

Saul Steinberg e o Brasil: sua passagem pelo país, publicações e influência sobre artistas brasileiros

*Saul Steinberg and Brazil: his time in the country,
publications and influence on Brazilian artists*

DANIEL BUENO*

Mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU/USP, Artista gráfico e ilustrador

Master in the History and Fundaments of Architecture and Urbanism from FAU/USP, Graphic artist and Illustrator

RESUMO Este artigo dedica-se ao estudo da obra de Saul Steinberg (1914-1999) – artista romeno naturalizado americano, colaborador da revista *The New Yorker* – com enfoque no vínculo de seu percurso e obra com o Brasil. É intenção do trabalho colaborar para o mapeamento de parte da história das artes gráficas brasileiras, tendo em vista a contribuição de Steinberg para alguns dos mais importantes artistas do Brasil, em especial, os desenhistas da “geração *Pasquim*”. A análise do desenho de Steinberg parte da hipótese de seu caráter moderno, baseado na síntese gráfica – aspecto fundamental da ruptura promovida pelo cartum moderno.

PALAVRAS-CHAVE Desenho, cartum, modernismo, *Pasquim*.

ABSTRACT The article is devoted to the study of the work of Saul Steinberg (1914-1999) – Rumanian artist naturalized american and collaborator of the *New Yorker* magazine – with emphasis in the ties of his route and production with Brazil. It’s intention of this work contribute with the mapping of part of the brazilian graphic art history, having in mind Steinberg’s contribution to the work of some of the most important brazilian artists, specially the “*Pasquim* generation” cartoonists. The analysis of Steinberg’s drawings in this article takes in consideration the hypothesis of its modern particularity – based in graphic synthesis -, a fundamental aspect of the rupture carried out by the modern cartoon.

KEYWORDS Drawing, cartoon, modernism, *Pasquim*.

* Autor da dissertação de mestrado “O Desenho Moderno de Saul Steinberg – obra e contexto”, concluída em 2007, sob orientação do prof. dr. Luiz Americo Munari

* Author of the Master’s dissertation “O Desenho Moderno de Saul Steinberg – obra e contexto” (The Modern Drawing of Saul Steinberg- work and context), completed in 2007, under the supervision of Prof. Dr. Luiz Americo Munari

Introdução

Desenhista e cartunista no meio editorial de 1936 a 1999, Saul Steinberg (1914-1999) percorreu considerável parte do século XX publicando em revistas de destaque no cenário mundial, em especial na *New Yorker*. Seu desenho produziu uma das imagens mais plagiadas das artes gráficas, a famosa capa para *The New Yorker* com a visão de mundo de um americano médio – *View of the World from 9th Avenue*. Também importante referência é o personagem anônimo de seus cartuns, homenzinho narigudo que, provavelmente, inspirou boa parte da produção posterior de cartum, animação e propaganda.

Uma breve observação da obra de Steinberg mostra que ele foi muito além desses dois ícones, desenvolvendo uma variedade enorme de abordagens e experimentações gráficas. Sua influência é perceptível na obra de muitos artistas gráficos, é constantemente citada. Tal condição de referência não ocorre à toa; Steinberg participou de uma “ruptura” na cultura do desenho editorial, desenvolvendo um trabalho de maior amplitude gráfica, caracterizado pela síntese, maior integração entre forma e conteúdo e ausência de palavras. Dessa ruptura tomaram parte não apenas cartunistas estrangeiros como André François e Tomi Ungerer, mas também os brasileiros da “geração *Pasquim*” – Millôr Fernandes, Ziraldo, Jaguar e companhia.

O uso que Steinberg fez dos elementos gráficos em seu trabalho, a partir de recursos de ilusão que destacam a expressão da apresentação, transformando os elementos em “outra coisa” – objetos de manipulação, como um personagem que carrega uma impressão digital – é uma de suas mais significativas contribuições. Ao utilizar e tecer comentários sobre esses elementos gráficos, ao privilegiar a idéia e a vontade de *dizer algo*, Steinberg promoveu uma nova poética, que demandou a eliminação da exibição gratuita do talento e do acabamento laborioso vazio. Em muitos casos, o que se tem é um “mal-feito genuíno”. Essas lições se fizeram presentes, de modo significativo, no trabalho dos cartunistas da “geração *Pasquim*”.

Os pontos de contato entre Steinberg e o Brasil não se resumem, no entanto, ao considerável papel que desempenhou como referência à parte dos maiores artistas gráficos brasileiros. O artista visitou o país e expôs no MASP nos anos 1950, como também produziu, cerca de uma década antes, a capa da primeira edição de uma publicação brasileira, a revista *Sombra* – provavelmente, a primeira de sua carreira. O ingresso deste artista de origem romena no mercado editorial das Américas teve fundamental colaboração de dois brasileiros, os irmãos Victor e Cesare Civita, antes de fundarem a Editora Abril no Brasil e Argentina. A importância de Steinberg

Introduction

An illustrator and cartoonist in the publishing milieu from 1936 to 1999, Saul Steinberg (1914-1999) spent much of the 20th Century publishing in some of the world's premier magazines, especially *The New Yorker*. His pen produced one of the most plagiarized images in the graphic arts, the famous *The New Yorker* cover illustration showing how the average American sees the world - *View of the World from 9th Avenue*. Another important reference is the anonymous character from his cartoons, the little man with the hooked nose, who was likely the inspiration behind a good part of later production in cartoons, animation and advertising.

A brief look at Steinberg's work, however, reveals that there was much more to him than these two icons, but indeed a vast array of graphic approaches and experiments. His influence is detectable in the work of many graphic artists and is constantly cited. The status of reference did not come for nothing; Steinberg was part of a “rupture” in the culture of editorial illustration, producing a style with a wider graphic range, characterized by synthesis, greater integration between form and content, and the absence of words. This rupture was to involve not only foreign cartoonists like André François and Tomi Ungerer, but also the Brazilian “*Pasquim* generation”, of Millôr Fernandes, Ziraldo, Jaguar and company.

The use Steinberg made of graphic elements in his work, through devices of illusion that underscored the expression of the representation, transforming the elements into “something else” – objects of manipulation, like a character carrying a fingerprint – is one of his most significant contributions. In using and interweaving commentary on these graphic elements, by privileging the need and the desire to *say something*, Steinberg championed a new poetic, one which demanded the elimination of the gratuitous exhibition of talent and laborious empty polish. In many cases, what we have is a kind of “genuine scrawl”. These lessons made their presence felt in telling fashion in the work of the cartoonists of the “*Pasquim* generation”.

However, the intersections between Steinberg and Brazil go beyond his considerable role as a reference for the majority of Brazilian graphic artists. Not only did the artist visit Brazil and exhibit at MASP in the 1950s, but he had also produced, about a decade earlier, a cover illustration for the first issue of *Sombra* magazine – perhaps the first of his career. The Romania-born artist's big break in the American publishing world involved the essential collaboration of two Brazilians, the brothers Victor and Cesare Civita,

before the foundation of Editora Abril in Brazil and Argentina. Steinberg's importance to the history of Brazilian graphic art and humor and his work's connections with the country are therefore suggestive and will be analyzed further in the coming chapters.

Steinberg en route to America

Born on June 15, 1914 to a middle-class second and third generation Jewish family in the town of Ramnicul-Sarat, southeastern Romania, at the age of only six months Steinberg moved with his family to Bucharest, then a city with a population of half a million. It was there that he spent his childhood and read his first year in philosophy at university, before embarking on the first of his "countless expatriations" at the age of eighteen¹. He moved to Milan, in Italy, where he took the polytechnic course in architecture at the *Facoltà di Architettura – Reggjo Politecnico de Milano*.

During the seven years he spent studying on Italian soil (1933-1940) he divided his time between the study of architecture and the production of cartoons for local periodicals². "More than the intricate drawings of professor Danusso, what interested Steinberg were the sketches of Mosca, Marchesi, Manzoni, Barbara and the Milanese 'Bertoldo group', all Italian cartoonists"³. On October 27, 1936 Steinberg started publishing in the Italian magazine *Bertoldo*⁴, thus taking his first steps toward a career in illustration. Between 1936 and 1940 he published an enormous number of drawings, not only in *Bertoldo*, but also in the rival magazine *Settebello*, from 1938 on. The more he honed his style, the more fans he attracted, until his success caught the attention of Cesare (later Cesar) Civita, of the Italian publisher Mondadori, who, along with his brother Victor, would play an important role in launching Steinberg's career⁵.

Despite the creative effervescence on the Italian cartoon scene, the outlook for the nation was rather bleak. As Joel Smith observed, "in a short space of time, a career in architecture was closed to Steinberg by the racial laws of 1938, which officially banned Jews from practicing their professions in Italy". Upon graduating as *dottore* in architecture in

para a história da arte e do humor gráfico brasileiro e os vínculos de sua obra com o país se fazem, deste modo, sugestivos e serão abordados nos capítulos subseqüentes.

Steinberg a caminho da América

Nascido em 15 de junho de 1914, em uma família de classe média judaica de segunda e terceira gerações na Romênia, na vila de Ramnicul-Sarat, no sudeste do país, Steinberg mudou-se com a família, seis meses depois, para Bucareste, então com meio milhão de habitantes. Passou ali sua infância e, após cursar um ano de filosofia em Bucareste, com dezoito anos, partiu para uma de suas "inúmeras expatriações"¹. Foi a Milão, na Itália, para o curso politécnico da *Facoltà di Architettura – Reggjo Politecnico de Milão*.

Ao longo de sete anos de estudo em território italiano (1933-1940), dividiu seu tempo entre estudar arquitetura e criar cartuns para periódicos do país.² "Mais do que os complicados desenhos do professor Danusso, interessavam a Steinberg os desenhos de Mosca, de Marchesi, Manzoni, Barbara e do 'grupo Bertoldo' de Milão, todos estes cartunistas italianos"³. Em 27 de outubro de 1936, Steinberg começou a publicar na revista italiana *Bertoldo*⁴, dando o primeiro passo em sua carreira de desenhista. Publicou uma quantidade enorme de desenhos entre 1936 e 1940, não apenas para a *Bertoldo*, como também para a rival *Settebello*, a partir de 1938. À medida que desenvolvia seu trabalho, angariava uma quantidade crescente de fãs. Seu sucesso chamou a atenção de Cesare (mais tarde Cesar) Civita, da editora milanesa Mondadori, que, junto com seu irmão Victor, desempenhou papel importante na carreira de Steinberg.⁵

Apesar da efervescência criativa do universo cartunístico italiano, a expectativa de dias melhores no país não era grande. Como observou Joel Smith, "em curto tempo, a carreira de arquiteto foi fechada para Steinberg pelas leis raciais de 1938 da Itália, que, oficialmente, impediu os judeus de exercerem suas profissões". Após a graduação como *dottore* em arquitetura em 1940, Steinberg teve seu diploma outorgado por Victor Emmanuel III⁶, no qual foi identificado como "de raça judaica" (*di razza Ebraica*).

¹ HUGHES, Robert. "The World of Steinberg". *Time*. Toronto, Time Canada, 1978, p. 51.

² ROSENBERG, Harold. "Saul Steinberg". In: STEINBERG, Saul. *Saul Steinberg*. New York: Whitney Museum of American Art, 1978, p. 235.

³ BARDI, Pietro. *Outros textos: original documents found in the library of the Museu de Arte São Paulo -MASP. São Paulo, 1952 (mimeo.), s/p.*

⁴ A fortnightly humor magazine founded by the Italian novelist Giovanni Guareschi, printed in Milan. The publication had reached issue No 31 by this time.

⁵ SMITH, Joel. Introduction by Charles Simic. *Saul Steinberg: illuminations*. New Haven & London: Yale University Press, 2006, p. 27.

¹ HUGHES, Robert. "The World of Steinberg". *Time*. Toronto, Time Canada, 1978, p. 51.

² ROSENBERG, Harold. "Saul Steinberg". In: STEINBERG, Saul. *Saul Steinberg*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1978, p. 235.

³ BARDI, Pietro. *Outros textos: documentos originais encontrados no acervo da biblioteca do MASP. São Paulo, 1952 (mimeo.), s/p.*

⁴ Revista quinzenal de humor fundada pelo novelista italiano Giovanni Guareschi, impressa em Milão. A publicação já se encontrava na edição n. 31.

⁵ SMITH, Joel. Introdução de Charles Simic. *Saul Steinberg: illuminations*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2006, p. 27.

⁶ Rei da Itália, rei da Albânia e imperador da Etiópia, após a conquista de Mussolini.

A situação de Steinberg não era simples.⁷ Não deveria voltar para seu país natal, uma vez que o Estado romeno havia começado a tomar posse das propriedades judaicas em agosto de 1940, se tornando aliado da Alemanha em novembro. A maior esperança de Steinberg era a mesma de muitos dos judeus em situação semelhante, ou seja, imigrar para os Estados Unidos.

Já fora da Mondadori e atuando como agente de ilustradores independentes, com escritórios em Nova York e Buenos Aires, Cesar Civita se mostrou um grande aliado nessa empreitada.⁸ Cartas suas eram regularmente enviadas para o Departamento de Imigração em Washington DC. A partir de 1939, Civita passou a promover o trabalho de Steinberg nas revistas do Novo Continente. Steinberg publicou em revistas argentinas e brasileiras em 1939 e estreou nos Estados Unidos em 1940.

Na primavera de 1940, após conseguir chegar a Lisboa, Steinberg sofreu um revés com sua papelada, o que resultou na volta a Milão e na perda de tudo o que havia conseguido nos últimos meses. Uma vez na Itália, continuou fugindo da polícia.⁹ Passou quase um ano na clandestinidade, dormindo às vezes no *Il Grilo* e às vezes num estúdio de amigos. Nesse período, havia conseguido os vistos necessários, menos o italiano, que só seria entregue após um pedido feito com sua presença física – prova de que estava obedecendo à lei. Foi preso na primavera de 1941; seu dossiê, então, foi legalmente completado e finalizado. Solto¹⁰, foi para Lisboa, onde chegou no dia 16 de junho, embarcando de lá para as Américas em 20 de junho de 1941, no *S.S. Excalibur*.

Diante das circunstâncias da guerra na Europa, Steinberg se sentia afortunado por estar a caminho da América. Com vinte e sete anos, passou o verão de 1941 em Ciudad Trujillo (Santo Domingo), capital da República Dominicana. Uma de suas primeiras iniciati-

1940, Steinberg's diploma, endorsed by Victor Emmanuel III⁶, identified its holder as being "of the Jewish race" (*di razza Ebraica*).

Steinberg found himself in a delicate situation⁷. He could not return to his homeland, as the Romanian State had started confiscating Jewish property in August 1940 and would ally with Germany that November. Steinberg's greatest hope, like that of so many Jews in a similar situation, was to emigrate to the United States.

No longer with Mondadori and working as an agent for independent illustrators, with offices in New York and Buenos Aires, Cesar Civita proved a valuable ally in this undertaking⁸, sending numerous letters on his behalf to the US Immigration Department in Washington DC. From 1939 onwards, Civita promoted Steinberg's works in magazines "on the New Continent, placing drawings in Argentinean and Brazilian magazines in 1939 and securing his US debut in 1940.

In the Spring of 1940, having made his way to Lisbon, Steinberg suffered a setback with his paperwork and had to return to Milan, losing everything he had achieved in recent months. Back in Italy, he had to keep dodging the police⁹ and spent nearly year in hiding, sometimes sleeping in the *Il Grilo* and sometimes at the studio of some friends. In the meantime, he managed to get the necessary visas, except the Italian, which would only be issued pending a request made in person - proof that he was obeying the law. He was arrested in the Spring of 1941, and only then was his dossier legally completed and finalized. Free again¹⁰, he made his way to Lisbon, arriving on June 16. He set sail for the Americas on June 20, 1941, aboard *S.S. Excalibur*.

Given the state of war in Europe, Steinberg considered himself lucky to be bound for America. At

⁷ Sua condição de estudante havia expirado, pois o programa de residência na Itália acabara sob leis raciais e os mandatos para a expulsão dos judeus estrangeiros; as cotas para imigração para os EUA se tornavam cada vez mais escassas. O dia-a-dia em Milão consistia em tentar obter vistos, publicar o máximo de cartuns que pudesse e enganar a polícia, alternando estadia na casa de amigos e na casa de sua namorada Ada Ongari. Enquanto isso, advogados trabalhavam para garantir uma viagem segura ao Caribe (SMITH, Joel. *Saul Steinberg: illuminations*. Op. cit., p. 27).

⁸ A prima de Steinberg em Nova York, Henrietta Danson, seu chefe e personalidade do rádio Cornelius Vanderbilt Jr. e seu marido Harold, diretor de publicidade da Paramount Pictures, também procuraram ajudar o cartunista no processo de fuga da Europa. (SMITH, Joel. *Saul Steinberg: illuminations*. Op. cit., p. 29).

⁹ BUZZI, Aldo; STEINBERG, Saul. *Reflections and Shadows*. Nova York: Random House, 2002, p. 26.

¹⁰ Quando estava na prisão de Tortoreto, em Abruzzi, Steinberg foi avisado de que poderia ir a Lisboa (SMITH, Joel. *Saul Steinberg: illuminations*. Op. cit., p. 29). Uma vez livre, Steinberg partiu para Milão, seguiu de lá para Roma e voou para Lisboa, via Barcelona.

⁶ King of Italy and Albania, and Emperor of Ethiopia after its conquest by Mussolini.

⁷ His condition as student had expired, as his residency program in Italy had been shut down under the race laws and expulsion orders for all foreign Jews. Immigration quotas in the USA were becoming increasingly scarce. His days in Milan were spent trying to obtain visas and publish as many cartoons as possible whilst avoiding arrest by alternately staying with friends and his girlfriend, Ada Ongari. In the meantime, lawyers worked to secure his safe passage to the Caribbean (SMITH, Joel. *Saul Steinberg: illuminations*, Op. cit., p. 27).

⁸ Steinberg's cousin in New York, her boss and radio personality Cornelius Vanderbilt Jr., and her husband Harold, advertising director at Paramount Pictures, also tried to help the cartoonist in his flight from Europe (SMITH, Joel. *Saul Steinberg: illuminations*, Op. cit., p. 29).

