design gráfico enquanto meio profissional específico, na Europa a partir de fins do século XIX até as primeiras décadas do século XX, suas principais características, conceitos e estilos, como também a importância dos movimentos modernistas nas artes visuais para a construção do design gráfico moderno. Será necessário esse embasamento para que se possa verificar até que ponto os aspectos visuais de *Joaquim* se aproximam de um design gráfico considerado “moderno”. Ao fim desse capítulo, também trataremos do design gráfico no Brasil, faremos algumas considerações sobre o desenvolvimento da imprensa no país e citaremos o caso da revista *Klaxon*.

Por fim, no terceiro capítulo, após abordarmos alguns dados sobre a imprensa no Paraná, faremos a análise dos elementos visuais da revista *Joaquim*, usando como base as questões abordadas nos capítulos anteriores, como também faremos uma análise comparativa da *Joaquim* com outras revistas brasileiras da época, em especial com revistas que tenham o mesmo perfil, ou seja, revistas literárias, culturais ou de artes.

Enfim, quais os alcances, os sentidos e as contradições nas aspirações modernas da revista *Joaquim*? O que pode e o que não pode ser considerado “moderno” no design gráfico da *Joaquim*? São perguntas que envolvem várias questões e particularidades, que procuraremos desenvolver nas próximas páginas.

CAPÍTULO 1

UMA REVISTA COM PRETENSÕES MODERNAS (Contexto e conteúdo textual da revista *Joaquim*)

1.1 – Precedentes

Embora o presente trabalho se concentre em certos aspectos da revista *Joaquim*, não se pode deixar de fazer algumas considerações, a guisa de contextualização, acerca do ambiente cultural (especialmente literário) do Paraná nos anos anteriores ao seu aparecimento, já que uma das principais características da revista foram suas críticas em relação ao ambiente cultural paranaense da época, dominado pelo que se costuma chamar de paranismo.

A maioria dos autores que tratam do paranismo geralmente aponta suas origens na criação do estado do Paraná. Desde a emancipação do estado, em 1853, a elite intelectual paranaense preocupou-se em criar uma identidade própria para o Paraná. O objetivo era caracterizar e ao mesmo tempo dar personalidade ao povo paranaense e às coisas de sua terra. Essa busca de identidade ganhou força no final do século XIX, quando o movimento simbolista predominou sobre boa parte da elite cultural paranaense.

Luiz Claudio Soares de Oliveira, usando como base o trabalho de Maria Tarcisa Bega (*Sonho e invenção no Paraná – Geração simbolista e a construção da identidade cultural*), chama a atenção para o fato de que em outros centros culturais brasileiros, mesmo os considerados periféricos, como Minas Gerais e Porto Alegre, coexistiam vários gêneros literários (embora o parnasianismo predominasse no nível nacional), e só no Paraná havia, segundo o autor, a preponderância incontestável de um único movimento. Essa preponderância do Simbolismo seria então uma forma de se diferenciar de outros centros culturais do país, algo que fosse próprio e característico do estado. Além disso, o autor aponta para o fato dos simbolistas constituírem uma espécie de grupo fechado, partilhando das mesmas ideias e anseios, algo como que um “modo de vida simbolista”¹²:

Dessa maneira, o Simbolismo no Paraná viveu o papel de agente dominador na cultura local na virada do século e resistindo ainda várias décadas nessa posição. Por outro lado, no plano nacional, era uma escola cultural dominada, já que a dominante era a parnasiana. Por isso, no desenrolar da história cultural paranaense repetiremos por várias vezes os mesmos nomes de pessoas influentes cultural e politicamente que resistiam com essa influência até os pós-Segunda Guerra Mundial. Era uma resistência programática, que se opunha a novidades e que, por isso

¹² Cf. OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Joaquim – Dalton Trevisan (en)contra o paranismo*. Curitiba, Travessa dos Editores, 2009.

mesmo, acabou se fechando em um grupo exclusivo. A renovação não era bem vista pois colocava em risco a manutenção desse domínio.¹³

Dentro do Simbolismo, o poeta Emiliano Pernetta era figura de maior destaque, tendo sido aclamado por seus colegas literatos de Curitiba como o grande nome da literatura paranaense. O prestígio de Emiliano só fez aumentar nas primeiras décadas do século XX, mesmo após sua morte, em 1921. Uma passagem de sua biografia é famosa: na Festa da Primavera de 1911, no Passeio Público, Emiliano é eleito “príncipe dos poetas paranaenses”, com direito até a uma coroa de louros a lhe cingir a fronte, por ocasião do lançamento do livro *Ilusão*. Voltaremos a falar de Emiliano mais a frente, já que era uma das grandes referências do paranismo (talvez a maior), e contra quem Dalton Trevisan escreve um de seus artigos mais conhecidos e bombásticos: *Emiliano, poeta medíocre*, publicado no segundo número da *Joaquim*, de junho de 1946.

Voltando ao trabalho de Oliveira, ele ainda afirma (sempre com base na tese de Bega), que as discussões sobre a falta de características culturais específicas do Paraná e a necessidade de construção de identidade se juntaram à corrente simbolista, e dessa mescla formou-se o chamado paranismo. Essa discussão do “ser paranaense” teria ganhado corpo por volta de 1910 e dominado as discussões locais até a década de 40. Os paranistas, grosso modo, pregavam o amor a nossa terra, a exaltação e engrandecimento das coisas que seriam típicas do estado e de sua gente. Nesse sentido, o pinheiro foi eleito como principal símbolo do Paraná, assim como seu fruto, o pinhão. A louvação ao Paraná não só estava acima de tudo, como por vezes parecia ser a única coisa que importava na produção intelectual dos paranistas, grupo extremamente fechado e dado a elogios mútuos, segundo a visão dos colaboradores de *Joaquim*. Citemos apenas um exemplo: em 1926 Raul Gomes e Rodrigo Júnior, diretores da editora *Novella Paranaense*, que, como o próprio nome diz, se destinava a publicação e divulgação de autores do Paraná, publicam um apelo aos paranaenses para que adquiram os livros lançados pela editora. Em meio ao discurso paranista do artigo, lemos a seguinte justificativa sobre o porquê de se comprar um livro paranaense: “Ele pode ser mau. Mas é nosso”.¹⁴

Outro autor que trata do paranismo, Geraldo Leão Veiga de Camargo¹⁵, também vê no simbolismo as características que mais tarde serão incorporadas ao paranismo, em especial a

¹³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*. 2007. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letra e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

preocupação em construir uma cultura e arte próprias do Paraná, que o singularizasse frente a outros estados. O autor analisa de forma abrangente o contexto onde se desenvolve o paranismo e aponta as principais características de sua formação. Ele faz uma relação entre a pintura de paisagens e o nacionalismo a partir do final do século XIX, onde podemos ver “um pensamento de época que, ao mesmo tempo em que justifica a possibilidade do gênero da paisagem produzir obras sérias, justifica também a de, substituindo a função da pintura histórica, servir ao propósito de despertar em sua elite o orgulho nacional.”¹⁶ Conforme veremos, essa relação entre paisagem e ufanismo foi (e ainda é) uma das principais feições do paranismo. Outro ponto levantado por Geraldo Leão diz respeito ao fato de muitos artistas paranaenses de fins do século XIX e das primeiras décadas do XX pertencerem às levas de imigrantes vindas da Europa naquele período. Segundo o autor, esses artistas precisavam ligar-se às elites mais abastadas, tanto por uma necessidade financeira quanto uma necessidade de reconhecimento. Tais elites, por sua vez, buscavam manter suas formas tradicionais de hegemonia política, econômica e cultural, e era difícil para os artistas irem contra aos padrões de gosto dessas elites. Segundo Geraldo Leão, o paranismo

se concretiza no Paraná pela exaltação dos valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos como o pinheiro paranaense e o pinhão, simplificados até serem transformados em logotipos. Tais elementos iconográficos regionais, marcados por uma linguagem *art-déco* de forte teor panfletário, foram elaborados de modo a se constituírem em estímulo à criação de um “espírito paranaense”.¹⁷

Uma das figuras centrais do paranismo foi Romário Martins. Geraldo Leão lembra que foi ele quem fundou o Centro Paranista em 1927 e que, naquele mesmo ano, publicou um manifesto intitulado *Paranismo*, “onde procura definir o termo e as formas de ligação prática ou simbólica com um Estado que só existia nas caracterizações de seus escritores, ou melhor, na imagem desejada pelos detentores do poder.”¹⁸ Em relação aos artistas, Geraldo Leão vai afirmar que houveram apenas três realmente paranistas: os escultores Zaco Paraná e João Turin e o pintor Lange de Morretes. Também destaca a revista *Ilustração Paranaense*, que segundo ele “foi o veículo por excelência das ideias paranistas, definidas por Romário Martins e desenhadas por João Turin e Lange de Morretes”.¹⁹ Enfim, Geraldo Leão vai definir o paranismo da seguinte forma:

O paranismo, como entendemos neste estudo, é resultado do ambiente formado desde as últimas décadas do século XIX para a edificação de uma identidade no Paraná. Foi definido oficialmente em termos estético-ideológicos por Romário Martins em 1927 e tem uma curta mas

¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

¹⁹ *Ibid.*, p. 170.

ativa presença institucional até o encerramento da revista *Ilustração Paranaense*, em 1931. Seus efeitos, porém, foram a tal ponto naturalizados no imaginário paranaense que podem ser notados ainda hoje em muitas formulações oficiais ou individuais.²⁰

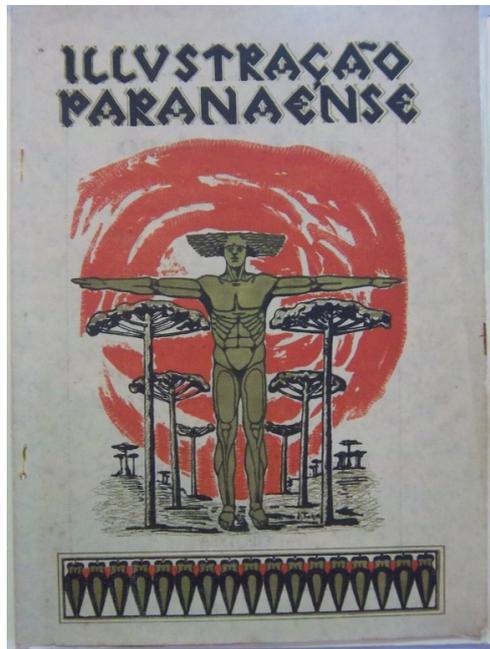


Figura 1 – Capa da revista *Ilustração Paranaense* de julho de 1930. Poucas imagens apresentam com tanta clareza o pensamento paranista como essa ilustração de João Turin, que foi usada em vários números da revista. A figura do pinheiro serve de modelo para dar a característica do homem paranaense, forte e ativo como a árvore símbolo do estado. Estão aí presentes os principais elementos decorativos usados por artistas envolvidos com o paranismo: além do pinheiro, temos o ornamento feito com uma linha de pinhões estilizados. Também chama a atenção a tipografia usada no título da revista: as letras são desenhadas com arestas agudas, que lembram a grimpá do pinheiro.

Neste ponto, há uma questão importante que deve ser observada: todos os autores aqui citados falam em “movimento” paranista, o que pode levar a certos equívocos. Afinal o paranismo poderia ser classificado como um movimento? E, se puder, que tipo de movimento seria? Geraldo Leão é um pouco mais cuidadoso que outros autores ao restringir o que chama de “movimento paranista” em torno do grupo que editava e colaborava na revista *Ilustração Paranaense* (fig. 1). Depois desse período, vai falar de “ideias” paranistas, que vigoram até hoje. No entanto, não parece ser possível dizer que o paranismo foi um movimento artístico, uma vez que não havia um programa estético muito definido – nada além, como observa o próprio Geraldo Leão, de transpor para a arquitetura, a escultura, a pintura e o design gráfico elementos temáticos e decorativos retirados da natureza local. No caso da literatura, também não ia além de uma temática ufanista em relação ao Paraná, mas nada que pudesse ser chamado de “estilo”. Além disso, os movimentos artísticos costumam propor a novidade, ou pelo menos algum tipo de mudança nas suas obras, algo que diferencie sua produção artística do que já está estabelecido. O uso do pinheiro e do pinhão como elemento decorativo não

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

parece apresentar nenhuma mudança estética significativa em relação ao que se produzia antes da consolidação do paranismo na década de 1920. Ao contrário de inovar, o paranismo propunha consolidar a visão de mundo regionalista e tradicional das elites locais.

Já outro autor, Alessandro Batistella, fala em “ideologia paranista” e define o paranismo como “um movimento de construção identitária do Paraná”.²¹ Talvez seja uma definição mais adequada do paranismo. Enfim, para evitar confusões, em vez de se falar em “movimento paranista”, preferimos usar no presente trabalho a expressão “ideias paranistas”.

De qualquer forma, tão forte se tornou o paranismo que conseguiu absorver a tímida tentativa de renovação literária da década de 1920, ocasionada por reflexos do modernismo irradiado de São Paulo, conforme demonstra Regina Elena Saboia Iorio em seu trabalho *Intrigas e novelas – literatos e literatura em Curitiba nos anos 20*. Nessa época, um grupo de jovens intelectuais, autodeclarados futuristas num primeiro momento, mas que logo aderiram ao Modernismo quando Marinetti (o grande idealizador futurista) se aproximou do fascismo, provocaram acalorados debates contra os “passadistas”, que era como eles denominavam os intelectuais ligados ao Simbolismo e que gozavam de prestígio dentro do estado. Foi basicamente através de artigos de jornais que os modernistas paranaenses atacavam a antiga geração, sempre com a ironia e tom de blague característicos dos modernistas paulistas e, como estes, proclamavam a ruptura com as antigas tradições. Aliás, o desejo de renovação artística, juntamente com a ironia e a blague, eram características das vanguardas da América Latina no início do século XX²². No entanto, conforme sustenta Iorio, os modernistas paranaenses não conseguiram ir além das provocações e do estardalhaço – faltou a eles construir uma obra com um mínimo de consistência. Pouco a pouco, esses modernistas começaram a absorver as preocupações regionalistas do paranistas, e o modernismo no Paraná não passou de uma tentativa²³. Já Dalton Trevisan, na década de 40, vai afirmar na *Joaquim* que “é um imenso claro na história literária do Paraná esse da revolução modernista... que não houve”.²⁴

²¹ BATISTELLA, Alessandro. “O Paranismo e a invenção da identidade paranaense”. *Revista Eletrônica História em reflexão*, Dourados, v. 6, n. 11, jan/jun 2012.

²² Cf. BELLUZZO, Ana Maria de M. *Os surtos modernistas*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo. EDUSP, 1990.

²³ Sobre a literatura paranaense na década de 20 e a influência modernista, ver: IORIO, Regina Elena Saboia. *Intrigas e novelas – literatos e literatura em Curitiba na década de 20*. 2003. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letra e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

²⁴ TREVISAN, Dalton. “A geração dos vinte anos na ilha”. *Joaquim*, 9, março 1947, p. 3.

1.2 – Novos ares na década de 1940

Anos quarenta – anos de agitação cultural no Paraná, como parte de uma onda geral de inquietação. Pelo menos é o que afirmam certos autores. Dentre eles, Marilda Binder Samways, que cita alguns acontecimentos relacionados a essa agitação. Dentre eles, destaca a polêmica iniciada com a mensagem que Wilson Martins (que mais tarde se tornaria um dos principais colaboradores da *Joaquim*) enviou ao Congresso Brasileiro dos Escritores, realizado em São Paulo, em 23 de janeiro de 1945. Na mensagem (na verdade, um artigo publicado no jornal *O Dia*), Martins afirma que:

“...o Congresso é alguma coisa séria, que representa exatamente uma reação contra o conceito de literatura-distração, de que muita gente ainda está convencida. Nessas condições, seria interessante que o pessoal do Paraná, já que não faz nada, pelo menos cedesse lugar àqueles que querem fazer...”²⁵

As críticas de Wilson Martins em relação ao estado em que se encontrava a produção artística e cultural paranaense, mais sua exortação por uma renovação literária no Paraná, provocaram imediata reação dos intelectuais paranistas, em especial de Valfrido Pilotto, que chegou a afirmar, segundo Marilda Binder Samways, que “Wilson Martins diminuiu as tradições do Paraná, sendo, assim, um elemento mal intencionado”.²⁶ Interessante que Valfrido Pilotto foi um dos principais futuristas/modernistas que na década de 1920 causaram estardalhaço na capital paranaense. É um bom exemplo da força de atração, de que fala Regina Iorio, exercida pelo paranismo sobre aquela geração que tentou uma renovação literária no Paraná. Inclusive, Iorio conta um incidente que ocorreu com Valfrido Pilotto (que costumava usar o pseudônimo Otto di la Nave): ao publicar alguns poemas futuristas no jornal curitibano *Diário da Tarde*, ele foi banido da redação do periódico:

Segundo o relato do poeta expulso, o diretor anunciou: “Não quero saber mais de seus versos. O senhor vá fazer futurismo em outro jornal. O meu é conservador!” a história toda foi bastante difundida, e o episódio acabou consagrando Valfrido Pilotto como um dos expoentes do futurismo paranaense, constantemente referenciado pelos historiadores deste período.²⁷

Voltando à Samways, ela ainda lembra alguns acontecimentos, como a campanha em prol da Universidade do Paraná, que foi desmembrada em faculdades na década de 1920, devido a uma lei federal que determinou o fechamento das universidades, e o concurso de anteprojetos, aberto pela Prefeitura Municipal de Curitiba, para construção de um edifício

²⁵ Apud SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba, Livros HDV, 1988, p. 54.

²⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁷ IORIO, Regina Elena Saboia. *Op. Cit.*, p. 135.

destinado especialmente para a Biblioteca Pública. Lembra também de alguns concursos literários ocorrido em Curitiba no período.²⁸

O próprio Wilson Martins, que com o tempo se transformaria num dos principais críticos literários do Brasil, também vai afirmar que Curitiba passou por um período de efervescência cultural na década de 40. Num artigo publicado em 1997, Martins afirma que Curitiba passou por uma renascença literária naquela década, e traça um breve panorama das agitações culturais daqueles anos. Lembra da criação da Editora Guaíra em 1939, que “faria de Curitiba um dos centros editoriais mais ativos do país”; de alguns literatos da cidade não vinculados ao Paranismo, como Glauco Flores de Sá Brito e José Paulo Paes (este, embora sendo paulista, vivia em Curitiba); das correntes ideológicas e seus pontos de encontro:

Era, também, o momento dos cafés, não só sentados, mas ideológicos, por afinidades eletivas: se os revolucionários de 1930 preferiam o Café Gaúcho de saudosas reminiscências guerreiras, os integralistas reuniam-se no muito apropriadamente denominado Café Pátria, enquanto o esquerdismo generoso e ingênuo da nova geração estabeleceu-se no Café Belas-Artes, hoje evocado pelos remanescentes com a nostalgia das revoluções juvenis (as literárias e as outras). Quanto aos emilianos, ficavam de pé à porta da Livraria Mundial, procurando assimilar por osmose as letras da Editora Guaíra.²⁹

Também não podemos esquecer de algumas publicações curitubanas surgidas nessa época, e que antecederam à *Joaquim*. As duas mais importantes (pelo menos as mais conhecidas) foram as revistas *O Livro* (1939-1948) e *A Ilustração* (1939-1945). A primeira, apesar do nome, se caracterizava mais como uma revista de variedades, “a gosto do público”, como afirma Samways.³⁰ Mesmo assim, a revista recebeu colaboração de alguns nomes importantes: José Paulo Paes, que veio a se tornar um nome de peso na literatura nacional, começou nessa revista (logo depois iria colaborar na *Joaquim*); Drummond contribuiu para a revista ao publicar o poema “Desaparecimento de Luísa Porto”, praticamente ao mesmo tempo em que publica “Caso do vestido” na *Joaquim*. Já *A Ilustração* era uma revista voltada para as artes, com um conteúdo mais selecionado, e que teve também colaboradores importantes, como Rubem Braga, Temístocles Linhares (mais um que se tornará colaborador da *Joaquim*), Helena Kolody e Wilson Martins. Eram duas revistas que não poderiam ser classificadas como paranistas, já que fugiam da temática que caracterizava o pensamento paranista e possuíam um conteúdo mais “aberto”, não se preocupando apenas em tratar do contexto local. No entanto, o que as diferenciava da *Joaquim* é que esta tinha uma linguagem

²⁸ SAMWAYS, Marilda Binder. *Op. Cit.*, p. 59.

²⁹ MARTINS, Wilson. “Renascenças Curitubanas”. In: *Jornal de Poesia*, 08/09/1997 (<http://www.jornaldepoesia.jor.br/wilsonmartins025.html>).

³⁰ SAMWAYS, Marilda B. *op. Cit.*, p. 59.

mais agressiva e abriu guerra contra o Paranismo, enquanto as outras duas simplesmente ignoravam sua existência.

Enfim, era uma época em que se respiravam novos ares. Estava aberto o caminho para a chegada da revista *Joaquim*.

