



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

LEOPOLDINA MARIZ LÓCIO

**HEINRICH MOSER, UM ARTISTA PIONEIRO DO DESIGN: perspectivas da história do design e memória gráfica pernambucana, no início do século XX**

Recife

2023

LEOPOLDINA MARIZ LÓCIO

**HEINRICH MOSER, UM ARTISTA PIONEIRO DO DESIGN: perspectivas da história do design e memória gráfica pernambucana, no início do século XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutora em Design.

**Área de concentração:** Planejamento e Contextualização de Artefatos.

**Orientador:** Hans da Nóbrega Waechter

Recife

2023

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

L812h Lócio, Leopoldina Mariz  
Heinrich Moser, um artista pioneiro do Design: perspectivas da história do Design e memória gráfica pernambucana, no início do século XX / Leopoldina Mariz Lócio. – Recife, 2023.  
284f.: il.

Sob orientação de Hans da Nóbrega Waechter.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2023.

Inclui referências e anexos.

1. Heinrich Moser. 2. Memória gráfica. 3. História do Design. 4. Artes gráficas. 5. Design gráfico. 6. Design da informação. I. Waechter, Hans da Nóbrega (Orientação). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-128)

LEOPOLDINA MARIZ LÓCIO

**HEINRICH MOSER, UM ARTISTA PIONEIRO DO DESIGN: perspectivas da história do design e memória gráfica pernambucana, no início do século XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Design.

**Área de concentração:** Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Aprovada em: 03/05/2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Solange Galvão Coutinho (Presidente)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Isabella Ribeiro Aragão (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Silvio Romero Botelho Barreto Campello (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Letícia Pedruzzi Fonseca (Examinadora Externa)  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosângela Vieira de Souza (Examinadora Externa)  
Universidade Federal de Pernambuco

*Dedico esta tese a meus filhos Manuela e Daniel.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Hans Waechter que me acompanha desde o mestrado pelo incentivo e carinho.

Aos participantes da banca de qualificação, Prof<sup>a</sup> Solange Coutinho e Prof<sup>a</sup> Letícia Pedruzzi Fonseca pelas sugestões e comentários enriquecedores.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Design- PPGDesign que estiveram junto comigo nesta caminhada em sala de aula e em eventos da área. Agradeço em especial a Prof<sup>a</sup> Solange Coutinho pela parceria em artigos científicos e ao Prof. Silvio Barreto Campello por me despertar o interesse no tema antes mesmo da seleção do mestrado.

Ao Instituto Federal de Pernambuco - IFPE *Campus* Olinda pela licença concedida e também pelo apoio para a realização do doutorado, na pessoa da diretora Luciana Tavares e aos demais colegas técnicos e professores que sempre me motivaram, Swanne Almeida, Sandra Luppi, Caio Araújo, Andréa Cardoso, Analine Santos e especialmente aqueles que me substituíram nos dois anos finais quando foi necessário pedir afastamento das atividades.

Aos familiares de Heinrich Moser, Prof<sup>a</sup> Silke Weber, Ângela Távora Weber, Prof<sup>a</sup> Fraya Frehse e outros parentes que me atenderam com paciência e atenção.

Aos funcionários dos acervos visitados que contribuíram para realização dessa pesquisa entre esses, o Memorial Denis Bernardes (Biblioteca Central da UFPE), Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE), Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco (BPE/PE), Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ, Biblioteca Central *Blanche Knopf* e aos responsáveis pelo Setor de Microfilmagem.

Às colegas de turma que se tornaram amigas, Sílvia Matos e Angélica Porto, pelo companheirismo e importantes trocas acadêmicas durante a realização do doutorado.

Aos funcionários da secretaria do PPGDesign pelo apoio administrativo.

A Cecília Loreto Mariz, minha irmã, pelo apoio, incentivo e pelas revisões e valiosos comentários.

Ao meu marido, Carlos Eduardo, e aos meus queridos filhos, Manuela e Daniel, pelo apoio, estímulo e compreensão durante meu percurso.

Por fim, aos meus pais, Geraldo Mariz e Maria Hilda Loreto Mariz, que já se foram, por me incentivar desde a infância a buscar conhecimento e por terem sido fonte de inspiração pelo intelecto cultural e pela simplicidade de vida.

“Aloísio Magalhães [...] usava uma metáfora interessante para defender a necessidade de história. Dizia que quanto mais puxarmos a borracha do estilingue para trás mais longe lançaremos a pedra para frente” (BARBOSA, 2013, p.50).

## RESUMO

Esta tese investiga a trajetória e a obra gráfica de Heinrich Moser, um artista alemão que viveu em Pernambuco no início do século XX. Avalia-se a sua contribuição ao Design pernambucano, ainda em seus primórdios, por meio do conjunto de suas produções gráficas e de sua atividade profissional por uma perspectiva mais ampla, considerando sua atuação na imprensa, em periódicos, no meio editorial, na publicidade, na indústria gráfica em geral e como docente da Escola de Belas Artes de Pernambuco. O levantamento da vida de H. Moser e sua obra, relacionada ao que hoje se entende como Design gráfico, foi realizado em acervos públicos e privados, além de uma intensa investigação em jornais da época digitalizados e disponíveis *online*. Para análise dos dados foram considerados o contexto da época e as relações pessoais de H. Moser. Além disso, buscou-se avaliar algumas de suas produções sob a perspectiva do Design da informação, a partir das teorias de Twyman (1979, 1985) e Ashwin (1979), sendo assim possível refletir sobre a linguagem gráfica e soluções visuais adotadas pelo artista. Levou-se em conta ainda a possível influência dos movimentos estéticos daquele período histórico em sua obra. Foi observado que as soluções gráficas e diferentes estilos em suas produções estavam relacionados ao objetivo específico de cada trabalho e à temática solicitada pelo cliente de acordo com o público a ser alcançado, evidenciando assim práticas de um profissional de Design. Como docente, teve influência significativa na construção das disciplinas curriculares da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Nos programas propostos por H. Moser, foram encontrados exercícios didáticos relacionados à produção gráfica da época, evidenciando a conexão dessa disciplina com o Design gráfico. A presente pesquisa identificou que as diversas produções gráficas de H. Moser, bem como sua atuação como docente, representam uma significativa contribuição para a história do Design e para a memória gráfica de Pernambuco. Dessa forma, é possível confirmar e reconhecer H. Moser como um dos pioneiros do Design brasileiro.

**Palavras-chave:** Heinrich Moser; Memória gráfica; História do Design; Artes gráficas; Design gráfico; Design da informação.

## ABSTRACT

This thesis investigates the trajectory and graphic work of Heinrich Moser, a German artist who lived in Pernambuco at the beginning of the 20th century. H. Moser's contribution to the beginnings of Pernambuco Design is evaluated, through the set of his graphic productions and professional activities from a broader perspective, considering his performance in the press, in periodicals, in the editorial set, in advertising, in the graphic industry in general and also as professor at the Pernambuco School of Fine Arts. The survey of H. Moser's life and of his work on what today is understood as graphic Design was carried out in public and private collections, and also, through an intense investigation, in digitized newspapers of the time now available online. For data analysis, this thesis took into account the historical and social context of the time and H. Moser's personal relationships. In addition, this thesis sought to evaluate some of his productions from the perspective of information Design, based on the theories of Twyman (1979, 1985) and Ashwin (1979), thus making it possible to reflect on the graphic language and visual solutions adopted by the artist. The possible influence of the aesthetic movements of that historical period on his work was also taken into account. It was observed that the graphic solutions and different styles in their productions were related to the specific objective of each work and the theme requested by the client according to the target audience, thus evidencing practices of a Design professional. As a professor, he had a significant influence on the construction of the curriculum at the Pernambuco School of Fine Arts (EBA). In the programs proposed by H. Moser, didactic exercises related to the graphic production of the time were found, evidencing the connection of this discipline with graphic Design. This research identified that the various graphic productions of H. Moser, as well as his teaching at EBA, represent a significant contribution to the history of Design and to the graphic memory of Pernambuco. In this way, it is possible to confirm and recognize H. Moser as one of the pioneers of Brazilian Design.

**Keywords:** Heinrich Moser; Graphic memory; Design history; Graphic arts; Graphic Design; Information Design.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
1.1	JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA .....	16
1.2	OBJETO E OBJETIVOS .....	19
1.3	PERCURSO METODOLÓGICO .....	20
1.4	ESTRUTURA DA TESE.....	32
<b>2</b>	<b>DESIGN, MEMÓRIA, HISTÓRIA E PIONEIROS.....</b>	<b>35</b>
2.1	O DESIGN DA INFORMAÇÃO E A RELAÇÃO COM O CAMPO DA MEMÓRIA GRÁFICA E DA HISTÓRIA DO DESIGN BRASILEIRO .....	35
2.1.1	<b>O campo da memória gráfica e história do Design .....</b>	<b>37</b>
2.1.2	<b>O campo Design da Informação .....</b>	<b>40</b>
2.1.3	<b>Relação do DI com a memória gráfica e a história do Design brasileiro.....</b>	<b>42</b>
2.1.4	<b>DI como processo de pensamento.....</b>	<b>43</b>
2.1.5	<b>DI como forma de organização dos dados para análise e visualização de resultados .....</b>	<b>44</b>
2.1.6	<b>DI nos estudos de artefatos em memória gráfica e história do Design .</b>	<b>46</b>
2.1.7	<b>Relação do DI com profissionais que trabalharam nos primórdios do Design no Brasil e suas produções .....</b>	<b>47</b>
2.2	MEMÓRIA GRÁFICA E HISTÓRIA DO DESIGN BRASILEIRO: COMO OS PIONEIROS DO DESIGN VÊM SENDO PESQUISADOS E RECONHECIDOS.....	48
2.2.1	<b>Pioneiros do Design gráfico na literatura .....</b>	<b>49</b>
2.2.2	<b>Definição e classificação: pioneiros, precursores ou predecessores ...</b>	<b>50</b>
2.2.3	<b>Coleta de publicações .....</b>	<b>51</b>
2.2.4	<b>Leitura e análise de publicações coletadas .....</b>	<b>53</b>
2.2.5	<b>Discussão dos resultados .....</b>	<b>56</b>
2.2.5.1	Denominação dada pelo pesquisador ao profissional estudado.....	56
2.2.5.2	Fatores ou critérios que levam um pesquisador a considerar pioneiros do Design no Brasil .....	58
2.2.5.3	Abordagens teórico-metodológicas utilizadas em estudos sobre pioneiros do Design.....	59

2.2.5.4	Métodos de pesquisas sobre profissionais estudados pela Memória Gráfica Brasileira e história do Design.....	60
<b>2.2.6</b>	<b>Revedo categorização.....</b>	<b>61</b>
<b>3</b>	<b>CONTEXTUALIZAÇÃO DO CENÁRIO GRÁFICO E HISTÓRICO .....</b>	<b>63</b>
3.1	EUROPA: A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL, CIENTÍFICA-TECNOLÓGICA E O SEU IMPACTO NA COMUNICAÇÃO VISUAL.....	64
3.2	A PRESENÇA GERMÂNICA EM PERNAMBUCO NO INÍCIO DO SÉCULO XX E A PRÁTICA GRÁFICA.....	72
3.3	O CENÁRIO GRÁFICO E OS PROFISSIONAIS CONTEMPORÂNEOS DE H. MOSER NO BRASIL E EM PERNAMBUCO .....	84
<b>3.3.1</b>	<b>Cenários da modernidade no Recife do início do século XX.....</b>	<b>87</b>
<b>4</b>	<b>UM ARTISTA ALEMÃO NO NORDESTE: INÍCIO DA TRAJETÓRIA [1910 - 1917].....</b>	<b>94</b>
4.1	DA ALEMANHA AO DESEMBARQUE NO BRASIL, EM 1910 .....	95
4.2	PRIMEIROS PASSOS: FAMÍLIA NO BRASIL E O COMÉRCIO DA CASA ALLEMÃ DO RECIFE .....	108
<b>4.2.1</b>	<b>Casa Allemã do Recife: da inauguração à destruição .....</b>	<b>111</b>
<b>4.2.2</b>	<b>Decorações dos bailes de carnaval do Cassino Olindense .....</b>	<b>123</b>
<b>4.2.3</b>	<b>Mais artista que comerciante .....</b>	<b>131</b>
<b>5</b>	<b>UM ARTISTA POR INTEIRO [1918-1931].....</b>	<b>143</b>
5.1	INÍCIO DA CAMINHADA NA ARTE E NA ARQUITETURA .....	144
5.2	AS PRODUÇÕES GRÁFICAS .....	149
5.3	ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS EM PERIÓDICOS .....	153
5.4	MESTRE E ARTISTA.....	158
5.5	CONTRIBUIÇÕES DE H. MOSER NA INDÚSTRIA EDITORIAL .....	161
5.6	CAPAS DE JORNAIS .....	186
5.7	PRODUÇÕES GRÁFICAS PARA REVISTAS .....	200
<b>6</b>	<b>OUTRAS ATIVIDADES DE H. MOSER E SUA ATUAÇÃO NA EBAP [1932- 1947].....</b>	<b>208</b>
6.1	BREVE PANORAMA PROFISSIONAL DE H. MOSER A PARTIR DA DÉCADA DE 1930 .....	209
<b>6.1.1</b>	<b>Os ateliês de H. Moser.....</b>	<b>213</b>
<b>6.1.2</b>	<b>Outras atividades: H. Moser como júri de concursos .....</b>	<b>216</b>
6.2	OS SALÕES DE ARTES ANTES DA INSTITUIÇÃO DA EBAP.....	218

6.3	A ESCOLA DE BELAS ARTES DE PERNAMBUCO .....	223
<b>6.3.1</b>	<b>Da ideia à instalação da EBAP .....</b>	<b>225</b>
<b>6.3.2</b>	<b>Instalação e inauguração da EBAP .....</b>	<b>230</b>
<b>6.3.3</b>	<b>Orientações pedagógicas da EBAP .....</b>	<b>236</b>
6.4	H. MOSER E OS PROGRAMAS DE ENSINO .....	240
6.5	OUTRAS CONTRIBUIÇÕES DE H. MOSER NA EBAP .....	252
6.6	A SAÍDA DE H. MOSER DA EBAP .....	253
6.7	EBAP E O LEGADO DA ARTE DOS VITRAIS DE H. MOSER.....	256
6.8	CONCLUSÃO DO CAPÍTULO .....	259
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>261</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>267</b>
	<b>ANEXO A - Termo de Posse dos professores fundadores da EBA .....</b>	<b>278</b>
	<b>ANEXO B - Programa de Arte Aplicada de autoria de H. Moser .....</b>	<b>280</b>
	<b>ANEXO C - Programa de Arte Decorativa de autoria de H. Moser.....</b>	<b>281</b>
	<b>ANEXO D - Seriação do curso de arquitetura.....</b>	<b>283</b>
	<b>ANEXO E - Seriação do curso de Pintura, Escultura e Gravura.....</b>	<b>284</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Heinrich Moser foi um artista alemão radicado no Nordeste brasileiro no início do século XX, que ficou mais conhecido como vitralista, embora tenha tido uma atuação expressiva como artista gráfico nos primórdios do Design gráfico brasileiro. Esta tese procura atestar a contribuição desse artista no campo do Design gráfico sob uma perspectiva abrangente, não apenas através dos artefatos em si, mas procurando levar em conta a sua atuação diversificada na imprensa, na indústria gráfica, assim como na docência. Sobre sua experiência docente, observa-se que ainda são raras as reflexões. Com estes objetivos, a presente tese investigou a trajetória desse artista, sua dinâmica de trabalho, suas relações profissionais, seu trabalho na Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), seu círculo de amigos, enfim, seu papel na vida social e artística no estado de Pernambuco.

Dessa forma, este trabalho dá continuidade à pesquisa de mestrado intitulada *Heinrich Moser: memória gráfica através das capas da Revista de Pernambuco* (2018). Como fica evidente em seu título, essa dissertação tinha como objetivo analisar um conjunto restrito de artefatos gráficos produzidos por H. Moser. Ao longo dessa pesquisa e também durante o processo de catalogação das obras desse artista, foi observada a existência de um rico e variado conjunto de material gráfico criado por ele que não pôde ser analisado naquela dissertação de mestrado e que merecia maiores estudos. Revelou detalhes também ainda não pesquisados da vida e da atuação profissional do artista em Recife, mas cuja descrição e análise cuidadosa poderiam contribuir para recuperar elementos da história e memória da indústria e arte gráfica nesse estado à sua época.

Com isso, a pesquisa de mestrado (LÓCIO, 2018) apresentou evidências que H. Moser era um desses artistas pioneiros na indústria gráfica pernambucana, mas faltava um reconhecimento de seu trabalho enquanto designer. Deste modo, a presente tese buscou ampliar a visão sobre H. Moser, procurando tanto abarcar o conjunto de sua obra na área do que pode ser entendido como Design gráfico, como levantar novas informações sobre a vida profissional e atuação do artista que permitissem compreender melhor a sua contribuição à indústria gráfica pernambucana. Apesar de estrangeiro, H. Moser passou a maior parte de sua vida no Brasil, de forma que é relevante destacar e considerar seu papel na história e memória

gráfica do Design pernambucano e, portanto, brasileiro. A questão sobre as diferenças dos estudos sobre a história do Design e memória gráfica também será analisada nesta tese.

Dentre as pesquisas sobre história do Design e a Memória Gráfica Brasileira (MGB) tanto há as que focam quase exclusivamente nos artefatos gráficos ou materiais impressos, quanto as que procuram relacionar esses artefatos com o perfil e percurso dos personagens que os desenvolveram. O presente estudo segue a segunda linha de investigação buscando avaliar e entender a trajetória do artista ao lado das suas produções e se aproxima assim das teses de doutorado de Helena Rugai Bastos (2012) e Letícia Pedruzzi Fonseca (2016). Nessa linha de trabalho, vale também destacar as seguintes dissertações pernambucanas: *Estética moderna no design pernambucano: Lula Cardoso Ayres*, de Rafael Leite Efrem de Lima (2011), *O Design de Manoel Bandeira - Aspectos da memória gráfica de Pernambuco* de Sebastião Antunes Cavalcante (2012), *Vera Cruz um artista gráfico ilustrador e litógrafo em Pernambuco: fins do século XIX e início do século XX*, de Íkaro Santhiago Câmara Silva Oliveira (2018), *O Design de Luís Jardim: Ilustrações e Artes Gráficas para a Imprensa Periódica Pernambucana do começo do Século XX*, de Bruno Pereira Veríssimo (2020), *Bajado a poética visual no discurso gráfico: diálogo entre a semiótica estruturalista e o design da informação*, de Rafa Santana de Souza (2020).

A maior parte desses estudos acima pretendiam conhecer os artistas e como estes trabalhavam com o que passou a ser considerado Design. Analisaram a forma pela qual realizavam seus trabalhos, as tecnologias utilizadas e também as relações sociais e o estilo de vida desses artistas – sua posição na escala social. Estas informações podem ser melhor avaliadas quando se dispõe de dados sobre as condições de trabalho. No entanto, tal como estes trabalhos acima, não significa que a presente tese fez uma análise detalhada da biografia do artista estudado nem realizou uma investigação histórica e sociológica aprofundada de sua época, mas sem dúvida precisou recorrer a uma bibliografia sobre essas questões.

Estudar a experiência de um indivíduo é entendida como uma estratégia metodológica para conhecer o contexto social mais amplo. Entende-se, portanto, que o relevante deste tipo de abordagem é evidenciar, através do conhecimento de trajetórias e produções individuais, um panorama do todo e assim buscar uma maior compreensão da cultura visual e da história do Design do país e também de sua

relação com o contexto sociocultural mais amplo. Bastos (2012) ressalta que embora seja importante concentrar esforços em trajetórias e produções individualizadas, o objetivo final desses estudos de trajetórias é identificar discursos generalistas.

O estudo da trajetória de Heinrich Moser apontou o circuito social em que ele circulava e alguns relacionamentos profissionais com artistas, intelectuais e outros indivíduos atuantes na indústria gráfica local. Ter conhecimento dos contatos sociais do artista ajudou a entender tanto a especificidade pernambucana nessa época quanto a experiência particular desse artista formado na Alemanha. O tipo de formação que teve não era disponível no Brasil. Aprendeu não apenas artes gráficas, mas arquitetura e artes visuais em geral. Na indústria gráfica no início do século XX, época em que H. Moser atuava no Brasil, predominavam profissionais sem formação acadêmica. Assim, diferente de outros artistas gráficos da época no Brasil, H. Moser recebeu uma formação específica em escolas alemãs de referência, como será visto adiante. Além disso, foi professor de artistas como Lula Cardoso Ayres e Aurora de Lima. Neste sentido, era necessário entender o papel de H. Moser como artista gráfico no cenário pernambucano.

Não se pode, contudo, esquecer ainda que o resultado das produções de um artista, seja ele gráfico ou não, depende não apenas da sua formação, de sua trajetória pessoal, seu repertório e criatividade, mas também de suas relações sociais, suas trocas. O artista gráfico ou designer que projeta para usuários – está ainda mais vinculado a esse contexto social mais amplo.

O design é reflexo da sociedade na qual está/esteve inserido e, portanto, a pesquisa em história do design abrange a complexidade das relações econômicas, políticas, sociais, tecnológicas e culturais (FONSECA *et al*, 2016).

Como já mostraram alguns historiadores, por exemplo Paulo Cunha Filho (2010), a cidade de Recife e o estado de Pernambuco, daquela época, tinham um protagonismo econômico, cultural e político, em termos nacionais, bem maior do que possui atualmente. Esses dados e referenciais históricos são importantes para entender as condições de trabalho que H. Moser encontrou em Pernambuco.

Vários autores, entre esses Cardoso (2008) e Bastos (2012), têm apontado para o fato de não ser possível entender o surgimento do Design como uma atividade e uma profissão sem levar em conta a história da industrialização em suas diferentes etapas. O surgimento de novas tecnologias e a ampliação para novos mercados

impulsionaram e transformaram não apenas a produção dos bens em geral, mas também a produção de artefatos gráficos.

Por outro lado, a história do Design também está intimamente ligada aos movimentos artísticos e à história da arte: a variação dos gostos estéticos e seus significados se refletem no que se produz e se imprime. Nesta pesquisa procura-se combinar o estudo do contexto histórico com algumas reflexões sobre as concepções estéticas. Assim, buscou-se identificar aspectos das produções de H. Moser dentro do contexto sociocultural. Embora não tenham sido utilizadas fichas para analisar cada detalhe compositivo, não se abandonou o olhar minucioso, buscando identificar nos artefatos gráficos detalhes importantes em termos do Design, fundamentado pelos autores Twyman (1979, 1985) e Ashwin (1979).

H. Moser, além de ilustrador, planejava graficamente o material, criava os elementos verbais através de letreiramentos<sup>1</sup>, projetava, enfim, como um designer que tem consciência da articulação dos elementos como foi observado na dissertação de mestrado de Lócio (2018). O termo letreiramento é usado pelo fato de que H. Moser criava as letras para um fim específico (uso em conjunto) e não para a produção de uma fonte a ser reproduzida utilizando seus caracteres.

As produções aqui estudadas são artefatos de memória gráfica dentro do campo do Design da Informação, pois tinham como objetivo transmitir uma informação a um público específico. Este estudo se insere, portanto, na linha de pesquisa “Design da Informação” do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPE.

Diversas pesquisas na área da memória gráfica vêm sendo estudadas por meio de abordagens e procedimentos teóricos metodológicos do Design da informação, embora com objetivos distintos. Entre esses, alguns associam a prática do Design da informação às linguagens gráficas utilizadas por pioneiros do Design para transmitir e organizar as informações. Dessa forma, muitos designers pioneiros, como H. Moser, já trabalhavam adotando princípios do Design da informação mesmo sem esse entendimento claro.

Nesta perspectiva, dentro do conceito de Design da informação, a avaliação desses artefatos de memória gráfica carregados de informações pretende recuperar

---

<sup>1</sup> Letreiramento (tradução da palavra *lettering*) é o processo manual para a obtenção de letras únicas a partir de desenhos (FARIAS, 2004).

parte da história do Design e cultura da época em que foram produzidos, focando a vida profissional de Heinrich Moser e sua contribuição às artes gráficas.

### 1.1 JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA

Como afirma Coutinho (2018, p. 146), “o estado de Pernambuco possui uma tradição, de longa data, em pesquisas acerca da história gráfica do país”. Nesse estado muito já tem sido produzido na área, mas um marco nessa produção foi o projeto *Memória Gráfica Brasileira: Estudos comparativos de manifestações gráficas nas cidades do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo* (PROCAD – CAPES), desenvolvido entre os anos de 2008 a 2013. Embora já houvesse em Pernambuco pesquisas sobre a memória e história do Design, este projeto se tornou um ponto de referência na medida que implicou diversos desdobramentos na área.

Desde então, o estudo da Memória Gráfica Pernambucana (MGP) tem sido um campo crescente de pesquisas com publicações de alguns livros como *Imagens Comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases* (BARRETO CAMPELLO; ARAGÃO, 2011), *Ilustração e Artes Gráficas: Periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco {1875 - 1939}* (CAVALCANTE; BARRETO CAMPELLO, 2014), *Experimentando tipos: catálogos de tipos de metais móveis da Editora Universitária* (ARAGÃO; VIEIRA 2011) e *Abridores de Letras de Pernambuco: um mapeamento da gráfica popular* (FINIZOLA; COUTINHO; SANTANA, 2013).

Ainda podemos citar como desdobramentos o encontro *Memória Gráfica no Agreste*, realizado na cidade de Caruaru em 2017, culminando na publicação do livro *Memória Gráfica do Agreste* (VALADARES, 2018). Além disso, foi criado no campus Agreste e do Recife da UFPE, desde 2021, o grupo de pesquisa "Memoráveis: Manifestações Gráficas Afetivas" que envolve pesquisadores de todo o Brasil.

Assim, desde o projeto de Memória Gráfica Brasileira (Recife, Rio e São Paulo), o campo de pesquisa em memória gráfica e de história do Design brasileiro vem crescendo e amadurecendo em todo o país. Destacam-se ainda pesquisas que vêm sendo desenvolvidas em outros centros acadêmicos como em Vitória/ES, Pelotas/RS, Belém/PA, entre outros.

Com efeito, embora a quantidade de pesquisas tenha aumentado, há um consenso entre autores diversos, como fica explícito em um amplo conjunto de publicações e na fala recorrente de pesquisadores que ressaltam o quanto ainda

existe a ser pesquisado e a necessidade de novos estudos na área. Também novas teses de doutorado e dissertações de mestrado sobre o tema apontam para a relevância desse campo de pesquisa, concordando que ainda há muito que se conhecer e investigar sobre a memória gráfica de Pernambuco. São diversos os artefatos e artistas pouco estudados ou que não são estudados de forma alguma. Sente-se, portanto, necessidade de mais pesquisas nesse campo como forma de contribuir na construção da memória gráfica de nosso estado.

O estudo de artefatos antigos de Design produz uma série de novas descobertas. Por um lado, impressos antigos contam muita da história da época, e por outro inspiram a criatividade alimentando a imaginação. Portanto, “ao redescobrirmos o passado, não resta dúvida de que se está também a reinventar o presente” (CARDOSO, 2008, p.7). Com isso, procura-se argumentar que apesar da crescente produção nessa área em Pernambuco, como já mostrou Coutinho (2018), há ainda necessidade de mais estudos sobre memória gráfica pernambucana.

Pesquisar as ilustrações, fontes tipográficas e as mais diversas formas de composições gráficas contribui para recuperar e construir a memória gráfica. No entanto, o estudo dessa memória exige também que se conheçam o artista e suas condições de trabalho.

Heinrich Moser era um desses artistas pioneiros na indústria gráfica e que vinha sendo ignorado. Os primeiros trabalhos a apontá-lo nessa área foram a dissertação de Cavalcante (2012) e o livro de Cavalcante e Barreto Campello (2014). As pesquisas, realizadas por Lócio (2018) para dissertação de mestrado e também para elaboração de um catálogo digital e um site com os trabalhos de H. Moser, pretendiam suprir essa lacuna. Ambas pesquisas, que podem ser integradas, mas realizadas em etapas distintas, renderam frutos que tiveram muito boa repercussão. O catálogo chamou atenção da mídia local com reportagens em jornal de grande circulação no ano de 2016 e outra em 2017<sup>2</sup>. Este catálogo, aprovado como Projeto de Preservação Cultural do Ministério das Relações Exteriores da Alemanha, com apoio financeiro

---

<sup>2</sup> Matéria no *Jornal do Commercio* com chamada na primeira página em 2016. Disponível: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2016/10/09/projeto-do-ifpe-olinda-resgata-as-obras-graficas-de-heinrich-moser-255944.php>. Acesso 17 mar. 2023.  
Matéria no *Jornal do Commercio* em 2017. Disponível: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2017/03/15/arte-de-heinrich-moser-chega-ao-digital-274365.php>. Acesso 17 mar. 2023.

através do Consulado Geral Alemão do Recife, foi lançado em 2017 e continua disponível na internet ([www.artemoser.com](http://www.artemoser.com)).

A pesquisa *Heinrich Moser: memória gráfica através das capas da Revista de Pernambuco* (LÓCIO, 2018) consistiu na análise de uma das produções desse artista. Como foi dito acima, essa produção é muito ampla, compondo um conjunto de diversas capas e ilustrações produzidas por H. Moser que foram publicadas em outros veículos impressos em Recife; entre esses destacam-se o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Estado*. Embora alguns exemplos dessas contribuições para o Design tenham sido mencionados pela autora Ângela Weber (1987) e também exibida em uma exposição em comemoração ao seu centenário em 1986<sup>3</sup>, existia uma significativa quantidade de material para ser identificado. Como nada disso tinha sido estudado, sentiu-se necessidade de voltar a pesquisar esse artista ampliando a análise para um conjunto maior de suas obras.

Desta forma, muitos questionamentos surgem sobre a vida e obra de Heinrich Moser, dentre elas: qual o papel desse artista para as artes gráficas de Pernambuco no início do século XX? Seria ele reconhecido como artista gráfico ou exclusivamente como artista das chamadas belas artes? A trajetória de H. Moser teria similaridade a de outros ilustradores e artistas gráficos contemporâneos a ele no Brasil ou teria experimentado de forma distinta a inserção na indústria gráfica? Quais suas contribuições na Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP)? Teria influenciado, de alguma forma, a construção das disciplinas curriculares do curso de Belas Artes? Assim, era necessário entender H. Moser como artista gráfico no cenário pernambucano e com isso, procura-se colaborar com os estudos da história e memória gráfica do Design pernambucano e conseqüentemente brasileiro.

Atualmente debates e textos acadêmicos enfatizam muito o processo decolonial; estudar o papel de um artista alemão no Design brasileiro parece estar na contramão desta tendência. No entanto, quando se analisa “o Design antes do Design” não se pode deixar de reconhecer a importação de elementos de fora. O que foi construído no Brasil, incluindo a construção do próprio país, tem sido sempre mesclado com referências vindas do exterior. Apesar de ser importante levantar as discussões da decolonialidade dentro do discurso do Design, não se pode negar a necessidade de

---

<sup>3</sup> Notas no *Diário de Pernambuco* informam que foram expostas além de ilustrações de revistas e jornais, telas em óleo, aquarela e com outras técnicas (*Diário de Pernambuco*, 21 e 27 out. 1986).

pesquisas como essa, que procuram mostrar como em determinados momentos históricos alguns indivíduos destacados trouxeram novos conhecimentos de fora. Profissionais que vieram de outros países mais industrializados chegavam ao Brasil trazendo como bagagem novas técnicas, novos estilos e até novas profissões. Embora seja importante rejeitar o eurocentrismo, é fundamental entender as conexões culturais. Não se pode esquecer que a cultura é estimulada por essas trocas e a cultura local é fruto desse processo e das misturas que ocorreram através da história.

## 1.2 OBJETO E OBJETIVOS

O objeto de estudo desta tese é, portanto, a trajetória profissional de Heinrich Moser e o conjunto de sua obra gráfica. Já o objetivo geral deste estudo é analisar a trajetória de Heinrich Moser na cidade de Recife/Pernambuco para prover efetivamente o seu reconhecimento como um dos pioneiros do Design brasileiro por meio do conjunto de suas produções gráficas e atuação profissional.

Seguindo as recomendações sugeridas por Richardson (1999, p.63), os objetivos específicos propostos se baseiam em etapas exploratórias, descritivas e explicativas que permitem alcançar o objetivo geral, como descreve-se abaixo:

- Conhecer a vida do artista por meio de informações históricas e documentais;
- Identificar as produções gráficas realizadas por H. Moser por meio de levantamento de informações em bibliotecas, arquivos públicos e privados;
- Conhecer a sua produção, o momento histórico em que a realiza e as diferentes fases de sua trajetória;
- Identificar e descrever possíveis aspectos formais recorrentes e concepção estética da época presentes nas produções por meio do cruzamento entre as informações encontradas em fontes primárias com as bibliográficas;
- Levantar sua contribuição na Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) por meio de análise de documentos dessa instituição durante o tempo em que o artista lecionou;
- Promover a memória gráfica pernambucana por meio da exploração da grande riqueza histórica e cultural apresentada no material pesquisado.

Para alcançar esses objetivos propostos foi utilizada uma metodologia que será apresentada adiante.

### 1.3 PERCURSO METODOLÓGICO

Este tópico descreve a escolha da metodologia empregada nesta tese. Assim, procura-se descrever os métodos adotados, relatar as atividades realizadas, bem como as dificuldades encontradas, nas diferentes etapas do trabalho, e ainda as soluções possíveis alcançadas. Destaca-se como dificuldade o fato de que parte desses estudos foram desenvolvidos em momento da pandemia da Covid-19.

Inicialmente, observa-se que aqueles estudos no campo da história do Design e memória gráfica que têm como foco específico os profissionais, isto é, os autores de artefatos gráficos, utilizam metodologias de pesquisas distintas. Por um lado, adotam métodos capazes de obter dados que permitam analisar as produções que esses profissionais desenvolveram, e, por outro, métodos que ofereçam elementos relativos às vivências do profissional. Nesse sentido, apontam Farias e Braga (2018, p. 21), pode-se empregar métodos de pesquisa que procurem “identificar a trajetória, a inserção social e contextualização histórica” deste profissional. Essa abordagem histórica é fundamental porque entende-se a importância de discutir os artefatos de memória gráfica, feitos por esses profissionais, “em relação ao seu contexto de produção e circulação”, como apontam Fonseca *et al.* (2016, p. 145). Dessa forma, como esta pesquisa busca estudar a trajetória de Heinrich Moser e as suas produções, entende-se como necessário avaliar o tema sob diferentes aspectos.

#### **Caracterização da pesquisa**

Devido à sua natureza, esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, com método histórico e analítico/descritivo, e dados bibliográficos e documentais (GIL, 2019; RICHARDSON, 2012; SANTOS, 2018). Em muitos casos, pesquisas com caráter histórico na área do Design, como esta, segundo Santos *et al.* (2018), dão ênfase a dados qualitativos. Caracteriza-se como analítica/descritiva na medida em que se procura conhecer, avaliar e verificar as diferentes fases dessa produção e o momento histórico em que se realizaram. Um diferencial deste trabalho, em relação ao anterior sobre o mesmo artista (LÓCIO, 2018), foi a intensa investigação em plataformas de acervos *on-line* nos periódicos de mídia impressa digitalizados. Esses foram fundamentais, especialmente, porque grande parte da pesquisa foi

desenvolvida no momento da pandemia da Covid-19. Além disso, essa forma de coleta de dados foi relevante considerando o escasso material bibliográfico acerca da atuação profissional de H. Moser. Dessa forma, por meio de pesquisa em jornais da época com o cruzamento de outras fontes de informações, busca-se recuperar a obra e a trajetória de H. Moser em Pernambuco.

### **Etapas da pesquisa**

A execução desta pesquisa exigiu a realização de atividades que correspondem às etapas desenvolvidas [Figura 1], mas não necessariamente de forma subsequente. Essas etapas foram inspiradas em métodos e técnicas utilizados em estudos que têm como foco profissionais, que trabalharam nos primórdios do Design brasileiro, levantados por Lócio, Coutinho e Waechter (2021). Além disso, a definição dessas etapas se baseou no que foi proposto por outros autores que também estudam a memória gráfica, tais como Cardoso (2005), Fonseca *et al.* (2016), entre outros.

Figura 1 – Etapas da pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora, 2023

A seguir, detalhamento do que foi realizado em cada etapa:

### **Coleta de Dados**

Para reconstruir a trajetória de H. Moser, suas vivências e suas produções, foram coletados dados por meio de fontes primárias (pesquisa documental e depoimentos orais) e fontes secundárias (pesquisa bibliográfica) (LAKATOS; MARCONI, 2003; RICHARDSON, 2012), tanto em acervo privado (familiar), quanto público. Foram considerados como fontes primárias nesta pesquisa documentos do artista relativos à sua formação e experiências profissionais, como cartas, salvo conduto, prontuário,

passaporte, entre outros. A pesquisa nesse tipo de material é conceituada por Gil (2008, p. 51) como pesquisa documental de primeira mão.

Entre as fontes primárias estudadas, destacam-se os diversos artefatos gráficos produzidos por H. Moser. Esses foram parte importante deste estudo. No âmbito de pesquisas históricas de Design, os artefatos podem ser considerados documentos na medida em que estão carregados “em suas formas e funções informações (mensagens) do passado” (SANTOS *et al.*, 2018, p. 162). Além desses, acrescentam-se também como fontes de dados imagéticos as fotos familiares consultadas.

Foram consideradas como fontes secundárias (pesquisa bibliográfica) livros, revistas, sites e trabalhos acadêmicos nos quais H. Moser é citado. Ainda, ressalta-se, como relevante fonte secundária nesse estudo, a mídia impressa (jornais), na qual foi realizada intensa pesquisa, como já relatado.

#### *Coleta em fontes primárias: as produções gráficas*

A busca pelas produções gráficas realizadas por H. Moser em acervos públicos foi um dos primeiros passos da pesquisa ainda na fase exploratória do mestrado, guiada inicialmente pelo único livro publicado sobre a vida do artista<sup>4</sup>. Em seguida, foram feitas visitas em acervos particulares de familiares, que possibilitaram conhecimento a outras produções. Essas visitas junto às pesquisas bibliográficas em jornais da época apontaram ainda outras produções.

Quando não existia nenhuma imagem digitalizada dos artefatos gráficos coletados durante a pesquisa, esses foram registrados fotograficamente ou escaneados. Em visitas aos acervos físicos foram utilizados materiais comuns para pesquisa em acervos gráficos históricos, como luvas, máscara para proteção facial, fita métrica, conta-fios, máquina fotográfica digital ou câmera de celular. Parte do acervo foi avaliado na pesquisa de mestrado (LÓCIO, 2018) com um microscópio digital.

Desde o início da pesquisa foram visitados fisicamente os seguintes acervos públicos: Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ (Setor de Microfilmagem e Biblioteca Central Blanche Knopf), Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco (BPE/PE),

---

<sup>4</sup> “Moser: Um artista alemão no Nordeste” foi escrito por Ângela Weber (1987). Há ainda um livro escrito pela filha de H. Moser, Freya Weber (1996), com o título “Heinrich Moser”, que foi impresso apenas para familiares e não para o público em geral.

Seção de Obras Raras da Biblioteca do Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE) e seu Anexo e Memorial Denis Bernardes (Biblioteca Central da UFPE). Nesse último a pesquisa se concentrou, entre os 11 (onze) fundos documentais existentes nesse acervo, no relativo à Escola de Belas Artes, havendo também alguns documentos digitalizados e disponíveis na internet. Além desses, foram feitas pesquisas em acervos virtuais em plataformas *on-line*, como a Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital), Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), Brasileira Iconográfica, Domínio Público entre outros.

Após a suspensão do isolamento social relativo à pandemia do Covid-19, retomaram-se visitas ao Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE) e especialmente ao Memorial Denis Bernardes onde foi necessário coletar material que não estava disponível na internet, como fotografias, relatórios, atas, correspondências, atestados, declarações, entre outros.

#### *Coleta em fontes secundárias: mídia jornalística on-line*

Como relatado anteriormente, as plataformas de acervos *on-line* contendo periódicos da mídia impressa (jornais) foram fundamentais nessa fase, especialmente porque grande parte da pesquisa foi desenvolvida no momento da pandemia da Covid-19. Desta forma, foram pesquisados jornais entre os anos de 1889 até 1947, recorte temporal relacionado desde a primeira menção da presença de familiares de H. Moser no Recife até o ano de sua morte. Os jornais pesquisados na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional Brasil (FBN) foram: *A Província*, *Diário de Pernambuco*, *Jornal Pequeno* e *Jornal do Recife*. Já o *Diário da Manhã* foi encontrado na plataforma da *Companhia Editora de Pernambuco* (CEPE). O *Jornal do Commercio* de Pernambuco, por sua vez, não tem seu acervo disponível em formato *on-line*, apesar de existir microfilmado na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), em Recife, o que dificultou a pesquisa.

Nas buscas em plataformas virtuais, utilizou-se basicamente a palavra chave "Moser". Como não foi possível utilizar essa técnica de pesquisa no acervo microfilmado do *Jornal do Commercio*, outros dados podem ainda existir nesse acervo.

Esses dados brutos foram comparados e complementados com os obtidos por outras fontes bibliográficas. Assim, esse levantamento nos jornais digitalizados proporcionou ordenar de forma cronológica as vivências profissionais do artista no Brasil, facilitando a organização dos dados colhidos com os seus familiares.

O método de pesquisa em acervos jornalísticos costumava ser utilizado por pesquisadores como Gilberto Freyre (1971). O historiador Gonçalves de Mello ressaltou ser Freyre o pioneiro dessa técnica de pesquisa em estudos históricos-sociais (FREYRE, 1971, p.84).

Destaca-se a necessidade de uma avaliação crítica da informação neste tipo de pesquisa que utiliza dados colhidos em veículos de comunicação de massa. Apesar de possuir informações valiosas, esse tipo de documento não é elaborado com enfoque científico. Dessa forma, a exatidão das informações deve ser avaliada por meio de comparação com outras fontes (GIL, 2008; RICHARDSON, 2012). Buscando garantir a fidedignidade dos dados, procurou-se cruzar as informações colhidas com diferentes fontes bibliográficas e informações obtidas por familiares.

#### *Levantamento bibliográfico: contexto sociocultural, econômico e técnico*

Como apontado anteriormente, as pesquisas que abordam profissionais da história e memória gráfica procuram estudar alguns aspectos da trajetória desses artistas, além de discutir os artefatos criados por eles em relação ao seu contexto de produção e circulação. Assim, mostra-se relevante a realização de revisões bibliográficas que contemplem o contexto sociocultural, econômico e técnico vivido pelo artista, ressaltando inclusive aspectos da história da arte, do Design e as técnicas produtivas. A necessidade de discussão do momento histórico em pesquisas de história e memória do Design é apontada pelos autores Almeida e Coutinho (2012), Cardoso (2005), Fonseca *et al.* (2006), Lócio, Coutinho e Waechter (2021), entre outros.

#### *Depoimentos orais*

Além dos dados referenciados anteriormente, são relevantes os coletados em depoimentos orais com familiares e indivíduos que de alguma forma têm ligação com o tema. Devido à pandemia e por haver familiares também em localidades diferentes, os contatos foram feitos por e-mail e telefone. Após o isolamento social, ainda foram

realizados alguns contatos de forma presencial, como por exemplo com a professora Suely Cisneiros – discípula da vitralista Aurora de Lima, ex-aluna de H. Moser, que teve um papel importante no legado deixado por ele – e com Miguel Petribu, atual proprietário de uma das casas onde o artista morou. Também, foi feito contato com o filho do editor da *Revista de Pernambuco*, Sylvio Loreto, e com a diretora do curta *Vitrais* (1999), Cecília Araújo. As coletas das informações orais foram realizadas na maior parte por conversas informais, guiadas por algumas perguntas. Foram solicitadas assinaturas em um termo de autorização de uso de fotos, imagens e de depoimentos daquelas pessoas cujas informações fornecidas foram utilizadas nesta tese.

Os familiares já procurados na pesquisa de mestrado (LÓCIO, 2018), foram contatados novamente, especialmente à Dra. Prof<sup>a</sup> Silke Weber e Ângela Távora Weber, além de outros descendentes do artista. A figura 2 apresenta uma árvore genealógica dos familiares de H. Moser, criada a partir dos dados fornecidos pelos familiares e por outras fontes (jornalística). Nesta imagem estão marcados com círculo laranja aqueles familiares com quem foi feito contato. Além desses, contactaram-se alguns bisnetos que também contribuíram de forma relevante, especialmente Dra. Prof<sup>a</sup> Fraya Frehse. No entanto, decidiu-se não incluir os bisnetos na imagem para não dificultar o entendimento visual das informações. Os tios de H. Moser, Julia Doederlein e Adolpho Julius Doederlein, vieram para o Brasil antes dele, como será visto nos próximos capítulos. Estiveram também no Brasil as suas irmãs Louise e Lilly.

Figura 2 – Árvore genealógica da família de H. Moser



\* Wilhelmina Moser, nascida Doederlein, tinha como irmãos: Julia Doederlein (casada com Annibal Pedro dos Santos) e Adolpho Julius Doederlein (casado com Paula Doederlein).

\* O primeiro filho de H. Moser e Olga Moser, Fred, faleceu aos 4 anos no Brasil.

Fonte: Elaborado pela autora, 2023

## **Organização dos Dados**

### *Organização dos dados imagéticos: as produções gráficas*

Uma pesquisa em Design que procura recuperar produções gráficas em acervos históricos produz grande quantidade de materiais imagéticos, de maneira que se ressalta neste estudo a relevância da organização do acervo digital das produções por meio de códigos que facilitem a identificação. Esses códigos tiveram como referências as pesquisas de Monteiro (2008) e Fonseca *et al.* (2016), assim como os códigos utilizados nos acervos digitais históricos da *Companhia Editora de Pernambuco* (CEPE), disponibilizados em seu site. Dessa forma, os arquivos foram renomeados utilizando inicialmente uma sigla com duas letras para identificar o local da mídia impressa na qual foi veiculada a imagem. Por exemplo: para o jornal denominado *Diário de Pernambuco*, utilizou-se as iniciais “DP” e em seguida a data de publicação, na ordem ano-mês-dia (como “DP\_1924\_07\_02”). Os arquivos nomeados dessa forma (ano, mês e dia) podem ser visualizados de forma cronológica dentro de um conjunto.

Todo o material gráfico coletado foi agrupado digitalmente em 6 (seis) pastas de acordo com a tipologia do artefato: Livros; Revistas; Publicidades; Quadros de Formaturas; Outros. O grupo denominado “Outros” contém produções únicas em seu tipo.

### *Organização dos dados textuais coletados em mídia jornalística*

Este subtópico apresenta a organização das informações textuais coletadas nos jornais digitalizados da época em estudo. Da mesma forma que o levantamento de material imagético, este gerou uma enorme quantidade de informações. Assim, a organização se torna essencial para uma sistematização desses dados. Alguns recursos simples de Design da informação podem ser fundamentais para dar agilidade e garantir bons resultados na pesquisa.

Com isso, nessa etapa da pesquisa, na tabulação das informações colhidas na mídia jornalística, o uso de diferentes cores e pesos nas fontes das letras produziu uma organização visual. Os dados encontrados foram ordenados em softwares de edição de planilhas, por data, nome da mídia impressa em que foi encontrado, o assunto que se achou relevante e a fonte da informação com o link referente. Foram estipuladas cores, nas células, para cada jornal. Além disso, as células que continham

informações que se considerava como importantes eram destacadas em amarelo [Quadro 1]. Essa estruturação visual auxiliou a análise dos dados com interpretações comparativas. Dessa forma, verifica-se a importante contribuição do Design da informação em pesquisa de história do Design no que diz respeito à organização, visualização, identificação e análise dos dados coletados.

Quadro 1 – Imagem parcial do quadro com informações colhidas na mídia jornalística

Data	Nome da mídia impressa	Assunto	Fonte
05/02/1915	Pequeno Jornal: Jornal Pequeno (PE)	O baile de Máscara do "Cassino Olindense" (p.3)- "Poderosas lâmpadas elétricas " A decoração das sações está confiada ao gosto artístico do distinto cavalheiro sr. Henrique Moser, (...) Como motivo de ornamentação o bluff dos 120 mil sacos de assucar ultimamente ocorrido nesta praça". Sobre pilha de sabão açúcar, encontra-se um usineiro dormindo e sonhando com negócio almejado. "Além destas chistosa crítica "(...) diversos outros quadros espalhado nas outras salas.	<http://memoria.bn.br/DocReader/800643/19482> visitado em 12 de julho de 2020
26/10/1915	Jornal A Província	Quadro em exposição (p.1) - Nota informa exposição na Galeria Elgante (R. Nova) de um grande quadro em pastel do "conhecido desenhista alemão sr. Henrique Moser". O quadro representa O amor. " É um trabalho que impressionam pela fixidez do colorido e beleza do conjunto, depondo brilhantemente das irrecusáveis aptidões artísticas do apreciado desenhista".	<http://memoria.bn.br/DocReader/128066_01/32007> visitado em 28 de abril de 2020
05/02/1916	Diário de Pernambuco	Diário Social (p.2)- Soirré - Nota informando que o jornal recebeu convite para o soiré Masqué (noite de máscara) no Cassino Olindense assinado pelos sócios constando além do nome de Moser o de seu tio, Adolpho Doederlein. Informação obtida: Moser sócio do Cassino Olindense	<http://memoria.bn.br/DocReader/029033_09/10524> visitado 05 de maio de 2020
26/02/1916	Diário de Pernambuco	Diário Social - Soirré (p.2) - Informa baile de carnaval (p.2): "salões decorados em estilo moderno e ornamentação de apurado gosto artístico.	<http://memoria.bn.br/DocReader/029033_09/10692> visitado 22/01/2021
30/09/1916	Diário de Pernambuco	Exposição de cartazes (p.3) - Exposição de cartazes do "Puritol" no salão nobre da Associação dos empregados no comércio na Rua da Imperatriz (inauguração neste dia). "Serão expostos cerca de 30 "aíxes" executados por pintores e desenhistas desta cidade". Foram inscritos: Henrique Moser, Balthazar da Câmara, Alvaro Amorim, Ataliba Bastos e Abelardo Maia. Para solenidade de abertura estavam convidados autoridades do estado e da imprensa. Anunciam que no evento haveria uma banda de música. " Os cartazes obedecem a rigorosa moralidade podendo serem apreciados pelas exmas fampillas".	<http://memoria.bn.br/docreader/705110/69389> visitado 05 de maio de 2020
30/09/1916	Jornal do Recife	Exposição de cartazes (p.3) - Concurso de cartazes organizada por Sr. Afonso de Gusmão referente ao "Puritol" medicamento de sua fabricação. Inscritos Henrique Moser, Mário Nunes, Henrique Helliot, Victoriano de Lima, Abelardo Maia, Alvaro Amorim, Balthazar da Câmara, Alvaro Amorim etc.	<http://memoria.bn.br/DocReader/705110/69389> visitado em 10 de abril de 2020

Fonte: Elaborado pela autora, 2023

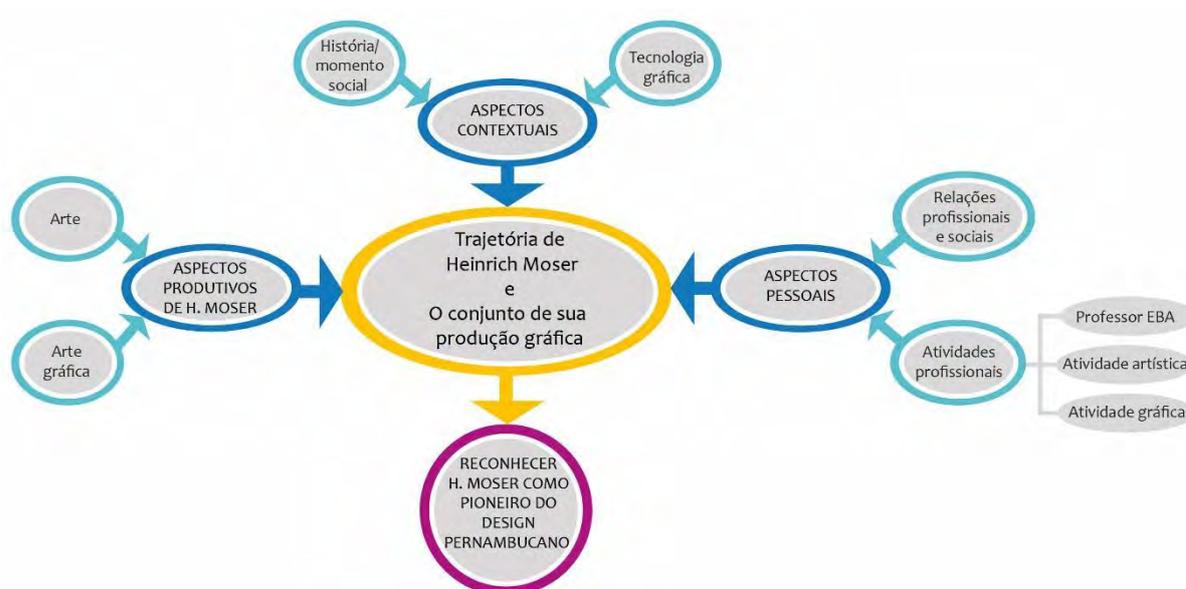
Ainda outros dados textuais que não são da mídia jornalística, tais como documentos diversos (prontuários, programas de curso da EBAP, documentos pessoais, etc.) e as informações colhidas em depoimentos orais foram organizados simplesmente em pastas e subpastas. Esses dados foram importantes e em alguns casos serviram para inter cruzar com as informações encontradas na mídia impressa.

### Análise: avaliação dos aspectos estudados

Para avaliação e interpretação dos dados levantados, foi necessário verificar fatos, situações ou particularidades que influenciaram ou marcaram, de alguma forma, a trajetória de H. Moser e sua produção enquanto designer gráfico. Desta forma, procurou-se analisar o tema sob três aspectos: **aspectos contextuais** (história e tecnologia da época), **aspectos pessoais** (relações sociais e atividades profissionais)

e os **aspectos produtivos** (o que H. Moser produziu em termos de artes gráfica/Design).

Figura 3 – Aspectos do objeto de estudo avaliados



Fonte: Elaborado pela autora, 2023

A partir desses aspectos (pessoais, contextuais e produtivos), os dados levantados em bibliografias, periódicos e em acervos familiares são avaliados. Os dados são tratados por meio do cruzamento das informações. Com isso, procura-se entender as particularidades de cada aspecto e as possíveis interações. Assim, busca-se avaliar a trajetória de H. Moser, as relações profissionais e as produções desenvolvidas em um determinado contexto sociocultural, econômico e técnico.

### *Aspectos produtivos*

A partir do levantamento do conjunto das obras gráficas de H. Moser, procura-se descrever o acervo sob a ótica do Design da informação. Dessa forma, busca-se refletir sobre as imagens por meio de uma leitura sintática avaliando detalhes compositivos e aspectos formais recorrentes. Para essa avaliação, adota-se o aporte teórico proposto por Michael Twyman (1979, 1985), que diferencia os elementos da linguagem gráfica pelos modos de simbolização pictórico (desenhos e/ou fotografias), verbal (palavras e/ou dígitos) e esquemático (todas as formas gráficas que não forem

pictóricas ou verbais, como esquemas, gráficos etc.). Ainda, para avaliação dos elementos pictóricos, serão utilizados alguns dos ingredientes do modelo de análise de ilustração proposto por Ashwin (1985). Para o autor, que se baseia no campo da semiótica<sup>5</sup>, os estilos de uma ilustração podem ser determinados pela interação de sete ingredientes e seus polos de gradação: consistência (homogêneo/ heterogêneo), gama (restrito/expandido), enquadramento (disjuntivo/conjuntivo), posicionamento (simétrico/casual), proxêmica (próximo/distante), cinética (estático/dinâmico) e naturalismo (naturalista/não-naturalista). Entretanto, não se pretende analisar detalhadamente cada produção com todos os ingredientes propostos acima, mas ressaltar características específicas das produções selecionadas. Dessa forma, haverá uma variação do conjunto de ingredientes a serem adotados.

Segundo Ashwin (1985), a consistência avalia as técnicas de produção das imagens, se desenho, pintura, colagem, entre outras. É considerada homogênea quando ocorre pouca variação das técnicas e heterogênea quando há uma maior quantidade, além de considerar, nesse polo, quando se incorpora conteúdo verbal. O ingrediente gama refere-se às possibilidades sintáticas da imagem. É avaliada no polo restrito quando as imagens têm características de síntese, com pouca variação na sua composição, e expandida quando possui uma maior riqueza de detalhes. O ingrediente enquadramento avalia a ilustração quanto ao seu suporte. Considera no polo disjuntivo quando a ilustração é apresentada no suporte dissociada de um ambiente ao seu redor ou conjuntivo quando a imagem está relacionada com o ambiente. Já o ingrediente posicionamento refere-se à organização dos componentes na ilustração e varia entre simétrico ou casual. O ingrediente proxêmica avalia a distância entre o espectador e a figura que está sendo representada. Os polos são próximo ou distante. O ingrediente cinética, por sua vez, trata da ideia de movimento nas imagens, variando entre os polos estático ou dinâmico. Já o naturalismo avalia a representação quanto ao padrão que se conhece da realidade, como regras físicas de luz, sombra, gravitação, proporção e assim por diante. Os polos são naturalista ou não-naturalista.

Além disso, procura-se identificar e descrever nas produções avaliadas possíveis referências estilísticas ou relações com as concepções estéticas da época. Foram selecionadas para análise as produções mais representativas de cada tipologia

---

<sup>5</sup>O modelo de análise de Ashwin (1979) baseia-se na semiótica de Charles Morris (1938).

do artefato (capas para livros, jornais, publicidades, etc) por se destacarem pelo aspecto visual que surpreende no primeiro olhar. Por meio dessas avaliações procurou-se entender o trabalho de Heinrich Moser enquanto sistema informacional.

Quanto à avaliação das imagens pela via interpretativa, como apontado em estudo anterior (LÓCIO, 2018), entende-se que há limitações de percepção para um pesquisador do século XXI que vive em outro contexto social ter um total entendimento do material imagético, alguns com cem anos. Assim, não se pretende fazer uma análise interpretativa definitiva, mas sugerir interpretações para melhor compreensão e contextualização da produção gráfica de H. Moser. Obviamente, essas análises são apenas um aspecto da questão estudada.

### *Aspectos pessoais*

A trajetória de Heinrich Moser é analisada também por meio das interações sociais, profissionais e familiares do artista. As relações profissionais do artista estavam ligadas às atividades artísticas, gráficas e acadêmicas como professor. Ainda, como forma de entender a possível relação de H. Moser com os profissionais da indústria gráfica local, além de coletar informações em documentos, bibliografias e periódicos, procura-se identificar, em cada produção gráfica do artista, qual foi o estabelecimento comercial responsável pela impressão. Outro fato pertinente, para ampliar a visão de suas relações sociais, é averiguar as empresas solicitantes desses serviços gráficos, como lojas, fábricas, empresas jornalísticas e governamentais.

### *Aspectos contextuais*

Conhecer o cenário histórico, sociocultural e técnico no qual o artista viveu e trabalhou, tanto no Brasil como na Alemanha, contribui para melhor avaliação de sua vida e obra. Embora não se pretenda realizar uma investigação histórica e sociológica de sua época, foi necessário recorrer a bibliografias em dissertações, teses, artigos, livros referentes à temática da história do Design e memória gráfica. Com isso, procura-se avaliar e relacionar o momento histórico, as tecnologias e estéticas da época com as diferentes produções realizadas pelo artista. Assim, pode-se entender o seu significado e valor à época em que foram produzidos enquanto um artefato de memória gráfica.

## 1.4 ESTRUTURA DA TESE

A presente tese está dividida em sete capítulos. Os capítulos 4, 5 e 6 discutem respectivamente as três fases identificadas na trajetória profissional de H. Moser.

A **Introdução**, que aqui se conclui, apresenta o tema de pesquisa dessa tese, a justificativa em que se destaca a sua esperada contribuição para o entendimento e preservação da memória gráfica pernambucana, o objeto, os objetivos e os questionamentos de pesquisa. Além de se explicitar a estrutura da tese, discute-se nessa introdução o percurso metodológico, descrevendo os métodos de pesquisa adotados e as atividades realizadas. Recorreu-se aqui a autores como Twyman (1979, 1985), Ashwin (1979) entre outros.

O capítulo 2, **Design Memória, História e Pioneiros**, procura apresentar as bases teóricas sobre o tema trazendo no primeiro tópico reflexões sobre a relação de estudos da história do Design e Memória Gráfica Brasileira com o campo do Design da Informação. Por meio de um breve levantamento bibliográfico, busca-se avaliar os diferentes aspectos como são conduzidos os estudos em memória gráfica pelo viés do Design da informação; entre esses, as pesquisas sobre os profissionais pioneiros do Design brasileiro. Nessa esteira, o segundo tópico deste capítulo procura ainda analisar como esses profissionais vêm sendo pesquisados e reconhecidos. O capítulo termina com uma proposta de classificação para os primeiros profissionais do Design brasileiro por categorias cronológicas. Recorreu-se a autores como Cardoso (2005; 2008), Pettersson (2015), Farias (2018), além de artigos coletados em congressos e nas revistas *InfoDesign* e *Select Reading*. Foram pesquisados nos anais do Congresso Internacional de Design da Informação (CIDI), Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D), e *International Conferences on Design History and Studies* – ICDHS.

O capítulo 3, **Contextualização do cenário gráfico e histórico**, apresenta inicialmente um breve levantamento do cenário europeu onde H. Moser construiu seu aprendizado e formação profissional. De forma abrangente e a partir de um recorte temporal, analisa textos sobre o impacto da crescente industrialização na Europa, os movimentos e influências da arte moderna no Design à época.

O segundo tópico deste capítulo discorre sobre as influências materiais e culturais vindas da Europa para o estado de Pernambuco no final do século XIX início

do século XX, em especial as de origem germânica, como forma de compreender a motivação da vinda da família de H. Moser ao estado.

Em seguida, o terceiro tópico avança cronologicamente e trata o contexto histórico brasileiro, em especial pernambucano, com reflexões sobre o cenário da modernidade, aspectos da indústria gráfica e as concepções estéticas à época do estabelecimento de H. Moser no país. Por meio de uma linha do tempo, busca-se elencar os profissionais antecessores e contemporâneos a H. Moser no Brasil, muitos desses referenciados por pesquisadores de Design. Neste capítulo recorreu-se a autores como Meggs e Purvis (2009), Bastos (2012), Cardoso (2008), Freyre (1971), Cunha Lima (1998), Herkenhoff (2006), Rezende (1997), Sevcenko (1998) e Souza Barros (2015).

O capítulo 4, **Um artista alemão no Nordeste: início da trajetória [1910 - 1917]**, procura apresentar os diversos aspectos profissionais, familiares e sociais do começo da trajetória de H. Moser. Inicialmente aborda a vida do artista na Alemanha, em seguida os primeiros anos após sua chegada ao Brasil, em Recife, onde se radicou. Lista e discute as primeiras atividades profissionais e trabalhos gráficos desenvolvidos. Este capítulo também procura descrever e avaliar detalhes compositivos e aspectos formais dessas primeiras produções, relacionando-as com possíveis referências estéticas da época. O capítulo finaliza no ano de 1917 com as dificuldades enfrentadas na Primeira Guerra, quando inicia uma nova fase profissional na vida de H. Moser. Para a elaboração desse capítulo recorreu-se a pesquisas em acervos *on-line* de jornais do início do século e a autores como Ângela Weber (1987), Freya Weber (1996), Lócio (2018), Cavalcante e Barreto Campello (2014), Silva (1982;1984), Araújo (2018) entre outros.