⁹ BUZZI, Aldo; STEINBERG, Saul. *Reflections and Shadows*. New York: Random House, 2002, p. 26.

¹⁰ While in Tortoreto prison in Abruzzi, Steinberg was told that he should try to get to Lisbon (SMITH, Joel. *Saul Steinberg: illuminations*, Op. cit., p. 29). As soon as he was free, Steinberg left Milan for Rome, where he took a plane to Lisbon via Barcelona.

twenty-seven years of age, he wintered at Ciudad Trujillo (Santo Domingo), the capital of the Dominican Republic, where he immediately started applying for entry to the United States via the quota system. That year he sent some forty packages to Cesar Civita in Buenos Aires and to his brother Victor in New York containing over a hundred drawings. Victor's assistant, Gertrude Einstein, forwarded the replies from American editors to Steinberg with instructions on how he should proceed accordingly. In addition to sending Steinberg's cartoons to art magazines throughout 1941, Einstein and the Civita brothers also plied him with information so he could adjust his humor to the American taste.

This was a crucial moment for Steinberg's work, as it clearly ushered him towards simplicity and the elimination of all secondary elements. "His compositions became more streamlined, his figures lost the malleable rotundity that had been his trademark in Milan"¹¹. Above all, as Smith observed, the most notable result of this editorial exchange was the gradual shift away from the traditional, text-based cartoon toward drawings whose own peculiarities invited incisive inspection¹². In the sketches sent to the Civita brothers, this streamlining process is clearly visible in the artist's handwritten commentary and suggestions. It would certainly seem that the future founder of Editora Abril played a direct part in a key moment in the development of Steinberg's art.

Sombra Magazine

In later 1940, early 1941, Steinberg collaborated on the inaugural issue of the Brazilian magazine *Sombra*, for which he produced the cover and cartoons. The artist had not produced covers for the *Bertoldo* or *Setebello* magazines, as these used a menagerie of images and cartoons on their opening page, and his first cover for *The New Yorker* would only come in 1945. As for his contributions to Argentinean publications, all that is known to date is that he collaborated on *Cascabel*, which went into print in 1941. Everything would therefore indicate that *Sombra* was Steinberg's first cover commission. What is certain, however, is that the artist started his career outside Europe, and that a Brazilian magazine was part of that beginning.

Sombra had literary leanings and was known for its visual refinement, which reflected the trends in international design¹³. Its 136 pages in 33.5 x

vas então foi começar as solicitações para a entrada nos Estados Unidos, por um sistema de cotas. Naquele ano, enviou para Cesar Civita, em Buenos Aires, e seu irmão Victor, em Nova York, cerca de quarenta pacotes contendo mais de 100 desenhos. A assistente de Victor, Gertrude Einstein, remetia as cartas de resposta dos editores americanos para Steinberg, o instruindo a partir delas. Além de distribuir os cartuns de Steinberg para editores de arte de revistas, ao longo de 1941, Einstein e os irmãos Civita proporcionaram permanente retorno de informações, necessário ao artista que procurava adaptar seu humor ao gosto americano.

Esse foi um momento muito importante para o trabalho de Steinberg, definindo um claro caminho em direção à simplicidade e à eliminação de elementos secundários. "Suas composições começam a ser depuradas, suas figuras perdem a aparência rechonchuda maleável que havia sido sua marca registrada em Milão"¹¹. Mais do que tudo, como observou Smith, um notável resultado da troca íntima editorial foi a mudança gradual do tradicional cartum dependente de texto a favor de desenhos que promoviam uma incisiva inspeção de suas próprias peculiaridades.¹² Nos desenhos enviados aos irmãos Civita, é possível perceber com clareza o processo de depuração ocorrido no trabalho, através de notas com comentários e sugestões escritas pelo artista no próprio corpo dos desenhos. Ao que parece, o futuro editor da Editora Abril participou, de modo direto, de um relevante momento de formação da arte de Steinberg.

A revista Sombra

Na passagem de 1940 para 1941, Steinberg colaborou na primeira edição da revista brasileira *Sombra*, produzindo capa e cartuns. O artista não fez capas para as publicações italianas *Bertoldo* e *Setebello*, pois estas publicavam várias imagens e cartuns em sua página de abertura. Nos Estados Unidos, sua primeira capa, para *The New Yorker*, foi publicada em 1945. Sobre seus primeiros trabalhos para a imprensa argentina, o que se conhece até o momento é sua participação na *Cascabel*, iniciada em 1941. Sendo assim, tudo indica que a capa da *Sombra* foi a primeira de Steinberg. Fica a certeza, sobretudo, de que o artista começou a sua carreira fora da Europa publicando, também, em uma revista brasileira.

A *Sombra* tinha envergadura literária e destacava-se também pelo refinamento visual, que refletia as tendências do design

¹¹ SMITH, Joel. Op. cit., p.29

¹² SMITH, Joel. Introduction by Ian Frazier. Steinberg at The New Yorker. New York: Harry N. Abrams, 2005, p.14.

¹³ A REVISTA NO BRASIL. São Paulo: Abril, 2000, p. 28.

¹¹ SMITH, Joel. Introdução de Charles Simic. Op. cit., p.29.

¹² SMITH, Joel. Introdução de Ian Frazier. *Steinberg at The New Yorker*. Nova York: Harry N. Abrams, 2005, p. 14.

internacional.¹³ Suas 136 páginas, em formato de 33,5 x 26 cm, expunham matérias sobre cultura, artes, moda, além de poemas, contos e coluna social. “Essa publicação vai fixar o lado elegante e civilizado do Brasil”, anunciou o poeta Augusto Frederico Schmidt no número de estréia.¹⁴

O primeiro número da revista carioca, dezembro de 1940/janeiro de 1941, era um “número especial de Natal”; o periódico indicava ser de regularidade mensal. Walther Quadros era o diretor responsável e Aloysio de Salles um dos diretores efetivos. “Além do francês Jean Manzon comandando a fotografia, *Sombra* tinha colaboradores como Mário de Andrade, Stefan Zweig e Vinicius de Moraes”.¹⁵ Schmidt, em texto de apresentação, procurou justificar o título da publicação ao dizer que “no tropico, a sombra é a liberação, o consolo e a recompensa do esforço de viver. A sombra é o que há de permanente, de verdadeiro e de antigo, entre tantas cousas verdes e ephemerass”.¹⁶

O desenho de capa de Steinberg também dialoga, curiosamente, com o significado da revista. Mostra o perfil de uma pessoa, em destaque, tomando um sorvete; ao fundo, um homem deitado no chão, tirando um cochilo debaixo de uma grande sombra formada por vários guarda-sóis, em uma paisagem ensolarada. O desenho é quase totalmente preto e branco, com detalhes pontuais coloridos, evidenciando a opção da revista pelas tendências mundiais de então, ousando e assumindo riscos.

Steinberg foi um dos destaques no número de estréia, com dez cartuns em sete páginas¹⁷, distribuídos em três partes ao longo da revista. Nos Estados Unidos, o cartunista havia publicado, até então, na *Harper's Bazaar*, na *Life* e na *Town & Country*, em 1940. O texto que apresenta Steinberg na revista *Sombra* parece ter sido baseado num artigo da revista *Life*, ao comentar o jeito introvertido do artista.

Steinberg é um homem que nunca ri. Aliás, se sua fisionomia é triste, nada mais faz do que refletir a sua própria sorte... Romeno e ansioso por uma vida de paz na América, não conseguiu atingir o nosso continente. Os desenhos, entretanto, fizeram o que o desenhista não pôde fazer: Harper's Bazaar e Life publicaram nos Estados Unidos os esplêndidos trabalhos de Steinberg. *Sombra*, agora, o faz no Brasil.¹⁸

¹³ A REVISTA NO BRASIL. São Paulo: Abril, 2000, p. 28.

¹⁴ SOMBRA. *Steinberg*. Rio de Janeiro, n. 1, 1941.

¹⁵ A REVISTA NO BRASIL. Op. cit., p. 131.

¹⁶ SOMBRA. Op. cit.

¹⁷ Publicou nas páginas 48-50, 72-73 e 88-89.

¹⁸ SOMBRA. Op. cit., p.48.

26 cm format offered articles on culture, the arts and fashion, as well as poems, short stories and a social column. “This publication is going to consolidate the elegant, civilized side to Brazil”, declared the poet Augusto Frederico Schmidt in the inaugural issue¹⁴.

The first issue of this Rio-based monthly was a “Christmas Special” dated December 1940/January 1941. Walther Quadros was the director in charge and Aloysio de Salles was one of the executive directors. “In addition to the Frenchman Jean Manzon in charge of photography, *Sombra's* collaborators included Mário de Andrade, Stefan Zweig and Vinicius de Moraes”¹⁵. In his introduction, Schmidt tried to explain the title by saying that “in the tropics, shade is liberation, consolation and recompense for the effort of living. Shade is a note of permanence, truth and ancientness among so much lush ephemerality”¹⁶.

Curiously, Steinberg's cover dialogues with the meaning of the magazine, with a person in profile eating an ice-cream in the foreground, and a man in the background taking a nap in the ample shade of several umbrellas on a sundrenched landscape. The drawing is almost entirely black and white, with occasional details in color, indicating the magazine's option for the global tendency toward boldness and risk.

Steinberg was one of the highlights of this maiden issue, with ten cartoons on seven pages¹⁷ spread across three blocks of the magazine. Prior to *Sombra*, the cartoonist's published work in the United States had included pieces from 1940 in *Harper's Bazaar*, *Life* and *Town & Country*. *Sombra's* introductory text to Steinberg would appear to have been based on an article in *Life*, which spoke of the artist's introverted style.

Steinberg is a man who has never laughed. Indeed, his countenance is sad, and he does nothing but reflect upon his misfortune...Romanian and anxious for a peaceful life in America, he has never made it to our continent, though his drawings have succeeded where their author has failed: Harper's Bazaar and Life both published Steinberg's splendid work in the United States, as *Sombra* now does in Brazil.¹⁸

Between 1941 and 1942, the Civita brothers introduced Steinberg's works to the Argentinean humor-

¹⁴ SOMBRA. *Steinberg*. Rio de Janeiro, n. 1, 1941.

¹⁵ A REVISTA NO BRASIL. Op. cit., p. 131.

¹⁶ SOMBRA. Op. cit.

¹⁷ Published on pages 48-50, 72-73 and 88-89.

¹⁸ SOMBRA. Op. cit., p.48.

istic magazine *Cascabel*, an important publication that lasted from 1941 to 1947. Opposing the Perón regime, the magazine treated the new government with a critical humor. The artist apparently collaborated with this Argentinean publication from its earliest issues, but little of this material was documented. Some of the works he published in the magazine in 1942 reveal the polished “silent” humor he was working on at the time.

Steinberg’s output was reasonably voluminous during his stay in the Dominican Republic, where he concentrated on securing his passage to the United States. All the effort of relatives, friends and *The New Yorker* magazine eventually bore fruit. His visa was issued in May 1942, though means of travel proved hard to find. On June 12 the artist finally departed Santo Domingo bound for Miami, where he hoped to find a promising market. By the time he reached American soil he was already a favorite at *The New Yorker*¹⁹.

Despite the comfort of a full-time job, four years immersed in bureaucratic red tape and uncertainty convinced him that it would be wise to seek US citizenship. The swiftest route to this was through military service: on August 24, 1942 he was classified as I-A, and on February 20 he received his US citizenship and US Naval Reserve insignia. From his arrival in New York, Saul Steinberg frequented certain social circles, including the New York School²⁰, and would soon marry, in October 1944, to the painter Hedda Lindenberg Sterne.

Steinberg in Brazil

In 1952, Steinberg and his wife, Hedda Sterne, traveled to South America on a trip that took them to São Paulo, Aparecida, Rio de Janeiro, Petrópolis, Salvador, Manaus, Belém, Recife, Natal and Buenos Aires. The visit was on the invitation of Pietro and Lina Bo Bardi²¹ for an exhibition at MASP- Museu de Arte de São Paulo in 1947 (the institution was still located at its former premises on Rua 7 de Abril at this time).

The first mention of an exhibition in São Paulo comes at the end of one of the documents kept by Bardi, a letter from Steinberg to Francesco Monotti – Bardi’s secretary and right-hand-man in Rome – written on October 25, 1948. In this letter Steinberg

Entre 1941 e 1942, os irmãos Civita introduziram trabalhos de Steinberg na revista de humor argentina *Cascabel*, importante publicação que durou de 1941 a 1947. Opositora do regime de Perón, a revista produziu um humorismo crítico sobre o novo governo. O artista aparentemente colaborou com a publicação argentina desde as primeiras edições, mas pouco deste material foi documentado. É possível conferir, em alguns de seus trabalhos publicados na revista em 1942, o humor depurado e “mudo”, que era trabalhado por ele no período.

Steinberg produziu razoavelmente durante a sua estadia na República Dominicana, sempre tendo em vista a ida para os Estados Unidos. Os esforços de todos os parentes, amigos e da revista *The New Yorker* pareciam surtir efeito. Em maio de 1942 recebeu o visto, mas as possibilidades de transporte eram escassas. Em 12 de junho, o artista finalmente voou de Santo Domingo para Miami, na esperança de encontrar um mercado promissor. Quando atingiu o solo americano, já era um dos favoritos da revista *The New Yorker*.¹⁹

Apesar do conforto de um emprego regular, quatro anos imersos em procedimentos burocráticos e incertezas o convenceram de que seria conveniente tentar a cidadania americana. O caminho mais rápido foi o serviço militar: no dia 24 de agosto de 1942, foi classificado como I-A; em 20 de fevereiro, recebeu a cidadania americana e uma insígnia da Marinha (*US Naval Reserve*). Desde a sua chegada a Nova York, Saul Steinberg passou a frequentar alguns círculos sociais, entre eles, a New York School.²⁰ Não demorou a se casar, em outubro de 1944, com a pintora Hedda Lindenberg Sterne.

Steinberg no Brasil

Em 1952, Steinberg e sua esposa Hedda Sterne viajaram à América do Sul, visitando São Paulo, Aparecida, Rio de Janeiro, Petrópolis, Salvador, Manaus, Belém, Recife, Natal e Buenos Aires. A visita a São Paulo foi a convite de Pietro e Lina Bo Bardi²¹, para uma exposição no MASP – Museu de Arte de São Paulo, fundado em 1947 (e naquela época situado na Rua 7 de Abril).

A primeira menção a uma exposição no Brasil aparece no final de um dos documentos guardados por Bardi, uma carta de Steinberg para Francesco Monotti – braço direito e secretário de Bardi em Roma –, escrita em 25 de outubro de 1948. Nela, Steinberg se mostrou interessado em participar de uma exposição, provavel-

¹⁹ GILL, Brendan. Perfil de Steinberg. Agencia de Comunicación Internacional de los Estados Unidos de America, s/d., p. 5.

²⁰ An informal but active group of poets, painters and musicians that met between the 1940s and 1960s.

²¹ A colleague of Steinberg’s during his student years (SMITH, Joel. Saul Steinberg: illuminations, Op. cit., p. 256).

¹⁹ GILL, Brendan. *Perfil de Steinberg*. s/l.: Agencia de Comunicación Internacional de los Estados Unidos de America, s/d., p. 5.

²⁰ Um grupo informal e ativo de poetas, pintores e músicos, entre os anos 1940 e 1960.

²¹ Uma colega de Steinberg, quando era estudante (SMITH, Joel. *Saul Steinberg: illuminations*. Op. cit., p. 256).

mente em Roma, pedindo, no entanto, mais especificações. Expôs, também, o desejo de estudar a aplicação dos desenhos no espaço expositivo, talvez imaginando dar seqüência ao trabalho com painéis que desenvolvia no período. Ao final da mensagem, informou que ficaria à espera de uma carta com detalhes relativos à possibilidade da “mostra no Brasil”. A carta, no entanto, permanece um elemento isolado em relação aos outros documentos de Bardi, que só voltou a citar uma exposição de Saul Steinberg no Brasil em 1950.²²

A partir desse ano, Bardi trocou cartas e muitos telegramas com Steinberg, geralmente em italiano. Participou desse processo de convencimento seu amigo Victor Civita, como é possível comprovar no texto de divulgação escrito por Bardi para a imprensa.

A amizade que liga quem dirige esta revista com o antigo companheiro de estudos, a admiração por seu trabalho, nos levaram convidar, juntamente com o editor Civita, que editou os livros do desenhador, o popularíssimo Steinberg para fazer uma sua exposição no Museu de Arte de São Paulo. Na exposição figurarão os trabalhos de Steinberg e aqueles de sua esposa, sra. que é também pintora e artista de renome.²³

A Editora Abril argentina, administrada por Cesar Civita, publicou o livro *All in Line (Todo em linha)*, em 1948. Victor Civita participou, desde o início, das negociações para a exposição no MASP: em mensagem escrita em 22 de junho de 1950 a Bardi, confirmou o envio de uma carta a Steinberg. Nela, Civita procurava expor ao artista as virtudes da cidade de São Paulo, do museu e de outras importantes exposições que eram, então, realizadas.

San Paolo é una grande città che si stá sviluppando rapidamente e bene e che offre anche dal punto di vista culturale e artistico

²² Caro Signor Monotti,

Sono ritornato fa dall' Europa (ho passato qualche mese in Francia) e ho trovato qui la sua lettera del 6 sept. Per qualche errore non mi è stata rispedita a Parigi e cosi si spiegherà il ritardo della mi risposta.

In principio l'idea della mostra mi interessa ma è um pó vaga l'idea di mandare per posta 40 disegni. Vorrei sapere un pó di dettagli (spazio, tempo, etc).

I mici disegni sono quase tutti della dimensione 14 ½ inches per 23 inches (orizzontali). Vorrei anche far vedere um grande numero di disegni più piccoli che farei ridurre (fotograficamente) o ingrandire e presentare in modo architettonico.

Spero di venire a Roma in aprile o maggio e potrei portare il materiale com me. Aspetto uma lettera piena di dettagli (anche sulla possibilità della mostra nel Brasile).