1.3 – Modernos e modernistas

Em abril de 1946 surge o primeiro número da *Joaquim* (fig. 2), revista mensal de arte dirigida por Dalton Trevisan, Antonio P. Walger e Erasmo Pilotto (este último desligou-se da revista poucos meses depois da estreia). Embora fosse uma revista mensal, ela nem sempre respeitava essa periodicidade, de modo que, de abril de 1946 até dezembro de 1948 (quando circulou o último número) foram publicadas 21 edições.

Não se pretende aqui fazer uma análise detalhada do conteúdo textual da *Joaquim*, mesmo porque há outros trabalhos que já o fizeram (como as aqui citadas obras de Luiz Cláudio Soares de Oliveira e Marilda Binder Samways), mas apenas levantar algumas características gerais do seu conteúdo e, num segundo momento, fazer uma articulação com seus aspectos visuais.



Figura 2 – Capa do primeiro número da revista *Joaquim*, publicada em abril de 1946. Embora possua a bela ilustração de Poty Lazzarotto, veremos mais a frente que essa capa pouco se enquadra dentro de alguns preceitos do design gráfico moderno.

Conforme já observado, *Joaquim* possuía um estilo bastante agressivo e inicialmente se destacou por seus ferozes ataques ao paranismo ainda dominante no estado. Ao mesmo tempo, a revista queria romper as fronteiras da província (que era como seus colaboradores designavam o Paraná) e chegar a uma posição de destaque no âmbito nacional. E, até certo ponto, a revista conseguiu atingir esses objetivos.

Na visão dos colaboradores da revista, atacar o paranismo era quase uma necessidade, uma vez que era preciso romper com o seu domínio para poder marcar posição dentro do cenário intelectual. Para os rapazes da *Joaquim*, o paranismo representava uma mentalidade reacionária, que se agarrava a tradições inúteis e estéreis, que não conseguia produzir nada de relevante. O que se queria era uma renovação abrangente, que atingisse o âmbito cultural, artístico e intelectual. Isso não poderia ocorrer sem derrubar a velha ordem paranista. É o que afirma Dalton Trevisan no artigo “A geração dos vinte anos na ilha”, publicado na *Joaquim* de março de 1947:

Esta acusação contra os donos da arte do Paraná é, acima de tudo, pelo seu medo à vida. E, por isso, fedem como cadáveres desenterrados. A nós cumpria, então, efetuar a matança dos mortos sagrados, enquanto se punham as inúteis carpideiras a desculpar o artista medíocre pelo bom homem, que – como todos os homens – sonhou, amou, sofreu. Isso não é desculpa – em arte.

Aqui cabe uma questão: esta postura do pessoal da *Joaquim* não se assemelha a dos intelectuais da semana de 22? A revista não representaria, como alguns acreditam, a chegada do almejado modernismo literário no Paraná, com mais de vinte anos de atraso³¹ em relação ao caso paulista? A própria *Joaquim* recusava ser classificada de modernista, e isso fica bem claro num editorial publicado na edição número 11, de junho de 1947, onde a revista se refere a uma entrevista que Érico Veríssimo concedeu aos jornais de Curitiba, e na qual um jornalista teria se referido “ao movimento modernista que se desenvolve no Paraná”. No editorial da *Joaquim*, essa classificação, considerada descabida, é rechaçada com veemência: “O movimento de renovação intentado por JOAQUIM não tem ambições **modernistas**: tem ambições **modernas**” (grifos no original).

Neste ponto tocamos numa questão bastante complicada, uma vez que termos como moderno, modernidade e modernismo são extremamente difíceis (provavelmente impossíveis) de uma definição precisa. Mas, de qualquer forma, é necessário tentarmos demarcar alguns

³¹ O termo “atraso” pode passar a ideia equivocada de que as mudanças culturais precisam passar por etapas; que é necessário, por exemplo, conhecer determinada concepção artística e apreende-la para que só depois se possa passar para outra concepção mais recente. No entanto, essa ideia de atraso cultural e artístico sempre foi bastante comum não só no Paraná, como no Brasil como um todo. No caso da revista *Joaquim* não devemos esquecer, conforme verificaremos, de sua insistência na necessidade de atualizar as artes paranaenses que, segundo ela, estava atrasada em relação aos outros centros culturais. Voltaremos a tratar dessa questão do “atraso” mais a frente.

limites entre esses termos. Um autor como José Teixeira Coelho Neto, por exemplo, tenta definir suas fronteiras, embora reconheça a dificuldade da empreitada. Segundo ele, “em princípio, haverá tantas noções de moderno, modernismo e modernidade quanto forem os espaços e os tempos considerados.”³² No caso específico do termo *moderno*, Coelho Neto afirma que ele está relacionado com o novo, e esse novo é a “consciência neurotizada da modernidade”. Segundo o autor, o moderno, tal como geralmente é apreendido hoje, está relacionado com a ascensão do capitalismo:

Apenas a partir do século XVIII e, mais especificamente, do século XIX, com seu processo de industrialização e mercantilização exacerbadas, inclusive da cultura e da arte, é que a originalidade ascende à posição de valor supremo: assim o exige um mercado ávido por coisas diferentes que, exatamente por serem diferentes, devem valer mais (dinheiro) do que as coisas conhecidas. Um mercado esfomeado por novidades. E é a novidade a consciência neurotizada, a representação neurótica do novo. E por isso moderno é, não raro, a consciência neurotizada da modernidade.³³

Jürgen Habermas também vai afirmar que o termo, no sentido que conhecemos hoje, aparece no período apontado por Coelho Neto, só que mais vinculado ao domínio da crítica estética. Habermas lembra que a palavra já existia na Antiguidade tardia, sendo empregado apenas no sentido cronológico, mas, “nas línguas europeias da época moderna, o adjetivo ‘moderno’ foi substantivado só muito mais tarde, aproximadamente nos meados do século XIX e, pela primeira vez, ainda no domínio das belas artes”.³⁴

Já a modernidade se inicia com o pensamento iluminista, no século XVIII, conforme apontam vários autores. Habermas trata desse tema com profundidade em seu *O Discurso Filosófico da Modernidade*, onde analisa obras de grandes pensadores que trabalharam com o conceito de modernidade, como Hegel, Marx, Adorno, Nietzsche e Foucault. Segundo Habermas, no Iluminismo nasce o que ele chama de *projeto* da modernidade, projeto esse que, nas palavras de David Harvey, “equivale a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas ‘para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas’”.³⁵ Ainda citando Habermas, ele destaca que a cultura reflexiva do Iluminismo rompe com a religião, e que “o rebaixamento da religião conduz a uma dissociação entre fé e saber que o Iluminismo não é capaz de superar por meio de suas próprias forças”.³⁶ O autor afirma ainda que:

A modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, *ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade* (grifo no original). A

³² NETO, José Teixeira Coelho. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo, Iluminuras, 2001, p. 20.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 13.

³⁵ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2001, p. 23.

³⁶ HABERMAS, Jürgen. *Op. cit.* p. 31.

modernidade vê-se referida a si mesma, sem a possibilidade de apelar para subterfúgios. Isso explica a suscetibilidade de sua autocompreensão, a dinâmica das tentativas de “afirmar-se” a si mesma, que prosseguem sem descanso até os nossos dias.

Este é um dos pontos centrais da análise de Habermas: a modernidade está fundada na racionalidade, o que significa que uma crítica da modernidade é também uma crítica da razão, e a filosofia só tem conseguido fazer uma crítica da razão baseada nos próprios pressupostos da razão. Daí o fato de Habermas falar de uma necessidade de *autocertificação da modernidade* (expressão que ele utiliza com frequência). Por esse mesmo motivo, também percebemos aí um rompimento com o passado e uma valorização do presente, já que uma das principais características da modernidade é a *autorreferência* (outro termo que Habermas usa com certa frequência) para buscar sua legitimidade.

Também não podemos nos esquecer das mudanças ocorridas pelo processo de modernização, em especial a partir do século XIX, que mudaram a forma do homem ver o mundo. Vale a pena lembrar a famosa definição da modernidade feita por Charles Baudelaire em 1863, no seu artigo “O pintor da vida moderna”: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente; é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.³⁷ Para Harvey, essa primeira metade (“o transitório, o efêmero, o contingente”) está ligada àquele mundo novo, dominado pela fragmentação e transitoriedade dos acontecimentos. O autor afirma que a “modernidade não pode respeitar sequer o seu próprio passado... A transitoriedade das coisas dificulta a preservação de todo sentido de continuidade histórica”.³⁸ Então, “a modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes”.³⁹ Já o eterno e imutável estaria na capacidade da arte em capturar e congelar esse transitório e fugidio, já que ela “só podia falar do eterno ao congelar o tempo e todas as suas qualidades transitórias”.⁴⁰

Tanto em Harvey, como (e principalmente) em Habermas, notamos que a modernidade está relacionada a uma reflexão crítica, o que não acontece no moderno. Coelho Neto também segue essa linha ao afirmar que “uma época não se pensa tanto como modernidade quanto como moderna, e o que ela entende por moderno é mais a novidade do que o novo, embora

³⁷ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.26.

³⁸ HARVEY, David. *Op. cit.*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

também o novo funcione como indício de uma modernidade que ela na verdade não possui (ela não faz a reflexão crítica).”⁴¹

Neste ponto, também é pertinente refletirmos um pouco acerca do termo “modernização”, que é uma palavra muitas vezes usada quando se fala em modernidade, mas nem sempre definida com muita clareza. No entanto, “modernização” é diferente de “modernidade”. Mais uma vez vamos recorrer a Habermas, que trata da questão de forma muito precisa. Segundo ele, “somente nos anos 50 a palavra ‘modernização’ foi introduzida como termo técnico”⁴², e designa um “processo que se move por si próprio e se autonomiza em sua evolução”.⁴³ O autor afirma que

o conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc.⁴⁴

Façamos, finalmente, algumas considerações sobre o modernismo. O termo é geralmente associado aos diversos movimentos artísticos (na literatura e artes visuais) iniciados em fins do século XIX e que ganham corpo no início do XX: Simbolismo, Impressionismo, Expressionismo, Futurismo, Dadaísmo, Vorticism, Cubismo e sabe-se lá mais quantos “ismos” que, de uma forma geral, se relacionam com as mudanças de mentalidade ocasionadas pelos avanços científicos e técnicos. Tais mudanças por vezes eram recebidas com entusiasmo, outras vezes rejeitadas, ou ainda simplesmente aceitas, demonstrando a enorme fragmentação do pensamento da época. Sendo assim, o modernismo abrange uma variedade de tendências que, de certa forma, reflete esse fragmentado mundo moderno. Ao trabalhar esse tema, Malcolm Bradbury e James McFarlane afirmam que “o modernismo pode mostrar-se surpreendentemente diverso, dependendo de onde situemos seu centro, em que capital (ou cidade do interior) decidamos parar”.⁴⁵ Não que em outras épocas não houvesse a coexistência de movimentos, mas esse processo vai se ampliar radicalmente a partir do século XX. Esses movimentos geralmente tinham um programa que buscava não só uma relação mais profunda com o mundo a sua volta, mas também transformá-lo através dos ideais contidos nesse programa. O modernismo exige uma meta, um projeto ou uma proposta (conceitual ou estética) que procurará definir como devemos nos portar, qual nossa atitude

⁴¹ NETO, José Teixeira Coelho. *Op. Cit.*, p.18-9.

⁴² HABERMAS, Jürgen. *Op. cit.* p. 5.

⁴³ *Ibid.* p. 6.

⁴⁴ *Ibid.* p. 5.

⁴⁵ BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James. *Modernismo – guia geral*. São Paulo, Cia da Letras, 1989, p. 22.

frente à modernidade, como se relacionar com ela – enfim, busca uma ação transformadora frente ao mundo atual. Aqui o homem não é um agente passivo, e sim um transformador da realidade. Nas palavras de Bradbury e McFarlane, “o modernismo é, pois, a arte da modernização”.⁴⁶

Voltando para a revista *Joaquim*, era patente sua preocupação com o contemporâneo, com o “sentimento do mundo”, como seus colaboradores gostavam de falar, citando o título do famoso livro de Drummond. É interessante observarmos o formato de algumas seções e os termos que eram frequentemente usados. Havia a seção “História Contemporânea”, onde vários assuntos do mundo moderno eram tratados, em especial os relacionados à arte. Também havia os “depoimentos”, onde um artista (geralmente um escritor) respondia algumas questões. Eram geralmente as mesmas perguntas, e a maior parte delas utilizava o termo “novo”: “quais as tendências predominantes na nova geração de intelectuais brasileiros?”, “onde tem sido qualitativamente melhor a atuação dos novos: na prosa ou na poesia?”, “quais...os mestres da nova geração...?”, “acha que a crítica pode, de alguma forma, influenciar os novos?”, “quais...os defeitos e qualidades da nova geração?”, “qual sua opinião sobre as revistas de novos?”. Quanto a essas “revistas de novos”, *Joaquim* sempre se preocupou em divulgá-las, informando sua criação ou lançamento de algum número. Enfim, expressões como “os novos”, “nova geração”, “novas tendências”, “revistas de novos”, entre outros, foram repetidos à exaustão durante toda a existência da *Joaquim*, demonstrando sua preocupação em ser uma revista atual e moderna.

Interessante que *Joaquim* tinha essa postura ativa frente ao mundo contemporâneo – acreditava na arte como um agente transformador da sociedade. Mas, quando afirmou não ser uma revista modernista, e sim moderna, ela parecia querer dizer que não era uma revista que seguia uma única tendência ou projeto ou mesmo uma moda, mas que estava aberta a todas as tendências de pensamento, como afirma mais de uma vez em suas páginas. Aliás, é importante salientar que essa posição de ser moderno e não modernista já vinha sendo adotada há algum tempo por intelectuais brasileiros. Um exemplo é Mário de Andrade, que em carta enviada para Prudente de Moraes Netto e Sérgio Buarque de Holanda (editores da revista *Estética*, que circulou entre 1924 e 1925), afirma: “Não sou mais modernista. Sou moderno”.⁴⁷

Note-se que em seu número de estreia, *Joaquim* expõe um manifesto não escrito pela direção da revista, mas sim um manifesto constituído de uma série de citações. Não é um

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷ Apud: VELSOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte, Autêntica Ed., 2010, p. 88.

expediente muito usual, já que geralmente o primeiro editorial de um periódico é usado para que seus editores e colaboradores digam “a que vieram”, quais os propósitos e objetivos da publicação. Mas no caso da *Joaquim* o que vemos em seu manifesto inicial é uma série de citações de grandes autores sobre a arte e a cultura de seu tempo: foram utilizados textos de Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Gide, Maiakovski, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Paul Verlaine (todos nomes muitos respeitados pelos moços da *Joaquim*). Algumas das citações se contradizem, o que demonstra não só a aceitação da pluralidade de pensamento como também a recusa de se fechar em uma única corrente artística. Enfim, devido à sua reflexão acerca do mundo contemporâneo, à sua consciente busca para o entendimento de seu tempo, podemos dizer que *Joaquim* não era apenas uma revista moderna, mas também uma revista que se enquadrava dentro de certas concepções da modernidade – se levarmos em conta apenas seu conteúdo textual.

Além disso, quando fala em modernismo, *Joaquim* está geralmente se referindo a um só movimento: o Movimento Modernista de 1922, de São Paulo. Nesse sentido, a revista reflete o posicionamento de boa parte da intelectualidade da época. A partir de meados da década de quarenta, houve um processo de revisão crítica do modernismo paulista dos anos de 1920, efetuada especialmente pelo campo da poesia com a chamada Geração de 45. Segundo Massaud Moisés, “os de 45 reagiram contra os excessos de 22 – o poema-piada, o desleixo formal, o prosaísmo, o falso brasileirismo de linguagem – e a consequência dessa reação não consistiu, necessariamente, numa volta ao passado”⁴⁸. De fato, *Joaquim* vai reconhecer a importância dos modernistas de 22, e tratará com muito respeito (senão com veneração) o seu principal nome: Mário de Andrade. Mas ao mesmo tempo via o modernismo da década de 1920 como um processo histórico já ultrapassado, apesar de sua importância no processo de superação de velhas tradições. Caberia aos novos manter as conquistas dos moços de 22 e, ao mesmo tempo, evitar repetir os seus erros, pois só assim as novas gerações poderiam dar prosseguimento à construção de uma obra ancorada no contexto de sua época.

1.4 – Nada de Piadinhas

Há ainda uma diferença a destacar entre *Joaquim* e os modernistas dos anos de 1920: o estilo de linguagem. Conforme já observamos, a revista paranaense tinha um estilo bastante agressivo, mas, diferente daqueles, não se caracterizava pelo uso da blague e da ironia.

⁴⁸ MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* – vol. 5: Modernismo. São Paulo, Editora Cultrix, 1993. p. 396

Tomemos como exemplo os artigos onde Dalton Trevisan ataca dois dos grandes nomes cultuados pelo paranismo: “Emiliano, poeta medíocre” e “Viaro, hélas... e abaixo Andersen”, publicadas, respectivamente, nos números de junho e dezembro de 1946.⁴⁹ No primeiro texto, Dalton não está fazendo nenhum escárnio ao atacar a figura de Emiliano, não há a intenção de *épater la bourgeoisie*. É claro que um texto tão agressivo e direto, que chama de medíocre um poeta regionalmente tão conceituado, pode ser confundido como brincadeira ou deboche – mas não era. A intenção era demonstrar que o culto em torno do poeta não tinha razão de existir, baseando-se em argumentos como a baixa qualidade de seus versos e a nenhuma importância que lhe davam os críticos literários da época (excetuando os paranistas, obviamente). Segue a mesma linha o artigo onde exalta Viaro e ataca Andersen:

“...Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas pelo que representa como arte superada, moldes consagrados, tabú. Foi pintor de méritos reais (“é ainda o melhor do Paraná”, segundo G. Viaro), porém está deitando sombra incômoda aos vivos: artistas já realizados como Th. de Bona e Lange de Morretes, em estilos próprios, que são no dia de hoje apontados, no seu maior título, de DISCÍPULOS DE ANDERSEN! Chega de canonização do pintor pai de não sei que que, (*sic*) se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que não a sua”.

Fica bem claro aí que as críticas não são gratuitas, mas seguem uma intencionalidade: derrubar as antigas tradições que, em vez de servirem de estímulo para as novas gerações buscarem um caminho próprio, as sufocam com a exigência da continuidade. O ataque não é a Emiliano ou Andersen, mas àquilo que eles representam: uma tradição passadista louvada pelo paranismo. Eis o grande objetivo da revista: atualizar as artes no Paraná.

Neste ponto, alguém que conhecesse *Joaquim* poderia levantar a seguinte questão: mas e a seção “Oh! As ideias da província...”? Não há deboche e ironia nessa seção, o que contradiz a afirmação de que *Joaquim*, ao contrário dos modernistas de 1920, não se utilizava da blague? Realmente trata-se de uma seção debochada e irônica, mas é oportuno situá-la dentro do contexto mais geral da revista para que se possa responder à questão com mais propriedade.

A seção “Oh! As ideias da província...” constituía-se de pequenos excertos tirados de outros periódicos curitibanos, especialmente jornais. Eram “pérolas” da mentalidade paranista que eram expostos na *Joaquim* com o intuito de denunciar sua mediocridade, o que, evidentemente, acabava ridicularizando seus autores. Por vezes havia alguma interferência nesses textos, como grafar em negrito algum trecho, ou colocar (sempre entre parênteses)

⁴⁹ Que fique claro que nem Emiliano Pernetta (1866-1921) nem Alfredo Andersen (1860-1935) podem ser considerados artistas paranistas. O que ocorre é que são artistas que conseguiram uma consagração local e que foram apropriados mais tarde pelo paranismo.

algum ponto de exclamação ou a interjeição “oh!” para debochar ainda mais de alguma afirmação considerada tola. Outras vezes nem era preciso esse tipo de interferência, afinal bastava ler o título da seção para se perceber que aquilo era um deboche. Um exemplo disso é uma publicação de “Oh! As ideias da província...” que saiu na *Joaquim* de novembro de 1946. Trata-se do trecho de um conto de Ângelo Guarinello publicado originalmente na Revista da Academia Paranaense de Letras, em janeiro daquele ano. É a descrição do salto de um personagem, que está na rua, para o interior de um estabelecimento:

Porem, o sujeito, calculando a altura do degrau que acusava a diferença de nível entre o piso do edifício e o plano inferior da rua, alteou a perna direita, descreveu com ela no espaço uma rápida curva geométrica, e, em seguida, executando a mesma manobra com a outra perna, de modo a fechar o passo, saltou de corpo inteiro para o interior do estabelecimento, e foi caminhando...

Não se pode negar que era praticamente uma piada pronta.

Essa seção, como era de se esperar, causou polêmicas. A primeira de suas “pérolas”, publicada no primeiro número de *Joaquim*, era uma frase tirada da Gazeta do Povo: “O sr. Valfrido Piloto é o maior prosador paranaense”. Embora o responsável por “Oh!... As ideias da província...” fosse Dalton Trevisan, Valfrido Pilotto respondeu a provocação publicando um artigo na Gazeta do Povo onde tece críticas ao seu primo, Erasmo Pilotto, um dos diretores e idealizadores da *Joaquim*. Não se pode afirmar se esse incidente está relacionado com a saída de Erasmo Pilotto da revista, mas o fato é que, pouco tempo depois, antes de sair o quarto número da revista, ele já não estava mais na *Joaquim*.