O capítulo 5, **Um artista por inteiro [1918 - 1931]**, trata sobre uma fase bastante produtiva na vida profissional de H. Moser. Serão visitados os anos de 1918, quando H. Moser definitivamente estabelece sua vida profissional como artista independente dos negócios familiares, até 1931, ano anterior à fundação da Escola de Belas Artes de Recife (EBA). Esta é uma fase em que acontece um aumento da demanda por seus trabalhos gráficos, como na imprensa periódica, revistas e jornais. Alguns desses trabalhos se devem à vinculação de H. Moser a determinados grupos da sociedade da época. Assim, procura-se levantar tanto as suas relações sociais como profissionais, com artistas contemporâneos a ele. Também, procura-se aqui relacionar

a vivência profissional dele com a de outros artistas gráficos locais e em partes diferentes do Brasil, e ainda discutir sua relação com a indústria gráfica pernambucana.

Além disso, busca-se identificar e descrever, em algumas de suas produções, possíveis referências estilísticas ou relações com as concepções estéticas da época, avaliando detalhes compositivos, aspectos formais recorrentes, procurando entender com isso seu trabalho enquanto sistema informacional.

Neste levantamento busca-se combinar reflexões sobre a trajetória profissional de H. Moser dentro do contexto sócio-histórico, sobre as concepções estéticas das produções desenvolvidas por ele e as técnicas gráficas disponíveis à época.

Para este capítulo, assim como o capítulo 3, as pesquisas em acervos *on-line* de jornais do início do século são uma das principais fontes de dados. Além disso recorreu-se também a autores como Silva (1982;1984), Melo e Ramos (2011), Correia (2020) entre outros.

O capítulo 6, **H. Moser e a Escola de Belas Artes de Pernambuco [1932 – 1947]**, procura investigar a atuação de H. Moser como docente na Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), a dinâmica de trabalho, as disciplinas lecionadas e sua participação na construção curricular. Assim, procura-se levantar as suas contribuições a essa instituição de ensino que influenciou a base dos primórdios do curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco.

Ressaltam-se entre as fontes de dados pesquisadas para este capítulo, além de jornais do início do século, o fundo documental relativo à EBAP pertencente ao Memorial Denis Bernardes (Biblioteca Central da UFPE). Também se recorreu a autores como Dimitrov (2014), Torres (2014), Marques (1988) entre outros.

A **Conclusão** desta tese apresenta reflexões a respeito dos resultados encontrados durante a pesquisa. Com isso, revela achados e evidências que foram observados da trajetória e da produção que hoje se chama de Design gráfico e responde os questionamentos de pesquisa levantados na introdução da tese.

## 2 DESIGN, MEMÓRIA, HISTÓRIA E PIONEIROS

Este capítulo analisa textos sobre dois temas de caráter teórico que são centrais para essa pesquisa. O primeiro tema trata da relação entre estudos da memória gráfica e a história do Design brasileiro com o campo do Design da informação (DI), enquanto o segundo seria como os profissionais pioneiros do Design brasileiro vêm sendo pesquisados e reconhecidos. Esses temas serão discutidos com base em levantamentos bibliográficos específicos, no primeiro e no segundo tópicos, respectivamente. Cada tópico consta de uma revisão em publicações científicas em anais de congresso e periódicos com conteúdo que se relacionasse a cada um dos dois temas, tendo como critérios um determinado recorte temporal e outros que serão descritos a seguir. Para essas análises, foi necessário esclarecer alguns conceitos como memória gráfica, história do Design e Design da informação. Recorreu-se, assim, a autores como Cardoso (2005; 2008), Farias e Braga (2018), Pettersson (2015), Sless (1994), entre outros.

### 2.1 O DESIGN DA INFORMAÇÃO E A RELAÇÃO COM O CAMPO DA MEMÓRIA GRÁFICA E DA HISTÓRIA DO DESIGN BRASILEIRO

Estudos sobre a Memória Gráfica Brasileira (MGB) e a História do Design têm crescido entre pesquisas acadêmicas de Design no país. Muitos desses estudos vêm sendo abordados sob a luz do Design da informação, fato este que motivou avaliar a relação existente entre esses campos.

Neste sentido, pretende-se investigar como a memória gráfica e a história do Design vêm sendo discutidas em artigos científicos que tratam de questões relacionadas ao Design da informação (DI). Conhecer como essas áreas se relacionam e como esses estudos se realizam, pode contribuir para proporcionar um melhor aproveitamento das inter-relações existentes entre esses campos. Verificar como as pesquisas nesses campos são desenvolvidas e como se imbricam pode ajudar a construir estudos mais frutíferos e alicerçados em bases mais sólidas.

Para avaliar a relação entre os temas apontados, buscou-se realizar uma revisão em artigos científicos, publicados em eventos e periódicos brasileiros, que tratam mais especificamente do Design da informação. Com esse objetivo, foi realizado um

levantamento na plataforma *Blucher Proceedings* nos Anais do *Congresso Internacional de Design da Informação* (CIDI), no eixo História e Teoria, e também em artigos selecionados para publicação na revista *InfoDesign* e nos *Select Reading*, no recorte temporal entre os anos de 2016 a 2021. Foi eleito como critério trabalhos na área de memória gráfica e de história do Design brasileiro que possuíam estreita ligação na condução de suas pesquisas com o campo do DI. Assim, privilegamos aqueles que apresentavam conceitos do DI ou evidências desta relação. Quanto aos artigos do CIDI, ainda se utilizou como critério aqueles indicados para apresentação oral. Nesta perspectiva, foram identificados, inicialmente, 28 artigos considerados relevantes e, por exclusão – aqueles cujos temas se distanciaram da pesquisa em andamento –, foram assim escolhidos 14 artigos.

Quadro 2- Artigos selecionados organizados por ano de publicação

<b>Título</b>	<b>Autor(es)</b>	<b>Local da publicação</b>	<b>Ano</b>
Revistas Capixabas publicadas na década de 1910: análises gráfica e editorial	Amanda Martinelli das Neves e Letícia Pedruzzi Fonseca	CIDI	<b>2021</b>
Um olhar sobre vinhetas e ornamentos tipográficos: O Catálogo de 1930 da Tipografia Hennies Irmãos & Cia	Jade Samara Piaia e Priscila Lena Farias	CIDI	<b>2021</b>
Capas de discos de rock brasileiro dos anos 1980: proposta de modelo de análise visual de conjuntos de artefatos gráficos	Paulo Eduardo Moretto e Priscila Lena Farias	CIDI	<b>2021</b>
Uma análise de referências e significados associados às representações de animais presentes em rótulos de aguardente de meados do século XX	Swanne Almeida e Solange Coutinho	CIDI	<b>2021</b>
A “garota moderna” na Revista Capixaba na década de 1960	Cecília Moronari Leite e Letícia Pedruzzi Fonseca	CIDI	<b>2021</b>
Anúncios de oficinas tipográficas paulistas (1900-1930): análise comparativa das fontes tipográficas utilizadas	Fabio Mariano Cruz Pereira e Priscila Lena Farias	InfoDesign v.18 n. 2	<b>2021</b>
Visualização de Dados e Memória Gráfica Brasileira: o caso Orlando da Costa Ferreira	Almir Mirabeau, Edna Cunha Lima e Guilherme Cunha Lima	CIDI	<b>2019</b>
Memória Gráfica de Pernambuco: Luís Jardim sob a ótica do design da informação	Bruno Pereira Verissimo e Silvio Barreto Campello	CIDI	<b>2019</b>
Apontamentos históricos sobre material de divulgação e cartelas dos filmes do Ciclo do	Larissa Constantino M. de	CIDI	<b>2019</b>

<b>Título</b>	<b>Autor(es)</b>	<b>Local da publicação</b>	<b>Ano</b>
Recife: A filha do advogado e Aitaré da praia	Oliveira e Isabella Aragão		
Metáforas e gráficos pictórico-esquemáticos de Nigel Holmes	Ricardo Cunha Lima	InfoDesign v.16, n. 3	<b>2019</b>
<i>Visualizing data on graphic memory research</i>	Priscila Lena Farias	Selected Readings	<b>2019</b>
Proposta de ficha de coleta de dados para análise de acervos de imagens	Luiza Avelar Moreira e Letícia Pedruzzi Fonseca	CIDI	<b>2018</b>
Um olhar sobre o modelo analítico de Clive Ashwin aplicado nas ilustrações de Vera Cruz artista gráfico em Pernambuco – fins do século XIX e início do século XX	Íkaro Oliveira e Solange Coutinho	CIDI	<b>2018</b>
Conjunto Metodológico para Pesquisa em História do Design a partir de Materiais Impressos	Letícia Pedruzzi Fonseca, Adriana Pereira Campos e Daniel Dutra Gomes	InfoDesign v.13, n. 2	<b>2016</b>

Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

A seguir, serão apresentados alguns conceitos de memória gráfica, história do Design e Design da informação, com o objetivo de entender as possíveis relações existentes entre eles.

### **2.1.1 O campo da memória gráfica e história do Design**

Inicialmente, é oportuno trazer definições e reflexões sobre o campo da memória gráfica e da história do Design tendo como base alguns autores. Destaca-se que as discussões sobre os conceitos mais generalizados de memória e história se potencializaram ainda no início do século XX. Tais discussões apontam algumas distinções e semelhanças entre esses campos. Pierre Nora (1994, p. 9) argumenta que a memória se refere à transmissão de referências do passado de forma espontânea, susceptíveis a revitalizações e é “afetiva e mágica”, enquanto que a história se relaciona a uma produção intelectual do passado, “demanda análise e discurso crítico”.

Nesta mesma linha, Lucilia de Almeida Neves Delgado (2003) afirma que diferentemente da história, a memória não tem a realidade como referência e está mais relacionada à ficção. No entanto, aponta que a memória e a história têm em comum “a construções de identidades e a representação do passado” (DELGADO,

2003, p. 21). Para essa autora, não há, portanto, oposição entre a memória e história, mas distinções quanto às suas naturezas.

Já Nora (1994) revela outras diferenças entre o conceito de memória e o de história, afirmando que enquanto a primeira permanece através dos lugares, a segunda subsiste em acontecimentos. Ainda destaca que a memória pode estar em múltiplos lugares. Os lugares da memória podem surgir de forma espontânea, mas há aqueles que são criados na medida que ocorre um sentimento de perda da memória natural. Esses lugares criados, segundo Nora (1994), mesmo de aparência material, como depósito de arquivos, só são um lugar de memória se investidos de simbolismo. Neste sentido, é possível considerar um artefato gráfico produzido em uma determinada época – como lugar de memória –, concordando assim com Fonseca (2021), quando ressalta que estes “são vestígios memoriais de uma prática e da produção em design”.

Os estudos tanto de memória como da história relacionados ao Design são relativamente recentes no Brasil. Segundo Priscila Farias e Marcos da Costa Braga (2018, p.11), o estudo da memória gráfica, especificamente no Brasil, só se configura como um campo de pesquisa no final dos anos 1980 e início de 1990 e vem se tornando um campo mais consistente a partir de 2008, ano do início do projeto de pesquisa intitulado “Memória Gráfica Brasileira”, que reunia pesquisadores de Universidades do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo.

A memória gráfica é conceituada por Farias e Braga (2018, p.10) como sendo “uma linha de estudos que busca compreender a importância e o valor de artefatos visuais, em particular impressos efêmeros, na criação de um sentido de identidade local”. No Brasil, este campo de estudo, apesar de não ser novo, tem crescido e se fortificado a partir do século XXI. Segundo Cardoso (2018, p.10), a expressão Memória Gráfica Brasileira (MGB), “com direito a iniciais maiúsculas”, foi criado por Egeu Laus<sup>6</sup>. Edna Cunha Lima (2018, p.16) aponta que o termo MGB tem se referido a estudos sobre “a produção pré-design, ou seja, dos séculos XIX e XX, antes do advento do Design moderno no Brasil”, que, segundo ela, teria ocorrido nos anos 1950.

---

<sup>6</sup> Egeu Laus é designer e destacado pesquisador de capas de discos.

Em geral, estudos no âmbito da memória gráfica refletem os costumes, hábitos, relações sociais, parte da cultura de uma sociedade. Dessa forma, Farias e Braga (2018) apontam que a memória gráfica compartilha interesses com outros campos de estudos, como a cultura visual, cultura impressa ou cultura de impressão, cultura material, memória coletiva e história do Design. Para esta tese, interessa destacar que o campo da memória gráfica, apesar de derivar dos estudos definidos como história do Design, se diferencia deste em alguns aspectos.

Um ponto distinto seria a amplitude da pesquisa. O campo da memória gráfica estuda aspectos que vão além do que se considera como Design Gráfico, podendo estudar diferentes tipos de criações e peças de comunicação visual ligadas ao universo gráfico, como ilustração, fotografias, certas aplicações de tipografias, entre outros. Muitas vezes, não se conhece a autoria desses artefatos e não necessariamente eles são frutos de uma criação original (FARIAS; BRAGA, 2018). Como sublinha Edna Cunha Lima (2018, p. 16), o campo da memória gráfica se formou em torno do que a história do Design tradicional desconsidera.

Assim, com um leque maior de objetos e temas de pesquisa em relação ao campo da história do Design, a memória gráfica não só contribui para o enriquecimento da história do Design, por meio de estudos de artefatos gráficos<sup>7</sup> e de profissionais, quando a autoria é identificada, mas também contribui para o entendimento da própria prática profissional:

[...] estudos sobre memória gráfica não só contribuem para inserir artefatos gráficos na esfera da cultura material e coletiva de um povo, mas também contribuem para o debate sobre os postulados da identidade profissional do designer gráfico. (FARIAS; BRAGA, 2018. p. 21).

Por se tratar de pesquisas que se debruçam, muitas vezes, sobre artefatos cuja autoria é desconhecida, Farias e Braga (2018) observam que frequentemente estes trabalhos têm como foco a análise da linguagem visual e das técnicas empregadas, se aproximando da história da cultura material. Como muitas vezes a função comunicacional é o parâmetro mais relevante de avaliação nesses estudos, acredita-se, então, que estes se aproximam do campo do Design da informação

---

<sup>7</sup> Segundo Farias e Braga (2018, p.23) “artefato gráfico é qualquer objeto produzido pelo homem para realizar funções relacionadas à comunicação por meios visuais, incluindo objetos bi ou tri dimensionais, considerados em seus aspectos de potenciais transmissores de informação.”

Levando em conta a distinção acima, percebe-se que a presente tese está situada no campo da **história do Design**, quando se estuda a trajetória de um pioneiro do Design utilizando, frequentemente, referências temporais e com informações precisas de datas e locais. Por outro lado, pode-se considerar que este estudo se situa no campo da **memória gráfica**, visto que busca identificar e analisar artefatos gráficos muitas vezes efêmeros, como jornais, produzidos pelo artista antes do circuito do campo profissional do Design institucionalizado e moderno no Brasil.

### 2.1.2 O campo Design da Informação

Os constantes avanços tecnológicos na história mundial aumentaram o fluxo de informações, deixando mais em evidência a importância do Design, em especial o da informação. Embora pareça um campo atual, pesquisadores apontam que este sempre existiu. Para melhor entendimento desse campo, apresenta-se, a seguir, algumas definições e compreensões acerca do Design da informação.

O *International Institute for Information Design* – IIID, fundado na Áustria em 1986, em publicação no idX (*Information Design Exchange*), conceitua o Design da informação como:

Planejamento e formatação do conteúdo de uma mensagem e dos ambientes em que ela é apresentada, com a intenção de satisfazer às necessidades de informação dos destinatários pretendidos (*INFORMATION DESIGN EXCHANGE* idX, 2007, p. 8, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Nessa mesma linha, a *Sociedade Brasileira de Design da Informação* (SBDI), apresenta definição, atualizada em 2020, como:

Design da Informação é uma área do Design cujo propósito é a definição, planejamento e configuração do conteúdo de uma mensagem e dos ambientes em que ela é apresentada, com a intenção de satisfazer as necessidades informacionais dos destinatários pretendidos e de promover eficiência comunicativa (SOCIEDADE BRASILEIRA DE DESIGN DA INFORMAÇÃO, 2020, n.p.).

Vale a pena também destacar a definição sintetizada por Oliveira *et al.* (2017) a partir dos autores Pettersson (2010), Erlhooff e Marshall (2008) e o *International Institute for Information Design* - IIID (2014):

---

<sup>8</sup> *Information Design is the defining, planning, and shaping of the contents of a message and the environments in which it is presented, with the intention of satisfying the information needs of the intended recipients (Information Design Exchange idX, 2007, p.8).*

O design da informação é o campo do conhecimento/atividade que atua sobre a configuração da informação, traduzindo dados complexos e desestruturados em mensagens organizadas, acessíveis, úteis e compreensíveis, direcionadas para satisfazer as necessidades informacionais dos receptores, num determinado contexto (OLIVEIRA *et al.*, 2017, p. 288).

É pertinente ressaltar que David Sless (1994) enfatiza a importância do gerenciamento do processo do uso da informação para garantir um resultado satisfatório:

Um bom design de informação não significa mais apenas criar um excelente objeto que incorpore a informação. Além disso, significa garantir que o processo – o traço intangível do uso da informação – seja satisfatório. O foco principal não é mais exclusivamente na fabricação de artefatos. Em nossa própria sociedade, o desafio é gerenciar satisfatoriamente o processo, a relação entre informação e usuário (SLESS, 1994, p. 6, tradução nossa).

Assim, considerando essas acepções, fica claro que para o DI não basta apenas a produção da informação, mas é necessário que ela seja efetiva e satisfaça o destinatário, e, portanto, que esteja centrada no usuário. Nesse sentido, Rob Waller (2016, p. 36) destaca que embora o DI trate tanto de aspectos visuais quanto verbais, há uma maior preocupação com as necessidades do usuário do que com a expressão artística. Nessa concepção, por estar centrado nos usuários, o campo do DI, segundo Jorge Frascara (2016, p. 59), exige tratamentos diferenciados para cada situação e público-alvo.

É relativamente recente a identificação do Design da Informação como uma disciplina, no entanto, como muitos pesquisadores enfatizam, a partir do momento em que se passa a produzir artefatos informacionais com objetivos comunicativos claros, o DI estava presente. Sendo assim, a prática informacional já existia antes mesmo de uma institucionalização como disciplina. O gráfico de Charles Joseph Minard (1781-1870) realizado em 1861<sup>9</sup> é um exemplo apontado recorrentemente dessa ação. Ainda se pode citar outras evidências anteriores, como as apresentadas por David Sless (1994), entre essas – um artefato com 40.000 anos, gravado em osso de animais – que estudiosos acreditam ser um calendário lunar. Há outros exemplos nessa linha. Dessa forma, talvez seja possível considerar que muitos designers precursores e pioneiros, como Heinrich Moser, já trabalhassem através dos princípios do Design da Informação mesmo sem essa consciência clara.

---

<sup>9</sup> Esse gráfico representa as perdas devastadoras do exército de Napoleão em Moscou (TUFTE, 2001, p. 44).

### 2.1.3 Relação do DI com a memória gráfica e a história do Design brasileiro

Uma dimensão importante da área do Design da informação é o estudo da linguagem gráfica dos artefatos (COUTINHO, 2011, p. 42), em especial a teoria de Michael Twyman (citada no capítulo anterior) ou outras teorias analíticas como de Mijksenaar (1997). Pelo fato de estas teorias da linguagem gráfica servirem como instrumento de análise também para os estudos da memória gráfica, na edição do *Fronteiras do Design 3: [in]formar novos sentidos*, os autores Lima *et al.* (2022) entendem a aproximação desse campo com o do DI.

A proximidade entre esses campos é percebida nos artigos científicos selecionados no levantamento já referido anteriormente. Este subtópico apresenta os resultados dessa avaliação. Foi percebido que as pesquisas sobre os primórdios do Design brasileiro se apoiam e desfrutam do campo do DI de diferentes formas. O olhar pelo viés do DI oferece suporte, seja em termos práticos ou reflexivos, para este tipo de pesquisa. A seguir, são apresentadas, de forma sintética, quatro questões percebidas nos artigos avaliados:

- 1) DI como **processo de pensamento**;
- 2) DI como forma de **organização dos dados para análise e visualização de resultados** (infográficos, gráficos, mapas digitais com interação do usuário ou outros);
- 3) DI e os estudos da **linguagem gráfica** como perspectiva para análise de **artefatos** de memória gráfica e história do Design;
- 4) Relação do DI com **profissionais** que trabalharam nos primórdios do Design no Brasil e suas produções.

Observou-se a pluralidade de perspectivas pelo viés do Design da informação na condução dos estudos em memória gráfica e história do Design. Nota-se que essas, já elencadas anteriormente, muitas vezes se entrelaçam. Por exemplo, a maior parte dos estudos de artefatos de memória gráfica ocorre por meio de coleta de dados, organização, análise e apresentação dos resultados, tudo isso muitas vezes conduzido pelo processo de pensamento geral do DI. Em muitos casos, essas pesquisas têm o cuidado com a visualização dos dados com o intuito de garantir a eficiência da comunicação das informações extraídas. Também pesquisas que têm

como foco os profissionais pioneiros tendem a estudar os artefatos criados por eles se apoiando em metodologias e autores que contribuem para o campo do DI.

Desta forma, essas diferentes publicações avaliadas, embora foquem em assuntos diversos, têm o DI como fio condutor que permeia todas as questões da pesquisa [Figura 4]. Como a figura em questão tenta mostrar, pode haver interseções entre as diferentes questões de pesquisa, mas todas orientadas pelas perspectivas do DI.

Figura 4 – Algumas relações do estudo da memória gráfica e da história do Design com o DI



Fonte: Elaborado pela autora, 2023

Será abordado, em seguida, como cada um desses aspectos aparecem nos artigos pesquisados.

#### **2.1.4 DI como processo de pensamento**

Procedimentos de Design da informação podem trazer contribuições relevantes aos estudos na área de memória gráfica e de história do Design. Neste levantamento, foi percebido como esses estudos se apoiam no Design da informação, na condução das pesquisas desde o planejamento inicial, passando pela maneira de abordar e refletir sobre o objeto de estudo e até os conceitos adotados. O DI também fornece suporte aos procedimentos técnicos e metodológicos da pesquisa, ou seja, nas atividades de coleta de dados, categorização, estruturação, análise do material por

meio do estudo da linguagem gráfica, e também à apresentação dos resultados com visualização dos dados.

Essa contribuição do DI fica evidente nos estudos analisados neste levantamento. Em sua pesquisa sobre materiais impressos, Fonseca *et al.* (2016, p. 151) destacam que o DI acompanha três etapas: (1) elaboração da ficha de análise do impresso, (2) análise dos dados coletados (em planilha de tabulação) e (3) a discussão dos resultados da pesquisa (em gráficos de análise). Assim, baseados em Wildbur e Burke (1998), os autores apontam que o pesquisador assume o papel do designer da informação (infoDesigner) quando se encarrega de selecionar e organizar as informações, além de garantir a eficácia da informação.

Desta forma, os procedimentos do DI estarão presentes tanto no que diz respeito à organização de dados, à elaboração de fichas de análise e à própria análise, como também na apresentação dos resultados. Como apresentado na figura 5, o DI como processo de pensamento perpassa as diferentes questões de pesquisa que serão mostradas a seguir.

### **2.1.5 DI como forma de organização dos dados para análise e visualização de resultados**

Um dos aspectos relevantes percebidos nas publicações avaliadas sobre a memória gráfica e a história do Design que se relacionam com o DI, diz respeito à visualização dos dados. Em um primeiro momento, para tratamento e análise destes e depois na apresentação dos resultados.

Em estudos na área de memória gráfica e de história do Design, é comum, além da pesquisa bibliográfica, a coleta de diversos materiais imagéticos, resultando, assim, em uma grande quantidade de arquivos. Dessa forma, a organização se torna essencial para sistematizar os procedimentos de pesquisa. Neste ponto, recursos de Design da informação podem facilitar a identificação dos dados coletados, proporcionando compreensibilidade para a análise e o tratamento dos mesmos garantindo bons resultados na pesquisa.

Nesse sentido, entre os artigos investigados, três demonstram como a utilização de recursos gráficos pode transformar os dados levantados em informações mais claras. O artigo de Moreira e Fonseca (2018) aponta ações importantes como, por

exemplo, o uso de cores para representar diferentes grupos de informações em tabulação de planilhas ou outros tipos de formatações. Além disso, a definição do modelo de gráficos de acordo com cada tipo de informação contribui para melhor avaliação na pesquisa. Dessa forma, procedimentos de DI podem permitir uma melhor visualização e identificação de determinadas questões. Moreira e Fonseca (2018) destacam a importância do Design da informação nos estudos de memória gráfica e história do Design.

A relevância da visualização de dados em pesquisas que envolvem grande quantidade informações é apontada também por Mirabeau, Cunha Lima e Cunha Lima (2019). No artigo destacado, *Visualização de Dados e Memória Gráfica Brasileira: o caso Orlando da Costa Ferreira*, discutem-se as possibilidades de métodos de pesquisa para o campo da memória gráfica por meio de ferramentas computacionais, entre esses os programas que oferecem visualização de dados, subsídios que possibilitam uma melhor análise no material estudado (MIRABEAU; CUNHA LIMA; CUNHA LIMA, 2019, p. 2441).

Também no artigo *Visualizing data on graphic memory research*, Farias (2019) mostra como técnicas de visualização auxiliam na organização e análise dos dados históricos. Este trabalho mostra como se pode apresentar de forma interativa resultados de uma pesquisa. As informações deste estudo sobre empresas gráficas paulistanas destacam-se pela forma inovadora como são apresentadas. Em um website, essas informações são visualizadas por meio de tecnologia digital com mapas interativos georreferenciados, que possibilitam a visualização de dados tanto geográficos quanto temporais, dentro de um determinado recorte. Essa forma de visualização dos dados proporciona uma interessante experiência ao usuário. A autora destaca:

Pesquisa sobre memória gráfica trata, essencialmente, com dados visuais e, portanto, pode se beneficiar da aplicação de estratégias e técnicas de visualização antigas e novas [...]. Essas estratégias e técnicas de visualização ajudaram na organização e análise dos dados coletados, fornecendo pistas e evidências para interpretação (FARIAS, 2019, p. 112, tradução nossa)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Research on graphic memory deals, essentially, with visual data, and therefore can benefit from the application of old and new visualization strategies and techniques.[...] Those visualization strategies and techniques helped in the organization and analysis of the data gathered, providing clues and evidences for interpretation (FARIAS, 2019, p. 112).*

Assim, a análise dos artigos levantados mostrou as diferentes estratégias visuais utilizadas para transformar toda a gama de informação coletada, em pesquisas no campo da memória gráfica e da história do Design em dados acessíveis e compreensíveis, tanto no momento do tratamento dos dados quanto na apresentação dos resultados.

### **2.1.6 DI nos estudos de artefatos em memória gráfica e história do Design**

Pesquisas que estudam artefatos de memória gráfica e história do Design sob a luz do DI mostraram-se recorrentes entre os artigos avaliados. Foram encontrados nestes artigos estudos referentes a artefatos gráficos, como revista (NEVES; FONSECA, 2021), rótulos (ALMEIDA; COUTINHO, 2021), capas de disco (MORETTO; FARIAS, 2021), fontes tipográficas (PEREIRA; FARIAS, 2021), vinhetas e ornamentos tipográficos (PIAIA; FARIAS, 2021). Essas pesquisas se concentram em materiais impressos, como é comum em muitos estudos sobre artefatos de memória gráfica e história do Design. No entanto, entre as publicações avaliadas, há estudos também sobre artefatos do audiovisual, como a pesquisa sobre cartelas decoradas com textos para filmes do cinema mudo, do início do século XX (OLIVEIRA; ARAGÃO, 2019).

O que se percebe é que as pesquisas sobre artefatos gráficos têm como objetivo, muitas vezes, avaliar as características técnicas do objeto de estudo (formato, papel usado, tipo de impressão), os elementos da linguagem gráfica (pelos seus modos de simbolização pictórico, verbal e esquemático) ou ainda os sistemas informacionais (hierarquia da informação, composição, relação texto e imagem, entre outros). Portanto, muitos autores acham apropriado avaliar o objeto de estudo pela perspectiva do Design da informação.

Dessa forma, alguns desses artigos propõem estratégias metodológicas e bases conceituais de autores que contribuem para a área do Design da informação. Algumas pesquisas também utilizam conceitos de áreas transversais, mas sob a ótica do Design da informação, como o trabalho de Ricardo Cunha Lima (2019), que utiliza a linguística cognitiva e a retórica visual, especificamente a metáfora, para avaliar infográficos criados pelo designer Nigel Holmes. Esse artigo tem como foco as

produções de um determinado profissional, então dá ênfase também ao responsável por essas criações.

### **2.1.7 Relação do DI com profissionais que trabalharam nos primórdios do Design no Brasil e suas produções**

É recorrente em pesquisas em memória gráfica e história do Design ter como foco os profissionais que trabalharam nos primórdios do Design no país, aqueles primeiros produtores de conteúdo gráfico. De fato, entre as publicações avaliadas, há aquelas que ressaltam profissionais gráficos, suas trajetórias e suas produções, como os artigos de Verissimo e Barreto Campello (2019) e Oliveira e Coutinho (2018), enquanto outras pesquisas destacam mais especificamente as obras realizadas por eles. Apoiados nos conceitos do Design da informação, esses autores relacionam essa linha de estudo à prática profissional executada por esses designers pioneiros. Os pesquisadores percebem como DI as linguagens visuais e simbólicas utilizadas por esses artistas gráficos na forma de transmitir e organizar as informações. Em geral, é relatado como essas imagens são carregadas de simbolismo cultural de uma determinada época.

As diversas pesquisas coletadas nesse levantamento na área da memória gráfica e da história do Design possuem objetivos distintos, mas todas foram realizadas à luz do Design da informação. Os resultados das avaliações mostraram alguns aspectos na relação entre esses dois campos. Pode-se dizer que o campo do DI mostrou-se como uma base epistemológica para estudos da memória gráfica e da história do Design brasileiro.

A investigação acerca da relação entre os estudos da memória gráfica e história do Design brasileiro com o campo do Design da informação (DI) mostrou que o processo de pensamento do DI acompanha esses estudos. O DI serve como base para estudos tanto de artefatos de memória gráfica como para os estudos sobre profissionais que trabalharam nos primórdios do Design no país.

A perspectiva do estudo da memória gráfica e da história do Design por meio de um profissional, sob a ótica do DI, é um assunto que interessa a esta tese, que tem como objetivo estudar a trajetória e as obras gráficas de H. Moser. Esse ponto leva a questionamentos de como esses profissionais são pesquisados.

## 2.2 MEMÓRIA GRÁFICA E HISTÓRIA DO DESIGN BRASILEIRO: COMO OS PIONEIROS DO DESIGN VÊM SENDO PESQUISADOS E RECONHECIDOS

Como foi discutido no tópico anterior, uma das maneiras de estudar a memória gráfica<sup>11</sup> e a história do Design é por meio da análise de trajetórias e vivências de indivíduos que criaram artefatos gráficos no passado. Mediante avaliação dessas experiências, pode-se revelar parte significativa da memória gráfica e da história do Design.

Apesar de haver diferenças entre esses dois campos já discutidas no início desse capítulo, destaca-se aqui que tanto em um campo quanto no outro há pesquisas sobre personagens que contribuíram para a construção do Design gráfico. Além disso, embora existam outras formas também relevantes para discutir as origens do Design, por exemplo, através de artefatos e/ou eventos, procura-se neste tópico provocar reflexões sobre as pesquisas que abordam pioneiros do Design gráfico brasileiro, responsáveis pelo primórdio da produção impressa no país. Essas reflexões são parte importante para embasar esta tese.

Assim, este tópico procura avaliar especificamente publicações científicas focadas em profissionais que contribuíram para o Design gráfico antes mesmo da instituição do Design como disciplina, na perspectiva que Rafael Cardoso (2005) denominou “o Design brasileiro antes do Design”.

Dessa forma, algumas questões surgiram e guiaram o desenvolvimento deste estudo. A partir de que critérios os autores consideram um artista como um pioneiro do Design no Brasil? Quais abordagens teórico-metodológicas são utilizadas nessas pesquisas e quais disciplinas são utilizadas como embasamento (Design da informação)? Quais métodos e técnicas de pesquisa foram utilizados? Quais as denominações que os pesquisadores atribuem a esses profissionais? Visto que esse campo de pesquisa ainda é jovem e não oferece quantidade significativa de conceitos estabelecidos, critérios analíticos e alternativas metodológicas, procura-se, com isso, explorar as possibilidades para estudos dessa natureza.

---

<sup>11</sup> Como já mencionado anteriormente, memória gráfica é um campo que estuda os primórdios das representações da comunicação visual e, segundo Farias e Braga (2018), abrange um escopo mais amplo do que o investigado pela história do design.

### 2.2.1 Pioneiros do Design gráfico na literatura

Inicialmente, é importante destacar que na literatura sobre história do Design são frequentes referências a personalidades pioneiras. Em geral, são apontadas como responsáveis pelo desenvolvimento de técnicas, pela criação de estilos ou por linhas de pensamento de vanguarda, que, muitas vezes, resultaram em produções que marcaram uma época e influenciaram gerações.

Nesse sentido, a referenciada obra *História do Design Gráfico*, de Meggs e Purvis (2009), discorre, cronologicamente, sobre os primórdios da atividade gráfica, destacando, entre outras coisas, os profissionais responsáveis pela evolução do Design gráfico. No prefácio desse livro, Purvis (2009) aponta que são várias as perspectivas para se abordar o desenvolvimento do Design. Os autores optam, nessa obra, por ressaltar as inovações na área e alguns agentes criadores que influenciaram na evolução do Design gráfico, desde os que desenvolveram os primeiros livros impressos em tipografia móvel a partir de Gutenberg, até os pioneiros do Design gráfico digital. Para isso, elencam alguns critérios responsáveis por destacar um profissional em relação aos outros: visão estética distinta; um repertório visual instantaneamente identificável e uma metodologia única. Consideram, ainda, que naturalmente “a história julgou os grandes mestres dos períodos anteriores. As ideias e realizações inovadoras desses designers resistiram ao teste do tempo e ainda hoje continuam a nos animar e inspirar” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 8).

Já o livro *História del diseño en América Latina y el Caribe*, coordenado por Silvia Fernández e Gui Bonsiepe (2008), ressalta em seu prefácio questões frequentemente ocultas relacionadas à história do Design, dentre elas “quais são os protagonistas, muitas vezes anônimos?” (FERNÁNDEZ; BONSIPE, 2008, p. 13). Os autores assinalam que, assim como essa questão, existem outras a serem respondidas, partindo do entendimento de que o Design é uma variável do processo socioeconômico e sociopolítico. Nessa perspectiva, no capítulo relativo ao Brasil, a história é contada a partir do panorama socioeconômico, ressaltando-se personagens e movimentos espalhados pelo Brasil, como os pernambucanos envolvidos no projeto d’O Gráfico Amador, em 1954 (FERNÁNDEZ; BONSIPE, 2008).

Os estudos da história da tipografia também destacam profissionais, dentre os quais estão os criadores de fontes tipográficas que levam seus nomes, como William **Caslon**, John **Baskerville** e Giambattista **Bodoni**, todos no século XVIII (LUPTON,

2013). Assim, nesses estudos, há um protagonismo dos profissionais responsáveis pelas criações das fontes tipográficas.

Em termos de Design brasileiro, estudos de pioneiros também têm sua relevância ressaltada, por exemplo, em um dos livros mais referenciados nessa área: *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*, de Melo e Ramos (2011). Essa obra apresenta uma seleção de peças gráficas frequentemente acompanhadas por comentários sobre o artista que as produziu, apesar de não se concentrar nas trajetórias dos profissionais. Muitas vezes, não se pode falar das produções sem se referir aos seus criadores.

Se existia uma tendência para estudar mais a produção gráfica do que a trajetória dos profissionais (ALMEIDA; COUTINHO, 2012), essa tem sido substituída. Gradativamente, as pesquisas investigam mais a vida pessoal, a formação, as vivências e repertórios dos profissionais como forma de estudar o primórdio do Design. O que se percebe é que, entre outras formas de estudar o passado gráfico brasileiro, as pesquisas acerca de profissionais que trabalharam no Brasil entre os séculos XIX e XX, mesmo vindos de fora do país, revelam parte significativa da construção visual e da indústria gráfica da época.

### **2.2.2 Definição e classificação: pioneiros, precursores ou predecessores**

Como visto anteriormente, uma das maneiras de se pesquisar sobre o passado do Design é através dos indivíduos. Em investigações com universo diversificado, a construção de categorias, segundo Gil (2008), permite que uma pesquisa realize uma análise adequada dos seus dados. Nesse sentido, a utilização de uma classificação para o estudo dos profissionais nos primórdios do Design brasileiro mostra-se necessária. Cunha Lima (2014) afirma: “é imperativo que reconheçamos a presença do Design em nosso passado. Também é necessário que criemos nossos próprios parâmetros de análise, para a compreensão de nossa própria história” (CUNHA LIMA, 2014, p. 25, tradução nossa).

Dessa forma, em pesquisa desenvolvida sobre a vida e o trabalho de pioneiros do moderno Design brasileiro, iniciada em 1996 e atualizada em 2012, Cunha Lima (2014) propõe uma divisão da história do Design brasileiro em quatro períodos

consecutivos durante os quais os profissionais viveram e trabalharam: precursores, pioneiros, contemporâneos e digital.

O primeiro corresponde ao período da Colônia, Império até o início da República. O segundo inicia no ano da Semana de Arte Moderna (1922) e termina com a formatura da primeira turma da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, na década de 1960, quando começa o terceiro período, que termina no final do século XX. O quarto, o digital, começa em 2000.

Por outro lado, com o foco no Design europeu, Rune Pettersson (2015), no sexto volume da série de livros sobre Design da Informação – não apenas Design gráfico – , utiliza duas denominações para se referir aos profissionais nos primórdios do Design: *predecessor* e *pioneer*, ou seja, em português, respectivamente, predecessor e pioneiro. Conceitua o termo predecessor para aqueles autores desconhecidos cujos trabalhos são os mais diversos, incluindo até as pinturas em cavernas. Já os pioneiros são aqueles que se destacaram no curso da história a ponto de ficarem conhecidos pelos seus nomes.

As propostas de periodização do tempo da história do Design e as denominações apresentadas por esses dois autores mostram-se relevantes. Mas haveria outros elementos, além da época em que o artista viveu e trabalhou, que poderiam auxiliar a identificar se o profissional já seria um pioneiro do Design? Que outros critérios aqueles que estudam os artefatos e a experiência desses profissionais tendem a destacar? Para responder a essas e a outras indagações apontadas anteriormente, propõe-se fazer uma revisão de literatura acerca da problemática.

### **2.2.3 Coleta de publicações**

Para alcançar o objetivo deste estudo, foi realizada uma revisão em publicações científicas entre 2010 e 2020 na área de memória gráfica e história do Design. Outro critério adotado, além do recorte temporal, foi o conteúdo ou o tema da publicação. As publicações selecionadas deveriam tratar de pesquisas focadas em pioneiros do Design que atuaram no Brasil, mesmo que estrangeiros. O recorte temporal foi maior que o usado no tópico anterior, pelo fato de o tema focado nesse segundo levantamento ser menos frequente. O mapeamento foi realizado em eixos específicos dos anais dos congressos mais reconhecidos na área do Design no Brasil: o CIDI

(Congresso Internacional de Design da Informação), no eixo História e Teoria; e o P&D (Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design), no eixo Design: História, Teoria e Crítica. Além desses levantamentos foram pesquisados os anais do evento *International Conferences on Design History and Studies - ICDHS* e um capítulo do livro *Memória Gráfica no Agreste* (EFREM, 2018), publicado em 2018, fruto de um evento realizado na cidade de Caruaru, Pernambuco.

Optou-se pelo mapeamento de eventos após tentativas sem sucesso de utilização de mecanismo de busca em plataformas acadêmicas, por meio das palavras-chave: “pioneiros do Design”, “precursores do Design” e “pioneiros de memória gráfica”. O resultado não foi satisfatório, mesmo com testes utilizando algumas *strings* de busca, devido ao fato de que muitas publicações sobre o tema não usam necessariamente esses termos. Dessa forma, percebeu-se que as denominações dadas pelos pesquisadores a esses profissionais seriam também uma parte da investigação desta pesquisa.

A seguir, apresentam-se as dez publicações selecionadas com os devidos autores, ano e base de dados [Quadro 3].

Quadro 3 - Artigos organizados por ano de publicação

<b>Título</b>	<b>Autor(es)</b>	<b>Local da Publicação</b>	<b>Ano</b>
Memória Gráfica de Pernambuco: Luís Jardim sob a ótica do design da informação	Bruno Pereira Verissimo e Silvio Barreto Campello	CIDI	<b>2019</b>
Redescobrimo Bajado: artista reconhecido, designer esquecido	Rafael Santana e Eva Rolim Miranda	CIDI	<b>2019</b>
A Estética Moderna de Lula Cardoso Ayres	Rafael Efrem	<i>In:</i> Valadares (Org.)	<b>2018</b>
Produções gráficas de Heinrich Moser e o imaginário da modernidade pernambucana	Leopoldina Mariz Lócio, Hans Waechter e Virginia Cavalcanti	CIDI	<b>2018</b>
Um olhar sobre o modelo analítico de Clive Ashwin aplicado nas ilustrações de Vera Cruz artista gráfico em Pernambuco – fins do século XIX e início do século XX	Íkaro Santhiago Câmara Silva Oliveira e Solange Galvão Coutinho	CIDI	<b>2018</b>
<i>The design of Manoel Bandeira: a historical view of periodicals in the the 1930's in Pernambuco</i>	Sebastião Cavalcante e Silvio Barreto Campello	ICDHS	<b>2014</b>
<i>Graphic innovations implemented in the Brazilian press by Julião Machado in the end of the 19th Century</i>	Letícia Pedruzzi Fonseca	ICDHS	<b>2014</b>
<i>Pioneers of Brazilian Design</i>	Guilherme Cunha Lima	ICDHS	<b>2014</b>

<b>Título</b>	<b>Autor(es)</b>	<b>Local da Publicação</b>	<b>Ano</b>
Henrique Fleiuss e sua produção gráfica brasileira no século XIX	Letícia Pedruzzi Fonseca	P&D	2012
Edgar Koetz e as inovações gráfico-formais nas publicações da Livraria do Globo	Paula Ramos	P&D	2012

Fonte: Elaborado pela autora, 2023

Reconhece-se ainda que existem diversas pesquisas relevantes, como teses e dissertações, que não puderam fazer parte desta coletânea amostral por estarem fora do recorte temporal. Como exemplo disso, o trabalho sobre o artista gráfico J. Carlos, de Julieta Sobral (2005), entre outros estudos que reconhecem pioneiros do Design brasileiro.

#### **2.2.4 Leitura e análise de publicações coletadas**

Após a seleção dos artigos, foi realizada a extração dos dados para análise e interpretação. Segundo Gil (2008), apesar de esses dois processos serem conceitualmente distintos, eles aparecem sempre estreitamente relacionados. “A análise tem como objetivo organizar e resumir os dados de forma tal que possibilitem o fornecimento de respostas ao problema proposto para investigação” (GIL, 2008, p. 156). O uso da tabulação é, portanto, apontado como uma estratégia de análise, pois agrupa as respostas.

Os questionamentos levantados sobre o tema foram organizados em formato de tabela, posicionando-se as perguntas de pesquisa na parte superior das colunas e, nas células abaixo, as informações que pareciam atender aos questionamentos a partir das leituras dos artigos [Quadros 4 e 5]. Essa tabulação proporcionou uma sistematização do levantamento, possibilitando uma visão geral dos dados, o que facilitou a análise e, conseqüentemente, otimizou a compreensão do assunto.

A terceira e última etapa – síntese – é apresentada na discussão dos resultados:

Quadro 4 - Resumo dos dados coletados nos artigos em ordem cronológica do ano de nascimento dos profissionais pesquisados, em relação a denominações e fatores/critérios informados pelo pesquisador

<b>Profissional e tempo de vida</b>	<b>Denominação dada ao profissional pelo pesquisador</b>	<b>Fatores e critérios que levam um pesquisador a considerar o profissional como um pioneiro do Design no Brasil</b>
Henrique Fleiuss	Artista gráfico; artista.	Destaque na história da imprensa e do Design no Brasil. Um dos estrangeiros determinantes na geração de uma

<b>Profissional e tempo de vida</b>	<b>Denominação dada ao profissional pelo pesquisador</b>	<b>Fatores e critérios que levam um pesquisador a considerar o profissional como um pioneiro do Design no Brasil</b>
<b>[1858 - 1882]</b>		cultura de consumo de imagens no Brasil. Trabalho considerado pioneiro na comunicação visual (precursor das histórias em quadrinhos).
Julião Machado <b>[1863 - 1930]</b>	Artista; ilustrador e embora não considerado designer, esta foi a função que desempenhou.	Implementação de nova linguagem gráfica no final do século XIX (nova estética, novas tecnologias para produção de imagens). Ilustrador com destaque na imprensa brasileira. Dirigiu artisticamente duas revistas.
Eliseu Visconti <b>[1866 - 1944]</b>	Artista; precursor do Design no Brasil.	Exposições, livros publicados, prêmio recebido. Considerado pioneiro da educação em Design.
Vera Cruz <b>[1873 - 1902]</b>	Artista gráfico; ilustrador; litógrafo; chargista; caricaturista; artista. Pioneiro das artes gráficas pernambucana.	Produções gráficas no final do século XIX, com exímio conhecimento técnico de impressão (litografia), capacidade de organizar e transmitir informações através de ilustrações. Referenciado por outros autores (com técnica e estilo diferenciados).
Heinrich Moser <b>[1886 - 1947]</b>	Artista gráfico; pioneiro do Design gráfico; artista.	Ecléticas produções gráficas na primeira metade do século XX (capas de revistas, cartazes, ilustrações para livros, jornais, entre outros). Profissional versátil.
Manoel Bandeira <b>[1900 - 1964]</b>	Artista gráfico; artista.	Um dos mais prolíficos e versáteis profissionais da área editorial gráfica da primeira metade do século XX. Ilustrações em revistas, jornais, anuários, criação de marca, selos, brasão, mapas, decoração, estande em feira, selos, materiais promocionais, ex-libris, diplomas e certificados.
Luís Jardim <b>[1901 - 1980]</b>	Artista gráfico; artista.	Relevante contribuição às artes gráficas durante as décadas de 1920 a 1980. Versátil colaboração na indústria gráfica, editorial e na imprensa (desenhos, vinhetas, letras capitulares, capas e ilustrações de livros, retratos e ilustrações para revistas, jornais e periódicos).
Lula Cardoso Ayres <b>[1910 - 1987]</b>	Designer gráfico; capista; ilustrador; muralista; cenografista; artista.	Trabalhos para revistas e para a indústria gráfica (Dreschler). Conhecimentos técnicos de impressão, habilidades artísticas a serviço do mercado e trabalho na indústria cultural.
Bajado <b>[1912 - 1996]</b>	Artista gráfico; artista; artedesigner; designer vernacular; letrista; cartazista; caricaturista; quadrinista; linotipista; ilustrador.	Artefatos gráficos impressos, cartazes de filmes, sacola de pão, pinturas de murais comerciais, faixas eleitorais, sinalização, criação de um personagem, além de letreiro arquitetônico.
Edgar Koetz <b>[1914 - 1969]</b>	Artista gráfico; artista; ilustrador.	Trabalhou na primeira metade do século XX na Livraria do Globo e em outras editoras. Desenvolveu publicações com especial qualidade nas capas de livros e revistas. Compreensão no uso da tipografia. Premiado e requisitado ilustrador. Conquista de uma linguagem e de eficácia no desenho de letras.

Fonte: Elaborado pela autora, 2023

Quadro 5 - Resumo dos dados coletados nos artigos em ordem cronológica do ano de nascimento dos profissionais pesquisados, em relação a abordagens teórico-metodológicas e aos métodos e técnicas utilizados pelo pesquisador

<b>Profissional e tempo de vida</b>	<b>Abordagens teórico-metodológicas</b>	<b>Métodos e técnicas utilizadas</b>
Henrique Fleiuss [1858 - 1882]	Qualitativa. Pesquisa através da trajetória, do processo de impressão, da avaliação da linguagem gráfica, imagética e inovações.	Revisão bibliográfica e estudo em fontes primárias das produções do artista gráfico.
Julião Machado [1863 - 1930]	Qualitativa. Pesquisa através da trajetória profissional, de técnicas, de processos de impressão e de linguagens gráficas utilizadas em duas produções do artista.	Revisão bibliográfica e análise gráfica das imagens do ponto de vista do Design (que complementaram a revisão bibliográfica).
Eliseu Visconti [1866 - 1944]	Qualitativa. Pesquisa através da trajetória e de produções.	Revisão bibliográfica.
Vera Cruz [1873 - 1902]	Qualitativa. Associa a produção do personagem ao Design da informação (ilustrações com linguagens visuais e simbólicas, aliadas a doses satíricas).	Utilização do modelo analítico em dez ilustrações de um periódico. Usa tabelas de resumo dos resultados. Mostra características do estilo gráfico das produções.
Heinrich Moser [1886 - 1947]	Qualitativa. Identificação dos elementos do imaginário da sociedade vivida pelo artista e o repertório trazido por ele do seu país de origem.	Reflexões sobre a obra gráfica do artista, levando-se em conta repertório construído pela trajetória e o imaginário da sociedade onde foram produzidas as obras.
Manoel Bandeira [1900 - 1964]	Qualitativa. Pesquisa através da trajetória (estudos, trabalhos como designer, vida pessoal).	Levantamento em acervos públicos, familiar e bibliográfico. Observação no material de características formais; funções dos elementos e temáticas.
Luís Jardim [1901 - 1980]	Quali-quantitativa. Pesquisa histórica e analítica. Analisa parte da produção gráfica do profissional sob o ponto de vista do Design da informação.	Conjunto metodológico proposto por Fonseca <i>et al.</i> : levantamento do contexto sócio-histórico dos artefatos e análise gráfica.
Lula Cardoso Ayres [1910 - 1987]	Qualitativa. Trajetória do artista, referências, influências, valores culturais (regionais) de sua obra e a estética criada.	Paralelo comparativo da vida artística com atuações em produções gráficas comerciais.
Bajado [1912 - 1996]	Natureza qualitativa, abordagem dedutiva. Pesquisa pelo viés da nova história considerando os jornais como fonte de pesquisa. História do profissional enquanto designer.	Cruzamento de dados historiográficos, biográficos e jornalísticos a partir das entrevistas publicadas e das informações disponíveis nos acervos. Revisão bibliográfica. Observações da obra do profissional com o Design.
Edgar Koetz [1914 - 1969]	Qualitativa. Apresenta parte da obra e trajetória do personagem, com foco nas inovações formais que realizou nas capas e ilustrações para os títulos da Livraria do Globo.	Levantamento bibliográfico e entrevista com familiares. Descrição da trajetória, avaliação de estilo gráfico, linguagem, composição, influências e uso de tipografia.

Fonte: Elaborado pela autora, 2023

### 2.2.5 Discussão dos resultados

Este subtópico apresenta os resultados obtidos a partir da coleta de dados do levantamento de dez artigos científicos que estudam pioneiros do Design brasileiros. Inicialmente, são abordadas: (1) as diferentes denominações que os pesquisadores atribuem a esses profissionais. Em seguida, (2) os fatores ou critérios que levaram os pesquisadores a considerá-los pioneiros do Design no Brasil. Na sequência, (3) as abordagens teórico-metodológicas dos artigos e, por fim, (4) um breve levantamento dos métodos e das técnicas utilizados nessas pesquisas.

#### 2.2.5.1 Denominação dada pelo pesquisador ao profissional estudado

Buscou-se identificar, em primeiro momento, as diferentes denominações que os pesquisadores atribuem aos profissionais. Como são chamados esses designers antes do Design? A partir disso, procurou-se avaliar como os pesquisadores entenderam ser mais adequado se referir a esses designers antes da instituição do Design como disciplina no país, isto é, aqueles que atuaram no final do século XIX até meados do século XX. Esse levantamento pode colaborar para melhor entendimento das diversas atividades existentes na indústria gráfica à época, na medida em que cada denominação pode representar uma determinada expertise.

Assim, observa-se, nos artigos avaliados, diferentes formas de denominar esses profissionais. Vários desses termos se referiam às distintas atividades vinculadas à área gráfica que eram comuns à época. Dentre as várias denominações encontradas, a de **artista gráfico** foi a mais recorrente, estando presente em sete dos dez artigos. De fato, antes do início do século XX, essa era a forma habitual de se fazer referência àqueles que “desenvolviam uma prática que em muito tem a ver com o que hoje atribuímos [...] ao Designer Gráfico” (CAVALCANTE; BARRETO CAMPELLO, 2014, p. 8). Como a maioria desses artigos abordam profissionais desse período, é esperado que os autores utilizem essa denominação.

Outro termo recorrente foi o de **ilustrador**, evidenciando-se, assim, como essa atividade era bastante vinculada à produção gráfica, visto que a tecnologia da época promovia maior facilidade para impressão de imagens ilustradas do que para a reprodução fotográfica. Dessa forma, destacavam-se aqueles profissionais com habilidade na arte de ilustrar, diferentemente de um designer em décadas posteriores, que não necessariamente seria também um ilustrador.

Outras denominações observadas estão, em geral, atreladas às devidas atividades que o profissional desenvolvia na indústria gráfica no final do século XIX e início do XX, como: letrista, cartazista, caricaturista, quadrinista, capista, ilustrador, muralista, cenografista e chargista. Ainda, outras explicitam especificamente a expertise técnica de reprodução e impressão, como linotipista e litógrafo. Também se percebeu que o termo **artista** foi utilizado em todas as publicações, provavelmente pelo fato de esses profissionais também exercerem, muitas vezes, atividades das chamadas belas artes, salientando-se a estreita ligação que existia entre esses dois campos.

Já o uso do termo **designer gráfico** foi observado em apenas um texto. Há também o entendimento de Fonseca (2014), autora de dois desses artigos, sobre seu objeto de estudo, de que “embora não fosse considerado um designer, termo comum apenas na segunda metade do século XX, esta foi a função que desempenhou” (FONSECA, 2014, p. 399).

Quanto à não utilização do termo designer e à não consideração desses profissionais que atuaram nos primórdios do Design no Brasil como tal, Cardoso (2008) destaca:

Para alguns intérpretes da história do design só é digno da apelidação designer o profissional formado em nível superior, mas tal interpretação se deve mais a questões de ideologia e de corporativismo do que a qualquer fundamento empírico. Sugerir que o design ou o designer sejam produtos exclusivos de uma ou outra escola, do movimento modernista ou até mesmo do século 20, são posições que não suportam minimamente o confronto com as fontes históricas disponíveis (CARDOSO, 2008, p. 22).

A última avaliação é quanto à utilização da denominação de **pioneiro** ou **precursor** do Design. Verificou-se o uso do termo **pioneiro** em quatro artigos e **precursor** em dois, como referências tanto ao profissional quanto à sua produção. Nesse sentido, ressalta-se que foram contabilizados na análise mesmo quando o termo **pioneiro**, ou **precursor**, não estivesse associado apenas a “Design”, como, por exemplo: “pioneiro das artes gráficas” ou “precursor das histórias em quadrinhos”.

Fica evidente que, independentemente da denominação que utilizam, os pesquisadores entendem que os profissionais por eles estudados contribuíram para a construção da história e memória gráfica brasileira. Além de termos específicos, questionou-se se havia alguma espécie de critério para esse entendimento, o que conduziu a pesquisa, assim, ao subtópico seguinte.

### 2.2.5.2 Fatores ou critérios que levam um pesquisador a considerar pioneiros do Design no Brasil

Um dos principais questionamentos motivadores deste estudo foi entender quais fatores ou critérios levam um pesquisador a considerar um profissional como pioneiro do Design.

Observou-se, como um dos primeiros critérios para se considerar um profissional pioneiro do Design, a época histórica na qual os artistas gráficos viveram e desenvolveram suas produções. Todos os artigos selecionados estudam profissionais que iniciaram suas carreiras antes de 1950, isto é, antes da instituição de curso superior de Design no Brasil. Nessa época, e durante muito tempo, não se considerou a atividade desses profissionais como Design propriamente dito.

Além da faixa temporal, um dos fatores primordiais ponderados pelos pesquisadores é a relevante contribuição do indivíduo à indústria gráfica, área hoje relacionada ao Design gráfico. As mais referenciadas são o Design editorial (capas de livros e ilustrações), trabalhos para imprensa periódica (na produção gráfica de revistas e jornais, com ilustrações, vinhetas e letras capitulares) e produções gráficas (cartazes, criação de marca, selos, brasão, mapas, anuários, materiais promocionais, ex-libris, diplomas e certificados).

Em alguns casos, são produções realizadas por profissionais enquanto funcionários de empresas reconhecidas no início do século XX, seja no ramo editorial, na imprensa periódica ou em empresas de reprodução e impressão gráfica. Com isso, tais atuações dentro dessas empresas, entre outros fatores, legitimam sua contribuição à história do Design. Logicamente, essa é apenas uma das vias que atestam o pioneirismo desses profissionais na indústria gráfica brasileira.

#### *Habilidades, competências e reconhecimento social*

As publicações avaliadas ressaltam também as habilidades e especificidades de cada profissional, fundamentando a singular participação de cada um na construção dos primórdios do Design gráfico. São apontados, entre outros, “o estilo diferenciado”, “a capacidade de organizar e transmitir informações” (OLIVEIRA; COUTINHO, 2018, p. 1308), as “habilidades artísticas a serviço do mercado” (EFREM, 2018, p. 52), “a

compreensão no uso da tipografia”, “eficácia do desenho de letras” (RAMOS, 2012) e as competências técnicas, com exímio conhecimento de impressão. Além disso, a bibliografia evidencia a versatilidade desses profissionais em adaptar suas competências e habilidades às técnicas da época.

Entretanto, ressalta-se um dos pontos mais relevantes verificados, que validam os profissionais como construtores da história e memória gráfica: o legado deixado por eles referente às inovações técnicas e à linguagem gráfica desenvolvidas. Tudo isso acrescido de um devido reconhecimento social. Afinal, através dessas primeiras iniciativas na produção gráfica, foram abertos novos caminhos visuais na indústria gráfica brasileira. Os autores destacam:

- implementação de nova linguagem gráfica;
- nova estética;
- técnica e estilo diferenciado;
- inovações gráficas;
- novas tecnologias para produção de imagens.

O reconhecimento dado pela sociedade à época a esses profissionais também é um dos fatores que parecem atestar pioneirismo no Design, seja pelas atividades e produções referenciadas por autores renomados ou por fatos que revelam proeminente contribuição às artes gráficas. Alguns aspectos são destacados nessas publicações, como: prêmios recebidos, ilustrador requisitado, destaque na história da imprensa e no Design no Brasil, entre outros.

### 2.2.5.3 Abordagens teórico-metodológicas utilizadas em estudos sobre pioneiros do Design

Esta investigação procurou também avaliar as abordagens teórico-metodológicas utilizadas nos estudos selecionados. Qual o aparato conceitual adotado pelos autores? Teriam essas pesquisas enfoque analítico sob a luz do Design da informação? Ou seja, recorrem esses autores a conceitos adotados nessa área de estudo? Se sim, quais contribuições dessa disciplina para esse tipo de pesquisa? A forma de estudar esses profissionais, suas trajetórias e suas produções dependerá das escolhas das metodologias adotadas pelos pesquisadores.

As publicações avaliadas se mostraram de natureza qualitativa, com abordagem histórica e analítica. Quase todas analisaram as trajetórias dos profissionais estudados, por meio de suas primeiras experiências, discutindo sua formação, vida pessoal até o amadurecimento enquanto artista gráfico/designer. São evidenciadas as influências pessoais e profissionais recebidas, os valores culturais adquiridos, além do repertório desenvolvido, que, em muitos casos, proporcionou inovações formais na linguagem gráfica e na criação de uma nova estética.

Dois artigos analisados abordam o tema sob a luz do Design da informação, seja associando a produção do profissional a esse campo ou analisando-a através desse conceito. No primeiro, Oliveira e Coutinho (2018) ressaltam a relação do objeto de estudo com o Design da informação e a memória gráfica. Dessa forma, entendem que o artista gráfico Antônio Vera Cruz desenvolvia suas produções sob a perspectiva do Design da informação:

[...] Vera Cruz conseguiu transmitir e organizar toda esta gama de informações através de surpreendentes ilustrações litografadas repletas de linguagens visuais e simbólicas, que aliadas a doses satíricas de bom humor se tornaram propagadoras de informações e discursos, que enquanto divertiam também estimulavam o senso crítico da sociedade da época, deixando raízes para o trabalho das futuras gerações de artistas gráficos [...] (OLIVEIRA; COUTINHO, 2018, p. 3).

No texto, percebe-se como um dos fatores importantes de reconhecimento de pioneirismo desses personagens não só a destreza e habilidade gráfica, como também o conhecimento projetual, próprio de um profissional de Design – no caso, um designer da informação –, não obstante os limites técnicos existentes no período.

Já Verissimo e Barreto Campello (2019) utilizaram o conceito do Design da informação como base para análise visual das produções do profissional pesquisado. Os autores empregaram procedimentos teórico-metodológicos do Design da informação para analisar artefatos, destacando as contribuições dessa disciplina.

No próximo subtópico, serão avaliados alguns métodos de pesquisas, porém superficialmente, visto que não foi o foco principal deste estudo.

#### 2.2.5.4 Métodos de pesquisas sobre profissionais estudados pela Memória Gráfica Brasileira e história do Design.

Este subtópico apresenta as etapas metodológicas levantadas nos artigos, quanto às estratégias de coleta e interpretação dos dados. Nota-se que o

desenvolvimento das pesquisas seguiu as mesma três primeiras etapas observadas por Almeida e Coutinho (2012), que são (1) Revisão bibliográfica, (2) Apresentação do contexto histórico e (3) Pesquisa exploratória em fontes primárias.

Destacam-se ainda mais três questões específicas das pesquisas que envolvem personagens: (1) Levantamento da trajetória do profissional estudado, (2) Análise gráfica das produções dos profissionais (pelo ponto de vista do Design da informação ou gráfico) e (3) Análise utilizando outros contextos (dados historiográficos, biográficos e jornalísticos).

### **2.2.6 Revendo categorização**

Como conclusão do levantamento dessas dez publicações na área da história e memória gráfica brasileira focadas em profissionais considerados pioneiros ou precursores do Design gráfico, que foram responsáveis pelos primórdios da produção entre os anos de 2010 e 2020, verificou-se um conjunto de possibilidades de pesquisa existentes e foram observadas algumas lacunas nas abordagens.

Apesar do reduzido conjunto amostral, este levantamento proporcionou resultados consistentes. Além de analisar como os pesquisadores vêm desenvolvendo estudos nessa área, observaram-se lacunas quanto à representatividade feminina quando se aborda o tema da história e memória gráfica. Essa ausência também é percebida por autoras como Lucila Fernández e Anna Calvera (2007), que argumentam sobre a necessidade de se repensar a história do Design a partir da presença das mulheres nessa atividade. Também, as arte-educadoras brasileiras Ana Mae Barbosa e Vitória Amaral (2019) aprofundam a discussão sobre como as mulheres foram apagadas da história da arte e do Design no livro *Mulheres não devem ficar em silêncio – arte, design, educação*, lançado em 2019.