Salutti,

F. to Steinberg

(BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p.).

²³ Sem data, provavelmente escrito em 1952, ano da exposição. Documentos de Pietro Bardi, Biblioteca do MASP.

expresses interest in participating in an exhibition, probably to be held in Rome, though he asked for more specifics. He also mentions that he would like to study the placement plan for the drawings in the exhibition hall, perhaps with a view to continuing the work with panels that he was involved in at the time. At the close of the letter he says that he will be looking forward to receiving more details on the possibility of a “show in Brazil”. This letter, however, remains a rather isolated occurrence among Bardi's papers, as an exhibition by Saul Steinberg in Brazil is not mentioned again until 1950²².

From that year on, Bardi exchanged a lot of letters and telegrams with Steinberg, mostly in Italian. His friend Victor Civita was deeply involved in this process of persuasion, as can be seen from the promotional text Bardi penned for the press.

The friendship that binds the director of this magazine with an old fellow student, the admiration he holds for his work, has led us to invite, in conjunction with the editor Civita, who has published the books of the immensely popular illustrator Steinberg, to mount an exhibition at the Museu de Arte de São Paulo. The exhibition will feature works by Steinberg and by his wife, herself a renowned artist and painter²³.

The Argentinean branch of Editora Abril, run by Cesar Civita, had published the book *All in Line* in 1948. From the very beginning Victor Civita was involved in the negotiations for the MASP exhibition. In a message to Bardi dated June 22, 1950, he confirmed having sent a letter to Steinberg in which he sought to sell the artist on the virtues of the city of São Paulo, the museum and other important exhibitions held therein.

San Paolo é una grande città che si stá sviluppando rapidamente e bene e che offre anche dal punto di

²² Caro Signor Monotti,

Sono ritornato fa dall' Europa (ho passato qualche mese in Francia) e ho trovato qui la sua lettera del 6 sept. Per qualche errore non mi è stata rispedita a Parigi e cosi si spiegherà il ritardo della mi risposta.

In principio l'idea della mostra mi interessa ma è um pó vaga l'idea di mandare per posta 40 disegni. Vorrei sapere un pó di dettagli (spazio, tempo, etc).

I mici disegni sono quase tutti della dimensione 14 ½ inches per 23 inches (orizzontali). Vorrei anche far vedere um grande numero di disegni più piccoli che farei ridurre (fotograficamente) o ingrandire e presentare in modo architettonico.

Spero di venire a Roma in aprile o maggio e potrei portare il materiale com me.

Aspetto uma lettera piena di dettagli (anche sulla possibilità della mostra nel Brasile).

Salutti,

F. to Steinberg

(BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p.).

²³ Undated, but probably written in 1952, the year of the exhibition. Reference: Papers of Pietro Bardi, MASP Library.

vista culturale e artistico diverse attrattive. In inverno specialmente e cidé ora, c'è un rapido susseguirsi di artisti eminenti (Brailowsky, Gulda, Solomon, Marian Anderson, Yehudi, Menuhim) nonché compagnie teatrali di primo ordine come quella della Comedie Française che ha dato applauditissime rappresentazioni.

Il Museo de Arte Moderna esplica una attività molto interessante seguendo su piano piú ridotto un programma simile a quello del Museo di New York. A giorni si inaugurerá poi il nuovo Museu D'Arte sorto e curato dal buon amico Prof. Bardi che tu ben conosci. Ho parlato con lui a lungo di te a hai in lui un amico e grande ammiratore.

El museu occupa due piani di un nuovissimo e splendido edificio. É montato com una ricchezza di mezzi e modernità di idee veramente eccezionale. Fatte le dovute proporzioni di dimensioni non ho visto niente di così ben fatto e di così ben curato in America. Ci sono 2 auditorium, una sala per conferenze, il teatro di marionette per i bambini, una sala speciale di studio per industrial design com una bellissima raccolta di materiale didattico.

Com pezzi scelti di notevole valore c'è infine la Pinacoteca, com una rappresentazione di grandi nomi, da Goya a Van Gogh, da Renoir, Utrillo a Previati fino ai modernissimi. C'è inoltre una bella sala destinata alle esposizioni e a giorni il Museu si inaugurerá ufficialmente.

La prima esposizione sarà dedicata a Le Corbusier. Stanno preparando le mostre successive e Bardi ha espresso il desiderio di fare una bella mostra di disegni tuoi.²⁴

In the same letter, Civita oriented Steinberg as to how many drawings should be selected, the address to which they should be sent, the way they would be exhibited and the repercussions and publicity expected²⁵.

²⁴ CIVITA, Victor. *Outros textos*: original documents found in the library at MASP, São Paulo, 1950 (mimeo.), s/p.

²⁵ ... Mi ha incaricato di scriverti al riguardo precisando quanto segue:

1) Vorrebbe almeno una cinquantina di disegni;
2) Potrebbero essere inviati direttamente a lui, Prof. P. M. Bardi, Museu de Arte, Rua 7 de Abril, 230, San Paulo, per via Aérea, a mezzo della Pan American Airways;

3) Penserá il Museu a montarli com vetri, passe-par-tout esc.;
4) Intenderá fare una notevole pubblicità sui vari giornali di qui e presentare la mostra in un modo veramente degno;

Ti saranno poi ritornati gli originali unitamente a una serie di fotografie relative all'á esposizione nonche gli articoli Che saranno apparsi in propósito.

Contribuirò anch'io alla esposizione com i disegni Che ho. Ti prego (di) farmi sapere subito se puoi provvedere senza ritardo, dato Che questi sono appunto i mesi migliori per l'attività artistica.

Se quindi tu hai in progetto di andare in Europe anche quest'anno, ti prego provvedere, se d'accordo, al piú presto. Gradirò tue urgenti comunicazioni in propósito.

Ti prego ricordarmi affettuosamente a Hedda anche da parte di Sylvana e dei pupi Che si vantano di esserti amici (CIVITA, Victor. Op cit., s/p).

diverse attrattive. In inverno specialmente e cidé ora, c'è un rapido susseguirsi di artisti eminenti (Brailowsky, Gulda, Solomon, Marian Anderson, Yehudi, Menuhim) nonché compagnie teatrali di primo ordine come quella della Comedie Française che ha dato applauditissime rappresentazioni.

Il Museo de Arte Moderna esplica una attività molto interessante seguendo su piano piú ridotto un programma simile a quello del Museo di New York. A giorni si inaugurerá poi il nuovo Museu D'Arte sorto e curato dal buon amico Prof. Bardi che tu ben conosci. Ho parlato con lui a lungo di te a hai in lui un amico e grande ammiratore.

El museu occupa due piani di un nuovissimo e splendido edificio. É montato com una ricchezza di mezzi e modernità di idee veramente eccezionale. Fatte le dovute proporzioni di dimensioni non ho visto niente di così ben fatto e di così ben curato in America. Ci sono 2 auditorium, una sala per conferenze, il teatro di marionette per i bambini, una sala speciale di studio per industrial design com una bellissima raccolta di materiale didattico.

Com pezzi scelti di notevole valore c'è infine la Pinacoteca, com una rappresentazione di grandi nomi, da Goya a Van Gogh, da Renoir, Utrillo a Previati fino ai modernissimi. C'è inoltre una bella sala destinata alle esposizioni e a giorni il Museu si inaugurerá ufficialmente.

La prima esposizione sarà dedicata a Le Corbusier. Stanno preparando le mostre successive e Bardi ha espresso il desiderio di fare una bella mostra di disegni tuoi.²⁴

Na mesma carta, Civita orientou Steinberg em relação à quantidade de desenhos a serem enviados, ao endereço para o envio, ao modo como eles seriam expostos, bem como sobre a repercussão e a publicidade.²⁵

²⁴ CIVITA, Victor. *Outros textos*: documentos originais encontrados no acervo da biblioteca do MASP, São Paulo, 1950 (mimeo.), s/p.

²⁵ ... Mi ha incaricato di scriverti al riguardo precisando quanto segue:

1) Vorrebbe almeno una cinquantina di disegni;
2) Potrebbero essere inviati direttamente a lui, Prof. P. M. Bardi, Museu de Arte, Rua 7 de Abril, 230, San Paulo, per via Aérea, a mezzo della Pan American Airways;

3) Penserá il Museu a montarli com vetri, passe-par-tout esc.;
4) Intenderá fare una notevole pubblicità sui vari giornali di qui e presentare la mostra in un modo veramente degno;

Ti saranno poi ritornati gli originali unitamente a una serie di fotografie relative all'á esposizione nonche gli articoli Che saranno apparsi in propósito.

Contribuirò anch'io alla esposizione com i disegni Che ho. Ti prego (di) farmi sapere subito se puoi provvedere senza ritardo, dato Che questi sono appunto i mesi migliori per l'attività artistica.

Se quindi tu hai in progetto di andare in Europe anche quest'anno, ti prego provvedere, se d'accordo, al piú presto. Gradirò tue urgenti comunicazioni in propósito.

Ti prego ricordarmi affettuosamente a Hedda anche da parte di Sylvana e dei pupi Che si vantano di esserti amici (CIVITA, Victor. Op. cit., s/p).

Em 3 de janeiro de 1951, Bardi enviou um convite formal para Steinberg, em inglês.²⁶ Um dia depois, recebeu carta de Civita informando que emprestaria à mostra quatro desenhos inéditos de sua coleção particular feitos por Steinberg.²⁷ Civita possuía em sua coleção muitos desenhos e guaches de Steinberg, provavelmente, mais de trinta.²⁸ Em fevereiro, Bardi entrou em contato com William Krauss, do consulado geral dos Estados Unidos, citando a importância da vinda do artista ao Brasil e expressando a idéia da criação de uma série de desenhos de Steinberg e Hedda sobre o país: “Nós gostaríamos de ter o Sr. e a Sra. Steinberg desenhando e pintando aqui algumas cenas típicas da vida brasileira, que seriam publicadas aqui e expostas então para os brasileiros, assim como para o povo americano...”.²⁹ Uma semana depois, Krauss respondeu positivamente. Em março do mesmo ano, Bardi escreveu a Jacome B. de Berenguer Cesar, do consulado americano no Brasil, pedindo auxílio para a empreitada.³⁰ Em seguida, uma carta de Krauss foi endereçada para Randy – possivelmente do consulado em São Paulo –, na qual citou a exposição no MASP e outra no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro.³¹

²⁶ Dear Mr. Steinberg,

The Museu de Arte of São Paulo having decided to exhibit your works, along with these of Mrs. Steinberg, is very anxious that you accept its invitation to come to São Paulo, on this occasion.

Hoping that you will be able to make this trip, I am, dear Mr. Steinberg, yours very truly,

P. M. Bardi, director (BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p).

²⁷ Caro Professore,

Per conto di Steinberg ho il piacere di consegnarle 4 disegni originali inediti che potranno essere utilizzati per la presentazione della prossima mostra.

Se non esposti voglia cortesemente farmi restituire i disegni dopo l'uso (CIVITA, Victor. Op. cit., s/p).

²⁸ CARTA, Mino. *O Castelo de Ámbar*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 181.

²⁹ BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p.

³⁰ Prezado senhor,

O Museu de Arte de São Paulo, em nome do Dr. Assis Chateaubriand, convidou o notável artista e conhecido caricaturista Saul Steinberg e sua senhora Da. Eda, também artista, para virem ao Brasil a fim de fazerem uma exposição de suas obras no Museu de Arte de S. Paulo. Para essa realização, contamos com o auxílio do Consulado Geral Americano em São Paulo, bem como de vários benfeitores do Museu de Arte, para as despesas ocorridas com a viagem, estadia no Brasil, e gastos adjacentes a exposição, assim nos falta facilitar a obtenção dos documentos para a viagem e para as obras que o artista vai expor possam entrar no Brasil, as quais voltarão ao país de origem logo após sua exposição.

Ficariamos gratos, se por seu intermédio, os papéis fossem entregues ao Sr. Steinberg, inclusive a fatura consular, havendo assim a possibilidade de um intercâmbio cultural que seria de real interesse para ambos os países.

Antecipadamente gratos por suas providências a respeito, colocamo-nos ao seu inteiro dispor (BARDI, Pietro. *Outros textos*, Op. cit., s/p).

³¹ But this letter is mostly business – or rather Steinberg. I told you about the forthcoming Steinberg exhibit at the Art Museum of São Paulo, and afterwards at the Ministry of Education in Rio. I believe that this will be a very successful and important exhibition, and I want it to be as successful as Calder's. And here is where you come in: it would of course be wonderful if Steinberg and his wife could

On January 3, 1951, Bardi sent Steinberg an official invitation in English²⁶. The following day he received word from Civita offering to lend the exhibition four unpublished drawings by Steinberg from his own private collection²⁷. Civita had a numerous collection of drawings and gouaches by Steinberg, probably containing over thirty pieces²⁸. In February, Bardi contacted William Krauss at the general US consulate, stressing the importance of the artist's coming to Brazil and suggesting the creation of a series of drawings by Steinberg and Hedda inspired by their visit: “We would like to have Mr. And Mrs. Steinberg drawing and painting some typical scenes from Brazilian life, which would be published here and thus exhibited to both the Brazilian and American peoples...”²⁹. A week later a positive response arrived from Krauss. In March that year, Bardi wrote to Jacome B. de Berenguer Cesar at the American consulate in Brazil requesting assistance in the undertaking³⁰. Krauss then penned a letter to Randy – presumably from the consulate in São Paulo – in which he mentions the exhibition at MASP and another at the Ministry of Education building in Rio de Janeiro³¹.

²⁶ Dear Mr. Steinberg,

The Museu de Arte of São Paulo having decided to exhibit your works, along with these of Mrs. Steinberg, is very anxious that you accept its invitation to come to São Paulo, on this occasion.

Hoping that you will be able to make this trip, I am, dear Mr. Steinberg, yours very truly,

P. M. Bardi, director (BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p).

²⁷ Caro Professore,

Per conto di Steinberg ho il piacere di consegnarle 4 disegni originali inediti che potranno essere utilizzati per la presentazione della prossima mostra.

Se non esposti voglia cortesemente farmi restituire i disegni dopo l'uso (CIVITA, Victor. Op. cit., s/p).

²⁸ CARTA, Mino. *O Castelo de Ámbar*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 181.

²⁹ BARDI, Pietro. Op. cit., s/p.

³⁰ Dear Sir,

In the name of Dr. Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo has invited the notable artist and renowned caricaturist Saul Steinberg and his wife, Mrs. Eda, also an artist, to visit Brazil with the purpose of exhibiting their works at the Museu de Arte de S. Paulo. To this end we have secured the assistance of the General American Consulate in São Paulo and a number of the Museum's other benefactors to cover their travel and accommodation expenses to and in Brazil as well as the costs related to the exhibition. What remains for us to arrange is the documentation so that the artists and the works they plan to exhibit while here, all of which will be returned immediately after the exhibition, can gain entry to the country.

We would be grateful if you could see to it that the necessary paperwork is sent to Mr. Steinberg, including the consular invoice, so that we can arrange this cultural interchange, which will be of real interest to both nations.

Our thanks in advance for your assistance in this matter, and we are entirely at your disposal. (BARDI, Pietro, *Outros textos*, Op. cit., s/p.)

³¹ But this letter is mostly business – or rather Steinberg. I told you about the forthcoming Steinberg exhibit at the Art Museum of São Paulo, and afterwards at the Ministry of Education in Rio. I believe that this will be a very successful and important exhibition, and I want it to be as successful as Calder's. And here is where you come in: it would of course be wonderful if Steinberg and his wife could come to Brazil to be present at the openings, etc, of their exhibition. I say “their”, because Mrs. Steinberg is supposed to be a good American

After this exchange of correspondence amongst the various parties, the Saul and Hedda Steinberg exhibition at the Museu de Arte de São Paulo was scheduled to open on September 18, 1952, for a three week public run.

In the sixth issue of *Habitat* magazine, Bardi published the article *Steinberg in Brazil*, which carried a copy of the artist's letter confirming his visit to the country. "We are publishing this letter to show the friends of the Museu de Arte that the Steinberg exhibition will be held, beyond shadow of doubt, this very year", wrote Bardi³².

As the exhibition opening drew near, Bardi started issuing press releases in the nation's newspapers. In addition to texts about Steinberg, he printed up small pamphlets with short texts and reproductions of the artist's drawings pasted on paper. From September 4 to 14, 1952, six different versions of such pamphlets can be found among Bardi's papers, all dated within two to three days of each other. The cartoons reproduced pictured cowgirls, parades, a piece of graphic illusion with cats on a weave. In one of the promotional texts, entitled *Saul Steinberg and Hedda Sterne at the Museu de Arte*, Bardi wrote:

Starting on the 18th of this month, the Museu de Arte will be presenting an exhibition by Saul Steinberg, the poet of caricature, the sharpest observer to be produced by contemporary art. Steinberg attained worldwide fame with a series of works published in millions of copies in all languages imaginable, which together shape one of the most authentic visions of the contemporary spirit. In his drawing, Steinberg has produced pages at once fun and melancholic about society and the events of the last fifteen years. His caricatures are fast becoming a poem of irony. Steinberg has known exactly how to reap the ridiculousness in all things futile, all wrongheaded ambitions and distorted vanities. Steinberg invented a new world by simply judging his own world. He invented tears, those pearls that hang in the eyes of the sad like ancient symbols of tenderness and emotion. He invented flowers, daisies, leaves, like the vegetation of a malicious fable. He invented oculars sharp as telescopes and blind as tunnels, the symbols of human myopia. He invented a whole sad, but human world. Alongside

painter, and we could show her work too.

Now, in São Paulo, they would be guests of the Bardis (he is the director of the Art Museum), and in Rio something could also be arranged. The problem is their trip.; Could the state Department do anything? You know how important it would be to have some really good american artists exhibit in Brazil, and there is no doubt that Steinberg will be a terrific hit. So please tell me what you think of the idea, and whether anything could be done. There is not very time left, and we'll have to work as fast as possible" (BARDI, *Outros textos*, Op. cit., s/p).

³² BARDI, Pietro. "Steinberg no Brasil". *Habitat*, São Paulo, n. 6, 1952, p. 15.