No entanto, Luiz Claudio Soares de Oliveira afirma que essa seção “pode ter nascido quase sem querer ou, ao menos, mais por determinações de problemas com a diagramação da revista do que por definições ideológicas”.⁵⁰ Embora seja apenas uma hipótese (a menos que fosse admitido pelo próprio Dalton), não se pode negar que os lugares em que eram colocados os textos da seção (sempre ao pé da página, logo após o término de algum artigo) dessem a impressão de estar ali apenas para “tapar buracos” na diagramação. Seria o que, no jargão jornalístico, chamam de “calhau”, que nada mais é do que uma matéria sem muita importância que é usada para preencher eventuais lacunas da diagramação devido a erro de cálculo ou simplesmente por falta de material editorial.⁵¹

Além disso, a seção “Oh! As ideias da província...” teve uma vida bastante curta: ela só aparece em quatro números da revista: nas de abril, setembro e novembro de 46, e fevereiro de 47 (números 1, 4, 6 e 8, respectivamente). Aparece então, na *Joaquim* de março de 47, o já

⁵⁰ OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Op. Cit.*, p. 94.

⁵¹ *Ibid.*, p. 94.

citado artigo de Dalton: “A geração dos vinte anos na ilha”. Embora esse artigo tenha sido publicado quase um ano após o lançamento da revista, pode ser considerado como aquele manifesto inicial (como que uma “carta de intenções”) que muitas revistas costumam publicar no seu primeiro número. Há ali mais um ataque duro ao paranismo, ao mesmo tempo em que se expõe com mais clareza os objetivos da revista:

Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar do seu tempo, empenhada em salvar o homem com sua arte, como puder. Deixará, não por piadinhas à Emilio, o sinal terrível de sua passagem, mas com uma arte honesta e séria, iluminada pelo sentimento do mundo e a dolorosa consciência do espírito de seus dias. Não será vã ou inconsequente, que almeje como um sol espargir os seus raios fúlgidos pela terra. Nem é para tanto, o trabalho de uma só geração. O importante foi a decisão de romper o passado, nas suas tradições estéreis.

No artigo, Dalton deixa claro que não está fazendo “piadinhas”, mas trabalhando numa “arte honesta e séria”. De fato, excluindo “Oh! A ideias da província...”, *Joaquim* possuía um estilo sóbrio, caracterizado pela seriedade, onde não se via deboches, pilhérias ou aquelas tiradas espirituosas típicas dos modernistas. Não deve ter sido simples coincidência que, a partir desse número em que foi publicado “A geração dos vinte anos na ilha”, desapareceria para sempre na *Joaquim* a seção “Oh! As ideias da província...”. Era como se a revista quisesse deixar claro que não seguia os moldes do modernismo dos anos de 1920. Sendo assim, parece ser mais adequado que essa seção seja vista mais como uma exceção dentro da *Joaquim* do que algo que caracterize seu estilo de linguagem.

1.5 – Ascensão e queda

Conforme já observado, *Joaquim* pretendia ultrapassar as fronteiras da província. De fato, muito rapidamente ela conseguiu certo prestígio nacional, tendo sido publicado em suas páginas textos de autores importantes, como Carlos Drummond de Andrade, Lêdo Ivo, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Milliet e vários outros. Uma das táticas era enviar números da revista para personalidades intelectuais de grande prestígio, como críticos e escritores. Sua linguagem forte e agressiva foi, de forma geral, bem recebida pelos intelectuais de outros estados. A revista era citada e comentada em outros periódicos culturais e se tornou referência para outras revistas de moços. No entanto, esse prestígio não conseguiu fazer com que *Joaquim* atingisse outro objetivo: transformar-se numa revista popular. O próprio nome da revista mostrava essa preocupação, já que *Joaquim* é um dos nomes próprios mais comuns do país. No expediente da revista, logo abaixo do título, vinha sempre escrita a frase “em homenagem a todos os Joaquins do Brasil”. No entanto, uma revista com as características de *Joaquim*,

com um conteúdo mais denso e refinado do que uma revista de variedades, por exemplo, dificilmente conseguiria se transformar numa revista popular. Ela sempre permaneceu restrita ao mundo da elite cultural

O fim da revista, cujo último número circulou em dezembro de 48, foi sem nenhum aviso prévio, e causou surpresa a muita gente, pois ela ainda estava no auge de seu prestígio. Ao que tudo indica, não foi por dificuldades financeiras (que sempre foi o motivo mais comum para o desaparecimento de periódicos culturais), já que, das 20 páginas de cada edição da *Joaquim*, sempre havia de 5 a 7 páginas de anúncios, o que era invejável para qualquer revista cultural da época. Luiz Claudio Soares de Oliveira vai apontar algumas possíveis causas para o repentino encerramento das atividades da revista: “a primeira, é que a revista, por mais rebelde que fosse, caía no perigo de se institucionalizar, pois até discursos sobre ela eram feitos nos parlamentos.⁵²” Oliveira faz essa afirmação com base em um depoimento de Poty Lazzarotto (amigo de Dalton e um dos principais ilustradores da *Joaquim*) dado a Miguel Sanches Neto. A segunda possível causa é baseada no trabalho de Samways, que afirma que Dalton e seus colegas teriam chegado à conclusão que era hora de procurarem produzir obras mais consistentes, e não ficarem só em ensaios.⁵³ Uma terceira possibilidade estaria relacionada com uma maior descontinuidade na circulação da revista. A edição 19, por exemplo, saiu em julho de 48, enquanto a edição 20 só foi sair em outubro daquele ano. Para Oliveira, “o editor e mesmo os colaboradores poderiam estar perdendo aquele fervor inicial para construir um mundo novo” e talvez a revista estivesse “chegando ao ponto da repetição cotidiana, da monotonia”⁵⁴.

De fato, a partir da edição 18 fica evidente uma espécie de “cansaço” da revista. Além da maior demora na publicação das edições, são republicados a partir daí alguns dos mais polêmicos artigos dos primeiros números (alguns de forma resumida), como os três artigos de Dalton atacando o paranismo (“Emiliano, poeta medíocre”, “Viaro, hélas... e abaixo Andersen” e “A geração dos vinte anos na ilha”) e a famosa entrevista de Poty Lazzarotto, publicada no primeiro número da *Joaquim*: “Poty e a prata da casa”. Mesmo nos artigos novos se percebia uma repetição de temas. A revista como um todo dava a impressão de se repetir. *Joaquim*, que havia adotado como lema uma frase de Stendhal, muito citada em suas páginas – *elle n’a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer* – parecia ter chegado

⁵² *Ibid.*, p. 184.

⁵³ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 185.

a um ponto em que não conseguia mais criar, mas apenas continuar. Numa situação dessas, nada mais a fazer senão sair de cena.

CAPÍTULO 2

PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS DA RUA XV

(O design gráfico na Europa e no Brasil: final do século XIX até meados do século XX)

2.1 – Fronteiras do mundo

Conforme observamos no capítulo anterior, *Joaquim* tinha aspirações de se tornar uma revista não só conhecida, como também reconhecida fora dos limites da “província”. Tal reconhecimento se daria por sua postura moderna, ou seja, ser uma revista atenta aos grandes temas artísticos da atualidade, que seriam discutidos de forma séria e profunda em suas páginas. Dalton, no já citado “Emiliano, poeta medíocre”, termina o artigo afirmando o seguinte: “para nós, neste instante, são as fronteiras do mundo, e não as da rua 15, que procuramos atingir”.

No campo das ideias, a revista procurou se mostrar realmente atual. Pelo menos havia uma grande preocupação não só em abordar os temas culturais do momento, como também produzir um discurso condizente com o “sentimento do mundo”, como seus colaboradores gostavam de afirmar. Nesse sentido, é significativa a publicação de depoimentos de alguns jovens escritores franceses no artigo “A geração da Guerra”, publicado na *Joaquim* número 20, de outubro de 1948. Antecede esse artigo uma pequena nota da revista com algumas observações:

Várias vozes de moços brasileiros já se fizeram ouvir através de JOAQUIM. Continuam a se proceder as tomadas de consciência dessa nova geração que os moços franceses chamam “a geração da guerra”, como antes se falava de uma geração do após-guerra...

A Europa talvez empreste uma significação singular a esses depoimentos. Mas em muitos aspectos tais moços se parecem conosco. Só o fato de não seguirem nenhuma disciplina aceita os torna simpáticos aos nossos olhos.

A preocupação de possuir um conteúdo mais universalista, ou pelo menos mais abrangente, que ultrapasse as questões locais, é indiscutível. Também indiscutível a vontade de se estar conectado com o que passava no mundo da arte e da cultura, em ser uma revista “atualizada”. No entanto, talvez a revista tivesse dificuldade para tratar de certos temas do mundo cultural e artístico de sua época. Um exemplo disso possivelmente é sua relação com o cinema.

Geralmente o cinema é visto como a expressão artística que melhor representa o século XX, devido a algumas de suas especificidades: suas características técnicas, intimamente ligadas ao desenvolvimento tecnológico e capitalista de fins do século XIX e início do XX;

seu extraordinário alcance junto ao público, num mundo cada vez mais dominado pelo consumo de massa; sua capacidade de dialogar com outras formas de arte (teatro, literatura, música, fotografia). Era natural então que, já no início do século XX, jornais e revistas de diversas orientações possuíssem seções dedicadas exclusivamente ao cinema. Caso bastante exemplar é da revista *Klaxon* (da qual voltaremos a tratar mais a frente), considerada a primeira revista modernista do Brasil. No seu manifesto, publicado no primeiro número da revista, em maio de 1922, ela afirma o seguinte:

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e technico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = seculo 19. Perola White = seculo 20. A cinematographia é a criação artistica mais representativa da nossa epoca. É preciso observar-lhe a lição.

Já no caso da *Joaquim*, quem se der ao trabalho de ler a revista pela ordem de publicação vai estranhar a ausência de artigos sobre cinema – ainda mais se tratando de um periódico que se autoproclamava “revista mensal de arte”. A primeira vez que se fala em cinema é numa referência bastante superficial: na edição 14, de outubro de 47, na seção “Revista de Livros” (seção que informava sobre lançamentos de livros e revistas), *Joaquim* avisa sobre a circulação do sexto número da revista *Paralelos*, “magnífica revista de novos... Apresenta seções de filosofia e ciência, crítica, música, artes plásticas, teatro e cinema”. Coincidência ou não, pouco depois, no número 16, de fevereiro de 1948 (ou seja, quase dois anos após o nascimento da revista), temos finalmente o primeiro artigo dedicado ao cinema em *Joaquim*: “Imagem e palavra”, de Armando Ribeiro Pinto. Em agosto do mesmo ano, é criado o Clube de Cinema de Curitiba, tendo como presidente o próprio Armando Ribeiro e Dalton Trevisan como um dos conselheiros. As informações sobre o clube são publicadas na penúltima edição da *Joaquim* (n.º 20, de outubro de 1948), juntamente com um apelo para que houvesse um estreitamento de relações entre os clubes de cinema brasileiros, objetivando o fortalecimento da arte cinematográfica no país.

É possível supor que o pessoal da *Joaquim* se dá conta que havia cometido como que uma falha ao ignorar o cinema por tanto tempo, e que procurava recuperar o tempo perdido ao passar a publicar artigos sobre o assunto com alguma frequência e ainda, no caso específico de Dalton, envolver-se diretamente na criação e administração de um clube de cinema.

Nesse sentido, podemos pensar que, se por um lado *Joaquim* era uma revista aberta ao novo, por outro ela devia enfrentar algumas dificuldades em estar atenta às multifacetadas

dimensões do novo, tanto no que tange aos temas abordados, quanto no que diz respeito às características gráficas e visuais de uma revista que se quer moderna.

Talvez a Curitiba da segunda metade da década de 1940 não fosse tão provinciana como afirmava Dalton, mas ao mesmo tempo não se pode negar que novas tendências culturais e artísticas pareciam demorar mais a chegar em Curitiba do que em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. E mesmo estas cidades tomavam conhecimento dessas novas tendências (geralmente oriundas da Europa) com certa demora. Essa é uma questão importante para a análise do aspecto gráfico da revista: até que ponto a diagramação⁵⁵ e as características visuais de *Joaquim* se aproximam das tendências gráficas ditas modernas? O desejo de modernidade que perpassa os conteúdos e discursos veiculados na revista encontra equivalência no aspecto físico e material da revista? Como ela se situa em termos de design gráfico diante do conceito moderno?

Para se pensar nessas questões, é primeiramente necessário abordar alguns acontecimentos da história do design gráfico – em especial as mudanças ocorridas a partir de fins do século XIX e início do XX, visando compreender o que seria possível definir como “moderno” em relação à diagramação de uma revista no contexto dos anos 1940.

2.2 – O design gráfico na Europa: segunda metade do século XIX

A maioria dos autores aponta que o design teve origem nas transformações ocorridas a partir dos séculos XVIII e, principalmente, XIX, com a Revolução Industrial e seu impacto na vida social: transformações técnicas e científicas que afetaram as pessoas em todos os aspectos de sua vida: no trabalho, no convívio social, na cultura - enfim, na forma de ver e interagir com o mundo a sua volta. No entanto, esse recorte cronológico está longe de ser um consenso. Se um autor como Rafael Cardoso aponta esse período como época do aparecimento do design⁵⁶ (quando ocorre a divisão entre projeto e produção no mundo industrial), outro autor, Renato de Fusco, vê na criação da imprensa o aparecimento de uma atividade que está relacionada ao design:

Aunque sea cierto que la revolución industrial, convencionalmente datada entre 1760 y 1830, marca la gran línea divisoria entre producción artesanal e industrial(...), existe al menos un sector, el de la imprenta, que anticipa em más de tres siglos dicha revolución y que puede considerarse a todos los efectos como actividad clasificable em el âmbito del diseño.⁵⁷

⁵⁵ No sentido de articulação entre texto e imagem no arranjo visual de cada página da revista.

⁵⁶ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo, Ed. Blucher, 2011.

⁵⁷ FUSCO, Renato de. *Historia del diseño*. Barcelona, Santa & Cole, 2005, p. 19.

Já Philip Meggs e Alston Purvis,⁵⁸ tratando especificamente do design gráfico, vão muito mais longe: voltam à pré-história, no desenvolvimento da escrita e da linguagem visual, para começar a tratar do tema.

Não vamos aqui entrar nessa questão ampla da formação e origem do design, mesmo porque foge da proposta do presente trabalho. Vamos nos concentrar na abordagem do design gráfico a partir da segunda metade do século XIX, que está mais relacionado ao contexto da revista *Joaquim*.

Nesse sentido, inclusive, a própria concepção do design como uma atividade profissional voltada à elaboração de projetos para a produção seriada é, em si mesma, moderna, visto surgir extremamente articulada aos valores da moderna sociedade de consumo urbana.

Não se pode negar que, nessa época, é na Europa que encontraremos as principais inovações e conceitos envolvendo o design, já que foi ali o palco da Revolução Industrial e seus primeiros desdobramentos. Meggs e Purvis falam das enormes mudanças ocasionadas pela ascensão do sistema fabril movido por máquinas: divisão do trabalho, crescimento das cidades, utilização de novas matérias-primas, novos recursos energéticos, muitas descobertas e inovações técnicas. Na questão do design gráfico, os autores resumem esse contexto da seguinte maneira:

As artes manuais se encolhiam à medida que findava a unidade entre projeto e produção. Anteriormente, um artesão projetava e fabricava uma cadeira ou um par de sapatos, e um impressor se envolvia em todos os aspectos de sua arte, do projeto dos tipos e do leiaute de página à impressão concreta de livros e folhas. No curso do século XIX, porém, a especialização do sistema fabril fragmentou as artes gráficas em projeto e produção. A natureza das informações visuais foi profundamente alterada. (...) Esse século dinâmico, exuberante e muitas vezes caótico testemunhou um desfile surpreendente de novas tecnologias, criatividade e novas funções para o design gráfico. O século XIX foi um período inventivo e prolífico para novos projetos tipográficos, que iam do advento de novas categorias, como tipos egípcios e sem serifas, à criação de estilos extravagantes e imaginativos.⁵⁹

Ainda sobre o século XIX, Rafael Cardoso chama a atenção para a grande quantidade de tendências e estilos que apareceram devido às mudanças ocasionadas pelo capitalismo industrial e a conseqüente ruptura com as tradições.⁶⁰ Dentre os movimentos e estilos que despontaram nesse século, vários autores costumam destacar o movimento *arts and crafts* (artes e ofícios) e o estilo do *art nouveau* (arte nova).

⁵⁸ MEGGS, Philip B. & PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁰ CARDOSO, Rafael. *Op.cit.* p. 94-5.

O *arts and crafts* surgiu na Inglaterra, em fins do século XIX, e pode ser considerado como uma reação às transformações provocadas pela Revolução Industrial. Esse movimento não via com bons olhos o consumo de massa e a produção de bens que, segundo eles, eram de péssima qualidade. Willian Morris, o líder do movimento, “clamava por clareza de propósito, fidelidade à natureza dos materiais e métodos de produção e expressão pessoal tanto por parte do designer como do trabalhador”.⁶¹ O *arts and crafts* buscava uma união entre produção industrial e arte como forma de melhorar a sociedade, pois acreditava que a junção de arte e ofício tornaria mais alegre e leve o ambiente de trabalho, o que conseqüentemente melhoraria a vida dos trabalhadores. Seus seguidores tinham uma postura crítica em relação à estética dos materiais produzidos pelo mundo industrial da época, e seu estilo buscava elementos de épocas anteriores à Revolução Industrial, especialmente da Idade Média. Foi também um movimento importante para as artes gráficas, preocupado com problemas de tipografia, como espaçamento entre letras e linhas, margens e escolha de papel e tipos.⁶² A Century Guild (que era uma guilda que seguia os preceitos do *arts and crafts*) chegou a publicar um importante periódico, o *The Century Guild Hobby Horse* (fig. 3), dedicado exclusivamente às artes visuais.

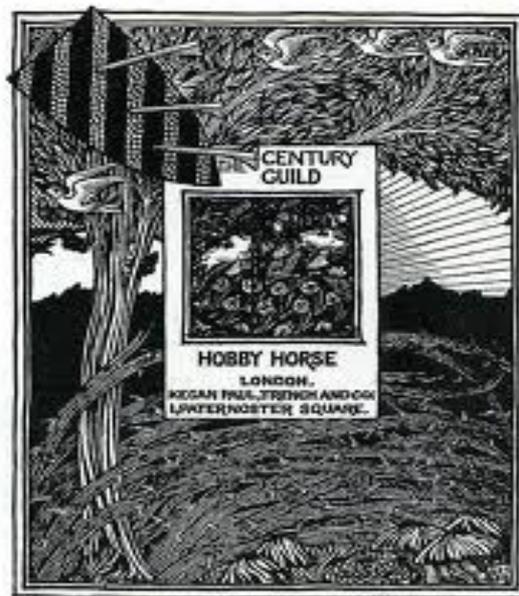


Figura 3 – Selwyn Image, folha de rosto para *The Century Guild Hobby Horse*, 1884. O interessante dessa composição é que, ao mesmo tempo em que os elementos decorativos remetem à Idade Média, também lembram os elementos decorativos do *art nouveau*.

⁶¹ MEGGS, Philip B. & PURVIS, Alston W. *Op. cit.* p. 219.

⁶² *Ibid.* p. 221.

Já o *art nouveau* não foi um movimento, mas sim um estilo – o “primeiro estilo verdadeiramente moderno e internacional”.⁶³ Tratava-se de um estilo decorativo, que geralmente usava motivos florais e femininos, linhas em forma de ramificações vegetais que se espalhavam e se entrelaçavam em um todo orgânico (fig. 4). Meggs e Purvis lembram que este estilo ganhou o mundo graças aos avanços dos transportes e das comunicações. O aumento na circulação da mídia impressa e as exposições internacionais propiciaram uma maior interação entre os artistas e suas ideias. Os autores também lembram que o *art nouveau* gerou interpretações contraditórias, sendo que, por um lado, o estilo já foi visto como expressão da decadência do final do século XIX e, por outro, como reação contra o retrocesso e o materialismo da época. Para eles, o *art nouveau* não pode ser visto apenas como um estilo decorativo:

Menosprezar o *art nouveau*, relegando-o à decoração superficial, é ignorar seu papel central na evolução de todos os aspectos do design. O *art nouveau* é um estilo transitório que evoluiu do historicismo que dominou o design durante a maior parte do século XIX. Ao substituir esse uso quase servil das formas anteriores, o *art nouveau* se tornou a fase inicial do movimento moderno, preparando o caminho para o século XX mediante a rejeição das abordagens anacrônicas do século XIX.⁶⁴



Figura 4 – Gisbert Combaz, cartaz de La Libre Esthetique (A Estética Livre), 1898 (sociedade artística fundada em Bruxelas, em 1893). Forte colorido e figuras da fauna (especialmente aves) também eram características do *art nouveau*.