Com isso, esta análise verificou como tem sido possível fazer pesquisas tão diversas com foco em agentes construtores do Design gráfico no Brasil. As abordagens ao tema, as denominações utilizadas e as metodologias são consideravelmente variadas. Ressalta-se que as diferentes características encontradas nessas pesquisas contribuem e diversificam o estudo para a construção e preservação da memória gráfica brasileira.

Como consequência, atenta-se como possibilidade a utilização de critérios, alguns identificados no presente estudo, para investigar outros profissionais antecessores e pioneiros do Design brasileiro, resumidos na Figura 5:

Figura 5 - Critérios utilizados em pesquisas sobre pioneiros do Design brasileiro

<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Faixa temporal vivida pelo profissional;</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Artefatos produzidos (produção relevante para indústria gráfica brasileira);</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Habilidades e competências demonstradas através de:             <ul style="list-style-type: none"> <li>• implementação de nova linguagem gráfica;</li> <li>• nova estética;</li> <li>• técnica e estilo diferenciado;</li> <li>• inovações gráficas;</li> <li>• novas tecnologias para produção de imagens.</li> </ul> </li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Reconhecimento social, como:             <ul style="list-style-type: none"> <li>• prêmios recebidos;</li> <li>• citação por autores renomados;</li> <li>• destaque na história da imprensa e no design no Brasil.</li> </ul> </li> </ul>

Fonte: Elaborado pela autora, 2023

Em decorrência desse levantamento, propõe-se uma classificação cronológica dos profissionais que trabalharam desde os primórdios do Design brasileiro até o momento da pesquisa [Figura 6]:

Figura 6 - Classificação para os profissionais que trabalharam desde os primórdios do Design brasileiro

<p><b>1. Designers antecessores</b> [de 1808 a meados do século XIX]</p>	Profissionais que desenvolveram produções gráficas a partir da chegada da imprensa no Brasil, em 1808, até meados do século XIX.
<p><b>2. Designers pioneiros</b> [da metade do século XIX a 1963]</p>	Profissionais da área gráfica que atuaram desde a segunda metade do século XIX, quando acontece uma maior inserção de impressos variados e novas técnicas gráficas, até 1963.
<p><b>3. Designers</b> [de 1963 em diante]</p>	São denominados designers aqueles que trabalharam a partir da instituição do design como disciplina, com a criação da Escola Superior de Design (ESDI), então a partir de 1963 em diante.

Fonte: Elaborado pela autora, 2023

Assim, haveria três categorias de designers. Em duas dessas, os antecessores e os pioneiros, os profissionais não eram ainda identificados como designers, enquanto, na terceira, estariam os designers propriamente ditos, embora esse seja um termo que foi estipulado anos adiante. Os próximos capítulos dessa tese tentarão mostrar que Heinrich Moser seria um designer pioneiro.

### 3 CONTEXTUALIZAÇÃO DO CENÁRIO GRÁFICO E HISTÓRICO

Este capítulo procura traçar, de forma breve, o cenário sociocultural e econômico e ainda descrever a indústria gráfica à época em que H. Moser viveu e desenvolveu suas produções, tanto na Alemanha como no Brasil. Entende-se que conhecer o cenário no qual Heinrich Moser viveu e trabalhou, bem como as tecnologias disponíveis e as estéticas predominantes naquela época, contribui para melhor avaliação de sua vida, sua trajetória e ter claro o valor dos artefatos que produziu e de toda sua obra nos termos dos estudos da memória gráfica e história do Design. Como dito acima, a discussão sobre esse contexto será resumida já que não se tem aqui ambição de aprofundar em análises históricas e sociológicas.

O primeiro tópico trata do desenvolvimento do Design de forma mais abrangente levando em conta também períodos históricos anteriores ao nascimento de H. Moser. A partir de um recorte temporal são analisados textos de autores da área do Design, como Meggs e Purvis (2009), Cardoso (2008), Bastos, (2012), HARA (2017), Pettersson (2015), que discutem o impacto da crescente industrialização na Europa no surgimento do que será posteriormente chamado de Design. Nesse item busca-se indicar analisando, também de forma sucinta, os principais movimentos estéticos daquela época na Europa e as influências da arte no Design naquele período.

Como foi já dito na introdução, o segundo tópico deste capítulo discorre sobre as influências materiais e culturais vindas da Europa para o estado de Pernambuco no final do século XIX início do século XX, em especial as de origem germânica, como forma de compreender a motivação da vinda da família de H. Moser ao estado. Com ênfase em Pernambuco, onde H. Moser se radicou, procura-se apresentar alguns aspectos das relações comerciais anteriores à chegada do artista. Por meio de textos de Gilberto Freyre (1971), discute-se a presença de estrangeiros no estado à época destacando as contribuições dadas pelos germânicos ao desenvolvimento de algumas práticas profissionais, como a atividade gráfica.

Avançando cronologicamente, o terceiro tópico analisa como a modernidade se expressa no contexto histórico brasileiro, em especial pernambucano trazendo mudanças em aspectos da indústria gráfica e concepções estéticas à época da chegada de H. Moser no país. Apresenta-se uma linha do tempo em que se elencam

alguns dos principais profissionais antecessores e contemporâneos a H. Moser no Brasil que já foram estudados por outros pesquisadores de Design.

Todas essas análises se desenvolveram amparadas por meio de autores, como Meggs e Purvis (2009), Freyre (1971), Cardoso (2008), Herkenhoff (2006), Dimitrov (2014), Melo e Ramos (2011) entre outros.

### 3.1 EUROPA: A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL, CIENTÍFICA-TECNOLÓGICA E O SEU IMPACTO NA COMUNICAÇÃO VISUAL

As vivências experimentadas por H. Moser (1886-1947) na Alemanha, onde nasceu, estudou e se aperfeiçoou profissionalmente, formaram a base de seu repertório. A importância do contexto social e cultural vivido pelo artista em um país que estava diante de avanços tecnológicos, econômico e movimentos artísticos e ideológicos, muitos desses dizimados com a ascensão do nazismo, foram comentados na dissertação de Lócio (2018) e serão aqui também discutidos e complementados.

No final do século XVIII, a Europa passava por diversas transformações na forma de fabricação de bens, abandonando práticas artesanais, experimentou com essas transformações um incremento de produtividade em grau até então nunca alcançado. Esse processo, que ficou conhecida como Revolução Industrial, tinha a Inglaterra como foco irradiador. De acordo com Sevcenko (2006), o momento seguinte dessa expansão industrial, na última década do século XIX e as primeiras do século XX, é marcado pelo que será chamada de “Segunda Revolução Industrial” ou Revolução Científico-Tecnológica. Essa revolução é ainda mais complexa e profunda do que a primeira, e não apenas um mero desdobramento daquela. As mudanças ocorreram devido não apenas a inovações na tecnologia, mas também ao uso de novas matérias primas como o ferro e o aço. O que era antes uma sociedade basicamente agrícola se transformou em uma sociedade industrial (MEGGS; PURVIS, 2009). Essas transformações vão afetar aspectos sociais e culturais alterando a noção de tempo e espaço, até modos de percepção de objetos ao redor, reação a estímulos luminosos, como também reflexos instintivos (SEVCENKO, 2006, p.7).

Sevcenko (2006) destaca ainda que a Revolução Científico-Tecnológica alterou hábitos e costumes cotidianos, o ritmo dos transportes, a comunicação, o trabalho,

desencadeando assim um salto produtivo que gerou gigantescos complexos industriais. Nesse sentido, implicava disputa por matéria prima, exigia abertura de mercado e o aumento das exportações (SEVCENKO, 2006).

Como consequência adotou-se novos sistemas produtivos nas indústrias. A fabricação que até o final do século XVIII início do século XIX era manufatureira transformou-se em um sistema de produção em série. Cardoso (2008) destaca como aspecto interessante dessa transição o uso crescente de projetos e modelos para esta nova forma de produção. Outra transformação fundamental na organização industrial à época foi a divisão de tarefas no qual cada trabalhador ou profissional era responsável apenas por uma determinada parte do processo fabril, baseado na divisão de trabalho. Cardoso (2008) enfatiza a separação entre as fases de planejamento e execução. Assim, as transformações desse período inicial da era industrial, destaca Cardoso (2008, p.32), deveram-se muito mais às mudanças na organização do trabalho, formas de produção e distribuição do que de ordem tecnológica. As mudanças com novos sistemas fabris proporcionam a otimização do tempo produtivo. Com isso, resulta em uma produção em massa com aumento nas ofertas de bens de consumo com baixo custo (MEGGS; PURVIS, 2009).

No entanto, essa abundância de mercadorias levou a uma decadência em termos de concepção projetual (CARDOSO, 2008). Com isso, resultou em produtos de baixa qualidade sem ter um pensamento voltado à sua concepção. A percepção de que a qualidade dos produtos estava sacrificada pela quantidade inspira na Inglaterra, antes mesmo do início do século XX, o *Arts And Crafts*, movimento contra a produção em massa, tendo como expoente o socialista William Morris (1834-1896). Com base na filosofia de John Ruski (1819-1900), que admirava os modos de produção tradicional e o bem estar do trabalhador, o *Arts And Crafts* procurava recuperar os valores produtivos. Embora não se opusessem a máquinas, esse movimento tinha uma maior preocupação com a qualidade do produto do que com a velocidade em produzir (MEGGS; PURVIS, 2009; CARDOSO, 2008).

Helena Rugai Bastos (2012) assinala que a industrialização tardia da Alemanha em relação à Inglaterra, França e Estados Unidos fragiliza a qualidade dos produtos à custa de acelerar o processo de acumulação de capital, por meio da produção e oferta de produtos mais baratos. Embora a Alemanha tivesse realizado avanços, em termos industriais, só houve um real crescimento do consumo no final do século XIX

e início do século XX (CARDOSO, 2008). Assim, Bastos (2012) explica que para aumentar a competitividade no mercado mundial o país investiu em escola de artes e ofícios introduzindo oficinas e ateliers para a criação de artefatos e para as artes gráficas (BASTOS, 2012, p.79).

O interesse e os esforços para melhorar a qualidade dos produtos fizeram surgir na Alemanha, em 1907, *Deutscher Werkbund* (Associação Alemã de Artesãos). Apesar de inspirados no *Arts And Crafts*, o *Werkbund* se diferenciava desse movimento inglês em vários aspectos. Uma dessas diferenças seria sua meta de unir a arte com a indústria, impondo novos padrões de qualidade, além de ter a intenção de divulgar produtos alemães e a unidade cultural alemã (CARDOSO, 2008, p. 123). Para alguns, o *Werkbund* foi o início do Design ou de sua maneira de pensar pela reação contra a aridez do mecanismo industrial que mudou o ambiente de vida do homem (HARA, 2017).

A competição econômica industrial entre os países e o poderio industrial crescente da Alemanha e dos Estados Unidos criaram tensões geopolíticas que culminaram na Primeira Grande Guerra. Para Cardoso (2008) o Design passa a ser um artifício que aprimorava o desempenho dos produtos de cada país nessa competição econômica industrial. Vale ressaltar que as tensões vividas na Europa no início do século XX não eram só entre as nações, mas entre classes sociais. Havia fortes contradições entre o luxo da burguesia, da cultura de elite da época, os costumes da chamada *Belle Époque*, que não eram usufruídas por todos (CARDOSO, 2008).

### **O Design como agente transformador na industrialização e a relação com a arte**

Como sintetiza Cardoso (2008, p.22), o Design é fruto de três processos históricos que ocorreram de forma interligadas entre os séculos XIX e XX: a industrialização, a urbanização moderna e a globalização (com integração do comércio, transporte e comunicação). Na industrialização o Design contribuiu em mudanças na reorganização da fabricação e distribuição de bens para alcançar uma maior diversidade de produtos e consumidores (CARDOSO, 2008).

Desde os primeiros processos da revolução industrial a comunicação visual por meio das artes gráficas passou a desempenhar um papel importante no processo da

comercialização dessa produção, seja na divulgação dos produtos como também em rótulos e embalagens. A necessidade de uma maior agilidade e velocidade também no sistema de impressão gráfica impulsionou, ainda no século XIX, a criação de novas tecnologias como a impressora a vapor e a mecanização da composição tipográfica<sup>12</sup>, antes realizada de forma manual, montando tipo por tipo de caractere de letra para formar um texto (MEGGS; PURVIS, 2009, p.180). Assim, as novas tecnologias de impressão proporcionaram velocidade no processo além de recursos para viabilizar impressos com uma melhor qualidade gráfica.

Como consequência, ainda nas primeiras décadas do século XIX surgiram outros estilos de letras, variação de tamanhos tipográficos e tipos sem serifas, “que se tornaram tão importantes para o Design gráfico do século XX” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 179). Além disso, foram adotadas novas formas de impressão de imagens, a litografia, embora surgida no século XVIII, foi difundida na segunda década do século XIX (BARRETO CAMPELLO, 2011, p.13), a cromolitografia que possibilitava o uso da cor com tons variados, em seguida, a autotipia<sup>13</sup>. Mais adiante, o aperfeiçoamento técnico tornou possível a reprodução de fotografias nos impressos gráficos (MEGGS; PURVIS, 2009). Como já foi destacado na introdução desta tese, essas inovações tecnológicas e ainda a ampliação de novos mercados, com venda e consumo de produtos também foram responsáveis pelo desenvolvimento da produção de artefatos gráficos.

As novas tecnologias de impressão, ressaltam Raimés e Bhaskaran (2007), atraíram em grande quantidade artistas plásticos para fora dos ateliês e artesãos de oficinas para as fábricas. Segundo os autores acima: “o artista comercial, precursor do designer gráfico, nasceu dessa fusão entre arte e ofício, criando a nova linguagem visual necessária para se comunicar com um novo público consumidor (RAIMÉS; BHASKARAN, 2007, p.14). De fato, o dinamismo da era da mecanização da produção necessitava também de novas formas de comunicação e planejamento gráfico.

---

<sup>12</sup> Em 1886 Ottmar Mergenthaler (1854-1899), imigrante alemão nos Estados Unidos, aperfeiçoou a máquina Linotype. Essa que possibilitava a composição de tipos de letras em relevo, de forma mecânica, por meio de um operador que pressionava teclas de uma máquina de escrever, formando assim as linhas de um texto (MEGGS; PURVIS, 2009, p.183).

<sup>13</sup> Mais informações sobre histórias das técnicas de impressão gráfica consultar: BASTOS, Helena Rugai. O design de Fred Jordan. 2012. 2v. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Como já comentado na introdução desta tese, a história do Design está intimamente ligada aos movimentos artísticos e à história da arte. As tendências estilísticas, a variação dos gostos estéticos e seus significados servem de inspiração às produções em diferentes momentos e aparecem refletidos nos artefatos produzidos e também nos impressos dando origem a fusão de arte com técnica no Design de produto e no Design gráfico. Reafirmando o que foi dito acima, Runne Pettersson analisa a obra de diversos artistas, entre esses, William Morris (1834-1896), Geoffroy Tory (1480-1533), Jules Chéret (1836-1932), buscando ilustrar como grande parte a história do Design gráfico transcorre paralela à história da arte e também da ilustração (PETTERSSON, 2015, p.180).

Dessa forma, todas essas transformações que se deram em escala global, tanto na esfera política sociocultural e econômica, na virada do século XIX para o XX, contribuíram para mudar o conceito de arte e de sua relação com o mundo da produção gráfica (LÓCIO, 2018).

O *art nouveau* foi um dos padrões estéticos que influenciou fortemente a produção gráfica além de diversas atividades projetuais como arquitetura, Design de mobiliário e produto e moda (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 248). Esse estilo circulava na Europa desde os cartazes de Toulouse-Lautrec (1864 - 1901), Jules Chéret (1836-1932) na França e Alfons Maria Mucha (1860 - 1939). O *Art Nouveau* é associado ao luxo da *Belle Époque* que antecedeu a Primeira Guerra (PETTERSSON, 2015, CARDOSO, 2008, MEGGS e PURVIS, 2009).

A denominação desse estilo variava nos diversos países da Europa. Na Alemanha o *Art Nouveau* se dissemina inicialmente por Munique, cidade em que H. Moser nasceu e estudou, e lá foi denominada de Jugendstil, em função da revista Jugend (Juventude), criada nessa cidade, em 1895. Segundo Meggs e Purvis (2009), a principal contribuição alemã não foi exatamente o estilo Jugendstil, mas as inovações desenvolvidas em reação a ele, após a virada do século, por meio de uma abordagem mais geométrica e objetiva. No entanto, Cardoso (2008) aponta que o próprio estilo *Art Nouveau* incluía também diferentes soluções formais. Segundo ele, havia assim duas tendências: uma defendia uso de formas orgânicas inspiradas na natureza como desejo de humanizar a máquina e a outra o desejo de adaptar as pessoas à mecanização utilizando formas geométricas, lineares mais abstratas (CARDOSO, 2008).

Depois da Primeira Guerra Mundial, nas décadas de 1920 e 1930, surge um estilo assumidamente modernista, o *Art Déco*. Segundo Cardoso (2008), esse estilo tem um diálogo com o *Art Nouveau*, pois ambos se manifestam inicialmente como estilos decorativos ornamentais para produção de luxo e depois se popularizam.

Outros movimentos de artes tiveram participação na construção do Design gráfico. Meggs e Purvis (2009) discorre sobre a influência de vários movimentos artísticos na linguagem gráfica e comunicação visual no século XX, como: cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo, De Stijl, suprematismo russo e construtivismo (MEGGS; PURVIS, 2009). As ideias desses movimentos estéticos de vanguardas e a Bauhaus na Alemanha fizeram surgir nomes de fundadores do Design gráfico como Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Herbert Bayer, Jan Tschichold, László Moholy-Nagy e Theo van Doesburg (CARDOSO, 2008).

Em termos de movimentos de vanguarda, Cardoso aponta que, do ponto de vista do impacto sobre o Design, os principais movimentos artísticos (com exceção parcial do Surrealismo) abraçaram como valores estéticos: “as máquinas, os objetos industrializados, a abstração formal e a geometria euclidiana [...] a disposição linear/ou modular [...]” (CARDOSO, 2008, p.127). Essa era uma visão que fazia um contraponto ao ideário romântico do século XIX que tinha como referência à natureza como valor estético (CARDOSO, 2008).

## **Os cartazes**

A produção de cartazes e pôsteres são referenciados frequentemente por pesquisadores da história do Design. Nas primeiras décadas do século XX esses tipos de peças gráficas na Europa se destacaram como ferramenta comercial persuasiva (RAIMES; BHASKARAN, 2007). Além de receber influência dos movimentos de arte moderna, cubismo, construtivismo, também foram marcados pelas necessidades de comunicação decorrentes da Guerra Mundial. Nesse contexto alguns profissionais deixaram suas marcas com novas tendências (MEGGS; PURVIS, 2009, p.344).

Na Alemanha surgiu na virada do século um movimento cartazista, o *Plakatstil* (estilo cartaz), definido por Meggs e Purvis (2009) como uma “escola reducionista, de cores chapadas” (MEGGS; PURVIS, 2009, p.346). Este estilo elevou o cartaz de propaganda comercial a uma forma de arte. Tinha como características uma imagem

central forte, extremamente simplificada, letras arrojadas todos os elementos com cores marcantes, e clareza na mensagem (LIVINGSTON, Alan; LIVINGSTON, p. 157). Esse estilo foi inspirado no trabalho inovador dos Beggarstaffs<sup>14</sup>, que apesar de manterem referências figurativas, muitas vezes utilizavam imagens incompletas, incentivando o espectador a criar mentalmente um fechamento visual. Destacam-se como expoentes do *Plakatstil*, os alemães Lucian Bernhard (1883-1972), Ludwig Hohlwein (1874-1949) e Hans Rudi Erdt (1883-1918), que costumavam utilizar em seus trabalhos imagens minimalistas com cores uniformes (MEGGS; PURVIS, 2009).

Meggs e Purvis (2009) aponta que Lucian Bernhard se destacou por ir além da redução imagética, “atingindo uma linguagem visual de forma e signo” (MEGGS; PURVIS, 2009, p; 348). Com a mesma simplicidade gráfica utilizada nos cartazes, Lucian Bernhard também desenvolveu um estilo de letras densas e sem serifa que inspirou nova fontes tipográficas à época. Foram muitos os legados deixados por ele:

Bernhard foi um designer fundamental. Seu trabalho pode ser considerado a conclusão lógica do movimento cartazista da virada do século. Ao mesmo tempo, sua ênfase na redução, na forma minimalista e na simplificação antecipou o movimento construtivista (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 349).

Em Munique, Ludwig Hohlwein (1874-1949) se destacou como designer do *Plakatstil*, no início do século XX. Iniciou com trabalhos para revista *Jugend*<sup>15</sup> (Juventude) já em 1904. Teve uma grande produção, porém “sua reputação como designer ficou gravemente manchada por sua colaboração com os nazistas” (MEGGS; PURVIS, 2009; p. 356). Um dos trabalhos de Hohlwein [Figura 7] com o título “*künftig nur offsetdruc*” (em português: “no futuro apenas impressão offset”), demonstra a tendência de impressão gráfica do offset à época.

---

<sup>14</sup> Beggarstaffs – Pseudônimo utilizado por James Pryde (1866-1941) e William Nicholson (1872- 1949) em trabalhos de desenhos publicitários (MEGGS; PURVIS, 2009, p.344).

<sup>15</sup> A publicação da revista *Jugend* iniciou em Munique no ano de 1895 e depois se disseminou para Berlim, Darmstadt e por toda a Alemanha (MEGGS; PURVIS, 2009).

Figura 7 - Trabalho de Ludwig Hohlwein em suplemento para gráficos comerciais, 1924



Fonte: <https://katalog.arthistoricum.net/>

Vale destacar a revista de Berlim intitulada *Das Plakat* (1910-21) que costumava publicar mensalmente os trabalhos mais surpreendentes de artistas cartazistas alemães [Figura 8] (RAIMES; BHASKARAN, 2007). (LIVINGSTON; LIVINGSTON, 1996).

Figura 8 - Revista *Das Plakat*, 1913



Fonte: <https://www.arthistoricum.net/werkansicht/dlf/190819/1>

A contribuição da Alemanha para a história gráfica é evidente desde o desenvolvimento do sistema de impressão por tipografia móvel por Johann Gutenberg, por volta de 1450, como descreve Meggs e Purvis (2009). Um país que sempre esteve à frente de muitas discussões no campo das artes e no Design, com movimentos artísticos ideológicos, muitos desses dizimados com a ascensão do nazismo.

Concorda-se com Meggs e Purvis (2009) que o caráter imediato e efêmero do Design gráfico e sua ligação com a vida social, política e econômica de uma determinada cultura permite que ele expresse mais intimamente o *Zeitgeist* de uma época, isto é, o espírito do tempo referente às tendências e preferências culturais, do que muitas outras expressões (MEGGS; PURVIS, 2009, P.10).

### 3.2 A PRESENÇA GERMÂNICA EM PERNAMBUCO NO INÍCIO DO SÉCULO XX E A PRÁTICA GRÁFICA

Neste tópico é discutida a presença de estrangeiros em Pernambuco no final do século XIX e início do século XX, em especial os oriundos da Alemanha. Esses contribuíram para o desenvolvimento de algumas práticas profissionais no estado, como a de impressão gráfica.

O início da atividade impressora no Brasil, após a liberação dessa prática pela coroa Portuguesa, é marcado por personalidades estrangeiras vindas da Europa (MELO e RAMOS, 2011). Muitos trouxeram na bagagem conhecimentos e técnicas gráficas, proporcionando o crescimento desse ofício. Desta forma, quando H. Moser chega em Pernambuco no início do século XX, em 1910, já tinham desembarcados alguns de seus compatriotas germânicos, em décadas anteriores, que colaboraram para o desenvolvimento dessa atividade, como de outras expertises profissionais.

Havia também, no século XIX, um crescente comércio internacional impulsionado pela valorização de produtos vindos do exterior, alguns da Alemanha. Soma-se ainda a valorização da própria cultura europeia. Com isso, é pertinente avaliar as circunstâncias desse momento e buscar relacionar com a vinda de H. Moser e parte da família à cidade do Recife.

A imigração alemã no Brasil em geral é conhecida no sul do país, mas ocorreu também em Pernambuco, no século XIX e XX, embora em menor quantidade. Em

Pernambuco, nesse período, observou-se também, além de alemães, imigração de estrangeiros de outras nacionalidades. Gilberto Freyre (1971) em seu livro, *Nós e a Europa Germânica*, aborda alguns aspectos da relação de Pernambuco com a Europa germânica, nos meados do século XIX. Esse livro se mostra enriquecedor para esta pesquisa por proporcionar reflexões a respeito da cidade portuária de Recife à época. O autor discute sobre a relação de Pernambuco com outras culturas vindas de fora, destacando a valorização dada tanto aos produtos importados — com símbolos agregados — como também aos profissionais estrangeiros, muitos desses trazendo conhecimentos técnicos específicos. O Nordeste, ressalta Freyre (1971), já havia experimentado influências na cultura, além da alemã, a eurogermânica, com o “período holandês”, no século XVII.

Esse levantamento das influências materiais e culturais vindas da Europa no século XIX, ajuda a compreender melhor a chegada da família de H. Moser a Pernambuco. Portanto, apesar de ter havido uma participação pequena, em termos de número de indivíduos estrangeiros<sup>16</sup> radicados em Pernambuco, comparando com o que ocorreu no sul do país, a qualidade da formação profissional desses, em parte, pode ter compensado a quantidade, já que desempenharam papel importante no comércio e indústria sendo responsáveis por algumas transformações nas técnicas profissionais no estado.

A frequente presença de profissionais europeus de origem germânicas, no estado de Pernambuco, a partir do século XIX, é referenciada pelo historiador José Antônio Gonçalves de Mello, no prefácio da biografia de H. Moser, escrita por Ângela Weber (1987). Entre esses são destacados pintores, desenhistas, artistas de mobiliário, engenheiros, fotógrafos, além de vários especialistas (WEBER A., 1987 prefácio).

Pernambuco no século XIX, como salienta Freyre (1971), era um estado “de maior prestígio dentro do conjunto brasileiro” do que foi em décadas posteriores, sendo a capital, Recife, uma das principais praças do Império brasileiro. Por volta de 1850 a cidade possuía um porto com intenso movimento de navios à vela, quase todos estrangeiros, cheios de mercadorias, indo e vindo do exterior [Figura 9]. Muitas das

---

<sup>16</sup> Segundo Eisenberg (1977, p. 218 e 219) a percentagem de estrangeiros sobre a população pernambucana correspondia a 1,6% em 1872, metade constituída por portugueses, 40% de africanos escravos e livres. Em 1890 diminuiu para 0,3% até chegar a 0,9% em 1900.

mercadorias alemãs, como aponta o autor, ganham espaço, no contexto da época, como cervejas, pianos e móveis de madeiras trabalhados por artistas alemães, para as casas burguesas do Recife.

Figura 9 – Litografia intitulada *Correio de Pernambuco no dia da chegada do vapor de Europa [Praça de Pedro II]*, para *Memória de Pernambuco. Álbum para os Amigos das Artes*, ilustrado por Schlappriz e litografada por Carls. 1863-1865



Fonte: Acervo Banco Itaú [coleção Brasileira Itaú]. Foto Iara Venanzi/Itaú Cultural<sup>17</sup>

Freyre (1971) avalia a influência da cultura germânica<sup>18</sup> sobre a brasileira, entretanto ressalta, que essa também a influenciava:

Nos meados do século XIX, a cultura da Europa germânica projetou-se sobre o Brasil meridional de modo, sob alguns aspectos, considerável; mas sem que deixasse aquela Europa de receber do Brasil – produtor de tabaco, de café de cacau, de excelentes madeiras de marcenaria – influências que lhe modificariam hábitos e que lhe inspirariam novas perspectivas do trópico e até novos modos de artistas de tratarem o material, das suas respectivas artes, de origem brasileira (FREYRE 1971, p.34).

<sup>17</sup>Imagem com reprodução autorizada.

<sup>18</sup>Freyre (1971) considera também como europeu-germânico os indivíduos vindos da Áustria, pois a Europa germânica era constituída, nos meados do século XIX, uma só expressão de cultura e etnia, diversificada regionalmente nas suas bases, toda ela, germânica, e não ainda dois impérios políticos em que veio definir-se nos últimos decênios de século.

Com isso, o autor considera que ocorreu uma inter-relação, com intercâmbio de valores culturais. Alguns fatos, mencionados no decorrer do seu livro, talvez possam ilustrar essa relação, como por exemplo, a substituição da matéria prima utilizada nos móveis importados da Alemanha, o mogno, pela madeira brasileira, jacarandá. Ainda também, pode ser observado como uma fusão das duas culturas, quando marceneiros alemães, aqui instalados, utilizam, como decoração nos móveis, imagens de frutas regionais de país tropical, como o caju.

Por meio de um cuidadoso levantamento em uma série de anúncios em jornais, dos meados do século XIX, Freyre (1971) analisa, sob critérios sociológicos, o que pareceu ter havido de mais significativo da presença germânica em Pernambuco em termos de cultura material e simbólica à época. Dessa forma, aponta profissionais que se destacaram em algumas especialidades e produtos germânicos que se tornaram preferências dos pernambucanos.

Nos primeiros decênios do século XIX, os principais produtos vindos da Europa, eram artigos ingleses e franceses, embora, os alemães já se sobressaíssem. Em seguida, sinaliza Freyre (1971), houve a substituição do consumo de determinados produtos pelos o da emergente cultura germânica, uma indústria que aliava ciência e tecnologia. Dessa forma, alguns desses produtos tornam-se preferência brasileira à época, como a cerveja e o piano, que se tornam caracteristicamente alemães na segunda metade do século XIX. Além desses, são ressaltados outros produtos, como os móveis nos quais os marceneiros alemães possuíam um domínio na arte dessa produção.

Os pianos de fabricação alemã passaram a estar presente nas salas das casas de pernambucanos abastados, substituindo os pioneiros ingleses, em uma época em que se ter um piano em casa era um símbolo de prestígio e status social, salienta Freyre (1971). Além do piano, também acontece o interesse pelas músicas de compositores alemães ou germânicos. Desta forma, a influência germânica acontece tanto pelo consumo dos artefatos físicos, materiais e seus símbolos agregados, quanto pelos valores culturais.

A importação crescente de mercadorias motivava a vinda de estrangeiros que se relacionavam com esses produtos, sejam comerciantes ou profissionais que tinham conhecimentos sobre a utilização de certas técnicas. A importação do piano, por exemplo, atraiu para Pernambuco, não só afinadores, consertadores, mas professores

alemães capacitados nesse tipo de instrumento. Assim, grande parte dos indivíduos de origem germânica que habitavam a cidade de Recife aquela época eram artistas, artífices, peritos, técnicos das mais diversas espécies, além de comerciantes e engenheiros contratados para obras públicas. Dentre as diversas profissões, nas quais os germânicos se destacavam em Pernambuco, Freyre (1971) aponta algumas que interessa ao estudo da Memória Gráfica Brasileira: os litógrafos, fotógrafos, retratistas e marceneiros.

A história da litografia vem sendo estudada por pesquisadores da área do Design, destacando-se Edna Cunha Lima (1998), Jarbas Espíndola Agra Junior (2011), Silvio Barreto Campello (2011), entre outros, que mostram o quanto foi relevante a presença de indivíduos de origem germânica na produção das imagens ilustradas trazendo essa técnica para Pernambuco, no século XIX. O litógrafo alemão Franz Heinrich Carls, apesar de não ter sido o pioneiro no estado, foi responsável pelo aperfeiçoamento desta técnica de maneira extraordinária. Junto a ele, trabalhou outros estrangeiros de origem germânica. Entre esses, destaca-se o artista suíço-alemão, Luís Schlappriz — que se tornou sócio de Carls —, autor de diversos desenhos com aspectos da vida pernambucana nos meados do século XIX, para o álbum criado e litografado por Carls, publicados em 1865, intitulado *Memória de Pernambuco. Álbum para os amigos das artes* [Figuras 10 e 11]. Em 1878, outro alemão, L. Krauss (Luís Adam Cornell Krauss), produz outra coletânea de desenhos com vistas recifense, para o *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*, litografados e publicado por Carls. A série de desenhos desses dois álbuns foi de grande repercussão (CUNHA LIMA, 1998).

Figura 10 – Litografia ilustrada por Schlappriz e impresso por Carls, 1865, intitulada *Vista da ponte Nova do Recife*, para *Memória de Pernambuco. Álbum para os Amigos das Artes*



Fonte: Acervo Banco Itaú [coleção Brasileira Itaú]. Foto Iara Venanzi/Itaú Cultural<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Imagem com reprodução autorizada.

Figura 11 – Litografia ilustrada por Schlappriz e litografada por Carls, 1865, intitulada *Vista do Caes da Ponte D'Uchôa para Memória de Pernambuco. Álbum para os Amigos das Artes*



Fonte: Acervo Banco Itaú [coleção Brasileira Itaú]. Foto Iara Venanzi/Itaú Cultural<sup>20</sup>

Além desses profissionais, outro germânico trabalhou na litografia de Carls, o também litógrafo, Carl Frese. Vale destacar, que de acordo com Ademar de Paula e Mario Carramilo (1989), conforme citado por Cunha Lima (1998), Carls tinha em sua litografia como funcionários, não apenas seus conterrâneos germânicos, mas ainda ex escravos, pois avesso ao sistema escravocrata alforriou vários e lhes ensinou o ofício de litógrafo.

Assim, esse estabelecimento se torna uma das indústrias gráficas de maior porte em Recife e passa, após a morte de Carls, em 1909, para seu genro — contemporâneo de Heinrich Moser— Max Friedrich Dreschler, o qual muda o nome da empresa, para *Dreschler & Cia*. Anos depois, por volta de 1945, o artista Lula Cardoso Ayres<sup>21</sup> trabalha na empresa, que à época possuía o nome de Indústria

<sup>20</sup>Imagem com reprodução autorizada.

<sup>21</sup>Mais informações sobre Lula Cardoso Ayres na dissertação: LIMA, Rafael Leite Efrem. Estética moderna do design pernambucano: Lula Cardoso Ayres. Recife, Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Design, 2011.

Gráfica Brasileira (IGB), assumido anteriormente à Segunda Guerra Mundial (LIMA, 2011), (CUNHA LIMA, 1998).

Antes da vinda de Carls e Schlappriz, Freyre (1971) observa anúncios no *Diário de Pernambuco*, oferecendo préstimos para retratos<sup>22</sup> ou qualquer obra de desenho, por artistas alemães preparados, vindo de Munique e Hamburgo, como João Brindseil e Emil Bauch. Esse último, em 1852, executou uma série de 12 desenhos com temas da cidade de Olinda e Recife [Figura 12], litografadas na Europa, por outro litógrafo também germânico, F. Kauss, para o álbum *Souvenir de Pernambuco* (1852) (AGRA JUNIOR, 2011).

Figura 12 – Litografia intitulada *Ponte do Manguinho*, Nº 10 do álbum *Souvenir de Pernambuco*; Desenho de Emil Bauch, litografada por Kauss, 1852



Fonte: Emil Bauch/ Coleção Martha e Erico Stickel/ Acervo Instituto Moreira Salles<sup>23</sup>

A produção de imagens litografadas no Recife do século XIX não era apenas artísticas, como as que retratam paisagens da cidade, mas uma variedade de impressos comerciais, periódicos, jornais, rótulos, bilhetes, calendários, documentos bancários e diplomas (CUNHA LIMA, 1998). Freyre (1971) ressalta, com muito apreço, que recebeu um livro, em que Franz Heinrich Carls, colecionava amostras de todos os trabalhos executados pelos seus técnicos com “esmero característico germânico”.

<sup>22</sup> O termo “retrato”, neste texto, refere-se a desenhos à mão, atividade também feita por H. Moser décadas posteriores, retratando indivíduos e paisagens.

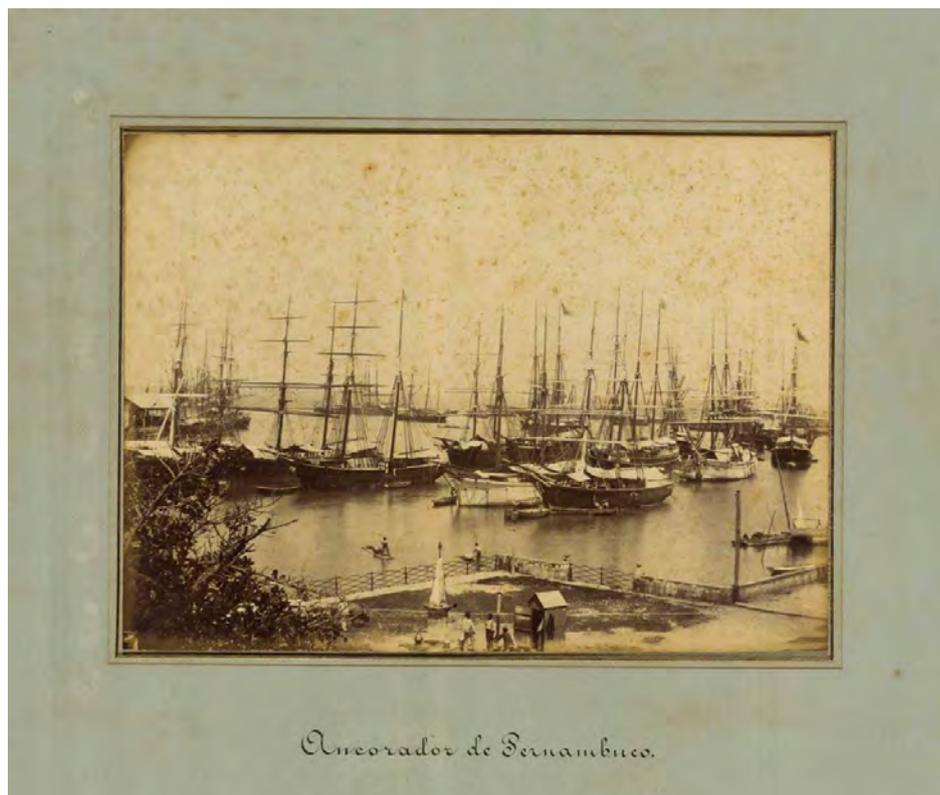
<sup>23</sup> Imagem usada com permissão.

Esses exemplares revelam vários clientes de Carls à época, como comerciantes, indústrias, técnicos, artesãos e artistas europeus germânicos, além de apresentar anúncios da própria oficina F. H. Carls.

Outro ramo em que os germânicos se evidenciaram foi o da fotografia, um setor novo à época. Freyre (1971) aponta que no Brasil os alemães se mostravam superiores aos seus competidores, tornando-se símbolo de excelência nesta atividade. Defende, que deve ser considerado como pioneiro “da arte do retrato no Brasil”, o europeu germânico Carlos D. Fredricks, no qual realizou diversas fotografias no Norte do Império, em 1847. (FREYRE, 1971, p. 69).

Entre as principais cidades do Brasil oitocentistas, Recife é referenciada por Pedro Karp Vasquez como um dos mais importantes centros fotográficos (CUNHA FILHO, 2010, p. 66). Vários profissionais do ramo da fotografia se estabelecem na capital de Pernambuco à época. Freyre (1971) salienta entre esses Moritz Lamberg, que em 1880 junta-se a *Fotografia Alemã*, empresa estabelecida desde os meados do século XIX em Recife e que já atraía pessoas do Norte do Império. Premiado em Paris e em Viena na exposição de 1868 e 1873, seu trabalho deu novo vigor a esse estabelecimento, conquistando brasileiros de outras partes do Império para a “técnica ou arte alemã do retrato” (FREYRE, 1971, p. 82). Esse estabelecimento funcionava na movimentada e prestigiada Rua Barão de Vitória, a mesma na qual a Tia de Moser, Julia Doederlein, inicia seu comércio no final do século XIX.

Figura 13 – Foto de Moritz Lamberg, intitulada *Ancorador de Pernambuco*, Recife: 1885



Fonte: Coleção D. Tereza Christina Maria. Acervo Biblioteca Nacional Digital<sup>24</sup>

Os diferentes costumes entre os brasileiros e os estrangeiros no século XIX se evidenciavam na forma de viver, trabalhar e negociar comercialmente. Os estrangeiros germânicos sentiam um certo estranhamento à época, quanto a maneira despreocupada do uso do tempo pelos brasileiros, “o ar de *laissez-faire*”, comenta Freyre (1971). Também ressalta o quanto os germânicos se orgulhavam de prestar um serviço “com prontidão” e anunciavam essa virtude. Porém estranhavam a maneira de pagamento dos pernambucanos, que não eram da forma imediata do serviço entregue alemão. Dessa forma, em geral os brasileiros sentiam segurança em negociar com pessoas de origem germânicas e as mercadorias dessa origem tinham grande aceitação no século XIX.

É nesse contexto pernambucano que acontece a vinda de familiares de H. Moser ao Brasil, como será tratado adiante. As diversas mercadorias vindas da Europa, oferecidas na *Casa Alemã do Recife*, foi a peça chave para o sucesso do comércio

<sup>24</sup>LAMBERG, Moritz. **Ancorador de Pernambuco**. [S.l.: s.n.], [1880-1885]. 1 foto, colódio?, pb, 15,4x 20,8. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=4268](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=4268). Acesso em: 12 maio 2021.

da tia de H. Moser, Julia Doederlein. Talvez, a valorização da música e do piano alemão estimulou professores germânicos desse instrumento a se estabelecer no Recife, como Paulina Doederlein, com o mesmo sobrenome da tia de H. Moser, mas não se teve comprovação se é da mesma família.

No início do século XX continuou a vinda de estrangeiros para Pernambuco, chegando, o comércio em Recife na década de 1930, ser praticamente, dominado por imigrantes ou pessoas de origem estrangeira, como aponta Dimitrov (2013):

Armazéns, padarias e torrefações estavam nas mãos dos portugueses; a importação de máquinas, motores e produtos químicos era feita por ingleses e alemães; as lavanderias, pelos chineses; por judeus, as movelarias, o comércio de joias e o sistema de crédito; por "turcos", a rede de armarinhos e o comércio ambulante de lenços e gravatas; os italianos controlavam as cadeiras de engraxates.

A presença de alemães no ramo de importação, segundo Dimitrov (2013) reforça a facilidade que H. Moser teve para importar materiais necessários para a fabricação de seus vitrais. Em 1921, o artista importa uma prensa de chumbo e anos depois, entre 1924 e 1928, tintas e vidros da Alemanha (WEBER A., 1987).

Assim as imigrações aconteciam por diferentes razões e mais especificamente, nos anos que precederam a segunda Guerra Mundial. Isso pode ser observado no livro autobiográfico do alemão Otto Hinrichsen (1990), que como H. Moser se radicou no Recife, onde já possuía familiares. Assim como H. Moser, Hinrichsen (1990) traz expertises profissionais que não havia ainda em Pernambuco. O historiador Edson Nery da Fonseca, que prefacia esse livro, considera essas memórias<sup>25</sup> importantes para o Nordeste do Brasil nos anos 1930 e 1940, pois revelam a continuidade do processo histórico-social de influência da cultura germânica sobre a brasileira, descrito por Gilberto Freyre.

Dessa forma, o relato biográfico do livro, *Os caminhos do novo mundo – os Hinrichsens no Brasil*, contribui para esta pesquisa por evidenciar o movimento comercial de diversas empresas estrangeiras, sediadas no Recife na década de 1930. Essas empresas possuíam funcionários vindo da Europa, os quais formavam uma rede de relações sociais na cidade. No momento histórico referido, Pernambuco não possuía indústrias próprias para suprir o seu mercado interno, exceto a têxtil e a

---

<sup>25</sup>Quanto ao uso de autobiografia, salienta Edson Nery da Fonseca (1990), é cada vez mais utilizado os chamados “documentos pessoais” – memórias, confissões, diários e cartas – em pesquisas nas ciências sociais.

açucareira, então muitas atividades eram executadas por empresas de fora, como o serviço telefônico, estrada de ferro, bonde, gás e eletricidade. Esses serviços eram prestados por empresas de capital inglês e/ou canadense, que mantinham contratos de longa duração com o estado (HINRICHSEN, 1990).

Além disso, a autobiografia de Hinrichsen (1990) retrata a cidade através do olhar de um alemão, que apesar de desembarcar no Recife vinte e cinco anos depois de H. Moser (em 1935), provavelmente experimentou os mesmos sentimentos de admiração às novidades encontradas como, a cultura local, frutas tropicais, praia, carnaval, como também por dificuldades e choques culturais, que foram superadas pelo empenho em adaptar-se aos diversos costumes, clima e estrutura urbana social diferente do seu país origem. Assim como outros conterrâneos, Otto Hinrichsen vem para o Brasil pelas dificuldades enfrentadas na vida em uma Alemanha<sup>26</sup> antes da Segunda Guerra Mundial, trazendo com ele os sonhos e esperanças de construir uma nova vida. Vem trabalhar na Sanbra<sup>27</sup>, em Pernambuco, empresa que possuía grande parte de funcionários estrangeiros, como alemães e holandeses.

Também, essa biografia revela que na época havia estrangeiros que se estabeleciam na cidade por conta própria, como o médico Fritz, tio de Hinrichsen (1990), radicado no Recife desde 1920, quando a falta de médicos no Brasil levou a criação de uma lei brasileira que facilitava estrangeiros clinicar no país, depois de ter o diploma reconhecido. Dessa forma, Fritz torna-se médico de quase todos estrangeiros residentes em Recife à época incluindo H. Moser, de quem ficou amigo e a quem prestou assistência médica quando este contraiu tifo. Segundo a filha do artista, Freya Weber (1996), por não dispor de recursos para pagar o atendimento do médico e amigo, H. Moser o presenteou com um vitral colorido para sua sala de jantar. Esse presente foi acompanhado de uma dedicatória pessoal (WEBER F., 1996).

Portanto o Recife de 1930, relatado por Otto Hinrichsen (1990) nos primeiros momentos de sua chegada, é habitado por muitos estrangeiros europeus, sejam os que trabalhavam na mesma empresa que ele, a Sanbra, ou pela vizinhança no bairro, onde residiam suíços, ingleses entre outros. Assim, a comunidade de imigrantes europeus no Recife nesta década, apoiava-se no trabalho e se relacionavam por meio

---

<sup>26</sup>Alemanha da república de Weimar que vivia grande crise lutando para superar os traumas da primeira guerra.

<sup>27</sup>Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro.

de encontros informais em residências e clubes, como o Clube Country e o Clube Alemão - *Deutscher Klub*.

Com essa breve avaliação, de alguns aspectos da imigração germânica em Pernambuco no final do século XIX e início do século XX, buscou-se compreender melhor as motivações da vinda de familiares de H. Moser ao estado.

### 3.3 O CENÁRIO GRÁFICO E OS PROFISSIONAIS CONTEMPORÂNEOS DE H. MOSER NO BRASIL E EM PERNAMBUCO

Desde meados do século XIX se observa uma evolução na indústria gráfica do Brasil. Nessa época os impressos brasileiros já demonstravam uma certa qualidade. Nota-se que essa evolução foi relativamente rápida especialmente quando se leva em conta a proibição colonial da imprensa no país até 1808, suspensa apenas com a chegada da família real ao Brasil.

Evidentemente, a atividade gráfica no Brasil ainda era limitada tecnologicamente em comparação com contemporâneos europeus. Além disso, o material impresso se tornava restrito a uma pequena elite, pela própria natureza da sociedade brasileira que não possuía um grande público leitor. No entanto, impressos ilustrados voltados a uma leitura não verbal, como os rótulos comerciais, obtiveram um desenvolvimento maior (CARDOSO, 2008; REZENDE, 2005).

Na época em que H. Moser chega ao Brasil, em 1910, o país passava por muitas transformações com aumento da população, crescimento dos centros urbanos, do comércio e uma indústria embrionária. O aumento populacional, que não foi acompanhado pelo crescimento de estruturas urbanas, levou a condições precárias de habitação, com diversos problemas sanitários e doenças epidêmicas. Em algumas capitais do país foram empreendidas reformas urbanas e melhorias no saneamento em prol da higiene, da segurança e do progresso (MARINS, 1998; CARDOSO, 2008).

Havia nesse período um anseio por uma modernidade, embora fosse uma sociedade pouco democrática, organizada em torno de uma cultura escravocrata. Assim, no início do século XX e já no final do século XIX o projeto de modernidade deu-se no plano imaginário por meio de veiculação de imagens, como por exemplo as elaboradas para rótulos, apontado anteriormente, impressas pelos produtores para serem consumidas pelo povo (REZENDE, 2005, p.29), além de revistas ilustradas,

jornais e outros tipos de material gráfico. Por meio dessas ilustrações impressas, procurava-se passar conceitos como progresso e civilização (com por exemplo, fábricas a vapor, imagem de pessoas brancas e pretas se confraternizando, etc) para com isso construir um novo imaginário, como explica Livia Lazzaro Rezende (2005):

(...) todas essas práticas revelavam o esforço de esculpir um retrato de Brasil condizente com o imaginário civilizado, uma vez que os índices concretos de industrialização, alfabetização ou desenvolvimento social ainda não eram palpáveis (REZENDE, 2005, p.57).

Com o crescimento das cidades e a evolução dos meios de impressão, surgiu um novo público leitor. Entre as décadas de 1910 a 1930 aconteceu um significativo incremento da produção na área editorial no país com multiplicação de profissionais na área gráfica, novos padrões de diagramação, capas de livros bem mais cuidadas, além de surgimento de diversas revistas ilustradas (CARDOSO, 2008, p.106). Destacam-se nesse período as revistas *Kosmos*, *O Malho*, *Para todos*, *Fon fon*, *A Maçã* e o infantil *Tico-Tico*. Especificamente entre 1910 e 1920, Cardoso (2022) ressalta que os impressos ilustrados produzidos nesse período eram “expressões vibrantes e originais de modernidade plástica”, e acrescenta que por sua qualidade rivalizavam “com produções contemporâneas em qualquer lugar do mundo em termos de inventividade e inovação” (CARDOSO, 2022, p.147). Para esse autor, por sua qualidade superior esses artefatos gráficos “exemplificam a inversão de hierarquias que buscavam subordinar as ditas artes ‘menores’ às ‘maiores’ (idem)”.

Os artistas gráficos contemporâneos a H. Moser em outras capitais do país desenvolviam produções gráficas e editoriais em variadas linhas. Melo e Ramos (2011) destacam que no início do século XX era possível distinguir dois perfis de ilustradores-designers no Brasil: os oriundos do desenho de humor e charge e outros que tinham as artes plásticas como referência. Na década de 1920, esses dois perfis de profissionais amadurecem e se delineiam entre profissionais ligados à arte gráfica comercial e outros ligados às questões levantadas pelo modernismo, como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti (MELO; RAMOS, 2011).

No Rio de Janeiro se destacaram profissionais da área gráfica, como Calixto Cordeiro (K.lixto), Raul Pedemeiras e J. Carlos, esses três últimos conhecidos como “trio de ouro da caricatura brasileira”. Além desses, foi de extrema relevância nessa área o argentino Andrés Guevara, que chega ao Brasil em 1923 e anos depois é o principal reformador em termos de projeto gráfico (HALUCH, 2005). Todos esses e

ainda outros importantes profissionais, que não foram citados aqui, colaboraram nos principais semanários ilustrados, diagramando revistas, produzindo anúncios comerciais, desenhando charges, atentos aos avanços gráficos no meio editorial (SOBRAL, 2005).

J. Carlos era uma figura de destaque entre os ilustradores de periódicos dessa época. Além de atuar como ilustrador, foi responsável por importantes transformações no projeto gráfico das revistas, especialmente quando trabalhava como diretor artístico da *Sociedade Anônima O Malho*, no Rio de Janeiro, que depois foi adquirida pela editora *Pimenta de Mello e Cia*. Nesta editora J. Carlos também assumiu a direção conjuntamente com o escritor Álvaro Moreira, ambos encarregados, em certo momento, por seis revistas incluindo a *Cinearte*, primeira revista Brasileira impressa em *off-set*, em 1926 (CARDOSO, 2008, p 106). Anos depois, na década de 1930, surge outro nome de peso, Tomás Santa Rosa (1909- 1956), que contribuiu para a renovação estética de livros nacionais (CUNHA LIMA; FERREIRA, 2005).

Em Porto Alegre, em 1922, a livraria do Globo contrata o alemão recém chegado ao Brasil, Ernest Zeuner, com então 27 anos, que assim como H. Moser possuía formação em artes gráficas no país de origem (GOMES, 2005). Posteriormente, Zeuner influenciou de forma relevante seus colaboradores como Edgar Koetz, profissional que desenvolveu surpreendentes trabalhos para revistas e livros. Alguns desses profissionais trabalhavam de forma mais exclusiva para as artes gráficas.

Vale ressaltar uma outra geração de pioneiros do Design ainda no final do século XIX: o alemão Henrique Fleiuss (1858-1882), o italiano Ângelo Agostini (1843-1910), o português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), o angolano Julião Machado (1863-1930)<sup>28</sup>, Eliseu Visconti (1866-1944), todos profissionais referenciados por pesquisadores da área do Design brasileiro.

Em termos de tendência gráfica, no início do século XX o estilo o *art nouveau* serviu de referências a várias produções brasileiras. Geralmente este estilo estava relacionado à ideia de requinte com linhas sinuosas, inspiradas em motivos botânicos e apresentando intrincados arabescos (MELO; RAMOS, 2011). Muitos dos ilustradores brasileiros tinham esse estilo como referência por meio dos modernos

---

<sup>28</sup>Mais informações sobre Julião Machado, Henrique Fleiuss, Ângelo Agostini, Rafael Bordalo Pinheiro e Julião Machado em Fonseca (2016).

periódicos franceses (HALUCH, 2005). A partir da década de 1920 a novidade foi o *art déco*, além de inspirações relacionadas às discussões levantadas na Semana da Arte Moderna de 1922. Este evento ocorreu após a Primeira Guerra, quando surge no país uma preocupação com a questão da identidade nacional (MELO; RAMOS, 2011). Como define Coutinho (2011), a Semana da Arte Moderna de 1922 rompeu com os “dogmas academicistas na literatura e artes plásticas” e exaltou “o ‘traço’ brasileiro nas suas obras. (COUTINHO, 2011, p.38). As ideias dos modernistas marcaram toda uma geração.

As técnicas de impressão gráfica<sup>29</sup> existentes à época tinham forte influência na apresentação dos impressos. Como ressalta Cardoso (2008, p.52), cada evolução técnica exigia uma linguagem gráfica que se adequasse às novas possibilidades de reprodução. Nos meados do século XIX, o país dispunha da litografia que proporcionou o aumento de impressão de ilustrações coloridas. Já no século XX a novidade foi a técnica de impressão da zincografia e autotipia (MELO; RAMOS, 2011), e mais adiante o offset. Cada nova técnica permitia o surgimento de novos produtos gráficos, dessa forma cresceu bastante o mercado de impressos dos mais diversos tipos, desde livros e jornais, tidos como já tradicionais, mas também uma grande variedade de revistas, cartazes, embalagens etc.

### **3.3.1 Cenários da modernidade no Recife do início do século XX**

No século XIX Pernambuco tinha um protagonismo econômico, cultural e político, em termos nacionais, bem maior do que possuía nos anos seguintes. Com o declínio da indústria açucareira o estado e sua capital Recife foi perdendo sua proeminência nacional.

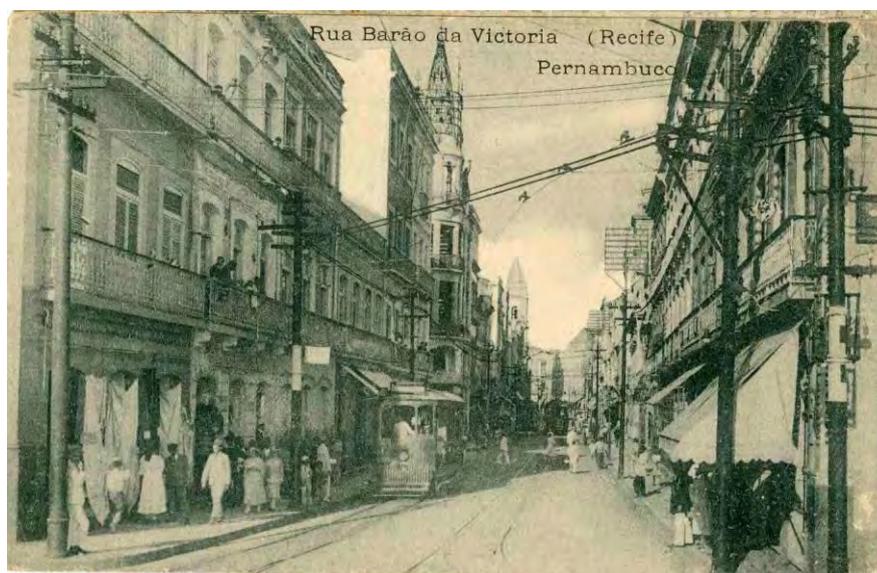
Recife entra no século XX, como aponta Antônio Paulo Rezende (1997), acreditando no progresso tendo passado os tempos da Colônia, Império, já consumada a Abolição da escravatura e proclamada a República (REZENDE, 1997, p.31). Em termos de estrutura urbana, diversas novidades surgiram nesse início de século, proporcionando melhorias na vida dos recifenses, como instalação da luz elétrica nas ruas, antes a gás, bondes elétricos, telefone, telégrafo, nova rede de

---

<sup>29</sup>Mais informações sobre as técnicas usadas nesse período consultar: BARROS, H. de. Em busca da aura: dinâmicas de construção da imagem impressa para a simulação do original. 2008. 204 f. Dissertação (Mestrado) – UERJ, Escola de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 2008.

esgoto, água encanada, entre outros. Embora a água tenha sido canalizada no século XIX — antes era recolhida em chafarizes — só em 1915 que a cidade se tornou realmente saneada. As maxambombas<sup>30</sup> e os bondes puxados a burro<sup>31</sup> são substituídos pelos bondes elétricos, em 1914. O automóvel também aparece como sinal de progresso. (SETTE, 1981; REZENDE, 1997). Ainda vale ressaltar as reformas no porto e a substituição da ponte Maurício de Nassau. A paisagem urbana recifense se transforma, procurando-se assim criar um imaginário de progresso, aproximando a cidade à modernidade que ocorria nos grandes centros da na Europa (SETTE, 1981; REZENDE, 1997). Então a cidade estava em busca da modernidade e precisava acompanhar as inovações tecnológicas embora já vivesse com algumas novidades modernas. A seguir, um postal da Rua Barão de Vitória, hoje Rua Nova, mostra bondes, postes de luz elétrica em um dos pontos comerciais mais prestigiados do Recife à época, exibindo também, no centro da imagem, uma vista da loja *Casa Alemã*, a edificação mais alta da foto.

Figura 14 - Rua Barão de Vitória, hoje Rua Nova, no início do século XX



Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco<sup>32</sup> – Ministério da Educação – Brasil

O quadriênio do governo Sérgio Loreto, 1922 a 1926, em Pernambuco mostrava uma preocupação em serviços que modernizassem a sociedade. Nesse governo foi

<sup>30</sup>Trens de máquina com vagões pequenos (SETTE, 1981).

<sup>31</sup>Os bondes puxados por burros foram retirados do Recife, mas ainda foram usados no interior do estado por um tempo (SETTE, 1981).

<sup>32</sup> Imagem com uso autorizado.

executado uma série de mudanças administrativa, realizações urbanas, instrução pública e, em especial, ações na saúde pública sendo assim considerado um dos governos mais destacados da década (REZENDE, 1997, p.39). Ressalta-se, neste governo, o médico sanitário Amaury de Medeiros (1893- 1928) que esteve à frente dos serviços estaduais de saúde e de assistência médica defendendo a higiene como reforma social, em uma época com altos índices de mortalidade (CORREIA, 2020).

Então, a busca por uma modernidade na capital pernambucana na década de 1920 é bastante evidente. No entanto, como aponta Rezende (1997), assim como em outras capitais brasileiras havia uma “forte tensão entre o moderno e o tradicional”. Se por um lado existia momentos de fantasiar um futuro possivelmente moderno, por outro “existia um medo de se distanciar das tradições e desejo de reafirmar o seu passado profundamente idealizado” (REZENDE, 1997, p.25).

A modernidade, com as suas invenções, causa realmente espanto e deslumbramento, medos e desejos, e a cidade é o espaço onde ganha maior dimensão (REZENDE, 1997, p.30).

Assim, apesar da cidade já ter vivenciado uma certa onda de modernização antes mesmo do início da década de vinte, como mencionado anteriormente, a força da tradição além de vários problemas sociais e econômicos impediam que esta modernidade fosse construída no mesmo ritmo de outras capitais europeias, padrão valorizado à época (REZENDE, 1997, p.58).

Da mesma forma que em outras capitais do país o imaginário moderno em Recife era construído também no plano imagético através das produções gráficas. Embora tenha sido uma das primeiras cidades a produzir material impresso, tendo já em 1905 nove oficinas litográficas (FERREIRA, 1976), Recife perdeu seu protagonismo no setor gráfico em relação a outras capitais com o declínio econômico e a consequente perda de influência política de Pernambuco no final do século XIX. Como ressalta Guilherme Cunha Lima (1997, p.58), esse declínio se refletiu no setor gráfico. O mesmo autor (1997) destaca ainda como isso ficou mais acentuado após os anos de 1920 com a expansão da indústria no eixo Rio-São Paulo.

No entanto, pesquisadores enfatizam a existência de profissionais nesse período interessados na qualidade gráfica e que não poupavam esforços em seus trabalhos, como José Maria de Albuquerque e Melo enquanto diretor da *Revista do Norte*. Evidenciando o papel da imprensa no Recife dos anos 1920, Souza Barros (2015)

destaca as qualidades da *Revista do Norte* pelo seu estilo próprio, com um tratamento visual cuidadoso, inovador e uso de grafismo com um sentido determinado.

Desde o século XIX circulavam em Pernambuco variados tipos de periódicos<sup>33</sup>. Entre as revistas surgidas no início do século XX pode-se apontar, segundo levantamento de Cavalcante (2012), a *Revista Moderna* (1906), *Avança!* (1908), *Cri-Cri* (1908), *Heliópolis* (1913) entre outras. A década de 1920 também se destacou por lançamentos de uma grande quantidade de novos periódicos na imprensa pernambucana, porém muitos não passavam da primeira tiragem (REZENDE, 1997, p.90). Neste período circulavam no Recife, *Renascença* (1921), *A Pihéria* (1921), *Revista do Norte* (1923), *Revista de Pernambuco* (1924), *Rua Nova* (1924), *Revista da Cidade* (1926), *Ilustração* (1928), entre outras (NASCIMENTO, 1982 v.08). Muitos artistas colaboravam com ilustração para essas produções.

Embora as produções gráficas pernambucanas tenham perdido espaço e se enfraquecido em relação ao eixo Rio-São Paulo, a imprensa continuava a possuir um papel importante à época. Os jornais impressos eram o principal meio de divulgação de informações e possuíam um papel social muito relevante, como aponta José Cláudio da Silva (1984), “era um meio de expressão e circulação das ideias e congregava grandes artistas e intelectuais”. Neste período ainda era custoso o processo de reprodução fotográfica (FONSECA, 2008), com isso era comum o uso de ilustrações desenhadas. Assim, a imagem ilustrada fazia parte da transmissão da informação e dessa forma havia uma participação efetiva de artistas<sup>34</sup>, dentre esses desenhistas e ilustradores que se destacavam por sua contribuição ao setor gráfico pernambucano.