Após troca de correspondência entre os envolvidos, a exposição de Saul e Hedda Steinberg, no Museu de Arte de São Paulo, ficou acertada para ser inaugurada no dia 18 de setembro de 1952 e aberta ao público durante três semanas.

Na sexta edição da revista *Habitat*, Bardi publicou o artigo *Steinberg no Brasil*, com imagem da carta do artista confirmando a sua vinda ao país. "Publicamos esta carta para mostrar aos amigos do Museu de Arte que a exposição de Steinberg será feita, sem dúvida nenhuma, ainda este ano", escreveu Bardi.³²

À medida que a exposição se aproximava, Bardi passou a distribuir *releases* para jornais do país. Além de textos sobre Steinberg, elaborou pequenos folhetos com escritos curtos e reproduções de desenhos do artista coladas sobre o papel. De 4 a 14 de setembro de 1952, é possível encontrar entre os documentos de Bardi seis versões diferentes de folhetos, datadas com um intervalo de dois ou três dias entre cada um. Os cartuns de Steinberg reproduzidos apresentam *cowgirls*, *parades*, um trabalho de ilusão gráfica com gatos sobre trama, entre outros. Em um dos textos de divulgação, intitulado *Saul Steinberg e Hedda Sterne no Museu de Arte*, Bardi escreveu:

O Museu de Arte apresentará a partir do próximo dia 18, uma exposição de Saul Steinberg, o poeta da caricatura, o observador mais agudo produzido pela arte contemporânea. Steinberg consolidou sua fama mundial com uma série de trabalhos publicados em todos os idiomas e em milhões de exemplares, que formam uma das visões mais autênticas do espírito contemporâneo. Com seu desenho, Steinberg escreveu páginas divertidas, e ao mesmo tempo melancólicas, sobre a sociedade e acontecimentos desses últimos quinze anos. Suas caricaturas estão se tornando o poema da ironia. Steinberg soube colher o ridículo em todas as coisas inúteis, em todas as ambições erradas e vaidades deformadas. Steinberg inventou um mundo novo, mediante o mero julgamento de seu próprio mundo. Inventou as lágrimas, aquelas pérolas suspensas nos olhos tristes das pessoas que parecem símbolos antiqüíssimos de ternura e emoção. Inventou flores, florezinhas, folhas, como uma vegetação de fábula maliciosa. Inventou os óculos agudos como

come to Brazil to be present at the openings, etc, of their exhibition. I say "their", because Mrs. Steinberg is supposed to be a good american painter, and we could show her work too.

Now, in São Paulo, they would be guests of the Bardis (he is the director of the Art Museum), and in Rio something could also be arranged. The problem is their trip.; Could the state Department do anything? You know how important it would be to have some really good american artists exhibit in Brazil, and there is no doubt that Steinberg will be a terrific hit. So please tell me what you think of the idea, and whether anything could be done. There is not very time left, and we'll have to work as fast as possible" (BARDI, *Outros textos*, Op. cit., s/p).

³² BARDI, Pietro. "Steinberg no Brasil". *Habitat*, São Paulo, n. 6, 1952, p. 15.

telescópios e cegos como túneis, que são o símbolo da miopia humana. Inventou todo um mundo triste, mas humano. Junto à obra de Steinberg, apresentará seus trabalhos – como já o tem feito muitas vezes – Hedda Sterne, a esposa de Steinberg, pintora da vanguarda dos Estados Unidos. Artista absolutamente paradoxal, por sua íntima aderência ao objeto real, que encontrou na máquina, nas maquinarias do mundo industrial moderno um objeto perturbador, incompreensível, prestes sempre a enfrentar uma metamorfose que nunca se realiza. Máquina tremenda, obsedante. Sobre essas máquinas ambíguas, a pintora exerce recursos pictóricos, encontrando às vezes visões de uma realidade alucinadora.³³

Bardi se referiu a Steinberg como um artista de grande prestígio. Em mais um texto, o italiano disse:

O Museu de Arte, nesses últimos dois anos, preocupou-se em atrair para São Paulo todos os melhores espíritos da arte contemporânea: Max Bill, Neutra, Le Corbusier, Calder, isto é, os espíritos mais sutis que operam hoje em dia no campo da arte. Agora, à série acima o Museu de Arte tem o prazer de acrescentar a apresentação de Saul Steinberg, um dos espíritos mais agudos de nossa época, uma expressão típica de nosso tempo.³⁴

No período da exposição, a revista *Habitat* deu destaque a Steinberg e Hedda, em sua nona edição. Na capa, um desenho de cada. Sobre ambos, artigos e páginas com imagens de suas obras. Essas parecem apresentar alguns dos trabalhos da exposição, como os desenhos de trens elaborados na época. No artigo *Steinberg no Brasil*, o professor Flavio Motta comentou:

Steinberg veio pessoalmente ao Brasil para inaugurar sua exposição no Museu de Arte. Havia uma certa curiosidade em conhecer o homem dos desenhos já conhecidos. Entretanto, há quem julgue dispensável a presença do artista desde que a arte se apresente. É o próprio Steinberg que foge às entrevistas alegando ser ‘um fósforo’. ‘Naturalmente – diz ele – a minha figura não interessa. Pode levar diante da câmara um fósforo que é a mesma coisa’. Mas Steinberg não tem razão. A sua figura, a sua pessoa interessa. Ele é parecido com os próprios desenhos. Os seus óculos de lentes grossas escondem-lhe os olhos e ele se converte naqueles seus personagens de olhar sem pupila, personagens de olhos vazios, que não vêem nada. Caminha com a mão no bolso da calça e faz do paletó uma espécie de asa. Com os ombros levantados,

the works of Steinberg, also exhibiting – as on so many prior occasions – will be Hedda Sterne, Steinberg’s wife and avant-garde painter from the United States. An utterly paradoxical artist, given her intimate allegiance to the real object, [Sterne] found in the machine, in the machinery of the modern industrial world, her disturbing and incomprehensible object, always teetering on a metamorphosis that never quite transpires. It is a tremendous machine, an obsessive machine. To these ambiguous machines the painter applies various pictorial devices that sometimes encounter visions of a hallucinatory reality³³.

Bardi referred to Steinberg as an artist of great prestige. In another text, the Italian says:

Over the last two years, the Museu de Arte has striven to attract to São Paulo all the best spirits in contemporary art: Max Bill, Neutra, Le Corbusier, Calder, in short, the subtlest spirits operating today in the field of art. Now, the Museu of Arte is pleased to be able to add to that list an exhibition by Saul Steinberg, one of the keenest spirits of our day, with an expression typical of our time³⁴.

To coincide with the exhibition, issue nine of *Habitat* magazine ran Steinberg and Hedda as its centerpiece, with a drawing by each on the cover and pages of articles and reproductions of works. Some of these, like the trains Steinberg was working on at the time, appear to have been pieces that actually featured in the exhibition. In the article *Steinberg in Brazil*, Professor Flavio Motta comments that:

Steinberg came to Brazil to open the exhibition at the Museu de Arte in person. There was a certain curiosity to meet the man whose drawings are so well known. Yet there are some who judge the artist’s presence dispensable so long as the works are present. And Steinberg himself runs from interviews on the grounds that he is but ‘a matchstick’. ‘Naturally’ –says he – ‘my person is of no interest. You could stand a matchstick in front of the camera and it would be the same thing’. But Steinberg was wrong. His person, the man himself, is of interest. He resembles his own sketches. His bottle-end glasses hide his eyes, turning him into one of his own pupilless characters, those empty-eyed figures that see nothing. He walks with his hands in his trouser pockets and his blazer becomes a kind of wing. As he stands there in the middle of the exhibition hall, shoulders hitched, surveying the public, he becomes a bird. At least that is how we begin to muse, naturally contaminated with

³³ BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p.

³⁴ BARDI, Pietro. *Steinberg: espírito de nossa época*. Documento original encontrado no acervo da biblioteca do MASP. São Paulo, 1952 (mimeo.).

³³ BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p.

³⁴ BARDI, Pietro. *Steinberg: espírito de nossa época* (Spirit of our times). Original document found in the MASP library. São Paulo, 1952 (mimeo.).

Steinberg's own way of thinking. It was he who taught us to transform people into animals, because it was he who turned the waiters of San Marco Square in Venice into birds, and the pigeons into human beings³⁵.

Motta, who was Bardi's assistant at MASP at the time and would later mastermind a teacher-training course for drawing instructors that opened at the institution in the late 1950s, was entrusted with receiving Steinberg and Hedda at the Copacabana Palace Hotel in Rio de Janeiro. A note in the local press announced that Steinberg had arrived at Galeão airport on September 17, 1952 – one day before the opening: "... they arrived in Rio last night and will be travelling on to the Bandeirante capital tomorrow"³⁶. Ten days later, the couple was back in Rio. To this day Flavio Motta keeps a sketch Saul Steinberg made on some letterheaded stationery from the Copacabana Palace, dated September 26, 1952. It shows the outline of a horse and horseman on a pedestal and bears the inscription, *Caro Motta, Saluti, Steinberg*.

According to Motta, on their first night in Brazil, the Steinbergs saw a traffic accident in which an overturned car assumed a rather beetle-like aspect, inviting the analogies with machines and insects so prevalent in the work of Saul's wife³⁷.

In São Paulo, the Steinbergs stayed in the house of glass designed by the architect Lina Bo Bardi, perched on the rim of an exuberant tract of woodland. Saul commented: "it [the house] girdles the scene of a nightly 'insect massacre'"³⁸. Motta recalls a doodle Steinberg made on a steamed-up window of the house: a column and a female figure from which a droplet rolled, like a tear. Also present at the encounter were the architect Giancarlo Palanti, who was at the Polytechnic of Milan from 1935 to 1946, the year he emigrated to Brazil, settling in São Paulo.

According to Motta³⁹, Steinberg also made drawings of Amazonas, paying close attention to the roadside establishments – such as hotels or bars – and to the region's unique vegetation. However, only two Brazilian drawings were ever published, so it would seem that Bardi's original idea did not go as planned. One of these drawings, which por-

metido no meio da sala de exposição, a espreitar o público, ele se converte num pássaro. A gente vai pensando assim, naturalmente contaminado pela maneira de pensar do próprio Steinberg. Foi ele que nos ensinou a transformar homens em animais, porque foi ele que fez dos garçons da praça São Marco de Veneza passarinhos e dos pombos, seres humanos.³⁵

Motta, na época assistente de Bardi no MASP e posteriormente idealizador do curso para formação de professores de desenho, iniciado no museu no final dos anos 1950, foi encarregado de receber Steinberg e Hedda no Rio de Janeiro, no Hotel Copacabana Palace. Uma nota de jornal informou que Steinberg chegara ao país, desembarcando no aeroporto do Galeão em 17 de setembro de 1952 – um dia antes da exposição: "... chegaram ontem à noite ao Rio, devendo viajar amanhã para a capital bandeirante"³⁶. Dez dias depois, o casal estava de novo no Rio. Flavio Motta guarda até hoje um desenho de Saul Steinberg feito em um papel timbrado do Copacabana Palace, datado de 26 de setembro de 1952: na silhueta delimitada de um cavalo e um cavaleiro sobre um pedestal, há a inscrição *Caro Motta, Saluti, Steinberg*.

Na primeira noite que passou no Brasil, segundo Motta, o casal Steinberg viu um acidente com um carro que, ao capotar, ficou de cabeça para baixo, lembrando um besouro, insinuando para o professor analogias de máquinas e insetos tão presentes no trabalho da esposa de Saul.³⁷

Em São Paulo, o casal Steinberg ficou hospedado na casa de vidro projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi, situada diante de uma extensa e exuberante mata. Saul comentou: "ela [a casa] circunda a cena de um 'massacre de insetos' noturno"³⁸. Motta recorda do desenho que Steinberg fez no vidro umedecido da residência: uma coluna e uma figura feminina, da qual escorria um pingo, como se fosse uma lágrima. No encontro, também estava presente o arquiteto Giancarlo Palanti, da Politécnica de Milão entre 1935 e 1946, ano em que emigrou para o Brasil, passando a residir em São Paulo.

Segundo Motta³⁹, Steinberg também fez desenhos do Amazonas, sempre atento aos assentamentos de estrada – como hotéis e bares – e à peculiar vegetação da região. No entanto, há apenas dois desenhos publicados sobre o Brasil, deixando evidente que a idéia inicial de Bardi não vingou como o esperado. Um deles,

³⁵ MOTTA, Flavio. "Steinberg no Brasil". *Habitat*, São Paulo, n. 9, 1952, p.17.

³⁶ O JORNAL DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 9930, 1952.

³⁷ MOTTA, Flavio. Interview granted to Daniel Bueno and Alex Miyoshi, São Paulo, June, 2007.

³⁸ SMITH, Joel. Op. cit., p.256.

³⁹ MOTTA, Flavio. Op. cit.

³⁵ MOTTA, Flavio. "Steinberg no Brasil". *Habitat*, São Paulo, n. 9, 1952, p.17.

³⁶ O JORNAL DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 9930, 1952.

³⁷ MOTTA, Flavio. Entrevista concedida a Daniel Bueno e Alex Miyoshi. São Paulo, jun. 2007.

³⁸ SMITH, Joel. Op. cit., p. 256.

³⁹ MOTTA, Flavio. Op. cit.

apresentando um hotel em Belém cercado de árvores e pássaros, saiu no livro *Saul Steinberg*, de 1978. O segundo desenho, sobre Recife, ocupou duas páginas do *Passport*, de 1954, e é resultado de inúmeros desenhos feitos em cadernos de viagem. Sabe-se que Steinberg fez muitos rascunhos, em pelo menos três cadernos de esboços; em um deles, do Rio, de Petrópolis e da Bahia⁴⁰; já o segundo traz desenhos de sua viagem por Manaus, e o terceiro pelo nordeste, muitos de Recife⁴¹. Steinberg citou Manaus ao comentar suas experiências com viagens.

Enquanto viajava, eu raramente trabalhava. Amava chegar em um novo lugar e encarar as novas situações como um recém-nascido que vê a vida pela primeira vez, quando ela ainda tem o ar da ficção. (Isso dura um dia).

Havia também um esnobismo geográfico de minha parte. Encontrar-me em Manaus me parecia uma realização tão extraordinária quanto me fazer verdadeiramente famoso para mim mesmo.⁴²

Em São Paulo, em companhia de Pietro Bardi, Steinberg visitou o amigo Victor Civita, quando a Editora Abril ainda dava os primeiros passos.⁴³ Depois, o casal – junto com os Bardi e Motta – viajou para o Rio, passeou pela praia e visitou o Recreio dos Bandeirantes, como atestam algumas fotos. Steinberg definiu a cidade como uma “Bucarest tropical”, com “bondes elétricos abertos, dois trailers; milhares de monumentos eqüestres; predadores que circulam pela calçada em busca de cadáveres”.⁴⁴ Também visitaram a cidade de Aparecida⁴⁵, provavelmente a caminho do Rio.

⁴⁰ Saul Steinberg, caderno de desenhos, 1952, 6 ¼ x 4 ½ polegadas, lápis. *Saul Steinberg Papers*, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Collection, Yale University, sketchbook 3198.

⁴¹ *Ibidem*, sketchbooks 3179 e 3201.

⁴² Apud ROSENBERG, Harold. Op. cit., p. 239.

⁴³ Ao seu cicerone, Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte, Steinberg pediu que o levasse. Bardi só tinha a vaga informação de que moravam em um sobrado de certa avenida.

– É o bastante – sentenciou Steinberg.

É uma avenida muito comprida – atalhou Bardi. Não tem importância – disse Steinberg, seráfico – andaremos ao longo dela e não tenha dúvidas, a certa altura saberei onde parar. Percorrem a avenida de um lado. Nada. Mudaram de mão. De repente, Steinberg ordena:

– Pára, pára.

A porta de uma casa se abre para projetar Vici de braços abertos, a família vem atrás, cacarejando alegria. Foi uma festa. Mais tarde, quando ficaram a sós, Bardi perguntou a Steinberg:

– Como descobriu a residência dos seus amigos?

E o artista, impassível:

– E você não reparou na revoada de pombos de cerâmica na fachada e nos anões do jardim? (CARTA, Op. cit., p. 181).

⁴⁴ SMITH, Joel. Op. cit., p. 256.

⁴⁵ Foto publicada na página 19 da revista *Habitat*, n. 9.

trays a hotel in Belém surrounded by trees and birds, was included in the book *Saul Steinberg*, published in 1978. The second, featuring Recife, was printed in *The Passport*, a 1954 collection of sundry drawings made in travel diaries. It is known that Steinberg made various rough drafts in at least three sketchbooks during his stay: the first of these covered Rio, Petrópolis and Bahia⁴⁰; the second Manaus; and the third the Northeast, especially Recife⁴¹. Steinberg would later mention Manaus while talking about his travel experiences.

I rarely worked while travelling. I loved arriving somewhere new and confronting those new situations like a newborn seeing life for the first time, when it still has that air of fiction (which lasts a day).

There was also a certain geographic snobbery on my part. Finding myself in Manaus was an achievement so extraordinary it was as if I had become truly famous to myself.⁴²

In São Paulo, accompanied by Pietro Bardi, Steinberg visited his friend Victor Civita, at a time when Editora Abril was only starting up⁴³. The couple then travelled to Rio with Bardi and Motta, where they spent time on the beach and visited the Recreio dos Bandeirantes, as recorded in some photos. Steinberg defined the city as a “tropical Bucharest”, with “open two-trailer electric trams; thousands of equestrian monuments; [and] predators that roam the sidewalks in search of corpses”⁴⁴. They also visited the town of Aparecida⁴⁵, most likely while on their way to Rio.

⁴⁰ Saul Steinberg, sketchbook, 1952, 6 ¼ x 4 ½ inches, pencil. *Saul Steinberg Papers*, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Collection, Yale University, sketchbook 3198.

⁴¹ Saul Steinberg, sketchbook, 1952, 6 ¼ x 4 ½ inches, pencil. *Saul Steinberg Papers*, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Collection, Yale University, sketchbooks 3179 e 3201.