⁶³ CARDOSO, Rafael. *Op. Cit.* p. 95.

⁶⁴ MEGGS, Philip B. & PURVIS, Alston W. *Op. cit.* p. 249.

Essa insatisfação com as antigas formas de expressão e a busca por novas linguagens num mundo em transformação cada vez mais acelerada por avanços técnicos e científicos farão com que, a partir do início do século XX, desponham uma série de movimentos artísticos, cada um com suas propostas e visões de mundo próprias, que trarão grandes mudanças na forma e concepção visual não apenas dos trabalhos artísticos, como também de todos os objetos produzidos industrialmente. O design gráfico do século XX está intimamente relacionado a essas novas concepções.

2.3 – O design gráfico na Europa: primeira metade do século XX

No seu livro *Padrões de intenção*⁶⁵, Michael Baxandall constrói um método de análise para a explicação de obras de arte, baseando-se principalmente na sua intencionalidade.⁶⁶ No entanto, o autor inicia o livro fazendo a análise não de uma obra de arte, mas sim uma ponte: a ponte do rio Forth, na Escócia, concluída em 1889. Baxandall faz uma narrativa histórica de como se deu sua construção e, depois, separando e classificando os diferentes elementos do processo, discorre sobre as principais circunstâncias em torno dessa construção, desde as diretrizes que guiaram a elaboração do projeto, até as reações estéticas da sociedade inglesa diante do produto final. Nesse relato, um ponto chama a atenção: o autor lembra que William Morris (conforme vimos, o grande nome do *arts and crafts*) fez uma avaliação bastante negativa da ponte, chamando-a de “exemplo supremo de feiura”. O engenheiro Benjamin Baker, principal responsável pela construção da ponte, durante uma conferência rebateu da seguinte maneira a crítica de Morris:

É provável que o sr. Morris julgue a beleza de um projeto sempre do mesmo ponto de vista, seja uma ponte de uma milha de comprimento, seja a decoração de uma chaminé de prata. Não é possível emitir um juízo definitivo sobre a beleza de um objeto sem conhecer suas funções. As colunas de mármore do Partenon são belas no lugar onde estão, mas, se tomarmos uma delas, cavarmos um buraco no meio e a pusermos no alto de um transatlântico como uma chaminé, ela perderá toda sua beleza.

Quando lhe perguntaram (sir Benjamin Baker) por que não lhe dera à parte inferior da ponte a forma de um arco verdadeiro, em vez de um polígono, ele respondeu que o arco seria a materialização de uma mentira. A ponte do rio Forth não era um arco, bastava olhar para ela. (...) Antes de opinarem sobre a beleza ou a feiura da ponte, os críticos devem estudar as funções

⁶⁵ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

⁶⁶ Ao falar em intencionalidade, Baxandall não está se referindo ao estado psicológico do autor de uma obra, aquele famoso “o que você quis dizer com isso?” que se costuma perguntar aos artistas: “Quando falo em intenção, não me refiro a um estado psicológico real ou particular (...). Penso, antes, numa condição geral de toda ação humana racional (...). Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro (...). Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias.” (*Op. cit.*, p. 81).

que os pilares, a superestrutura e os materiais empregados devem realizar. E, acrescentou, era ridículo e falso supor que sir John Fowler (o outro engenheiro responsável pela execução da obra) e ele próprio tivessem deixado de considerar a forma da ponte de um ponto de vista artístico. (...) O arco era, sem dúvida, uma forma elegante, e eles procuraram aproximar a ponte o máximo possível dessa forma, mas sem sugerir uma construção mentirosa e postiça.⁶⁷

Embora estejamos falando de um acontecimento de fins do século XIX, podemos perceber na fala de Baker algumas concepções que vão marcar as vanguardas do início do século XX. Chama a atenção, por exemplo, a postura do engenheiro em relação aos novos materiais e técnicas desenvolvidos pelo mundo industrial da época. Como vimos, o *arts and crafts* buscava uma maior integração entre produção industrial e arte, mas ao mesmo tempo possuía uma visão bastante negativa daquele mundo em crescente industrialização do final do século XIX: “Morris sentia repulsa pelos produtos da era da máquina e defendia um retorno ao artesanato medieval em protesto romântico contra a Revolução Industrial.”⁶⁸ Já na fala de Baker o que se vê é algo bem diferente – há em suas palavras uma aceitação daquele mundo industrial, movido por máquinas. Essa aceitação é perceptível tanto nas técnicas e materiais usados para a construção da ponte quanto na sua forma final. Podemos também dizer que o projeto da ponte do rio Forth prima pela simplicidade, já que os construtores evitaram elementos decorativos que dariam a impressão de uma “construção mentirosa e postiça”. Nesse sentido, o que parece ser mais importante na fala de Baker é quando ele afirma que “não é possível emitir um juízo definitivo sobre a beleza de um objeto sem conhecer suas funções”. De fato, adequar a forma dos objetos à sua função será a grande preocupação do design a partir do início do século XX. No caso específico do design gráfico, se verifica uma predominância do funcionalismo durante a primeira metade desse século, especialmente após o surgimento da Bauhaus, como veremos adiante.

No entanto, é claro que nem todos os movimentos de vanguarda modernistas adotaram o funcionalismo como premissa, o que não significa que tais movimentos não tenham dado sua contribuição para o design gráfico. O cubismo, por exemplo, teve papel importante na área do design, embora seja um estilo geralmente mais associado à pintura: “Suas invenções visuais se tornaram um catalisador de experiências que impeliram a arte e o design rumo à abstração geométrica e a novas atitudes em relação ao espaço pictórico”.⁶⁹

O futurismo, por sua vez, teve grande importância para o design gráfico, especialmente no que diz respeito à tipografia (fig. 5). O movimento teve início em fevereiro de 1909,

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 57-60.

⁶⁸ MEGGS, Philip B. & PURVIS, Alston W. *Op. cit.* p. 302.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 317.

sociedade. Os construtivistas (pelo menos em sua maioria) eram comunistas preocupados com a formação do novo regime, e seus trabalhos estavam mais voltados para a construção e consolidação de uma nova sociedade fundamentada nos preceitos comunistas. Nesse contexto muitos artistas (como Ródtchenko) se especializaram na elaboração de cartazes, pois sua mensagem atingia a um número muito maior de pessoas. Outro nome de destaque foi El Lissitzki (fig. 7) que, além de design gráfico, também foi pintor, arquiteto e fotógrafo. Embora ligado aos ideais construtivistas, Lissitzki utilizava elementos de outras correntes (como as formas geométricas do suprematismo) nos seus trabalhos gráficos. No início da década de 1920, Lissitzki viajou para a Alemanha e a Holanda, onde tomou contato com o dadaísmo, a Bauhaus e o De Stijl, e ao mesmo tempo se tornou um dos principais responsáveis por fazer a Europa Ocidental tomar conhecimento do construtivismo e do suprematismo.⁷²

O De Stijl (o estilo) foi lançado na Holanda em 1917 e teve nomes importantes como Theo van Doesburg e Piet Mondrian. Assim como o suprematismo, o De Stijl se utilizava de formas geométricas abstratas na sua busca por equilíbrio e harmonia (fig. 8.). São muito conhecidos os trabalhos de Mondrian, onde o espaço era ordenado e dividido sempre com linhas verticais e horizontais, formando quadrados ou retângulos (fig. 9). Os adeptos do De Stijl não utilizavam nenhuma representação naturalista em suas obras e “acreditavam que a beleza brotava da pureza absoluta da obra”⁷³. Os conceitos do movimento foram aplicados não só na pintura e no design gráfico, mas também em outras áreas: no design de produtos, na arquitetura, na escultura, entre outros.

Também não podemos esquecer o *art déco*, estilo bastante utilizado principalmente nas décadas de 20 e 30. Era um estilo decorativo que frequentemente glorificava a época moderna e suas máquinas. Comumente o *art déco* é visto como uma extensão do *art nouveau*, como observa Rafael Cardoso:

Embora se estabeleça geralmente um contraste entre um e outro estilo – com o Art Déco caracterizado como menos ornamentado e mais construtivo, menos floral e mais geométrico, menos orgânico e mais mecânico, menos entrelaçamento de linhas e mais uma sobreposição de planos – na verdade, existe uma continuidade muito grande em termos formais, um diálogo mais do que uma disputa.⁷⁴

⁷² *Ibid.* p. 373-389.

⁷³ *Ibid.* p. 390.

⁷⁴ CARDOSO, Rafael. *Op. Cit.* p. 96.



Figura 7 – El Lissitzki, capa, folha de rosto e estrutura de texto do livro *Die Kunstismen* (os ismos da arte), 1924. Observando os elementos visuais deste livro, fica claro do porquê de Lissitzki ser considerado um dos grandes nomes do design gráfico. Os elementos tipográficos da capa, por exemplo, são organizados em um todo coeso. A utilização de fios e barras grossas para separar os títulos na folha de rosto e as colunas das páginas, o uso de letras sem serifa, a habilidade na utilização dos espaços em branco – tudo isso se tornaria característica da estética modernista.

Esses estilos e movimentos são geralmente os mais citados quando se fala em design gráfico. É claro que havia outros, mas não há aqui a necessidade de se aprofundar no contexto das vanguardas europeias, mas apenas traçar um breve resumo das principais tendências que iriam contribuir para a área do design. Importante lembrar que esses movimentos e estilos floresceram quase ao mesmo tempo (com poucos anos de diferença, quando muito) e que havia grande diálogo entre os seus adeptos, ocasionando a troca de contribuições entre si. No entanto, deve ficar claro que, se estamos citando todas essas vanguardas artísticas para analisar o design da primeira metade do século XX é porque, didaticamente falando, sua abordagem facilita a apresentação das principais características do que é considerado pela história do design como uma visualidade gráfica moderna. Mas isso não quer dizer que o design estivesse de alguma forma subordinado à arte, conforme observou Meggs e Purvis sobre o contexto do início desse século:

Seria um engano, porém, dizer que o design moderno é filho adotivo das belas-artes (...). Um espírito de inovação estava presente na arte e no design e havia fartura de novas ideias. Ao final da Primeira Guerra Mundial, designers gráficos, arquitetos e designers de produto questionavam vigorosamente as noções vigentes de forma e função.⁷⁵

⁷⁵ MEGGS, Philip B. & PURVIS, Alston W. *Op. cit.* p. 372-73.

Mas, de qualquer forma, não se pode negar que muito da base teórica do design gráfico, como o questionamento de forma e função, vem dessas vanguardas. Na famosa Bauhaus, por exemplo, as ideias e conceitos desses movimentos artísticos foram explorados e aplicados em várias áreas.



Figura 8 e 9 – Vilmos Huszár (esquerda). Projeto de capa para a revista *De Stijl*, 1917. Equilíbrio e harmonia na utilização das formas geométricas.

Piet Mondrian, *Composition with red, blue and yellow*, 1930 (direita). A obra de Mondrian extrapolou a pintura e teve impacto em vários outros campos artísticos e culturais. Um exemplo interessante está na literatura, mais especificamente na poesia de João Cabral de Melo Neto, que sempre declarou sua admiração por Mondrian e se utilizou de elementos do pintor para construir sua poesia. Vale a pena transcrever a segunda parte do poema *No centenário de Mondrian*, onde vemos a compreensão que João Cabral teve da obra do artista, que também exemplifica algumas características do *De Stijl*:

Quando a alma se dispersa
em todas as mil coisas
do enredado e prolixo
do mundo à sua volta,

ou quando se dissolve
nas modorras da música,
no invertebrado vago,
sem ossos, de água em fuga,

ou quando se empantana
num alcalino demais
que adorme o ácido vivo
que rói porém que faz,

ou quando a alma borracha
tem os músculos lassos
e é incapaz de molas
para atirar-se ao faço:

então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluíste até
o nada, por demais,

e onde só conservaste
o léxico conciso
de teus perfis quadrados
a fio, e também fios,

pois que, por bem cortados,
ficam cortantes ainda
e herdam a agudeza
dos fios que os confinam,

então, só essa pintura
de cores em voz alta,
cores em linha reta,
despidas, cores brasa,

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro
feito a partir do não,

pintura em que ensinaste
a moral pela vista
(deixando o pulso manso
dar mais tensão à vida),

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

e lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam.

A Das Staatliche Bauhaus (Casa Estatal da Construção) foi uma escola de artes e ofícios que deu enorme contribuição no campo do design. Inaugurada em 12 de abril de 1919, na Alemanha, a Bauhaus nasceu da fusão da Escola de Artes e Ofícios de Weimar e a Academia de Arte de Weimar. A instituição estava voltada ao estudo de artes plásticas, arquitetura, engenharia e design gráfico e de produtos, e iria consolidar muitos dos preceitos modernistas, como a preocupação com a qualidade funcional e estética e a busca pela união entre arte e tecnologia. No campo do design gráfico veremos a utilização de uma página mais limpa e ordenada, o que condizia com a busca por uma linguagem universal, baseada no racionalismo e no objetivismo. A escola teve enorme importância na consolidação de vários preceitos do design gráfico moderno.

2.4 – O design gráfico moderno e a revista *Joaquim*

Na verdade, adequação da forma à função, legibilidade, clareza e distribuição harmônica são princípios que já vem do século XIX, como pudemos observar na fala de Benjamin Baker, responsável pelo projeto da ponte do rio Forth. No entanto, Ana Cláudia Gruszynski,⁷⁶ ao tratar especialmente da tipografia, vai observar que é na Bauhaus que os princípios funcionais vão ganhar força e se tornar uma das principais características do design na primeira metade do século XX. Segundo ela, as principais características para a construção de um leiaute dentro da noção funcionalista – tida como moderna no âmbito do design gráfico – são as seguintes:

- economia no uso de diferentes fontes tipográficas;
- utilização de um sistema de *grid* ou similar que assegure a ordenação racional do projeto de modo a garantir sua unidade;
- articulação de um determinado repertório de elementos gráficos que, repetindo-se, assegurem a identidade do processo;
- legibilidade, clareza, hierarquia (ordenação) e facilidade de decodificação pela repetição sistemática dos signos utilizados, permitindo o rápido entendimento por parte do leitor/receptor;
- prioridade à comunicação, colocando os aspectos estéticos sob sua “subordinação” (sem ignorar, entretanto, o necessário apelo ao novo como fator de persuasão).⁷⁷

Para Gruszynski, é dentro desse paradigma funcionalista que se estabeleceu o profissional de design na primeira metade do século XX. Devemos salientar, no entanto, que nem todas as expressões gráficas desse período estavam de acordo com o funcionalismo, mas

⁷⁶ GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. São Paulo, Ed. Rosari, 2008.

⁷⁷ *Ibid.* p. 54-5.

ao mesmo tempo não se pode negar a preponderância e a maior visibilidade dessa orientação no trabalho de boa parte dos designers reconhecidos como modernos em termos estéticos e projetuais da diagramação. Nesse sentido, Gruszynski afirma que o design gráfico tende a se tornar invisível (ou transparente) uma vez que o designer procura trabalhar dentro dessa perspectiva funcional, onde o “bom” design é aquele onde o autor não aparece, pois sua função é apenas ser o mediador de uma mensagem, devendo abrir mão de qualquer pretensão autoral no seu trabalho⁷⁸. A autora ainda lembra de Jan Tschichold, figura que, a partir da década de 20, teve grande destaque na consolidação e propagação dos preceitos modernos. Após tomar contato com as propostas dos movimentos do início do século e com a Bauhaus (cujos estilos e ideais eram conhecidos por um público bastante restrito ainda) Tschichold incorporou seus conceitos e buscou repassá-los para o grande público através de manuais onde usava uma linguagem mais simples e acessível, propiciando que grande número de impressores, tipógrafos e designers também entrassem em contato e assimilassem esses conceitos (fig. 10). Um de seus trabalhos mais conhecidos é o livro *Die Neue Typographie* (A Nova Tipografia), de 1928, onde defende ardorosamente as novas ideias da época. Geralmente Tschichold é visto como aquele que mais propagou e popularizou o design gráfico moderno.

Neste ponto, devemos esclarecer o seguinte: abordar as características do design da primeira metade da década de XX é importante para que possamos verificar se é possível encontrar na *Joaquim* alguma equivalência entre essas novas tendências e o aspecto visual da revista. Afinal, como vimos no capítulo anterior, os colaboradores de *Joaquim* tinham uma grande preocupação em “atualizar” as artes no Paraná, colocar a “província” a par do que acontecia além de suas fronteiras. Mas em nenhum momento se pretende aqui situar a revista dentro de uma história do design, pelo simples fato dela não se encontrar dentro do contexto europeu de formação desse conceito. De qualquer forma, é necessário sabermos desses acontecimentos culturais e artísticos ocorridos na Europa de fins do XIX e início do XX, especialmente no que se refere ao design gráfico moderno, para que possamos fazer algumas considerações sobre as tensões entre modernidade e conservadorismo no que tange ao aspecto visual de *Joaquim*. Antes disso, porém, é importante abordar o contexto brasileiro desse período, no qual a *Joaquim* se insere e dialoga mais diretamente.

⁷⁸ Diferentemente do design gráfico da segunda metade do século, quando, no chamado pós-modernismo, o autor volta a aparecer, tornando o trabalho muitas vezes ilegível, conforme afirma Gruszynski.



Figura 10 – Jan Tschichold, folheto para o livro *Die neue Typographie*, 1928. Podemos ver aqui algumas características do design moderno, como a organização assimétrica, os tipos sem serifa, fios grossos, o espaçamento entre linhas e o uso do espaço em branco, formando uma composição mais limpa e de fácil leitura, conforme o princípio funcionalista.

2.5 – Brasil: imprensa e modernidade (segunda metade do século XIX e primeira metade do XX)

Conforme já observado, tanto as inovações técnicas quanto a novas ideias vanguardistas que circulavam principalmente na Europa demoravam certo tempo para chegar ao Brasil. No caso específico da imprensa, geralmente as obras que tratam do assunto destacam a demora de sua chegada, especialmente se comparado em relação aos nossos vizinhos. Na América espanhola, as primeiras oficinas tipográficas surgiram já no século XVI, juntamente com as primeiras universidades, enquanto no Brasil por muito tempo vigorou as rígidas proibições da coroa portuguesa no que diz respeito à difusão de ideias. Embora possa ter existido uma ou outra tipografia clandestina, além do contrabando e circulação de obras proibidas, foi só a partir de 1808, com a chegada da família real e a subsequente criação da Imprensa Régia, que, pelo menos oficialmente, se começou a publicação e circulação dos primeiros livros e periódicos.⁷⁹ Rafael Cardoso afirma que “com a liberação da imprensa em 1808, logo

⁷⁹ Cf. GORDINHO, Margarida Cintra *et al.* *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo, Bandeirante Editora, 1991.

surgiram os primeiros anúncios de jornais e, já na década de 1820, consagrava-se definitivamente o uso dos classificados”.⁸⁰

É importante ressaltar que, embora as preocupações vanguardistas muitas vezes tivessem pouca ou nenhuma repercussão no Brasil, isso não significa que o país tenha ficado à margem das transformações provocadas pelo progresso tecnológico e pela crescente urbanização, especialmente a partir das últimas décadas do século XIX: “Data das décadas de 1870 e 1880 o primeiro surto industrial brasileiro, limitado geralmente a fábricas de pequena escala, mas com resultados importantes em termos da formação do mercado consumidor interno”.⁸¹ Como já vimos no capítulo anterior, essa crescente urbanização, juntamente com os novos aparatos tecnológicos – cada vez mais presentes no cotidiano da população – foi alterando a forma do indivíduo ver e interagir com o mundo: novos valores, novas preocupações, novas formas de interação social, mudanças profundas no campo do trabalho – enfim, todas as mudanças ocasionadas pelas novas experiências relacionadas com o “viver na cidade”.⁸²

Vale a pena lembrar que o crescimento da imprensa, em especial a imprensa periódica, sempre esteve intimamente ligado ao desenvolvimento das cidades: “fenômeno tipicamente urbano, ela necessita de transportes fáceis para circular”.⁸³ Também não se pode esquecer que o crescimento urbano significava um número maior de pessoas em um menor espaço, se comparado com o campo.

A despeito desse “primeiro surto industrial” de que fala Rafael Cardoso, a imprensa da segunda metade do século XIX no Brasil enfrentava um ambiente bastante precário ainda: alta taxa de analfabetismo, um ensino formal que deixava a desejar, poucos centros urbanos, poucas casas editoras – enfim, um ambiente não muito propício para a leitura. Mesmo assim, datam dessa época algumas revistas importantes, como a *Revista Ilustrada* (1876), a *Lanterna Mágica* (1844) e a *Semana Ilustrada* (1860). Já no início do século XX, destacam-se mais algumas revistas ilustradas, como a *Fon-Fon!* (1907), *Selecta* (1916) e *Para Todos...* (1919). Eram revistas onde dominava o tom do humor e destinadas ao grande público, e que podem

⁸⁰ CARDOSO, Rafael. *Op. Cit.* p. 93.

⁸¹ *Ibid.* p. 38.