Assim, a imprensa, como sublinha Souza Barros (2015, p.207), era uma opção para esses profissionais do desenho já que ainda não eram aproveitados de forma frequente na área da propaganda e desenho técnico. Mesmo aqueles dedicados a diferentes tipos de artes, como a pintura, partiram para o trabalho nas artes gráficas, já que conseguiam retorno mais rápido (BARROS, 2015).

---

<sup>33</sup>A coleção *História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954)* de Luiz do Nascimento (1968, 1967, 1969, 1975, 1982) faz um levantamento cuidadoso da imprensa pernambucana.

<sup>34</sup>Mais informações sobre capas ilustradas nos jornais pernambucanos no início do século XX em Lócio e Waechter (2022).

Os artistas que desenvolviam produções gráficas em Pernambuco naquela época eram, portanto, em sua maioria, profissionais que se destacavam também no campo artístico. Esse é o caso de H. Moser foco de estudo desta tese, além de nomes como Manoel Bandeira<sup>35</sup>, Luís Jardim, Percy Lau, Mário Túlio, J. Ranulpho, Murillo La Greca, Lauro Villares e Nestor Silva, Vicente do Rêgo Monteiro, Waldemar Costa (Wald), Lula Cardoso Ayres e Nestor Silva. Entre esses, havia os que estavam estabelecidos fora do estado, como Raul Pederneiras, Carlos Chambelland, Andrés Guevara e o reverenciado J. Carlos. Muitos deles eram conhecidos também nas artes visuais, as chamadas Belas Artes.

Assim, a atuação desses artistas acima listados, incluindo H. Moser, na indústria gráfica e de forma simultânea nas chamadas Belas Artes dá sustentação à hipótese de José Cláudio da Silva sobre a existência de forte interligação entre arte e produção visual no país e em Pernambuco. Da mesma forma, o levantamento feito por Lócio e Waechter (2022), sobre capas ilustradas em jornais pernambucanos e os artistas colaboradores no início do século XX, demonstra e comprova a ligação da produção gráfica visual com as artes visuais no estado.

As reflexões levantadas por Ana Maria Mae Barbosa (2013) sobre história do ensino da arte no Brasil corroboram também a ideia de um limite tênue entre a arte com o que hoje seria o Design gráfico. A autora afirma que quando se falava em desenho na década de vinte a quarenta se referia à arte e também ao que hoje se considera Design. “Só na década de sessenta com as discussões para a criação da ESDI passou-se a usar desenho para a arte e Design para projeto” (BARBOSA, 2013, p.22).

Destaca-se ainda no cenário gráfico e histórico de Pernambuco, no segundo quartel do século XX, a atuação de uma parcela de artista no corpo docente na Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), centro educacional que teve um relevante papel a partir de 1932. Muitos desses professores atuavam também em trabalhos para a indústria gráfica no estado, como H. Moser, tema que será discutido no capítulo 6.

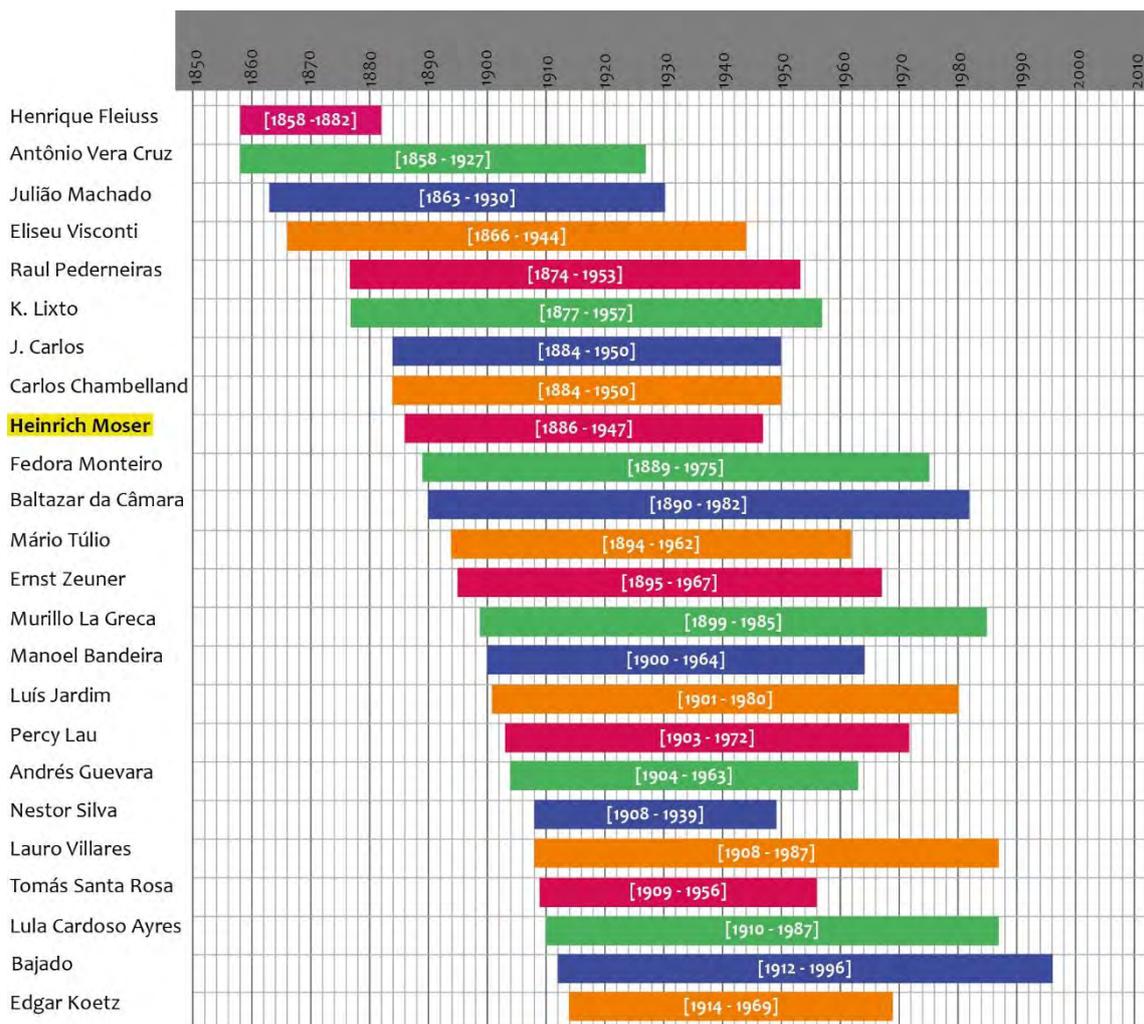
A atuação e trajetória de alguns artistas que trabalharam desde os primórdios do Design brasileiro, mesmo que estrangeiro, vem sendo estudadas por pesquisadores

---

<sup>35</sup>Ver tabela com relação de artistas gráficos e as revistas pernambucanas que colaboraram na dissertação de Cavalcante (2012).

vinculados a projetos sobre memória e história do Design brasileiro. A seguir apresenta-se uma linha do tempo com alguns desses artistas que foram contemporâneos a H. Moser, que de alguma forma foram citados nesta tese, buscando facilitar a visualização e o entendimento do contexto profissional à época. Essa linha do tempo é ordenada a partir do ano de nascimento dos artistas.

Figura 15 - Linha do tempo, pelo ano de nascimento e morte, de alguns artistas que trabalharam com artes gráficas no Brasil



Fonte: Elaborado pela autora, 2023

### 3.3.1.1 *Modernismo e regionalismo: controvérsias em Pernambuco*

Em Pernambuco as discussões levantadas em consequência da Semana da Arte Moderna 1922 foram marcadas pelos embates entre Joaquim Insoja e Gilberto Freyre. Insoja valorizava e defendia as ideias do modernismo trazidas da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Enquanto Freyre enaltecia o modernismo

regionalista. A proposta do regionalismo estava vinculada à idealização e tradição do passado com exaltação aos valores e cultura local considerando como ameaças as ideias vindas de fora, isto é, importadas. Com isso, entendia-se que a preservação do passado servia para assegurar uma identidade nacional (REZENDE, 1997). Herkenhoff (2006) considera que o modernismo pernambucano teve seus desdobramentos próprios, embora não desconsidere o “papel propulsor” da Semana de Arte Moderna. Herkenhoff (2006) salienta que Pernambuco já era moderno antes do modernismo<sup>36</sup>.

Talvez abraçar um desses argumentos levantados nessas discussões não era uma questão para H. Moser já que as ideias discutidas tinham em comum ser contrário à influência estrangeira e estar em busca de uma identidade local. Então, essas questões poderiam não passar por H. Moser, alemão com formação de arte na Europa, mas o fato é que se observa que ele valorizava as cores e temas regionais em seus trabalhos, mas especialmente em seus vitrais

---

<sup>36</sup>Cardoso (2022, p.145) também aponta que existiram vários modernismos pelo Brasil antes mesmo de 1922, especialmente em se tratando das produções dos artistas gráficos, embora esse fato não seja reconhecido pela historiografia.

#### 4 UM ARTISTA ALEMÃO NO NORDESTE: INÍCIO DA TRAJETÓRIA [1910 - 1917]

De autoria de Ângela Távora Weber (1987), o livro *Moser: um Artista Alemão no Nordeste*, cujo título inspirou a abertura deste capítulo, forneceu importantes informações para guiar os primeiros passos desta pesquisa. O livro escrito pela filha do artista, Freya Weber (1996), que foi impresso apenas para familiares<sup>37</sup> e não para o público em geral, foi um complemento, com outras informações. A dissertação de Lócio (2018), que teve como foco um conjunto de produções de H. Moser, registrou parte da vida do artista, porém diversos aspectos ainda precisavam ser tratados, iniciando desde sua origem na Alemanha, sua vida familiar, a capacitação profissional em escolas de artes, até seu ingresso na vida profissional. Assim, este capítulo busca abordar o início da trajetória de H. Moser, em especial os primeiros momentos da sua vida profissional, logo após a chegada ao Recife. Procurou-se levantar as primeiras oportunidades de expressão artística desenvolvidas por ele, em especial nas artes gráficas. O livro de Ângela Távora Weber (1987), o de Freya Weber (1996) e os diversos artigos publicados nos jornais da época colaboraram para este levantamento.

Este capítulo procura responder algumas questões levantadas a respeito do início da trajetória profissional de H. Moser no Brasil. O que motivou a vinda de H. Moser para Recife? Como foram os primeiros anos após a sua chegada à cidade? Quais os primeiros trabalhos gráficos desenvolvidos por ele? Como se deu sua inserção na vida artística e na indústria gráfica pernambucana? Como era a sua relação com os profissionais dessas áreas? Teria tido a família de H. Moser um papel relevante na inserção profissional na cidade?

Os principais jornais e periódicos publicados em Pernambuco no início do século XX fornecem registros cronológicos de fatos ligados a acontecimentos artísticos e sociais de Recife e Olinda, que, de uma forma ou outra, compõem o cenário da vida de H. Moser. Assim, através de uma compilação de reportagens em jornais, procurou-se refazer a trajetória desse início profissional de H. Moser em Pernambuco. Esmiuçando cada nota presente em jornais, cruzando-as com informações bibliográficas, além das obtidas por familiares, buscou-se resgatar quais foram seus

---

<sup>37</sup> Só é possível ter acesso ao livro de Freya Weber (1996) sobre seu pai fazendo contato com a família ou por doação.

primeiros trabalhos no campo das artes gráficas, que seria hoje o Design. Esse início profissional é destacado por elogios a seu talento na mídia jornalística. Naturalmente, nesta busca exploratória por informações sobre a trajetória e produção de Moser pelos jornais da época, não tem como não se deparar com sua atuação nas artes visuais no Brasil. Entretanto, o foco dessa pesquisa é sua colaboração na área gráfica, de maneira que os trabalhos artísticos serão tratados superficialmente, apenas para compreender a dimensão das diferentes atividades realizadas em uma mesma época.

Algumas descobertas encontradas em jornais da época foram surpreendentes, como as decorações para os bailes carnavalescos do Cassino Olindense realizadas por ele até o ano de 1917. Há poucos registros bibliográficos sobre esse estabelecimento, localizado na cidade de Olinda, na década de 1910.

Assim, este capítulo procura apresentar os diversos aspectos profissionais, familiares e sociais do início da trajetória de H. Moser. Dessa forma, aborda a vida do artista na Alemanha, os primeiros anos após sua chegada ao Brasil e finaliza em 1917, com as dificuldades enfrentadas na Primeira Guerra, quando inicia uma nova fase profissional.

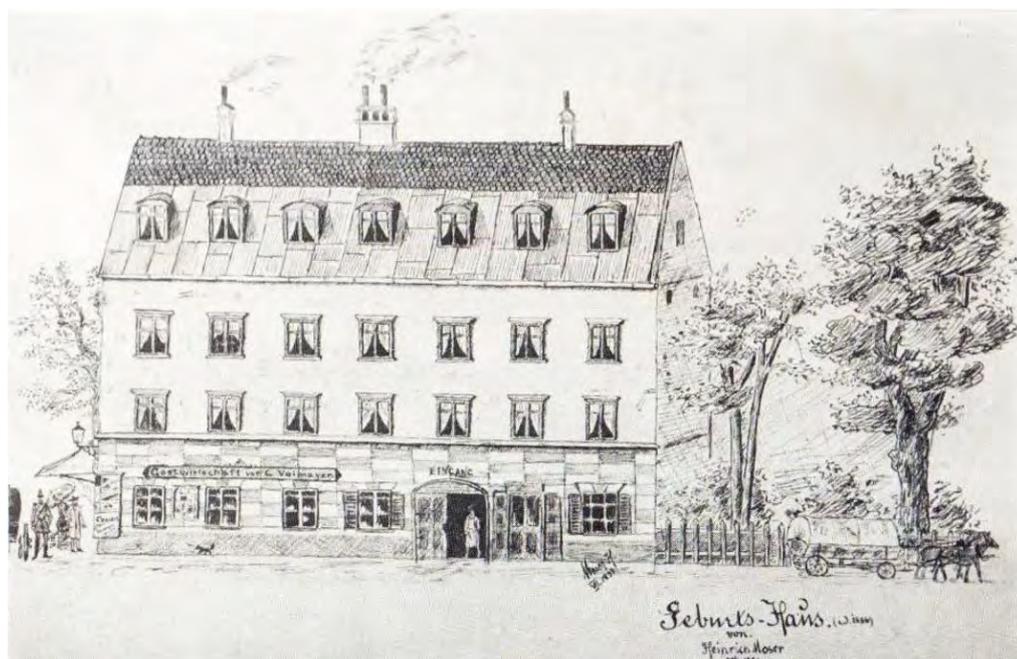
#### 4.1 DA ALEMANHA AO DESEMBARQUE NO BRASIL, EM 1910

Heinrich August Johann Moser nasceu em Munique em 18 de janeiro de 1886. Filho de Fritz Moser, engenheiro da fábrica de caldeiras e locomotivas *Maffei & Krauss* (SILVA J., 1982), e de Wilhelmina, H. Moser e suas irmãs, Louise e Lilly, possuíam uma vida confortável desfrutando de bens materiais e compartilhando um capital cultural característicos dos setores médios da sociedade alemã de seu tempo.

Desde a infância, o talento artístico de H. Moser já era evidente. A pesquisadora Ângela Távora Weber (1987), casada com o neto do artista Hanns Heinrich Weber, revela, em seu livro sobre a vida e obra de H. Moser, a habilidade do artista, que, entre os 10 e 13 anos de idade, mesmo antes de receber qualquer formação específica, já retratava figuras e fatos do cotidiano carregados de sensibilidade [Figura 16]. Aberto a diferentes experiências artísticas, a inquietação e a busca por novos conhecimentos apresentados na infância conviveram com ele por toda a vida, como destaca Weber (1987):

[...] seguindo apenas a intuição, Heinrich Moser interessou-se por vários estilos, anunciando assim, um espírito inovador, inquieto e até mesmo inconstante, liberto para seguir qualquer direção, sempre em busca do novo. Esta maneira de ser, que desabrochava em Moser criança, marcou toda a sua vida, acompanhando-o até a velhice. Será constantemente com um Moser irrequieto que se defrontará ao longo de sua trajetória; sempre um homem ávido de conhecimento e de experiência (WEBER A., 1987, p. 16).

Figura 16 – Ilustração de H. Moser com 9 anos de idade



Fonte: WEBER A., 1987

Assim, o interesse pelas várias formas de expressões artísticas nasce ainda na infância de Moser e permanece em sua vida profissional, motivando-o a desenvolver diferentes atividades, tanto no ramo das artes visuais quanto nas artes gráficas, assunto de interesse desta pesquisa. Dessa forma, torna-se um artista multifacetado.

Diferentemente da maioria dos ilustradores e artistas gráficos nacionais e estrangeiros no Brasil de sua época, que quase sempre eram autodidatas, H. Moser teve uma formação artística sólida. Estudou em duas instituições de artes em Munique: a *Koeniglich Bayerische Akademie der Bildenden Künste München* (Academia Real de Belas Artes da Baviera em Munique) e a *Koeniglich Kunstgewerbeschule München* (Escola Real de Artes Aplicadas de Munique). A primeira dessas escolas, atualmente denominada como *Akademie der Bildenden Künste München* – AdBK (Academia de Belas Artes de Munique) – não utiliza mais os nomes “*Koeniglich*” (Real) e “*Bayerische*” (Bavária) –, é uma das mais antigas da

Alemanha, fundada em 1808 [Figura 17]. A instituição continua a funcionar, restaurada após a guerra e ampliada anos depois com a construção de um moderno edifício anexo [Figura 18].

Muitos artistas e designers renomados estudaram na Academia Real de Belas Artes em Munique (AdBK), como o russo Wassily Kandinsky (1866-1944); o suíço Paul Klee (1879-1940), mais tarde; e os alemães Josef Albers<sup>38</sup> (1888-1976), em 1919, e Otl Aicher (1922-1991)<sup>39</sup>, em 1946. Todos esses deixaram relevantes contribuições para a história do Design. Kandinsky e Klee tiveram forte influência no Design como professores da Bauhaus<sup>40</sup> em Weimar (1919-1924), através de suas teorias de vanguarda sobre a forma, cor e espaço, época em que a instituição era inspirada pelo Expressionismo, movimento do qual fizeram parte antes da Primeira Guerra Mundial, com o grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul)<sup>41</sup>. Josef Albers, além de ex-aluno e professor da Bauhaus, foi diretor da escola de arte da Universidade de Yale, em 1950, onde implantou o primeiro programa de Design gráfico financiado por uma grande universidade. Já Otl Aicher (1922-1991) teve papel importante na fundação e criação do programa de Design gráfico da *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior de Design) em Ulm, Alemanha (MEGGS; PURVIS, 2009).

Figuras 17 e 18 – Academia de Belas Arte de Munique, início do século XX, e ampliada no século XXI



Fonte: <https://www.adbk.de/de/akademie/archiv-historisches.html>

<sup>38</sup>[https://matrikel.adbk.de/suche/#b\\_start=0](https://matrikel.adbk.de/suche/#b_start=0). Acesso em: 21 fev. 2021.

<sup>39</sup><https://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/855518/>. Acesso em: 21 fev. 2021.

<sup>40</sup>Durante o período da Bauhaus em Dessau (1925-1932), quando em 1926 foi rebatizada como *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma), Wassily e Klee, junto com outros artistas, foram editores ou autores da série de catorze *Bauhausbücher* (livros da Bauhaus), que se tornaram veículos importantes para disseminar ideias avançadas sobre teoria da arte e sua aplicação à arquitetura e ao Design (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 409).

<sup>41</sup>[...] os artistas alemães formaram dois grupos de expressionistas: *Die Brücke* (A Ponte), originado em Dresden em 1905, e *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), que começou em Munique em 1911. [...]” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 338).

Os livros de matrícula da Academia Real de Belas Artes em Munique (AdBK), entre os anos de 1809 a 1935, foram digitalizados e estão disponíveis no site da instituição<sup>42</sup>. As informações contidas nesses livros estão disponíveis em um banco de dados, que pode ser acessado através de um sistema de busca existente no site, além do *link* para a imagem original do livro. Dessa forma, através desse valioso acervo documental, foi possível localizar a matrícula de H. Moser, assim como dos outros artistas apontados anteriormente, registrados na instituição até 1935. Em 17 de outubro de 1900 podem ser visualizadas as matrículas de Kandinsky e Klee na mesma página do livro. Quatro anos depois, em 31 de outubro de 1904, encontra-se a matrícula de H. Moser, então com 18 anos de idade, registrada com o número 2835, na disciplina de Desenho [Figura 19]. Além dessas informações, estão documentados, no livro de matrícula e no site da AdBK, o local de nascimento dos estudantes, a religião, o nome do professor da disciplina e a profissão do pai [Figura 20]. É interessante observar o dado relativo à religião de H. Moser, registrada como protestante (e confirmado pela família), uma vez que ele realizou diversas artes sacras católicas em Pernambuco, com imagens não aceitas nem valorizadas no protestantismo.

O professor que lecionou para H. Moser a disciplina de Desenho, segundo registro no acervo de matrícula do site da AdBK, é Gabriel von Hackl, artista que se dedicou muito mais ao ensino do que à sua própria produção, apesar de haver obras dele em museus e em leilões<sup>43</sup>. Em sua disciplina, Hackl exigia trabalhos precisos de seus alunos e dava grande ênfase ao desenho anatomicamente correto e seguro<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> <https://matrikel.adbk.de/>

<sup>43</sup> Site de leilão com obra de Gabriel von Hackl: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/gabriel-von-hackl/>.

<sup>44</sup> Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler, Leipzig: Verlag Von E. A. Seemann, 1922. Disponível em: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_CbYzAQAAIAAJ/page/n423/mode/1up?view=theater](https://archive.org/details/bub_gb_CbYzAQAAIAAJ/page/n423/mode/1up?view=theater). Acesso em: 10 jun. 2021



Figura 20 – Informações sobre H. Moser no banco de dados da Academia de Belas Artes de Munique

The screenshot displays a web interface for the ADBK database. On the left, a 'Navigation' sidebar lists matriculation books from 1809-1841, 1841-1884, and 1884-1920. The year 1904 is selected, showing a list of entries with '02835 Heinrich Moser' highlighted. The main content area shows the details for this entry, including the entry date (31.10.1904), faculty (Zeichnen), and various personal and academic details.

02835 Heinrich Moser	
Eintritt: 31.10.1904 Fach: Zeichnen	
Matrikel	→
Quelle Matrikelbuch	→
<b>Name</b>	Moser
<b>Vorname</b>	Heinrich
<b>Fach bei Einschreibung</b>	Zeichenschule v. Hackl
<b>Lehrer bei Eintritt</b>	Hackl, Gabriel von
<b>Eintritt</b>	31.10.1904
<b>Austritt</b>	
<b>Herkunftsort laut Matrikel</b>	München
<b>Geburtsdatum laut Matrikel</b>	
<b>Alter</b>	18
<b>Konfession</b>	protestantisch
<b>Stand der Eltern</b>	Ingenieur
<b>Adresse</b>	
<b>Eigenschaft</b>	
<b>Bemerkungen</b>	

Fonte: [https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb\\_1884-1920/jahr\\_1904/matrikel-02835](https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1904/matrikel-02835). Acesso em: 23 fev. 2021

Além dessas informações sobre Heinrich Moser, na página da ADBK, há um *link* para a *Deutsche National Bibliothek* – DNB (Biblioteca Nacional Alemã)<sup>45</sup>. Este portal, que identifica H. Moser pelo nome completo, além de possuir as mesmas informações constantes no livro de matrícula, traz mais um dado, referente ao ano e o local de falecimento: 1947, na cidade do Recife, informação que está em conformidade com a certidão de óbito do artista.

A outra instituição de ensino na qual Moser se capacitou, a *Koenigliche Kunstgewerbeschule München* – KGS (Escola Real de Artes Aplicadas de Munique), fundada em 1868, integrou, ao lado da *Akademie der Bildenden Künste* (Academia de Belas Artes de Munique) e da *Nürnbergger Kunstgewerbeschule* (Escola de Artes Aplicadas de Nuremberg), o grupo das mais importantes instituições de formação artística da Baviera. Na KGS, ele experimentou e aprendeu diversas artes aplicadas.

<sup>45</sup> <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=1078046727>

Em 1946, esta instituição foi incorporada à Academia de Belas Artes de Munique<sup>46</sup> e, depois, à Universidade de Munique.

Figura 21 – Prédio onde funcionou a Escola Real de Artes Aplicadas de Munique



Fonte: Kleiner Stantführer München<sup>47</sup>

As experiências e aprendizados recebidos nessas duas escolas vão repercutir em toda sua vida profissional. Portanto, essa sólida formação acadêmica vai lhe permitir uma versatilidade para que transite em diversas áreas de atividades, como arquitetura, Design e artes visuais em geral, hoje profissões diversas. Além disso, como veremos adiante, esses conhecimentos e vivências proporcionaram uma valorosa contribuição para o projeto da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) (LÓCIO, 2018).

Além da formação em escolas reconhecidas, H. Moser atuou profissionalmente no campo das artes gráficas, em Munique, desenvolvendo diversos artefatos como rótulos, cartazes, cabeçalhos, gravuras, entre outros (WEBER A., 1987). Assim, Moser traz para o Brasil documentos que atestam não só sua atuação profissional na Alemanha, mas também a qualidade desses trabalhos. Através de documentos pertencentes ao acervo da família, pode-se ter a dimensão do conhecimento trazido por ele para Pernambuco, quanto às técnicas gráficas de vanguarda da época, além da compreensão dessa profissão na transformação social e industrial.

Entre esses documentos, um comprova a participação de H. Moser como membro da *Bayerischer kunstgewerbe Verein* (Associação de Artes e Ofícios da Baviera), datado de 20 de maio de 1910, alguns meses antes da viagem ao Brasil.

---

<sup>46</sup>Disponível em: <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/812196>. Acesso em: 11 jun. 2021.

<sup>47</sup>Disponível em: [http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/stadtfuehrer/palaeontologische/palaeontol\\_middle.html](http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/stadtfuehrer/palaeontologische/palaeontol_middle.html). Acesso em: 14 jun. 2021.

Havia nessa época uma preocupação em unir a arte com a indústria, devido à crescente produção em massa, sem um pensamento voltado à concepção dos produtos. Assim, como a *Deutsche Werkbund* (Associação Alemã de Artesãos), criada em 1907, que “defendia o casamento entre arte e tecnologia” (MEGGS; PURVIS, 2009), a *Bayerischer kunstgewerbe Verein* (Associação de Artes e Ofícios da Baviera) tinha o interesse que o artesanato e o bom Design servissem à produção industrial. Essa associação, criada em 1851 [Figura 22], tinha como objetivo, entre outros, promover a formação dos associados, organizar exposições próprias e proporcionar a participação em outras importantes exposições mundiais. Com a sede reconstruída após a Segunda Guerra Mundial, continua ativa ainda no século XXI, em Munique [Figura 23], sendo facilmente encontrada também na internet, pelo site e redes sociais<sup>48</sup>. Nesse sentido, o fato de Moser procurar fazer parte dessa associação demonstra o grau de consciência de seu papel como profissional de artes e Design e sua integração aos setores mais atuantes e desenvolvidos daquele período em sua cidade.

Figuras 22 e 23 – Associação de Artes e Ofícios da Baviera, século XX e XXI

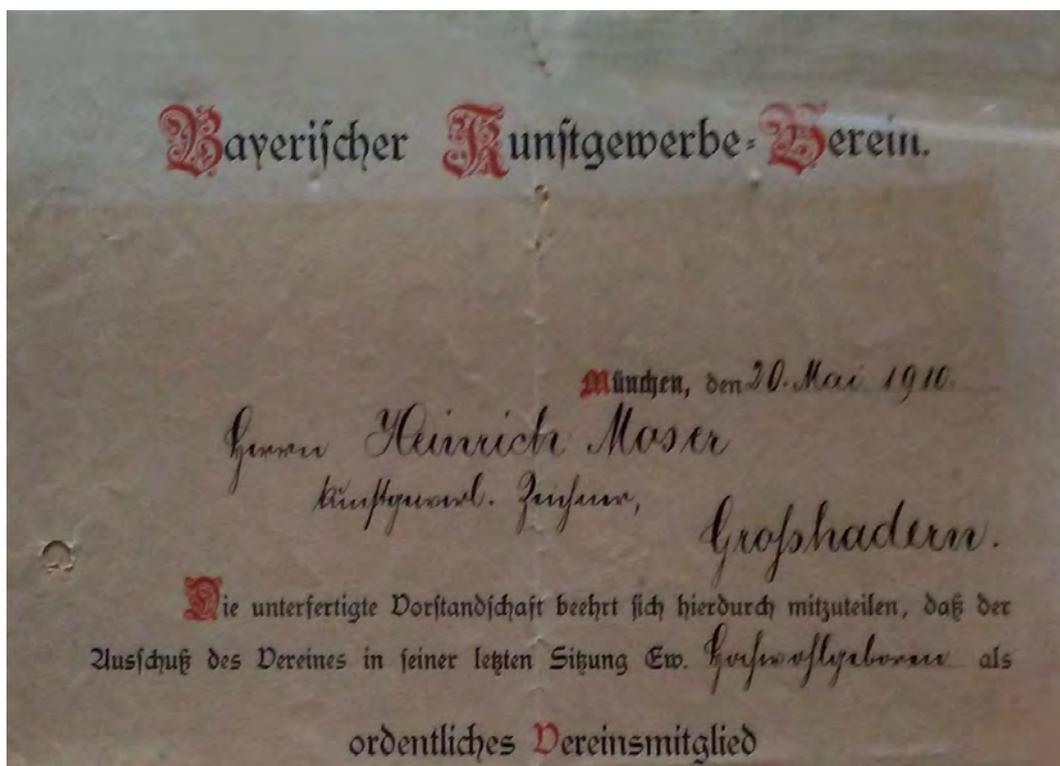


Fonte: <https://www.bayerischer-kunstgewerbeverein.de/> e <https://commons.wikimedia.org/>

O texto do documento da Figura 24 informa que o conselho de administração da *Bayerischer kunstgewerbe Verein* (Associação de Artes e Ofícios da Baviera) tem a honra de informar que foi concedida, em sua última reunião, a outorga de H. Moser como um membro pleno da associação.

<sup>48</sup> <https://www.bayerischer-kunstgewerbeverein.de/Verein.html>. Acesso em: 07 abr. 2021.

Figura 24 – Documento atesta H. Moser como membro da Associação de Artes e Ofícios da Baviera<sup>49</sup>  
(tradução da autora)



Fonte: acervo familiar

O acervo familiar guarda ainda outros dois documentos trazidos por H. Moser que o recomendam como profissional: o da empresa *Meisenbach Riffarth & Co.* e o da *Vereinigte Druckereien und Kunstanstalten* [Figura 25]. Esse primeiro chamou a atenção por ser de uma das empresas gráficas mais significativas da Europa na virada do século. O fundador e proprietário, Georg Meisenbach<sup>50</sup> (1841-1912), teve um papel relevante na evolução dos processos de reprodução da fotografia na indústria gráfica. Após a invenção da fotografia, foram realizados vários experimentos para reproduzir mecanicamente as nuances de tonalidades, através de filtro que separasse tons contínuos em retícula, isto é, em pequenos pontos de tamanhos variados – conhecido por “impressão por meio-tom”<sup>51</sup>. Entre esses experimentos, destaca-se a criação da

<sup>49</sup>O documento, datado de 20 de maio de 1919, apresenta o nome de Heinrich Moser ao centro. O texto informa: “O conselho de administração abaixo assinado tem a honra de informar que foi concedida a outorga em sua última reunião [ilegível] como um membro pleno da associação” (tradução nossa).

<sup>50</sup> O trabalho de Meisenbach e de outras importantes personalidades no desenvolvimento do processo de impressão em meios-tons, como de Frederick E. Ives (1856-1937), está muito bem detalhado na dissertação de mestrado de Helena de Barros, *Em busca da aura: dinâmicas de construção da imagem impressa para a simulação do original* (2008).

<sup>51</sup> “O termo ‘meio-tom’ vem da ideia de que a reticulagem elimina metade da imagem original, e que metade de seu tom total permanece” (CRAIG, 1980, p. 74).

autotipia por Meisenbach, patenteada em 1882 e depois melhorada por Frederick E. Ives (1856-1037) (BARROS, 2008). A autotipia permitiu a impressão de imagens com diferentes nuances, através da gravação de clichê<sup>52</sup> em meio-tom. O clichê, por ser uma matriz em relevo, possibilitava a impressão em tipografia junto aos tipos de metal. Esse processo revolucionou as artes gráficas, permitindo de forma mais barata a integração de imagens às publicações (LUPTON; MILLER, 2011).

Figura 25 – Documentos das empresas *Meisenbach Riffarth & Co.* e da *Vereinigte Druckereien und Kunstanstalten* recomenda o profissional H. Moser



Fonte: acervo familiar

Em 1883, a empresa fundada por Meisenbach em Munique funde-se com a *Heinrich Riffarth & Co.* em Berlim, tornando-se a *Meisenbach Riffarth & Co.*, chegando a possuir, em 1900, filiais em Berlim, Munique e Leipzig<sup>53</sup>. É um documento dessa empresa que H. Moser traz como comprovação de sua experiência profissional. A carta datilografada, com o timbre da instituição, profere as melhores recomendações

<sup>52</sup>“Processo de gravura fotoquímica em relevo, sobre metal, geralmente zinco ou cobre, para impressão tipográfica” (PORTA, 1958, p. 168).

<sup>53</sup>Disponível em: <https://www.meinberlin-erleben.de/in-schoeneberg-wurde-geschichte-geschrieben.html>. Acesso em: 25 fev. 2021.

sobre H. Moser como profissional, ressaltando sua valiosa contribuição ali: “só podemos dar ao Sr. Moser o melhor testemunho possível de suas realizações”<sup>54</sup>.

Essa experiência vivida por H. Moser na *Meisenbach Riffarth & Co.*, uma empresa que estava à frente das novas técnicas de impressão à época na Europa, indica o quanto de conhecimento gráfico ele trouxe para Pernambuco, o que pode ser conferido em suas produções. Como ressaltam Cavalcante e Barreto Campello (2014), os projetos de H. Moser demonstram “uma consciência clara da técnica” e um domínio “dos processos de impressão correntes” (CAVALCANTE; BARRETO CAMPELLO, 2014, p. 43).

Um dos trabalhos gráficos de H. Moser desta época impresso pela *Meisenbach Riffarth & Co.* é o cartaz da cerveja alemã *Salvator*, da marca *Paulaner* [Figura 26]. Esse cartaz de Moser é referenciado no livro de Weber (1987). A imagem original do cartaz também foi encontrada em site de venda de artefatos gráficos antigos<sup>55</sup>, com a menção do local de impressão – *Meisenbach Riffarth & Co.* –, o formato (50 x 34 cm) e a indicação da autoria de Heinrich Moser. Esta última foi identificada com ampliação da imagem, embora a baixa resolução, à direita, na parte inferior da ilustração. Apesar de algumas adaptações, a ideia original da imagem permanece ainda nos rótulos dessa cerveja e nos materiais de divulgação da empresa que a produz, *Paulaner*, como site e cartaz [Figura 27].

---

<sup>54</sup>Tradução nossa.

<sup>55</sup>Invaluable. Disponível em: <https://www.invaluable.com/auction-lot/old-original-german-salvator-monk-beer-poster-191-71-c-38e33ac621#>. Acesso em: 01 mar. 2021.

Figura 26 – Cartaz criado por H. Moser (Munique, 1909), impresso na *Meisenbach Riffarth & Co.*



Fonte: [www.invaluable.com](http://www.invaluable.com)

Figura 27 – Rótulo da cerveja *Salvator* e material de divulgação, ainda em circulação



Fonte: <https://www.paulaner.com/our-products/salvator/>. Acesso em: 01 mar. 2021

O outro documento apresentado na Figura 25 é da empresa *Vereinigte Druckereien und Kunstanstalten*, Munique. Este documento, datado de agosto de

1906, também emite reconhecimento ao exímio trabalho de H. Moser. Esta empresa, como a outra para quem o artista trabalhou, teve relevante participação na indústria gráfica alemã, sendo responsável por imprimir trabalhos de renomados profissionais, como de Ludwig Hohlwein<sup>56</sup> (1874-1949), importante designer do *Plakatstil* de Munique, no início do século XX. A revista *Das Plakat*, de 1913, apresenta dois trabalhos criados por Ludwig Hohlwein com informações de impressão na *Vereinigte Druckereien und Kunstanstalten* [Figura 28].

Figura 28 – Trabalhos de Hohlwein impressos na *Vereinigte Druckereien und Kunstanstalten*, Munique



Fonte: <https://katalog.arthistoricum.net/>

Além destas empresas, Weber (1987) relata também a experiência de H. Moser em uma fábrica de móveis, mesmo que por pouco tempo, promovendo inovações no mostruário, com criações de peças em variados estilos, do mais tradicional ao moderno. Além disso, dedicava-se também à pintura. Dessa forma, desde o início de

<sup>56</sup> Mais informações sobre Ludwig Hohlwein (1874-1949) no tópico 3.1 do capítulo 3.

sua carreira, transitava entre os diversos ramos do Design, tanto o de produto quanto gráfico, revelando assim uma versatilidade (LÓCIO, 2018). Com isso, a formação acadêmica em duas escolas de artes renomadas e as vivências profissionais de H. Moser no cenário artístico e técnico da Alemanha na década de 1910 conferem a ele um diferencial em relação a outros artistas e ilustradores brasileiros.

Em 1907, três anos antes da vinda ao Brasil, H. Moser casa-se com Olga Zvack (1886-1949). O primeiro filho do casal, Fred, nasce ainda em Munique, mas falece ainda muito novo no Brasil, por volta de três ou quatro anos, após contrair difteria. Os outros dois filhos, Heinz Paul Frederik e Freya, nascem no Brasil em 1913 e 1915, respectivamente [Figura 29]. A vinda da esposa, Olga, foi oficialmente autorizada pelo sogro de H. Moser através de uma carta ainda hoje bem guardada entre os acervos pessoais da família. Grande parte dos netos e bisnetos vive no Recife, Brasil (LÓCIO, 2018).

Figura 29 – H. Moser, Olga e os dois filhos nascidos no Brasil: Heinz Paul Frederik e Freya



Fonte: acervo familiar

#### 4.2 PRIMEIROS PASSOS: FAMÍLIA NO BRASIL E O COMÉRCIO DA CASA ALLEMÃ DO RECIFE

Heinrich Moser veio ao Brasil a convite de sua tia Júlia Doederlein, proprietária de uma luxuosa loja, a Casa Allemã do Recife, situada na Rua Barão da Vitória – hoje Rua Nova –, uma das ruas comerciais mais prestigiadas à época. Madame Júlia, como era conhecida, convidou seu sobrinho para um projeto de reforma arquitetônica e decoração do novo prédio, já que ele possuía formação além de artes, artes aplicadas

e arquitetura. A história da Casa Allemã tem forte ligação com a vinda de H. Moser para Recife e o encerramento desse comércio o levou a entrar, de forma definitiva, no mundo das artes e artes gráficas no Brasil, como será abordado adiante. Assim, a Casa Allemã foi relevante para toda a família de H. Moser e foi responsável por criar um círculo familiar do artista no período anterior à sua chegada à capital pernambucana, em 1910.

H. Moser desembarca na capital pernambucana em 29 de setembro de 1910, então com vinte e quatro anos de idade, acompanhado de sua esposa e de seu filho, pelo vapor Aragon (WEBER A., 1987). A vinda de Heinrich Moser para o Brasil ocorreu, como já assinalado anteriormente, através de um convite de sua tia Julia Doederlein, radicada na capital pernambucana.

Foram encontrados, em jornais da época, registros da presença da família Doederlein no Recife ainda no final do século XIX. No *Jornal do Recife* de 1889, inicia-se uma série de notas, quase que diariamente na seção de “avisos”, na qual anunciava-se que “Paulina Doederlein e Hedwig Stelzle, chegadas da Alemanha com diploma de conservatório de música de Munique [...]” ofereciam serviços como professoras de piano e canto<sup>57</sup>. Esta imigração provavelmente se deve pelo fato, como aponta Freyre (1971), de que a partir da primeira metade do século XIX acontecia uma maior valorização, da parte dos brasileiros, não só pelos pianos fabricados na Alemanha, mas pelas músicas e compositores alemães. Assim, os setores mais privilegiados da população tinham o costume de ter aulas de música com estrangeiros. Mas, como dito anteriormente, não se teve comprovação que essa professora de piano fosse da mesma família de H. Moser.

Já o primeiro registro encontrado nos principais jornais recifenses<sup>58</sup> do nome da tia de Moser, Júlia Doederlein, pode ser visto no *Jornal do Recife*, em 1893<sup>59</sup>, na seção de importação. Porém, ela havia iniciado a atividade comercial um ano antes, com a venda de mercadorias importadas em sua residência no bairro do Espinheiro, como será comentado mais adiante. O negócio segue próspero até que, anos depois, é estabelecida a luxuosa Casa Allemã do Recife.

---

<sup>57</sup> *Jornal do Recife*, 13 jul. 1889, p. 3, *Jornal do Recife*, 03 nov. 1889, p. 2.

<sup>58</sup> Pesquisa feita *on-line* no site BN Digital nos jornais: *A Província*, *Jornal do Recife*, *Jornal Pequeno* e *Diário de Pernambuco*. O *Jornal do Commercio* de Pernambuco não existe digitalizado.

<sup>59</sup> *Jornal do Recife*. 14 jan. 1891, p.1.

Este comércio bem-sucedido de Madame Júlia parece ter atraído outros familiares ao Recife, além do sobrinho H. Moser. Ainda no final do século XIX, o irmão de Júlia e conseqüentemente também tio de Moser, Adolpho Doederlein, chega ao Recife para associar-se ao negócio. Além desse tio, verifica-se, em notas na imprensa, a presença das duas irmãs de Moser, Lilly e Louise Moser, na cidade antes mesmo da vinda dele, em 1910. São registros em jornais do Recife informando viagens de idas e vindas da Europa<sup>60</sup>. Além das viagens, o nome de Lilly aparece, com maior frequência, em notas de jornais que noticiam as festas de carnaval no Clube Internacional e Cassino Olindense, sempre na companhia dos familiares. Como os jornais da época usualmente descreviam as festas carnavalescas, os frequentadores e as fantasias usadas, em uma destas notas, foram identificados nomes de familiares de H. Moser. Além disso, anos depois, o *Diário de Pernambuco* (29 abr. 1920) informa sobre uma festa na comunidade alemã comemorando o casamento de uma das irmãs de H. Moser com Ernesto Hesse, auxiliar da firma gráfica do alemão Max Drechsler, uma das empresas mais conhecidas no ramo gráfico pernambucano da época. Assim, essa é uma das muitas evidências da relação de H. Moser com essa importante indústria gráfica, como veremos adiante.

Apesar das boas condições financeiras da família H. Moser na Alemanha, o comércio próspero da tia no Brasil motivava essa a vir ao Recife. São diversas as menções nos jornais da cidade a respeito dos membros desta família, sejam viagens realizadas ou presença em eventos sociais<sup>61</sup>. As relações sociais advindas deste comércio em ascensão na cidade proporcionavam uma certa evidência ao grupo familiar de Madame Júlia. Assim, mesmo antes da vinda de Moser ao Recife já existia uma rede familiar [Figura 30], o que de certa forma servia de incentivo para ele deixar sua terra natal, com mulher e um filho, para uma nova experiência.

---

<sup>60</sup> *Jornal da Província*, Recife, 24 jun. 1905; *Jornal do Recife*, 19 nov. 1907.

<sup>61</sup> *A Província* (24 jun. 1905), *Jornal Pequeno* (13 fev. 1907), *Diário de Pernambuco* (19 nov. 1907).

Figura 30 - Tios de Moser: à esquerda, Julia Doederlein e o esposo, Annibal Pedro dos Santos. À direita, Adolpho Doederlein, a esposa e a filha, Paulinha



Fonte: acervo familiar

#### 4.2.1 Casa Allemã do Recife: da inauguração à destruição

O empreendimento comercial de Júlia Doederlein desenvolve-se de forma progressiva, até se estabelecer como uma loja de grande porte, prestigiada e moderna à época. A trajetória da Casa Allemã do Recife é contada no dia da inauguração, por um discurso proferido pelo sócio e irmão de Júlia, Adolpho Doederlein, em 1912, como noticiado pelo *Jornal do Recife*<sup>62</sup>. Esse discurso forneceu dados relevantes para se entender o início deste negócio comercial, que envolveu e motivou Moser e membros da família dele a vir para o Brasil. O discurso relata o princípio modesto deste empreendimento, iniciado na residência de Julia Doederlein em 1892, e transferido em seguida para três estabelecimentos comerciais diferentes, a cada expansão do negócio. A segunda mudança ocorreu ao final do mesmo ano da chegada de Adolpho Doederlein ao Brasil, em 1896. Em janeiro de 1897, um anúncio na primeira página no *Jornal do Recife*<sup>63</sup> [Figura 31], em letras grandes, informa aos fregueses sua mudança para o 1º andar do nº 3 da Rua Barão da Victoria, hoje a Rua Nova, no centro da cidade do Recife. Em 1901, publicidades recorrentes, incluindo dessa vez a inicial do nome do irmão e sócio Adolpho<sup>64</sup>, informa a mudança para novo endereço,

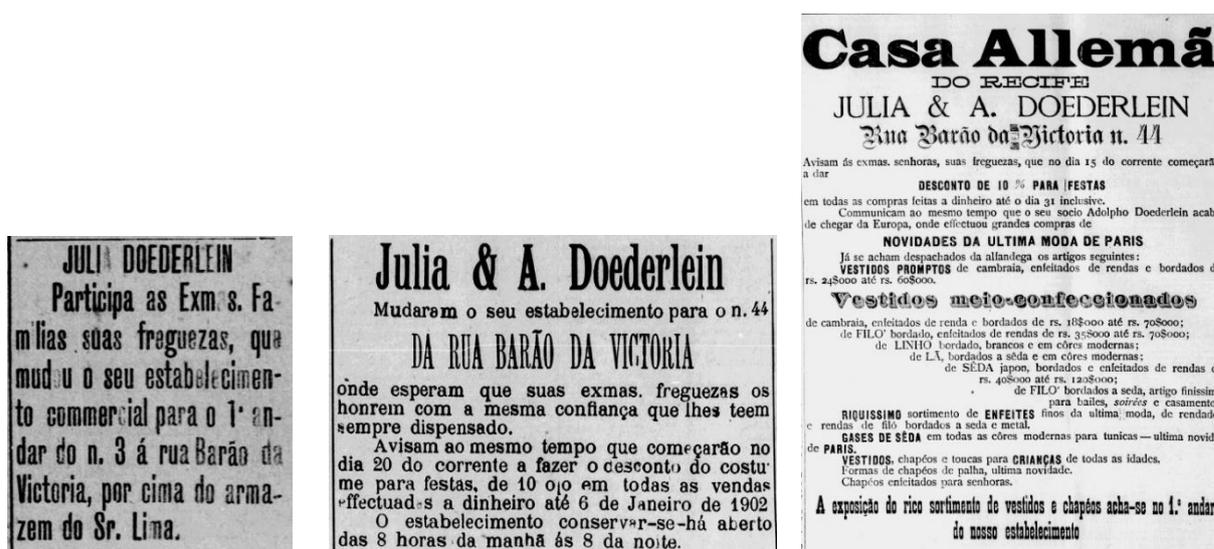
<sup>62</sup> *Casa Allemã. Jornal do Recife*, 2 dez. 1912, p. 1.

<sup>63</sup> Anúncio Julia Doederlein. *Jornal do Recife*, 14 jan. 1897, p.1.

<sup>64</sup> Anúncio Julia e A. Doederlein. *Jornal Pequeno*, 13 dez. 1901, p. 1.

número 44, da mesma Rua Barão de Vitória. Outras publicidades<sup>65</sup> foram encontradas nesse endereço, já com o nome Casa Allemã do Recife, anunciando mercadorias como vestidos, blusas, chapéus, espartilhos, perfumaria, leques, fazendas, sempre destacando que eram novidades recebidas da Europa.

Figura 31 - Mudança de denominação e crescimento da Casa Allemã do Recife revelados através de anúncios em 1887 (*Jornal do Recife*), 1901 e 1909 (*Jornal Pequeno*)



Fonte: BN Digital

Desta forma, o comércio de Madame Júlia, como ela era conhecida, e que depois passou a ser Julia & A. Doederlein, transcorreu por vinte anos, de 1892 a 1912, até a inauguração da Casa Allemã do Recife, em um grandioso prédio, dessa vez no nº 46 na mesma Rua Barão de Vitória, mais especificamente na esquina com a Rua da Palma. É neste prédio que H. Moser, com formação também de arquiteto, é convidado pela tia para fazer a reforma e decoração da loja. Depois de estabelecida com mudanças arquitetônicas, consideradas deslumbrantes pela mídia, desenvolvidas por H. Moser, a loja seguiu por mais 5 (cinco) anos neste local, até seu fechamento decorrente de um incêndio, possivelmente provocado.

A inauguração da loja, que aconteceu no primeiro dia de dezembro de 1912, foi anunciada um mês antes, no *Jornal do Recife*, por três dias consecutivos, por meio de uma publicidade [Figura 32] assinada por Henrique Moser<sup>66</sup>. Talvez este tenha sido um dos primeiros trabalhos gráficos do artista em Pernambuco. Com um grande formato e localização de destaque na página em que foi publicado, o anúncio é

<sup>65</sup> Anúncio Casa Allemã do Recife. *Jornal Pequeno*, 15 dez. 1909, p. 2.

<sup>66</sup> A assinatura na publicidade avaliada está escrita como "Henrique Moser" e não Heinrich Moser.



Os elementos verbais desta publicidade são constituídos por textos que se alternam por letras desenhadas (letreiramento) e tipos móveis de metal. Esses últimos foram utilizados para o texto corrido, mas para a “chamada” ou título, pelas diferenças entre os caracteres, percebe-se a utilização de letras desenhadas (letreiramento). O elemento esquemático é percebido na moldura circular adornada por pequenas flores e detalhes gráficos simulando uma fita, ressaltando assim o texto informativo sobre o que se vendia na loja: “modas, miudezas e fazendas”.

A inauguração da loja, pelo que sugerem as notícias nos jornais, foi um evento grandioso na cidade, ocorrido em um dia de domingo, primeiro de dezembro do ano corrente de 1912. Foram convidados para o evento personalidades representantes de diferentes setores, como a imprensa jornalística, principal meio de comunicação à época. Alguns dias antes, o *Jornal Pequeno* (27 nov. 1912, p. 3), em nota de agradecimento ao convite para a inauguração, ressalta o quanto a loja era inovadora: “os seus balcões, vitrines e armações são moderníssimos e podem fazer frente aos das casas congêneres do Rio e São Paulo”. Uma outra nota publicada no dia do evento pelo *Jornal do Recife* (01 dez. 1912) agradece o convite e informa o evento de inauguração, evidenciando o bom gosto da decoração da loja:

O prédio que demora à rua Barão de Vitória é o mais elegante da aludida rua, ou, antes do bairro de Santo Antônio. [...] Ontem estivemos em o novo estabelecimento e notamos o esmero e a boa disposição do mesmo, a que presidia o gosto mais artístico (*Jornal do Recife*, 01 dez. 1912, p.2).

No dia seguinte ao evento, a imprensa recifense noticia a inauguração da nova loja Casa Allemã do Recife. Com uma nota na primeira página, que ocupa quase uma coluna no *Jornal do Recife* (02 dez. 1912), descreve o acontecimento e menciona não só a grande quantidade de pessoas que se aglomeravam em frente à loja, mas as personalidades presentes, autoridades do governo, representantes da imprensa e da igreja. Como parte do evento festivo, o arcebispo, que daria a bênção ao prédio, foi recebido por flores jogadas pelas funcionárias da loja, enfileiradas em alas e todas trajando branco. A nota, que relata o evento com detalhes, reproduz grande parte do discurso do sócio Adolpho Doederlein. Através desse discurso pode-se conhecer a trajetória empreendedora de Julia Doederlein. Em sua fala, Adolpho Doederlein agradece a contribuição de várias pessoas que ajudaram neste empreendimento,

como o sobrinho Henrique Moser, pela “[...] arte e gosto dos enfeites e decoração artísticas da casa”; e as funcionárias da loja, entre essas a sobrinha, Lilly Moser.

Interessante perceber como essa nota, assim como outras em jornais diferentes, ressaltam o uso da eletricidade na loja, uma novidade à época: “[...] apresentava deslumbrante iluminação elétrica” (*Jornal do Recife*, 1 dez. 1912, p. 2), “Profusa era a iluminação que ostentava a Casa Allemã” (*Jornal Pequeno*, 2 dez. 2012, p. 4). De fato, a luz elétrica se instala no Recife inicialmente em determinadas lojas e a partir de 1915, se estende por toda a cidade. Antes, a cidade era iluminada por lampiões a gás (SETTE, 1981).

Outra novidade que se destacava na Casa Allemã do Recife eram as vitrines. Inspiradas no modelo europeu de deixar artigos visíveis na sua fachada através de vidro, as vitrines tornavam essa loja uma das mais modernas da cidade. Assim, era inovadora não só pela eletricidade, mas pela utilização de vitrines. Com espírito inovador e padrões culturais diferentes e mais liberais do que os de Recife do ano de 1912, H. Moser cria algumas vitrines que causaram polêmica e escandalizaram a sociedade conservadora à época, como a que expõe um leito conjugal para exibir roupas de camas (WEBER A., 1987, p. 23). A criação de vitrines mostra a inquietação do artista, que não se contentava apenas em ser comerciante. Segundo Ângela Weber (1987):

Moser não era, nem jamais conseguiria transformar-se num comerciante, por isso procurou libertar-se da rotina comercial desenvolvendo no Recife uma nova concepção em vitrinismo. Criou, revolucionou e, como não poderia deixar de acontecer, muito agradou e, também, muito escandalizou (WEBER A., 1987, p. 23)

A Casa Allemã do Recife estava localizada em um dos pontos comerciais mais prestigiados à época, como já citado, a Rua Barão de Vitória, hoje Rua Nova. Como descreve Rezende (1997), era um dos locais mais elegantes da cidade, lugar de encontros, com novidades intelectuais, amorosas do *flirt* e *footing*, com cinemas como o Pathé, Vitória e Royal, e a moderníssima Casa da Julia (REZENDE, 1997). As novidades e inovações da loja são referenciadas pelo cronista Luís Marialva, pseudônimo de Joaquim Inosoja, na coluna Ba-Ta-Clan da revista *A Pilhéria* (26 jan. 1924), como é destacado por Rezende (1997):

[...] em andar térreo iluminado a eletricidade, espaçosas salas, duas frentes, vitrines alegres, e oferecendo a novidade de mocinhas atendendo aos fregueses no balcão (REZENDE, 1997, p. 69).

Assim, a loja era inovadora também por ter o atendimento feito por mulheres, costume que não era comum à época. Segundo Freya Weber (1996, p. 8), filha do artista, isso escandalizava os mais moralistas, que declaravam: “um antro de perdição. O mundo estava perdidinho da silva”.

Além disso, na opinião do genro de Moser, Erich Weber<sup>67</sup>, talvez a Casa Alemã do Recife tenha sido precursora dos magazines, onde se vendiam, entre outras coisas, miudezas e enxoval de noiva completo. Com uma arquitetura requintada, no alto da fachada havia letreiros, onde se lia: Casa Alemã do Recife, Julia & A. Doederlein [Figura 33]. Também, a loja era comparada, segundo relata a neta de Heinrich Moser, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silke Weber<sup>68</sup>, à loja Bon Marché [Figura 34], um dos mais antigos magazines em Paris. Pode-se perceber a semelhança do estilo da loja pernambucana com a francesa observando a pintura a óleo, quase fotográfica, feita por H. Moser em 1912, mostrada na Figura 33.

Figuras 33 e 34 - A Casa Alemã do Recife (pintura a óleo por Moser, 1912) comparada a Bon Marché, Paris.



Fonte: Weber (1987) e geneanet.org<sup>69</sup>

Também foi encontrada publicidade da Casa Alemã, por dois anos consecutivos, 1913 e 1914, no *Almanach de Pernambuco*, ocupando toda capa, espaço este oferecido para os anunciantes, como mostra a tabela de preços divulgada no miolo das publicações [Figura 35].

<sup>67</sup> Informações do genro Erich Weber (SILVA, 1982, p. 15).

<sup>68</sup> Entrevista concedida à autora em 2016.

<sup>69</sup> <https://www.geneanet.org/cartes-postales/view/5162348#0>

Figura 35 - Tabela de preços de anúncios no *Almanach de Pernambuco* para o ano de 1902


<b>Almanach de Pernambuco</b>	
ANNUNCIOS com direito a um exemplar do ALMANACH	
<b>Na Capa</b>	<b>Parte Colorida</b>
Lado externo . . . . . 40\$000	Uma pagina . . . . . 20\$000
Lado interno . . . . . 30\$000	Meia pagina . . . . . 12\$000
<b>Sem direito ao Almanach</b>	
<b>PARTE BRANCA</b>	
Uma pagina . . . . .	8\$000
Meia pagina . . . . .	5\$000
Os anuncios intermediados na parte litteraria ou em qualquer outra parte especial, serão feitos mediante contracto.	

Fonte: BN Digital

O *Almanach de Pernambuco*<sup>70</sup> teve duração entre os anos de 1899 até 1931, com grande receptividade entre o público consumidor de estabelecimentos comerciais, famílias consideradas “nobres”, intelectuais e estudantes das faculdades existentes à época. Esse periódico literário, publicado anualmente, continha, como foco principal, informações do ano seguinte com calendários, feriados, festas religiosas, vestuário, páginas comerciais e parte literária. Esta última era composta por sonetos, poemas e biografias de personalidades que marcaram época, como Frei Caneca, que em geral ocupava várias páginas. Oliveira Júnior (2011) aponta a estreita ligação desse periódico com os integrantes da Academia Pernambucana de Letras (OLIVEIRA JUNIOR, 2011; NASCIMENTO, 1972). Assim, anunciar no espaço mais caro deste periódico, a capa, certamente revela o quanto a Casa Allemã do Recife, com H. Moser como sócio, conhecia a força deste tipo de instrumento de divulgação. Além do mais, a escolha desse veículo de comunicação para promoção da Casa Allemã do Recife indica que se tinha ideia do público-alvo que se esperava atingir. Apesar de só haver assinatura de H. Moser em uma das publicidades [Figuras 36 e 37], pressupõe-se que a outra deste estabelecimento também deve ter sido executada

<sup>70</sup> Mais informações sobre o *Almanach de Pernambuco* em NASCIMENTO, Luiz do. História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954). Recife: Editora Universitária UFPE. Vol. VI. Periódicos do Recife (1876-1900). 1972. p. 443-446.

por ele. Dessa forma, ele usa a habilidade, conhecimento gráfico e até certo ponto publicitário, mais uma vez para o desenvolvimento deste empreendimento familiar.

Figuras 36 e 37 - Capa do *Almanach de Pernambuco*, em 1913 e 1914



Fonte: BN Digital

Assim, a visão da publicidade como propulsora do negócio parecia ser evidente para Julia Doederlein desde o início do seu empreendimento, com pequenos anúncios em jornais, quando comercializava em sua residência; até maiores, ocupando página inteira, como as capas deste almanaque, já então com a luxuosa loja bem montada. Em geral, esses anúncios destacavam que os itens vendidos eram artigos dos mais modernos, vindos da Europa.

Após a conclusão da reforma e decoração da Casa Allemã do Recife, H. Moser torna-se sócio da loja. Apesar de não ser o caminho profissional que desejava, de alguma forma procurou exercitar sua criatividade, por exemplo, com a criação de vitrines – algumas delas, como já comentado, consideradas modernas demais para os padrões conservadores dos pernambucanos daquela época. Também não deixa

de executar algumas atividades gráficas e artísticas, como se verá adiante. Algumas vezes, utilizou as vitrines deste estabelecimento comercial como local para exposição de quadros e peças gráficas, como o quadro de formatura feito por Balthazar da Câmara, com trabalho fotográfico da casa Piereck, para o Colégio Prytaneu, inaugurado em cerimônia com banda musical e noticiado no jornal *A Província*<sup>71</sup>, em 1913.

Embora tenha sido uma época materialmente confortável, H. Moser considerava que estes sete anos teriam sido perdidos em sua vida, já que não exercia a atividade artística na qual ele se realizava (SILVA J., 1982).

A vida bem estabelecida de H. Moser como sócio de um comércio próspero é desestruturada com o incêndio da Casa Allemã do Recife. Embora a Primeira Guerra tenha sido declarada em julho de 1914, o Brasil se manteve neutro no conflito por três anos (MELO, 2016). Neste sentido, o cotidiano brasileiro não havia sofrido grandes transformações até o país apoiar os Aliados em 1917. Assim, com a entrada do Brasil na guerra, a situação dos alemães residentes no país se torna difícil. Em 07 de novembro de 1917, segundo os jornais da época, após boatos de um navio brasileiro ter sido torpedeado pelas forças alemães, surge uma agitação popular, que se volta contra os estabelecimentos comerciais alemães, tornando-os alvo de atos de repulsa, com apedrejamento e incêndios. O episódio foi noticiado nos principais jornais da época.<sup>72</sup> A Casa Allemã do Recife é apedrejada e incendiada, de forma devastadora, além de outros comércios alemães, como a *Litographia Allemã* de Max Drechsler, *Casa Krause & C.*, *Herm Stoltz* e o edifício Cabo Allemão. No entanto, o incêndio da Casa Allemã do Recife foi o mais violento, e, apesar dos esforços dos bombeiros, causou total estrago, levando assim ao fim do sofisticado empreendimento de Madame Júlia [Figura 38].

Em seu livro, Freya Weber (1996, p. 11) comenta que os funcionários conseguiram sair do imóvel, mas os sócios, por segurança, procuraram abrigo na casa vizinha pelo andar do depósito da loja. Depois de ajudar todos que podia, H. Moser saiu por último do local e quando fechou a porta, prendeu-se nela um facão arremessado. Como estavam sendo procurados, ficaram escondidos ouvindo o

---

<sup>71</sup>*A Província*, 23 de dezembro de 1913, p. 4.

<sup>72</sup>"Os factos de hontem". *Jornal do Recife*, 8 de novembro de 1917, p. 1. Os graves acontecimentos de hontem, *A Província*, 8 nov. 1917. Diário de Pernambuco, "Os sucessos de ante-hontem", *Jornal do Recife*, 9 nov. 1917.



(9 e 10 nov. 1917), mas a imagem dos escombros da Casa Allemã do Recife é o destaque da primeira página em duas edições, provavelmente por ter sido o mais devastador [Figura 39]. Ainda em destaque, em várias edições deste jornal e em outros, uma mensagem do presidente Venceslau Brás pede respeito às pessoas e aos bens dos alemães. Além disso, na coluna "O Brasil na guerra", desse jornal, o arcebispo de Olinda e Recife à época, D. Sebastião Leme, faz um apelo à população lembrando que não se estava em guerra com os alemães residentes.