⁴² Apud ROSENBERG, Harold. Op. cit., p. 239.

⁴³ Steinberg asked Pietro Maria Bardi, his guide and director of the Museu de Arte, to take him there. Bardi only had a vague idea that they lived in a two-storey house on a certain avenue.

– That’s plenty – said Steinberg.

It’s a very long avenue – said Bardi. No matter – replied Steinberg, unfazed – we’ll walk along it and I have no doubt that somewhere along the line I’ll know where to stop. They walked down one side of the avenue. Nothing. They crossed over and headed back the other side. Suddenly Steinberg blurted:

– Stop, stop.

The door to a house opened and out came Vici, arms outspread, followed by the whole family, beaming with joy. It was a party. Later, when the two were alone, Bardi asked Steinberg:

– How did you figure out where your friends lived?

To which the artist nonchalantly replied:

– Didn’t you notice the flock of ceramic pigeons on the façade and the garden gnomes? (CARTA, Op. cit., p. 181).

⁴⁴ SMITH, Joel. Op. cit., p. 256.

⁴⁵ Photo published on p.19 of *Habitat*, magazine, n. 9.

One of the sketchbooks Steinberg filled on his visit to Brazil contains 44 pages of drawings and notes on his trips round Rio de Janeiro (almost certainly made on his second stay in the city), Petrópolis and Salvador. These travel sketches and quick, synthetic drafts made during outings reveal Steinberg's architectural training, not only in his interest in buildings and artifacts, but also in the free penstrokes typical of the architectural sketch. The Municipal Theatre of Rio, its inscriptions, ornaments and the details of the dome caught the artist's eye, as did a lamppost on Avenida Rio Branco and a monument with the theatre and a building in the background. In subsequent pages Saul Steinberg drew trams, one of which clearly displays the name of the line, *Humayata*. Three pages of sketches were devoted to Monroe Palace, then the Federal Senate building. In some places the drawings give way to notes on places worth a visit, such as the Gramado pharmacy in downtown Rio, with its decorated floor and typical perfumery of the day, or to brief observations, such as "German house in Petrópolis surrounded by tropical vegetation". On his visit to Petrópolis, drawings of train carriages are interspersed with notes like "Modernistic train station" and "Petrópolis-Rio (Mauá)". Other jotted lines seem to record things seen during the outings, such as "snakes" and "banana trees". The drawing of D. Pedro's throne, with the suggestion of decorative lions, is proof that Steinberg visited the Imperial Museum in Petrópolis. The copies of squaws, soldiers and sculptures may well have come from that same visit to the museum. Page 30 onwards covers another part of the trip - the north and northeast. This page features the date on which Saul Steinberg left Rio for Salvador, October 10, as well as a long list of the fruits and foods of a typical breakfast. On the following page (31), there is a note on accommodation - the couple probably stayed in the Palace Hotel in Salvador. Among the places they visited were the Governor's Palace, with its "huge eagles", the market - with its "baby monkeys" and "birds" -, and a "bingo dancehall". It is possible that this ("Bahia Chic" or "Grêmio") was where Saul and Hedda saw a show by the jazz band *Britinho e seus Stukas*. There are also drawings and notes on trains belonging to the Bahia Railway. The modern architecture commanded special attention, as in one particular drawing on "the modern in the forest", featuring a rundown building and sketches of modernist constructions, with some formal liberty, accompanied by curious notes such as "the architecture in Brazil is still art-nouvelle".

The second sketchbook devotes 8 pages to Manaus and Amazonas, with rough drafts of lacustrine

Um dos cadernos de Steinberg, preenchido em sua visita ao Brasil, traz 44 páginas com desenhos e anotações dos passeios por Rio de Janeiro (feitos certamente na segunda passagem pela cidade), Petrópolis e Salvador. Tais croquis de viagem, rascunhos rápidos e sintéticos feitos durante os passeios, evidenciam a formação de arquiteto de Steinberg, não apenas no interesse pelas construções e artefatos, como também na garatuja solta, que caracteriza os esboços de arquiteto. O Teatro Municipal do Rio, suas inscrições, ornamentos e detalhes da cúpula chamaram a atenção do desenhista. Um poste de iluminação da Avenida Rio Branco e um monumento, tendo o teatro e um edifício ao fundo, também não passaram despercebidos. Em folhas seguintes, Saul Steinberg esboçou bondes - um deles com o nome da linha, *Humayta*, indicado. O Palácio Monroe, então o prédio do Senado Federal, recebeu três páginas de desenhos. Em determinados momentos, os esboços cederam espaço a anotações de lugares a serem visitados, como a Farmácia Granado - no centro do Rio, com seu piso decorado e produtos típicos das perfumarias da época -, ou a rápidas observações, como "Casa alemã em Petrópolis no meio da vegetação tropical". Em sua visita a Petrópolis, em meio a desenhos de carros de trem, há as legendas "Estação modernística de trem" e "Petrópolis-Rio (Mauá)". Outras anotações sugerem coisas possivelmente vistas em passeios, como "cobras" e "árvores de banana". O desenho do trono de D. Pedro, com sugestivos leões decorativos, deixa claro que Steinberg visitou o Museu Imperial de Petrópolis. Talvez os rascunhos sobre índias, soldados e esculturas tenham sido fruto de observações feitas no museu. A partir da página 30, foi registrada uma nova etapa da viagem, nas regiões norte e nordeste. Nela, aparece a data em que Saul Steinberg foi do Rio para Salvador, 10 de outubro, além de uma extensa lista de frutas e alimentos típicos de um café-da-manhã. Na página seguinte, uma anotação de estadia - o casal provavelmente ficou hospedado no Palace Hotel de Salvador. Entre os lugares visitados, o Palácio do Governo e suas "grandes águias", o Mercado - com "macacos bebês" e "pássaros" -, além de um "bingo dançante". É possível que nesse mesmo local - "Bahia Chic" ou "Grêmio" - Saul e Hedda tenham assistido a uma apresentação da banda de jazz *Britinho e seus Stukas*. Há, também, desenhos e anotações sobre trens, da Bahia Railway. A arquitetura moderna recebeu destaque, com um desenho sobre o "moderno na floresta", sobre um edifício deteriorado e rascunhos de construções modernistas com liberdade formal, acompanhados de inscrições curiosas como "no Brasil a arquitetura ainda é art-nouveau".

O segundo caderno traz oito páginas de Manaus e o Amazonas, com rascunhos de palafitas e barcos. O terceiro apresenta

47 páginas com esboços: são barcos, armazéns, jardins, monumentos, avenidas, detalhes de construções em estilo *art déco*, referências do modernismo como o Castelo d'Água em Olinda. Há o desenho sintético – provavelmente feito após a viagem ao Rio – de um Pão de Açúcar robusto, uma enorme massa com predinhos embaixo e um sutil fio de bondinho no topo. No final, rascunhos de um famoso desenho sobre as galerias de Milão. Mas a maior parte dos rascunhos é referente ao desenho de duas páginas publicado no *Passport*. São esboços de calçadas decoradas, a farmácia *Granado*, veículos, pássaros, homens de terno, mulheres, trabalhadores do mercado, igrejas. O resultado foi o desenho de uma cidade entrecortada por calçadas decoradas que abrem visuais para as igrejas e construções, pontuada por palmeiras, árvores cheias de pássaros e monumentos. Os grandes espaços são ocupados por uma infinidade de habitantes desenhados de modo simples, em garatuja. Alguns poucos recebem maior detalhamento, tendo sido previamente esboçados no caderno de viagem. Compõem também a cena vários abutres e um cão vira-lata. Alguns detalhes parecem ser originários do caderno anterior, como o poste de luz, uma decoração de calçada em frente à farmácia, algumas inscrições sobre a fachada da farmácia *Granado*, um monumento, o nome da banda *Jazz Britinho e seus Stukas* usado para denominar um café. Por mais que o trabalho traga elementos de outras cidades visitadas, parece se tratar de Recife. O desenho original, de 58 x 74 centímetros, feito com caneta azul, se encontra na Fundação Steinberg. No canto inferior direito aparece a anotação, feita pelo artista, “Steinberg/ Recife 1952”, e no verso está escrito “Pernambuco”.

Steinberg, ao que parece, fez a viagem à América do Sul em pouco mais de quatro semanas. Em carta enviada ao cônsul americano em 1951, Pietro Bardi chega a pedir um mês de estadia para o casal Steinberg. No dia 10 de outubro de 1952, Saul chegava à Bahia, e três dias depois se encontrava em Recife. Em 24 de outubro de 1952, Steinberg já estava de volta aos Estados Unidos, o que fica evidente em carta remetida a Bardi, escrita com bico de pena, com agradecimentos e comentários sobre as viagens:

Finalmente tornato daí viaggi – l'altro giorno – ho fatto um bel giro – Bahia, Recife, Natal, Belem e Manaus. Mi sono fermato dappertutto e ho visto le cose abbastanza bene (excetto Belem dove ho passato solo due notte – fra l'andare e ritornare da Manaus – e non ho portuto visitare il Museu del Amico). Di piu e piacinto Recife. Racontero il viaggio quando si vedremo a New York, non so ancora bene quel che ho visto perche sono ancora sotto l'influenza dell'aeroplano fra i bimotori, hidrovolutanti, aereo-

huts and boats. The third presents 47 pages with sketches of boats, warehouses, gardens, monuments, avenues, Art Deco details from constructions, and references to modernism, such as the Castelo d'agua in Olinda. There is also a synthetic drawing – probably drawn after the visit to Rio – of a robust Pão de Açúcar, a huge mass with little buildings below, and the subtle line of the cable car wire up top. At the end, a rough draft of a famous drawing on the galleries of Milan. However, most of the sketches concern the two-page drawing published in *The Passport* and include renderings of decorated footpaths, the Granado pharmacy, vehicles, birds, men in suits, women, market stall workers and churches. The result was the drawing of a city crisscrossed with decorative sidewalks that open onto views of churches and buildings, dotted with palms, bird-filled trees and monuments. The large spaces are occupied by an infinity of simply drawn scribbles of city-dwellers, some more detailed than others, and all previously sketched in the travel diary. The scene also features some vultures and a mongrel. Some of the details, such as the lamppost, the sidewalk decoration in front of the pharmacy, some of the lettering above the façade of the Grenado pharmacy, a monument, the name of the jazz band *Britinho e seus Stukas* that appears over a café, would seem to have been taken from the previous sketchbook. Despite the various elements from countless other cities and towns visited during the trip, the drawing is most redolent of Recife. The original drawing, 58 x 74 centimeters in blue pen, belongs to the Steinberg Foundation. In the bottom right-hand corner is a note in the artist's handwriting “Steinberg/ Recife 1952”, with the word “Pernambuco” on the back.

By all accounts, Steinberg's South-American trip took a little over four weeks. In a letter sent to the American consulate in 1951, Pietro Bardi requested a month's stay for the Steinbergs. On October 10, 1952, Saul arrived in Bahia and was in Recife three days later. On October 24, Steinberg was already back in the United States, which is clear from a quill-written letter sent to Bardi extending his thanks and commenting on the trip:

Finalmente tornato daí viaggi – l'altro giorno – ho fatto um bel giro – Bahia, Recife, Natal, Belem e Manaus. Mi sono fermato dappertutto e ho visto le cose abbastanza bene (excetto Belem dove ho passato solo due notte – fra l'andare e ritornare da Manaus – e non ho portuto visitare il Museu del Amico). Di piu e piacinto Recife. Racontero il viaggio quando si vedremo a New York, non so ancora bene quel

che ho visto perché sono ancora sotto l'influenza dell'aeroplano fra i bimotori, idrovolanti, aerovias, etc. Un pò dappertutto le solite pitture murali rappresentati donne coi piedi grossi, un pesce, palme stilizzate tutto l'orrore della pittura cretina. In un paese tanto ricco – I pittori del Brasile potrebbero vivere in Danimarca – tanto non si guardamo intorno. Anche L'abbergo di Manaus, uno scherzo, aria condizionata e le temperacce del'amico Burle-M. in mezzo alla lebbra è peggio. Spero che tutto va bene a S. Paulo. Qui tutto bene, fa freddo – le pitture ed i disegni hanno viaggiato bene – con Hedda. Grazie – di nuovo – per l'ospitalità e per tutti i piaceri, mostra, amicizia, etc. Spero di rivederei preto qui. A Recife ho comprato al mercato una lampada fatto di una lampadina elettrica svuotata in cui si mette petrolio. Molto impressionante capire quanto ha profittato il povero povo dal progresso della scienza. Saluti, arrivederci e anguri, Saul Steinberg⁴⁶.

On October 27, 1952, Bardi wrote a letter to Saul Steinberg in which he mentions having settled some bills and included the “promised photos”⁴⁷.

Some years later, in a thesis she defended in 1957 as part of her application for the chair of Architectural Theory at FAU-USP, Lina Bo Bardi praises Steinberg's “architect's drawing” and underscores the qualities of the artist's documental work:

“Dry” and analytical drawing is a basic requirement of modern architecture, from which it eliminates shaded, indistinct scenographic representation, in which the image is cluttered by other factors that overlie the idea of architecture. The ‘thin’ drawing is almost a ‘non-drawing’, and makes no attempt to compete with the completed work, unlike the grand scenographic perspectives that, in a sense, whittled the architectonic work down to a sterile superstructure. Le Corbusier draws magnificently, ‘intellectually’, and could even ‘describe’ instead of drawing; Saul Steinberg, who is also an architect, can be taken as a model for analytical synthesis, straight and perfect as the documentation of what one could call a drawn architectonic language⁴⁸.

vias, etc. Un pò dappertutto le solite pitture murali rappresentati donne coi piedi grossi, un pesce, palme stilizzate tutto l'orrore della pittura cretina. In un paese tanto ricco – I pittori del Brasile potrebbero vivere in Danimarca – tanto non si guardamo intorno. Anche L'abbergo di Manaus, uno scherzo, aria condizionata e le temperacce del'amico Burle-M. in mezzo alla lebbra è peggio. Spero che tutto va bene a S. Paulo. Qui tutto bene, fa freddo – le pitture ed i disegni hanno viaggiato bene – con Hedda. Grazie – di nuovo – per l'ospitalità e per tutti i piaceri, mostra, amicizia, etc. Spero di rivederei preto qui. A Recife ho comprato al mercato una lampada fatto di una lampadina elettrica svuotata in cui si mette petrolio. Molto impressionante capire quanto ha profittato il povero povo dal progresso della scienza. Saluti, arrivederci e anguri, Saul Steinberg⁴⁶.

No dia 27 de outubro de 1952, Bardi enviou uma carta para Saul Steinberg, na qual citou o pagamento das despesas e incluiu as “prometidas fotos”⁴⁷.

Poucos anos depois, Lina Bo Bardi teceu elogios ao “desenho de arquiteto” de Steinberg em tese defendida em 1957, no concurso para a cadeira de Teoria de Arquitetura na FAU-USP; enfatizando as qualidades do trabalho documental do artista.

O desenho ‘seco’ e analítico é a exigência básica da arquitetura moderna, a qual elimina a representação cenográfica, sombreada e indistinta, em que a imagem é abafada por outros fatores que se sobrepõem à idéia da arquitetura. O desenho ‘magro’ é quase um ‘não-desenho’ e não quer fazer concorrência à obra já realizada, como acontecia com as grandes perspectivas cenográficas que, em certo sentido, esgotavam a obra arquitetônica numa estéril sobre-estrutura. Le Corbusier desenha magnificamente, de maneira ‘intelectual’, e poderia ‘descrever’ em lugar de desenhar; e Saul Steinberg, que também é arquiteto, pode ser tomado como exemplo de síntese analítica, estreita e perfeita como documentação de uma, por assim dizer, linguagem arquitetônica desenhada.⁴⁸

⁴⁶ BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p.

⁴⁷ Caro Steinberg,

Siamo senza tue notizie, ti mando accluse le fotografie promesse. Poi, ti prego assolutamente di indicarmi il numero di dollari che devo versarti per tue spese viaggio: ti prego caldamento di questo.

Palanti ti scriverà direttamente, e Bonomi entusista del dipinto di Hedda, conta venire presto a trovarti. Riceverete Habitat 9, com le vostre riproduzioni, solo in Dicembre.

Cari saluti a voi, anche da Lina (BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p).

⁴⁸ BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 65.

⁴⁶ BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p.

⁴⁷ Caro Steinberg,

Siamo senza tue notizie, ti mando accluse le fotografie promesse.

Poi, ti prego assolutamente di indicarmi il numero di dollari che devo versarti per tue spese viaggio: ti prego caldamento di questo.

Palanti ti scriverà direttamente, e Bonomi entusista del dipinto di Hedda, conta venire presto a trovarti. Riceverete Habitat 9, com le vostre riproduzioni, solo in Dicembre.

Cari saluti a voi, anche da Lina (BARDI, Pietro. *Outros textos*. Op. cit., s/p).

⁴⁸ BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p. 65.

A influência de Steinberg no cartum brasileiro

Nos anos 1960, já se fazia notar a influência direta de Steinberg na nova geração de cartunistas brasileiros, notadamente, Ziraldo, Millôr, Borjalo, Fortuna, Jaguar e Claudius; Steinberg é citado como referência de primeiro escalão por todos eles. Exemplo disso foi a homenagem prestada por Ziraldo, Jaguar e Fortuna na 12ª edição da revista *Bundas*, de 1999. Nela, um grupo de cartunistas escolheu suas imagens preferidas de Steinberg para ilustrar um ensaio de Updike. Logicamente, as influências no trabalho desses cartunistas são variadas, não se resumiram ao artista de origem romena – o trabalho de Ziraldo, por exemplo, apresenta muito de Tomi Ungerer e Savignac. Cada qual desenvolveu um caminho próprio, uma linguagem própria. Pedro Corrêa do Lago comentou a presença de Steinberg na obra de tais artistas no livro *Caricaturistas brasileiros*, ao contextualizar a cena brasileira num momento do cartum mundial.