⁸² No campo da literatura, há o interessante trabalho de Flora Süssekind: *Cinematógrafo de Letras – literatura, técnica e modernização do Brasil*, Cia da Letras, São Paulo, 1987. Na obra, a autora analisa o impacto das inovações técnicas sobre a literatura do final do século XIX e início do XX. A técnica literária não muda ao se apropriar de procedimentos característicos à fotografia, cinema, cartaz? Não há diferenças entre redigir um texto manualmente e outro numa máquina de datilografia? Ao estudar essa relação entre produção cultural e artefatos modernos, Süssekind levanta a seguinte questão: a máquina talvez seja atuante no processo de criação literária.

⁸³ GORDINHO, Margarida Cintra *et al.* *Op. cit.*, p.20.

ser caracterizadas como revistas de variedades, possuindo várias secções díspares (como cultura, moda, esportes, anedotas).

No entanto, conforme Cardoso, o processo de modernização vai se acelerar logo após a Primeira Guerra Mundial. Segundo ele:

Longe, muito longe, dos debates vanguardistas, a indústria passava por um período de rápidas e importantes transformações entre as décadas de 1920 e 1940, que exigiram uma intensificação notável do trabalho de design. Surgiram novas tecnologias e materiais que antes haviam sido de aplicação bastante restrita, como os plásticos e o alumínio por exemplo, que tiveram seu uso generalizado em diversos ramos industriais. Também se popularizavam o automóvel, o avião, o cinema, o rádio e outros eletrodomésticos. (...) Se é verdade que o primeiro impacto histórico da industrialização se fez sentir no século 19, é igualmente justo afirmar que os benefícios da sociedade industrial só se espalharam em nível mundial e popular após a Primeira Guerra Mundial. No Brasil, este foi um período de notável expansão do parque industrial, o que se reflete tanto nos dados econômicos quanto na produção cultural.⁸⁴

É dentro desse contexto de desenvolvimento econômico e cultural que nascem as primeiras revistas modernistas – revistas de perfil mais especializado, que atingiam um público mais restrito. Eram revistas geralmente lançadas por grupos de artistas e intelectuais, e possuíam um conteúdo mais conceitual e filosófico, diferentemente das revistas de variedades. Claro que, possuindo um público mais restrito, havia maiores dificuldades de conseguir anunciantes e, por conseguinte, serem revistas economicamente viáveis. Segundo Ana Luiza Martins, essa era uma particularidade das revistas modernistas: “sua independência em relação ao público, contrapondo-se ao circuito de revistas de variedades em voga, absolutamente vinculadas a interesses e demandas comerciais, e em geral pensadas como negócio”.⁸⁵

Uma dessas revistas merece um destaque especial: a já citada revista *Klaxon* que, como vimos acima, é considerada a primeira revista modernista brasileira. Começou a circular em maio de 1922, poucos meses após a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Tendo como colaboradores o grupo de intelectuais que organizou a Semana, a revista possuía uma representação gráfica impressionante. Se não a única, foi uma das poucas revistas de vanguarda brasileiras de sua época que não se preocupou apenas com o seu conteúdo escrito, mas que também elaborou um projeto gráfico condizente com seu discurso moderno. A capa da revista era impactante (fig. 11), lembrando muito as composições gráficas futuristas. No restante das páginas, também se percebia elementos que estavam muito próximos das características relacionadas ao design gráfico moderno que eram utilizadas pelas vanguardas europeias: um aspecto limpo, com o uso racional do espaço em branco, utilização de barras e

⁸⁴ CARDOSO, Rafael. *Op. Cit.* p. 136.

⁸⁵ MARTINS, Ana Luiza. “Páginas revestidas modernistas: letra e imagem”. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *História, imprensa e literatura*, Edições Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2008, p. 237.

fiões grossos, textos e ilustrações jamais colocadas numa mesma página, mas sim em páginas distintas. Para Marcus Vinicius de Paula, a revista possuía um manifesto gráfico transgressor que se coadunava com sua manifestação teórica também transgressora: “sugerimos a existência na revista *Klaxon* de um manifesto teórico e de um manifesto gráfico”.⁸⁶

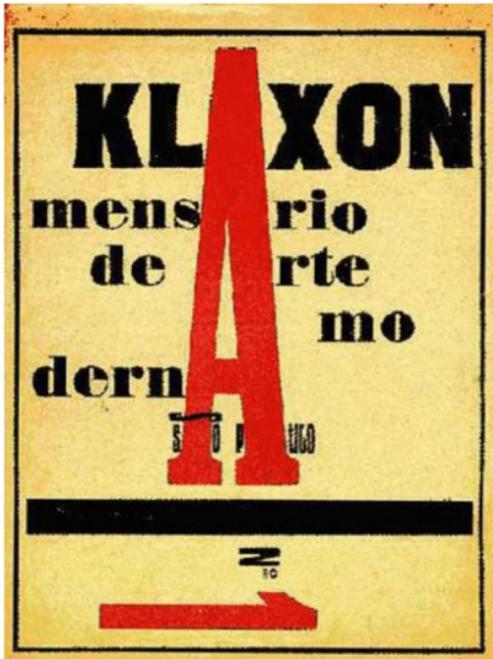


Figura 11 – Capa do primeiro número de *Klaxon*, de maio de 1922. O jogo de distribuição dos elementos tipográficos lembra bastante o estilo futurista. A falta de elementos ornamentais também é pouco comum nos periódicos brasileiros da época. O que vemos é uma composição tipográfica bem elaborada, onde uma única letra “A”, utilizada para todas as palavras, se apresenta de forma desconunal (como também no número da revista, em horizontal) e na cor vermelha: chocante grito de irreverência dos modernistas paulistanos.

No entanto, ao que tudo indica o aspecto visual de *Klaxon*, de uma forma geral, não foi muito bem recebido. É interessante notar algumas características de diagramação moderna foram abandonadas mais tarde pelos próprios intelectuais que trabalharam em *Klaxon*. Num trabalho sobre a revista *Estética* (1924-25), onde colaboravam Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda (ambos participaram de *Klaxon*), a professora Maria Célia de Moraes Leonel observa que “a característica conservadora de *Estética* deve-se, de acordo com seus diretores, ao desejo de introduzi-la também nos meios que rejeitaram *Klaxon* por achá-la agressiva demais. (...) A originalidade da apresentação de *Klaxon* foi vista como recurso provocativo e não como conquista a ser desenvolvida”.⁸⁷ A revista teve o destino da maioria

⁸⁶ PAULA, Marcus Vinicius de. “Transformações gráficas: *Klaxon*”. In: LUSTOSA, Isabel (org.), *Op. Cit.* p. 345.

⁸⁷ LEONEL, Maria C. de Moraes. *Estética – revista trimensal – e Modernismo*. Ed. Hucitec. São Paulo, 1984.

dos periódicos culturais: uma vida curta. Sem anunciantes e tendo que ser custeada por seus próprios colaboradores, circulou apenas nove números, de maio de 1922 a janeiro de 1923.

Enfim, a partir do que foi exposto neste capítulo, já temos algum embasamento para poder analisar o design gráfico da revista *Joaquim*, comparando seus aspectos visuais com algumas outras revistas brasileiras do período.

CAPÍTULO 3

A PROVÍNCIA DESATUALIZADA

(Análise dos elementos visuais da revista *Joaquim* e outras revistas do período)

3.1 – “Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado”

Conforme já observado, a principal preocupação de *Joaquim* era “arejar” e atualizar o ambiente artístico e cultural paranaense, sufocado por tradições consideradas ultrapassadas, passadistas, abrigadas sob o manto do ideário paranista – pelo menos esse era o discurso oficial da revista. Já no primeiro número da revista (abril, 1946), Poty Lazzarotto, numa entrevista que concedeu a Erasmo Pilotto, reclama da demora com que as tendências artísticas chegavam ao Paraná. Poty, ao fazer alguns comentários sobre uma exposição de arte francesa que havia recentemente visitado do Rio de Janeiro, fala o seguinte: “Saliento isso para mostrar o atraso com que assimilamos, ainda hoje, as tendências de arte que agitam o mundo. E, si pensarmos, então, no Paraná... Novidades de mais de 40 anos! Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado!”.⁸⁸ E ainda: “Falta-nos ‘importação’. Parece que nos contentamos sempre com a ‘prata de casa’, sem nos preocuparmos em saber si ela é mesmo boa”.⁸⁹ Tais palavras de Poty serão lembradas em outras edições da revista, e a entrevista será republicada na edição 19, de julho de 1948.

Essa crítica acerca da demora com que tendências externas levam para chegar até nós não é novidade para ninguém, e muito menos uma questão relacionada exclusivamente ao Paraná. Mesmo hoje ouvimos com frequência discursos do senso comum que reclamam do “atraso” brasileiro em relação às nações consideradas mais desenvolvidas, que são quase sempre vistas como sendo mais avançadas em todos os campos: na tecnologia, nas ciências, na cultura, nas artes etc. Daí a velha repetição da dicotomia entre nações atrasadas *versus* nações adiantadas, ou nações subdesenvolvidas *versus* nações desenvolvidas, ou ainda países periféricos *versus* países centrais, sendo que as últimas devem sempre servir de modelo para as primeiras. Nações atrasadas precisam, para usar o termo de Poty, “importar” a cultura e o conhecimento das nações mais avançadas, pois só assim conseguirão alcançar o tão almejado desenvolvimento. Esse é um problema bastante complexo e que já vem da própria formação do país; afinal, nossa cultura e nossas instituições políticas são obviamente referenciadas nos modelos da Europa desde o início da colonização. Grandes intelectuais já trataram dessa

⁸⁸ LAZZAROTTO, Poti. “Poty e a prata da casa”. *Joaquim*, 1, abril 1946, p.7.

⁸⁹ *Ibid.* p. 7.

questão, como Sérgio Buarque de Holanda, que aborda esse tema no início de *Raízes do Brasil*:

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.⁹⁰

Outro autor que trata com muita profundidade dessa questão da absorção, no Brasil, de ideias externas (especialmente vindas da Europa) é Roberto Schwarz. Segundo ele, a adoção de ideias estrangeiras causa um desajuste quando implantadas num ambiente muito diverso do lugar onde foram gestadas, como no caso do Brasil. É famoso seu ensaio “As ideias fora do lugar”, onde analisa algumas contradições existentes no Segundo Reinado: de um lado, a existência de uma ideologia liberal, tanto na política quanto na economia, e de outro, o sistema escravista – duas realidades que, teoricamente, não poderiam coexistir, mas que conseguiam conviver sem grandes problemas no Brasil. “O antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mãos dadas”,⁹¹ observa Schwarz a certa altura. Mais a frente, conclui que, “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias européias, sempre em sentido impróprio.”⁹²

Em outro ensaio, Schwarz resume sua tese de forma precisa e sintética:

É certo que atrazo (*sic*) e atualização têm causas internas, mas é certo também que formas e técnicas (...) que se adotam nos momentos de modernização foram criadas a partir de condições sociais muito diversas das nossas, e que a sua importação produz um desajuste que é um traço constante de nossa civilização. Em perspectiva nacional, este desajuste é a marca do atrazo. Em perspectiva mundial, ele é um efeito do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, de que revela aspectos essenciais, donde o seu significado “universal”. Noutras palavras, não inventamos o Romantismo, o Naturalismo, o Modernismo ou a indústria automobilística, o que não nos impediu de os adotar. Mas não bastava adotá-los para reproduzir a estrutura social de seus países de origem. Assim, sem perda de sua feição original, escolas literárias, científicas e Volkswagens (*sic*) exprimiram aspirações locais, cuja dinâmica entretanto era outra.⁹³

Schwarz lembra, no entanto, que esse é um problema que não pode ser encarado com preconceitos: para ele, não se pode negar que, “em certo plano, o desajuste é uma inferioridade, e que a relativa organicidade da cultura européia é um ideal”⁹⁴, mas frisa que isso “não impede noutro plano que as formas culturais de que nos apropriamos de maneira

⁹⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Cia da Letras, São Paulo, 1995, p. 31.

⁹¹ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Editora 34, São Paulo, 2000, p 18.

⁹² *Ibid.* p. 29.

⁹³ SCHWARZ, Roberto. “Cuidado com as ideologias alienígenas”. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978, p. 115.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 116.

mais ou menos inadequada possam ser negativas também em seu terreno de origem, e também que sendo negativas lá, sejam positivas aqui, na sua forma desajustada”.⁹⁵

De qualquer forma, vemos que seria muito difícil para um país recentemente colonizado como o Brasil não se apropriar de técnicas e ideologias de outras nações, em especial das metrópoles europeias que colonizaram as Américas. Por isso não é possível se fazer uma análise abordando o design gráfico de uma revista brasileira da década de 1940 sem levar em conta o que acontecia na Europa. Vamos agora tratar especificamente dos aspectos visuais da *Joaquim* (e de mais algumas revistas de sua época), usando como base o que já vimos no capítulo anterior.

3.2 – Outras revistas brasileiras – aspectos visuais

A década de 1940 foi marcada por importantes acontecimentos, tanto em escala mundial como em escala nacional. No plano internacional, a primeira metade da década assistiu a maior de todas as guerras, que traria mudanças políticas e sociais importantes. No plano interno, coincidiu com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o término da ditadura Vargas, e com ela a extinção do famigerado DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criado em dezembro de 1939, entidade com um campo de atuação gigantesco e que, dentre suas várias atribuições, era responsável pela censura.

Foi dentro desse contexto que apareceram, no Brasil, muitas revistas literárias como *Joaquim*. Dentre elas, podemos citar *Edifício* (Belo Horizonte, 1947), *Revista Brasileira de Poesia* (São Paulo, 1947-1960), *Orfeu* (Rio de Janeiro, 1948), *Sul* (Florianópolis, 1949-1952), *Revista Branca* (Rio de Janeiro, 1950-1954), *Clã* (Fortaleza, 1946-1957), *Paralelos* (São Paulo, 1947), entre muitas outras. Embora já tenhamos exposto algumas de suas características no capítulo anterior, vale citar aqui a definição de Maria Lúcia Camargo acerca das revistas literárias:

Quando falamos em “revista literária”, geralmente nos referimos a um tipo específico de periódico, surgido em fins do século XIX e consolidado nas primeiras décadas do século XX, que pode ser caracterizado a partir de alguns pontos em comum: tiragens reduzidas, circulação em âmbitos restritos, pouco ou nenhum espaço publicitário, ausência de financiamentos oficiais e institucionais, existência efêmera. Mas talvez a característica mais marcante, e que de fato identifica essas “pequenas revistas”, seja o vínculo entre tais periódicos e os grupos de artistas e intelectuais que fazem da revista o seu veículo de expressão.⁹⁶

⁹⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁶ CAMARGO, Lúcia Camargo. “Revistas literárias contemporâneas”. In: LUSTOSA, Isabel (org.), *Op. Cit.* p. 255.

Chama a atenção o fato de que geralmente esse tipo de revista não ser objeto de estudo em relação aos seus aspectos gráficos (revistas como *Klaxon* são exceção). É mais comum encontrarmos trabalhos de análise focando revistas ilustradas ou de variedades, que são direcionadas a um público mais amplo e possuem tiragens bem maiores que revistas culturais. De fato, as revistas ilustradas e de variedades parecem se preocupar mais com seus aspectos de design, em agradar o leitor com uma aparência visual mais sofisticada. Mas isso não significa que revistas literárias ou culturais não se preocupassem com sua apresentação gráfica.

Dentre essas revistas com o mesmo perfil de *Joaquim* acima citadas, podemos destacar a revista *Clã*, editada em Fortaleza, pelos seus aspectos visuais. Na figura 12 vemos a capa do primeiro número da revista, e logo percebemos que há ali alguns aspectos que a aproximam do design gráfico moderno. Primeiramente, não vemos nenhum tipo de ilustração, mas apenas elementos tipográficos na composição visual da capa. O número da revista aparece em destaque, tanto pelo tamanho quanto por sua localização centralizada na página. Notamos assim que a tipografia não é usada como simples signo, mas recebe tratamento de imagem. Além disso, há um equilíbrio em relação às letras e os generosos espaços em branco. Embora possamos perceber o uso de letras serifadas, como no título, não é uma tipografia ornamentada e, em seu aspecto geral, é uma composição simples, clara e com grande legibilidade, conforme os preceitos funcionalistas adotados por boa parte dos designers gráficos da primeira metade do século XX. Se compararmos a capa da revista *Clã* com de outras revistas do mesmo período, veremos que ela possuía um design diferenciado. Na figura 13, por exemplo, temos as capas da revista *Colégio*, publicada em São Paulo, e da revista *Província de São Pedro*, de Porto Alegre. Na comparação com *Clã*, são capas que apresentam um aspecto mais antiquado, com elementos tipográficos estilizados e mais decorativos (mas com menor legibilidade), com o uso de ilustrações também conservadoras e em desacordo com qualquer estilo artístico moderno, como também não há aquele aspecto mais “limpo” que se percebe em *Clã*, especialmente no caso da revista *Colégio*.

No entanto, ao abrir a revista, ficava mais difícil ver o que pudesse lembrar o design gráfico moderno (fig. 14). Talvez ainda seja possível citar o uso do espaço em branco, a não utilização de ilustração e texto numa mesma página e margem superior grande no início dos artigos. Mas, de uma forma geral, *Clã* não diferia muito das outras revistas culturais brasileiras da época, que possuíam um padrão gráfico bastante conservador. De fato, era muito comum essas revistas concentrassem apenas na capa seus esforços no que diz respeito à

visualidade gráfica. Conforme observa Ana Luiza Martins em relação às revistas modernistas brasileiras:

Naquelas páginas periódicas, no tocante à arte gráfica não se observou tratamento plástico inovador e/ou artista (*sic*) afinado com as novas estéticas em curso. Salvo nas capas, em que o cuidado da mensagem moderna se fazia sentir como representação do ideário assumido pela revista, no caso das revistas de arte.⁹⁷

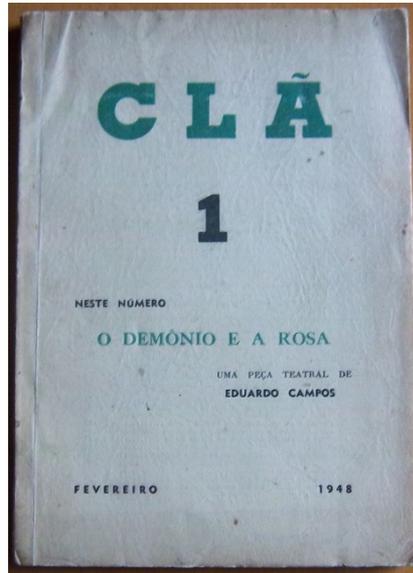


Figura 12 – Capa do primeiro número da revista *Clã*, de fevereiro de 1948.



Figura 13 – capas das revistas *Colégio* (número 3, setembro de 1948), e *Província de São Pedro* (número 9, junho de 1947).

De qualquer forma, essas revistas voltadas à arte e cultura costumavam deixar claro que se preocupavam com sua apresentação gráfica. A revista *Clã* faz questão de publicar no seu terceiro número, de junho de 1948, um excerto da revista *Letras e Artes* (outra revista cultural

⁹⁷ MARTINS, Ana Luiza. “Páginas revisteiras modernistas: letra e imagem”. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *História, imprensa e literatura*, Edições Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2008, p. 247.

da época, editada no Rio de Janeiro), onde esta elogiava a qualidade da revista cearense. Com o título de “Clã”, uma grande revista do norte, o texto dizia o seguinte:

O norte acaba de dar ao centro e ao sul do país uma lição exemplaríssima em questão de revista literária.

“Clã”, já em segundo número, lançada em Fortaleza-Ceará, é uma publicação como não víamos há tempos entre nós: **apresentação gráfica** (grifo meu), colaboradores, etc., que despertam interesse.

Mais à frente veremos que *Joaquim* também se preocupava com sua qualidade gráfica.

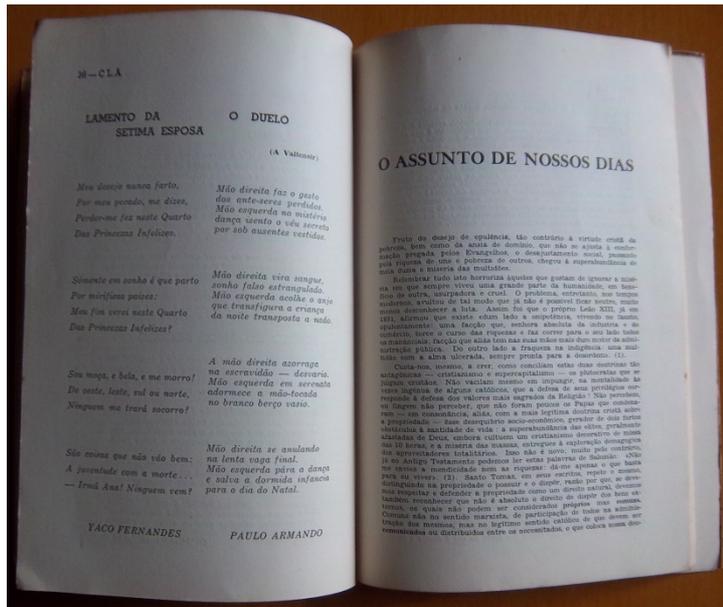


Figura 14 – páginas da revista *Clã* (n.º 1, fevereiro de 1948).