Figura 39 - Imagens da Casa Allemã do Recife após incêndio (*Diário de Pernambuco*, 9 nov. 1917)

**DIÁRIO DE PERNAMBUCO**  
 ANNO 93 -- N. 308 | JORNAL MAIS ANTIGO EM CIRCULAÇÃO NA AMÉRICA LATINA | FUNDADO EM 1825  
 RECIFE — PERNAMBUCO — BRAZIL | Propriedade de Carlos B. P. de Lyra | SEXTA-FEIRA, 9 DE NOVEMBRO DE 1917

**EXPEDIENTE**  
 DIÁRIO DE PERNAMBUCO (FUNDADO EM 1825)  
 Diretores CARLOS LYRA FILHO, Redator-Chefe MARCEL CABRANO.  
 ASSINATURAS PARA TODOS REALES  
 Anno e ... 88000  
 Semestre e ... 140000  
 ORGÃO DE INFORMAÇÕES NOTICIOSO E INDEPENDENTE  
 Nenhum compromisso partidário. Nenhuma ligação oficial.  
 REDAÇÃO, ADMINISTRAÇÃO E OFFICINAS: Praça da Independência, 12 e 14, Rua Fátima de Castro 41, — Telefone n.º 19 — Edif. Lithographia "DIÁRIO DE PERNAMBUCO".  
 Comércio em moedas DINOTTE na SINGOTTE HERGENROTHER C. — A maior officina do norte do Brasil  
 — De hoje a 31 de dezembro de 1917. — 4\$400

**AO POVO BRASILEIRO**  
 Respeite as pessoas e bens dos alemães, porque o governo punirá severamente aqueles que attentarem contra a defesa nacional. Nenhum brasileiro deixará de cumprir o seu dever, alistando-se nas linhas de tiro e reservas navas, trabalhando pela produção dos campos, velando contra a espionagem e estando alerta aos apellidos da Nação.  
 Wencesláo Braz.  
 (Transcripto por solicitação do sr. presidente da Republica a toda a imprensa do paiz.)

**TELEGRAMMAS**  
 Serviço especial do "DIÁRIO DE PERNAMBUCO"  
 Pela Camera — RIO, 7 — A unico mentar favoravel ao sitio, entendendo que ambas as medidas se com-

**A "CASA ALLEMÃ" INCENDIADA**  
 A' direita, um aspecto da frente com o torreaço; á esquerda, vista do oitão livre e da parte posterior

**VIDA COMMERCIAL**  
 Sexta-feira, 9 de Novembro de 1917.  
**CAMBIO.** — Pela manhã, alguns bancos sacaram a 12 1/16 d. e outros a 13 d. a 90 dias sobre Londres.  
 Depois das noticias do Rio, a taxa tornou-se geral em todos os estabelecimentos de credito.  
 A' hora do fechamento, os bancos ainda apresentavam a taxa de 13 d. por base de suas operações.  
 Cobranças: 12 1/16 d. nos bancos Ingleses e 13 d. no "Banco do Recife" e no "Ultramarino", a 90 dias. A' vista, as taxas em vigor foram: 12 1/16 d. no "Ultramarino", 12 3/4 d. nos bancos Ingleses e 13 7/8 d. no "Banco do Recife".  
 Não costuma negociar para o papel particular.  
 No Rio, os bancos abstram o mercado a 13 d. e 13 1/2 d. e até as ultimas noticias sacavam a 13 d. e 13 1/4 d.  
 Taxa da Alfandega: 12 3/4 d.  
**VALOR DAS MOEDAS PARA SAQUES**  
 NO "BANCO DO RECIFE"  
 Londres, 13 d. e 13 7/8 d.  
 Libra esterlina . . . 12641 18610  
 Franco . . . . . 8889 8615  
 Escudo . . . . . 2550  
 Lira . . . . . 8205

Crédito: Arquivo DP/D.A Press

Após o incêndio, noticiavam sobre as vitorias feitas nos estabelecimentos comerciais prejudicados, entre eles a *Lithographia Allemã* (situada na Rua Bom Jesus), de propriedade de Max Drechsler.

Como consequência do estado de guerra, iniciou-se em 7 de novembro de 1917, mesmo dia do incêndio, o registro dos alemães residentes no estado de Pernambuco. Diante disso, os identificados a cada dia eram elencados no *Diário de Pernambuco*, na coluna "O Brasil na guerra", entre eles Moser e familiares:

Foram ontem identificados no gabinete anexo à Repartição central da polícia, os seguintes súditos alemães: [...] Heinrich August Johann Moser, casado, com 31 anos de idade, comerciante, residente à rua Oswaldo Machado nº1 A; Adolpho Julius Doederlein, casado 46 anos de idade, comerciante, residente à rua Oswaldo Machado nº1 A; Max Drechsler, casado, 58 anos de idade, comerciante, residente à rua Real do Poço s/n (*Diário de Pernambuco*, 10 nov. 1917, p. 3).

Além desses, a nota informa que foram identificados, entre vários outros alemães, o gravador da *Litographia Allemã* pertencente a Max Drechsler, Ernesto R. Hesse, que anos depois casa-se com uma das irmãs de H. Moser. Também, nota publicada nos dias anteriores registrava a identificação do alemão Albert Groschke, gerente da Cervejaria Pernambucana, empresa para qual H. Moser cria um cartaz publicitário, como veremos adiante. As identificações continuam durante o mês de novembro e desta vez são publicados no jornal nomes femininos, entre eles os de algumas parentes de Moser, além da esposa, Olga Moser, todas residentes no mesmo endereço:

[...] Julie Wilhelmine Franziska Moser, solteira com 34 anos, residente na R. Oswaldo Machado nº1 Olinda; Olga Barbara Moser, casada, 31 anos residente a R. Oswaldo Machado nº1 A; Maria Magdalena Pansa Doederlein, casada com 32 anos, residente à rua Oswaldo Machado, nº1 A Olinda; [...] (*Diário de Pernambuco*, 15 nov. 1917).

Após esse trágico acontecimento com a Casa Allemã do Recife, a família Doederlein se retira de Pernambuco. Julia Doerderlein e seu esposo, o brasileiro Annibal Pedro dos Santos, estabelecem moradia no Rio de Janeiro. Em 1924, o casal visita a família em Pernambuco e se hospeda na residência de H. Moser. A filha de Adolpho Doederlein, tio de Moser, torna-se atriz e cantora na Alemanha, mas mantém seu nome da forma carinhosa como chamavam, em Olinda, onde residia: Julinha Doederlein<sup>73</sup>. A vida em Olinda, no “palacete” em que moravam, deixou boas lembranças na família Doederlein. Já H. Moser se mantém em Olinda, iniciando uma nova fase em sua vida quando mudará para o Recife.

Em 1922, embora já transcorridos cinco anos da destruição da Casa Allemã do Recife, a moderna loja é lembrada em nota no *Jornal do Recife* como “ganha pão honesto e digno de dezenas de moças pernambucanas” que trabalhavam lá e pelas vitrines criadas por H. Moser: “[...] as interessantes e não mais imitadas, exposições de modas, da sua enorme vitrine, devidas ao talento do genial artista, sr. Henrique Moser!”.<sup>74</sup>

Assim, a loja se manteve como referência marcante por muito tempo na cidade do Recife. Isso pode ser atestado, anos depois, pela publicidade da confeitaria Crystal,

<sup>73</sup>A coluna *Artes e Artistas* de 27 março de 1932, do *Diário de Pernambuco*, conta que Julinha Doederlein, em carta para o primo H. Moser, dizia sentir saudades de Pernambuco, do mar, dos coqueiros e que gostaria de rever as irmãs do Colégio Santa Gertrudes, onde estudou em Olinda.

<sup>74</sup>A *Casa Allemã*. *Jornal do Recife*, 7 nov. 1922.

na *Revista de Pernambuco* de 1925 [Figura 40], a qual recorda que no prédio funcionava a *Casa Allemã do Recife*: “O edifício d'A Crystal, pode-se afirmar sem receio de contestação, é um dos melhores da Rua Nova, primitivamente nele fora instalada a *Casa Allemã do Recife* [...]” (*Revista de Pernambuco*, nº13, 1925). Ainda no século XXI, o prédio perdura na movimentada Rua Nova (antiga Barão de Vitória), apesar de não estar mais presente na memória do povo como confeitaria Crystal ou *Casa Allemã do Recife* [Figura 41].

Figuras 40 e 41 - Prédio onde funcionou a *Casa Allemã do Recife* em dois anos distintos: 1925 e 2020



Fontes: *Revista de Pernambuco*, nº13, 1925 e Google Maps, acessado em 23 out. 2020

#### 4.2.2 Decorações dos bailes de carnaval do Cassino Olindense

Enquanto sócio da *Casa Allemã do Recife*, H. Moser não deixa de exercer pequenas atividades artísticas e gráficas, tanto para o próprio comércio da família, com vitrines e publicidades, quanto para outras realizações, além da loja. Entre essas atividades, segundo relata Weber (1987), retratava amigos e parentes [Figura 42], criava quadro de formaturas, ministrava cursos particulares de pintura e arquitetura. As aulas particulares continuarão fazendo parte de suas atividades nos anos posteriores, tendo como alunos Lula Cardoso Ayres (entre os anos de 1922 a 1924), Percy Lau e Nenah Boxwell. Com espírito inquieto de artista, não conseguiria se transformar em um comerciante (WEBER A.,1987).

Figura 42 - Pintura a óleo feita por H. Moser de sua esposa Olga em 1916



Fonte: Weber, 1987

Além dessas realizações, foram encontrados, na mídia jornalística, registros elogiosos a respeito de decorações feitas por Moser para festas de carnaval, no então Cassino Olindense, entre os anos de 1914 e 1917. A família de Moser costumava frequentar essas festas, nomeadas algumas vezes de *bal-masqué*, *soirré masquée* ou baile de máscara. Era comum os jornais noticiarem detalhes da decoração, além de elencarem os frequentadores desses encontros e detalharem as fantasias que trajavam. Assim, em um dos primeiros bailes do Cassino Olindense, em 1913, uma nota no *Jornal do Recife* (27 jan. 1913) descreve a fantasia dos presentes, entre eles Olga e Lilly Moser, a esposa e a irmã de H. Moser.

A elite recifense no final do século XIX e início do século XX, segundo Rita Araújo (2018), procurava um “carnaval moderno” que era inspirado nos festejos europeus, diferentes dos chamados “clubes pedestres”. Os bailes de carnaval das primeiras décadas do século XX, aponta Lucas Silva (2009), eram espaços de convívio das elites urbanas, o que ressaltava as diferenças sociais:

Os bailes, o corso e os clubes de alegorias e críticas eram percebidos como o "chic" do carnaval. Os clubes pedestres, os maracatus e os cabocolinhos eram manifestações do carnaval "popular"(SILVA L., 2009, p. 40).

O Cassino Olindense, onde ocorriam bailes de máscara no carnaval, era uma espécie de clube: os sócios faziam pagamentos mensais e, em contrapartida, tinham direito a frequentar a sede, participar das assembleias, das festas, tomar livros emprestados, entre outros<sup>75</sup>. Antes de sua fundação, uma nota em março de 1912 no *Jornal Pequeno*<sup>76</sup> relata que o novo empreendimento iria levantar a cidade da "apatia habitual" transmitindo "um novo ar de vida elegante e alegria atraente" e enfatiza como a ideia foi bem acolhida pelas famílias residentes e veranistas de Olinda, além de recifenses. Em setembro de 1912, após a inauguração, diversas notas jornalísticas convidam para as "animadas atividades" e "eventos festivos" que acontecem ao longo do ano, denominados como "sarao" e "soirée dançante".<sup>77</sup> O *Jornal Pequeno* (12 nov. 1912, p. 1) anuncia o estabelecimento do Cassino Olindense em um "palacete" na Rua Mathias Ferreira nº 10, rua que provavelmente tenha mudado de nome, pois não foi possível localizá-la. Segundo Amaral (2010), em décadas seguintes, comentava-se que o Cassino Olindense havia sido no prédio do Cine Olinda.

O Cassino Olindense iniciou suas atividades em uma época em que a cidade de Olinda era constituída, em sua maior parte, por veranistas e pescadores, e possuía poucos estabelecimentos comerciais. Araújo (2007) aponta que a expansão na ocupação urbana de Olinda, no final do século XIX e início do século XX, era motivada pela busca do banho de mar. Assim, havia o interesse por uma crescente procura por aluguéis em casas das áreas de praia, por temporada de festas. A autora ressalta que as diversas obras de urbanização tinham o objetivo de consolidar a cidade como um centro balneário importante. Assim, ocorreram melhoramentos como a abertura de uma avenida principal (Av. Sigismundo Gonçalves), construção de galerias pluviais e esgotos, benfeitorias nas principais estradas que interligavam o centro de Olinda a outros municípios e a inauguração do serviço de iluminação elétrica na cidade (ARAÚJO, 2007, p. 287-288).

A partir de 1915, os bondes que interligavam o Recife e Olinda passaram a ser movidos a tração elétrica, ficando o serviço sob responsabilidade da firma estrangeira Pernambuco Tramways Power and Company. Esta inovação

<sup>75</sup>Mais sobre o Estatuto do Cassino Olindense. *Jornal do Recife*, 9 ago. 1912, p.2.

<sup>76</sup>Cassino Olindense. *Jornal Pequeno*, 8 mar. 1912, p. 4.

<sup>77</sup>Cassino Olindense. *Jornal Pequeno*, 16 set. 1912, p. 4, 19 set. 2012, p. 4, 21 set. 1912, p. 8, 12 nov. 1912.

tecnológica nos transportes trouxe sérios desdobramentos para o desenvolvimento de Olinda e teve influência determinante na definição das funções que o município assumiria futuramente, no interior do complexo metropolitano em formação. De imediato, assistiu-se ao aumento do volume de visitantes e veranistas que se dirigiam à cidade, consolidando-a como principal balneário de Pernambuco [...]. (ARAÚJO, 2007, p. 290).

O Cassino Olindense surgiu em um contexto em que havia um estímulo do governo para novos investimentos de lazer para a cidade.

O governo municipal procurou estimular a iniciativa privada a investir em equipamentos e serviços voltados para bem receber os veranistas e visitantes, com instalações de hotéis, restaurantes, balneários. Esta postura do poder público municipal evidenciou-se sobretudo, durante a gestão do prefeito Arthur Lundgren, ente 1914 e 1915 quando parte da cidade passou a ser servida de luz elétrica (ARAÚJO, 2007, p. 290).

A cidade de Olinda foi marcante no início da vida de H. Moser em Pernambuco. Foi nesta cidade que projetou uma casa para a sua tia, Julia Doerderlein, morar, e onde estabeleceu seu atelier na década de 1920. Assim, o Cassino Olindense fez parte de sua vida social, sendo um dos sócios, junto com o seu tio Adolpho Doerderlein, como pode ser visto em nota no jornal em 1916.

Nas décadas iniciais do século XX, para a imprensa, a beleza da decoração dos bailes estava em imitar a estética dos carnavais europeus. Até as músicas ouvidas nos salões das festas de carnaval eram europeias, como a polca, além de outros gêneros musicais, como as marchas. Desta forma, produzir a decoração desses eventos exigia trabalho de um profissional ligado ao espírito da *Belle Époque* (SILVA L., 2009). A produção desses eventos, portanto, demandava um perfil profissional específico, que se encaixava com o de H. Moser.

Como Silva (2009) ressalta, os bailes de carnaval e sua divulgação na imprensa serviam como instrumento de veiculação das representações das elites urbanas. As grandes capitais da República, como o Recife, passavam por transformações urbanas, com o objetivo de modernização urbanística, sanitária, transporte e meios de comunicação. Assim, discute Lucas Silva (2009):

O Recife adentrava na fascinante era da luz elétrica, do ferro, da higiene, do telégrafo, do telefone, do gramofone, do cinema e da fotografia. A *Belle Époque* havia chegado para ficar. Os “homens de letras e de ciências” do Recife acreditavam que as reformas modernizadoras seriam capazes de civilizar a sociedade e resolver os dilemas sociais de sua época, mesmo que elas fossem empreendidas de maneira autoritária (SILVA L., 2009).

Desse modo, para Silva (2009), era como se o carnaval do Recife no início do século XX tivesse a missão de “regenerar” a cidade. A imprensa e a produção cultural da época eram instrumentos e agentes da modernização e da mudança.

“A imprensa era também instrumento fundamental da representação da modernização do Recife e da produção de imagens de uma nova cidade decidida a acompanhar os novos tempos modernos” (SILVA L., 2009 p. 51). Além disso, como afirmou Antônio Paulo Rezende (1997, p. 56), “as elites encarregavam-se, portanto, de determinar qual o significado e a utilidade da modernização”.

Era comum a imprensa dar destaque aos bailes de carnaval da época, muitas vezes antes mesmo de o evento acontecer, como um convite à festa, ou publicar notícias sobre os seus preparativos. As notícias descreviam com detalhes as decorações carnavalescas do ambiente feitas por profissionais contratados para este fim. Também, essas notas enfatizavam a iluminação feita com muitas luzes elétricas ou lâmpadas a álcool (SILVA L., 2009 p. 63). Trechos de algumas notas em diferentes jornais ilustram o que foi apontado, ressaltando o nome de H. Moser e seu tio como sócios beneméritos:

Para a "*soirée masquée*" que no Cassino Olindense deverá ter lugar no dia 26 do corrente recebemos convite, que agradecemos, assinados pelos sócios João José de Figueiredo, Antônio dos Santos Pontual, Adolpho Doederlein, [...] Henrique Moser [...]. (*Diário de Pernambuco*, 5 fev. 1916, p. 2).

Dada a animação reinante entre todos é bem de ver que as festas no apreciado clube da vizinha cidade serão encantadoras e deslumbrantes, não só pela ornamentação confiada ao sócio benemérito sr. Henrique Moser, e iluminação elétrica profusa e abundante, instalada pelo engenheiro da companhia de St. Theresa o sr. Nestor de Macedo, como também pelo comparecimento seletivo de sempre, das nossas gentis patriciase e ilustres cavalheiros a quem em grande número distribui convites a digna comissão (*A Província*, 10 fev. 1917, p. 1).

Cassino Olindense - A festa carnavalesca hoje – Resplandeciam, à claridade de inúmeros focos elétricos, os salões e demais dependências dessa elegante sociedade olindense, quando, ontem ali estivemos. Viam-se já por toda parte enfeites adornos de vivas cores, alguns ainda para serem colocados, muitos já artisticamente dispostos, num conjunto interessante. [...] De aspecto agradabilíssimo, toda a ornamentação de que se acha revestido, o Cassino revela um feitiço deveras graciosos, traduzindo o apurado senso artístico de quem o presidiu, que foi o cavalheiro sr. Henrique Moser (*Jornal Pequeno*, 21 fev. 1914, p. 2).

Os luxuosos salões, que eram em número de dois, apresentavam feérica iluminação, além de caprichosa ornamentação, trabalho artístico do Sr. Henrique Moser. O salão principal era decorado em estilo japonês. Dois formidáveis tipos representantes do glorioso império, serviam de guarda à porta, guarnecendo as janelas, do alto de uma espécie de pedestal onde se viam gravadas várias figuras simbólicas (*Jornal do Recife*, 23 fev. 1914, p. 1).

Portanto, os bailes ocorridos no Cassino Olindense e as decorações utilizadas são descritos em detalhes nos principais jornais da cidade do Recife. Pesquisas realizadas no *Diário de Pernambuco*, no *Jornal Pequeno* e no *Jornal do Recife*<sup>78</sup> revelam que entre os anos de 1914 e 1917, H. Moser foi o profissional responsável pelas decorações feitas nos bailes de carnaval do Cassino Olindense.

Assim, o baile de 1914 é registrado pela imprensa evidenciando a decoração feita por H. Moser, através de expressões elogiosas como “apurado senso artístico”, “arrojo artístico”, um “*mésse* primoroso de bom gosto” e “sátiras finas encantadoras”. Como não se tem acesso às imagens deste e dos outros bailes decorados por H. Moser, as descrições feitas pelos jornais podem revelar detalhes interessantes da criação do artista. Além disso, essas descrições nos jornais demonstram o entusiasmo que existia à época pela claridade produzida pelas luzes elétricas, até então uma novidade. Nesse ínterim, O *Jornal do Recife*, (22 fev. 1914, p.1) ressalta o “brilho incandescente de inúmeras lâmpadas elétricas”, e o *Jornal Pequeno* (21 fev. 1914, p. 2) descreve: “resplandeciam, à claridade de inúmeros focos elétricos [...]”.

Segundo a imprensa, a decoração do baile de 1914 transformou “o palacete” que sediava o Cassino Olindense em paraíso nipônico com crisântemos, bambus, esteiras flexíveis, balõezinhos característicos (*Jornal Pequeno*, 21 fev. 1914, p. 2), bandeirolas, ventarolas, “bonecas que enchiam o espaço entre flocos de papel multicolor de efeito magnífico” (*Jornal do Recife*, 23 fev. 1914, p.1). No entanto, o que sem dúvida chama a atenção, entre as descrições encontradas sobre a ornamentação de 1914, são os diversos quadros apresentados em um dos salões do baile, com imagens críticas satíricas. Este artifício informacional, isto é, esse tipo de linguagem visual por meio de imagens ilustradas com objetivos satíricos, não foi percebido ainda em nenhum outro trabalho do artista, seja gráfico ou não. Como o *Jornal Pequeno* (21 fev. 1914, p.1) aponta, são “charges expressivas, sutis, espirituosas, que o lápis amestrado de H. Moser traçou no salão [...]”. Ainda, destaca o veículo na página seguinte:

No salão principal vimos, com agrado, alguns quadros, habilmente desenhados pelo sr. Moser, sobre assuntos da atualidade, dominando em todos os mais inocentes e fino espírito, aliado a uma crítica delicada e sutil. (*Jornal Pequeno*, 21 fev. 1914, p. 2)<sup>79</sup>

<sup>78</sup>Não foi feito o levantamento do trabalho de Moser referente ao Cassino Olindense no *Jornal do Commercio* pelo fato de não estar disponibilizado *on-line*, dificultando, assim, a pesquisa que foi desenvolvida na pandemia do Covid-19.

<sup>79</sup>“Cassino Olindense”. Festa carnavalesca de hoje. *Jornal Pequeno*, 21 fev. 1914, p. 2.

As críticas presentes na decoração diziam respeito à iluminação, transporte, água encanada, elementos representativos da vida moderna, entre outras coisas. O *Diário de Pernambuco*, apesar de não citar o nome de H. Moser, descreve com minúcia as imagens e legendas críticas utilizadas pelo artista:

Logo à entrada do salão principal, um aparelho telefônico expunha aos fregueses o seguinte dístico: “mudo” [...]. A “iluminação elétrica de Olinda”; uma lâmpada apagada com o rótulo – “inconstância” - e a luz do querosene num lampião primitivo. “A água olindense”; - um Pierrot põe o cântaro sobre grossa torneira aberta e espera uma eternidade até que, pingo por pingo, alcance o desejado líquido [...] (*Diário de Pernambuco*, 23 fev. 1914, p. 1)<sup>80</sup>.

Ainda nessa nota, são descritas outras imagens gráficas críticas, como a que satirizava o transporte público, apresentando a data da inauguração de bondes elétricos (referente ao ano anterior) e uma legenda: “É mentira!”. Ainda, mais adiante, “o modelo da tração no Recife: dois burros puxando um veículo a exclamarem: Não podemos mais[...]” (*Diário de Pernambuco*, 23 fev. 1914, p.1).

Pode-se perceber que as mensagens apresentadas nas imagens estavam direcionadas para o público do baile, que fazia parte de uma sociedade letrada à época, e relativamente pequena. De certa forma, esta parte da sociedade tentava modernizar o país aproximando-o aos padrões europeus. As críticas revelavam as dificuldades dessa modernização e as expectativas frustradas pela lentidão e pelos problemas do processo.

Nesses eventos havia as denominadas comissões de recepção, formadas pelos organizadores dos bailes e familiares, que tinham a função de recepcionar os convidados (SILVA L., 2009). Neste ano, além de executar a decoração, H. Moser também fez parte da comissão de recepção da festa.

Como apontado anteriormente, era comum que os jornais informassem sobre os bailes carnavalescos antes do evento ocorrer. Por vezes, uma visita era feita ao local a fim de conhecer a decoração e recolher outras informações. Assim, o baile de 1915 no Cassino Olindense foi noticiado com antecedência, tanto no *Diário de Pernambuco* (31 jan. 1915), quanto no *Jornal pequeno* (5 fev. 1915, p.3), ressaltando, este último, em publicação um dia antes do evento, a decoração feita por H. Moser, já então sócio do Cassino. Assim como no ano anterior, a decoração feita por Moser possuía um tom crítico. Dessa vez, a imagem ilustrada em forma de quadro se referia a um blefe

<sup>80</sup> Cassino Olindense. O Baile de sábado. *Diário de Pernambuco*, 23 fev. 1914, p. 1.

ocorrido com 120 sacos de açúcar na capital do Recife, como descreve uma nota do *Jornal Pequeno*:

Sobre uma respeitável pilha de sacos com açúcar acha-se dormindo um usineiro, vendo em sonho a realização do almejado negócio. Além desta chistosa crítica, notam-se em diversos quadros espalhados nas demais salas, outras muitas, todas felicíssimas e de máxima atualidade. (*Jornal Pequeno*, 5 fev. 1915, p. 3).

A nota do *Diário de Pernambuco*, por sua vez, apesar de elogiar a decoração, não cita H. Moser como artista responsável. Em geral, as notas sobre o baile do *Cassino Olindense* anunciam que após a festa havia um trem/bonde para Recife, revelando, com isso, que muitos participantes eram moradores da cidade vizinha. Como mostra nota no jornal: “Após a reunião (*soirée masquée*) haverá bonde para esta capital” (*Diário de Pernambuco*, 5 fev. 1916, p. 2).

Não se pode afirmar que H. Moser foi responsável pela decoração do *soirée masquée* do Cassino Olindense do ano seguinte, 1916, já que o artista não foi referenciado por essa atividade nas fontes periódicas pesquisadas. Pode-se apenas suspeitar disso, considerando o fato de seu nome aparecer em uma das notas do *Diário de Pernambuco* (*Diário de Pernambuco*, 5 fev. 1916, p. 2), assim como o do tio Adolpho Doederlein, como parte dos sócios que convidam o jornal para o evento, como apontado anteriormente em citação. O *Diário de Pernambuco* tece elogios à decoração, em uma nota às vésperas da festa, como: “salões decorados em estilo moderno; ornamentação de apurado gosto artístico”. (*Diário de Pernambuco*, 26 fev. 1916, p. 2).

O último registro do trabalho de decoração de H. Moser para os bailes de carnaval do Cassino Olindense foi em 1917, ano em que o Brasil efetivamente entra na guerra. Uma pequena nota, na primeira página do jornal *A Província* (10 fev. 1917, p. 2), enfatiza o gosto artístico da ornamentação do então sócio benemérito sr. Henrique Moser. Além disso, como era comum, evidenciam a instalação da iluminação elétrica da festa, descrita como “profusa e abundante”, mencionando o engenheiro responsável.

Essas festas eram sempre descritas com expressões que evocavam requinte, como “luxuosos salões do Cassino Olindense”, “suntuosíssimo baile à fantasia, assistiu o mundo elegante de Pernambuco” (*Jornal do Recife*, 23 fev. 1914, p. 1). Além da decoração, essas notas comentam sobre a música e a iluminação, como

“poderosas lâmpadas elétricas iluminarão todo o ambiente de luxo e conforto” (*Jornal Pequeno*, 5 fev. 1915, p. 3). Eram elencados os sócios que enviavam convites à imprensa como aqueles que faziam parte da comissão da festa. Verifica-se entre esses nomes pessoas influentes na sociedade, como Arthur Lundgren, responsável pela gestão de Olinda entre 1913 e 1916 (*Diário de Pernambuco*, 31 jan. 1915), e Othon Bezerra de Mello, comerciante e industrial de evidência nacional (*Diário de Pernambuco*, 5 fev. 1916).

A experiência com decorações carnavalescas adquirida por H. Moser nessa época é transmitida anos depois para seu aluno e assistente, Lula Cardoso Ayres. Segundo Lima (2011), o aprendizado com H. Moser o gabaritou a fazer as decorações de rua e clubes do Recife.

A família de H. Moser residente no Recife e o comércio próspero do qual viviam serviram não apenas como motivação para a vinda de Moser para a cidade, mas também como facilitadores de suas relações profissionais como artista.

#### **4.2.3 Mais artista que comerciante**

O encerramento da Casa Allemã do Recife impulsiona H. Moser a entrar, de forma definitiva, no mundo das artes visuais e gráficas no Brasil. Entretanto, como foi apontado anteriormente, ele já desenvolvia algumas atividades de criação visual mesmo como um comerciante bem estabelecido. Assim, esse tópico procura destacar algumas produções visuais desenvolvidas pelo artista antes do encerramento do comércio familiar e os primeiros relacionamentos advindos desta prática profissional.

Enquanto sócio da Casa Allemã do Recife, H. Moser realizou atividades criativas tanto em favor do próprio comércio, como vitrines de vanguarda e publicidades para periódicos; quanto para outras demandas externas, como decorações carnavalescas, alcançando um público além dos fregueses da loja. Nesse período, também começara a ilustrar quadros de formaturas para diversas instituições de ensino superior no Recife, uma atividade que continuará a desenvolver ao longo de sua vida. Weber (1987) aponta também que, nas horas vagas do trabalho na loja, ele se dedicava à pintura, retratando amigos e parentes, bem como ministrava cursos particulares de pintura e arquitetura. Entretanto, com um olhar nos primórdios do Design, destaca-se, nesse tópico, a participação de H. Moser em um concurso para um cartaz comercial

– promovido pelo medicamento Puritol –, em 1916, além da criação de um cartaz para a Cervejaria Pernambucana, com a data provável de 1917, e outros artefatos gráficos.

Quadros de formaturas com detalhadas ilustrações que se mesclavam emoldurando as fotografias dos formandos parecem ter sido uma prática comum à época. O artista Antonio Vera Cruz (1858-1912), segundo Oliveira (2018), ilustrou nove desses quadros, entre os anos de 1904 e 1912, então um antecessor a H. Moser nessa atividade. As fontes pesquisadas revelam que, assim como Vera Cruz, H. Moser ilustrou diversos quadros de formandos, um total de quatorze. Enquanto ainda sócio da Casa Allemã do Recife – até 1917 –, a pesquisa revelou a criação de dois desses quadros para a Escola Livre de Engenharia de Pernambuco, sendo um em 1915 [Quadro 6] e o outro em 1917, entretanto ele continua a desenvolver esta atividade até meados da década de 1930, como mostra o Quadro 6.

Quadro 6 - Quadros de formandos executados por Heinrich Moser

Instituições de ensino dos quadros de formatura	Autor das fotografias	Fontes pesquisadas
Quadro dos formandos da Escola Livre de Engenharia de Pernambuco 1915.	Photographia Piereck	WEBER (1987, p. 24)
Quadro dos formandos da Escola Livre de Engenharia de Pernambuco 1917.	Photographia Piereck	<i>Diário de Pernambuco</i> , 28/04/1917, p. 4; <i>Jornal do Recife</i> , 29/04/1917, p. 3
Colégio Salesiano - Ex-alunos, formandos em nível superior, cogitam homenagear professores com um quadro (a notícia não confirma se foi feito).	Photographia Piereck	<i>Diário de Pernambuco</i> , 07/02/1918, p. 2
Quadro dos formandos da Escola Livre de Engenharia de Pernambuco 1918.	<i>Photographia Piereck</i>	<i>Diário de Pernambuco</i> , 16/08/1919, p. 3
Quadro dos Bacharéis 1922.	<i>Photographia Piereck</i>	<i>Diário de Pernambuco</i> , 15/12/1922, p. 3; <i>A Província</i> , 15/12/1922, p. 1
Quadro dos formandos da Escola de Engenharia de Pernambuco 1921.	<i>Photographia Piereck</i>	<i>Jornal do Recife</i> , 15/12/1922, p. 3
Quadro dos formandos da Escola de Engenharia do Pernambuco 1923.	<i>Photographia Piereck</i>	<i>A Província</i> , 3/04/1924, p. 3; <i>Diário de Pernambuco</i> , 3/04/1924, p. 5
Quadro de Bacharéis 1924.	<i>Photographia Piereck</i>	<i>Jornal do Recife</i> , 12/03/1925, p. 1
Quadros dos formandos em Farmácia 1925.	<i>Photographia Piereck</i>	<i>Diário de Pernambuco</i> , 10/04/1925, p. 1
Quadro dos primeiros formandos de Medicina 1925.	<i>Photografia Piereck</i>	<i>Luiz Barreto; Diário de Pernambuco</i> 11/12/1925
Quadro de Bacharéis 1929.	<i>Photographia Piereck</i>	<i>Jornal do Recife</i> , 8/12/1929, p. 6
Quadro dos Doutorandos Faculdade de Medicina 1932.	<i>Fotografia Fianza</i>	<i>Diário de Pernambuco</i> , 15/09/1932

Quadro dos Doutorandos Faculdade de Medicina 1933 (Moser e Shaper).	<i>Foto Studio</i>	<i>Diário de Pernambuco</i> , 03/12/1933, p. 1, 10/12/1933, p. 6
Quadro Bacharéis de 1933.	<i>Fotografia Fidanza</i>	<i>Diário de Pernambuco</i> , 7/12/1933, p. 1
Quadro dos formandos da Escola L. C. Smith, 1934.	Não cita	<i>Diário de Pernambuco</i> , 7/02/1934

Fonte: elaborado pela autora (2023)

Figura 43 - Quadro formandos da Escola Livre de Engenharia de Pernambuco 1915



Fonte: Weber (1987, p. 24)

A apresentação inaugural de cada quadro de formandos muitas vezes era motivo para eventos solenes, noticiados pelos jornais locais. É provável que isso se deva ao fato de o acesso à educação em nível superior ser possível, à época, apenas para uma pequena parcela da população, como ressalta Souza Barros (2015, p. 219): “um privilégio das classes dominantes”. As notas nos jornais emitiam elogios ao talento e à habilidade de Moser nas ilustrações dos quadros dos formandos e bacharéis: “Merece atenção especial, na confecção do quadro, a inédita pintura do *passe-partout*, trabalhada pelo pincel magistral do consagrado artista sr. Henrique Moser” (*A Província*, 15 dez. 1922, p. 1).



Campinas, no estado de São Paulo, com origem austríaca, trabalha no Recife entre fins do século XIX e nas primeiras décadas do XX<sup>82</sup>, cidade que tinha tradição na atividade fotográfica desde então, como já visto anteriormente. Contemporâneo do português Francisco du Bocage (1860-1919) e do pernambucano Manoel Tondella (1861-1921), em sua carreira, Piereck recebe prêmios internacionais e produz diversas fotografias para revistas e jornais da cidade. Estabelece em Recife a *Photographia Piereck*, local onde foram expostos, diversas vezes, trabalhos de artistas locais, como o próprio H. Moser, Henrique Elliot, Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) e outros como o caricaturista Fausto Silvério Monteiro (Fininho). Além disso, os quadros de formaturas, muitos desses feitos em parceria com H. Moser, também foram expostos neste salão, a exemplo do quadro dos bacharéis de 1922 noticiado no jornal *A Província*: "Do programa (da formatura) consta a inauguração do bellissimo quadro de formatura, hoje, à noite, na *Photographia Piereck*" (*A Província*, 15 dez 1922, p. 1).

A estreita ligação de H. Moser com a *Photografia Piereck* pode ser constatada não só pela feitura, em conjunto, de trabalhos para os quadros de formaturas, mas também pela criação de um rebuscado cabeçalho, feito pelo artista, para esta empresa fotográfica [Figura 45]. Além disso, foram encontradas algumas fotografias, em acervos familiares, assinadas pelo fotógrafo, como a foto da Figura 46, também reproduzida na revista *Renascença*, como será visto adiante.

---

<sup>82</sup> O "artista fotógrafo" Louis Piereck (1880-1931): <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=20730>. Acesso em: 20 mar. 2021.

Figura 45 - Cabeçalho para *Photo-Piereck*

Fonte: Weber (1987, p. 17)

Figura 46 - Foto de H. Moser assinada por Louis Piereck, 1918



Fonte: acervo familiar

Observa-se que somente a partir de 1932, após a morte de Piereck, é que Moser passa a contar com a colaboração de outra empresa fotográfica para a criação de quadros de formatura, a Fotografia Fidanza, outra destacada empresa no ramo.

A divulgação de quadros dos formando e bacharéis nas fontes pesquisadas revela, além da parceria de H. Moser com profissionais da fotografia, a relação com o artista Balthazar da Câmara. Ainda em 1913, *A Província* divulga (23 dez. 1913, p. 1) a exposição em uma das vitrines da Casa Allemã do Recife de um quadro para as formandas do Colégio Prytaneu feito por Balthazar da Câmara. Esse artista torna-se um frequente parceiro de H. Moser em outras atividades, tanto no campo das artes visuais, como nas artes gráficas, com ilustrações para livros. Também, na nota no *Diário de Pernambuco* (28 abr. 1917, p. 4) sobre o quadro da Escola Livre de Engenharia de Pernambuco, em 1917, é pertinente observar entre os formandos o nome de Isaac Gondim, engenheiro que nos anos seguintes trabalha junto a H. Moser em reformas de igrejas.

Ainda, paralelamente às produções para quadros de formaturas, decorações para bailes de carnaval e a atuação como comerciante – principal fonte de renda até 1917 –, H. Moser desenvolve algumas criações no campo das artes gráficas. Entre essas, vale a pena ressaltar dois cartazes, um referente a um curioso concurso para promoção de um medicamento e outro para uma empresa de bebidas, ambos produtos fabricados no estado de Pernambuco<sup>83</sup>.

O que desperta atenção na participação de H. Moser em um concurso para um cartaz comercial é o empenho do artista por esse tipo de produção, relacionada ao campo do Design gráfico. Apesar da situação financeira estável proporcionada pela Casa Allemã do Recife e um crescente reconhecimento como artista pela sociedade, ele participa de uma seleção para criação de um material gráfico comercial, que não possuía o mesmo prestígio das artes visuais. Com isso, de certa forma demonstra que apreciava realizar produções no campo das artes gráficas, distinto das artes visuais, pelos objetivos informacionais específicos voltados a um determinado público. Esse era um tipo de atividade com que H. Moser costumava trabalhar na Alemanha.

---

<sup>83</sup>Nota sobre a fábrica Cervejaria Pernambucana, fundada em Pernambuco (*A Província*, 3 maio 1914).

O concurso tinha como objetivo divulgar um medicamento denominado “Puritol”, promovido pelo próprio fabricante, Affonso de Gusmão. Os jornais locais<sup>84</sup> noticiavam o certame informando que havia uma exposição dos cartazes concorrentes, todos assinados por pseudônimos, na Associação dos Empregados do Comércio, durante quinze dias até o julgamento. As diretrizes para participação do certame são assim descritas: “Os cartazes deverão ser de tamanho sempre maior a 50 x 80, constando de *charges* de 3 a 4 cores em *crayon*, pastel, aquarela ou óleo” (*Jornal do Recife*, 30 set. 1916).

Tanto no dia da inauguração da exposição dos cartazes quanto no da entrega do prêmio, houve um evento festivo com a presença de autoridades do estado e da imprensa, animadas por banda de música. Após a exposição, os prêmios foram entregues aos vencedores (*Diário de Pernambuco*, 5 nov. 1916), sendo H. Moser classificado em primeiro lugar e em seguida os artistas Mário Nunes, Waldemar Costa (Wald), João Ranulpho (J. Ranulpho), Balthazar da Câmara e Manoel Bandeira. Alguns desses artistas, anos depois, estão junto com H. Moser na Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) e outros produzem, assim como ele, imagens ilustradas para jornais da cidade.

Vários foram os comentários sobre o trabalho de H. Moser. Uma nota assinada pelo pseudônimo de “Um acadêmico” escreve para a redação do jornal *A Província*, na coluna “Nos domínios da arte”, proferindo os seguintes comentários elogiosos:

Henrique Moser é um artista que todo o Recife inteligente conhece e admira. Os seus quadros agradam pela vivacidade de cores e execução correta. Antes da “Exposição de cartazes” [Puritol] em que Moser foi distinguido como o primeiro prêmio por um júri consciencioso, já diversos dos seus trabalhos prendiam a atenção de quantos cultivam a arte da pintura. Noite de Núpcias e Marinha pernambucana alcançaram, quando expostos na Galeria Elegante, merecido êxito. [...] Na composição de cartazes, Moser é de extrema felicidade. A prova está nas galerias da *Casa Alemã*. Tem um reclame constituído por uma figura de mulher que convida o público para assistir a caridosa festa no Blucher. O desenho é perfeito, com efeitos admiráveis efeitos de luz e perspectiva. É um cartaz com magníficas qualidades. Estas exposições ainda que de arte comercial, são os melhores incentivos para os nossos artistas, que se iniciam sem estímulo do povo, sem cuidado do governo (*A Província*, 25 jan. 1917, p. 2).

---

<sup>84</sup> *Diário de Pernambuco* (29 out. 1916, p. 3), *Jornal do Recife* (30 set. 1916, p. 3), *Jornal Pequeno* (30 out. 1916, p. 2).

Essa nota detalhada demonstra o quanto H. Moser despertava atenção e se destacava na dita “arte comercial”. Infelizmente, não foram encontradas imagens dos cartazes referentes ao concurso para o medicamento Puritol.

Por outro lado, na pesquisa exploratória em 2018 (LÓCIO, 2018), foi encontrado em acervo familiar um surpreendente exemplar de um cartaz [Figura 47] criado por H. Moser para a *Cervejaria Pernambucana*, na data provável de 1917, segundo a família. O impresso, que está emoldurado em base de eucatex, com uma proteção plastificada, foi registrado fotograficamente e salvaguardado em acervo digital. Este cartaz traz algumas interessantes inferências quanto às configurações visuais utilizadas no seu design.

A concepção gráfica utilizada nesse cartaz criado por H. Moser mostra características em comum aos movimentos cartazistas comerciais europeus do final do século XIX e início do século XX. É possível perceber algumas referências estilísticas dos designers associados a *Plakatstil*. Apesar de o elemento pictórico não estar apresentado de forma extremamente sintética como no referido estilo, são utilizadas em sua maior parte cores uniformes para definir formas e sombras, sem o recurso de mudança gradual no tom. Ressalta-se, também, a utilização de elementos visuais simplificados, como os traçados incompletos para ilustrar os detalhes do terno e dobras da camisa. Dessa forma, observa-se uma representação pictórica com uma gama restrita, sem muitas minúcias. A imagem central é apresentada sobre um fundo de cor uniforme, dissociada de um contexto cenográfico, com um enquadramento, segundo o modelo de Ashwin (1979), disjuntivo. Assim, pode-se perceber alguns aspectos formais em comum nesse cartaz de H. Moser com as produções comerciais, apresentadas a seguir, de Ludwig Hohlwein<sup>85</sup> de 1914 [Figura 48] e Hans Rudi Erdt, de 1910 [Figura 49], designers referências do *Plakatstil*.

---

<sup>85</sup>Algumas produções de Ludwig Hohlwein, como relatado no tópico 4.1, foram impressas na empresa que H. Moser trabalhou, ainda em Munique, a *Vereinigte Druckereien und Kunstanstalten*.

Figura 47 - Cartaz produzido por H. Moser para a Companhia Cervejaria Pernambucana



Fonte: acervo familiar

Figuras 48 e 49 - Imagens comerciais criadas por Ludwig Hohlwein (1914) e Hans Rudi Erdt (1910)



Fonte: <https://katalog.arthistoricum.net/>; [br.pinterest.com](https://br.pinterest.com)

Ainda no cartaz da Companhia Cervejaria Pernambucana, quanto aos elementos verbais é interessante observar a criação dos letramentos (*lettering*) feitos por H. Moser, em especial a relação das letras com a ilustração. Ressalta-se, na parte superior do cartaz, a configuração da palavra “Guaraná”, na qual a cauda<sup>86</sup> desce da letra inicial “g” se prolonga até esconder-se atrás da figura feminina, que com seu chapéu também esconde parte da letra “r”. Este arranjo promove uma ousada interação entre a imagem figurativa feminina com as letras. Por trás, um fundo em cor escura emoldura a ilustração. Esses recursos visuais, com diferentes camadas e planos na imagem, causam ao espectador uma sensação de profundidade. Na parte inferior do cartaz, o nome da empresa também apresenta aspecto de ter sido feito manualmente, por se perceber a olho nu variações na forma de uma mesma letra.

Além das observações formais, procurou-se identificar em cada produção gráfica de H. Moser qual foi o estabelecimento comercial responsável pela impressão, agregando assim mais informações sobre as possíveis relações profissionais do artista. Assim, além da assinatura de H. Moser indicando a autoria do cartaz, verifica-se, na extremidade inferior, o registro da gráfica onde foi realizada a impressão: “EST. GRAPHICO M. DRECHSLER RUA DO BOM JESUS 20 RECIFE”. Esta forma de assinatura da empresa gráfica do alemão Max Drechsler foi também encontrada pela pesquisadora Edna Cunha Lima (1998, p.195), em diversos produtos impressos, como rótulos de doces e Guaraná no ano de 1917. Dados como estes podem contribuir para revelar como funcionava o cenário da indústria gráfica pernambucana e como acontecia a relação de Moser nesse meio.

Figura 50 - Detalhe da assinatura do Estabelecimento Graphico M. Drechsler



Fonte: acervo familiar

Outro aspecto pertinente de averiguação se refere às empresas solicitantes desses impressos gráficos. Algumas informações sobre a Companhia Cervejaria Pernambucana são reveladas pelos jornais pernambucanos da época. Fundada em 1913, pelo então cônsul da Alemanha em Pernambuco, Albert Groschke, a fábrica

<sup>86</sup>Cauda: traço, geralmente curvo, que avança abaixo da linha de base em letras como “g” e “q” (BUGGY, 2021).

ficava situada em um prédio de três andares, na Rua da Aurora, hoje centro da cidade do Recife. Além da cerveja e do Guaraná, anunciado no cartaz criado por Moser, a fábrica produzia “Gazozas”, “Águas de Mesa” e outras bebidas sem álcool. Antes da primeira guerra, A. Groschke tinha em sua empresa um cervejeiro alemão titulado na Baviera como responsável pela fabricação. Depois, a fábrica teve a participação de diversos acionistas brasileiros<sup>87</sup>. Entretanto, não se pode afirmar que esse cartaz foi uma demanda da fábrica de cerveja ou da própria gráfica, o Estabelecimento Graphico M. Drechsler. Ressalta-se que ambas as empresas eram de conterrâneos de H. Moser.

Este capítulo procurou abordar a vida e produção de H. Moser, desde a sua chegada ao Brasil, em 1910, até 1917, quando se fecha um ciclo na vida do artista. Percebe-se, no levantamento desses primeiros anos, que desde o início sua trajetória é permeada tanto pelas atividades no campo das artes gráficas<sup>88</sup>, como nas artes visuais. Embora estivesse ocupado com os negócios da Casa Allemã do Recife, além de outros trabalhos apresentados anteriormente, H. Moser exercita atividades artísticas e algumas dessas são prestigiadas pelos jornais locais. Como exemplo, um quadro feito em pastel, exposto na Galeria Elegante, recebe elogios na primeira página do jornal *A Província*: “É um trabalho que impressiona bem pela fixidez do colorido e beleza do conjunto, depondo brilhantemente das irrecusáveis aptidões artísticas do apreciado desenhista”(A *Província*, 26 out. 1915).

Verificou-se as primeiras relações profissionais de H. Moser advindas das produções desenvolvidas, como o proprietário da indústria gráfica Drechsler. Algumas dessas relações profissionais se tornaram verdadeiras parcerias, em especial o fotógrafo Louis Piereck e Balthazar da Câmara. Este último destaca-se pela presença constante na vida de H. Moser desde os primeiros anos no Recife, até em fases posteriores, como se verá adiante. Assim, em apenas sete anos após a chegada ao Brasil (entre 1910 e 1917), H. Moser, enquanto sócio da tia, participa de atividades diversas, amplia suas relações profissionais, executa trabalhos criativos com destaque e reconhecimento na mídia jornalística, por seu talento artístico.

---

<sup>87</sup>Informações obtidas nas edições: *Jornal do Recife*, 28 jun. 1913, p. 1; 14 set. 1913, p. 2; 4 maio 1914, p. 5; 16 jul. 1917, p. 7.

<sup>88</sup>O trabalho em artes gráficas, como também as criações para vitrines e decorações, feitos por H. Moser, podem ser considerados como parte das chamadas artes aplicadas.

## 5 UM ARTISTA POR INTEIRO [1918-1931]

Este capítulo versa sobre uma fase bastante prolífica na vida profissional de H. Moser. Será visitado o período que se inicia em 1918, momento em que H. Moser definitivamente estabelece sua vida profissional independente dos negócios familiares, até 1931, ano anterior à fundação da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP). Durante esses anos H. Moser se torna reconhecido como artista de talento e passa a trabalhar exclusivamente com as artes, incluindo as artes gráficas, além de projetos de arquitetura. Como se notará mais adiante, o artista se dedicará relativamente menos à arquitetura e mais às artes visuais e gráficas. Pelo analisado, H. Moser passa a se dedicar exclusivamente à sua arte, o que se torna possível graças ao expressivo aumento de demanda. É nesse período que ele se torna inteiramente artista, sobrevivendo apenas das suas obras.

A proposta deste capítulo é de discutir a trajetória e produção do artista de forma integrada e, para isso, tenta-se seguir uma linha cronológica. No entanto, para facilitar a avaliação da produção do artista, foi necessário de vez em quando fugir dessa ordem cronológica. Assim, como pode ser percebido, em alguns trechos, agrupam-se produções de um mesmo tipo, embora sejam de períodos distintos da vida do artista.

Para entender melhor a trajetória de H. Moser no campo das artes gráficas no Recife é importante listar brevemente sua inserção profissional nas artes em geral nessa cidade. Analisam-se, primeiramente, os trabalhos do início de sua carreira que eram mais relacionadas à arquitetura e às artes visuais, ou às chamadas “belas artes”. Foi nesses campos que H. Moser começa a ser conhecido em Recife. Na sequência, o capítulo apresenta as produções gráficas do artista nesta fase, os anúncios publicitários; a sua colaboração para a indústria editorial, com produção de capas de livros e ilustrações internas; os trabalhos para a imprensa periódica, revistas, jornais e polianteias, e ainda sua atuação como professor particular, além de participações em eventos sociais e culturais no estado.

Como costuma ocorrer ainda hoje em dia, também naquela época demandas por trabalhos artísticos dependiam muito de contatos sociais. Várias dessas demandas se relacionavam à vinculação de H. Moser a determinados grupos da sociedade da época. Assim, procura-se levantar as suas relações sociais com profissionais e artistas contemporâneos a ele. Em certa medida tentou-se identificar a relação de H.

Moser com outros artistas gráficos que eram seus contemporâneos. Foi possível encontrar relação entre eles: alguns foram colegas de trabalho de H. Moser, outros seus alunos.

## 5.1 INÍCIO DA CAMINHADA NA ARTE E NA ARQUITETURA

Como já foi comentando antes, após o incêndio da Casa Allemã em 1917, H. Moser se dedica exclusivamente às atividades artísticas, arquitetônicas e às artes gráficas, sendo esta última o foco desta pesquisa. Todas essas atividades se desdobravam em paralelo, seja para criações de capas de jornais, revistas, publicidades, quadros para formaturas; ou para pinturas artísticas, esculturas, reformas, murais e execução de vitrais, pelos quais ficou mais conhecido. Embora fosse muito chamado para desenvolver várias atividades, durante esse período H. Moser ainda se recuperava das dificuldades, que, como alemão, enfrentou no período da Primeira Guerra Mundial (WEBER A., 1987).

A década de 1920 foi marcada na história por grandes transformações nas formas de representações e configurações visuais. É nesse contexto que foram avaliadas inicialmente as diversas atividades realizadas por H. Moser enquanto artista gráfico e a sua trajetória. Mas não se pode deixar de comentar de forma breve algumas obras que projetaram H. Moser no cenário artístico do estado e que de certa forma contribuíram para o aumento das demandas em projetos também na área gráfica, editorial e na imprensa periódica. Essas atividades realizadas pelo artista estavam relacionadas à expansão da indústria gráfica e da construção civil (DIMITROV, 2013).

Assim, entre os trabalhos que não estavam relacionados à indústria gráfica desenvolvidos por H. Moser, logo após o término da Primeira Grande Guerra, é pertinente mencionar obras artísticas em igrejas no Recife, Olinda e em cidades de outros estados. Os principais jornais da capital pernambucana costumavam divulgar as reformas realizadas nas igrejas da cidade e os profissionais responsáveis por elas. Desta forma, apontam que H. Moser realizou na Matriz de São José pinturas e decorações (*Diário de Pernambuco*, 8 fev. 1921), na Igreja da Boa Vista executou cinco vitrais na cúpula da capela-mor (*A Província*, 24 dez. 1921), e diversas obras na Igreja Nossa Senhora do Carmo, essas mencionadas na mídia com maior frequência.

Aliás, a confecção do vitral na Igreja da Boa Vista só foi possível em Pernambuco porque o artista comprou uma prensa de chumbo como a da escola em que estudou (SILVA J., 1982; WEBER A., 1987), como já mencionado anteriormente, sendo esse, possivelmente, o seu primeiro vitral.

A filha de H. Moser, Freya Weber (1996), conta, em seu livro escrito para os familiares, que para ele adquirir essa prensa precisou juntar todas suas economias, ficando completamente sem recursos financeiros. Ela sublinha que realmente dinheiro era algo que não interessava muito a seu pai e ressalta que ele sempre dizia: “gostaria de encontrar alguém que assumisse as despesas da família e me deixasse somente trabalhar” (WEBER F., 1996, p. 17). Entende-se que este trabalho se refere à criação de produções visuais em geral, sejam artísticas ou gráficas.

O primeiro convite para realizar uma obra artística de grande porte, depois da perda do estabelecimento comercial familiar, foi para a Igreja Nossa Senhora do Carmo. O artista estava passando por problemas financeiros por ser alemão – o que, naquele período, fazia com que fosse considerado inimigo. Freya Weber (1996, p. 15) comenta que seu pai dizia à época: “parece que alemão não precisa comer”.

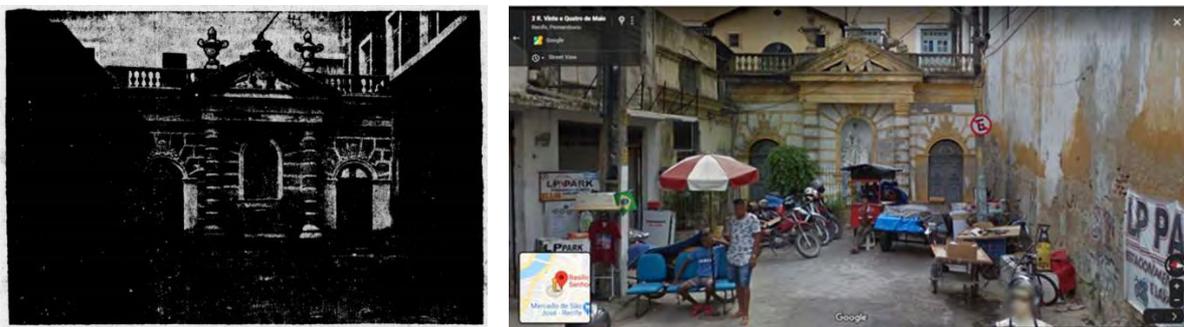
Para a Igreja Nossa Senhora do Carmo, que seria elevada à Basílica em 1922, H. Moser realizou pinturas, esculturas e vitrais para sacristia e reformas arquitetônicas. No entanto, o trabalho mais referenciado é o quadro intitulado *A Coroação de Nossa Senhora do Carmo*<sup>89</sup> (*A Província*, 15 abr. 1920, p. 1; *Diário de Pernambuco*, 15 abr. 1920, p. 3; *Jornal do Recife*, 18 abr. 1920; *Jornal Pequeno*, 11 dez. 1920). Foram diversas notas elogiosas referentes a esta obra, levando H. Moser a se dirigir à redação do *Jornal do Recife* para agradecer pessoalmente. Esse quadro continuou sendo comentado e lembrado nos jornais nos anos seguintes, em especial nas comemorações do dia da padroeira do Recife. Dentre as reformas feitas por H. Moser para essa basílica, Weber (1987) lamenta a não preservação da pintura do teto, retirada na década de 1970 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Pernambuco (IPHAN), pois consideraram que estas intervenções descaracterizaram a decoração original (DIMITROV, 2013). Esses trabalhos feitos por

---

<sup>89</sup> Esse quadro representa a cerimônia religiosa na qual foi realizada a coroação da imagem de N. S. do Carmo no Recife, em 1919, momento em que a população agradecia o final da Primeira Guerra Mundial. Disponível em: <https://www.cepe.com.br/noticias/historia-viva-de-n-sra--do-carmo>. Acesso em: 01 jun. 2020

H. Moser também são destacados na revista *Ilustração Brasileira*<sup>90</sup> (jun. 1924, nº 46, não paginado), de circulação nacional, no volume comemorativo dos cem anos da Confederação do Equador. Além disso, H. Moser foi responsável pela reforma da parte posterior da Basílica, na Rua Marquês do Herval. Parte da fachada reformada por ele pode ser vista nas duas fotos da Figura 51, uma logo após a reforma em 1920, e outra na situação em que se encontra na atualidade. Apesar da baixa qualidade da foto de 1920, ainda mais prejudicada pela reprodução digital do acervo, é possível ver que essa fachada continua praticamente a mesma.

Figura 51 - Parte posterior da Basílica do Carmo após reforma em 1920 e como está em 2022<sup>91</sup>



Fonte: BN Digital, *Jornal do Recife*, 11 maio 1922 e *Google Maps* 2022

Balthazar da Câmara, artista que executou algumas dessas obras em parceria com H. Moser – como os vitrais da Matriz da Boa Vista e a decoração da Basílica de N. S. do Carmo –, quando entrevistado pelo *Jornal do Recife* (6 jan. 1922), ressalta a determinação do colega e sua capacidade artística:

Cheguei mesmo a declarar a Moser o meu desânimo na completa execução dos vitrais no dia determinado para serem entregues. Ele, como um soldado herói no campo de batalha, disse-me: — “Os vitrais estarão prontos no dia determinado no contrato, custe minha vida se assim for preciso!” Trabalhamos como verdadeiros loucos juntamente com nossos operários três dias e três noites foram ligadas sem interrupção. [...] Moser é a verdadeira alma do artista. Em arte não quer conhecer o interesse monetário, quer o triunfo artista. [...] Considero uma feliz casualidade entre nós, a existência desse artista. [...] Moser é digno de encômios que, com raríssimas exceções, Recife lhe não saber fazer (*Jornal do Recife*, 6 jan. 1922, p. 1).

Como será observado mais adiante, Balthazar da Câmara esteve presente em vários momentos na vida profissional de H. Moser, participando em exposições

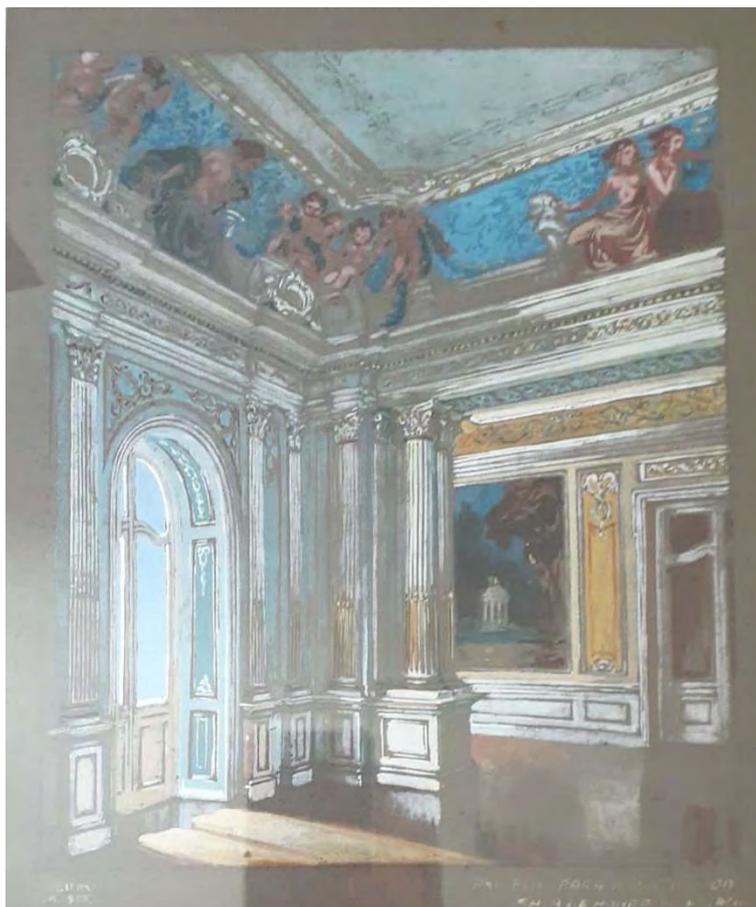
<sup>90</sup> A *Ilustração Brasileira* tinha como um dos diretores J. Carlos, que também ilustrou a capa desta edição especial, de forma luxuosa, com uso da cor dourada e detalhes em relevo.

<sup>91</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/705110/85325>. Acesso em: 17 fev. 2022.

coletivas de quadros e também em trabalhos editoriais, ilustrando livros conjuntamente.

Além disso, a parceria entre os artistas ocorre também na obra para a Catedral de Alagoas, no estado vizinho de Pernambuco. O trabalho nessa catedral levou H. Moser a constantes viagens para Maceió, muitas vezes acompanhado do engenheiro Isaac Gondim, da firma Odebrecth & Gondim. Ainda junto a essa empresa, H. Moser apresenta projeto arquitetônico para remodelação do Palácio do Governo (*Jornal Pequeno*, 10 set. 1920). Como a pesquisa nos jornais não encontrou nenhuma referência nem do início nem da finalização dessa obra, provavelmente esse projeto nunca saiu do papel. Suspeita-se, inclusive, que a imagem abaixo [Figura 52], gentilmente enviada por Karin Frehse, neta de H. Moser, referente a um projeto para o governo do estado, que não foi adiante, seja essa remodelação do Palácio do Governo.

Figura 52 - Estudo para projeto não efetivado para reforma de prédio público



Fonte: acervo familiar, Karin Frehse

Ainda enquanto arquiteto, em 1923, H. Moser realizou um projeto ousado para a Ponte da Boa Vista (WEBER A., 1987) e participou de uma concorrência para projetar o Palácio da Justiça de Pernambuco, contudo, ambos não foram executados (LÓCIO, 2018). Então, essa foi uma fase de ampliação da atuação profissional de H. Moser, no Recife, em diversos ramos, não só nas artes visuais, mas também na arquitetura, e, com isso, também das suas relações profissionais.

Assim, no início da década de 1920, dez anos após chegar a Pernambuco, H. Moser tinha suas expertises profissionais já reconhecidas e já havia construído um círculo de amigos. Pelas dificuldades financeiras enfrentadas após a perda da Casa Allemã, a família deixa a casa à beira mar em Olinda, que havia sido projetada por ele para sua tia Julia Doederlein, e se muda para a Rua São Bento, 153, no bairro do Varadouro, na mesma cidade. Somente em anos seguintes a família vai residir em Recife. Nesta nova residência em Olinda, H. Moser pensava em sobreviver por meio de aluguel de quartos e alguns alemães de fato passaram a viver lá, desta forma um conterrâneo ajudava o outro (WEBER F., 1996). Nesta casa também montou seu ateliê, como pode ser confirmado por um anúncio publicado no *Jornal do Recife*, em 1920 [Figura 53]. É um anúncio à procura de uma modelo para posar em seu ateliê, que desperta atenção pelo fato de requisitar uma “Moça branca”, provavelmente pelo fato de as imagens de santos e outras figuras religiosas em geral serem baseadas na raça branca, seguindo valores da sociedade da época.