O pós-guerra é dominado pela descoberta da arte de cartunistas americanos e franceses, sobretudo Saul Steinberg e André Francoís, e por um grupo de desenhistas liderado por Millôr Fernandes. Esses artistas têm importância determinante para orientar o estilo do cartum brasileiro nos anos 1950 e 60, que tem sua expressão mais acabada, ainda que tardia, nos melhores momentos do Pasquim. Somente a partir de 1970 a caricatura evolui para um novo pólo de atração, influenciado pelo inglês Gerald Scarfe...⁴⁹

Esses artistas foram importantes não apenas pelos cartuns, como também pelos veículos que criaram e desenvolveram. Jaguar foi um dos fundadores da sofisticada revista de cultura *Senhor*, cuja primeira edição foi lançada em março de 1959; trabalhou como assistente de arte de Carlos Scliar. Millôr Fernandes foi o idealizador de uma revista efêmera, que a censura proibiu em 1964, após oito números editados: a *Pif-Paf*. Em 1969, o jornal *O Pasquim* foi fundado pelos cartunistas Jaguar e Claudius, juntamente com Sérgio Cabral, Tarso de Castro, Carlos Prósperi, Ziraldo, Fortuna e Millôr. Este viria a ser um dos “pilares da segunda fase do Pasquim, iniciada em 1971, quando o jornal ganhou mais alento na sua luta contra a censura e a repressão”.⁵⁰ As iniciativas editoriais dos desenhistas não se resumiriam a esses casos; exemplo disso foi a revista *Bundas*, editada por Ziraldo em 1999.

Entre os cartunistas da “geração *Pasquim*”, Borjalo chama a atenção por seus trabalhos precocemente maduros, que apontavam

Steinberg's influence on the Brazilian cartoon

Steinberg's influence on the new generation of Brazilian cartoonists was already visible in the 1960s, especially on the likes of Ziraldo, Millôr, Borjalo, Fortuna, Jaguar and Claudius; all of whom cite Steinberg as a first-degree reference. An example of this was the tribute by Ziraldo, Jaguar and Fortuna in the 12th issue of *Bundas* magazine, in 1999, in which the cartoonists chose their favorite Steinberg images to illustrate an essay by Updike. Logically, the influences on the work of these three artists was varied and extended beyond that of the Romanian-born artist – Ziraldo, for example, also presents elements of Tomi Ungerer and Savignac. Each took his own path, developed his own language. Pedro Corrêa do Lago commented on Steinberg's presence in the output of these artists in his book *Caricaturistas brasileiros* (Brazilian Caricatures), in which he contextualized the Brazilian scene in relation to the present state of the international cartoon.

The post-war moment is dominated by the discovery of the art of American and French cartoonists, particularly Saul Steinberg and André Francoís, and by a group of cartoonists led by Millôr Fernandes. These artists were decisively important in setting the style of the Brazilian cartoon in the 1950s and 60s, with its more polished if not tardy expression in the best moments of the Pasquim. Only in the 1970s did caricature develop toward a new hub of attraction in the English cartoonist Gerald Scarfe...⁴⁹

These artists were important not only for their cartoons but for the vehicles they created and developed. Jaguar was one of the founders of the cultural magazine *Senhor*, launched in March 1959; he also worked as art assistant to Carlos Scliar. The short-lived *Pif-Paf* was the brainchild of Millôr Fernandes, though it was shut down by the censors in 1964 after only eight issues. In 1969, the journal *Pasquim* was founded by the cartoonists Jaguar and Claudius in collaboration with Sérgio Cabral Tarso de Castro, Carlos Prósperi, Ziraldo, Fortuna and Millôr. This publication would become one of the “pillars of the second phase of Pasquim, begun in 1971, when the journal gathered momentum in its struggle against censorship and repression”⁵⁰. However, their editorial endeavors were not restricted to this, as can be seen from the issue of *Bundas* magazine edited by Ziraldo in 1999.

⁴⁹ LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2001, p. 15.

⁵⁰ *Ibidem*, p.148.

⁴⁹ LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2001, p. 15.

⁵⁰ LAGO, Corrêa do. *Op. cit.*, p.148.

Among the “*Pasquim* generation”, Borjalo calls attention for his precociously mature drawings, which pointed toward new directions for the cartoon. In his *História da caricatura no Brasil* (History of Caricature in Brazil), published in 1963, Herman Lima comments on Borjalo’s work: “Original lines, synthetic to an extreme, though it is very often in the minimal detail that one finds the key to the composition, [he] never [uses] captions for his figures, which are also of a generally unpredictable if not quirky conception...”⁵¹

The cartoons by Borjalo published in Herman Lima’s book reveal a mastery of the innovative language, already conciliating silent humor with simple draftsmanship. His earliest works already possessed these characteristics, as Hélio Pellegrino noted in his *Borjalo e a Baleia* (Borjalo and the Whale).

I remember when Borjalo first appeared in Minas Gerais as cartoonist for Folha de Minas. His drawing was wholly new, for the quality of the lines, the boldness of conception. There was no excess or fat, absolutely nothing was superfluous – or dispensable. A lean artist, his penstrokes had all the elegance of a Spanish bullfighter in top form. And coupled with the drawing was the humor⁵².

Among the Brazilians, Borjalo’s work comes closest to the “cartoonist Steinberg” of the first years at *The New Yorker*. His collected drawings, *O caçador de borboletas* (The Butterfly Catcher), published in 1986, consists entirely of mute humor cartoons, simple drawings that frequently avail of the device of transforming and adapting objects. Borjalo conducted similar explorations to those of the cartoonist Verner Witting, with new uses for the prisoner’s ball and chain, for example – if for Witting the circular form allowed for ambiguous approaches, with the transformation of the led ball into a bomb, for Borjalo the transfiguration is into a weightlifter’s dumbbell. These new uses were not always the result of a similarity of form: in another cartoon, the weight becomes a shoe about to be shined, through the crossing of two distinct situations, the shoeshiner and the foot with the weight – the latter an extension of the former. In a cartoon published in the magazine *O Cruzeiro* in 1957, high-tension wires become the lines on a musical score through the presence and distribution of perched birds.

Borjalo often used contradiction as a resource to put the attitudes of his characters in check: as a

para os novos caminhos do cartum. Herman Lima comentou o trabalho de Borjalo em *História da caricatura no Brasil*, publicado em 1963: “Traço original, sintético ao extremo, embora muitas vezes esteja num detalhe mínimo justamente a própria chave da composição, nunca usando legenda para os seus bonecos, duma concepção também geralmente imprevista, quando não insólita...”⁵¹

Os cartuns de Borjalo publicados no livro de Herman Lima mostram um domínio da inovadora linguagem, conciliando, já na época, o humor mudo e o desenho simples. Seus primeiros trabalhos pareciam trazer tais elementos, como notou Hélio Pellegrino em seu texto *Borjalo e a Baleia*.

Lembro-me de quando Borjalo apareceu, nas Minas Gerais, como cartunista da Folha de Minas. Seu desenho era novidade integral, pela qualidade do traço, e pelo despojamento da concepção. Não havia nele nenhum excesso ou enxúndia, nada que fosse demais – ou dispensável. Artista magro, seu risco tinha a elegância de um toureiro espanhol em plena forma. E casado ao desenho, o humor.⁵²

O trabalho de Borjalo é, entre os brasileiros, um dos que mais se aproxima do “Steinberg cartunista” dos primeiros anos na *The New Yorker*. O livro com a coletânea de seus trabalhos, *O caçador de borboletas*, publicado em 1986, é totalmente composto por cartuns de humor mudo, desenho simples, com freqüente apelo ao recurso da transformação e adaptação de objetos. Borjalo fez explorações semelhantes às do cartunista Verner Witting: novos usos para o peso dos prisioneiros, por exemplo – se para Witting a forma circular permitia abordagens ambíguas, com a transformação do peso em uma bomba, para Borjalo este se transfigurava em um peso de halterofilista. Esses novos usos nem sempre eram decorrência da similaridade de forma; em outro cartum, o peso virou um sapato a ser engraxado, a partir do cruzamento de duas situações distintas, o engraxate e o pé com o peso – e este como extensão do pé. Num cartum publicado na revista *O Cruzeiro* em 1957, fios de alta tensão foram convertidos em pautas musicais, a partir da presença e da posição de pássaros nos fios.

Borjalo utilizou muitas vezes o recurso da contradição, que coloca em cheque a atitude dos personagens: enquanto um caçador se prepara para atirar em vários pássaros, um pombo correio

⁵¹ LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 1628.

⁵² PELLEGRINO, Hélio. “Borjalo e a Baleia”. *O caçador de borboletas*. Preface by Otto Lara Resende. Rio de Janeiro: Globo, 1986, p. 7.

⁵¹ LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 1628.

⁵² PELLEGRINO, Hélio. “Borjalo e a Baleia”. *O caçador de borboletas*. Prefácio de Otto Lara Resende. Rio de Janeiro: Globo, 1986, p. 7.

lhe traz uma carta; em outro caso, um caminhão que transporta troncos de madeira tem seu trajeto interrompido por um tronco de árvore caído na estrada.

Ao contrário de Steinberg, que por vezes conduzia seu desenho simples a cenários com construções e interiores cheios de detalhes, os cartuns de Borjalo seguem a linha depurada, sem conferir atenção às questões do estilo. Entre as exceções, um cartum publicado na revista *Manchete* em 1955, que carrega nos detalhes da copa de uma exuberante árvore em contraste com a situação de um personagem que se dirige a sua cabana de madeira para regar uma flor. Ou, em especial, no trabalho *O Reencontro – veja com lupa*, de tamanho 1,5 x 0,75 m, com vista panorâmica de uma construção que abriga diversos pequenos cartuns e vinhetas, lembrando um pouco as *Panorami* de Steinberg, publicadas na Itália. O cartunista ingressou em 1966 na Rede Globo, passando a privilegiar a televisão – foi o criador da vinheta que deu origem ao “plim-plim”, usada na intercalação entre filmes e comerciais.

No livro de Herman Lima, outros dois cartunistas comentados pelo autor podem ser citados: Hilde e Fortuna. Hilde Weber, àquela época já com trabalho maduro, dona de um estilo sintético e traço solto, não era do time da “geração *Pasquim*”. No entanto, as características modernas de seus cartuns impeliram Herman Lima a fazer comparações com entre ela e Steinberg, na única citação que fez ao artista da *The New Yorker* nas 1800 páginas de seu livro.

[Hilde] realizou-se como caricaturista, e dificilmente outro artista terá alcançado as culminâncias a que se alçou, em atmosfera tão ingrata, dando ao gênero uma dignidade que só encontramos em alguns raros, a exemplo de Steinberg, comparação fatal. Seus bonecos da Tribuna da Imprensa, basta dizer que dispensam legenda e tão fabulosamente exprimem sua sátira contundente, para ter dito tudo.⁵³

Ao comentar o trabalho de Reginaldo José, o Fortuna, Herman Lima enxergou, mais uma vez, sinais das transformações pelas quais o cartum passava: “Como acontece com os humoristas brasileiros atuais, geralmente seus trabalhos não trazem legenda, falando por si, muito embora a linguagem complexa de várias de suas composições. Seu humorismo, porém, é espontâneo, sem prejuízo da dose de leve sarcasmo comum à maior parte dos seus desenhos”.⁵⁴ Fortuna chegou a expressar claramente seu posicionamento moderno, posteriormente: “Eu me identifico com

hunter prepares to fire on a flock of birds, a messenger pigeon brings him a letter; in another, a lorry transporting timber finds the road blocked by a fallen tree trunk.

Unlike Steinberg, who often turned his simple drawing to scenes with constructions or interiors rich in detail, the cartoonist Borjalo follows the pared back line, without heed to matters of style. Among the few exceptions is a cartoon that appeared in *Manchete* magazine in 1955, in which the detail of an exuberant tree bough contrasts with the simplicity of a character heading toward his log cabin to water a flower. Or especially the work *Reencontro – veja com lupa* (Re-encounter – view with magnifying glass), 1.5 x 0.75 m, where we have a panoramic view of a construction studded with numerous small cartoons and vignettes, slightly reminiscent of the *Panorami* Steinberg published in Italy. In 1966 the cartoonist joined the Brazilian TV network Rede Globo, turning his focus to television – he was the creator of the vignette that gave rise to the “plim-plim” device used to intercalate movies and commercial breaks.

We could mention two other cartoonists featured in Herman Lima’s book: Hilde and Fortuna. Hilde Weber, whose work was already mature at that time, with its synthetic style and free lines, was not part of the “*Pasquim* generation”. Nevertheless, the modern characteristics of his cartoons led Herman Lima to draw comparisons with Steinberg, in the sole mention he makes of *The New Yorker* cartoonist in his 1,800-page tome.

[Hilde] was a consummate caricaturist, and it is unlikely that any other artist could have achieved the heights that he did, in such a harsh environment, lending the genre a dignity only found in some rare cases, such as Steinberg, an inevitable comparison. Suffice it to say that his cartoons in the Tribuna da Imprensa dispense with captions, so fabulously do they express a bruising satire that speaks for itself⁵³.

Commenting on the work of Reginaldo José – Fortuna –, Herman Lima once again glimpsed signs of the transformations through which the cartoon was passing: “As with most present-day Brazilian humorists, his works generally do not use captions, but rather speak for themselves, despite the complex language of many of his compositions. Yet his humor is spontaneous, without affecting that touch of sarcasm present in most of his drawings”⁵⁴. Later, Fortuna himself would openly declare his modern leanings:

⁵³ LIMA, Herman. Op. cit., p. 1605.

⁵⁴ Ibidem, p. 1607.

⁵³ LIMA, Herman. Op. cit., p. 1605.

⁵⁴ Ibidem, p.1607.

“I identify with the modernists, in their search for formal polish and eschewal of easy figurativism”⁵⁵.

As the cartoonist and journalist Gilberto Maringoni once remarked:

Fortuna’s drawing was also heavily influenced by the generation of European cartoonists that emerged in the post-war, such as Saul Steinberg, Sempé, Bosc and André François, among others. The rupture from that classical, almost academic caricature and the approximation of humorous drawing to the plastic arts of that generation seduced Millôr Fernandes, Ziraldo, Jaguar, Claudius, Borjalo and, evidently, Fortuna...⁵⁶.

In relation to Herman Lima’s book, the work of another cartoonist emerging at the time also calls attention: Ziraldo. Although still at the beginning of his career, the artist received a brief paragraph in the introduction to Lima’s book: “Ziraldo Alves Pinto belongs to a group of humorists that has succeeded the political caricature in the Brazilian illustrated press (...), as the political caricature, under the restrictions of the Estado Novo’s DIP [Department of Press and Propaganda], has definitively lost its longstanding impetus”⁵⁷. Despite its national theme, the cartoon published in the book presents a curiously Steinbergian stylization in all the trappings of carnivalesque fantasy. Lima’s text does not mention Steinberg, but Ziraldo himself would later express admiration for the artist. Ziraldo’s library contained all of Saul Steinberg’s published works⁵⁸, and his daughter, Daniela Thomas, made his appreciation clear in the following remark: “...for myself and my siblings, and for all those who frequented or still frequent the studio of my father, Ziraldo, Steinberg was King”⁵⁹.

Ziraldo’s early work features a Steinbergian-style character, hook-nosed and thin-lined, in situations of mute humor and graphic synthesis. A trip to Europe in 1957 would appear to have been important in determining some of the artist’s references. On the Old Continent “he sought contact with some of the big names in international humorism, and his work began to exhibit the influence of Saul Steinberg (...), André François (1915-2005), Ronald Searle, Jean Michel-Folon (1934-2005), and various other art-

os modernistas, na sua busca pelo apuro formal e na fuga do figurativismo fácil”⁵⁵.

Como observou o cartunista e jornalista Gilberto Maringoni:

O desenho de Fortuna foi também fortemente influenciado pela geração de cartunistas europeus surgidos na esteira do pós-guerra, como Saul Steinberg, Sempé, Bosc, André François, dentre outros. O rompimento com a caricatura clássica, quase acadêmica, e a aproximação do desenho de humor com as artes plásticas dessa geração seduziu Millôr Fernandes, Ziraldo, Jaguar, Claudius, Borjalo e evidentemente Fortuna...⁵⁶

Com relação ao livro de Herman Lima, chama a atenção também o trabalho de outro cartunista que despontava na época: Ziraldo. Ainda em início de carreira, o artista recebeu um texto pequeno no livro de Lima, cuja introdução diz: “Ziraldo Alves Pinto pertence ao grupo de humoristas que vem sucedendo, na imprensa ilustrada do Brasil, os caricaturistas políticos (...), desde que a caricatura política, por força das restrições do DIP, no Estado Novo, perdeu definitivamente entre nós o ímpeto de tantos anos”⁵⁷. O cartum publicado no livro, apesar do tema nacional, apresenta uma estilização curiosamente steinbergiana nos apetrechos de uma fantasia carnavalesca. O texto de Lima não cita Steinberg, mas o próprio Ziraldo viria a manifestar sua admiração pelo artista. Ziraldo possui em sua biblioteca quase todos os livros publicados por Saul Steinberg.⁵⁸ Sua filha Daniela Thomas evidenciou tal apreço em um comentário: “... para mim e meus irmãos, e todos os que freqüentaram ou ainda freqüentam o estúdio do meu pai, Ziraldo, Steinberg era e é o Rei”⁵⁹.

O personagem no estilo steinbergiano, narigudo e de traço fino, presente em situações de humor mudo e síntese gráfica, apareceu no início do trabalho de Ziraldo. Uma viagem feita à Europa, em 1957, parece ter sido importante para determinar algumas das referências do artista. No Velho Continente, “procurou travar contato com alguns dos grandes nomes do humorismo internacional, e seu trabalho passou a ser influenciado por Saul Steinberg (...), André François (1915-2005), Ronald Searle, Jean Michel-Folon (1934-2005)

⁵⁵ MARINGONI, Gilberto. *Memória: Forte Fortuna*. Revista Teoria e Debate, 1994. Disponível em <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=1534>> Acesso em: 3 jan. 2007.

⁵⁶ MARINGONI, Gilberto. Op. cit. s/p.

⁵⁷ LIMA, Herman. Op. cit., p.1609.

⁵⁸ SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo*. São Paulo: Melhoramentos, 2007, p. 59.