3.3 – Outras revistas paranaenses – aspectos visuais

Conforme já observamos no último tópico do capítulo anterior, a indústria gráfica demorou certo tempo para se desenvolver no Brasil. No caso do Paraná, o desenvolvimento da indústria gráfica vai começar a partir da emancipação do estado, em 1853, com a criação da Typographia Paranaense. A empresa foi criada já no ano seguinte à emancipação pelo tipógrafo fluminense Cândido Martins Lopes, atendendo um convite de Zacarias de Goés e Vasconcelos, o primeiro presidente da província.⁹⁸ Mas o crescimento das empresas atuantes no ramo gráfico vai receber um maior impulso a partir do final do século XIX, com o crescimento da urbanização, e também com a ajuda de imigrantes vindos da Europa (em especial alemães) e que traziam um maior conhecimento acerca das técnicas de produção

⁹⁸ PRESAS, Guadalupe Fernandes; PRESAS, Joaquin Fernandez. *Memórias & Histórias da Indústria Gráfica do Paraná*. Curitiba, SIGEP; ABIGRAF-PR, 2007, p. 34.

gráfica. Se observarmos os nomes dos proprietários das empresas gráficas pioneiras do estado, veremos nomes como Schrappe, Folch, Kugler e Haupt.⁹⁹

Na época de *Joaquim*, podemos dizer que o Paraná possuía um parque gráfico relativamente consolidado. No caso de periódicos, especialmente àqueles voltados para áreas de cultura e artes, havia um número razoável de títulos circulando não só em Curitiba, mas também em outras cidades da região. Além das já citadas *O Livro* e *A Ilustração*, podemos citar outras, como *Marinha...*, cujo subtítulo era “revista do litoral paranaense”, editada em Paranaguá. Embora se autodesignasse como uma revista de atualidades, *Marinha...* tinha importantes nomes da cultura paranaense: Leôncio Correia era seu diretor de honra, Rodrigo Júnior foi um dos editores, e tinha colaboradores como Romário Martins, De Plácido e Silva, Euclides Bandeira e João Turin (este último colaborando com gravuras). Além desses nomes, possuía colaboradores em Ponta Grossa, São Paulo, Porto Alegre, Salvador, Minas e até em Salto (Uruguai) e Buenos Aires.

Em Ponta Grossa, *Vida Princesina*, cujo ideário paranista saltava aos olhos quando se autodefinia como “periódico de cultura e propaganda que fomenta o progresso comercial, industrial e pastoril do estado do Paraná”. Embora a redação fosse em Ponta Grossa, era editada em Curitiba.

A revista *Prata de Casa*, editada em Curitiba, era de propriedade de Leo Júnior e Leocádio Correia. Revista literária à qual *Joaquim* de certa maneira se contrapunha, já que fazia algumas críticas indiretas a ela (pensemos no título da já referida entrevista de Poty no primeiro número de *Joaquim*: “Poty e a Prata de Casa”). Apesar disso, Dalton já havia contribuído para a revista com alguns contos.

Já *A Alvorada* pretendia ser uma revista de cultura, mas bastava folhear algumas páginas para perceber que se enquadrava mais como uma revista de variedades, com seções de sociedade e outros artigos mais populares. Foi uma revista mensal Curitibana.

Outro periódico que merece destaque é o jornal *Século*. Era um periódico que se aproximava bastante da linha editorial de *Joaquim*. O jornal informava que tinha Loio Pérsio e Almo Saturnino como orientadores, e no editorial de apresentação do primeiro número, de 11 de julho de 1948, havia um discurso que lembra muito algumas posições de *Joaquim*:

Sem o vesgo “chauvinismo” que caracteriza a mentalidade dominante em certos órgãos de província, o novo periódico anseia a trajetória da universalidade.

...

(o jornal *Século*) combaterá sem tréguas as igrejinhas de elogios mútuos, os figurões enfatuados e inacessíveis, que se supõem deuses olímpicos, mas que rescendem a múmias; os medalhões

⁹⁹ Cf. PRESAS, Guadalupe Fernandes & PRESAS, Joaquin Fernandez. *Op. Cit.*

que galgaram posição de destaque através do plágio e da propaganda de si mesmos.

De uma forma geral, esses periódicos não apresentavam uma visualidade condizente com os preceitos modernos de design que analisamos no segundo capítulo. Vejamos alguns exemplos: nas figuras 15, 16 e 17 temos as capas das revistas *Marinha...*, *Prata de Casa* e *A Alvorada*. Elas seguem um padrão bastante parecido: todas destacam grandes imagens fotográficas no centro da página, com o título na parte superior (também centralizado), e os dados da edição na parte inferior da página. Note-se que são imagens “paranistas”, uma vez que são usadas imagens de locais característicos do estado, como imagens da cidade de Curitiba e a mata de pinheiros. No caso da tipografia, há o predomínio de letras serifadas e estilizadas, lembrando mais os estilos ornamentados do *art nouveau* e do *art decó*, como se vê com mais nitidez no título e subtítulo da revista *Marinha...* O título está mais para o *art decó*, com sua composição geometrizada, e o subtítulo está mais de acordo com o *art nouveau*, devido a suas linhas sinuosas e entrelaçadas, características essas que vimos no capítulo anterior. Também não percebemos uma grande preocupação com o espaço em branco, embora eles existam (menos na *Prata de Casa*). Pelo menos é o que demonstra o uso de grandes imagens que tomam a maior parte do espaço da página. Entretanto, se olharmos para capas de revistas com um design embasado em princípios funcionalistas, verificaremos que sua composição se baseia principalmente no elemento tipográfico, por vezes com a utilização de elementos geométricos. Basta comparar a capas destas revistas paranaenses com a capa de Vilmos Huszár para a revista *De Stijl* (fig. 8) e mesmo com a capa de *Klaxon* (fig. 11).

No entanto, vale destacar o amplo uso de imagens fotográficas nessas revistas, que pode ser considerado como uma característica moderna. Conforme verificado no capítulo anterior, o que se entende por moderno nos dias de hoje tem forte relação com o acelerado desenvolvimento técnico e científico que o mundo vive desde a Segunda Revolução Industrial, e a fotografia é um dos principais ícones desses novos tempos. Importante frisar que, a partir das primeiras décadas do século XX, no Brasil, os periódicos (em especial as revistas ilustradas e de variedades), passaram a fazer amplo uso de imagens fotográficas. Segundo Márcia Padilha (que analisa a relação entre a publicidade e a vida urbana na São Paulo da década de 1920), reproduções fotográficas ainda eram uma novidade nesse período, e causavam admiração em boa parte dos leitores. As revistas então usavam a fotografia como um importante atrativo para o seu público. Para Padilha, a exibição e o domínio da técnica fotográfica era uma forma de aproximação a capital paulistana do que se considerava o “mundo civilizado”. A autora ainda afirma que:

A fotografia ganhou o *status* de documento iconográfico com o aperfeiçoamento da técnica de impressão e com a agilidade dos novos aparelhos, conquistas ainda recentes. A pretensa isenção da fotografia acabou conferindo-lhe *status* de ator social na formação de opinião, um dos motivos pelo qual passou a disputar espaço com artigos e crônicas literárias. A fotografia não era apresentada como uma representação do real, mas como a própria realidade nas páginas da revista.¹⁰⁰

Também é interessante a visão de Vilém Flusser, que em *Filosofia da Caixa Preta* define o mundo atual como um mundo que ele chama de pós-industrial, onde o homem é dominado por aparelhos. Segundo o autor

A fotografia enquanto objeto tem valor desprezível. Não tem muito sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite. Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial. *Pós-indústria* é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos. Não mais possuir e distribuir propriedades (capitalismo ou socialismo). Trata-se de dispor de informações (sociedade informática). Não mais um par de sapatos, mais um móvel, porém, mais uma viagem, mais uma escola. Eis a meta. Transformação de valores, tornada palpável nas fotografias.¹⁰¹

E, mais a frente, conclui:

A hipótese aqui defendida é esta: a invenção do aparelho fotográfico é o ponto a partir do qual a existência humana vai abandonando a estrutura do deslizamento linear, próprio dos textos, para assumir a estrutura do saltar quântico, próprio dos aparelhos. O aparelho fotográfico, enquanto protótipo é o patriarca de todos os aparelhos. Portanto, o aparelho fotográfico é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos.¹⁰²

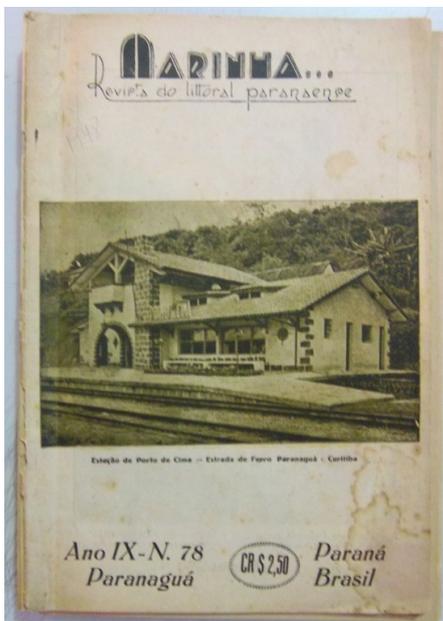


Figura 15 – Capa da revista *Marinha...*, (n.º 78, agosto de 1948)

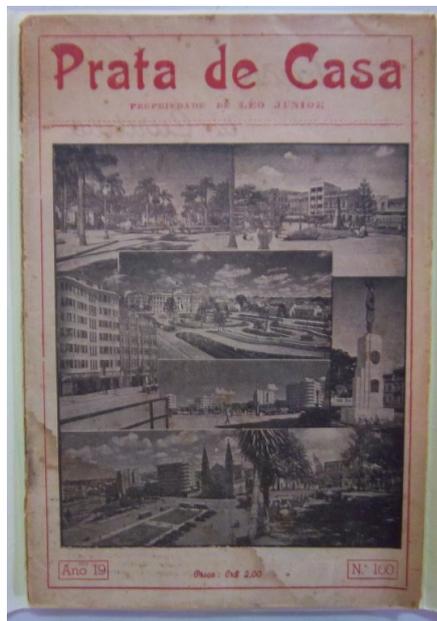


Figura 16 – Capa de revista *Prata de Casa* (n.º 100, março de 1945)

¹⁰⁰ PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo, Annablume, 2001, p. 47.

¹⁰¹ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo, Annablume Ed., 2011, p. 70.

¹⁰² *Ibid.*, p. 94.



Figura 17 – Capa da revista *A Alvorada* (n.º1, janeiro de 1947).

Então, voltando às nossas imagens, podemos afirmar que as capas demonstram um grande ecletismo em sua composição, misturando elementos de origens diversas, sem critérios claros e sem seguir uma tendência específica. Há elementos que podemos considerar como modernos (presença das fotografias, referência em estilos gráficos europeus como o *art nouveau* e o *art déco*) e outros como outros conservadores (diagramação).

Ainda assim, talvez possamos perceber alguns elementos na capa de *A Alvorada* que estão um pouco mais de acordo com os princípios modernos do design gráfico anteriormente estudado. Embora haja algo de decorativo no título, que está como que numa bandeira, a tremular ao vento, não se pode negar que há um interessante contraste entre tons claros e escuros. Conforme observa Allen Hurlburt (autor que não esconde sua admiração pelo design funcionalista da primeira metade do século XX) "quando uma imagem escura é justaposta a uma imagem de tons claros, o contraste valoriza ambas as imagens e dá um impacto visual ao design"¹⁰³. Há de fato certo "impacto visual" na capa da revista, na utilização do branco e do preto (note-se que a fotografia também está em preto-e-branco, sem o tom amarelado/envelhecido que há na fotografia da capa de *Marinha...*, por exemplo), como também causa certo impacto o uso do tom laranja, resultando num interessante contraste de cores. Também chama a atenção a utilização do espesso fio em laranja separando a imagem dos dados da edição. Fios grossos separando textos eram bastante utilizados por alguns estilos modernistas, como o De Stijl.

¹⁰³ HURLBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo, Nobel, 2002, p. 64.

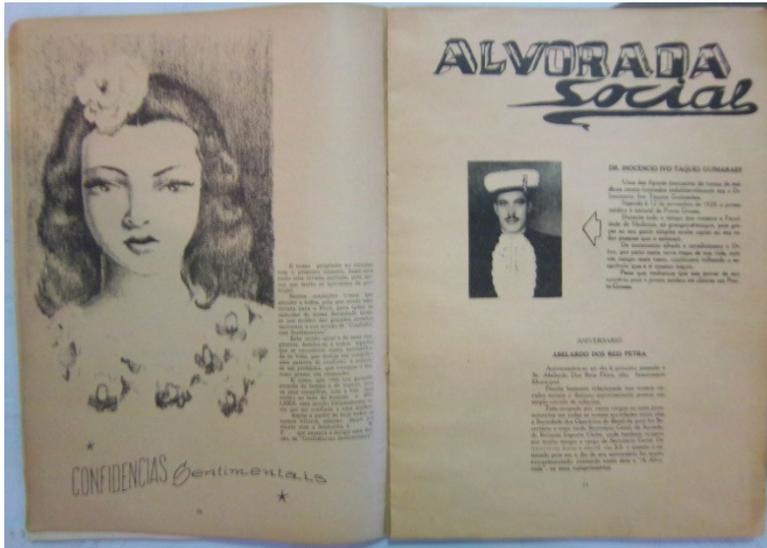


Figura 18 – páginas da revista *A Alvorada* (n.º 1, janeiro de 1947).

Ao observarmos as páginas internas de *A Alvorada*, também é possível perceber um layout um pouco mais afinado com algumas tendências modernas. Na figura 18, podemos ver certa limpeza visual devido ao uso de grandes espaços em branco, o que pode ser considerado não apenas funcional, mas também elegante. Os textos são curtos e bem distribuídos, embora os títulos mais ornamentados não estejam de acordo com o conceito de legibilidade. Tirando a capa, que era em papel *couché*, *A Alvorada* não usava um papel de grande qualidade, e suas fotos e ilustrações são sempre em preto e branco. Não é possível saber ao certo o porquê do uso de um papel de menor qualidade para o miolo, já que no papel *couché* a reprodução sai bem mais nítida, mas é possível que fosse por uma questão de economia, ou por falta de material no mercado gráfico.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Embora o presente trabalho não pretenda abordar a relação entre editores e gráficas, vale deixar registrado dois exemplos que dão a entender que havia certas dificuldades nessa relação. O primeiro diz respeito à revista *Marinha...*, que na edição 78, de agosto de 1948, informa no editorial que ficou sem circular alguns meses devido “à falta absoluta de gráficos, com que lutaram as oficinas onde a periódica é impressa: coisas da época que passamos”.

Parece que problemas com gráficas e empresas voltadas ao mercado editorial eram comuns mesmo em cidades maiores, como no Rio de Janeiro, onde era editada a revista *Dom Casmurro* – periódico literário bastante prestigiado na época. Na edição 451/452, de dezembro de 1946, um editorial de *Dom Casmurro* também prestava contas ao leitor sobre atrasos na circulação da revista. Chega a ser um pouco engraçado o tom ao mesmo tempo dramático, lamurioso e ameaçador da revista (mas que ao mesmo tempo revela a natureza de alguns problemas), que diz o seguinte: “Devido a falta de papel couché no mercado, e ao atrazo dos navios que deveriam trazê-lo, aos nossos fornecedores – ‘T. Janér, Indústria e Comércio’ – que assim, após 10 anos foram obrigados a nos deixar impossibilitados de apresentar o nosso número do fim de ano; devido ainda ao PREÇO ABSURDO, VERDADEIRO ROUBO, CASO LEGÍTIMO DE POLÍCIA, DO PAPEL COUCHÉ NACIONAL, SEM QUE O GOVERNO TOME QUALQUER PROVIDÊNCIA, MUITO AO CONTRÁRIO, PROTEGE AINDA ESSES EXPLORADORES, AGRAVANDO A IMPORTAÇÃO DO PAPEL ESTRANGEIRO (mais barato que o nacional), deixando a imprensa sem meios de defesa contra esses exploradores do povo que um dia, não longiquo (*sic*), terão que prestar contas a alguém, seja a quem for ou a que partido pertença, pois a paciência já se vai esgotando, este número, que deveria sair em Dezembro, só pode aparecer em fevereiro, pelo que pedimos desculpas a nossos leitores e anunciantes.”

No entanto, a revista não parecia seguir um diagrama específico que organizasse o seu conteúdo. O diagrama (ou “grid”) é um sistema de colunas e linhas onde se estabelece a divisão dos espaços da página, e a partir dele se pode planejar melhor a distribuição dos elementos (textos e imagens) do layout. Na figura 19 temos um exemplo: o sistema de “grid” de doze unidades, criado pelo designer alemão Willy Fleckhaus. Trata-se de um diagrama mais sofisticado do que comumente vemos em revistas literárias brasileiras do período aqui estudado, evidentemente (a revista *Joaquim* possuía uma diagramação que não ultrapassava quatro colunas, por exemplo). Mas dá uma boa ideia de como funciona um diagrama e de como é possível distribuir texto e imagens na página.

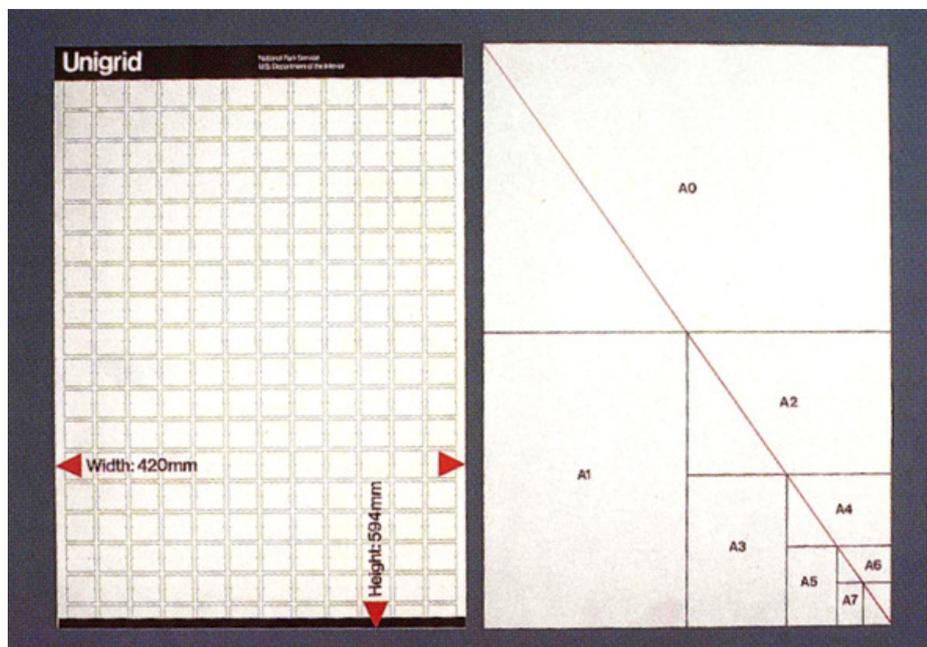


Figura 19 – diagrama de 12 unidades, elaborado por Willy Fleckhaus.

No caso de *A Alvorada*, se observarmos mais uma vez a figura 18 (mais especificamente a página da direita) veremos que a imagem e os textos não seguem uma distribuição organizada como exigiria o uso de um diagrama. Basta imaginarmos algumas linhas verticais que passem pela borda dos elementos: veremos, por exemplo, que a margem direita do título vai além da margem do texto que está logo abaixo, e que a margem esquerda da foto também está em desalinho com a margem esquerda do título. Já na figura 20 vemos colunas de texto em diagonal (página da direita), que são usadas com certa frequência na revista, e que também indicam a ausência de um diagrama. No entanto, a presença de um diagrama nem sempre é sinônimo de um bom design da página. Hurlburt afirma o seguinte:

O diagrama tem muitos defensores e muitos detratores. Usado com habilidade e sensibilidade, pode produzir layouts de bom efeito e funcionais. Aplicado a uma série de unidades, pode dar

origem a um sentido de sequência, de continuidade, que dá distinção ao todo, pela padronização. Todavia, nas mãos de um designer não muito habilidoso, pode se converter numa autêntica camisa-de-força, resultando em layouts duros, de rígido formato.¹⁰⁵



Figura 20 – segunda capa e primeira página da revista *A Alvorada* (n.º 1, janeiro de 1947).