Figura 53 - Endereço onde se localizava o ateliê de H. Moser. Anúncio solicitando modelo



Fonte: *Google Maps*, 2022 e a direita *Jornal do Recife*, 11 mar. 1920

Segundo Freya Weber (1996), como a crise econômica após a Primeira Guerra resultou em uma grave inflação alemã, os parentes de H. Moser sugeriram que ele

vendesse sua casa em Munique. Pelo fato de o artista não ter tido comercial, concordou com a venda, que foi realizada em 1923. Foi uma grande frustração, pois com a instabilidade financeira do país, o valor da casa correspondeu ao custo do selo usado na carta que ele recebeu com os documentos de quitação de venda (WEBER F., 1996).

Apesar das dificuldades enfrentadas, sua inserção na sociedade e na classe artística foi muito boa, como pode ser observado pela participação atuante em alguns eventos, como em uma exposição de quadros junto a outros artistas como Mário Nunes, Carlos Chambelland, Álvaro Amorim, Fedora Monteiro, entre outros, com a finalidade de arrecadar verba para construção de um monumento ao artista Telles Junior (*A Província*, 12 jul.1920). Além disso, sua proximidade com a maior empresa gráfica da cidade à época, Dreschler, fica mais evidente quando sua irmã se casa, em 1920, com um dos funcionários, Ernesto Hesse. Uma nota no *Diário de Pernambuco* (20 abr. 1920) relata a noite festiva, promovida por membros da colônia alemã do Recife, em comemoração a essa união. Também seu reconhecimento como artista na mídia jornalística era constante: três notas de jornais<sup>92</sup>, por exemplo, teceram elogios à sua habilidade e rapidez para executar um retrato a bico de pena do comendador José Baltar, sem precisar que o modelo posasse por tantas horas.

Esses são alguns trabalhos artísticos e arquitetônicos produzidos por H. Moser citados nos jornais nesse período, como referenciados por outras fontes. Os outros trabalhos nesses campos realizados pelo artista nas décadas seguintes, como os vitrais, serão apontados no próximo capítulo, mas não serão aprofundados, considerando que não são o foco desta tese.

## 5.2 AS PRODUÇÕES GRÁFICAS

Naquela época, alguns profissionais, bem poucos, em Recife e em outras partes do Brasil, trabalhavam de forma mais exclusiva para as artes gráficas. Já H. Moser diversificava sua produção entre trabalhos gráficos e artísticos em geral e arquitetônicos, como mencionado acima. No entanto, é pertinente mencionar que os trabalhos desenvolvidos por ele enquanto artista gráfico nem sempre recebiam a

---

<sup>92</sup> *Jornal Pequeno*, 10 set. 1920, p. 2; *Jornal Pequeno*, 15 set. 1920, p. 3; *Jornal do Recife*, 17 set. 1920, p. 1.

mesma atenção na mídia em se comparando com os relacionados às belas artes. Mas isso não era específico para o caso dele. Os artistas gráficos em geral não eram celebrados nessa época. Como observa Cardoso (2005, p 181), as atividades artísticas aplicadas ao comércio e à indústria, no período anterior ao modernismo, eram consideradas de menor valor cultural.

Foram várias as produções gráficas realizadas por H. Moser. Após levantamento fica evidente que a partir da segunda década do século XX ocorre um aumento de sua atuação nessa área. Foram encontradas criações para capas e ilustrações em livros, peças publicitárias comerciais, outros tipos de peças de Design gráfico comuns à época, além de uma maior colaboração do artista em periódicos e jornais de grande circulação. O aumento por essa demanda provavelmente está atrelado à evolução na indústria nacional, aos avanços tecnológicos no meio editorial e às transformações sociais ocorridas na década.

Cardoso (2005) aponta que foi um período importante para a consolidação da indústria nacional de modo geral e o Design acompanhou essa evolução. Revela que a partir da década de 1920 ocorre um amadurecimento na atividade projetual com o “uso sistemático do projeto gráfico como fator de apelo comercial” (CARDOSO, 2005, p. 13).

Um dos trabalhos do artista que se destaca nesta fase inicial de sua contribuição para a indústria gráfica pernambucana é uma capa para partitura de uma valsa composta em comemoração ao aniversário de dois anos do armarinho Rosa Branca [Figura 54]. Essa capa de partitura é ressaltada no *Diário de Pernambuco* (29 fev. 1920, p. 2) pelo seu excelente trabalho gráfico, “com uma bela figura alegórica, trabalhada com arte e perfeição”. Impressa em papel couchê, essa partitura foi enviada pela loja à clientela que desejava recebê-la. Um exemplar desse impresso está guardado e emoldurado em acervo familiar.

A capa dessa partitura demonstra clara influência do *art nouveau*. Pode-se perceber características desse estilo pelo uso de temas florais, folhagens, formas curvilíneas e sinuosas. Essa referência está presente nos principais elementos pictóricos apresentados, formados pela figura feminina, com cabelos longos ondulantes, vestindo uma roupa esvoaçante que segura de forma suave uma flor na cor branca sobre um fundo composto por folhas verdes.

Como apontado no capítulo 3, o *art nouveau* circulava na Europa desde os cartazes de Toulouse-Lautrec (1864-1901) na França, e na Alemanha se dissemina inicialmente em Munique, cidade em que H. Moser nasceu e estudou. Dessa forma, H. Moser trouxe essa referência em seu repertório europeu. É possível também vincular a esse movimento, que valorizava muito o uso do vidro, sua competência artística nas produções de vitrais (MARIZ, 2018).

O *art nouveau* como estilo gráfico surge no Brasil desde os primeiros anos do século XX por meio de revistas como *Kosmos*, *Para Todos*, *O Malho*, a *Careta*, entre outras, sendo J. Carlos um dos principais ilustradores nesse período (CARDOSO, 2005, p. 102).

Figura 54 - Capa para partitura em estilo *art nouveau*, 1920

Fonte: acervo familiar

A forma de utilização de alguns ingredientes específicos nesta ilustração, segundo definição do modelo de Ashwin (1979), reflete algumas características desse estilo. Os elementos pictóricos são apresentados de forma detalhada, pelo uso de vários recursos gráficos para transmitir a ideia de luz, sombra, profundidade e volume tornando-se assim uma ilustração com a gama expandida. Além disso, há um certo dinamismo no elemento pictórico, transmitido pelo tecido esvoaçante, pelo cabelo ondulante e pela posição corporal da figura feminina em posição de movimento. Ainda, o uso de cores com pouco contraste produz suavidade e leveza à imagem.

Um artifício compositivo evidente observado nessa capa é a variação de escala entre os elementos pictóricos presentes: percebe-se em tamanho maior a rosa e as folhas verdes ao fundo, provocando ideia de proximidade desses elementos com o espectador, enquanto, em relação à figura feminina, há uma sensação de maior distância. Ocorre, assim, uma variação da proxêmica, recurso usado provavelmente para destacar o elemento em escala maior, a rosa branca, que é o nome da loja e da valsa apresentada no impresso. Assim, com a utilização de uma escala irreal (a flor maior do que a figura feminina), a imagem pictórica apresenta-se de forma não naturalista.

O elemento verbal com maior destaque nessa capa é o letreiramento do título, “Rosa Branca”, que apresenta um arremate sinuoso nas extremidades de algumas letras, seguindo assim o estilo *art nouveau* da ilustração. H. Moser tem um trabalho no campo de letreiramento que desperta atenção pelas diferentes composições e variadas criações de desenhos e formatos de letras.

### 5.3 ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS EM PERIÓDICOS

Além de materiais gráficos, como o desenvolvido para o armarinho Rosa Branca, H. Moser criou anúncios publicitários para outras empresas comerciais da cidade do Recife. É provável que essas demandas por trabalhos gráficos e publicitários recebidas pelo artista no início da década de vinte se devessem ainda aos relacionamentos criados enquanto sócio da Casa Allemã do Recife. Entre esses trabalhos foram identificadas publicidades para a empresa J. Pessoa de Queiroz & Cia, ainda na década de 1920, e, na década posterior, anúncios para a Moinho do Recife nas revistas *Olha a Curva* (1934) e *Fanfarra* (1935), estas duas últimas encontradas no livro de Cavalcante e Barreto Campello (2014, p. 95). Os proprietários dessas empresas possuíam forte poder econômico no estado. Ainda há anúncios que foram veiculados nas capas do *Jornal do Commercio*, em maior número, na década de 1930, como será visto adiante. Ressalta-se que H. Moser pode ter executado anúncios para diversas outras empresas, no entanto, nessa pesquisa identificamos apenas os anúncios para essas duas citadas. Para se afirmar com certeza a autoria de uma produção gráfica, esta precisa ser identificada com a assinatura do artista, ter sido mencionada em livros ou mídias jornalísticas, ou, ainda, fazer parte de acervos familiares.

H. Moser realizou anúncio para a J. Pessoa de Queiroz & Cia, de propriedade dos irmãos João e José Pessoa de Queiroz, que possuíam muitos outros negócios e eram considerados como um dos líderes econômicos de Pernambuco nesta década por Souza Barros (2015, p. 39). O historiador Luiz Nascimento (1966) destaca também a participação dos irmãos para impor um determinado candidato na eleição realizada após a morte do governador José Rufino Bezerra Cavalcanti, em 1922.<sup>93</sup> Além disso, é importante destacar que os irmãos Pessoa de Queiroz (João, José e Francisco) eram proprietários do *Jornal do Commercio*, jornal para o qual, como se verá adiante, H. Moser produzirá uma série de capas ilustradas.

O anúncio para a empresa J. Pessoa de Queiroz & Cia, que teve a autoria de H. Moser identificada pela assinatura, foi veiculado nas três primeiras edições da revista pernambucana *Renascença*<sup>94</sup>, em 1921, sendo o primeiro impresso na cor alaranjada com moldura verde e os outros na cor preta, localizados sempre na quarta capa<sup>95</sup> [Figura 55]. Essa mesma empresa anuncia na quarta edição dessa revista, porém com outra configuração e sem assinatura, de modo que não se pode identificar a autoria.

Antes de analisar esse anúncio, vale informar sobre a revista em questão. *Renascença* era uma revista semanária, impressa pela empresa Editora Pernambucana, e foi lançada em setembro de 1921. No mês de sua estreia são encontradas notas elogiosas nos jornais *Diário de Pernambuco* (18 set. 1921, p. 1) e *A Província* (20 set. 1921, p. 3).

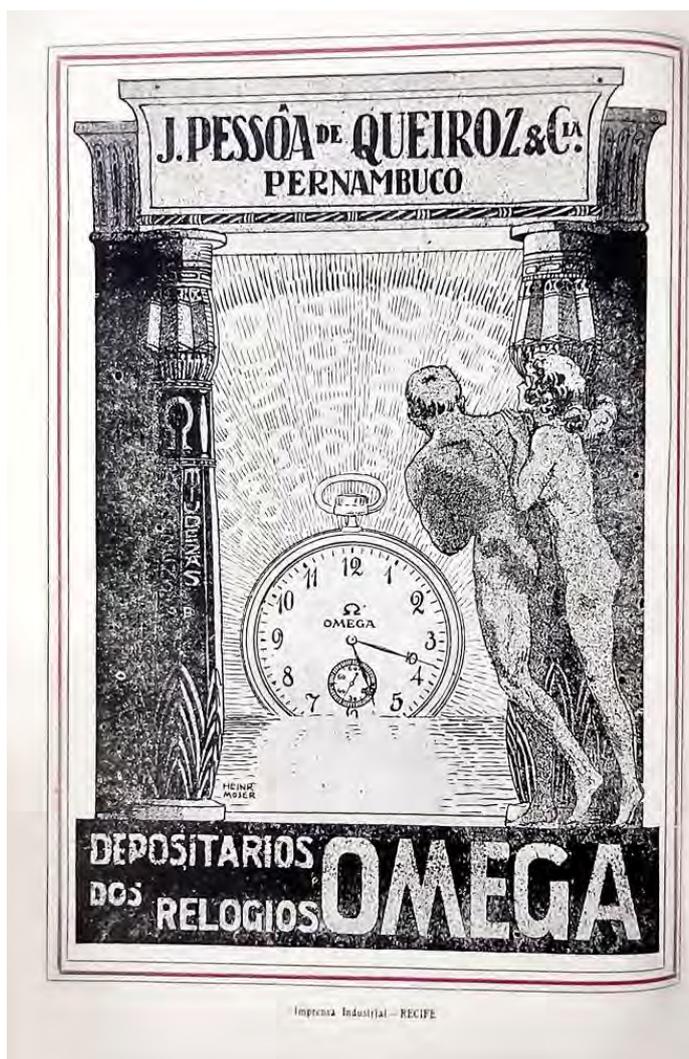
---

<sup>93</sup>Sobre esse fato, Nascimento relata: “Os irmãos Pessoa de Queiroz, com apoio indireto do Presidente da República e as simpatias da guarnição do Exército, preparavam o terreno para dar posse a Lima Castro, mediante uma intervenção federal. Três meses viveu a cidade em constante desassossego, sob aparato militar, ocorrendo choques com a força policial e entre partidários exaltados. Tudo terminou quando os políticos, ante a interferência do Clero, decidiram estabelecer um acordo, escolhendo um tércios, extra-eleição, que foi o juiz Sergio Teixeira Lins de Barros Loreto, o qual assumiu a governança no dia 18 de outubro” (NASCIMENTO, 1966, vol. II, p. 228).

<sup>94</sup>Existiram outros dois periódicos com o nome *Renascença* no início do século XX: um que circulou no Rio de Janeiro em 1904 (MELO; RAMOS, 2011) e outro em 1914, ligado a Faculdade de Direito de Pernambuco (NASCIMENTO, 1975).

<sup>95</sup>O termo “quarta capa”, ou “contracapa”, se refere à capa de trás de uma publicação.

Figura 55 - Anúncios impressos em cor e em preto em edições da *Revista Renascença* (1921)



Fonte: Setor de Obras Raras / Biblioteca Pública do Estado (BPE/PE)

Com o propósito de divulgar um relógio, a ideia compositiva do anúncio criado por H. Moser está carregada de simbolismo. Podem-se perceber algumas dessas características simbólicas quando se avalia esse anúncio pelos ingredientes do modelo de análise proposto por Ashwin (1979). Apesar de o anúncio conter como elemento pictórico uma representação figurativa do homem e da mulher em proporção realista, a ilustração não pode ser considerada naturalista devido à forma como os outros elementos estão apresentados na cena. Assim, observa-se à direita da imagem um casal despido olhando um relógio, que, como um sol, nasce no horizonte. A marca do relógio, Ômega, é representada graficamente pelo próprio símbolo grego, que carrega o significado de fim. Talvez, possa-se inferir, nessa concepção, a ideia de tempo, de início e fim, que o relógio pode medir. O início é sugerido pela sugestão de

um amanhecer ensolarado, além da presença de um casal (Adão e Eva?), e o fim pelo símbolo grego ômega usado no logotipo e no nome do relógio.

O enquadramento se apresenta conjuntivo pela ideia de conjunto composto por um cenário completo com forte interação entre a figura e o fundo. Com diferentes planos de profundidade, a composição sugere que o espectador esteja próximo ao casal, provocando, com isso, um convite para olhar junto com eles a mesma cena central, o relógio.

Já como elemento esquemático, observa-se uma forma retangular na parte superior da ilustração apoiada por colunas gregas, que envolve e destaca o nome da empresa responsável, J. Pessoa de Queiroz & Cia. Entre os outros elementos verbais apresentados, é interessante destacar a repetição do nome “ômega” criada em negativo por um delicado e trabalhoso desenho de linhas, que em forma de raio compõem um fundo em torno da imagem do relógio. Os outros elementos verbais, visivelmente desenhados à mão, mostram a habilidade e conhecimento de H. Moser quanto à criação e às escolhas da tipografia. Além disso, revelam uma preocupação quanto à organização e à hierarquia visual, considerando que o artista utiliza tamanhos distintos entre determinadas palavras, indicando assim o que o leitor deve ver primeiro.

Além desse anúncio para o relógio Ômega, é interessante observar o destaque que H. Moser recebeu na primeira edição da revista *Renascença*. Como outras personalidades da sociedade à época, uma foto dele figura em página exclusiva dessa revista [Figura 56]. Com o mesmo destaque, foi encontrada uma foto do artista Carlos Chambelland<sup>96</sup>, que também trabalhava na área gráfica. O historiador Luís do Nascimento (1982) aponta que esta primeira edição foi constituída por retratos (a cargo da fotografia *Fidanza*, que já foi citada em capítulo anterior nesta tese) de personalidades das ciências e das letras, com “interessantes matérias artísticas, de

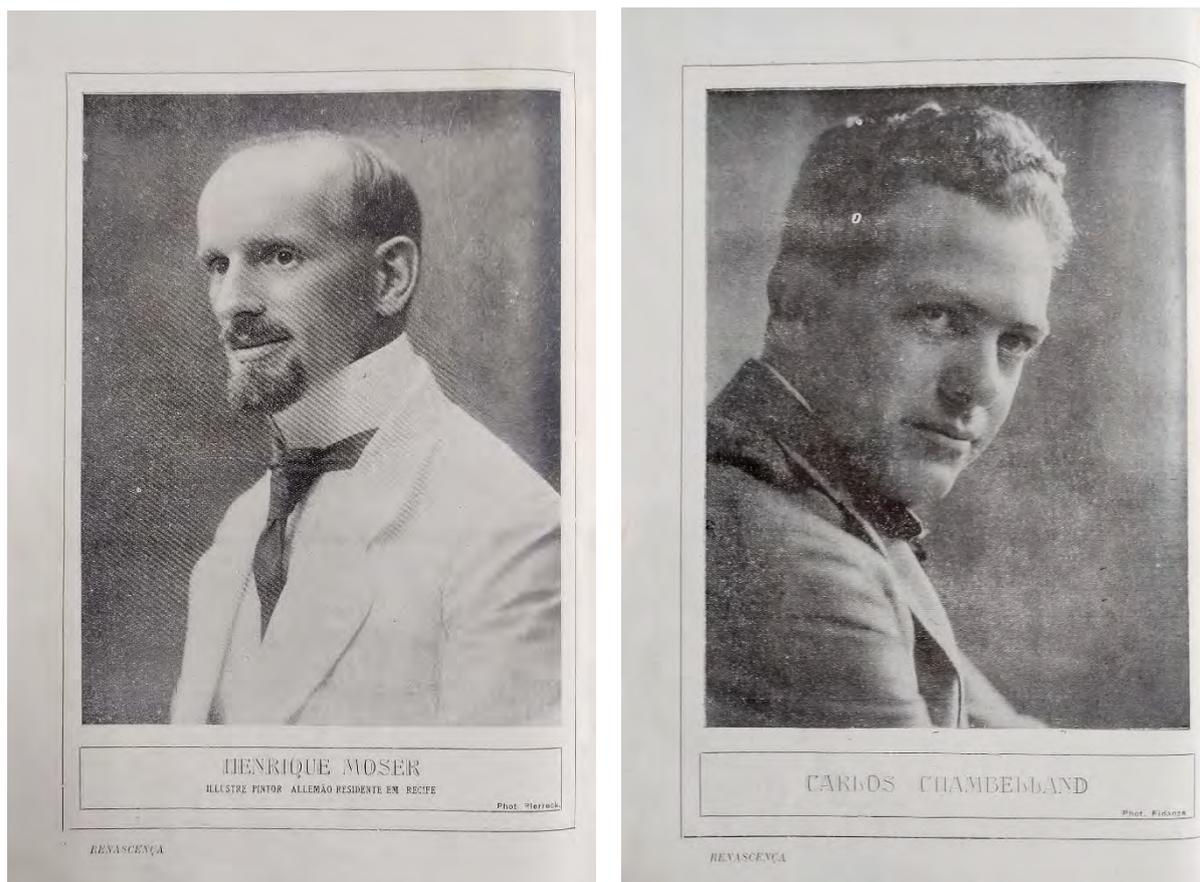
---

<sup>96</sup>Carlos Chambelland foi mestre de Balthazar da Câmara (SILVA J., 1984), parceiro constante de H. Moser em muitos trabalhos profissionais, como também de Lula Cardoso Ayres (DIMITROV, 2013). Chambelland era pintor, decorador, professor de pintura e desenho. Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, entre 1901 e 1907, e em 1908 vai para Paris. Dois anos após seu retorno, viaja para Pernambuco, onde permanece por três anos, realizando trabalhos de decoração e dedica-se ainda a estudar os aspectos e costumes locais (Carlos Chambelland. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6113/carlos-chambelland>. Acesso em: 10 dez. 2021. Verbete da Enciclopédia.)

elementos femininos e da sociedade pernambucana, flagrantes da cidade e por anúncios ilustrados” (NASCIMENTO, 1982, p. 131).

Ainda, vale ressaltar que esse semanário ilustrado e de vida efêmera (contando apenas com 4 edições) ficava situado na Rua Barão de Vitória, mesma rua onde se situava a Casa Allemã do Recife.

Figura 56 - Fotografias de H. Moser e Carlos Chambelland na revista *Renascença* (set. 1921)



Fonte: Setor de Obras Raras / Biblioteca Pública do Estado (BPE/PE)

Outros dois anúncios criados por H. Moser são para a empresa Moinho Recife e estão no livro *Ilustração e Artes Gráficas - Periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco 1875-1939* [Figura 57]. Os autores desse livro apontam que, a julgar pela diversidade de outros anúncios, esta companhia devia ter uma atividade realmente intensa (CAVALCANTE; BARRETO CAMPELLO, 2014). Nos anos seguintes, Lula Cardoso Ayres também faz peças gráficas para essa empresa.

A autoria de H. Moser pode ser identificada nesses dois anúncios por um deles conter assinatura e por existir uma versão do outro em acervo familiar.

Figura 57 - Anúncios para a empresa Moinho Recife, 1934 e 1935



Fonte: Cavalcante e Barreto Campello (2014, p. 95)

#### 5.4 MESTRE E ARTISTA

Nessa época, H. Moser teve alguns alunos particulares, entre os quais se destacam Lula Cardoso Ayres, Percy Lau e Nenah Boxwell. Ele foi, além de grande mestre, amigo desses alunos, que se tornaram seus discípulos e admiradores. Foram poucos alunos e o fato de H. Moser não ter tido interesse em dar mais aulas particulares, segundo Clarival do Prado Valladares (1979), seria um forte indício que as encomendas por seus serviços garantiam uma renda suficiente para o artista. Na verdade, como comentado anteriormente, H. Moser não se preocupava muito com grandes retornos monetários.

Em 1922, Lula Cardoso Ayres, com apenas 12 anos de idade, torna-se aluno de H. Moser. As aulas seguem por dois anos na residência de Ayres. Em um breve depoimento no livro de Weber (WEBER A., 1987), o artista Lula Cardoso Ayres relata a sua experiência como aluno de H. Moser e os primeiros aprendizados recebidos na arte da pintura:

Orgulho-me hoje em reconhecer que os segredos artesanais da difícil arte de pintar aprendi, com entusiasmo, com o professor Moser. Comecei aprendendo como se deve lavar os vários tipos de pincéis para que eles estejam sempre “obedientes”. Aprendi os segredos das várias técnicas e a importância dos suportes, e de suas reações diante da aplicação dos vários meios de se usar as diversas tintas para se obter os efeitos desejados (CARDOSO AYRES apud WEBER, 1987, p. 55).

Ainda, Ayres conta que logo depois foi convidado para frequentar o ateliê de H. Moser, que mantinha a tradição europeia na qual o mestre tinha seus alunos como aprendizes e auxiliares. Ele não esquece a alegria que sentiu quando foi considerado por seu mestre como aprendiz e auxiliar. E assim, quando H. Moser foi convidado para

realizar a decoração no salão do Clube Internacional para o carnaval de 1924, contou com a ajuda do então discípulo. Ayres recebeu a incumbência de produzir sozinho um dos painéis do salão da forma que desejasse, e essa foi sua primeira oportunidade de sentir a responsabilidade de pintar (WEBER A., 1987; DIMITROV, 2013). A admiração ao mestre pode ser percebida no depoimento presente no livro de Ângela Weber.

Silva (1982) destaca que o conhecimento adquirido por Lula Cardoso Ayres com H. Moser vai marcar sua obra. De fato, Eduardo Dimitrov (2013) percebe uma correlação entre o universo temático de H. Moser e o de Ayres, pelo viés regionalista, em especial nas encomendas particulares feitas ao vitralista (DIMITROV, 2013). Essa tendência também é comentada em nota no *Diário de Pernambuco*, que destaca como H. Moser aproveita “os assuntos nordestinos, motivos de flora e fauna, tipos característicos da região e cenas de costumes nas decorações” em vitrais nas residências particulares (*Diário de Pernambuco*, 3 mar. 1932, p. 3).<sup>97</sup>

H. Moser e Lula Cardoso Ayres compartilham o viés regionalista, como foi visto anteriormente. Esse viés era, na opinião de Gilberto Freyre, a marca do modernismo nordestino (DIMITROV, 2013). Isso pode ser observado, por exemplo, no vitral “As lavadeiras”, realizado em 1930 para uma residência, com tema refletindo costume local [Figura 58]. Essa é uma característica que H. Moser e Lula compartilham.

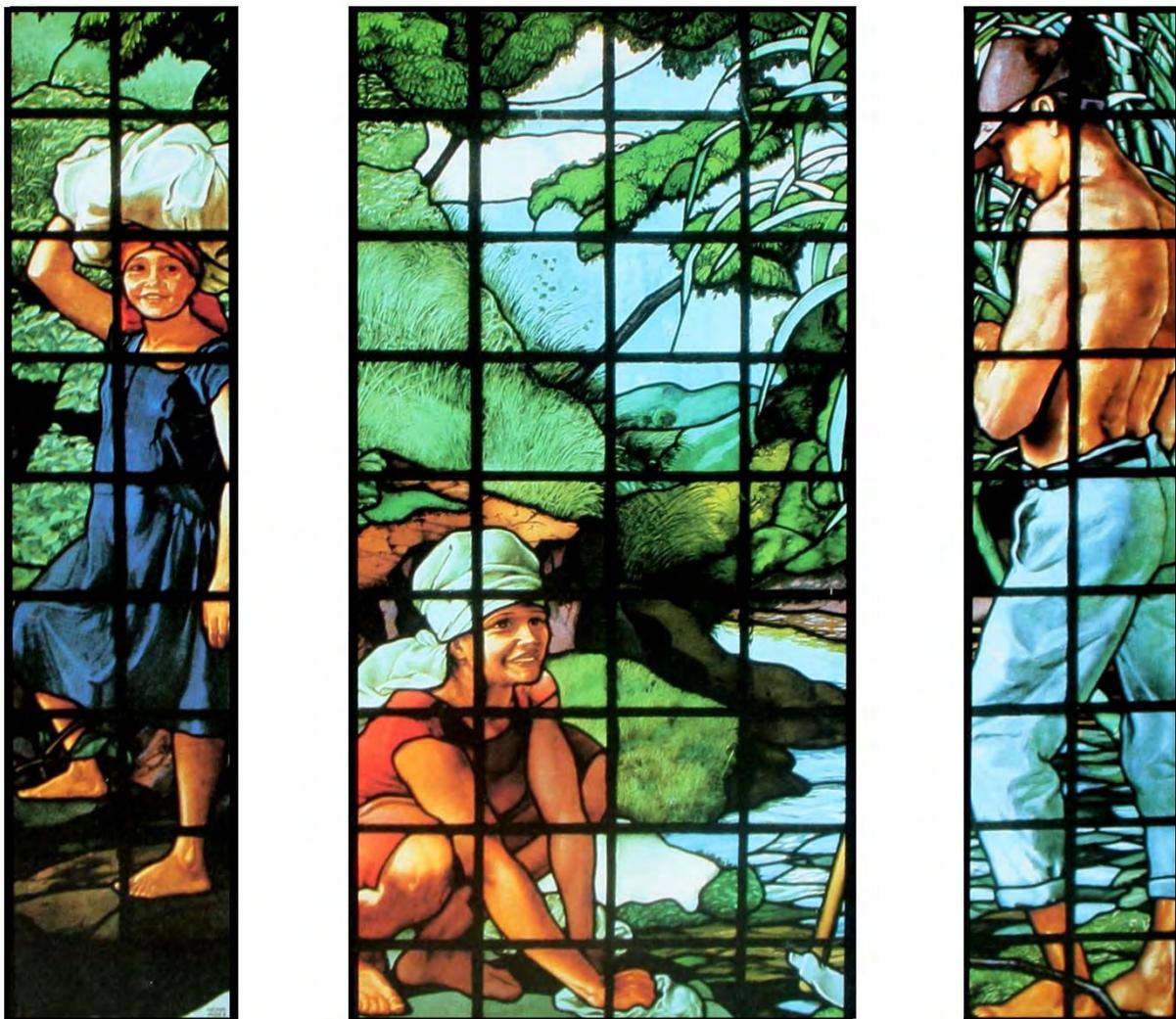
É provável que a relação entre H. Moser e a família de Lula Cardoso Ayres tenha sido duradoura. Uma nota no jornal revela que dez anos após as primeiras aulas, H. Moser pinta um retrato como homenagem póstuma ao pai de Lula, João Cardoso Ayres, inaugurado solenemente no seu trigésimo aniversário de morte (*Diário de Pernambuco*, 10 jun. 1932, p. 4). João Cardoso Ayres foi muito rico em vida e conhecido por sua usina de açúcar (Cucau).

Como já foi sublinhado em trabalho anterior (LÓCIO, 2018), H. Moser teve uma grande influência na obra de Ayres, especialmente pela constante busca de novos processos, técnicas e materiais (idem, p. 40).

---

<sup>97</sup>LARA, Rui. *Diário de Pernambuco*. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_11&pasta=ano%20193&pesq=Moser&pagfis=571](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_11&pasta=ano%20193&pesq=Moser&pagfis=571)  
Acesso em: 8 jan. 2022.

Figura 58 - "As Lavadeiras". Vitral em residência



Fonte: Weber (1987)

H. Moser chegou a ter um certo reconhecimento nacional quando em 1922 foi premiado com uma medalha de ouro<sup>98</sup> na Exposição Internacional comemorativa do Centenário da Independência do Brasil (1822-1922), realizada no Rio de Janeiro, então capital federal. O evento, que se iniciou em 7 de setembro de 1922 e perdurou até agosto do ano seguinte, tinha como objetivo apresentar as principais modalidades de trabalho existentes no Brasil, incluindo entre elas a das belas artes. Esse foi um grandioso evento e teve a participação de treze países (MOTTA, 2016; MELO; RAMOS, 2011).

<sup>98</sup>Informação colhida no Memorial Denis Bernardes nos documentos relativos a Escola de Belas Artes do Recife.

Estranhamente, não foram encontradas maiores informações sobre esse prêmio, que conferiu um reconhecimento profissional em nível nacional a Moser. Apesar de ser um dado bem relevante na vida do artista, não é citado no livro de Ângela Weber nem era do conhecimento de sua família. Esse dado foi encontrado unicamente na orelha de um livro que H. Moser ilustrou e em documentos referentes a Escola de Belas Artes, como parte de um breve currículo do artista.

Ainda, no final de 1922, H. Moser participa de uma exposição de pintura em parceria com Balthazar da Câmara, no Gabinete Português de Leitura. Essa exposição foi noticiada nos principais jornais da cidade (*A Província*, 27 dez. 1922, p. 1; *Jornal do Recife*, 21 dez. 1922, p. 3; *Diário de Pernambuco*, 21 dez. 1922, p. 1; *Jornal Pequeno*, 19 dez. 1922, p. 2). Entre os temas dos quadros expostos, foram mencionadas as paisagens da terra pernambucana e os aspectos de costumes regionais. Nessa ocasião, H. Moser expõe também os trabalhos de seus alunos e discípulos: o jovem Percy Lau, então com 19 anos; Nenah Boxwell; e Lula Cardoso Ayres, apontado na mídia com uma “brilhante vocação artística” (*Jornal Pequeno*, 19 dez. 1922, p. 3). No dia do encerramento da exposição, uma nota do *Jornal da Província* (31 dez. 1922, p. 3) informa o número reduzido de quadros vendidos (apenas dois) e lamenta a indiferença da população às questões de arte.

Desse modo, neste segundo decênio do século XX, a inserção de H. Moser no circuito artístico cultural e seu reconhecimento profissional em Pernambuco são cada vez mais consolidados. Nos jornais da época foram registradas ocorrências de várias notícias que apontam o caminho trilhado pelo artista, com participações em eventos culturais, evidenciando a ampliação de sua rede de relações sociais. Como exemplo, em agosto de 1922, Fausto Silvério, ou seja, Fininho, que se torna um caricaturista de destaque em Recife, expõe na *Photographia Piereck* caricaturas e charges de várias figuras da época, entre essas, a de H. Moser (*Diário de Pernambuco*, 1 set. 1922, p.1).

## 5.5 CONTRIBUIÇÕES DE H. MOSER NA INDÚSTRIA EDITORIAL

A atuação de H. Moser no setor editorial coincide com o período de maior expansão do setor livreiro no país (CARDOSO, 2005). Cardoso (2005) aponta que ocorreram mudanças na concepção e confecção de livros na década de 1920 que serviram como base para o “surto” editorial na década seguinte. Esse autor argumenta

que a substituição de importação no setor editorial teve início no contexto da Primeira Guerra Mundial (CARDOSO, 2005).

No início do século XX não era comum os livros possuírem ilustração nas capas. Em geral, essas eram compostos apenas por elemento tipográfico. Por volta da década de 1920 surge a cultura de capas ilustradas<sup>99</sup>, embora a produção dessa prática seja mais conhecida após meados da década de 1930 (CARDOSO, 2005). No Brasil, Monteiro Lobato teve papel decisivo na adoção de capas ilustradas como prática comercial. Entretanto, Cardoso (2005) destaca que não foi só Monteiro Lobato o responsável pela mudança dos livros com capas ilustradas, mas diversos outros fatores. Os motivos que contribuíram para transformações como essas e outras na indústria gráfica nacional se deveram desde a aspectos tecnológicos e comerciais a socioculturais.

Neste período, essas importantes mudanças na concepção dos livros ocorrem em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, até se ter o uso sistemático de capas ilustradas. Nesse eixo, por volta de 1920 e 1930, entre os profissionais responsáveis por essa nova linguagem gráfica destacam-se J. Prado, Paim (Antônio Paim Vieira), Fernando Correia Dias, Raul Pederneiras, Fritz (Anísio Oscar Mota), Santa Rosa e Edgar Koetz. Além desses ilustradores, artistas renomados das chamadas belas artes, como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, entre outros (CARDOSO, 2005).

Em Recife, nesta década, como aponta Souza Barros (2005), não existia grande movimento editorial e muitos livros eram editados no exterior. Quando feitos na cidade, era comum que os próprios escritores tratassem da impressão de suas obras em tipografias locais, como a Nery da Fonseca. Também alguns livros eram impressos em livrarias que ofereciam trabalho tipográfico, e outros eram impressos em tipografias de revistas e jornais da época, como da *Revista do Norte*, do *Jornal do Recife* e do *Jornal do Commercio*. Além desses estabelecimentos, a *Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco* tinha função editorial, inclusive para clientes particulares (BARROS, 2005).

---

<sup>99</sup>Entende-se o projeto gráfico de uma capa de livro não como uma aplicação aleatória de elementos artísticos, mas uma tentativa sistemática de diferenciar o livro como produto industrial, agregando-lhe um grau de programação visual capaz de enriquecê-lo como objeto de comunicação não verbal (CARDOSO 2005, p. 193).

Quanto aos profissionais que executavam as capas dos livros, em Pernambuco, alguns estavam ligados às chamadas belas artes, enquanto outros se dedicavam mais exclusivamente a ilustrações comerciais. Souza Barros (2005) destaca alguns profissionais que colaboraram na produção ilustrada de livros, como Manoel Bandeira<sup>100</sup>, Luís Jardim, Nestor Silva, Joaquim Cardozo (1897-1978) e Heitor Maia Filho (BARROS, 2005, p. 242).

Apesar de não ser citado por Souza Barros (2005) entre os ilustradores de capas dessa época em Recife, H. Moser fez várias. A partir da segunda década do século XX percebe-se uma maior atuação de H. Moser na indústria editorial pernambucana. São criações gráficas não apenas para as capas dos livros, mas ilustrações que acompanhavam o texto no miolo das edições. Entre esse material foram identificadas, até o momento da pesquisa, produções para seis livros, nos anos de 1922 a 1926 [Quadro 7]. Os lançamentos de alguns desses livros eram mencionados na mídia jornalística à época, destacando o trabalho de H. Moser enquanto artista gráfico, seja na concepção das capas ou pelas ilustrações no miolo das edições. O Quadro 7 mostra, em ordem cronológica de lançamento, os títulos dos livros com que o artista colaborou, além dos nomes dos escritores e os tipos de imagens realizadas por ele.

Quadro 7 - Relação de livros com que H. Moser colaborou enquanto artista gráfico

ANO	TÍTULO DA OBRA	ESCRITOR	TIPO DE IMAGEM
1922	<i>Pernambuco no século XIX</i>	Estevão Pinto	Capa e ilustrações no miolo
1923	<i>Primeiras illusões</i>	Sá Leal	Capa
1924	<i>Cruzada Sanitária</i>	Amaury de Medeiros	Ilustrações no miolo e abertura de capítulos
1924	<i>Jazz Band</i>	Leovigildo Junior	Capa
1925	<i>Terras Pernambucanas</i>	Mario Sette	Ilustrações no miolo
1926	<i>Boa Gente – História de animais</i>	Lucilo Varejão	Ilustrações no miolo

Fonte: elaborado pela autora (2023)

Alguns aspectos gráficos dessas produções serão avaliados a seguir, a começar pelo livro *Pernambuco no século XIX*. Esse foi um dos primeiros trabalhos gráficos de H. Moser para o setor editorial em Pernambuco, conforme identificado até agora. Impresso pela Imprensa Industrial - Nery da Fonseca, o livro é de autoria de Estevão

<sup>100</sup> O artista Manoel Bandeira é homônimo do poeta Manuel Bandeira.

Pinto, escritor que colaborou em diversos periódicos pernambucanos em circulação à época, como *A Ocasião*, *Revista da Cidade*, *Revista de Pernambuco* e a revista semanal ilustrada *P'ra Você*.

As ilustrações internas do livro foram elaboradas por H. Moser e seu parceiro de tantos outros trabalhos, Balthazar da Câmara. Já a capa ficou sob a exclusiva responsabilidade de H. Moser, como revela a assinatura do artista em um detalhe na ilustração [Figura 59].

Estão presentes nessa capa dois modos de simbolização dos elementos da linguagem gráfica, apontados por Michael Twyman (1979, 1985): o verbal e o pictórico. O elemento verbal referente ao nome do autor foi composto em formato caligráfico com as primeiras letras alongadas e com sinuosos ornamentos em algumas extremidades. Já o título do livro possui um letreiramento baseado nos designs dos tipos de metais utilizados em tipografias. Apresentam caracteres serifados e contraste entre as hastes finas e grossas, com referência ao tipo *Bravour* da *Stempel*, em circulação nessa época (ARAGÃO *et al.*, 2023). Este título é rodeado por um elemento pictórico simulando formas arquitetônicas do século XIX com arabescos decorativos. O conjunto geral dos elementos pictóricos apresenta uma simetria visual, causando uma sensação de equilíbrio. As figuras humanas estão desenhadas sem muitos detalhes em sua composição (gama restrita). Apesar de a ilustração estar representada dentro de um padrão natural das regras físicas da natureza, a cena tende a não ser naturalista pelo fato de estar apoiada em uma moldura decorativa. Assim, além do tema apresentado na capa remeter ao século XIX – o transporte por uma cadeira de arruá –, todos outros elementos trazem alguma referência à época abordada, de acordo com o título do livro.

Figura 59 - Capa do livro *Pernambuco no Século XIX* (1922) e detalhe da assinatura de H. Moser



Fonte: Biblioteca do Centro de Ciências Jurídicas, UFPE - Sessão de Obras Raras

As ilustrações internas, realizadas a traços, simulam cenas do século XIX [Figura 60]. Em sua maioria, as Ilustrações apresentam um contorno marcado e possuem traços hachurados, em linhas paralelas muito próximas, para produzir efeito de sombra, volume e profundidade. Também, percebe-se o uso da cor chapada para indicar a falta de luz e o tom escuro. Como em outros trabalhos de H. Moser, há uma preocupação na representação tridimensional feita por meio de uma perfeita perspectiva. As ilustrações parecem ter sido criadas sem intenção de ter interação visual com a mancha gráfica do texto, a não ser a Figura 60 c, que foi construída em formato de “L” invertido, possibilitando o texto em seu entorno.

Outros trabalhos do artista feitos em uma cor seguem esse mesmo estilo de traçado, como ilustrações para o livro *Terras Pernambucanas* e para jornais.

Figura 60 - Ilustrações internas do livro *Pernambuco no século XIX* (1922)

Fonte: Biblioteca do Centro de Ciências Jurídicas UFPE - Sessão de Obras Raras

O livro *Terra Pernambucana* foi escrito por Mario Sette<sup>101</sup> e teve como ilustrador, além de H. Moser, Nestor Silva (1908-1939), na época com 17 anos. Era um livro adotado para leituras escolares. A primeira edição foi lançada em 1925 e a obra foi reeditada várias vezes em anos seguintes, sendo acrescentados outros vinte capítulos. O lançamento desse livro foi divulgado em notas na imprensa e na revista *Rua Nova* (Ano II, nº 7, 1924, p. 25). O autor dedica essa edição ao historiador Oliveira Lima e também aos amigos Amaury de Medeiros, Annibal Fernandes e Ulysses Pernambucano, esses três últimos figuras atuantes no governo de Pernambuco de 1922 a 1926. A análise dos trabalhos de H. Moser nessa época indica que ele também tinha relações de trabalho com o mesmo governo para o qual realizou várias obras de natureza distintas.

<sup>101</sup>Mário Sette (1886-1950) - Escritor pernambucano com vários livros publicados que pertenceu a Academia Pernambucana de Letras. Ilustraram outros livros dele, como *Maxambombas* e *Maracatus*, Perci Lau e Nestor Silva (SILVA J., 1984).

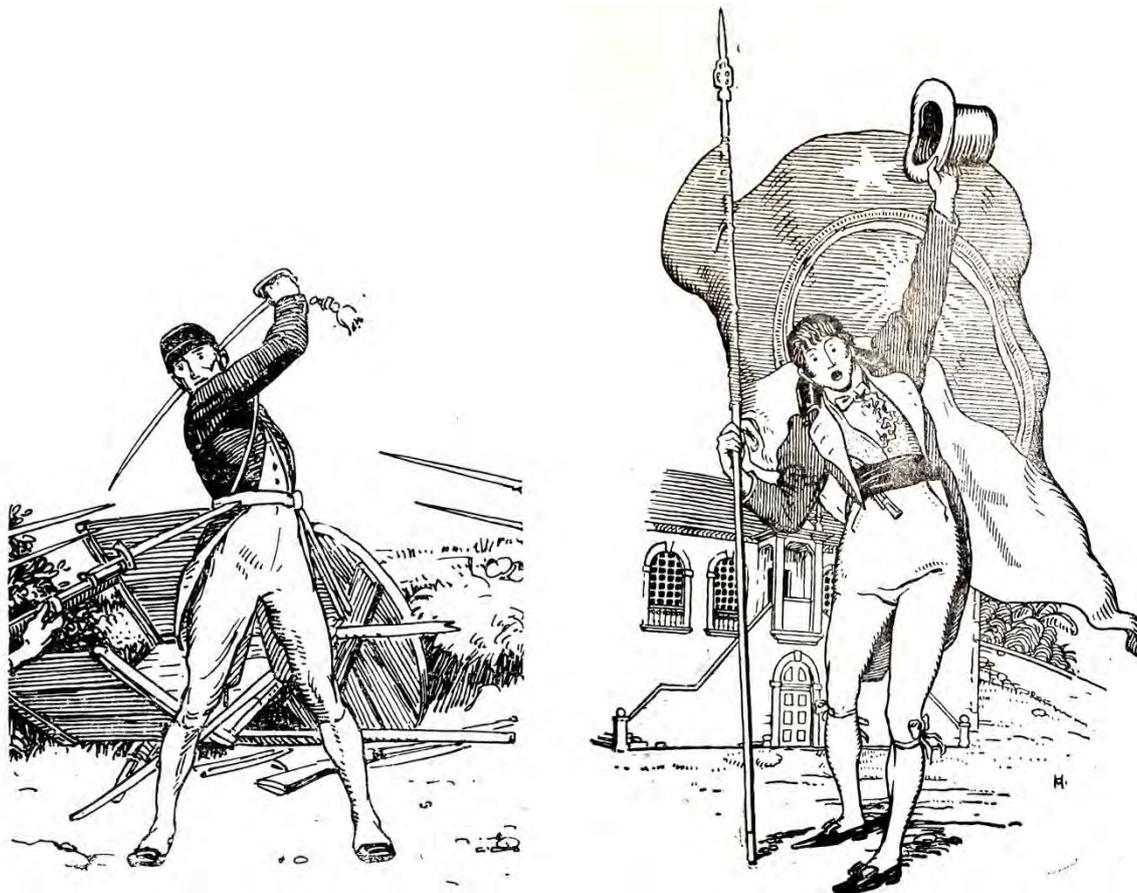
O prefácio da 10ª edição (1981), escrito por Leonardo Dantas Silva, apresenta comentários sobre os autores das ilustrações desse livro:

As ilustrações são em sua maioria de autoria deste notável artista pernambucano que foi Nestor Silva e, em menor número, de outro não menos notável cultor das artes plásticas que foi Henrique Moser (DANTAS SILVA, 1981).

Embora ambos tenham se tornado artistas renomados, no ano do lançamento do livro, Nestor Silva era um jovem de 17 anos, enquanto H. Moser já era conhecido. Apesar de ter tido uma vida curta – faleceu com trinta e um anos – Cavalcante (2012) aponta Nestor Silva como um dos artistas que teve participação efetiva na imprensa periódica local nas décadas de 1920 e 1930. Colaborou com seis publicações, entre elas a *Revista de Pernambuco*, da qual H. Moser foi o principal capista. Também Nestor Silva colaborou com a imprensa jornalística, no *Diário da Manhã* e *Diário da Tarde* (BARROS, 2015). Além disso, o seu nome foi cogitado para compor o corpo docente da Escola de Belas Artes de Pernambuco (GALVÃO, 1956).

Nestor Silva assinou cada uma das ilustrações realizadas para o livro *Terra Pernambucana*. Apesar de H. Moser não ter assinado nenhuma, infere-se que as que estão sem assinatura tenham sido executadas por ele. Ao observar uma dessas imagens e compará-la com as que H. Moser executou para o livro *Pernambuco no século XIX* pode-se perceber semelhanças na composição do traçado, provavelmente feito a bico de pena [Figura 61].

Figura 61 - Ilustrações em dois livros distintos com o mesmo tipo de traçado: *Terra Pernambucana* (à esquerda) e *Pernambuco no século XIX* (à direita)



Fonte: Livros de Mário Sette (1925) e Estevão Pinto (1922)

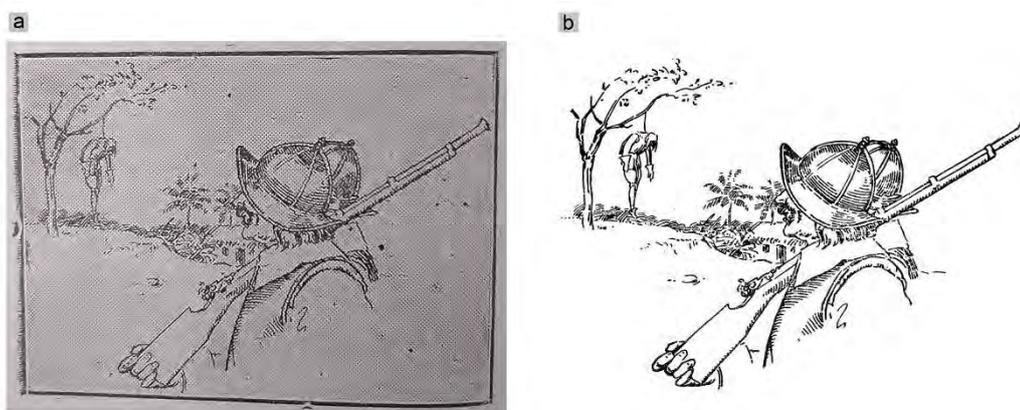
As ilustrações do livro *Terra Pernambucana* que se entende serem de autoria de H. Moser, apesar de estarem associadas a um ambiente cenográfico (enquadramento conjuntivo), são representadas, na maioria dos casos, com poucas linhas, tendendo assim a uma gama restrita [Figura 62]. Esse estilo de traçado pode ser observado, por exemplo, na Figura 63, onde a linha que representa o braço do soldado não se prolonga até a moldura. Algumas dessas composições pictóricas apresentam-se emolduradas com um fundo reticulado, mas na décima edição aparecerem sem retícula e sem moldura [Figura 63b]. Desta forma, quando são retiradas as molduras das ilustrações, nas edições seguintes, estas tornam-se mais disjuntivas, dissociando de um fundo cenográfico e, assim, integram-se de forma mais efetiva na página.

Figura 62 - Ilustrações do livro *Terra Pernambucana*



Fonte: Livro de Mário Sette (1981)

Figuras 63 - A mesma ilustração do livro *Terra Pernambucana* em edições distintas



Fonte: Livro de Mário Sette (1981)

Não se tem muita informação sobre a relação de amizade entre H. Moser e Nestor Silva, mas há uma caricatura dele assinada por Nestor, ainda hoje guardada e emoldurada em residência dos familiares. Apesar de não constar o sobrenome, pode-se inferir que foi realizada por Nestor Silva [Figura 64].

Figura 64 - Caricatura de H. Moser assinada por Nestor



Fonte: acervo familiar de Karin Frehse

Uma outra produção gráfica realizada por H. Moser foi uma capa para o livro de poesia *Primeiras ilusões*, escrito por um poeta pernambucano, Sá Leal, em 1923. Apesar desse livro não ter sido encontrado em acervos, nem mesmo imagens dele, notas na mídia impressa apontam a autoria de H. Moser como ilustrador da capa (*Diário de Pernambuco*, 23 abr. 1923, p. 2). A revista *Rua Nova*, que tinha o próprio autor do livro como diretor (NASCIMENTO, 1982), também comenta de forma positiva sobre o aspecto gráfico do livro e ressalta o desenho da capa como "ultra-moderno" (*Rua Nova*, ano II, nº10, 11 set. 1924, p. 18).

A produção de H. Moser para o livro *Cruzada Sanitária* (1924) destaca-se pela criação de um conjunto de quinze ilustrações, sendo treze dessas feitas para a abertura de capítulos, acompanhadas por letreiramentos dos títulos. O livro foi impresso nas oficinas gráficas da Pimenta de Mello & Cia.<sup>102</sup> no Rio de Janeiro. Os créditos na folha de rosto informam que os desenhos são de Henrique Moser e a tarja, com motivo indígena, foi realizada por J. Carlos, levantando-se assim uma curiosidade em relação a se houve alguma ligação de H. Moser com esse reconhecido artista gráfico do Sudeste do país.

<sup>102</sup>A Pimenta de Mello & Cia., um dos maiores parques gráficos da época, foi responsável pela impressão da primeira revista brasileira em *offset*, em 1926 (SOBRAL, 2005).

O livro *Cruzada Sanitária* é de autoria de Amaury de Medeiros (1893-1928), médico que chefiou os serviços de higiene de Pernambuco e desenvolveu diversas ações na saúde pública, no governo de Sérgio Loreto, entre 1922 e 1926. Esse livro é uma coletânea dos discursos proferidos por Medeiros, que tratava a higiene como tema central da reforma social que defendia para o país (CORREIA, 2020).

As ilustrações feitas por H. Moser para essa obra desenhadas dentro de uma correta proporção física, sendo, assim, uma imagem naturalista, segundo Ashwin (1979). Essa é uma característica que marca os outros trabalhos do artista. Ressalta-se nessas ilustrações o uso do alto contraste, em uma época que não se tinha programas gráficos como na era digital [Figura 65]. A noção de luz e sombra é dada com uma habilidade impressionante de seus traços e com o uso de manchas gráficas de cor uniforme.

Figura 65 - Ilustração da folha de rosto do livro *Cruzada Sanitária* (1924)



Fonte: Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco - Setor de Obras Raras

As ilustrações para a abertura dos capítulos procuram representar o tema tratado em cada um, algumas vezes de forma figurativa e, outras, de forma metafórica, como por exemplo, a ilustração para o capítulo “Batismo sanitário” [Figura 66a].

Já a ilustração para a abertura do capítulo “Visitadoras” está apresentada de forma mais literal [Figura 66b]. A imagem representa uma visitadora, que eram profissionais do governo responsáveis por fazer a ponte entre os serviços sanitários e

a população carente por meio de orientações. Assim, a cena ilustrada na abertura desse capítulo retrata duas crianças e uma visitadora usando uniformes planejados para serem usados nesta função: traje leve, com blusa, bata, saia curta para os padrões da época e um chapéu de palha (CORREIA, 2020). É observado que apesar dessa cena não estar ilustrada de forma exatamente simétrica, apresenta um crucifixo hachurado ao fundo que promove um equilíbrio na composição.

Figura 66 - Abertura de capítulos do livro *Cruzada Sanitária* (1924)

Fonte: Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco - Setor de Obras Raras

Figura 67 - Ampliação das ilustrações para abertura dos capítulos do livro *Cruzada Sanitária*: "Oswaldo Cruz" e "A Divina Sciencia" (1924)



Fonte: Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco - Setor de Obras Raras

Os títulos de cada capítulo estão escritos por um criativo letreiramento em caixa alta composto por letras com contornos pretos, que servem, em alguns momentos, como elemento de união, levando a um reduzido espaçamento (*tracking*)<sup>103</sup> [Figura 68].

Figura 68 - Letreiramentos para capítulos do livro *Cruzada Sanitária* (1924)



Fonte: Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco - Setor de Obras Raras

Outra produção a ser destacada é a capa para o livro *Jazz Band*, lançado também no ano de 1924. Essa capa chama a atenção pelo estilo arrojado, o que contrasta com trabalhos anteriores de H. Moser e indica como a sua obra gráfica é

<sup>103</sup>Espacejamento ou *tracking* é o ajuste do espaço global entre as letras de uma palavra, linha ou bloco inteiro de texto (LUPTON, 2013, p. 100).

eclética [Figura 69]. A ilustração é apresentada de forma extremamente sintética, sugerindo ter o artista se apropriado de recursos da pintura moderna, que explora a cor como forma. Um estilo moderno sem ser modernista. A capa foi impressa em duas cores, o preto e o vermelho, no entanto o artista aproveita o branco do papel para integrar a imagem. Esse tipo de recurso é observado pelos autores Melo e Ramos (2011) em trabalhos de artista brasileiros, como a capa do livro *Jardim das Confidências* feita por Di Cavalcanti (1897-1976) em 1921, e a capa para *Vamos Caçar Papagaios* feita por Belmonte (1897-1947) em 1926.

Produzida por H. Moser com gama restrita e sem diversidade de detalhes, a ilustração dessa capa impressiona pelo poder de síntese do artista ao elaborar essa imagem que diz tanto com tão poucos traços. Essa ilustração também revela o controle que o artista tinha no uso do recurso gráfico do alto contraste. A ideia de claro e escuro é dada apenas pela presença ou ausência de manchas gráficas. Também, essa simplificação formal pode remeter a estilos visuais da Europa como o *Plakatstil*<sup>104</sup>, em voga na Alemanha.

Ainda se destaca, na composição da capa do livro *Jazz Band*, uma unidade visual entre o elemento pictórico e o elemento verbal. A concepção do letreiramento, formado por letras geometrizadas, apresenta-se em sintonia com a ilustração, que visivelmente segue o mesmo tipo de traço. Além disso, percebe-se uma discreta relação entre esses dois elementos gráficos: a orelha do músico encobre parte do bojo da letra “D” e a baqueta, parte da letra “B”. Esse tipo de relação do elemento verbal com o pictórico é observado em outros trabalhos de H. Moser.

O músico é posicionado não no centro da capa, mas apenas do lado direito, e por isso pode-se dizer que está de forma não simétrica em relação à imagem mais ampla. No entanto, há um equilíbrio visual na composição proporcionada pelo letreiramento do título posicionado no lado oposto.

---

<sup>104</sup>*Plakatstil* foi uma “escola reducionista, de cores chapadas, que surgiu na Alemanha no início do século XX” (MEGGS; PURVIS, 2009).

Figura 69 - Capa do livro *Jazz Band* (1924)

Fonte: Centro de Ciências Jurídicas, UFPE -Seção de Obras Raras

É interessante perceber que este livro de versos, escrito por Leovigildo Júnior, é dedicado a Amaury de Medeiros, médico sanitarista do governo do estado à época e autor do livro *Cruzada Sanitária*, também ilustrado por H. Moser, como se viu anteriormente. Assim como H. Moser, Leovigildo Júnior colaborou para o *Diário do Estado* (1924), *Revista de Pernambuco* e para a polianteia *Paz e trabalho*, todos ligados ao governo, além de outros periódicos dedicado ao humor, como *A serpente* (1923) e mais esporadicamente para a revista *A Pilhéria* (1921). Assim, esses dados sugerem que havia uma relação profissional entre H. Moser e esses indivíduos ligados ao governo do estado de Sérgio Loreto, referentes aos anos de 1922 a 1926.

Ainda, para completar o entendimento sobre esse impresso, a capa apresenta em pequenas letras o crédito da gráfica *Dreschler*, entretanto dados no interior do livro informam que a impressão foi realizada nas oficinas da Livraria Universal da Editora Eugênio Nascimento em Recife, no ano de 1924. Dessa forma, as informações levam a acreditar que apenas a capa, criada por H. Moser, tenha sido impressa na *Dreschler*.

H. Moser ilustrou também um livro dedicado ao público infantil intitulado *Boa Gente – História de animais*, escrito por Lucilo Varejão. Apenas em uma cor, com traços simples e precisos, algumas vezes utilizando hachuras e chapados, o artista produziu quarenta e cinco ilustrações para essa obra [Figura 70]. Na orelha do livro, Lucilo Varejão Filho comenta que H. Moser revela-se um excelente animalista. Foram encontradas notas jornalísticas reportando-se a este trabalho de H. Moser no ano do lançamento do livro, em 1926. A revista *Rua Nova* (3 jun. 1926, não paginado) ressalta como as “gravuras do pintor Moser [...] dão um certo realce em sua feição material” desse livro.

Também o *Diário de Pernambuco* (22 jun. 1926, p. 3) tece elogios a H. Moser: “Escrito com fino gosto literário ‘Boa Gente’ teve no sr. Moser um inteligente ilustrador. Já é um consolo para um escritor aparecer o seu livro em uma boa roupagem gráfica”. A nota é assinada pelo pseudônimo de “X”, o mesmo que no ano anterior tece uma certa crítica ao traço de H. Moser, comparando-o ao de Manoel Bandeira. Em uma nota sobre as ilustrações do *Livro do Nordeste*, “X” aponta que Manoel Bandeira não possuía a “rigidez geométrica dos desenhos” de H. Moser (*Diário de Pernambuco*, 13 nov. 1925, p. 3).

O livro *Boa Gente* narra histórias que costumavam ser contadas para crianças de gerações passadas. O autor, Lucilo Varejão, foi escritor de romances pernambucanos, além de teatrólogo e membro da Academia Pernambucana de Letras (VAREJÃO FILHO, s. d.). Assim como os outros escritores para os quais H. Moser ilustrou livros, também colaborou com a *Revista de Pernambuco*, entre 1924 e 1926.

Figura 70 - Ilustrações do livro *Boa Gente – História de animais*

Fonte: acervo familiar Ângela Weber

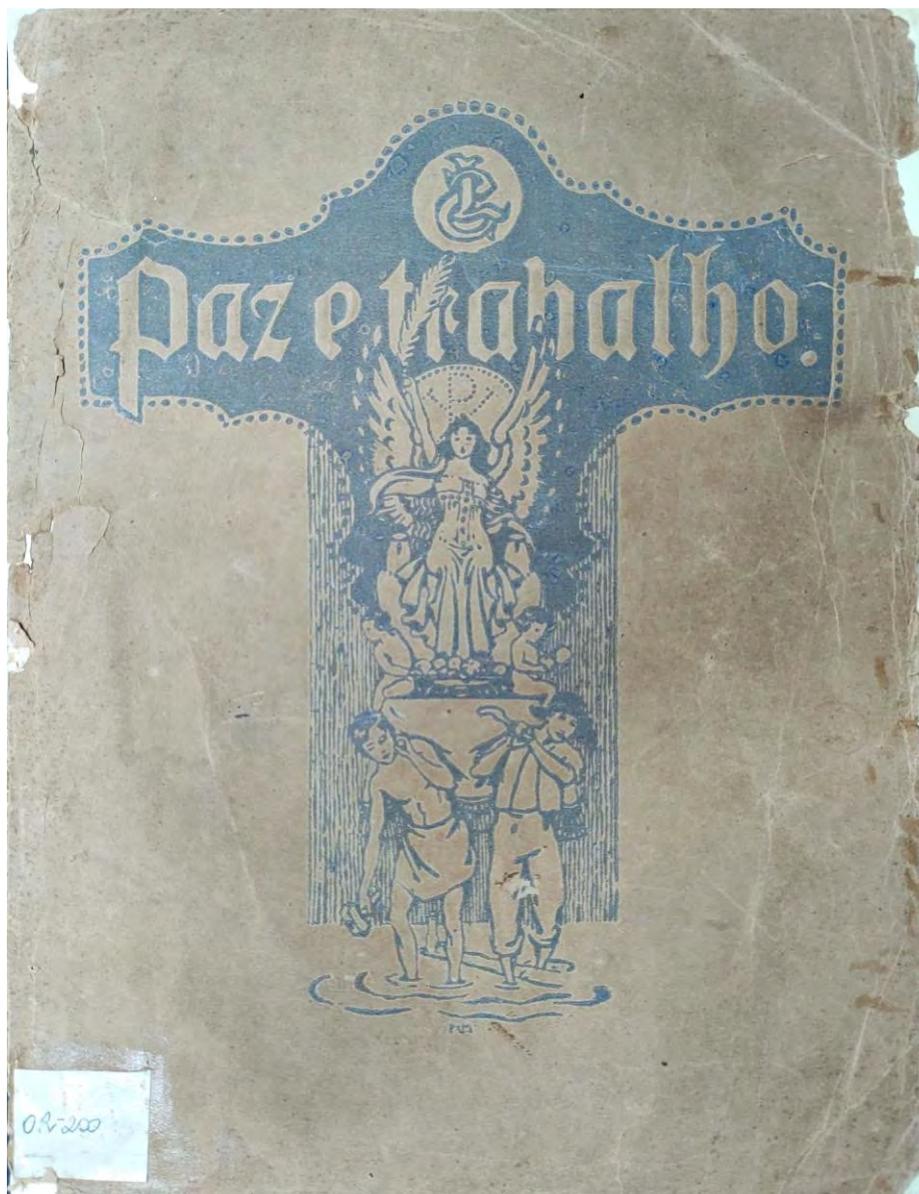
Ainda em 1923, H. Moser colabora na produção da peça gráfica *Paz e Trabalho*<sup>105</sup>, referenciada em notas de jornais como um livro e por Nascimento como uma polianteia, talvez por ser uma edição comemorativa (primeiro ano do governo vigente) e pelo aspecto gráfico [Figura 71]. Apesar de a capa estar assinada, as vinhetas internas e ilustrações não estão, mas uma reportagem no *Diário de Pernambuco* aponta que os desenhos foram feitos por H. Moser, como mostra o texto a seguir:

*Paz e trabalho* forma um volume de mais de 200 páginas em fino papel couché [...] e grande número de páginas ilustradas com desenhos alusivos aos assuntos tratados, trabalho este a cargo do conhecido pintor Henrique Moser que é também o autor das alegorias da capa, em alto relevo, e das duas páginas imediatas (*Diário de Pernambuco*, 19 out. 1923, p. 2).