⁵⁹ THOMAS, Daniela. “Steinberg está morto. Viva sua arte”. *Palavra*, Belo Horizonte, Editora da Palavra, n. 3, jun. 1999, pp.125-30.

⁵⁵ MARINGONI, Gilberto. *Memória: Forte Fortuna*. Revista Teoria e Debate, 1994. Disponível em <<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=1534>> Acesso em: 3 jan. 2007.

⁵⁶ MARINGONI, Gilberto. Op. cit., s/p.

⁵⁷ LIMA, Herman. Op. cit., p. 1609.

⁵⁸ SAGUAR, Luis; ARAUJO, Rose. *Almanaque do Ziraldo*. São Paulo: Melhoramentos, 2007, p. 59.

⁵⁹ THOMAS, Daniela. “Steinberg está morto. Viva sua arte”. *Palavra*, Belo Horizonte, Editora da Palavra, n. 3, jun. 1999, pp. 125-30.

e muitos outros artistas”.⁶⁰ Segundo Ziraldo, ele apresentava nesse momento “um desenho muito comportado, acreditando que dessa maneira conseguiria conquistar o seu espaço”⁶¹, como nos trabalhos publicados nas revistas *A Cigarra* e *O Cruzeiro* e no jornal *Binômio*. Não demorou, no entanto, para que o seu trabalho adquirisse características próprias. Por volta de 1964, apesar de já possuir um desenho com uma estilização particular, mais solta, que apontava para seu traço futuro, o artista estava descontente com seu trabalho.⁶²

Ziraldo achava que estava desenhando muito mal e passou pela maior crise existencial da sua vida. A Editora O Cruzeiro parou de publicar a revista do Pererê na mesma época em que se deu o golpe militar. Desempregado, acreditava que precisava reinventar seu desenho, fato que aconteceu no ano seguinte. (...) Os famosos pés de ferro elétrico, as caras compridas, os ombros largos e as mãos enormes evidenciaram o estilo que virou sua marca registrada. Nasceu, nesse momento, Jeremias, o Bom [em 1965].⁶³

A partir de então, as influências de Steinberg e André François em seu estilo se diluíram frente aos traços e contornos do cubismo.

Na análise da extensa obra de Ziraldo – cartuns, livros infantis, quadrinhos, cartazes, murais, capas de livros –, Steinberg assume presença em seus aspectos mais amplos, na compreensão moderna do desenho. Apesar de algumas peculiaridades se apresentarem sutilmente, como na silhueta de homens narigudos, o trabalho de Ziraldo congrega as lições de Steinberg e as experiências e referências visuais dos cartazistas e artistas modernos. O extenso mural, de 180 m², *A Última Ceia*, pintado originalmente no Canecão, no Rio de Janeiro, evidencia essas influências: na mistura de elementos de Picasso – como nos animais da arca –, na costura estilística “cubista” que procura conferir unidade ao trabalho, no bebum que mescla o homem narigudo do cartum de Steinberg ao *Dubonnet* de Cassandre. O Ziraldo cartunista fez muitos trabalhos mudos, que de fato recordam Steinberg, mas são mais freqüentes as situações com conversas e comentários, expostos em sua peculiar caligrafia. Carlos Castello Branco assim descreveu a linguagem de Ziraldo:

Nessa capacidade de aprofundar ambigüidades e analogias, com um nítido espírito político, está a força expressiva de Ziraldo. Sua

ists”⁶⁰. According to Ziraldo, his work at this time was “very well behaved”, as he felt that “that way he would be able to earn his space”⁶¹, with drawings like those published in the magazines *A Cigarra* and *O Cruzeiro* and in the newspaper *Binômio*. However, it did not take him long to acquire a style of his own. Nevertheless, in 1964, despite his drawing having developed a unique stylization, the artist was not happy with his work:⁶²

Ziraldo felt he was drawing very badly and plunged into the worst existential crisis of his life. The publisher O Cruzeiro stopped publishing *Pererê* around the time of the military coup. Unemployed, [Ziraldo] felt he had to reinvent his drawing, which he did the following year (...) Those famous clothes-iron feet, the long faces, broad shoulders and enormous hands presented what would become his trademark style. It was the birth of Jeremias, o Bom [in 1965]”⁶³

From this point on the influences of Steinberg and André François were diluted by the lines and shapes of cubism.

Analyzing Ziraldo’s extensive oeuvre – cartoons, children’s books, comics, posters, murals, book covers –, Steinberg is present in his broader aspects, in the modern compression of drawing. Despite some peculiarities that subtly arise, such as the silhouette of a hook-nosed man, Ziraldo’s work incorporates the lessons of Steinberg and the visual experiments and references of the modern poster-makers and artists. The huge 180m²-mural, *A Última Ceia* (The Last Supper), originally painted in the Canecão in Rio de Janeiro, evinces these influences, mixing elements from Picasso – such as the animals in the ark –, the “cubist” stylistic knitting that lends a sense of unity to the work, and the figure of the drunk, a blend of Steinberg’s hook-nosed man with Cassandre’s *Dubonnet*. Ziraldo the cartoonist produced a lot of silent drawings, and these do recall Steinberg, but there also many scenes that involve conversation and captions, all in his trademark calligraphy. Carlos Castello Branco described Ziraldo’s language as follows:

It is in this capacity to deepen ambiguities and analogies with a clear political spirit that Ziraldo’s expressive force resides. His language, as is the very nature of the skit, is that of the sketch and quick-fire word, sometimes just the drawing and the title, or perhaps even just the drawing itself. He is not a caricaturist like Lan, the master of the genre, though he does caricature too,

⁶⁰ SAGUAR, Luis. Op. cit., p. 23.

⁶¹ Ibidem, p.93.

⁶² É possível atestá-lo em seus desenhos para a revista *Pif Paf*, de 1964.

⁶³ SAGUAR, Luis. Op. cit., pp. 35-6.

⁶⁰ SAGUAR, Luis. Op. cit., p. 23.

⁶¹ Ibidem, p.93.

⁶² This can be seen in his drawings for *Pif Paf*, 1964.

⁶³ SAGUAR, Luis. Op. cit., p. 35-6.

when necessary, and with the best of penstrokes. (...) He can and does caricature, but his characters are not specific, they are not real people, but symbols, people and things representative of a situation or condition, which allows him to dimension their laughter and violence on a superior scale of grandeur⁶⁴.

This universal character identified by Castello Branco lies in the hook-nosed figure synthetically drawn à la Steinberg. In terms of characters, however, Ziraldo tends to look for more precise and geometrical contours than Saul, in brisk, heavy and incisive lines. Perhaps the most popular Brazilian cartoonist of his generation, Ziraldo produced a diversified oeuvre with a wide reach and great originality.

For Corrêa Lago, Jaguar, the founder of *O Pasquim*, alongside Millôr Fernandes, “is the humorist with the biggest and most constant presence in the Brazilian press in the last 30 years”⁶⁵. Of all the “*Pasquim* generation” artists, he is perhaps the one whose work most bears the influence of the cartoonist André François – as in *Tattooed Sailor* – with its sullied lines and corrosive humor. One way or another, it is worth noting that at this point in time André François himself was adopting a decidedly Steinbergian approach. However, in addition to some mute work, the Brazilian artist made much more frequent use of caption-based humor.

In comparison with Steinberg and François, Jaguar’s lines are more “childlike”, tremulous and acidic; his drawing is “sloppy, sometimes even scrawlish”⁶⁶. The characterization of the protagonists often looks to highlight their badness, insanity, irony or cynicism. The tone of his cartoons alternate moments of subtlety with dirty, irreverent humor, as in the cartoon published in *Senhor* in 1960 showing a cuckolded Eve. The collection *Átila, você é bárbaro*, published in 1968, showcases Jaguar’s various approaches. Graphic ambiguity, for example, is present in a cartoon that explores the similarity of format between an eye patch and a medal. Mostly, however, we have contradictions, analogies and absurd situations accompanied by simple captions. For example, the cartoon featuring circus jugglers draws an analogy with a couple’s relationship and the way they present themselves.

For Pedro Corrêa do Lago, Millôr was the leader and “intellectual mentor of a group of brilliant cartoonists that recognized his influence as fundamen-

linguagem, como é da natureza da charge, é o desenho e a palavra rápida, às vezes só o desenho e o título, ou só mesmo o desenho. Ele não é um caricaturista como Lan, mestre do gênero, embora faça também, quando necessário, suas caricaturas, com o melhor traço. (...) caricaturar ele caricatura, mas seus personagens não são específicos, não são pessoas determinadas, são símbolos, homens e objetos representativos de uma situação ou de uma condição, o que lhe permite dimensionar seu riso e sua violência numa escala superior de grandeza.⁶⁴

O caráter universal apontado por Castello Branco reside no personagem narigudo, de desenho sintético, tão ao gosto de Steinberg. Quanto ao desenho dos personagens, Ziraldo tende a buscar contornos mais precisos e geométricos que os de Saul, em um traço forte, rápido, incisivo. Talvez o mais popular dos cartunistas brasileiros de sua geração, Ziraldo desenvolveu um trabalho diversificado, de grande alcance e originalidade.

Fundador d’*O Pasquim*, Jaguar é, segundo Corrêa do Lago, “o humorista de maior e mais constante presença na imprensa nos últimos 30 anos”⁶⁵, ao lado de Millôr Fernandes. Dos cartunistas da “geração *Pasquim*”, talvez seja ele o que mais demonstra em seu trabalho a influência do André François cartunista – como o de *The Tattooed Sailor* – pelo traço sujo e pelo humor corrosivo. De qualquer modo, vale lembrar que o próprio André François apresentava, nesta fase, uma clara abordagem steinbergiana. No trabalho do brasileiro, no entanto, foi mais freqüente o humor com legendas, apesar dos vários cartuns mudos criados.

Em comparação com Steinberg e François, o traço de Jaguar é mais “infantil”, trêmulo, ácido; seu desenho é “desleixado, por vezes próximo à garatuja”⁶⁶. A caracterização dos personagens, em muitos casos, procura ressaltar a maldade, a insanidade, a ironia ou o cinismo deles. O tom de seus cartuns alterna momentos de sutileza com humor sujo e irreverente, como no cartum que mostra uma Eva traída, publicada na revista *Senhor*, em 1960. Na coletânea *Átila, você é bárbaro*, publicada em 1968, é possível constatar a variedade de abordagens de Jaguar. A ambigüidade gráfica está presente em um cartum que explora a semelhança dos formatos de um tapa-olho e de uma medalha. Mais freqüentes, no entanto, são as contradições, analogias e situações absurdas acompanhadas por legendas com frases simples. Por exemplo, o cartum de

⁶⁴ BRANCO, Carlos Castello. “A linguagem de Ziraldo”. *A Última do Brasileiro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1975, p. 3-6.

⁶⁵ LAGO, Corrêa do. Op. cit., p.156.

⁶⁶ MELO, Francisco Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 116.

⁶⁴ BRANCO, Carlos Castello. “A linguagem de Ziraldo”. *A Última do Brasileiro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1975, pp. 3-6.

⁶⁵ LAGO, Corrêa do. Op. cit., p. 156.

⁶⁶ MELO, Francisco Homem de (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 116.

malabaristas de circo que faz analogia entre o relacionamento de um casal e o modo como se apresentam.

Segundo Pedro Corrêa do Lago, Millôr exerceu liderança e foi o “mentor intelectual de um grupo de brilhantes cartunistas que reconheceram sua influência como fundamental (Ziraldo, Fortuna, Claudius, Jaguar)”⁶⁷. Também atuou como um dos maiores admiradores e divulgadores do trabalho de Steinberg e André François, “cujas obras apresentou a seus amigos no Brasil”⁶⁸.

Um dos maiores expoentes do desenho de humor no Brasil na segunda metade do século XX, autor de livros, peças teatrais, traduções literárias, álbuns de humor, livros ilustrados e poesia, Millôr Fernandes assume Steinberg como um dos artistas que mais admira: “Steinberg é um artista da maior importância. Eu não conheço ninguém que tenha tanta criatividade e profundidade”⁶⁹. Ele dividiu um prêmio com Saul Steinberg em 1955, o primeiro lugar da Exposição Internacional do Museu da Caricatura de Buenos Aires. Como em muitas outras vezes, um recente texto de Sheila Leirner sobre Millôr o compara a Steinberg em várias passagens. A começar pelos parentescos e influências no trabalho do brasileiro; considerando-o um criador “sem semelhantes em nosso país”⁷⁰, Leirner enxerga conexões deste com artistas da Europa e Estados Unidos: “Ali, existem parentescos com os mais radicais, como os ingleses Gerald Scarfe e Ralph Steadman, o alsaciano Tomi Ungerer, os franceses Claude Serre, Bridene, e o alemão Gebhard. Além, é claro, de Siné (Maurice Sinet), Tim, Jean Effel e do eterno Saul Steinberg, tão conhecido dos leitores do *New Yorker*”⁷¹.

Um dos aspectos abordados por Leirner é o interesse de ambos os artistas pelo cruzamento entre as artes, definindo o caráter híbrido de suas obras. Talvez por sua condição única “nessa marginalidade de escritor de quadros e pintor de escrituras, desenhista do pensamento, cartunista do literário, crítico do grafismo e humorista da tragédia”, Millôr seria “alguém que está fora de qualquer categoria, livre para pensar, assim como Saul Steinberg...”⁷².

A condição de “anomalia nas artes” – de sua não-aceitação no meio artístico – do renomado artista brasileiro foi reforçada de modo elogioso por Leirner, ao aplicar a ele uma frase de Rosenberg a propósito de Steinberg: “... o fato de que se mantém

tal (Ziraldo, Fortuna, Claudius, Jaguar)”⁶⁷. He was also one of the greatest admirers and promoters of the work of Steinberg and André François, “whose works he introduced to his friends in Brazil”⁶⁸.

One of the greatest exponents of humorous drawing in Brazil in the latter half of the 20th Century, author of books, plays, literary translations, humor albums, illustrated books and poetry, Millôr Fernandes cites Steinberg as one of the artists he most admires: “Steinberg is an artist of the utmost importance. I don’t know anyone with his creativity and depth”⁶⁹. In 1955 he and Steinberg shared first prize at the International Exhibition of the Museum of Caricature in Buenos Aires. As on many other occasions, a recent article on Millôr by Sheila Leirner compares the Brazilian to Steinberg in various passages, starting with the lineage and influences of a creator she considers “without equal in our country”⁷⁰. Leirner sees connections between Millôr and artists from Europe and the United States, tracing “(.) a lineage to more radical figures like the English [cartoonists] Gerald Scarfe and Ralph Steadman, the Alsatian Tomi Ungerer, the Frenchmen Claude Serre and Bridene, the German Gebhard, and, of course, Siné (Maurice Sinet), Tim, Jean Effel and the eternal Saul Steinberg, so familiar to readers of *The New Yorker*”⁷¹.

One of the aspects Leirner raises is the interest the artists shared in cross-fertilizing the arts that defined the hybrid character of their work. Perhaps because of his unique condition “in the marginality of [being] the writer of pictures, the painter of scriptures, draftsman of thought, cartoonist of things literary, critic of drawing and humorist of tragedy”, Millôr is “someone beyond all categories, free to think, like Saul Steinberg...”⁷².

The renowned Brazilian artist’s condition as “anomaly in the arts” – his non-acceptance in the artistic milieu – was reinforced in praiseworthy fashion by Leirner when she applied to Millôr a remark Rosenberg made about Steinberg: “...the fact that he remains a stranger to the “art world” is a problem to which the critical thinking of art should force itself to face”⁷³. Unlike Steinberg, Millôr was never interested in exhibiting in galleries or in being accepted

⁶⁷ LAGO, Pedro. Op. cit., p. 148.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ ROCHA, Cláudio; MARCO, Tony de. “Entrevista com Millôr Fernandes: Rôllim”. *Tupigrafia*, São Paulo, Bookmakers, n. 2, p. 2-11, 2002, p. 2.

⁷⁰ LEINER, Sheila. “Raciocínio sobre papel”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Millôr Fernandes. n.15. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003, p. 144.

⁷¹ Idem.

⁷² Ibidem, p. 140.

⁶⁷ LAGO, Pedro. Op. cit., p.148.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ ROCHA, Cláudio; MARCO, Tony de. “Entrevista com Millôr Fernandes: Rôllim”. *Tupigrafia*. São Paulo, Bookmakers, n. 2, p. 2-11, 2002, p. 2.

⁷⁰ LEINER, Sheila. “Raciocínio sobre Papel”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Millôr Fernandes. n.15. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003, p.144.

⁷¹ Idem.

⁷² Ibidem, p.140.

⁷³ Idem.

by the plastic arts. In addition to declaring himself independent of all groups, he never conducted any research based on single concerns or themes that could have conferred unity on his work. For Leirner, Millôr is not a “serious artist” or producer of “high art”, the kind whose work is based on conceptual and aesthetic “agendas”, nor is he a “journeyman”, “persistent” in a “pictorial line” or “graphic direction”. In this respect there is a certain difference in relation to Steinberg, who developed certain themes over the course of his career and encouraged discussion of them.

Despite the influence and countless points in common, another aspect that sets Millôr apart from Steinberg is his drawing. The Brazilian did produce some subtle works in the early stages of his career, with gentle lines à la Steinberg. The 1957 piece entitled *Papagráfio* is one of these; as Corrêa Lago observes, when he says that the work presents “a search for the elegance of line of a drawing style clearly influenced by Saul Steinberg”⁷⁴.

Leirner also notes similarities in another work:

The process of form, majestically tamed by Steinberg, who in stripping the line down frees it from any confusion with the thing it is supposed to represent, is the same as that of Millôr in his ‘Pessoas’ series (1975-77). Here, the line becomes the unsubmitive present of all forms that, in a single movement, the artist makes and unmakes. They render account of emptiness and fullness in all of their situations⁷⁵.

Nevertheless, Millôr’s drawing would turn to a wholly different language based on thick lines, though it did retain a common influence of naïf art and childish doodling, sometimes reminiscent of Picasso, Dubuffet and the COBRA group. When asked about his references in this sphere, Millôr mentioned but one name: “Miró was perhaps the only one who had any influence on my work, with those thick-set lines”⁷⁶. Such was his interest in the art of children that he once remarked in an interview: “Countless times I drew with my left hand just to recover those childish lines”⁷⁷.