Ainda na figura 20, na página esquerda (que é a segunda capa da revista, portanto em papel *couché*), temos um anúncio construído de forma bem interessante. Há ali um elemento muito caro ao design gráfico da primeira metade do século XX: o equilíbrio assimétrico. Nesse anúncio de um estúdio de fotografia, mesmo estando dispersos, os elementos conseguem se manter em coesão e equilíbrio. Contribui para isso uma espécie de sombra ao fundo (pelo menos há essa noção de profundidade devido à sobreposição de elementos, que também é um recurso gráfico), cujos contornos seguem o padrão assimétrico da composição, e que faz uma ligação entre a caixa de texto da direita com o que seria algumas fotos como que deixadas a esmo no canto superior esquerdo. Anúncios elaborados dessa forma não eram muito comuns em revistas literárias ou de artes em geral. Mesmo revistas voltadas para um público mais amplo tinham um aspecto mais conservador. Comparemos as imagens das páginas de *A Alvorada* com a figura 21, da revista *Marinha...*, e veremos como esta tem um aspecto bem mais conservador: uma aparência poluída, sem valorizar o espaço em branco; e o anúncio, juntamente com uma caricatura de Nilo Sampaio, totalmente com aspecto de uma peça gráfica do século XIX – aparência totalmente antiquada em relação ao que se considerava “moderno” nos anos 1940 no âmbito do design gráfico.

¹⁰⁵ HURLBURT, Allen. *Op. cit.* p. 83.



Figura 21 – páginas da revista *Marinha...* (n.º 78, agosto de 1948).

No entanto, devemos relembrar o que dissemos um pouco acima: que revistas de variedades geralmente tinham um aspecto gráfico mais arrojado e mais próximo de tendências gráficas modernas, e que a revista *A Alvorada* se enquadrava mais neste último caso, embora se autodefinisse como uma revista de cultura. Mas agora que já temos algum embasamento acerca de características gráficas de outras revistas da época de *Joaquim*, vamos finalmente analisar alguns aspectos visuais dessa revista, que é o principal propósito deste trabalho.

3.4 – Aspectos visuais da revista *Joaquim*

Vimos que *Joaquim* ambicionava em se apresentar como uma revista moderna, conectada com as ideias da atualidade, mas será que essa preocupação foi além do conteúdo textual? Embora a principal preocupação de revistas literárias da época se concentrasse em seu conteúdo literário, conforme já observado, há alguns indícios que permitem dizer que *Joaquim* se preocupava com sua apresentação gráfica, embora tal preocupação não tivesse grande peso na concepção geral da revista. Para uma melhor explanação, vamos abordar separadamente alguns aspectos da revista.

3.4.1 – as ilustrações de *Joaquim*

Na edição 10 de *Joaquim* (maio de 1947), é publicado um elogioso artigo de Quirino Campofiorito¹⁰⁶, intitulado “Os ilustradores de *Joaquim*”. Embora seja um artigo voltado

¹⁰⁶ Quirino Campofiorito (1902-1993) foi um importante crítico de arte na época, além de trabalhar com diversas atividades voltadas para as artes gráficas (desenho, pintura, gravura, caricatura, etc.).

especificamente para os ilustradores da revista (como o título informa), Campofiorito faz algumas declarações interessantes. Ele inicia o artigo falando da técnica de zincogravura que era utilizada pelos colaboradores da revista: “Tendo por norma empregar clichês gravados diretamente sobre o zinco, JOAQUIM obteve um valor novo para a ilustração em nosso país.”

Mais a frente afirma o seguinte:

Podemos reconhecer que os ilustradores de JOAQUIM imprimem à revista um aspecto gráfico realmente artístico, à semelhança das publicações que oferecem aos seus leitores estampagens originais de clichês diretamente executados pelo artista. Em se tratando de uma revista literária, isso garante a JOAQUIM uma situação privilegiada entre suas congêneres. Adquire um aspecto gráfico corretíssimo, resultante da estreita afinidade que ressalta à primeira vista, da obra de seus ilustradores, com as características da técnica tipográfica usada.

Campofiorito conclui o artigo afirmando que Joaquim, através de suas ilustrações, dava “um exemplo às revistas do mesmo gênero que aparecem no Rio de Janeiro e S. Paulo”.

Enfim, percebemos pela leitura do artigo que a qualidade gráfica atribuída à revista *Joaquim* se baseava quase que exclusivamente na qualidade de suas ilustrações. De fato, é difícil negar que suas ilustrações eram o grande ponto forte de sua visualidade. A revista contava com nomes que iriam adquirir grande peso nas artes paranaenses, sendo que os dois principais eram Guido Viaro e Poty Lazzarotto, não só por serem responsáveis pelo maior número de ilustrações, como também por serem os artistas mais consagrados a contribuir na *Joaquim*. Mas havia também a contribuição de outros artistas importantes, situados como “novos” ou mesmo “modernos”, como Esmeraldo Blasi Jor., Renina Katz, Bakun, e Nilo Previdi.

As figuras 22 e 23 dão uma ideia do que Campofiorito fala em seu artigo. As ilustrações de Poty Lazzarotto e Guido Viaro, confeccionadas especialmente para contos de Dalton Trevisan, fazem uma perfeita coesão com o preto-e-branco formado entre a tipografia e a página. Mais uma vez citamos Hurlburt, que destacava a importância do contraste entre tom e cor:

No design gráfico, o branco do papel e o negro da tinta de impressão representam as duas forças mais opostas na feitura do design. (...) Na página impressa, o contraste de valor assume muitas formas: é a relação do negrito e a linha branca na contraposição; a imagem negativa ou reversa jogada contra a imagem positiva; a imagem de um escuro intenso colocada no espaço branco.¹⁰⁷

Talvez sejam esse forte contraste e essa coesão que Campofiorito chama de “aspecto gráfico corretíssimo”. Cabe lembrar ainda que todas as ilustrações de *Joaquim* eram em preto e branco, com exceção de algumas ilustrações de capa, como também algumas ilustrações de

¹⁰⁷ HURLBURT, Allen. *Op. cit.* p. 64.

anúncios colocadas na segunda, terceira ou quarta capa. Imagens fotográficas foram usadas raríssimas vezes.

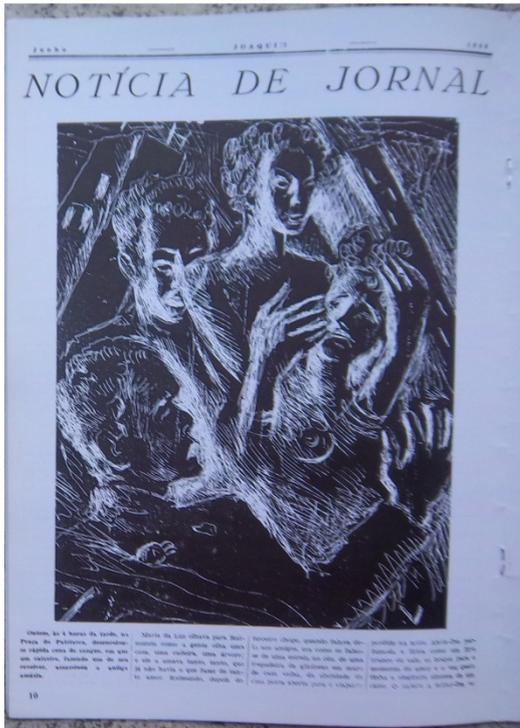


Figura 22 – Ilustração de Guido Viaro para o conto “Notícia de Jornal”, de Dalton Trevisan (*Joaquim* n.º 2, junho de 1946)



Figura 23 – Ilustração de Poty Lazzarotto para o conto “Eucaris a dos olhos doces”, de Dalton Trevisan (*Joaquim* n.º 1, abril de 1946)

Outra característica dessas ilustrações é sua semelhança com os trabalhos dos expressionistas alemães. O expressionismo teve seu grande momento na primeira metade do século XX, mas é difícil defini-lo já que, conforme observa Norbert Lynton, “nunca houve um movimento ou grupo que se anunciasse como ‘expressionista’ e definisse seus propósitos expressionistas”.¹⁰⁸ Segundo ele, “a palavra expressionismo não pretendia, em geral, significar nada de mais preciso do que subjetivismo antinaturalista”.¹⁰⁹ O autor ainda afirma que:

O individualismo desse gênero foi afirmado em graus variáveis e com justificações várias por muitos expressionistas. Se, de fato, expressionismo significa alguma coisa, ele quer dizer o uso da arte para transmitir a experiência pessoal. A exploração da personalidade parece ser-lhe essencial, e isso requer uma certa postura consciente ou inconsciente por parte daqueles artistas não dotados de uma personalidade própria muito acentuada. Isso nos ajuda ver por que não pôde haver estilo, ou grupo, ou movimento que representassem apropriadamente o expressionismo.¹¹⁰

¹⁰⁸ LYNTON, Norbert. *Expressionismo*. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2000, p. 31.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 31

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

De qualquer forma, era bastante comum que artistas expressionistas tratassem de problemas sociais em suas obras, como miséria, exploração do trabalho, violência. A artista Käthe Kollwitz, por exemplo, retratava esses dramas humanos em suas obras, e foi um dos principais nomes do expressionismo alemão. Vemos na figura 24 um de seus trabalhos mais conhecidos: *Necessidade*. Sentimos todo o desespero e angústia da mãe diante do filho que passa fome ao observamos essa sombria gravura. Não se pode deixar de notar certas semelhanças desse tipo de gravura com as ilustrações de *Joaquim*. Se compararmos a gravura de Kollwitz com as ilustrações das figuras 22 e 23, vamos perceber semelhanças entre seus traços, sua técnica e sua temática. Há algo daquela solidão, miséria e angústia humanas dos artistas expressionistas em grande parte das ilustrações de *Joaquim*, com suas figuras de traços deformados. As ilustrações sombrias, em preto e branco, também contribuem para suscitar esses sentimentos.



Figura 24 – Käthe Kollwitz, *Necessidade*, 1901. Litogravura, 15,5 x 15,2 cm.

Ainda no quesito ilustrações, também não podemos deixar de citar as capas de *Joaquim*. Já vimos que os periódicos, em geral, tem uma preocupação especial com suas capas, pois é ali que se dá o primeiro contato com o leitor, o que significa dizer que a capa que causa um impacto positivo tem enorme importância na conquista de leitores. No caso de *Joaquim*, o ponto forte de suas capas também se baseava mais em suas ilustrações do que na tipografia. Inicialmente, a revista repetiu a mesma ilustração de Poty (ver figura 2) nas sete primeiras

edições, apenas mudando a cor da ilustração. Mas, assim que a revista atingiu certo prestígio, outros nomes de peso passaram a assinar as ilustrações de capa: além de Poty, podemos citar Cândido Portinari, Heitor dos Prazeres e Di Cavalcanti (figura 25). Nomes de prestígio nacional, que indicavam a inserção de *Joaquim* num meio cultural bem além dos limites do Paraná, e que dizem respeito a uma das dimensões modernas da revista, que vai além do conteúdo textual.



Figura 25 – da esquerda para a direita: capa da edição n.º 15 de *Joaquim*, com ilustração de Di Cavalcanti; capa da edição n.º 20 de *Joaquim*, com ilustração de Cândido Portinari; e capa da edição n.º 21 de *Joaquim*, com ilustração de Heitor dos Prazeres.

3.4.2 – Aspecto físico da *Joaquim*

No caso das dimensões da revista, ela também destoava da maioria das outras revistas literárias, que comumente eram impressas na forma de brochura, como livros. *Joaquim* possuía dimensões mais próximas do padrão de revistas a que estamos acostumados, com folhas maiores e um menor número de páginas, se comparadas a livros. Essa diferença de formato fica muito clara na figura 26, onde podemos comparar o formato da revista *Joaquim* com as já citadas *Colégio* e *Província de São Pedro*. Porém, é interessante notar que, aparentemente, periódicos literários em formato de brochura, com mais conteúdo literário, eram tidos como mais adequados para esse perfil de revista. Pelo menos é o que dá a entender Monica Pimenta Velloso em sua análise acerca de revistas literárias modernas. Ao falar de *Estética* (revista que já mencionamos ao final do segundo capítulo) a autora afirma o seguinte:

A *Estética* apresentava-se como uma revista de “estudos” e, enquanto tal, destinava-se a atingir um círculo de leitores específicos, tendo uma tiragem que variava entre 500 e 800 exemplares.

Nesse microcosmo, as polêmicas tendiam a ocorrer *inter pares*; os textos elaborados dirigiam-se a um público com maior disponibilidade para leitura.¹¹¹

A autora ainda cita uma carta que o intelectual Rubens Borba de Moraes enviara à Prudente de Moraes Neto, um dos diretores de *Estética*, onde afirma que

a *Estética* é gorda. Bem nutrida, bom papel (...) Meu maior desgosto era a *Klaxon* ser magra. *Klaxon* foi revista de combate, que lutava, mordida, arranhava, descabelava. *Estética* é o moderno triunfante, afirmativo, bem instalado na vida, o modernismo que cumprimenta com a ponta dos dedos.¹¹²



Figura 26 – da esquerda para a direita: revistas *Colégio* (n.º 3, setembro de 1948), *Joaquim* (n.º 1, abril de 1946) e *Província de São Pedro* (número 9, junho de 1947).

No caso de *Joaquim*, sabemos que ela pretendia ser uma revista mais popular, embora não tenha atingido esse objetivo. Talvez essa pretensão explique o fato de não ser uma revista de conteúdo textual muito extenso, já que isso provavelmente tornaria mais difícil que a revista atingisse um público mais amplo. Também não deixa de ser interessante a afirmação de Rubens Borba de Moraes acerca de *Klaxon* possuir um aspecto visual agressivo e combativo como o seu conteúdo escrito, o que não deixa de ter certo parentesco com *Joaquim*, também uma revista de posição mais combativa, embora sua combatividade estivesse localizada em um nível mais regional do que a revista paulistana.

Ainda em relação ao aspecto físico da revista, vale destacar que era utilizado o papel *couché* para sua impressão. Como vimos, o *couché* é um papel mais resistente e de melhor qualidade, sendo até mesmo de manuseio mais agradável que outros tipos de papel. Na época, era mais comum a utilização de papel de menor qualidade em revistas com o mesmo perfil de *Joaquim*, sendo que muitas vezes se usava o papel jornal, mais áspero e de menor durabilidade.

¹¹¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. “Sensibilidade modernas: as revistas literárias e de humor no Rio da Primeira República”. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *História, imprensa e literatura*, Edições Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2008, p. 219.

¹¹² *Ibid.* p. 218.

3.4.3 – Composição e distribuição dos elementos visuais

No entanto, o design gráfico da revista não despertava muito interesse se observados outros aspectos de sua composição, para além das dimensões físicas, espessura e papel. Na figura 27, vemos duas páginas que exemplificam muito bem o padrão (ou falta de padrão) que *Joaquim* seguia em sua apresentação gráfica. Um primeiro ponto a destacar é a tipografia, que “sempre foi o principal elemento da página impressa”, conforme Hurlburt¹¹³. Nota-se que a revista não seguia um padrão nos seus títulos; ao contrário, usava uma variedade enorme de fontes: serifadas, sem serifas; às vezes em caixa alta, outras não; algumas vezes em forma manuscrita, etc. O tamanho da fonte dos artigos também costumava variar: geralmente era fonte 10 ou 11. Principalmente no caso da fonte 10, era um tamanho de letra que dificultava a legibilidade dos textos. Concluindo, não era uma revista que conquistava o olhar do leitor pela sua tipografia.



Figura 27 – páginas da revista *Joaquim* (n.º 3, julho de 1946).

Também não há como deixar de notar a falta de espaços em branco, tanto na separação dos elementos (entre ilustrações, colunas e títulos) como no pequeno recuo das margens da página. Certamente contribui para isso o fato de *Joaquim* ter como regra ser editada sempre com o mesmo número de páginas – mais especificamente, vinte páginas, contando capa e

¹¹³ HURLBURT, Allen. *Op. cit.* p. 98.

miolo. Não se sabe o porquê da revista seguir tão rigidamente essa regra (talvez somente o próprio Dalton pudesse elucidar essa questão), mas o fato é que todo o conteúdo tinha que caber nessas ditas vinte páginas, o que certamente contribuía para a impressão do conteúdo estar todo “empilhado” em um pequeno espaço.

Outro ponto que chama a atenção (e que está relacionado a essa questão do número de páginas) é a forma de continuidade dos artigos quando o texto passava de uma página para a outra. Na maioria das vezes o texto não seguia o padrão mais comum (pelo menos nos dias de hoje), ou seja, uma continuidade vertical, onde o texto que acaba na margem inferior da página continua na margem superior da página seguinte. Ainda na figura 27, por exemplo, a seção “história contemporânea” continua a partir do meio da página seguinte, enquanto que na parte superior dessa página, separada por um fio, inicia-se outro texto – o artigo “A filosofia e a arte”, de Erasmo Pilotto. Havia quebras de sequência muito mais radicais, inclusive. Não era incomum que um texto que se iniciasse na primeira página desse um salto e tivesse sua continuidade na última página. Esse tipo de procedimento era comum em periódicos já desde o século XIX, por uma simples questão de preencher lacunas, já que havia a preocupação em não deixar espaços vazios, mas é impensável que uma revista com uma visualidade gráfica moderna organizasse seu conteúdo dessa forma. Aliás, todo o conteúdo da *Joaquim*, de uma forma geral, era distribuído de forma confusa.

Nas figuras 28 e 29 há mais alguns exemplos dessa visualidade desorganizada: na figura 28 (página da esquerda), temos um autorretrato de Poty e mais um pequeno texto de duas colunas informando de sua viagem para a França; logo abaixo, separado por fios, a continuação do texto da página anterior em uma coluna com espessura igual a das duas colunas do texto que está logo acima; ao lado, alguns anúncios e, logo abaixo deles, ainda a continuação do texto da página anterior. Na página da direita, um artigo em duas colunas ocupa a maior parte dela, sendo que um pequeno espaço no canto inferior direito é usado para um texto da seção “Oh! As ideias da província”, dividido em duas colunas com a espessura de uma das colunas do texto principal da página. Ainda nessa página, chama a atenção o fato da fonte dos dois textos serem de tamanhos diferentes. Já na figura 29 também percebemos algumas dessas características, como diferenças no tamanho da fonte e uso de vários tipos. No canto inferior direito da imagem, vemos o expediente da revista, que parece estar ali para tapar um buraco da diagramação. Aliás, o expediente da revista não possuía um lugar padrão dentro da diagramação, ele sempre aparecia de forma aleatória, como a preencher alguma lacuna do layout. Enfim, os elementos são distribuídos de forma quase que anárquica, como que “jogados” e “amontoados” na página. O fato de a revista utilizar um diagrama para

organizar seu layout não ajudava muito, pois a impressão de desorganização era mais visível. Podemos dizer que era uma revista cansativa para se ler, com utilização de fonte pequena em seus textos e aparência poluída e confusa. De uma forma geral, não se pode dizer que era uma revista que se enquadrasse nos preceitos de legibilidade e funcionalidade, considerados preceitos de um design "moderno" nos anos de 1940, conforme vimos no capítulo anterior.



Figura 28 – páginas da revista Joaquim (n.º 6, novembro de 1946).

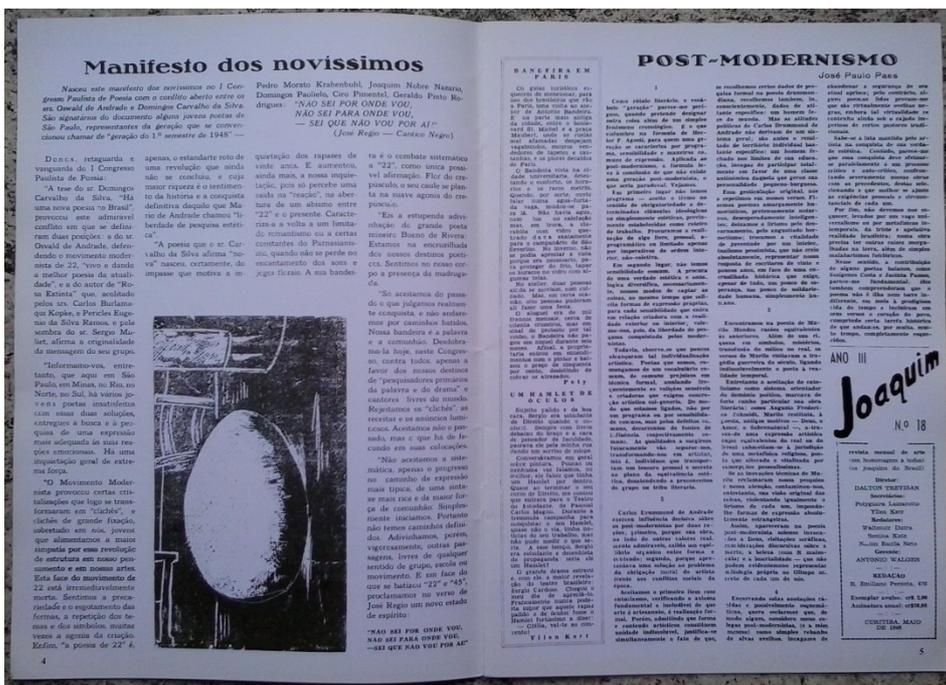


Figura 29 – páginas da revista Joaquim (n.º 18, maio de 1948).



Figura 30 – página da primeira edição da revista *Klaxon*, de maio de 1922.

Mais uma vez, não podemos deixar de fazer uma comparação com *Klaxon* (fig. 30). Vemos na imagem uma página interna da revista dos modernistas paulistanos, em que se observa a utilização de fios grossos (como no *De Stijl* e na *Nova Tipografia*), uso de fontes de maior tamanho (no caso do título da revista, até exagerado), grandes margens, maior espaço entre as linhas – características que deixam a leitura mais fácil e agradável.