De acordo com a informação, H. Moser realizou não só a capa, mas as criativas ilustrações internas. A reportagem informa ainda que teve o trabalho gráfico da casa Nery da Fonseca e foram reproduzidos mil exemplares com 200 páginas. A capa é apresentada por uma imagem carregada de simbolismo referente ao slogan do governo e ao título da edição, "*Paz e Trabalho*".

---

<sup>105</sup>*Paz e Trabalho* foi organizado e oferecido ao governador Sérgio Loreto, pela comissão promotora da homenagem, em comemoração ao aniversário do governo em 1923.

Figura 71 - Capa da polianteia *Paz e Trabalho* (1923)

Fonte: acervo de Obras Raras/Biblioteca *Blanche Knopf* – Fundaj

A ilustração em folha dupla, logo em seguida da capa (folha de guarda), é impressa em tom suave, parecendo um efeito de marca d'água [Figura 72]. Em seu conteúdo, o livro apresenta atos e informações da administração do governo e enfatiza o progresso de Pernambuco com textos de Gilberto Freyre, Aníbal Fernandes, Ulisses Pernambucano, Leovigildo Junior, Edgar Altino, Agamenon Magalhães, entre outros. Na folha final de cada capítulo são apresentados desenhos criados por traçados concêntricos referentes ao assunto exposto. Esses desenhos estão dispostos no meio da página em formato pequeno, deixando grande área branca de respiro. Para se ter ideia da qualidade de síntese da imagem, algumas dessas ilustrações são

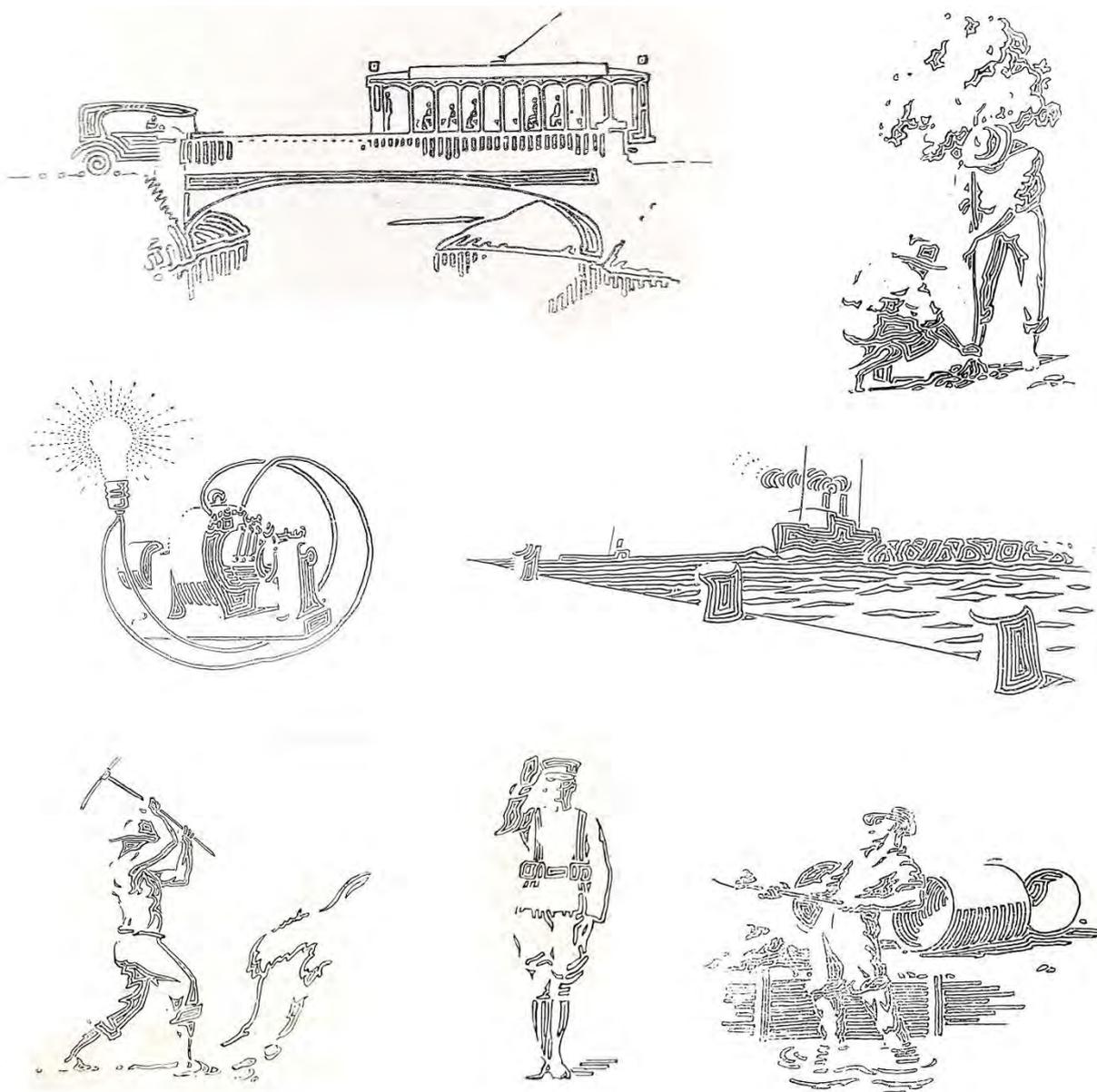
apresentadas na Figura 73. Elas se referem aos títulos dos seguintes capítulos: Governo do Município, Porto do Recife, Realizações, Pró-Labore, Indústria Algodoeira, Força Pública, Indústria Açucareira e Novos Horizontes.

Figura 72 - Ilustração na folha de guarda da polianteia *Paz e Trabalho* (1923)

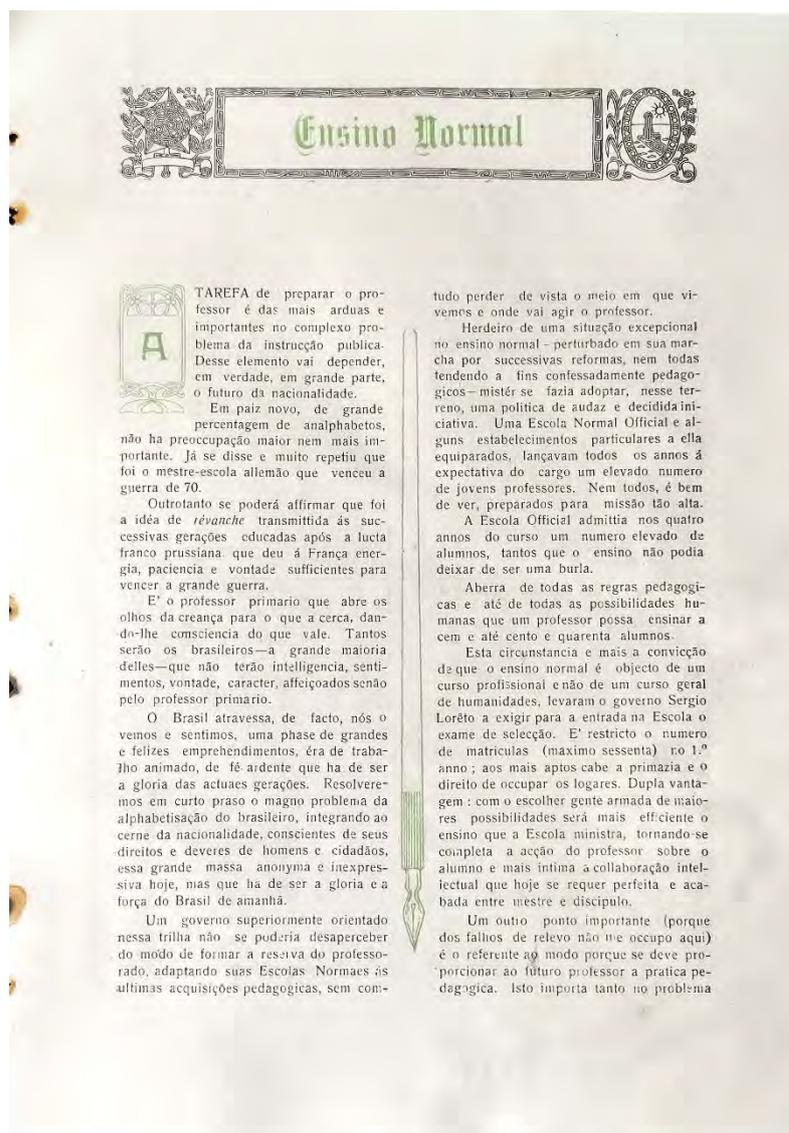


Fonte: acervo de Obras Raras/Biblioteca *Blanche Knopf* – Fundaj

As vinhetas de abertura de capítulos seguem o mesmo estilo de traço. Há uma cuidadosa diagramação com uma caneta tinteiro separando as colunas [Figura 74]. Pela informação da reportagem do *Diário de Pernambuco*, vista anteriormente, subentende-se que tenham sido criação de H. Moser.

Figura 73 - Ilustração da polianteia *Paz e Trabalho* (1923)

Fonte: acervo de Obras Raras/Biblioteca *Blanche Knopf* – Fundaj

Figura 74 - Página da polianteia *Paz e Trabalho* (1923)

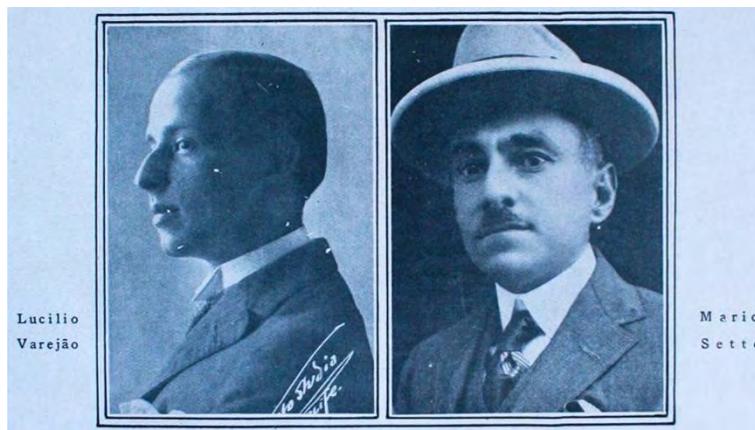
Fonte: acervo de Obras Raras/Biblioteca *Blanche Knopf* – Fundaj

Há ainda um trabalho de H. Moser para outra polianteia, desta vez em homenagem à padroeira do Recife, Nossa Senhora do Carmo. Essa foi realizada em 1929, na época dos festejos em que se comemora o dia dessa padroeira. Notas nos jornais *Diário de Pernambuco* e *Diário da Manhã*, ambas em 16 de julho de 1929, respectivamente nas páginas 4 e 1, informam que na capa havia uma “artística tricromia com desenho do pintor Henrique Moser”, impressa em papel couchê. Infelizmente não foi possível localizá-la em acervos.

Como pode ser percebido, muitos dos autores dos livros que H. Moser ilustrou também colaboraram para a *Revista de Pernambuco*, como Leovigildo Junior, Sá Leal, Lucilo Varejão e Mário Sette. A maioria desses escritores eram figuras de prestígio na

sociedade da época. Lucilo Varejão e Mário Sette, por exemplo, foram homenageados na *Ilustração Brasileira* (ano V, n. 46, jun. 1924, não paginado), revista de circulação nacional que tinha o reconhecido artista gráfico J. Carlos como um dos diretores. Com o título “homens de letras do Recife”, uma página da edição comemorativa do centenário da Confederação do Equador (1924, não paginado) apresenta fotografias desses escritores [Figura 75], além de mais quatro. Segundo Lucilo Varejão Filho, esses dois escritores representaram “uma grande expressão do romance pernambucano”.

Figura 75 - Escritores homenageados na *Ilustração Brasileira*



Fonte: acervo particular da autora

Entre os trabalhos gráficos e artísticos, H. Moser também realiza outras atividades. Em 1924, participa da Comissão de Artes que recebe um cruzeiro comercial italiano, uma espécie de feira flutuante para divulgar as artes, indústrias, comércio e ciência desse país, com exposição de mercadorias desde automóveis, perfumaria e livros. Além dele, faziam parte da comissão: Fedora Monteiro Fernandes, Balthazar da Câmara, Henrique Elliot, Mario Nunes e Bibiano Silva (*Diário de Pernambuco*, 21 mar. 1924, p. 3; *Jornal do Recife*, 21 mar. 1924, p. 3). Naquela mesma ocasião, H. Moser também foi o responsável pela decoração na Associação Comercial de uma exposição com mapas estatísticos ilustrados, catálogo e uma relação de casas exportadoras para divulgar a matéria-prima e mercadorias de exportação local para o estrangeiro (*Diário de Pernambuco*, 27 mar. 1924, p. 5). Entre os produtos expostos estavam doces e frutas, as quais também foram mostradas em pinturas de H. Moser, Eustórgio Wanderley, Balthazar da Câmara, Mario Nunes e Álvaro Amorim. Ainda como parte desse evento, H. Moser participa da ornamentação

de uma festa no Teatro Santa Isabel, com lâmpadas multicolors e escudos, realizada juntamente com outros artistas. Isso mostra a credibilidade que o trabalho de H. Moser alcançou na sociedade e na classe artística pernambucana.

Outra participação de H. Moser que desperta atenção é no comitê em prol da construção de uma ponte da Ilha de Itamaracá para o continente. O jornal *A Província* (28 maio 1924, p. 1) descreve a excursão que a comitiva realizou ao local, recebida festivamente, e finalizada com a assinatura de um documento endereçado a Amaury de Medeiros para que esse interviesse junto ao governo em prol desta construção. Tudo isso revela a participação efetiva de H. Moser na sociedade.

Ainda, no final de 1924, H. Moser participa da Exposição Geral de Pernambuco. Esse grande evento teve como objetivo divulgar as obras públicas do estado, a produção industrial, agrícola, artesanal e as artes. Diversas notas em jornais e revistas<sup>106</sup> noticiaram o evento, que ocorreu no prédio do Quartel do Comando da Força Pública, no bairro do Derby, em Recife. Tanto as pequenas como as grandes empresas e indústrias expuseram seus produtos, como Moinho Recife, Cervejaria Pernambucana, White Martins, Fábrica Confiança, Pernambuco Tramways, Fratelli Vita, Fotografia Fidanza e entre outras. A escola de Aprendizes Artífices e o Lyceu de Artes e Offícios de Pernambuco participaram da exposição com trabalhos dos alunos, este último com esculturas e pinturas [Figura 76].

---

<sup>106</sup>Exposição Geral de Pernambuco. *Diário de Pernambuco*, 11 set. 1924, p. 1; *Revista de Pernambuco*, 1924, nº 4 e nº7; *Revista Mascote*, Ano I, nº 1, 1924.

Figura 76 - Entrada da Exposição Geral de Pernambuco, 1924 (à esquerda). Exposição do Lyceu de Artes e Officios (à direita, superior) e fábrica *Fratelli Vita* (à direita, inferior)



Fonte: *Revista de Pernambuco*, 1924, nº 4 e nº 7

Nesse evento, Gilberto Freyre e Amaury de Medeiros estavam entre os organizadores da exposição de arte. Esta apresentou a arte moderna pernambucana em sintonia, como todo o evento, com o clima regionalista (CORREIA, 2020) (*Diário de Pernambuco*, 11 set. 1924). Uma nota no *Diário de Pernambuco* aponta a participação de H. Moser expondo alguns de seus quadros, destacando-os como “bem conhecidos e apreciados pelo público” (*Diário de Pernambuco*, 11 set. 1924). Assim, a participação do artista em mais um evento cultural corrobora o seu prestígio no cenário artístico e social da época.

## 5.6 CAPAS DE JORNAIS

A contribuição de H. Moser para a imprensa jornalística pernambucana no início do século XX destaca-se por meio de um conjunto de várias primeiras páginas (aqui chamadas de capas) ilustradas. Foram identificadas vinte e três capas ilustradas pelo

artista para o *Jornal do Commercio* (PE)<sup>107</sup> entre os anos de 1924 e 1937, duas para o *Diário do Estado* (em 1924 e 1926) e uma para o *Diário de Pernambuco* (1924). Essas capas surpreendem pelo talento do artista, pela técnica no traço e pela composição.

Em geral, os temas apresentados nessas capas eram festivos, comemorativos, referentes ao Natal, Ano Novo, Carnaval, aniversário do respectivo jornal, além de publicidades e promoções de concursos que ofereciam prêmios. Assim, em ocasiões especiais, os jornais se permitiam mudanças na linguagem gráfica, substituindo a mancha gráfica de texto na capa e inserindo, inicialmente, ilustrações (desenhos) e, posteriormente, com o aprimoramento técnico, a fotografia (MELO; RAMOS, 2011).

Portanto, em momentos específicos, a ilustração poderia ocupar toda a capa de um jornal, uma vez que não era hábito à época usar chamadas e manchetes nas primeiras páginas de jornais para despertar o interesse imediato do leitor. As primeiras páginas de jornais com principais manchetes e respectivas indicação da página onde estaria localizada a reportagem completa é um conceito instituído posteriormente.

Quase todas as capas ilustradas por H. Moser para jornais ocupam o tamanho total da página, deixando apenas a área do cabeçalho com o título do jornal, dados referentes à data, impressão e outros. Apenas a ilustração para a capa do *Diário de Pernambuco* (2 jul. 1924, p. 1), em comemoração ao centenário da Confederação do Equador, utilizou parte da página.

Para esta pesquisa foi realizado levantamento nas capas dos principais jornais que circularam em Pernambuco, entre as décadas de 1920 e 1939: *Diário da Manhã*, *A Província*, *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Commercio*. Esse recorte temporal se define pela época das últimas produções de H. Moser para jornais encontradas até o momento nesse estudo.

Ao estudar a produção de H. Moser para os jornais de Pernambuco, procura-se aqui não apenas analisar o artefato gráfico em si, mas também procurar indícios que permitam entender melhor a trajetória profissional do artista, sua inserção na sociedade recifense e a rede social pela qual circulava. Por isso, busca-se entender quem eram aqueles que o contratavam (os donos dos jornais) e quem eram os outros

---

<sup>107</sup> As dimensões do *Jornal do Commercio* entre as décadas de 1920 e 1940 são 41cm de largura por 57 cm de altura, no entanto existem variações para mais ou menos a depender da edição.

artistas que viviam e trabalhavam no mesmo período e para os jornais naquela época. Para isso, foi iniciada uma reflexão a partir dos volumes da coleção *História da Imprensa de Pernambuco*, de Luiz do Nascimento (1966, 1967 e 1968), que trazem muitos dados e informações sobre cada um dos jornais da época em que H. Moser produzia suas capas.

A primeira informação que se destaca sobre esses jornais era o seu papel político. A parcialidade política e o posicionamento de alguns desses jornais pesquisados ficaram claros, ocorrendo, muitas vezes, fortes divergências entre eles.

O *Jornal do Commercio* teve embates com o *Diário de Pernambuco*, *Diário do Povo* e *Jornal do Recife*. O *Jornal do Commercio* passou a circular em 1919 e teve como proprietário João Pessoa de Queiroz. Em 1920 tornou-se, de certa forma, órgão oficial do estado, com um contrato para divulgar os informes governamentais pelo “Serviço de Publicações Oficiais”. Esta atividade foi encerrada com o surgimento do *Diário do Estado*, em maio de 1924. Neste mesmo ano, na edição de 18 de outubro, o *Jornal do Commercio*, embora não fosse mais vinculado diretamente ao estado, dedica três das catorze páginas ao segundo aniversário do governo de Sérgio Loreto. O destaque dado ao evento e ao governador, nesta publicação, tornam evidente a afinidade deste jornal com o governo vigente. No entanto, na revolução de 1930, pela sua posição oposicionista a esse movimento, o *Jornal do Commercio* foi “empastelado”<sup>108</sup>, ressurgindo em 1934 (NASCIMENTO, 1967, v. 03).

O *Diário de Pernambuco*, o mais antigo em circulação na América Latina, foi fundado em 1825, passando por vários proprietários, quando em 1931 foi vendido aos *Diários Associados* de Francisco de Assis Chateaubriand. Em alguns momentos mostra neutralidade política, mas, outras vezes, é evidente sua posição, como em 1931, quando passa a criticar a atuação do interventor Carlos de Lima Cavalcanti, que era da família proprietária do *Diário da Manhã* (NASCIMENTO, 1968, v. 01).

O *Diário da Manhã* defende claramente interesses políticos pessoais, da empresa fundadora, Lima Cavalcanti & Cia. (1927), e se opõe à administração estadual e ao governo federal. O jornal busca promover um dos seus proprietários e diretor, Carlos de Lima Cavalcanti, para ocupar o posto de “Presidente” do Estado de

---

<sup>108</sup>“Empastelar”: depredar, destruir as instalações de um jornal, revista etc., por motivos políticos, ou pessoais. <https://www.dicio.com.br/empastelar/>.

Pernambuco (como então se chamava o governador), feito conseguido ao ser nomeado “interventor” do Estado após a Revolução de 1930 (NASCIMENTO, 1967; CAVALCANTE, 2012).

Também, o jornal *A Província – Órgão do Partido Liberal* teve seu proprietário, José Maria de Albuquerque Melo, por pouco tempo no poder do estado (alguns dias de 1891)<sup>109</sup>. Em 1922, esse jornal se posicionava contra o governo vigente de Sérgio Loreto (1922-1926). Apoiava o governo seguinte, de Estácio Coimbra (1926-1930), tornando-se “um jornal quase governista. Mas um jornal governista de métodos os mais puros e limpos”, na frase de Gilberto Freyre, que, em 1928, assumia a direção do jornal (NASCIMENTO, 1966, p. 232). Não foi encontrado nenhum trabalho de H. Moser para o jornal *A Província*.

Além desses jornais comerciais, foram encontradas ilustrações de H. Moser para duas edições do *Diário do Estado*. Esse jornal surgiu em 1924, como apontado anteriormente, quando o governo de Sérgio Loreto retoma a atividade de impressão de um veículo próprio responsável pela divulgação dos atos oficiais. Era editado na então recém-criada Repartição de Publicações Oficiais de Pernambuco, (NASCIMENTO, 1967, V 03, p. 114). Em 1926, esta repartição foi extinta e substituída pelo Departamento de Imprensa Oficial e, em seguida, pela Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), que se tornou uma indústria gráfica de referência em Pernambuco. Em 1944, o *Diário do Estado* passou a se chamar *Diário Oficial* (CEPE, 2018).

Após levantamento de capas ilustradas nos principais jornais comerciais que circularam em Pernambuco entre os anos de 1920 e 1939 (*Diário de Pernambuco, Jornal do Commercio, A Província e Diário da Manhã*), foram identificadas outras capas de jornais assinadas por artistas diversos. Tais como as de H. Moser, essas capas também se destacavam pela estética gráfica e letreiramentos diferenciados. Os seus autores são personalidades de renome no mundo artístico e gráfico, como Manoel Bandeira, Luís Jardim, Percy Lau, Mário Túlio, Jota Ranulpho, Murillo La Greca, Lauro Villares, Nestor. Entre esses, havia os que estavam estabelecidos fora do estado, como Raul Pederneiras, Carlos Chambelland, Andrés Guevara e o

---

<sup>109</sup>FGV CPDOC. Dicionário histórico-biográfico da Primeira República. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MELO,%20Jos%C3%A9%20Maria%20de%20Albuquerque.pdf>. Acesso em: 19 out. 2020.

referenciado J. Carlos. A seguir, elencam-se os nomes dos artistas que produziram capas ilustradas nos principais jornais pernambucanos pesquisados e os anos em que foram veiculadas, nesse recorte temporal.

Quadro 8 - Relação de artistas que produziram capas ilustradas nos principais jornais recifenses (1920 a 1939)

ARTISTA GRÁFICO	JORNAIS COM QUE CONTRIBUIU
Andrés Guevara	<b>Diário da Manhã (1928)</b>
Carlos Chambelland	<b>Diário da Manhã (1927 - 1928)</b>
Creso	<b>Diário da Manhã (1938)</b>
Heinrich Moser	<b>Jornal do Commercio (1922 - 1924 - 1925 - 1928 - 1929 - 1930 - 1934 - 1935 - 1936 - 1937 - 1938)</b> <b>Diário de Pernambuco (1924)</b>
J. Ranulpho	<b>Diário da Manhã (1930)</b>
J. Carlos	<b>Diário de Pernambuco (1934)</b>
L. Villares	<b>Diário da Manhã (1931)</b> <b>Diário de Pernambuco (1926 - 1927 - 1928 - 1929 - 1930 - 1932)</b> <b>Jornal do Commercio (1930)</b>
Luís Jardim	<b>Diário de Pernambuco (1935)</b> <b>Jornal do Commercio (1936)</b>
Mário Túlio	<b>Diário da Manhã (1928-1929 - 1931)</b>
Manoel Bandeira	<b>Diário da Manhã (1931 - 1933 - 1934 - 1936 - 1937 - 1939)</b> <b>Diário de Pernambuco (1925 - 1926 - 1927 - 1931 - 1934 - 1935 - 1936 - 1938)</b> <b>A Província (1930 - 1932)</b> <b>Jornal do Commercio (1927)</b>
Murillo La Greca	<b>Diário da Manhã (1932)</b>
Noemia	<b>Diário de Pernambuco (1934)</b>
Orestes Acquarone	<b>Diário de Pernambuco (1924)</b>
Percy Lau	<b>Jornal do Commercio (1936)</b>
Raul Pederneiras	<b>A Província (1925 - 1926 - 1927 - 1928)</b> <b>Diário de Pernambuco (1924 - 1932)</b> <b>Jornal do Commercio (1922)</b>
Wald (Waldemar Costa)	<b>A Província (1921)</b>

Fonte: elaborado pela autora (2023)

Enquanto Manoel Bandeira circula em todos os quatro jornais pesquisados, H. Moser se distingue por sua contribuição quase exclusiva para o *Jornal do Commercio*, com apenas uma capa para o *Diário de Pernambuco* e duas para o *Diário do Estado*. Assim, pode-se levantar algumas hipóteses para a maior ligação de H. Moser com o *Jornal do Commercio*. Duas observações dão base a essa hipótese. Por um lado, nota-se que H. Moser também ilustrou os livros de alguns intelectuais que contribuía para esse veículo, como Estevão Pinto, Lucilo Varejão e Amaury de Medeiros. Por outro, se observa que em 1922 o *Jornal do Commercio* demonstra apoio ao governo de Sérgio Loreto (NASCIMENTO, 1967). Durante os anos de 1922 e 1926, esse governo publicou a *Revista de Pernambuco*, para a qual H. Moser criou vinte e cinco capas. A vinculação a determinados grupos sociais com ligações políticas específicas

pode ter afetado a escolha do artista para ser o ilustrador. Observa-se ainda que H. Moser nunca ilustrou nada no jornal *Diário da Manhã*, que era, segundo Nascimento (1967), um jornal da oposição política ao governo Sérgio Loreto. Como já foi mencionado acima, esse jornal foi criado por seu proprietário, Carlos de Lima Cavalcanti, para fazer essa oposição já que ele representava a facção política que não tinha conseguido apoio para subir ao poder, como destacado acima.

O conjunto das 26 capas de jornais<sup>110</sup> desenvolvidas por H. Moser surpreende pela versatilidade de estilos e maestria. O artista utiliza diferentes recursos visuais como forma de transmitir a informação que deseja. Entre os três modos de simbolização dos elementos da linguagem gráfica, como proposto por Twyman (1979, 1985), estão presentes o verbal e o pictórico. O uso do elemento esquemático não foi identificado em nenhuma dessas capas de jornais analisadas.

Avaliando os elementos pictóricos dessas capas, pelas variáveis do modelo analítico proposto por Ashwin (1979), percebe-se a presença de uma consistência homogênea nas imagens (letreiramentos e ilustrações), pelo fato de todas terem sido criadas manualmente, como ocorre em todo o material estudado. Há uma maior quantidade de ilustrações elaboradas de forma detalhada, apresentando assim uma gama expandida (17 capas), talvez pela tendência do artista em representar os seres e paisagens de forma mais real, isto é, naturalista (11 capas). Quando há representações não-naturalistas, em geral são situações ou personagens inexistentes, como anjos ou figuras simbólicas. Embora sejam ilustrações de cunho realista, algumas dessas são apresentadas em um fundo neutro, “limpo”, dissociadas de um cenário ou outras ilustrações no entorno, levando a um enquadramento disjuntivo (8 capas), proporcionando com isso uma atenção maior para o que estava sendo apresentado.

Como exemplo disso, as capas referentes ao carnaval de 1937 e ao ano novo de 1936 [Figura 77] apresentam enquadramentos disjuntivos, nos quais o elemento pictórico é representado por completo na página, sob um fundo branco, sem continuidade da cena, despertando atenção para a ilustração central. Na capa referente ao carnaval [Figura 77a], o olhar direto do palhaço para o espectador

---

<sup>110</sup> H. Moser produziu quantidades variadas de capas para jornais em cada ano, conforme apresentado no Quadro 8. Não foram contabilizadas as capas que, embora tenham sido criadas por H. Moser, apresentavam imagens repetidas de edições anteriores.

potencializa ainda mais o interesse para a imagem, resultando assim em uma maior persuasão. Além disso, a cena é apresentada por um ângulo inusitado, com um ponto de vista *plongée* (de cima para baixo) tornando-a mais atrativa. Ressalta-se ainda nessa capa a construção do letreiramento formado pela serpentina de carnaval, em harmonia com a ilustração. As cores dessa ilustração, apresentadas no impresso original, são descritas por Nascimento (1967, p 187) como “lírio e preta”.

Embora as duas capas em análise [Figura 77] estejam desenhadas de forma naturalista, com proporções e regras físicas da natureza, a que se refere ao ano novo de 1936 [Figura 77b] possui referências simbólicas, aproximando-se do não-naturalista. Os votos de feliz ano novo são desejados aos leitores por uma cena metafórica, com um velho representando o ano que passou, e uma criança, o que se inicia, ambos juntos aos referidos algarismos numéricos das datas. Ressalta-se nessa ilustração a criativa relação entre os elementos verbais e pictóricos.

Figura 77 - Capas do *Jornal do Commercio* 1937 e 1936



Fonte: Centro de Microfilmagem da FUNDAJ

De fato, o tratamento dado aos elementos verbais em todas essas capas criadas por H. Moser desperta a atenção. São expressivos letreiramentos que completam a linguagem visual. É interessante ressaltar os variados formatos de letras, provavelmente muitos desses inspirados em fontes tipográficas existentes. Percebe-se que alguns letreiramentos possuem referências à tipografia de vanguarda da época, com tipos mais geométricos e letras sem serifas [Figura 78a, b], evidenciando forte indícios de seu trabalho como um designer.

Um dos recursos utilizados pelo artista na composição dos letreiramentos destas capas é salientar os primeiros caracteres das palavras, por meio de um elegante prolongamento na haste [Figura 78], como pode ser observado nas capas relacionadas às festividades de final do ano. Em alguns casos há um inter cruzamento entre hastes de outras letras, como na capa de Boas Festas de 1934 [Figura 78b]. Além disso, destacam-se os diferentes arranjos e maneiras como H. Moser compõe a relação entre esses elementos verbais, os letreiramentos, com os pictóricos. São muitos pontos a serem analisados neste âmbito, que, sem dúvidas, merecem estudos mais aprofundados.

Figura 78 - Capas do *Jornal do Commercio* de 1924 (a), 1934 (b) e 1935 (c)



Fonte: Centro de Microfilmagem da FUNDAJ

Foram encontradas quatro capas feitas por H. Moser alusivas às comemorações do aniversário do *Jornal do Commercio* (3 abr. 1925, 1928, 1930 e 1935). Todas essas

apresentam diferentes soluções visuais, mas se assemelham por suas imagens simbólicas e metafóricas [Figura 79].

Nascimento (1967) comenta que a capa comemorativa de 1925 [Figura 79a] é “uma homenagem à imprensa” (NASCIMENTO, 1967, v. 03. P. 160). A ilustração é formada por uma figura feminina, talvez uma deusa mitológica, junto a uma máquina de impressão, imagem carregada de simbolismo. O elemento verbal com a data do aniversário do jornal está rodeado por uma moldura de flores.

A edição do nono aniversário do jornal, em 1928, exibe na capa uma ilustração [Figura 79b] relativa ao progresso da imprensa, já utilizada em outra edição (NASCIMENTO, 1967). O letreiramento desta capa se destaca pelo criativo detalhe do alongamento da haste da primeira letra projetando-se através do numeral nove.

Quanto à ideia de dinamismo, percebe-se que a maioria das ilustrações realizadas por H. Moser para essas capas, em geral, demonstram uma cinética estática. No entanto, a ilustração da capa, que comemora o aniversário do jornal em 1930 [Figura 79c], transmite uma sensação de movimento, ao representar um avião planando no céu, em que as suas asas são o próprio jornal. Com um traçado diferenciado das outras, essa capa é assinada pelo Atelier Moser, seguida por um número de telefone.

A capa em comemoração ao aniversário de 1935 [Figura 79d] relembra os atos contra o jornal na revolução de 1930, quando então esse foi empastelado. Nascimento (1967) descreve que esta capa representa “a passagem do tempo: 1930 – o velho prédio, entre labaredas; 1935 – o novo, entre louros” (NASCIMENTO, 1967). Além disso, percebe-se ainda, que a ilustração é formada por uma sequência de jornais em uma proporção irreal, organizados de forma escalonada por trás do prédio em chamas. Essa composição sugere influência *art déco* pela utilização de repetição, sequencialidade e geometrização da imagem.

Figura 79 - Capas no aniversário do *Jornal do Commercio* 1925, 1928, 1930 e 1935



Fonte: Centro de Microfilmagem da FUNDAJ e acervo familiar

Já a capa da edição de 3 de abril de 1929, também de autoria de H. Moser, assinada dessa vez pelo Atelier Moser, não faz alusão ao aniversário do jornal e exibe um anúncio ilustrado da *Companhia Beira-Mar* e logo abaixo um pequeno quadro informa o valor que a empresa havia pagado [Figura 80a]. Nascimento (1967) aponta que a primeira vez que o *Jornal do Commercio* estampou publicidade comercial na capa foi em 1927, então dois anos antes desse anúncio (NASCIMENTO, 1967).

Outra publicidade feita por H. Moser, que ocupa toda a capa de uma edição do *Jornal do Commercio*, é a realizada para a inauguração, em 1938, do Grande Hotel no Recife, estabelecimento que marcou a história da cidade. A ilustração central, que representa o prédio do hotel, está elaborada de forma naturalista, por meio de uma perfeita perspectiva [Figura 80b]. Em oposição às linhas retas do prédio, o título é escrito em estilo caligráfico. Estas duas publicidades possuem assinatura do artista

Figura 80 - Capas com anúncios (*Jornal do Commercio*, 1929, 1938)



Fonte: Centro de Microfilmagem da FUNDAJ e Arquivo Público de Pernambuco

A capa da edição de 7 de setembro de 1937, comemorativa da independência do Brasil, também desperta atenção pela composição dos elementos [Figura 81].

Segundo Nascimento (1967), essa edição homenageia Portugal com representação das caravelas de Pedro Álvares Cabral. Entretanto, o que se destaca é uma figura feminina representando uma índia, além de personagem e símbolos metafóricos da época da monarquia.

Figura 81 - Capa comemorativa da independência (*Jornal do Commercio*, 1937)



Fonte: acervo familiar e Arquivo Público de Pernambuco

Em algumas das capas de H. Moser, observou-se que as ilustrações detalhadas com gama expandida apresentam traçados com as mesmas características de outras ilustrações desse artista para livros. Percebe-se isso nas ilustrações das capas alusivas à comemoração do centenário da Confederação do Equador realizadas em 1924 para o *Jornal do Commercio*, *Diário de Pernambuco* e o *Diário do Estado* [Figura 82]. São ilustrações feitas por um contorno marcado e traços hachurados para

produzir efeito de sombreamento. Segundo Nascimento (1967), esta edição do *Jornal do Commercio* foi impressa em papel róseo, como outras desse jornal.

Apesar do cunho realista, não se pode considerar que essas três capas possuam ilustrações extremamente naturalistas, pelo fato de apresentarem no alto de cada ilustração a figura simbólica da Marianne (imagem feminina com um gorro que representava os ideais republicanos da Revolução Francesa).<sup>111</sup>

Figura 82 - *Jornal do Commercio* (a); *Diário de Pernambuco* (b)<sup>112</sup>; *Diário do Estado* (c), 1924



Fonte: (a) Centro de Microfilmagem/FUNDAJ; (b) Arquivo DP/D.A Press; (c) Arquivo CEPE

<sup>111</sup>Os símbolos republicanos utilizados por H. Moser também são percebidos nas produções de Vera Cruz por Íkaro Oliveira. O autor comenta que os ideais da Revolução Francesa serviram como fonte de inspiração para a Revolução Pernambucana de 1824 (OLIVEIRA, 2018).

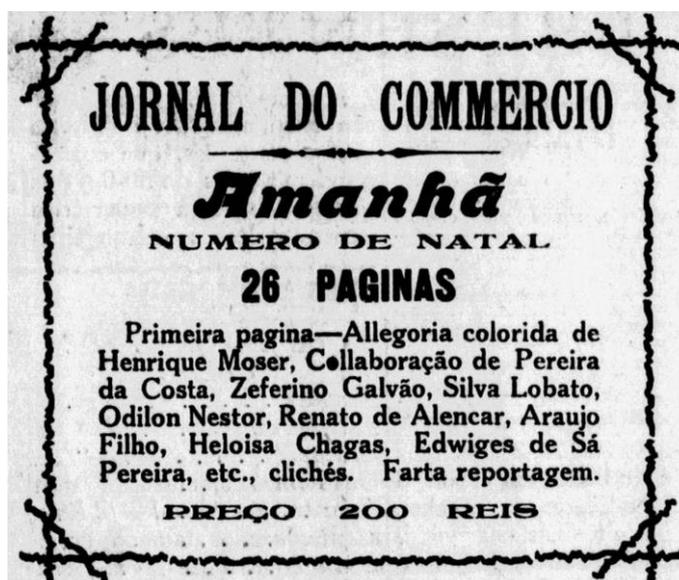
<sup>112</sup> Imagem com uso autorizado.

Embora o estudo dessas capas não tenha a intenção de avaliar os processos de impressão utilizados pelos jornais, vale apontar os melhoramentos ocorridos na oficina gráfica do *Jornal do Commercio* em julho de 1929. Segundo Nascimento (1967, p. 167), houve a “substituição das máquinas de Linotipo por Intertipos e aquisição de matrizes, máquinas de estereotipia e novos chassis para impressora, [...] ficando apta a imprimir a um tempo 24 páginas”.

Os jornais procuravam aprimorar a tecnologia gráfica para garantir uma melhor qualidade de impressão. Constatou-se que a utilização de imagens ilustradas nas capas de algumas edições de jornais no início do século XX não era necessariamente para transmitir uma notícia, ou oferecer uma informação, mas uma maneira de chamar atenção do leitor sobre uma data ou uma celebração especial. Além disso, como foi visto no capítulo 3, a inserção de imagem em local nobre dos jornais facilitava a comunicação com os menos letrados.

O fato de contratar artistas reconhecidos como H. Moser poderia também, de certa forma, garantir um requinte visual. De fato, parece ter sido um prestígio ter ilustração de H. Moser na capa. Isso pode ser constatado em um anúncio no *Jornal do Recife* (23 dez. 1922) divulgando que a edição natalina do *Jornal do Commercio*, naquele ano, conteria na capa uma “allegoria colorida” de Henrique Moser [Figura 83]. Esse anúncio dá um destaque especial ao trabalho de H. Moser enquanto artista gráfico, embora não tenha sido comum trabalhos gráficos como esse receberem a mesma atenção na mídia, como os relacionados às belas artes.

Figura 83 - Anúncio destaca trabalho gráfico de H. Moser (*Jornal do Recife*, 1922)



## 5.7 PRODUÇÕES GRÁFICAS PARA REVISTAS

Esse tópico trata das produções desenvolvidas por H. Moser para periódicos, em especial, para a *Revista de Pernambuco* (1924-1926). A contribuição do artista para esse tipo de artefato gráfico acontece em um período em que há um crescimento no campo editorial no país, entre 1910 e 1930, surgindo novas produções, entre essas, diversas revistas ilustradas. Destacam-se, nessa fase, no Sudeste brasileiro, as revistas ilustradas *Kosmos*, *O Malho*, *Para todos* e *Fon fon* (CARDOSO, 2008). Embora desde o século XIX já circulassem revistas ilustradas em Pernambuco, na década de 1920 foi lançada uma grande quantidade de novos periódicos no estado, como alguns listados por Cavalcante (2012): *A Pilhéria* (1921); *Revista do Norte* (1923); *Revista de Pernambuco* (1924), da qual H. Moser foi principal capista; *Revista da Cidade* (1926); e *Pra Você* (1932).

Nos periódicos do Sul e Sudeste do país atuavam com destaque nesse campo, como já foi comentado anteriormente, profissionais como Calixto Cordeiro (K.Lixto), J. Carlos, Raul Pederneiras, Guevara e Fritz (Anísio Oscar Mota), entre outros. Alguns desses artistas gráficos eram estrangeiros como H. Moser. Cavalcante (2012), em sua pesquisa, lista uma série de profissionais que atuaram em revistas pernambucanas, desde os anos 1900 aos de 1940. Entre os nomes, alguns já mencionados aqui em outros tipos de produções gráficas, como: Manoel Bandeira, Nestor Silva, J. Ranulfo, Waldemar Costa (Wald), Mário Túlio (T. Mário), Fausto Silveira (Fininho), Lula Cardoso Ayres, Lauro Villares e Luiz Jardim. Ainda, na lista de Cavalcante (2012) são referenciados nomes de alguns profissionais que, mesmo trabalhando no Sudeste do país, atuavam em revistas pernambucanas. Também, já na década de 1930, podem ser encontrados os nomes de um ex-aluno de H. Moser, Percy Lau, e um colega da Escola de Belas Artes, Mário Nunes. Todos esses contribuíram para revistas ilustradas.

Entre as produções gráficas realizadas por H. Moser para revistas, a coleção das capas da *Revista de Pernambuco* (1924-1926) desperta atenção. Aliás, ele se destaca como o principal capista dessa revista. No entanto, também foram encontradas referências de colaborações esporádicas do artista para a revista *ETC - Magazine ilustrado* (1921) e a revista *Mascote* (1924).

Em 1921, H. Moser elaborou a capa da primeira edição da revista *ETC - Magazine ilustrado*. Essa revista possuía diversas ilustrações e abordava assuntos

variados. Em seu sumário havia seções sobre temas históricos, charadas, cinematografia, contos, curiosidade, moda, arte, poesia, entre outros. Nascimento (1982) aponta que também colaboraram com essa revista Mário Sete e Lucilo Varejão, autores de livros que serão ilustrados por H. Moser nos anos seguintes (NASCIMENTO, 1982). Infelizmente, a edição da revista *ETC* encontrada no acervo da Biblioteca Pública do Estado estava sem a capa que possuía ilustração de H. Moser.

Já em 1924, segundo nota no *Jornal do Recife* (7 nov. 1924), H. Moser também é responsável pela capa do primeiro número da revista *Mascote* [Figura 84], no entanto, essa capa parece ter sido feita em colaboração com outro artista, já que a assinatura de H. Moser está na moldura da imagem, mas o desenho central é assinado por Victoriano (ilustrador também da revista *A Pilhéria*). Talvez H. Moser também tenha sido responsável pela criação do letreiramento do título da revista. Levanta-se essa hipótese por se observar outros letreiramentos criativos, alguns já apontados aqui, do artista.

Figura 84 - Capa da revista *Mascote* (1924), nº 1

Fonte: BN Digital

As capas da *Revista de Pernambuco* foram minuciosamente estudadas na dissertação de mestrado intitulada *Heinrich Moser: memória gráfica através das capas da Revista de Pernambuco* (LÓCIO, 2018). Dessa forma, serão apontados aqui apenas alguns pontos destacados nesse estudo, uma vez que a análise na íntegra pode ser consultada na dissertação em acervos *on-line*.

Essa revista foi produzida e editada no governo de Sérgio Loreto, entre os anos de 1922 e 1926, para apresentar ao público as obras que eram realizadas no estado

naquele período, por meio das tecnologias imagéticas à época. Além das capas, H. Moser realizou ilustrações internas e algumas molduras<sup>113</sup> [Figura 85], que se repetiam em diversas edições (LÓCIO, 2018). Essas ilustrações internas, em geral, possuem assinatura do artista abreviada pelas letras H e M, superpostas uma na outra.

Figura 85 - Moldura ilustrada para *Revista de Pernambuco*, nº 6, 1924



Fonte: dominiopublico.gov.br

<sup>113</sup>Outras molduras criadas por H. Moser para a *Revista de Pernambuco* podem ser vistas na dissertação de mestrado de Lócio (2018, p. 45).

O estudo de Lócio (2018) avaliou as capas da *Revista de Pernambuco* tanto pelos aspectos gráfico-visuais das imagens, como semânticos, por meio de análise dos signos icônicos. Além disso, analisou os elementos verbais no que diz respeito à criação dos letreiramentos realizados pelo artista.

Da mesma forma que as capas de jornais já avaliadas aqui, as capas dessa revista revelam que H. Moser utilizou diferentes técnicas gráficas. Como exemplo, há utilização tanto do enquadramento conjuntivo, rico em detalhes, que permitia que o espectador participasse da cena e não apenas a observasse [Figura 86a]; quanto do enquadramento disjuntivo, com uma imagem fora de um contexto de forma a promover maior destaque à figura [Figura 86b, c]. Nota-se também que a maioria das ilustrações avaliadas possuía uma gama expandida, articulando de forma exemplar os diversos elementos da linguagem visual como sombra, luz, textura e volume, algumas com referências à linguagem da pintura acadêmica, talvez pela formação de H. Moser em escolas de arte na Alemanha [Figura 86b]. Por outro lado, nas poucas imagens com gama restrita, ele consegue transmitir, com apenas traços soltos e formas sintéticas, efeitos expressivos [Figura 86c].

Figura 86 - Capas da *Revista de Pernambuco*, 1926 (a, c); 1925 (b)



Fonte: Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco (BPE/PE)

Ademais, a pesquisa de Lócio (2018) destaca que as diferentes decisões projetuais feitas por H. Moser podem ser percebidas também nos poucos elementos verbais encontradas nessas capas, por meio dos letreiramentos. Essa pesquisa ressalta que alguns desses possuem referência às modernas fontes sem serifas à

época [Figura 87a, b]. Além disso, salienta o peculiar uso de caracteres chaves, com um significativo prolongamento das hastes, exemplificado pelo descendente da letra “j” na capa da edição número 25 [Figura 87 c]. Ainda, essa capa serve como exemplo de interações ousadas entre os elementos verbais e pictóricos, recurso inovador e criativo usado por H. Moser e por outros artistas gráficos da época, como o alemão Ernst Zeuner, no Sul do país. A pesquisa argumenta que esta liberdade de criação nessas capas se deu graças à tecnologia do clichê, que permitia diversas possibilidades nas configurações do desenho dos caracteres.

Figura 87 - Capas da *Revista de Pernambuco*, 1924 (a), 1925 (b) e 1926 (c)



Fonte: Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco (BPE/PE)

Ao analisar as imagens sob o ângulo da sua significação, a pesquisa aponta que o artista recorreu ao uso de diversos signos icônicos que transmitem ideias de desenvolvimento urbano e progresso, como carros, bondes e navios, transportes mais eficientes para a época [Figura 88]. Além desses signos icônicos, destacam-se outros, como os que transmitem ideia de nacionalismo e república, por exemplo o denominado barrete frígio, que era um gorro vermelho, símbolo adotado pelos republicanos franceses, também percebido nas ilustrações para capas de jornais.

Por meio da análise das capas da *Revista de Pernambuco*, foi inferido, na pesquisa citada, que H. Moser sabia utilizar de forma competente diversos recursos visuais como estratégia de comunicação. O estudo mostra que havia um planejamento visual nessas capas aliado ao assunto a ser informado. Portanto, o artista possuía consciência clara do uso da linguagem gráfica.

Assim, a pesquisa conclui que as capas da *Revista de Pernambuco*, produzidas por H. Moser em diferentes estilos, “refletem um conjunto de relações imagéticas da sociedade da época por meio de ressignificações pessoais do artista trazidas por seu repertório europeu. Tudo isso vai se enriquecer com a mistura de suas novas experiências e referências adquiridas” em Pernambuco, nas primeiras décadas do século XX (LÓCIO, 2018, p. 142).

Figura 88 - Capas da *Revista de Pernambuco*, 1925 (a) e 1924 (b, c)



Fonte: Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco (BPE/PE)

Embora H. Moser tenha trabalhado em várias vertentes das artes gráficas, não se identificou criação de identidade visual feita por ele no Brasil, a não ser uma para ele mesmo [Figura 89]. Futuras pesquisas ainda podem revelar algum trabalho desse tipo feito por H. Moser no país. Ao observar sua identidade visual, verifica-se uma composição feita com as letras iniciais de seu nome, “H” e “M”. Esse arranjo compositivo pode ser visto nas assinaturas de alguns de seus trabalhos. Percebe-se também, nessa identidade visual, uma estrela de cinco pontas e um parafuso que atravessa as letras. Esse parafuso pode sugerir um trabalho ligado à indústria ou à “arte aplicada”, já que ele era conhecido por atuar em atividades nesse campo.

Figura 89 - Identidade Visual de H. Moser



Fonte: Weber, 1987

Para encerrar este capítulo, vale a pena destacar que, no final dos anos 1920, notas de jornais informam sobre um provável sócio de H. Moser, como mostra o texto da seção comercial dos jornais *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Recife*, sobre contratos:

De Henrique Moser e um sócio comanditário com o segredo da lei, para exploração do comércio de atelier de pintura a fogo sobre vidro, com sede social à travessa Bom Conselho n: 194, no Poço da Panela [...] sob a razão de Henrique Moser & Cia (*Diário de Pernambuco*, 21 jul. 1928, p. 8, *Jornal do Recife*, 22 jul. 1928, p. 9).

Anos depois, em 1932, a seção *Notas de Arte*, do *Jornal do Recife* (5 mar. 1932, p. 2), revela que o ateliê de H. Moser começou a evoluir desde que o artista teve apoio moral e financeiro do Sr. Sérgio Gonçalves. Talvez esse seja o sócio comanditário.

Assim, parece que no período do final da década de 1920 H. Moser conseguiu não apenas reconhecimento artístico, mas também uma renda razoável. Ao que tudo indica, essa grande quantidade de trabalhos proporcionava recursos para a família de H. Moser visitar a terra natal, como a nota de jornal que reporta a viagem da família do artista no ano de 1928 (*Jornal do Recife*, 28 nov. 1928, p. 3). A sua filha Freya Weber (1996) relata que neste ano H. Moser enviou a esposa e o filho Heinz a Alemanha para que ele aprendesse outras técnicas de como trabalhar com vitrais, porém, por recomendação médica, o filho teve que retornar.

Dessa forma, essa e todas as outras informações apresentadas neste capítulo evidenciam que neste período o artista estava estruturado como profissional nos vários ramos de sua atuação. Realmente, ele conseguiu viver de sua arte. Pode, sim, ter passado dificuldades, como relata a sua filha, mas conseguiu viver exclusivamente de seu trabalho artístico – é, por isso artista por inteiro.

## 6 OUTRAS ATIVIDADES DE H. MOSER E SUA ATUAÇÃO NA EBAP [1932-1947]

Este capítulo procura investigar as atividades de H. Moser a partir de 1932, destacando sua atuação como docente na Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP. Nesse sentido, serão examinadas as disciplinas lecionadas, as dinâmicas de trabalho, se ele teria influenciado a construção curricular e se haveria alguma relação entre o conteúdo e as atividades nas disciplinas e a área que hoje se entende como Design. Com isso, procura-se levantar as suas contribuições para essa instituição de ensino que podem ter sido as bases dos primórdios de algumas disciplinas do curso de Comunicação Visual e de Desenho Industrial (denominados assim inicialmente), que se tornaram o curso de Design<sup>114</sup> da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Também, de forma breve, procura-se descrever o contexto em que se realizou sua experiência como docente nessa Escola e as dificuldades encontradas por essa instituição nos primeiros anos de funcionamento.

Antes de aprofundar a relação de H. Moser enquanto docente da EBAP, como forma de contextualizar o momento vivido pelo artista, serão apontados alguns trabalhos artísticos desenvolvidos por ele neste período e que foram importantes fontes de renda. Além disso, procura-se relatar a participação do artista em outras atividades na sociedade, como membro de jurado em diferentes concursos.

Para este capítulo foram realizadas pesquisas nos documentos relativos a Escola de Belas Artes pertencentes ao Memorial Denis Bernardes (Biblioteca Central da UFPE), também nas plataformas *on-line* em jornais do início do século. Ademais, foram consultadas as teses e dissertações dos autores Eduardo Dimitrov (2014), Beatriz de Barros Melo Silva (1995), José Bezerra de Brito Neto (2011), Niedja Ferreira dos Santos Torres (2015), Norma de Oliveira Marques (1988), além de outras bibliografias.

---

<sup>114</sup> Antes de ser denominado Design, esse curso, por um certo período, chamou-se também Desenho Industrial, com duas habilitações: em Programação Visual e Projeto do Produto.

## 6.1 BREVE PANORAMA PROFISSIONAL DE H. MOSER A PARTIR DA DÉCADA DE 1930

Como foi visto, a inserção de H. Moser no circuito artístico e cultural da cidade do Recife no final da década de 1920 já estava consolidada. Na década seguinte, além de atuar em diversos ramos das artes e artes gráficas, inicia-se na sua vida uma fase como docente da Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP.

Na década de 1930, H. Moser desenvolve diversos trabalhos na área gráfica e na publicidade, como apontado no capítulo anterior, e também continua a atuar de forma bastante expressiva no campo das artes visuais em geral. Nesse período chamam atenção as produções de vitrais sacros e profanos, pinturas em vários suportes, como em tetos de igreja, e ainda os quadros de formaturas. Até o final de sua vida, essas atividades garantiam a sua subsistência, já que a docência na Escola de Belas Artes de Pernambuco era realizada sem remuneração, como será discutido a seguir.

Entre as produções artísticas desse período destacam-se os vitrais para o Gabinete Português de Leitura (1928-1930), para o Palácio da Justiça de Pernambuco (1930), para o Clube Internacional do Recife (1939), para a Matriz da Paróquia das Graças (1931/1932), além dos realizados para residências com temas regionais, como os intitulados *Aves do paraíso* (1934), *Vitória régia* (sem data), *Tirador de manga* (1941), *Os retirantes* (1943), e até outros, com temas abstratos. Ainda no Palácio da Justiça H. Moser pintou a obra intitulada *Justiça*, na sala do Tribunal do Júri [Figura 90].

Figura 90 - H. Moser em plena atividade na execução do quadro *Justiça*, no Palácio da Justiça/ PE, 1934



Fonte: Weber (1987)

Além dos vitrais mencionados e os já apontados em capítulo anteriores, H. Moser produziu para outras localidades fora do Recife, como igrejas na zona canavieira de Pernambuco, além de para cidades nos estados da Paraíba, Ceará e Rio de Janeiro (WEBER A., 1987; WEBER F., 1996).

H. Moser estava sempre envolvido em diferentes atividades e não se importava com as dificuldades que encontrava pela frente. A sua filha Freya Weber (1996, p. 36) comenta que “seu cérebro não parava de trabalhar e dizia: *Hindernisse sind da um ueberwunden zu werden* – obstáculos existem para serem superados”. Uma certa vez, chegou a trabalhar 43 horas seguidas e seus auxiliares desistiram de acompanhá-lo (WEBER F., 1996, p. 37).

Quando regateavam o preço de seus trabalhos, segundo comenta sua filha Freya Weber (1996), ele ficava frustrado e lamentava: “Arte não é comércio”. Embora o valor cobrado para o vitral do Palácio da Justiça tenha sido provavelmente justo, H. Moser ficou decepcionado, pois boa parte do pagamento tão esperado por ele foi

recebido em “papéis do tesouro” que assim que foram vendidos valeram a metade do valor nominal (WEBER F., 1996, p. 35).

Entre as várias obras artísticas criadas por H. Moser noticiadas em notas de jornais à época, além das citadas acima, destacam-se ainda nesse período a restauração da pintura no teto da Igreja da Madre de Deus, como também as telas que cobrem os corredores e, ainda, a pintura no teto da capela-mor da Matriz das Graças representando o sacrifício de Isaac, ambas em Recife (*Jornal do Recife*, 1 maio 1932, p. 1 e 5 jul. 1932, p. 2). Ressalta-se ainda uma peculiar encomenda para criação de um septo de ouro com pedras preciosas para imagem de Nossa Senhora Auxiliadora da Igreja do Sagrado Coração de Jesus (Colégio Salesiano - Recife) (*Jornal do Recife*, 31 maio 1931, p. 2), que se pode considerar um trabalho de Design relacionado ao produto em si.

Contudo, os vitrais realizados por H. Moser, tanto em prédios públicos como privados, sem dúvida se evidenciam entre os diversificados tipos de obras artísticas executadas por ele. Com diferentes temas e cores, seus vitrais despertam a atenção. Ângela Weber (1987) destaca que H. Moser se fez profundo conhecedor das cores, tons e matizes e ressalta sua constante busca pelos valores de luz e sombra de uma determinada cor, o que o levou, segundo a autora, a criar fases cromáticas em suas obras, predominando cores como púrpura, violeta e azul real. “Moser foi um artista que se deixou sempre levar pela paixão à cor” (WEBER A., 1987, p. 51).

A vitralista Aurora de Lima, ex-aluna de H. Moser na Escola de Belas Artes de Pernambuco e que deu continuidade aos seus ensinamentos, também destaca o uso das cores nos vitrais do artista e relaciona esse aspecto à sua vivência local:

Nos seus vitrais estão transportadas as riquezas das cores quentes, vibrantes, do nosso colorido nordestino que ele, um europeu, soube interpretar com tanta arte e vigor num difícil e lento trabalho de vitral.” (LIMA, 1987, p.64)

Concorda-se com essa descrição ao se observar os vitrais da Matriz da Paróquia das Graças de 1931, especialmente aquele que representa Santa Bernadete [Figura 91]. As cores fortes apresentadas nesse vitral traduzem o olhar de um estrangeiro que percebe os contrastes e as matizes cromáticas em uma terra ensolarada.

Figura 91 - Vitral da Matriz das Graças, Recife/PE



Fonte: [www.recifeartepublica.com.br](http://www.recifeartepublica.com.br) / foto: Hassan Santos

Em entrevista a Danielle Romani (2011), o professor Fernando Guerra, que classifica H. Moser como “o grande mestre”, também faz referência ao uso das cores fortes e quentes do Nordeste pelo artista e ressalta o seu “[...] desenho aprimorado em relação ao estilo clássico – na representação das suas figuras humanas, as rendas de tecido e o planejamento das vestes”. Quanto a essa particularidade, a professora Suely Cisneiros, na mesma reportagem de Romani (2011), ressalta o “efeito dos veludos e das rendas e a perfeição das mãos”. Aponta ainda que H. Moser também trouxe a possibilidade de mais pessoas possuírem vitrais, antes um privilégio da elite que importava de outros países ou capitais.

As observações dos professores Fernando Guerra e Suely Cisneiros quanto à técnica empregada por H. Moser para representar a figura humana, as vestimentas, os detalhes dos tecidos, seus caimentos e dobras, também podem ser percebidas nos trabalhos gráficos.

A filha de H. Moser, Freya Weber (1996), comenta que seu pai sempre foi muito dedicado ao seu trabalho, tanto que, quando ia realizar uma obra sobre um determinado tema ou personalidade, fazia pesquisas bibliográficas para inteirar-se do assunto. Ademais, algumas vezes precisava de modelo vivo, e sobre isso Freya Weber (1996) conta um fato curioso. Quando precisou representar uma figura religiosa em uma certa posição, o artista solicitou a uma funcionária que posasse como modelo.

Quando a moça viu o rascunho ainda sem o traje, indignou-se e disse que "não voltaria a trabalhar para um homem que a via nua através da roupa". A execução da roupagem era algo a que ele gostava de se dedicar com atenção, visto que era fascinado pela luz e sombra (WEBER F., 1996, p. 35). Então, mesmo quando ele não estava fazendo nada muito à frente do tempo, ainda assim havia por parte das pessoas algum estranhamento.

Pelo fato de gostar de novos desafios, houve uma fase em que H. Moser experimentou fabricar azulejo, juntamente com seu filho Heinz, a pedido de Sr. Pedro Pinto de Mesquita, que possuía uma propriedade com caulim, minério utilizado em cerâmica. Entretanto, o projeto não foi adiante. Então, vê-se que, ao longo de sua trajetória, foram constantes as pesquisas e experimentações diversas realizadas pelo artista, especialmente na arte dos vitrais com os vidros, pigmentos, chumbo e forno. Assim, para esse tipo de produção de artefatos, muitas vezes em grandes formatos, era necessário se ter materiais específicos e espaço adequado, isto é, um ateliê de artes.

### **6.1.1 Os ateliês de H. Moser**

Os vitrais confeccionados por H. Moser eram produzidos em ateliê próprio, localizado inicialmente, como já foi apontado, em sua residência na cidade de Olinda. Em seguida, passa a morar em Recife, em localidades diferentes na zona norte dessa cidade, nos tranquilos bairros, à época, de Rosarinho, Casa Forte, Parnamirim e Poço da Panela. Uma foto [Figura 92] cedida por familiares mostra a entrada do ateliê instalado nas dependências da casa situada no bairro de Casa Forte. Na foto ao lado, ele usando uma bata branca, como costumava trabalhar em seu ateliê, posa com sua esposa. Segundo Freya Weber (1996), filha do artista, os alunos da Escola de Belas Artes eram convidados para trabalhar nesse ateliê, no qual havia o nome de Moser indicado no muro. Ele seguia o modelo de oficinas dos artistas italianos da Idade Média, com mestre e aprendizes.

Figura 92 - À esquerda, entrada para o ateliê na casa de H. Moser; à direita, Olga e H. Moser



Fonte: acervo particular da família

O último endereço em que H. Moser residiu foi no bairro do Poço da Panela, em uma casa do século XIX, na antiga Rua Capitão Lima, hoje Estrada Real do Poço, nº 418. Lá ele instalou o seu ateliê na parte de trás, em um ambiente separado da casa, utilizado pelos primeiros moradores como garagem de cabriolés, um tipo de carruagem. Curiosamente, anos antes, essa casa foi também a residência de F. H. Carls, destacado litógrafo alemão já referenciado em capítulos anteriores. A casa, que ainda existe na presente data, foi reformada em 1985 pelo atual proprietário, Sr. Miguel Petribú. Apesar de ter havido um outro proprietário antes dele, Petribú<sup>115</sup> declara que na primeira vez que entrou no espaço do antigo ateliê, ainda encontrou um forno [Figura 93], que H. Moser usava para fabricação dos vitrais, e pedaços de cacos de vidro pelo chão. Provavelmente, a família que residiu ali anteriormente não utilizava esse espaço.