In relation to the treatment given to the work, the silent cartoons of his early phase were much less frequent at later stages in his career. As in the work of Ziraldo, also the owner of a unique calligraphic style, words play an important part in Millôr’s cartoons.

como um estrangeiro ao ‘mundo-da-arte’ é um problema ao qual o pensamento crítico da arte deve se obrigar a fazer face”⁷³. Ao contrário de Steinberg, no entanto, Millôr não se interessou em expor em galerias e em ser aceito pelas Artes Plásticas. Além de afirmar não pertencer a grupos, tampouco realizou pesquisas baseadas em preocupações e temas únicos, que pudessem conferir unidade ao conjunto do seu trabalho. Para Leirner, Millôr não é o “artista sério” da “alta arte”, aquela que se baseia em “programas” conceituais e estéticos. Não é o artista “operário”, “persistente” de uma “linha pictórica” ou de um “caminho gráfico”. Nesse aspecto, há certa diferença em relação a Steinberg, que desenvolveu, ao longo de sua carreira, determinados temas e estimulou discursos em torno deles.

Apesar da influência e de inúmeros pontos em comum, outro aspecto que diferencia Millôr de Steinberg é o desenho. É verdade que em sua fase inicial o brasileiro chegou a fazer desenhos sutis, com traço fino, à la Steinberg [Fig. 30]. O trabalho *Papagráfio*, de 1957, é um destes; como observa Corrêa do Lago, apresenta “a busca da elegância da linha num desenho claramente inspirado em Saul Steinberg”⁷⁴.

Leirner também observou semelhanças em outro trabalho:

O processo da forma, magistralmente domesticado por Steinberg, que desnuda a linha liberando-a de toda confusão com aquilo que ela é levada a representar, é o mesmo de Millôr quando ele desenha a série ‘Pessoas’ (1975-77). Aqui, o traço se torna o presente insubmisso de todas as formas que, num mesmo movimento, o artista faz e desfaz. Elas prestam contas do vazio e do cheio em todas as suas situações.⁷⁵

No entanto, seu desenho passou a apresentar uma linguagem totalmente diversa, com traço grosso. Em comum, ainda, a influência da arte naïf, do desenho de criança, que ainda lembra Picasso, Dubuffet e o grupo COBRA. No entanto, quando questionado sobre referências neste âmbito, Millôr mencionou um nome: “Miró talvez seja o único que tenha alguma influência no meu trabalho, com aqueles traços grossos”⁷⁶. O seu interesse pela arte das crianças é tal, que disse em uma entrevista: “Inúmeras vezes eu desenhei com a mão esquerda para recuperar o traço infantil”⁷⁷.

⁷³ Idem.

⁷⁴ LAGO, Corrêa do. Op. cit., p. 150.

⁷⁵ LEIRNER, Sheila. Op. cit., p. 145.

⁷⁶ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Millôr Fernandes. Op. cit., p. 42.

⁷⁷ Ibidem, p.42.

⁷⁴ LAGO, Corrêa do. Op. cit., p.150.

⁷⁵ LEIRNER, Sheila. Op. cit., p.145.

⁷⁶ CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Millôr Fernandes. Op. cit., p. 42.

⁷⁷ Ibidem, p.42.

Em relação ao tratamento dos trabalhos, os cartuns mudos de sua fase inicial não foram tão freqüentes no desenrolar de sua carreira; assim como nos trabalhos de Ziraldo, a palavra é elemento marcante nos cartuns de Millôr, cada qual com seu peculiar estilo caligráfico.

Outros pontos em comum entre Millôr e Steinberg se fazem presentes, de qualquer modo. Entre os mais marcantes, o uso de elementos caligráficos que se transformam em “objetos”, em “outra coisa”. É recorrente o uso dessas experiências na própria assinatura de Millôr, conferindo um novo sentido a cada letra ou brincando com formatos tridimensionais. De acordo com Millôr, “a inovação foi fazer uma letra com perspectiva errada em relação à outra. Mas a grande invenção foi fazer a perspectiva errada na própria letra, em todas as direções”.⁷⁸

Os cartuns sobre a arte também marcaram o trabalho dos dois cartunistas. Segundo Leirner, “datam das décadas de 60 e 70 os melhores exemplos da crítica corrosiva exercida por Millôr, quando ele enfoca justamente as artes plásticas, como em ‘O concreto’, ‘Estúdio’, ‘Exposição’ (para o famoso *O Pif-Paf*), ‘Pôr-de-tudo’, ‘O ponto de vista do quadro’, ‘Enterro de Mondrian’, ‘A Abertura’, ‘Pôr do sol acadêmico’, ‘Arte’”.⁷⁹ A proximidade vista no trabalho de ambos influenciou até o modelo de livro escolhido para uma coletânea de Millôr: segundo Leirner, o álbum *Desenhos*, publicado em 1981, com apresentação de Pietro Maria Bardi e Antônio Houaiss, teve como referência *Saul Steinberg*, livro e catálogo da exposição do artista no Museu Whitney.

Outros cartunistas d’*O Pasquim* que expõem lições de Steinberg em seus trabalhos são Claudius e Caulos. No trabalho de Claudius, influenciado por Steinberg e Millôr, a linha é o elemento mais marcante, mesmo com a aplicação de cores. O traço é fino, feito como esboço, quase contínuo. Já Caulos é o cartunista brasileiro que parece mais fazer uso da “imagem dupla” e de recursos de ambigüidade. Seus personagens narigudos são delineados em contornos firmes, seguros, em desenho bem acabado. A maior parte dos trabalhos é muda e “gráfica”, como o desenho que aproveita o formato de um cigarro para estendê-lo até o interior de um personagem, transformando-o na extremidade visível de uma bomba. Já outro mestre da linha, Henfil, não parece ter recebido influências de Steinberg, mas do francês Reiser, na semelhança do traço solto e cheio de movimento e na agressividade do humor.

One way or the other, other points of similarity between Millôr and Steinberg would remain. Among the most striking is the use of calligraphic elements that become “objects”; that turn into “something else”. This device is a common feature in Millôr’s experimentation with his own signature, conferring a new meaning upon each letter or playing with three-dimensional formats. According to Millôr, “the innovation was to produce each letter with a wrong perspective in relation to another. But the big invention was to get the perspective wrong inside the letter itself, in all directions”⁷⁸.

Cartoons about art were another feature of the work of both artists. According to Leirner, “Millôr’s most corrosive criticism dates to the 60s and 70s, when he focused on the plastic arts, as in ‘O concerto’ (The concert), ‘Estúdio’ (Studio), ‘Exposição’ (Exhibition) (for the famous *Pif-Paf*), ‘Pôr-de-tudo’ (Allset), ‘O ponto de vista do quadro’ (The point of view of the canvas), ‘Enterro de Mondrian’ (Mondrian’s burial), ‘A Abertura’ (The opening), ‘Pôr do sol acadêmico’ (Academic sunset), and ‘Arte’ (Art)”⁷⁹. Such was the proximity perceived between the work of the two artists that it even influenced the model of book chosen for a collection of Millôr’s drawings; Leirner tells us that the album *Desenhos* (Drawings), published in 1981, with an introduction by Pietro Maria Bardi and Antônio Houaiss, was modeled on *Saul Steinberg*, the book and catalog for the artist’s exhibition at the Whitney Museum.

Other *Pasquim* cartoonists whose works reveal lessons learned from Steinberg are Claudius and Caulos. In Claudius, influenced by Steinberg and Millôr, the line is the most striking element, even with the application of colors. The lines are fine, sketchy, almost continuous. Caulos, on the other hand, appears to be the Brazilian artist who makes most use of the “double image” and devices of ambiguity. His big-nosed characters are traced out in firm, confident lines with solid finish. Most of his work is mute or “graphic”, such as the piece in which he uses the format of a cigarette, which he extends into the inside of a character, where it becomes the visible extremity of a bomb. Another master of the line, Henfil, seems not to have been influenced by Steinberg, but rather by the French cartoonist Reiser, especially in the movement of his freely drawn lines and the aggressiveness of the humor.

English version: Anthony Doyle

⁷⁸ Apud ROCHA, Claudio. Op. cit., p. 4.

⁷⁹ LEIRNER, Sheila. Op. cit., p. 142.

⁷⁸ Apud ROCHA, Claudio. Op. cit., p. 4.

⁷⁹ LEIRNER, Sheila. Op. cit., p. 142.



1



2

1 Cover of *Sombra* magazine n.1, december/1940 – january/1941

2 *Sombra* n.1, pg. 48



3



4



Desenho de Daniel Bueno



5



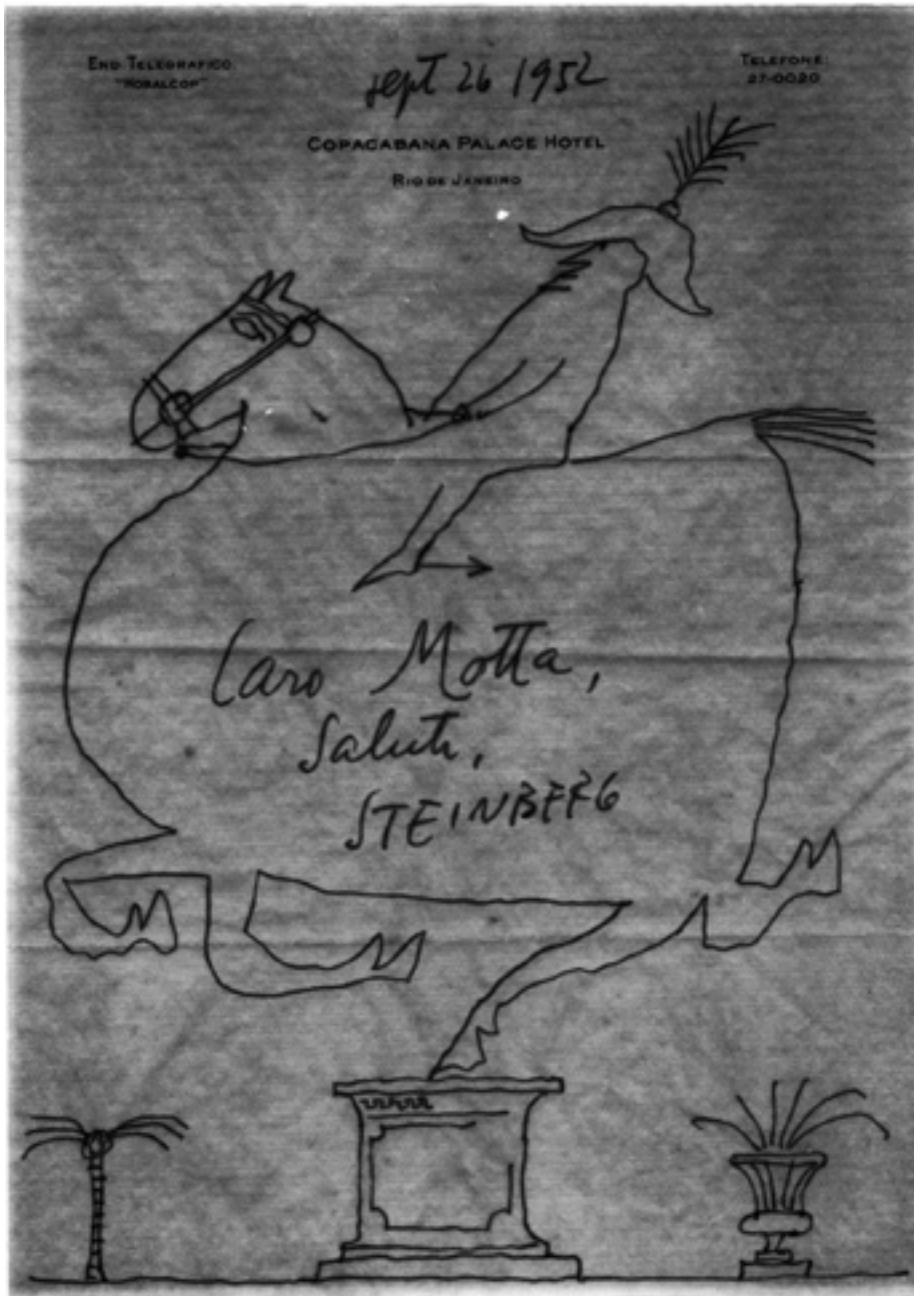
6

3 *Sombra* n.1, pg. 50

4 *Sombra* n.1, pg.73

5 *Sombra* n.1, pg.80

6 *Sombra* n.1, pg.89



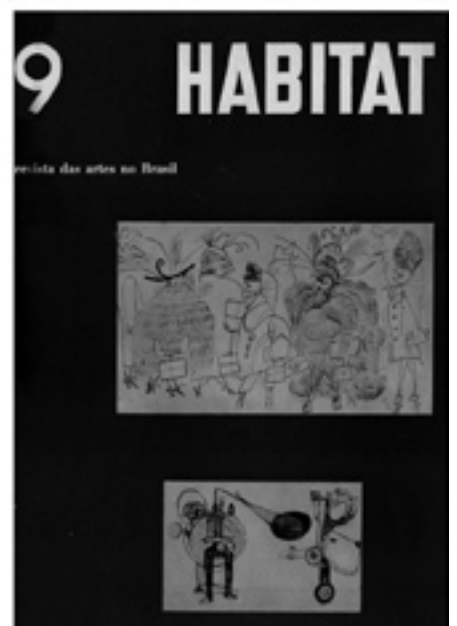
7

7 Drawing of Saul Steinberg in headed paper of the Copacabana Palace, september 26th, 1952

8

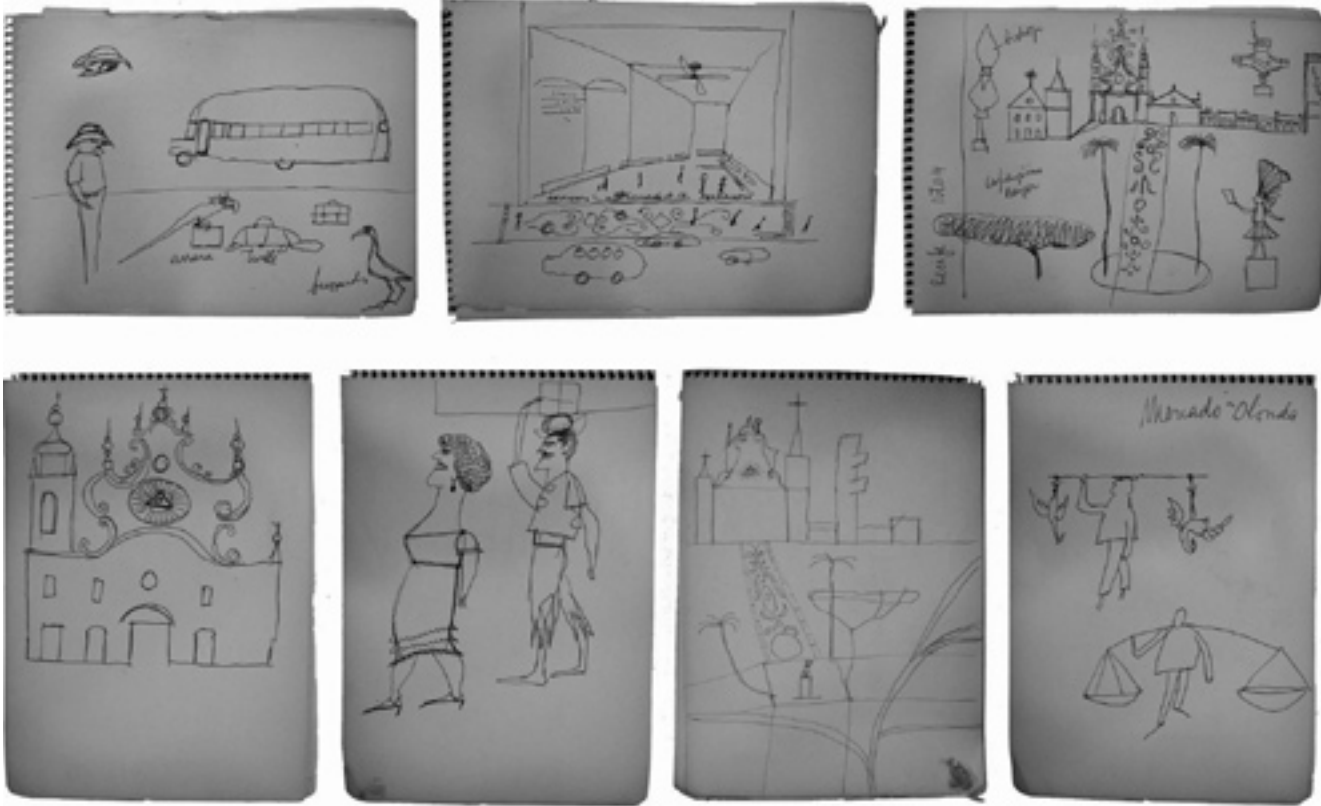


8 Letter of Steinberg to Bardi, published in *Habitat*, n.6, 1952



9 Cover of *Habitat*, n.9, 1952. Drawings of Steinberg and Hedda

9



10-16

17



10-16 Drawing in sketchbook, Brazil, 1952

17 Drawing about Recife created in 1952



18



19



20

18 Cartoon of Borjalo published in the collectanea *O Caçador de Borboletas*, 1986

19 Cartoon of Borjalo published in the collectanea *O Caçador de Borboletas*, 1986

20 Cartoon of Fortuna, published in the book *10 em Humor*, 1968

21 Cartoon of Ziraldo, *Jornal Binômio*, n.130, fifties

22 Cartoon of Ziraldo published in the collectanea *1964-1984: 20 Anos de Prontidão*, 1984



21



22



Quero o desquite. Encaramos as coisas de modo completamente diferente.

23



24



25

23 Cartoon of Jaguar, published in the collectanea *Átila, você é Bárbaro*, 1968

24 Cartoon of Millôr Fernandes, 1949

25 Drawing of Millôr