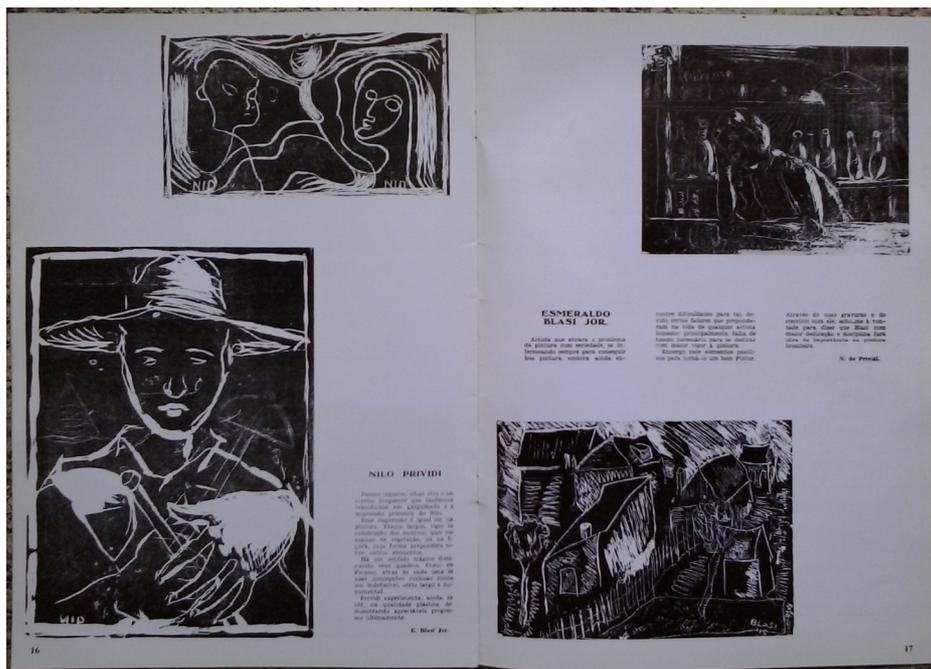


Figura 31 – páginas da revista *Joaquim* (n.º 19, julho de 1948).

Em toda a trajetória de *Joaquim*, a única edição onde é possível apontar algumas páginas com uma apresentação visual mais próxima dos conceitos de legibilidade e funcionalidade é na edição 19, de julho de 1948. Esse número foi dedicado quase que exclusivamente aos ilustradores de *Joaquim*. Na figura 31 temos um exemplo de duas das páginas dessa edição: pequenos textos apresentavam uma sintética biografia dos artistas, dando-se destaque a algumas ilustrações deles. Podemos perceber que nessas páginas existe um equilíbrio assimétrico, o uso de poucos elementos, como também o maior uso do espaço em branco que dá a impressão de limpeza da página. No entanto, essas páginas foram uma exceção dentro do padrão anárquico e confuso que a revistas sempre seguia.

3.4.4 – Anúncios da revista *Joaquim*

Outro aspecto da revista que chama a atenção pelo seu aspecto conservador diz respeito aos anúncios. Conforme já observado, *Joaquim* era uma revista de muitos anunciantes, algo raro para um periódico com seu perfil. No entanto, a forma de apresentar seus anúncios também estava mais próxima dos padrões do século XIX do que de padrões modernos da primeira metade do século XX. Na figura 32 percebemos o quanto *Joaquim* estava longe de uma visualidade moderna em relação aos seus anúncios. Não há nada ali daquela sofisticação, daquela preocupação com a forma e distribuição dos tipos que caracterizavam a publicidade de revistas mais ligadas às vanguardas artísticas, conforme visto no capítulo anterior. Pelo contrário, o que vemos é uma quantidade enorme de tipos diferentes (até dentro do mesmo anúncio), que mais uma vez demonstra distância dos princípios de clareza, legibilidade e harmonia. Não devemos esquecer, inclusive, que a publicidade foi um dos principais campos de atuação do design gráfico moderno. *Joaquim* elaborou apenas dois anúncios que destoavam desse aspecto conservador, utilizando também a técnica de zincogravura: um anúncio para a joalheria Rocha e outro para a empresa do pai de Dalton Trevisan, João Evaristo Trevisan (fig. 33). Mesmo esse último anúncio, que foi usado em várias edições da revista, foi substituído por outro, já nas últimas edições, de aspecto mais conservador: a ilustração cede lugar para uma foto de uma mesa decorada com louças da empresa. Embora a revista não informe o autor da ilustração, é quase certo que, pelos seus traços e características, seja de autoria de Poty Lazzarotto. De qualquer forma, tratava-se de mais uma exceção dentro do aspecto conservador da revista.

CAMARAS E BALCOES FRIGORIFICOS
GELADEIRAS DOMESTICAS E COMERCIAIS

**Refrigeração
Baduy Ltda.**

Rádios e Lustres

MATERIAL ELETRICO EM GERAL

RUA 15 DE NOVEMBRO, 278 — FONE. 320

TINTAS e todo o material para pintura,
produtos de confiança.

**FABRICA DE TINTAS
PARANÁ LTDA.**

Caixa Postal 137 — Rua São Paulo 205

CURITIBA — PARANÁ

PALETTES, VIGAS E GRANDES
EDIFICIOS EM GERAL — ESPE-
CALISTAS EM CONCRETO
DE CONCRETO ARMADO —
PLANTAS E ORÇAMENTOS
OFICINA PROPRIA

Imãos Thá

ENGENHARIA — ARQUITETURA
CONSTRUCOES

ESCRITORIO:
Av. Ivo de Souza, 2377
End. Tel. "IRTHA"

MOVEIS GIMO

SÃO OS PRODUTOS AFAMADOS DAS MAIORES E
MELHORES FABRICAS DO PARANÁ E SÃO CATARINA
CIA INDUSTRIAL DE MOVEIS

FILIAL: Rua João R. Duarte, 100 — CURITIBA

VISTA-SE COM

MOURA

O ALFAIATE DA TEZOURA
MAGICA

RUA MONSENHOR CELSO 158

Figura 32 – página da revista *Joaquim* (n.º 5, outubro de 1946).

LOUÇA-REFRATÁRIO-VIDRO



FABRICAS
JOÃO EVARISTO TREVISAN

Figura 33 – quarta capa da revista *Joaquim* (n.º 5, outubro de 1946).

PIANOS
ESSENFELDER
VERTICAIS CAUDA



F. ESSENFELDER & CIA.
Curitiba Paraná
Caixa Postal 251

JÁ SE ENCONTRA A VENDA O PURÍSSIMO
Azeite de Amendoim
"FANADOL"
para mesa e cozinha.

Um produto de confiança da
OLEOS VEGETAIS "FANADOL" S.A.

—Portão—
Caixa Postal, 137 — Telefone, 3521

Casa Alumínio
SCHIEBER & CIA. LTDA.
Ferreiros, Lameiros, Moleiros, Tornos, etc.
FABRICA EXPEDIENTE MAIORES, 72
Caixa Postal 10 — FONE 108
Rua Leopoldo de ALUMÍNIO — PARANÁ

VISTAM SEUS FILHOS
NA
MAISON BLANCHE
RUA 15 DE NOVEMBRO, 99

LIVROS
PRESENTE DE AMIGO
Peça Catalogos
LIVRARIAS GHIGNONE

DR. JORGE KARAM
CLINICA GERAL, DOENÇAS VENEREAS E DE SENHORAS
Especialidade médica especializada. Cuidado sobre todas as intrinsecas.
Tratamento especializado de Doenças Venéreas, Doenças de pele,
ginecologia, dermatologia, oftalmologia e pediatria e doenças de infância.
Clínica operatória com sala de internação especial.
Consultório: Rua 15 de Novembro nº 407 — 2º andar, Anjo 71
Consultório: Rua 15 de Novembro nº 14 e 16 — Fone: 902 — Rua
Saldanha: Rua Dr. Palvo 142 — Fone: 250.

JOALHERIA ROCHA



R. MONS. CELSO, 124

Figura 34 – páginas da revista *Joaquim* (n.º 17, julho de 1948).

Na figura 34, mais alguns anúncio conservadores na página da esquerda e o anúncio da Joalheria Rocha na da direita. Nesse anúncio da joalheria, o que chama a atenção é o uso da tipografia como elemento visual, que é característico da publicidade moderna. Note-se que, excetuando o endereço que foi colocado de forma discreta no canto superior direito da

imagem, não há nenhum outro tipo de texto no anúncio, como ocorre na página esquerda. Essa também é uma característica da publicidade moderna: uma mensagem curta, voltada para o nome da marca ou da empresa, de modo que possa ser assimilada com mais facilidade por quem a vê.

Mas, de uma forma geral, ao observarmos todas essas imagens da *Joaquim*, percebemos que há alguns elementos que podem ser considerados “modernos” e, principalmente, elementos que não se enquadram nos padrões do que seria considerado um design gráfico moderno na época. No que se refere à visualidade gráfica, parece que os rapazes da *Joaquim* desconheciam as preocupações e discussões envolvendo esse tema que, em outros lugares (especialmente na Europa), aconteciam já há décadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (O moderno e o conservador convivendo nas páginas da *Joaquim*)

Para concluir as reflexões aqui estabelecidas, façamos agora algumas considerações sobre os aspectos visuais de *Joaquim* como um todo. Mais uma vez recorrendo a Hurlburt, o design moderno, principalmente aquele ligado às vanguardas da primeira metade do século XX, procurava “dar ênfase ao efeito total proporcionado pela coesão e conexão, em vez da preocupação com o design de páginas isoladamente”.¹¹⁴ Mas *Joaquim* não possuía um projeto gráfico que se preocupasse com o efeito total e a harmonia dos elementos verbais e visuais.

Nesse sentido, vale a pena citar aqui uma entrevista que Wilson Martins, um dos principais colaboradores da revista, concedeu a Luiz Claudio Soares de Oliveira em 2005, poucos anos antes de falecer:

E as revistas literárias de hoje, o senhor acompanha? As revistas dos jovens? (grifo no original)

Eu acompanho porque recebo e leio, mas elas não têm mais a densidade que tinha, por exemplo, a *Revista do Brasil*, nos seus tempos. A da Academia, que se chama *revista do Brasil*, hoje em dia, é mais ou menos daquele modelo, mas está um pouco restrita à colaboração dos acadêmicos. Raramente eles aceitam ou pedem colaboração de outra pessoa. A maior parte dessas revistas de jovens hoje tem uma tendência que eu acho prejudicial, que é querer ser ultramodernos e ultra-reformadores. **Então apresentam as revistas mais como projetos gráficos do que como projetos literários. Então são revistas vistosas, muito interessantes de se ver, mas estão contribuindo pouco para o debate literário** (grifo meu).¹¹⁵

A declaração de Wilson Martins deixa bem claro uma separação entre conteúdo gráfico e conteúdo textual. É mais: embora a frase não negue que seja possível uma coesão entre conteúdo teórico e conteúdo visual, ela parece desconhecer essa possibilidade. A declaração também deixa claro que o design gráfico de uma revista literária, na opinião de Martins, ou não tem grande importância, ou tem uma importância secundária. Conforme já observado, isso era uma característica geral de revistas literárias nos anos 1940: o que importava era o que estava escrito, o conteúdo literário ou teórico. Mais uma vez temos que citar *Klaxon* como uma exceção (talvez única exceção) à regra no Brasil da primeira metade do século XX, já que esta revista possuía um design gráfico não só arrojado, mas coerente com o seu conteúdo textual.

De qualquer forma, provavelmente seria injusto exigir de uma revista como *Joaquim* um design gráfico mais próximo daquelas tendências modernas surgidas junto às vanguardas europeias. Além do mais, a experiência de *Klaxon* mostrou que uma apresentação gráfica arrojada e “fora dos padrões” podia não ser uma boa ideia entre o público literário brasileiro

¹¹⁴ HURLBURT, Allen. *Op. cit.* p. 28

¹¹⁵ OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Op. Cit.*, p. 214-5.

de então, já que a revista sofreu uma rejeição enorme com sua visualidade diferenciada. Mas talvez o mais importante seja o fato de não haver, por parte das revistas literárias, um interesse muito forte em inovar e se diferenciar em relação ao seu design gráfico, como se pode deduzir pelas palavras de Wilson Martins. É claro que isso abre outra questão: o que explicaria essa falta de interesse, caso fosse realmente essa a questão? Talvez pelo simples fato dos preceitos modernos relacionados ao design gráfico ainda serem desconhecidos no Brasil naquela época, e aí voltamos à questão do desajuste e do atraso de que fala Schwarz.

Não é possível afirmar com absoluta certeza, até por conta do número de revistas analisadas para o presente trabalho, mas de um modo geral as revistas literárias (ou culturais) eram produto de um círculo que aspirava ao moderno em termos de ideias, mas comumente apresentavam um aspecto mais conservador no âmbito visual.

Neste ponto é importante lembrarmos os conceitos de moderno e modernidade que vimos no primeiro capítulo. *Joaquim* queria ser uma revista moderna, mas há tantas noções de moderno e modernidade que fica difícil definir os parâmetros que envolvem esses conceitos quando analisamos um objeto histórico. Além disso, um objeto pode ter muitas facetas, pode conter muitos elementos, e tais elementos, por sua vez, podem conter toda ordem de contradições. Vale ainda lembrar que “moderno” é uma palavra que varia de acordo com o contexto em que está inserida. Dentro das artes plásticas pode existir uma enorme quantidade de tendências que poderiam ser chamadas de modernas. Ocorre o mesmo em outros ramos da arte, nas instituições, no próprio modo de viver da sociedade etc.

Conforme já verificado, *Joaquim* pretendia ser moderna, mas esse moderno parecia residir mais na questão da “postura” que a revista intencionava ter diante do que acontecia no âmbito das artes naquele momento. Lembremos que *Joaquim* recusou se apresentar como uma revista modernista, e isso era bastante comum na época. Devemos recordar que a ideia de modernismo no Brasil estava muito vinculada ao movimento de 1922, em São Paulo, e que tal movimento passou por uma séria revisão crítica nos anos de 1940, inclusive por parte do seu maior representante: Mário de Andrade. Se observarmos a maioria das revistas literárias da época (pelo menos as chamadas “revistas de novos”), notaremos que elas têm um discurso parecido – estavam abertas às “novas” tendências artísticas, às “novas” ideias, a tudo que era “novo”, enfim. Mas ao mesmo tempo faziam questão de frisar que não seguiam nenhuma tendência, nenhum programa de trabalho, mas apenas ambicionavam conhecer e divulgar o que acontecia de mais significativo no mundo artístico e cultural. Esse era o caso de *Joaquim*,

que, nesse aspecto, pode ser considerada uma revista moderna, já que constantemente buscava pelo “novo”.¹¹⁶

Mas, se olharmos apenas para seu design gráfico, como a tipografia, a diagramação, a distribuição de texto e imagem e os anúncios, veremos que *Joaquim* pouco se enquadrava dentro dessa ideia de moderno, pois esses elementos se apresentavam, pelo menos em sua maioria, numa forma bastante antiquada e conservadora. Podemos dizer que o conservador e o moderno conviviam em suas páginas, mas, no que diz respeito ao seu design gráfico, há uma visível preponderância de características conservadoras.

Enfim, *Joaquim* se esforçou em ser uma revista antenada com as ideias culturais e artísticas de sua época, mas sua apresentação gráfica, grosso modo, destoava dessa sua pretensão. No quesito visualidade, o grande trunfo da revista era a ótima qualidade de suas ilustrações. Aliás, as ilustrações formavam o elemento que mais aproximava a revista de tendências modernas (no âmbito das artes visuais) devido à sua proximidade com as vanguardas europeias, especialmente o expressionismo alemão. No entanto, *Joaquim* não foi além disso. Tirando as ilustrações, não era uma revista que conseguia conquistar o leitor pelo olhar. Para usar as palavras que Poty usou na sua entrevista publicada no primeiro número do periódico, parece que os moços de *Joaquim*, no que toca ao design gráfico, nem chegaram a conhecer o que talvez já estivesse sendo superado em sua época.

¹¹⁶ “O moderno, no limite, é o novo” (COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001. P. 18).

FONTES PRIMÁRIAS

Edições da revista *Joaquim*:

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 1, abril de 1946.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 2, junho de 1946.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 3, julho de 1946.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 4, setembro de 1946.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 5, outubro de 1946.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 6, novembro de 1946.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 7, dezembro de 1946.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 8, fevereiro de 1947.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 9, março de 1947.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 10, maio de 1947.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 11, junho de 1947.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 12, agosto de 1947.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 13, setembro de 1947.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 14, outubro de 1947.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 15, novembro de 1947.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 16, fevereiro de 1948.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 17, março de 1948.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 18, maio de 1948.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 19, julho de 1948.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 20, outubro de 1948.

Joaquim. Curitiba. Ano I, n.º 21, dezembro de 1948.

FONTES SECUNDÁRIAS

Revistas:

A Alvorada. Curitiba. Ano I, n.º 1, dezembro/janeiro de 1947/1948.

A Ilustração. Curitiba. Ano VII, n.º 2, maio de 1945.

Clã. Fortaleza. Ano I, n.º 1, fevereiro de 1948.

Colégio. São Paulo. Ano I, n.º 3, setembro de 1948.

Dom Casmurro. Rio de Janeiro. Edição 451/452, dezembro de 1946.

Ilustração Paranaense. Ano IV, n.º 7, julho de 1930.

Klaxon. São Paulo. Ano I, n.º 1, maio de 1922. (versão digital: Brasiliana Digital – USP).

Marinha... Paranaguá. Ano IX, n.º 78, agosto de 1948.

Prata de Casa. Curitiba. Ano XIX, n.º 100, março de 1945.

Província de São Pedro. Porto Alegre. n.º 9, junho de 1947.

Revista O Livro. Curitiba. Ano VIII, n.º 90, fevereiro de 1946.

Vida Princesina. Ponta Grossa. Ano IV, n.º 44, outubro de 1946.

Jornais:

Século. Curitiba. Ano I, n.º 1, julho de 1948.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTELLA, Alessandro. Paranismo e a invenção da identidade paranaense. **Revista Eletrônica História em reflexão**, Dourados, v. 6, n. 11, jan/jun 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/viewArticle/1874>.

Acesso em: 15 ago. 2013, 15:50.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 248 p.

BELLUZZO, Ana Maria de M. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo. EDUSP, 1990.

BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James. **Modernismo – guia geral**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

CAMARGO, Maria Lúcia. Revistas literárias contemporâneas. In: LUSTOSA, Isabel (org.). **Imprensa, história e literatura**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2008. p. 255-77.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953**. 2007. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letra e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Ed. Blucher, 2011.

COELHO NETO, José Teixeira. **Moderno Pós-Moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Annablume Ed., 2011. 112 p.

FUSCO, Renato de. **Historia del diseño**. Barcelona: Santa & Cole Publicaciones, 2005. 420p.

GORDINHO, Margarida Cintra *et al.* **Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história**. São Paulo: Bandeirante Editora, 1991. 176 p.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo, Ed. Rosari, 2008.

HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 544 p.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2001. 352 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995. 222 p.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Nobel, 2002.

IORIO, Regina Elena Saboia. **Intrigas e novelas – literatos e literatura em Curitiba na década de 20**. 2003. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

LEONEL, Maria C. de Moraes. **Estética – revista trimestral – e Modernismo**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1984. 224 p.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 29-35.

MARTINS, Ana Luiza. Páginas revisteiras modernistas: letra e imagem. In: LUSTOSA, Isabel (org.). **Imprensa, história e literatura**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2008. p. 231-54.

MARTINS, Wilson. Renascenças Curitibanas. **Jornal de Poesia**, 08/09/1997. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/wilsonmartins025.html>. Acesso em: 12 OUT 2012, 10:20.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 720 p.

MELO NETO, Hoão Cabral. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 386 p.

MOISÉS, Massaud, **História da Literatura Brasileira** (vol. 5: Modernismo). São Paulo: Editora Cultrix, 1993. 592 p.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. **Dalton Trevisan (en)contra o paranismo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009. 216 p.

PADILHA, Márcia. **A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dons anos 20**. São Paulo: Annablume, 2001.

PAULA, Marcus Vinicius de. Transformações gráficas: *Klaxon*. In: LUSTOSA, Isabel (org.). **Imprensa, história e literatura**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2008. p. 331-55.

PRESAS, Guadalupe Fernandez; PRESAS, Joaquin Fernandez. **Memórias e histórias da indústria gráfica do Paraná**. Curitiba: SIGEP; ABIGRAF-PR, 2007. 176 p.

SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba, Livros HDV, 1988.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 11-31.

_____. Cuidado com as ideologias alienígenas. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. P. 115-122.

SÜSSEKIND, Flora: **Cinematógrafo de Letras – literatura, técnica e modernização do Brasil**. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

VELSOSO, Mônica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2010. 122 p.

_____. Sensibilidades modernas: as revistas literárias e de humor no Rio da Primeira República. In: LUSTOSA, Isabel (org.). **História, imprensa e literatura**. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2008. p. 211-30.