Antes da reforma, todos os espaços da casa foram fotografados, e o Sr. Miguel Petribú, admirador das artes e da história pernambucana, convidou a filha de H. Moser, Freya Weber, e a vitralista discípula do artista, Aurora de Lima, para visitar o antigo ateliê. Aurora de Lima costumava frequentar o local para auxiliar H. Moser nos trabalhos, chegando a concluir sozinha alguns vitrais no período da invalidez do artista, em 1945. Freya Weber, na ocasião da visita ao sr. Miguel Petribú, lembrou que a festa de seu casamento ocorreu nessa casa.

<sup>115</sup> Informações colhidas em entrevista com o Sr. Miguel Cavalcanti Petribú em 2021.

Este ateliê ficou também marcado na memória da neta de H. Moser, Silke Weber, descrito por ela como um galpão com mesas cheias de vitrais em construção, desenhos a lápis, tintas sendo preparadas, colas e alumínio. Essa casa foi um espaço importante em uma fase da vida profissional e familiar de H. Moser.

Foi nesta casa, trabalhando em seu ateliê, que H. Moser sofreu um acidente vascular cerebral (AVC) que o deixou inválido por dois anos e meio, até sua morte, em 1947 (WEBER F., 1996).

Figura 93 - Vista do forno e do que restou do último ateliê de H. Moser (década de 1980)



Fonte: acervo particular de Miguel Petribú

Figura 94 - Parte externa do antigo ateliê de H. Moser: à esquerda, na década de 1980; e, à direita, reformado em 2022



Fonte: acervo particular de Miguel Petribú e foto da autora

Foram várias as dificuldades encontradas por H. Moser para equipar um ateliê que proporcionasse condições para se produzir vitrais. Com o ateliê já funcionando,

ele sempre procurava passar seus conhecimentos para alguns alunos interessados nesse tipo de arte, apesar de todos os desafios e dificuldades. No entanto, essa expertise poderia efetivamente ter alcançado uma maior parte de artistas caso tivesse havido apoio do poder público, como comenta o jornalista Aníbal Fernandes, esposo da artista Fedora Monteiro, em uma nota<sup>116</sup> de jornal à época da morte de H. Moser: “[...] a despeito de toda sorte de empecilhos, [H. Moser] conseguiu fundar no Recife uma indústria de vitrais, que se teria transformado numa verdadeira Escola, se o governo o houvesse ajudado” (FERNANDES, 2000, p.121). Nesse ínterim, ainda, são diversas referências que o jornalista faz ao trabalho de H. Moser em sua coluna *Coisas da Cidade* no *Diário de Pernambuco*, na década de 1940.

### **6.1.2 Outras atividades: H. Moser como júri de concursos**

Antes de abordar a trajetória de H. Moser na Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP, ressalta-se que sua atuação como professor nessa instituição possivelmente reforçou o seu prestígio enquanto artista e sua posição como personalidade de destaque na sociedade pernambucana. Isso pode ser percebido nos vários convites recebidos por ele, na década de 1930, para participar de comissões julgadoras em concursos de naturezas diversas, não apenas no campo das artes visuais e gráficas. A primeira participação de H. Moser como jurado, identificada entre notas de jornais, foi em 1934, para eleger a mais bela jovem na então festa "Rosa da Primavera", entre as candidatas já selecionadas de cada bairro e cidades do interior. Além de H. Moser, participaram da comissão julgadora dessa festa, realizada no Teatro Santa Izabel, outros professores da EBAP como Balthazar da Câmara, Álvaro Amorim, Mario Tullio, Murillo La Greca e Waldemar de Oliveira (*Jornal do Recife*, 19 dez. 1934, p. 2).

Em anos seguintes, 1936 e 1937, foram identificadas no *Diário da Manhã* (16 jun. 1936, p. 2) e *Diário de Pernambuco* (9 maio 1937, p. 10), outras duas participações de H. Moser como júri para concursos, no entanto, desta vez de natureza relacionada ao Design gráfico e às artes visuais: um para julgar o melhor cartaz de propaganda e outro a melhor fotografia amadora.

---

<sup>116</sup> Nota no dia 23 ago.1947 registrada no livro *Jornalismo de Combate* (FERNANDES, 2000).

O concurso para eleger o melhor cartaz de propaganda, realizado em 1936, tinha como objetivo divulgar as festas comemorativas do terceiro centenário da administração do Príncipe Maurício de Nassau em Pernambuco (denominadas de Festas Nassovianas), organizadas pela Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do estado. A escolha dos membros da comissão julgadora ficou a cargo da Escola de Belas Artes de Pernambuco, sendo assim designados, além de H. Moser, os professores Heitor Maia Filho e Mario Nunes. Os critérios de avaliação dos cartazes foram determinados a partir das normas definidas no edital, que estipulavam o formato com as dimensões, cores, título, além dos motivos figurativos, que deveriam ser pernambucanos e holandeses. Assim, foram desclassificados aqueles cartazes que não estavam em conformidade com essas exigências, além de outro, que foi desconsiderado pela "falta de composição artística" (*Diário da Manhã*, 16 jun. 1936, p. 2). Nesse certame concorreram apenas sete cartazes, tendo o vencedor recebido o prêmio de 1.000\$00 e o segundo, 500\$00. A nota de jornal informa, ainda, que embora o artista Manoel Bandeira não tenha sido o vencedor por não seguir os padrões exigidos pelo edital, recebe menção honrosa por seu cartaz ter sido julgado como um trabalho interessante (*Diário da Manhã*, 16 jun. 1936). Chama atenção que a nota não informe o nome do vencedor.

No ano seguinte, 1937, H. Moser participa da comissão julgadora do concurso para eleger a melhor fotografia amadora que tinha como tema a praia. Foi promovido pela loja Optica Universal (*Diário de Pernambuco*, 9 maio 1937, p.10), pelo fato provável de vender filmes para máquinas de retratos. A divulgação desse concurso, que se deu por meio de um quadro publicitário em jornal, informa a composição dos jurados ressaltando que dois eram professores da EBAP: "Fedora Monteiro Fernandes e Henrique Moser", além de listar mais três membros. A divulgação informa que os prêmios seriam entregues até a décima segunda colocação, variando entre valores monetários e material fotográfico.

Ainda é interessante destacar a participação de H. Moser, em 1938, como júri de um certame poético, área distinta da que costumava atuar. Essa indicação é curiosa, visto que ele não era nativo da língua portuguesa. Uma nota de jornal sobre esse concurso (*Diário da Manhã*, 26 jan. 1938, p.1) explica a razão de se ter procurado um júri variado, com diferentes pontos de visão, para que não se envolvesse nesse julgamento apenas "uma exigência poética", mas um estilo, imagem e ritmo. Assim,

foram designados para jurados desse certame intelectuais e artistas pernambucanos, entre poetas, escritores, jornalistas, músicos e os artistas do pincel e lápis. Assim, a proposta era que artistas como H. Moser avaliassem as imagens. Segundo a nota, esse concurso, realizado no Gabinete Português de Leitura em uma festa lítero-musical, procurou se assemelhar a saraus dos fins do Império (*Diário da Manhã*, 26 jan. 1938, p. 1).

Os constantes convites para essas comissões julgadoras sugerem, então, o reconhecimento pela sociedade à capacidade crítica e artísticas de H. Moser. A referência como professor da EBAP também indica que ser professor dessa recém-criada escola era um sinal de distinção e prestígio, embora não houvesse nenhuma remuneração por esse trabalho.

## 6.2 OS SALÕES DE ARTES ANTES DA INSTITUIÇÃO DA EBAP

A criação da Escola de Belas Artes em Pernambuco - EBAP nasceu do desejo de um grupo de artistas que sonhava ter uma instituição de ensino no estado voltada inteiramente a esse campo. Antes de aprofundar a discussão sobre o estabelecimento dessa Escola, é pertinente mencionar que o mesmo grupo responsável pela sua criação participou e esteve à frente dos primeiros salões de artes em Pernambuco no século XX, ocorridos em 1929 e em 1930 (SILVA B., 1995, BRITO NETO, 2011). Porém, o anseio de realizar salões de arte nessa época já existia. Uma nota de jornal em 1927 revela que alguns membros desse mesmo grupo de artistas, além de outros intelectuais, cogitaram fazer um salão de arte, intitulado “Salão da Primavera”, em que haveria exposição de pinturas, esculturas, projetos de arquitetura e música. O plano dessa exposição era parte da ideia de fundar um centro cultural artístico em Recife que discutiria assuntos de artes, letras e seria denominado “Atheneu d'arte brasileira” (*Diário de Pernambuco*, 16 fev. 1927, p. 3). Assim, já havia esforços para propagar a arte no estado.

Os dois primeiros salões de artes, intitulados de exposições, efetivamente ocorreram em 1929 e 1930. Segundo Brito Neto<sup>117</sup> (2011), esses salões eram fomentados pelo governo do estado como projeto de educação estética, para oferecer uma inserção das “Belas Artes” na vida da sociedade pernambucana, como forma de

---

<sup>117</sup> As relações entre política e arte nesses salões são discutidas na dissertação de Brito Neto (2011).

construção de uma identidade local. A proposta era que nessas exposições a população tivesse contato com o gênero acadêmico da pintura tradicional, com temas relacionados às paisagens, monumentos históricos e símbolos da cultura regional. Brito Neto (2011) entende que a construção de um projeto identitário nacional utilizava, então, esses “símbolos imagéticos para compor e legalizar um discurso político sobre a cultura nacional e local” (BRITO NETO, 2011 p. 134). O autor ainda aponta que os salões dos anos posteriores possuíam editais com determinadas normas que os artistas deveriam seguir, e dessa forma as ousadias seriam discretas.

O discurso proferido no evento de abertura da 1ª Exposição de Belas Artes em Recife pelo jornalista Aníbal Fernandes, instituidor do salão que à época era inspetor dos monumentos nacionais e diretor do Museu Histórico, demonstra a preocupação na construção dessa identidade regional:

A nossa paisagem, os nossos costumes, as nossas tradições são comuns e precisam criar uma arte que reflita a sua personalidade. A unidade política que congrega sob uma só bandeira todos os brasileiros não pode uniformizar os caracteres particulares que nos distinguem (*Diário de Pernambuco*, 4 maio 1929, p. 2).

Além disso, Aníbal Fernandes menciona em seu discurso as dificuldades enfrentadas pelos artistas pernambucanos, mas salienta como tudo estava mudando com incentivo público, por meio de instituições que guardavam e estimulavam a produção. Com isso, como observa Brito Neto (2011), houve uma propaganda do serviço político do estado de Pernambuco em favor da arte e dos artistas.

A 1ª Exposição de Belas Artes em Recife se realizou em de 1929 no Teatro Santa Izabel e parece ter sido revestida de uma certa pompa. Estavam presentes no dia da abertura o governador do estado, o prefeito da cidade, além de jornalistas e outras personalidades.

A coluna “Notas de Arte”, na primeira página do *Jornal do Recife* (4 maio 1929), destaca, com a publicação de suas fotografias, os seguintes artistas participantes dessa exposição: H. Moser, Balthazar da Câmara, Álvaro Amorim, Euclides Fonseca, Henrique Elliot, Mário Tullio e Bibiano Silva [Figura 95].

Figura 95 - *Jornal do Recife* (4 maio 1929) divulga o 1º Salão Pernambucano de Belas Artes

**NOTAS DE ARTE**

## 1.º Salão Pernambucano de Bellas Artes

A sua inauguração, hontem, no "Santa Izabel"

Perante regular assistência, teve lugar hontem, ás 15 horas, no Theatro Santa Izabel, a inauguração do 1.º Salão Pernambucano de Bellas Artes.

Viam-se presentes, entre outras pessoas, o sr. governador do Estado, acompanhado de seu ajudante de ordens e official de gabinete; o sr. general comandante desta região militar, o sr. prefeito da capital, expositores e jornalistas.

Após a fala do orador escolhido, o sr. governador, depois de pronunciar algumas palavras de louvor aos organizadores do "certamen", deu o 1.º Salão Pernambucano de Bellas Artes como inaugurado.

Varios artistas, quer profissionais quer amadores, apresentaram trabalhos que, antes de serem expostos, foram julgados no gabinete de uma comissão.

São muitos os expositores, notadamente os de pintura.

Pintura, desenho, escultura, ornatos e artes applicadas.

Dividido-se a exposição, que tem a entrada francaçada ao publico, em duas secções: de artistas e amadores.

O salão sobre do theatro está destinado a estes e o salão terraço da entrada, aos ultimos.

Esta tela, inegavelmente é um primeiro d'arte.

Balthazar da Câmara, com os trabalhos apresentados, veio firmar mais uma vez, as suas excepcionaes qualidades de intelligencia e de apreciabilissimo figurado.

Outros artistas, tambem merecem applausos.

Na escultura, Bibiano Silva, ficou 1.º. O grande artista pernambucano, vem, com a exposiçao de seus trabalhos, desmentir o que dizem contra si invejosos e estetas de gabinete...

Varios bustos e medalhões de Bibiano figuram no Salão. O busto do fallecido dr. Rodolpho Araújo e os medalhões de Pedro I e Frei Miguelinho, são trabalhos de real importancia, que honram qualquer artista de talento e instrucção.

No desenho, José Borges (Zam) expoz dez trabalhos da escola cubista.

Todos são creditados e tem o trabalho que particularmente revela a intelligencia de seu autor.

Nestor, caricaturista de traço firme e original, tambem expoz varios trabalhos bons. Na arquitectura, o dr. Heitor Maia Filho apresentou varios projectos, os quaes foram muito elogiados.

Como não tivesse ficado prompto hontem, o catalogo dos trabalhos expostos, detachamos de mencion-os, segunda a ordem em que estão collocados.

Com mais vagar, iremos apreciando os trabalhos expostos, segundo os artistas e as suas especialidades.

Balthazar da Câmara



BALTHAZAR DA CÂMARA

que, pela originalidade artistica, os srs. Murillo Lagrea, Mario Tullio, Mario Nunes, Alvaro Amorim, Balthazar da Câmara, Henriques Moser, Henrique Elliot e Euclides Fonseca.

Murillo Lagrea, com a segurança de sua palleta, expoz outros trabalhos apresentados nos seus obdecedendo, rigorosamente a escola academica; Mario Tullio, mais pessoal nos seus trabalhos, igualmente

Álvaro Amorim



ÁLVARO AMORIM

tal, expositores e jornalistas.

Após a fala do orador escolhido, o sr. governador, depois de pronunciar algumas palavras de louvor aos organizadores do "certamen", deu o 1.º Salão Pernambucano de Bellas Artes como inaugurado.

Varios artistas, quer profissionais quer amadores, apresentaram trabalhos que, antes de serem expostos, foram julgados no gabinete de uma comissão.

São muitos os expositores, notadamente os de pintura.

Pintura, desenho, escultura, ornatos e artes applicadas.

Dividido-se a exposição, que tem a entrada francaçada ao publico, em duas secções: de artistas e amadores.

O salão sobre do theatro está destinado a estes e o salão terraço da entrada, aos ultimos.



EUCLEDES FONSECA

Euclides Fonseca



HENRIQUE ELLIOT

aquele, se revela um pintor consummado; Mario Nunes, na paisagem, pode-se muito bem comparar ao saudoso mestre Tolles Junior.

Temos agora Alvaro Amorim, Balthazar da Câmara e Henrique Elliot. São tres palletas de verdadeiros artistas. O primeiro, além do mais excellente scenographo e o ultimo "abrangendo" com proficiencia todos os ramos do pinel, apresentou um trabalho que consideramos impecavel; um "nu", com efeitos de luz de luar e de "abbajjour".

Henrique Elliot

Mário Tullio



MARIO TULLIO

Como previramos, notam-se algumas falhas no 1.º Salão Pernambucano de Bellas Artes.

Isto, porem, não merece censura. Organizado da pressa, pela primeira vez, seria quasi impossivel se evitar senões, neste "certamen" artistico.

Aturo pelo contrario, merecem os autores dessa objectivação, que é o 1.º Salão, todo o apoio e incentivo.

Na secção de profissionais estão visivelmente em posição de desta-

Bibiano Silva



BIBIANO SILVA



HENRIQUE MOSER

Na secção destinada aos amadores notamos varios trabalhos dignos de honrar qualquer profissional, não só na pintura, como na escultura e desenho.

Henrique Moser

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Além desses artistas, participaram da exposição o caricaturista Nestor (sem o sobrenome na nota, mas provavelmente deve ser Silva), os artistas Manoel Bandeira, Percy Lau, Fedora Monteiro, J. Ranulpho, Mario Nunes, Murillo La Greca, José Borges

(Zuzu), entre outros (*Jornal do Recife*, 4 maio 1929, p. 1 e *Diário de Pernambuco*, 4 maio 1929, p. 3). Muitos desses, nos anos seguintes, vão compor o corpo docente da EBAP. Segundo as notas, além da participação desses artistas conhecidos, a exposição separou uma área no saguão do teatro para os amadores, e assim ficou aberta à visita por um mês.

Os jornais informam que nessa ocasião foram expostos quadros a óleo, aquarelas, desenhos, esculturas, artes aplicadas, além de projetos de arquitetura. H. Moser participou com um vitral, considerado talvez à época como arte aplicada. Interessante observar a inclusão da arte aplicada nesse evento, gênero que envolvia também trabalhos relacionados ao que hoje se considera design, como foi comentado anteriormente.

Apesar da nota no *Diário de Pernambuco* (4 maio 1929) que noticia a abertura da exposição, ressalta-se que no dia da inauguração não existia um catálogo impresso para acompanhar a mostra, talvez por não ter ficado pronto para o dia do evento. Entretanto, foi encontrada no livro de Ângela Weber (1987), entre os diversos trabalhos feitos por H. Moser, imagem de uma capa de catálogo dessa exposição [Figura 96].

O aspecto gráfico apresentado nessa capa chama atenção pela referência ao estilo *art déco*. As formas geometrizadas e angulosas utilizadas tanto no elemento pictórico quanto no verbal, no letreiramento, conferem a essa capa influência desse movimento. A configuração gráfica mostra elementos pictóricos que simbolizam a arte e o Nordeste brasileiro. A arte é representada por uma paleta de pintura, material utilizado pelos artistas pintores; já o Nordeste, pela cana-de-açúcar. O fato de o artista ter optado por utilizar elementos que simbolizam a agricultura típica de Pernambuco e a forma como foram elaborados permite inferir também aspectos que remetem ao movimento modernista regionalista, que trabalhava com essa conotação. Dessa forma, o aspecto gráfico apresentado nessa capa é bastante diferente de outros trabalhos do artista. Enfim, os elementos pictóricos utilizados na capa estão relacionados, desse modo, com a ideia de promoção dos valores locais promovida pelos salões de artes, como visto anteriormente.

Em termos de composição, a capa apresenta uma simetria com os elementos pictóricos distribuídos de cada lado da página por meio de uma representação estilizada da cana-de-açúcar. No centro, uma paleta de pintura, da qual brotam

folhagens geometrizadas. Todos os elementos pictóricos foram elaborados sem muitos detalhes, por uma gama restrita.

Percebe-se que foram utilizados nessa capa os três modos de simbolização dos elementos da linguagem gráfica, como proposto por Twyman (1979, 1985): além do pictórico e verbal, pelos desenhos e letreiramentos, o esquemático com o emprego de uma moldura.

Figura 96 - Capa do Catálogo da 1ª Exposição Geral de Belas Artes, 1929



Fonte: Weber (1987)

Em maio de 1930, acontece uma segunda exposição promovida pelo estado, que continuava com o objetivo de desenvolver a arte de Pernambuco. Novamente o responsável era Aníbal Fernandes, que promoveu o primeiro salão em 1929, casado com a artista Fedora Monteiro, e que ainda permanecia como diretor da Inspetoria de Monumentos e presidia a comissão desse evento. Estavam à frente o mesmo grupo de artistas: H. Moser, Balthazar da Câmara, Murillo La Greca, Álvaro Amorim, Euclides Fonseca, Henrique Elliot, Mário Tullio, Fedora Monteiro, Bibiano Silva, Mário Nunes e outros. Esse evento foi bastante divulgado nos principais jornais do Recife. Assim como o salão anterior, expôs, além de escultura e pintura, trabalhos de artes aplicadas e incluiu a arquitetura.

Depois desta segunda exposição, mais três eventos desse gênero ocorreram entre os anos de 1931 e 1937, dessa vez sem o incentivo do governo. Neste intervalo de tempo, sem o apoio governamental, o campo das artes passou a se desenvolver com a inauguração da Escola de Belas Artes e Salão dos Independentes (BRITO NETO, 2011, p. 80).

Vale destacar que no mesmo ano da inauguração da EBAP, em outubro de 1932, H. Moser patrocina a primeira exposição do então jovem artista L. Villares, ilustrador das capas da conhecida, à época, *Revista da Cidade*. A exposição, que se realizou no Gabinete Português de Leitura, foi composta por 150 trabalhos aquarelados entre ilustrações, charges e desenhos variados. O evento foi divulgado pelos jornais, cujas notas enfatizavam que a mostra contava com patrocínio de H. Moser (*Diário de Pernambuco*, 25 e 27 out. 1932, p. 2 e p. 1; *Jornal do Recife*, 27 out. 1932, p. 2). A mesma coluna que divulga esse evento informa também a chegada no porto do Recife dos intérpretes Carmen Miranda e Almirante, revelando assim um movimento cultural artístico na cidade (*Diário de Pernambuco*, 25 out. 1932, p. 2).

### 6.3 A ESCOLA DE BELAS ARTES DE PERNAMBUCO

A Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP, fundada em 1932, foi um relevante centro educacional artístico e arquitetônico, entretanto sempre enfrentou sérias dificuldades financeiras. Após mais de uma década de funcionamento, a EBAP foi oficialmente reconhecida<sup>118</sup> e em 1946 integra-se, junto com outras escolas de

---

<sup>118</sup> Decreto nº 19.963 de 14 de novembro de 1945 (GALVÃO, 1956, p.129).

nível superior de Pernambuco, para formar a Universidade do Recife, que foi federalizada em 1967, passando a se chamar Universidade Federal de Pernambuco. Assim, os professores e alguns conceitos e didáticas da EBAP são incorporados à universidade. Em 1975, a EBAP foi extinta para junto com a Faculdade de Arquitetura, o Departamento de Letras, o Curso de Biblioteconomia e o de Comunicação Social<sup>119</sup>, formar o Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE (DIMITROV, 2013; GALVÃO, 1956; DIRETORIA DE COMUNICAÇÃO UFPE, 2021). Dessa forma, esta Escola faz parte da história dessa Universidade como também da constituição do Centro de Artes e Comunicação - CAC/UFPE, no qual, entre outros, o Departamento de Design está inserido.

H. Moser foi um dos fundadores dessa instituição e atuou como professor entre os anos de 1932 e 1942. Com isso, colaborou para construção da educação artística do estado à época. Assim, procura-se levantar quais seriam as contribuições desse artista como docente da EBAP e busca-se refletir se haveria possíveis relações das atividades acadêmicas realizadas por ele com o que hoje se conhece como Design.

O livro *Memórias de uma cruzada*, escrito por Joel Galvão (1956), o diretor que esteve por mais tempo à frente da escola antes de ela ter um reconhecimento federal, narra as grandes dificuldades iniciais da trajetória dessa instituição. Inicialmente, o grupo fundador pensava que essa escola poderia ser mantida pelo pagamento dos estudantes juntamente com fontes de recursos públicos e privados, mas esses não eram suficientes.

Então, foram muitas adversidades financeiras enfrentadas pela EBAP. O fato mais delicado foi a não remuneração do corpo docente. Dessa forma, H. Moser não recebeu nenhum pagamento durante todos os anos que atuou como docente nessa instituição, pois não fazia mais parte da Escola quando ela foi federalizada. Ele era dedicado e entusiasmado com a ideia de uma escola de arte na cidade, embora não contasse com retorno financeiro. Apesar do prestígio que possuía, como se nota pela frequência de seu nome nos jornais ao lado da elite do estado, parece que a vida material do artista não era tão sólida como poderia parecer, ao menos segundo o relato de sua filha Freya Weber (1996), para quem a falta de dinheiro era experiência conhecida pelo artista em sua vida pessoal e familiar.

---

<sup>119</sup> Para maiores informações, ver: <https://www.ufpe.br/dcom>. Acesso em: 01 maio 2023.

A falta de pagamento aos professores era o maior impedimento para o reconhecimento da escola pelo Ministério da Educação. Desta forma, por não ser reconhecida e não poder expedir diploma, a quantidade de matrículas dos alunos variava, o que agravava as condições financeiras da instituição.

### 6.3.1 Da ideia à instalação da EBAP

A criação da Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP nasceu do desejo de um grupo de artistas que sonhava em ter uma instituição de ensino no estado voltada inteiramente a esse campo. Galvão (1956) aponta que houve tentativas no século XIX com o intuito de implementar este tipo de escola, no entanto, destaca que o Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco<sup>120</sup> não deixou de ser um dos precursores desse movimento. Muitos professores da EBAP vieram de lá.

A ideia da instalação da EBAP, segundo Galvão (1956), surgiu em uma conversa inicial, em 1931, entre o arquiteto Jayme Oliveira, o escultor Bibiano Silva, os artistas Mário Nunes e Álvaro Amorim. A partir daí, sucederam-se as primeiras reuniões, das quais H. Moser participava junto a outros membros interessados, como Murillo La Greca, Fedora Monteiro, Emílio Franzosi, Luiz Mateus Ferreira, José Maria, Henrique Eliot, Abelardo Gama, Balthazar da Câmara, Heitor Maia Filho, Joel Galvão, Adalberto Marroquim e João Alfredo (GALVÃO, 1956). Entre esses nomes, uns eram artistas e outros profissionais liberais<sup>121</sup>, como médicos, advogados, engenheiros e arquitetos. Alguns tinham atuação pedagógica em outras instituições de ensino (DIMITROV, 2013).

Outros fatores que também podem ter impulsionado a criação dessa escola são discutidos por pesquisadores. Silva (1984, p. 41) destaca, baseado no artigo de Pe. Ferdinand Azevedo, que um desentendimento ocorrido entre o corpo docente do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco teria levado parte desses professores a formar uma nova instituição. O desentendimento ocorreu pelo fato de os “Artistas Mecânicos”<sup>122</sup> quererem manter uma “linha tradicional”, enquanto os “Liberais” buscavam

---

<sup>120</sup>Para maiores informações sobre o Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco, consultar Cavalcante (2012).

<sup>121</sup>Dimitrov, em sua tese, elenca a formação e atuação profissional dos primeiros integrantes da Escola de Belas Artes de Pernambuco (DIMITROV, 2013, p.34).

<sup>122</sup>“Artistas Mecânicos” está entre aspas porque é um termo da época cujo significado não está esclarecido por José Cláudio e Silva (1984), mas supõe-se que se refere aos responsáveis pelos cursos técnicos, tais como construtor, mestre-de-obras, mecânico etc., que eram oferecidos no Liceu na época, como cita Beatriz de Barros Melo e Silva (1995).

transformar o Liceu em uma escola de belas artes e arquitetura. Assim, esses últimos se afastaram do Liceu para criar uma nova escola (SILVA J., 1984). No entanto, Dimitrov (2013) aponta que essa cisão entre esses professores e a razão disso, pouco constam na maioria das pesquisas sobre a fundação da EBAP.

Entre as escolas de ofícios existentes em Pernambuco à época, o Liceu era mais relacionado com o artístico. Beatriz de Barros Melo Silva (1995) dá um panorama de outras escolas de ofícios existentes em Pernambuco à época no que se refere ao que hoje é o curso técnico profissionalizante: a Escolas de Aprendizes Artífices (hoje Instituto Federal de Pernambuco); a Escola Profissional Masculina, que incluía cursos de artes gráficas, artes aplicadas e desenho; e a Escola Profissional Feminina, com artes domésticas.

Entre outros fatores que impulsionaram a criação da Escola de Belas Artes de Pernambuco, pode-se apontar o período após a revolução de 1930, em que se pretendia elevar o prestígio da arte no estado, como destaca Cavalcante (2012), segundo o texto do *Anuario de Pernambuco* para 1934 (CAVALCANTE, 2012, p. 56). Este foi o período de interventoria federal, com Carlos de Lima Cavalcanti no poder de 1930 a 1937, uma época politicamente conturbada, com muitas greves<sup>123</sup>.

A criação da Escola ocorreu, segundo Joel Galvão (1956), em duas fases: a primeira, da ideia, descrita acima; e a segunda, a instalação. Com isso, foi criado um Comitê Central da Escola de Belas Artes de Pernambuco, dividido em subcomissões que eram responsáveis por diversos aspectos necessários para a sua criação, como divulgação, estatuto, donativos, representações e organização/instalação. H. Moser fazia parte desta última<sup>124</sup>, evidenciando, assim, sua efetiva contribuição desde o início da escola. Uma foto [Figura 97] publicada pelo *Diário da Manhã* (17 abr. 1932, p. 1) mostra H. Moser e alguns participantes da comissão pró-Escola de Belas Artes, sendo assim descrita:

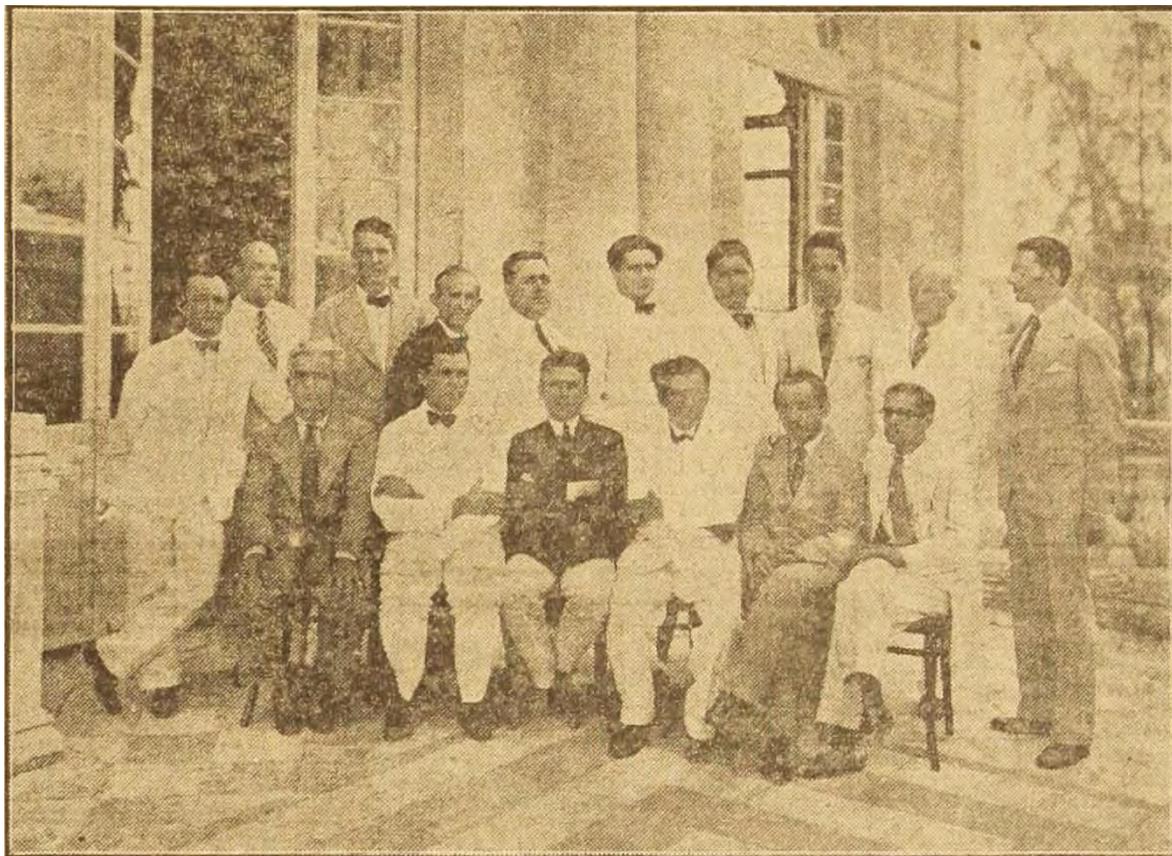
Sentados da esquerda para direita: jornalista João Monteiro, Dr. José Maria de Albuquerque Mello, arquiteto Jayme Oliveira, escultor Bibiano Silva, pintor Balthazar da Câmara e dr. Samuel Campello. De pé: pintor Álvaro Amorim, caricaturista Manoel Bandeira e Jota Ranulpho, pintor Henrique Elliot, dr. Emílio Franzosi, Arquitetos Heitor Maia Filho, Luís Matheus Ferreira e Nelson

<sup>123</sup><https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/carlos-de-lima-cavalcanti/>

<sup>124</sup>Notas no *Diário da Manhã* (22 abr. 1932, p. 3) e *A Província* (22 abr. 1932, p. 1) divulgavam os comitês da EBAP.

Travassos, pintores Henrique Moser e Murilo La Greca (*Diário da Manhã*, 17 abr. 1932, p. 1).

Figura 97 - Comitê pró-Escola de Belas Artes. Foto publicada no *Diário da Manhã*, 1932



Fonte: [www.acervocepe.com.br](http://www.acervocepe.com.br)

Os envolvidos na criação precisavam levantar recursos para essa empreitada e sabiam que, para isso, seria fundamental o apoio da imprensa. Os principais jornais em circulação em Recife apoiavam a iniciativa da abertura da EBAP publicando notas com divulgação das reuniões do comitê, e depois da abertura divulgavam as datas de inscrição para os cursos. Aliás, pela quantidade de notas e reportagens encontradas durante o período pesquisado, confirma-se como a imprensa colaborou constantemente, destacando sempre a importância que essa Escola teria no estado.

O *Diário da Manhã* inicia uma série de entrevistas com personalidades do meio artístico e intelectual recifense a respeito do que pensavam sobre a fundação da Escola de Belas Artes no estado. H. Moser foi um dos entrevistados. Essa enquete se inicia em março de 1932 com Domingos Ferreira (23 mar. 1932, p. 3) e é finalizada

em maio do mesmo ano com o arquiteto Jayme Oliveira (15 maio 1932, p. 7).<sup>125</sup> Esse jornal, que pertencia à família do então interventor do estado Carlos de Lima Cavalcanti, demonstra estimular a criação da Escola e destaca o interesse tanto do interventor como do prefeito em ajudar, embora a escola tenha sempre enfrentado sérias dificuldades.

A entrevista de H. Moser, publicada dois meses antes da fundação da escola, destaca-se por ser um raro registro, único até agora encontrado de depoimento oral de H. Moser. Com o título “Escola de Belas Artes de Pernambuco. Responde hoje à nossa enquete o pintor Heinrich Moser” (*Diário da Manhã*, 8 maio 1932, p. 7), o artista expõe algumas de suas convicções sobre a arte e sua relação com o setor industrial. Uma caricatura de H. Moser, sem identificação legível do autor, ilustra a entrevista [Figura 98].

Figura 98 - Caricatura representando H. Moser (*Diário da Manhã*, 08 maio 1932)



Fonte: [www.acervocepe.com.br](http://www.acervocepe.com.br)

---

<sup>125</sup>Além desses, o *Diário da Manhã* entrevistou os arquitetos Manoel Carneiro Leão (31/03/1932) Nelson Nevares (03/04/1932) e Heitor Maia Filho (08/04/1932), os pintores Balthazar da Câmara (07/04/1932) e Mário Nunes (20/04/ 1932), o caricaturista Álvaro Barros (13/04/1932), o escritor teatral Samuel Campello (15/04/1932) e o escultor Bibiano Silva (01/05/1932).

É pertinente apontar que o texto inicia apresentando o artista não apenas como vitralista ou pintor, mas também como ilustrador, ressaltando assim sua faceta de artista gráfico/designer, como pode ser conferido a seguir:

Prosseguindo a nossa enquete deliberamos ouvir ontem o conhecido artista sr. Heinrich Moser, um nome estrangeiro há muito radicado em nosso ambiente artístico profissional, a que se há imposto pelo seu mérito de pintor, decorador e ilustrador. [...] Autor de belos vitrais da matriz da Boa Vista e de muitos outros trabalhos entre os quais algumas ilustrações, muito felizes, de vários livros de escritores nossos (*Diário da Manhã*, 8 maio 1932, p. 7).

A entrevista foi realizada no ateliê do artista, chamado pelo jornal de “studio Heinrich Moser e Cia”, na época localizado na Travessa de Bom Conselho, nº 194 (atual bairro de Casa Forte). Segundo relato do jornal, foram recebidos com habitual gentileza do artista. Quase que de forma poética, H. Moser exprime sua opinião sobre a necessidade da criação da EBAP:

Por que sou a favor da Escola de Belas Artes?<sup>126</sup> É a arte que facilita o estudo em geral, que nutre a imaginação, que desperta a lógica, aumenta a faculdade perceptível, excita o interesse pela história natural, distrai o homem, produz satisfação, enriquece-nos de bens inadquiríveis por fortuna real, ajuda-nos a discernir caracteres e capacidade pela constituição física, ajuda a admirar as maravilhas do universo e nos leva a achar o belo até no deserto (*Diário da Manhã*, 8 maio 1932, p. 7).

Em seguida, ele reflete sobre a arte como mudança industrial e como uma profissão que proporciona meio de subsistência para as pessoas. Ainda, evidencia sua preocupação quanto à proteção autoral de criações artísticas.

Além disto, a Arte pode fornecer meio de vida, como acontece em outros países cultos, aplicando-as nas indústrias e indústrias profissionais. A sua proteção, castigando o plágio, pode constituir amparo a milhares de pessoas (*Diário da Manhã*, 8 maio 1932, p. 7).

Ainda, ao reafirmar a importância da criação da EBAP, H. Moser ressalta uma preocupação por projetos inovadores.

- Sim. Não há por onde fugir do progresso. Sou pela fundação, o mais breve possível, da Escola pernambucana de Belas Artes.  
- Será interessante que, com a criação da Escola, também seja criada uma lei que exija sempre projetos originais para a produção nacional de qualquer categoria (*Diário da Manhã*, 8 maio 1932, p. 7).

Com isso, H. Moser mostra uma visão de arte aplicada à indústria, do Design como impulsionador da industrialização. Este era o mesmo paradigma da *Deustscher*

<sup>126</sup> Ressalta-se que as citações estão reescritas de acordo com o português atual.

*Werkbund* (Associação Alemã de Artesãos), movimento surgido em Munique, na Alemanha, que procurava desenvolver a união entre a arte e a indústria.

O depoimento de H. Moser para o *Diário da Manhã* está documentado no livro de Ângela Weber (1987) e também serviu como diálogo fictício entre o artista e Lula Cardoso Ayres no curta-metragem premiado "Vitrais"<sup>127</sup>, de 1999 [Figura 99]. Nesse curta, ainda há um diálogo entre H. Moser e a aluna da EBAP Aurora de Lima, baseado em seu depoimento no livro de Weber (1987). Esse curta premiado foi dirigido por Cecília Brandão Correia de Araújo<sup>128</sup> e exibido em vários festivais nacionais e internacionais. Em conversa com a diretora, ela comentou que a ideia inicial era fazer um filme sobre H. Moser, mas percebendo a quantidade de vitrais que estavam sendo demolidos na cidade do Recife pela especulação imobiliária, ampliou o tema para vitrais em geral.

Figura 99 - Cenas do curta *Vitrais* com atores representando H. Moser e Aurora de Lima



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VDhYPIK1ihM>

Assim, vê-se que a fase da ideia da criação da EBAP ocorreu com um intenso apoio da imprensa e com participação efetiva de H. Moser e de outros membros fundadores.

### 6.3.2 Instalação e inauguração da EBAP

O grupo envolvido na criação da EBAP encontrou uma casa [Figura 100] com dois pavimentos no bairro da Madalena, em Recife, na Rua Benfica, nº 150, que

<sup>127</sup> Curta disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDhYPIK1ihM>. Acesso em: 16 jun. 2022.

<sup>128</sup> A diretora Cecília Brandão Correia de Araújo, em conversa por telefone (20 nov. 2020), relatou brevemente sobre a construção do curta "Vitrais".

parecia ideal para instalar a Escola (nessa casa, atualmente, em 2022, está instalada a Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco - FACEPE). Em 1932, com poucos recursos, a casa foi alugada e só posteriormente, em 1937, o Estado comprou o imóvel e o doou à Escola. Na época da doação receberam também isenção de impostos e as dívidas acumuladas foram perdoadas. A Escola funcionou neste local até o início dos anos de 1970, quando houve a sua transferência para o Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE (GALVÃO, 1956; TORRES, 2015; DIMITROV, 2014).

Para instalação da Escola, conseguiram doações de móveis, cavaletes e pranchetas que eram considerados imprestáveis em instituições públicas e reformaram os itens para nova serventia. Além disso, tanto a prefeitura como o estado mandaram confeccionar alguns desses móveis. Receberam também doações de empresas privadas e personalidades locais (GALVÃO, 1956).

Figura 100 - A casa onde foi instalada a EBAP



Fonte: Relatório de inspeção (Livro 116), Memorial Denis Bernardes - UFPE

Foram em busca de apoio dos governos estadual e municipal, que sempre aprovavam a ideia da criação da EBAP. Apesar de esses órgãos procurarem

contribuir, os recursos não eram o esperado. O plano era que a Escola se mantivesse com as mensalidades dos alunos e as subvenções do governo e da prefeitura (GALVÃO, 1956). Durante todo seu funcionamento, a Escola recebeu alguma subvenção federal, estadual e municipal, entretanto a luta para garantir as contas em dia era penosa, como mostrado no livro de Joel Galvão (1956).

Depois de estruturada, a Escola possuía salas de aula e diversos ateliês [Figuras 101 e 102]. Estava fisicamente distribuída, segundo o Relatório de Inspeção de 1937, da seguinte forma: no térreo, as salas de aula, ateliês de Pintura, Modelagem, Escultura, Desenho, Arquitetura Analítica e Gabinete de Topografia, arquivo, Diretoria, gabinetes sanitários e galerias. No andar de cima, o ateliê de Modelo Vivo, Natureza Morta, Arte Decorativa, salas de aula, biblioteca, gabinete de materiais de construção e Diretório Acadêmico. Em 1940 ocorre a construção de novos ateliês em edifício anexo ao da Escola (SILVA B., 1995, p. 125). Anos depois também foi montado por H. Moser um ateliê de vitral, o primeiro desse tipo no estado de Pernambuco (TORRES, 2015, p. 111).

Figura 101 - Ateliê de Modelo Vivo



Fonte: acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

Figura 102 - Ateliê de Desenho Figurado



Fonte: acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

Desde o início da EBAP houve uma preocupação em criar uma biblioteca e uma pinacoteca [Figura 103]. Os próprios professores, como H. Moser, e outros artistas não necessariamente da Escola, como Dakir Parreiras e Carlos Chambelland, fizeram doações de obras artísticas (GALVÃO, 1956; SILVA B., 1995). O acervo, na opinião de Beatriz de Barros Melo e Silva (1995), mostrava em sua maioria tendências acadêmicas, mas também impressionistas, modernistas e, em um momento mais adiante, uma arte com temas referentes aos problemas sociais, “arte social”. Assim, durante o período de existência da Escola houve uma luta constante para melhorar os acervos. Isso pode ser percebido em uma carta do então diretor Joel Galvão, em 1939, para Cândido Portinari, solicitando um quadro de sua autoria para a pinacoteca da Escola.<sup>129</sup>

<sup>129</sup> Carta disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/36637>. Acesso em: 21 jun. 2022.

Figura 103 - Aspecto da pinacoteca



Fonte: acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

A EBAP foi inaugurada em 20 de agosto de 1932, com uma cerimônia de abertura noticiada nos principais jornais da cidade, além de ser divulgada também no *Jornal do Brasil* (GALVÃO, 1956). No evento [Figura 104], discursaram o orador oficial da solenidade, Adalberto Marroquim, e Gaston Manguinho, como representante do corpo discente (*Diário de Pernambuco*, 21 ago. 1932, p. 3).

Figura 104 - Solenidade de inauguração da EBAP (21 ago. 1932)



Fonte: acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

O primeiro diretor da EBAP foi Bibiano Silva. Depois, ocorreram sucessivas mudanças na direção, tendo em cerca de três anos e meio, seis diretores diferentes. Em março de 1936, Joel Galvão assume a direção da escola e fica nesse cargo por sete anos, até 14 de maio de 1943. Galvão (1956) relata que tinha como objetivo a eficiência do professorado e a oficialização da Escola, que foi alcançada somente mais de uma década depois de sua abertura.

Quando Joel Galvão foi chamado para assumir a direção da Escola, em 1936, a instituição passava por uma fase desanimadora, com diminuição dos alunos, meios escassos de manutenção e uma baixa frequência dos professores (GALVÃO, 1956, p. 16). Por isso, uma das providências tomadas pelo novo diretor foi conseguir o retorno de alguns professores que haviam deixado a escola, como H. Moser, Fedora Monteiro, além de outros. Neste contexto, Galvão procura providenciar melhorias à Escola e empenha-se para receber melhores subvenções e especialmente para conseguir a oficialização tão desejada à instituição.

Outra estratégia para promover a EBAP na gestão de Galvão foi instituir a “Quinzena da Arte”, que contava com atividades festivas em comemoração ao aniversário da Escola. Geralmente, as autoridades e o público em geral compareciam às solenidades de abertura do evento e às exposições dos trabalhos dos estudantes.

Esses eventos tinham então o intuito de divulgar a instituição e conseguir maior apoio para os problemas financeiros que sempre enfrentavam.

### 6.3.3 Orientações pedagógicas da EBAP

A Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP inicialmente seguia o modelo acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes (Enba) do Rio de Janeiro. O planejamento didático foi realizado pelos fundadores com base nos seus conhecimentos da prática do magistério e estudos na Europa, já que grande parte deles haviam frequentado cursos em países europeus (MARQUES, 1988). Não só H. Moser tinha formação na Europa, mas muitos professores também haviam estudado fora do Brasil, como Murillo La Greca e Fedora Monteiro. Também havia outros professores estrangeiros no corpo docente da Escola, como o alemão Frei Mathias Teves e o francês Georges Munier.

Marques (1988, p. 31) sugere que apesar do regulamento da escola ser elaborado com referências na estruturação curricular da Enba (RJ), a Escola tinha “características da filosofia germânica”, pelas influências de H. Moser e do Frei Matias Teves. De fato, H. Moser era bastante participativo na Escola e está registrada em ata de reunião sua colaboração junto com Murillo La Greca para a elaboração do Regulamento da EBAP de 1936 (MARQUES, 1988).

Na abertura do ano letivo de 1937, Frei Mathias Teves profere um discurso, cujo teor é ressaltado por Silva (1995, p. 149) por afirmar que a Escola pretendia formar artistas e não artífices – para estes últimos, segundo ele, não era necessário aprofundamento estético. Com isso, deixava clara uma visão romântica do artista que lutava por algo elevado e não buscava lucro, diferenciando-se, assim, do artesão, que era mais prático e não precisava refletir sobre o que fazia.

Os cursos oferecidos pela EBAP<sup>130</sup> eram Arquitetura, com duração de seis anos; e de Pintura, Escultura e Gravura, com quatro anos; além de cursos livres de várias disciplinas. O regime didático adotado pela Escola, de acordo com o regulamento de 1939 (p. 22), utilizava os seguintes meios de ensino: prelação, debate e arguição,

---

<sup>130</sup> Artigo 8 do Regulamento da Escola de Belas Artes de Pernambuco de 1939.

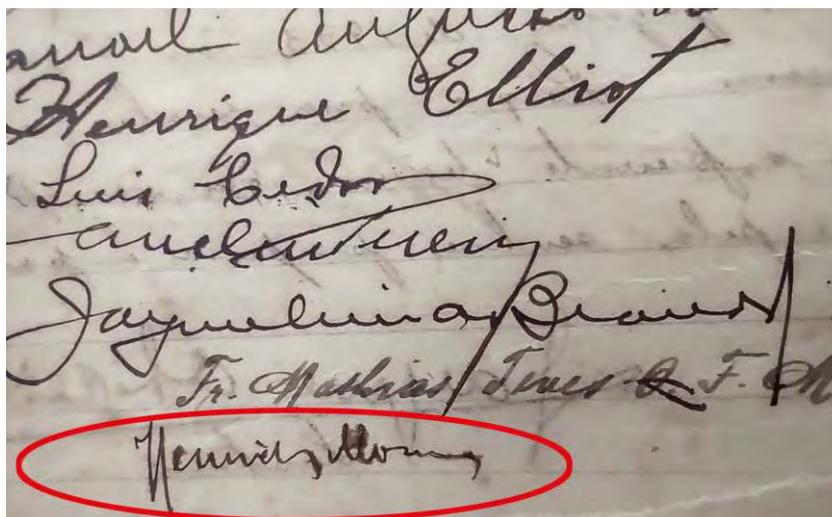
além de atividades práticas com exercícios de aplicação, excursões ao campo e estabelecimento, como também elaboração de projetos.

Da mesma forma que a Enba (RJ), na EBAP os professores teriam que ser catedráticos. Segundo o regimento da EBAP de 1932: “Os professores catedráticos seriam os fundadores e aqueles que em concurso público, tirassem a primeira classificação”. Havia uma preocupação com o desenvolvimento acadêmico e em certos casos exigia-se que os professores escrevessem tese de sua especialidade no prazo de dois anos (MARQUES, 1988, p.35).

Marques (1988) aponta que o corpo docente foi constituído por profissionais formados na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), por estrangeiros residentes no Brasil por mais de 15 anos formados na Europa e por artistas premiados com medalhas em Salões de Artes organizados pelo Conselho Nacional de Belas Artes (Decreto nº 22879, 6 de julho de 1933, artigo 41, pasta nº 1). Então, eram professores que apresentavam condições acadêmicas necessárias para que a Escola conseguisse o reconhecimento federal. Nesse sentido, o relatório de inspeção, em 1936, apresenta a titulação dos professores, e os dados de H. Moser são descritos pelos estudos na Baviera, na Real Academia de Belas Artes e na Escola Real de Artes Aplicadas e pela medalha de ouro obtida na Exposição do Centenário em 1922. É citado também que recebeu subvenção do governo durante seu curso e menção honrosa. Além disso, H. Moser é referenciado como pintor sacro, tendo realizado obras em igrejas como um vitralista dos mais notáveis do Brasil.

Um mês antes da inauguração da EBAP, em 15 de julho de 1932, ocorreu a posse dos professores fundadores, que foram de imediato considerados catedráticos. Este documento está registrado no Livro *Termo de Posse dos Professores Catedráticos e Substitutos Contratados dos anos de 1932 a 1942*, nº 126, com a assinatura dos professores. A Figura 105 mostra um recorte do registro desse contrato com um destaque em vermelho na assinatura de H. Moser. O documento completo encontra-se no Anexo A.

Figura 105 - Assinatura de H. Moser quando contratado pela EBAP, em 1932



Fonte: acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

Ademais, em outro documento, datado desse mesmo dia, os professores assinam um termo conjunto da entrada em exercício em suas cadeiras.

Como já foi salientado anteriormente, a Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP seguia o modelo da Escola Nacional de Belas Artes - Enba (RJ), com um ensino acadêmico nos moldes europeus (GALVÃO, 1956; SILVA B., 1995; TORRES, 2015). Em geral, era um ensino ligado a uma linguagem mais formal, pautado em técnicas de observação, resultando em trabalhos figurativos (SILVA B., 1995, TORRES, 2015).

É de comum acordo entre os autores pesquisados que o ensino da EBAP era pautado por meio da cópia, pelo desenho de observação, buscando a fidelidade do desenho através da observação. A pesquisadora Beatriz de Barros Melo e Silva (1995) comenta que os que passaram pela Escola considerados mais “avançados” chegaram a ser impressionistas. Mas o que se percebe é que talvez o estilo impressionista possa ter sido de fato usual na instituição, como pode ser notado em quadros como os das ex-alunas da EBAP, Anna Galvão Coutinho (1920-2015) e Maria Hilda Loreto Mariz (1927- 2012), à época em que ainda estudavam na Escola [Figura 106]. A autora também argumenta que embora a EBAP tenha seguido o modelo da Enba (RJ), o resultado era distinto, porque outros fatores locais interferiam nas configurações pedagógicas (SILVA, 1995).

Figura 106 - Quadros de ex-alunas da EBAP em estilo impressionista: à esquerda de Anna Galvão Coutinho e à direita de Maria Hilda Loreto Mariz



Fonte: Coutinho (2013) e acervo pessoal da autora

Contudo, as aulas de H. Moser possuíam um diferencial, como destaca Aurora de Lima<sup>131</sup>, aluna da primeira turma da EBAP, e como já foi apontado, posteriormente auxiliar do artista em seu ateliê (SILVA B., 1995, p. 145). Em entrevista a Silva (1995), Aurora de Lima, então com 78 anos de idade, relata:

A professora Fedora dava desenho decorativo a partir de jarros, flores, natureza morta. [...] Todos os professores faziam desenho de observação. Só o professor Moser, que o trabalho dele era de imaginação, decorativo, então é que se trabalhava a imaginação (SILVA B., 1995, p.145).

Assim, havia uma orientação nas aulas de H. Moser para a utilização de fonte de inspiração imaginativa. Os programas dos cursos também revelam de forma mais detalhada os materiais utilizados e as diversas formas que o artista procurava trabalhar com os estudantes, como será analisado mais adiante.

Ainda vale ressaltar que o ensino da EBAP aliava a teoria à prática com aulas em ateliês e excursões. As excursões a diferentes lugares foram atividades realizadas desde a instalação da escola e eram consideradas um complemento importante à instrução prática [Figura 107]. O *Relatório de Inspeção Livro 116* (acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE) relata que a Escola realizava excursões a “recantos pitorescos da cidade, visitas a templos religiosos, artísticos, tradicionais e históricos, assim como vários estabelecimentos especializados e que se adaptam a estudo das disciplinas dos cursos”. Com isso, por meio dessa prática procuravam alcançar uma

<sup>131</sup> Entrevista de Aurora de Lima a Beatriz de Barros Melo e Silva, em 1995, publicada na pesquisa *A pedagogia da escola de Belas Artes – Um olhar a Mais* da mesma autora.

melhor orientação didática. O Regulamento da Escola (1939) informava como deveriam proceder as excursões para que fossem bem aproveitadas.

Figura 107 - Excursão já no primeiro ano da fundação da escola



Fonte: acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

As excursões ocorreram desde os anos iniciais da Escola e nesse período eram noticiadas em vários jornais da cidade. Essas notas sempre evidenciavam a importância desse tipo de atividade e geralmente citavam os nomes dos professores que acompanhavam e orientavam os alunos, como de H. Moser.

Nesse sentido, destaca-se aqui uma visita noticiada no *Diário da Manhã* (23 maio 1937, p.1) em que H. Moser acompanhou os alunos de Arte Aplicada à fábrica de juta, no bairro do Cordeiro, no Recife. Segundo a nota, a visita teve como objetivo observar a fabricação do tecido e a sua aplicação nos trabalhos daquela disciplina. Ainda completa: “O professor Henrique Moser pôde ministrar aos seus discípulos uma excelente aula cujo aproveitamento foi o melhor possível”.

#### 6.4 H. MOSER E OS PROGRAMAS DE ENSINO

Foram identificados, entre os programas dos cursos da EBAP salvuardados no Memorial Denis Bernardes, os referentes à Arte Aplicada e Arte Decorativa, cadeiras que H. Moser lecionou mais efetivamente, embora haja evidências que

eventualmente lecionasse outras. Os programas de Arte Aplicada são apresentados de forma bastante detalhada. O que possui o nome de H. Moser como professor apresenta texto introdutório que desperta atenção. O texto demonstra uma preocupação do artista em estimular a imaginação criativa dos estudantes e também capacitá-los a trabalhar a partir das leis de composição. Além disso, H. Moser procura mostrar as diferentes possibilidades de interpretações de acordo com o material usado para se executar cada obra, como mostra o texto a seguir:

Provocar o esforço, incentivar a imaginação de cada aluno, ensinar-lhe [ao estudante] a lei de composição e a técnica que exige cada material, “*metier*” que permite traduzir facilmente tanto quanto for possível a ideia do artista. Inventar, interpretar, executar: tal é o programa do curso.

A interpretação é a transformação voluntária e refletida pela influência técnica e estética dum elemento natural, para o estado ornamental. A técnica que nos impõe os variados materiais determina sempre para um mesmo motivo, várias interpretações. Uma flor poderá ser desenhada, pintada ou fazer-se dela um vitral etc. Poderemos vê-la também modelada, esculpida nos diversos materiais, madeira, pedra, forjá-la no ferro, fundi-la no bronze, variando assim a interpretação exigida somente pela própria natureza da matéria.

Estudaremos neste curso, com demonstrações gráficas e plásticas, as leis de composição, analisando também as fontes de inspirações das ornamentações. As duas fontes de inspiração seja ela imaginativa, inspirada nas figuras geométricas, ou a mais rica de todas, a Natureza inexorável de motivos infinitamente variados (*PROGRAMA DE DISCIPLINAS*, Livro 226).

O programa da cadeira de Arte Aplicada é destacado como diferente dos demais por Beatriz de Barros Melo e Silva (1995), que analisou a pedagogia da EBAP entre 1930 e 1960. A autora ressalta que o objetivo do programa é distinto do padrão da escola, quando este se refere a “provocar o esforço, incentivar a imaginação [...] inventar, interpretar, executar” (idem, p.154), já que em geral não havia na instituição estudos mais ligados ao homem, de como funciona o processo criador, matéria que só seria introduzida mais tarde.

De fato, este programa assinado por H. Moser mostra que seu objetivo possui diferenças claras em relação a outros, quando possibilita novas interpretações e invenções artísticas, permitindo, assim, margens a uma certa liberdade criativa para o discente.

Apesar de Silva (1995, p.145) ressaltar que neste programa o artista não deixa de citar que são duas as fontes de inspiração: “a imaginação, a partir de elementos geométricos”, ou a “Natureza inexorável de motivos infinitamente variados”, ainda assim entende-se que havia possibilidades de autonomia na criação.

Avaliando o conteúdo dos programas de Arte Aplicada pela ótica do Design percebe-se uma ligação com essa disciplina tanto no âmbito do Design gráfico como no que se pode entender como Design relativo ao produto.

A relação do estudo da Arte Aplicada com o Design gráfico pode ser verificada no programa para o 3º ano, do Livro 226, com a identificação do professor de H. Moser, mais especificamente no tópico B. Neste tópico são elencadas atividades realizadas em papel descritas da seguinte forma:

**B - A arte aplicada no papel**

**I – Papel:** estampas, gravuras, cromos, fotos, papel de fantasia, para forro, etc

Exercício em: capas para livros brochados, ilustrações, tarjas, cabeçalhos de cartas, reclames, anúncios, folhinhas, ações, apólices, bilhetes de loteria, cardápio, cartazes, diplomas, etiquetas, ingressos, prospectos, rótulo, estampilhas etc.

**II – Cartão:** capas para livros, púcaros e caixinhas.

Exercício em: forros para capas de livros, caixinhas, cartão para abajur, imitação de couro ou plástico.

**III – Massa:** máscaras, ornatos, brinquedos, vasos etc. Exercício adequados.

**IV - Reprodução fotográfica:** Exercício com composição, retoques, escolha de motivos decorativos e própria para fins comerciais (Livro 226, Memorial Denis Bernardes).

Como pode ser visto, os exercícios do tópico “I – Papel” são produções que em geral são impressas em quantidade, como cartazes, capas para livros, ingressos, entre outros, e assim relacionadas com as atividades da indústria gráfica. Dessa forma, o estudante estaria praticando o tipo de ofício que um artista gráfico da época realizava, ao desenvolver a matriz de peças gráficas, a partir da qual seriam feitas reproduções. Os outros subtópicos, “Cartão”, “Massa” e “Reprodução fotográfica”, estão também de certa forma relacionados com o Design. O programa completo está no Anexo B.

Outros dois programas de Arte Aplicada observados nos acervos pesquisados, sem identificação do professor responsável, possuem tópicos que se relacionam ao que se pode entender como Design ligado ao produto. Esses programas apresentam lições e técnicas aplicadas em diferentes tipos de materiais, como pedra e mármore, metais (bronze, ferro), cerâmica, madeira, materiais plásticos (cimento e gesso) e destaca-se também o ensinamento de vitrais e vidro “*moulé*”<sup>132</sup>. Em um desses programas, no final da página informa-se que este havia sido copiado da Escola Nacional de Belas Artes - Enba. Na verdade, existem pequenas diferenças entre

<sup>132</sup> Vidro moldado (tradução nossa).

esses dois programas, apenas no que se refere aos exemplos de aplicações dos materiais para a realização do produto final. Por exemplo, em um programa as lições com madeira estão elencadas com apenas três subtópicos: “a realização de um pé de mesa para sala de jantar; topo de viga esculpida, uma almofada esculpida para uma porta de um templo religioso”. Já no outro programa há seis subtópicos, entre eles a confecção de uma porta, de um *buffet* moderno, mesas e cadeiras. A seguir, parte do programa com os outros materiais e algumas aplicações:

**Metais: O bronze, o ferro, etc** – Uma lição sobre a técnica e a aplicação destes materiais.

Composições:

- 1 - Uma lanterna em ferro forjado para hall;
- 2 - Uma grade de jardim em ferro forjado;
- 3 - Uma entrada, porta e marquise
- 4 - Um lampadário (luz elétrica) para iluminação da rua tipo standar.
- 5 - Ferragens para porta e janelas maçanetas de metal, espelhos, cremones, etc.

(...)

**Vitrais e vidro "moulé"** – Uma lição sobre a técnica e a aplicação destes materiais.

- 1 - Um quarto de banho em mosaico de vidro, paredes e piso;
- 2 - Um vitral para sala de jantar;
- 3 - Um vitral em cimento;
- 4 - Arquitetura luminosa em vidro *moulé*. A entrada principal de um cinema (PROGRAMAS DE DISCIPLINAS DIVERSAS, Estante 3, Livro 226).

Sobre o exercício com vidros, de fato a ex-aluna e ajudante do ateliê de H. Moser, Aurora de Lima, seguiu bem a lição, quando anos depois executou um vitral para a sala do cinema São Luiz, ainda existente no Recife.

No final do programa, explica-se que para cada tema os alunos teriam uma semana para execução e modelagem, devendo apresentar primeiro um pequeno croqui com a ideia, como é explicado. Assim, pode-se perceber que esses pontos apresentados no programa estão relacionados ao Design de produto.

No total, foram encontrados, nos acervos do Memorial Denis Bernardes, cinco programas de Arte Aplicada, sendo um assinado por H. Moser, outro por Roberto Lacombe, e três sem indicação de autoria. O professor Roberto Lacombe, segundo Cavalcanti *et al.* (2016), lecionava no Rio de Janeiro na Enba e também na Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA). Embora o nome dele esteja em um programa, não se tem informação de que ele tenha trabalhado, de fato, na EBAP em Recife. Observa-se ainda que há outros programas de outras cadeiras em que aparece a informação de serem os mesmos adotados pela Enba, ou seja, foram copiados de programas propostos por professores de lá. Há, por exemplo, um programa de autoria de Raul

Pederneiras. O fato do nome de H. Moser estar em programas de seus cursos sugere que ele era o autor dos programas dos cursos que ministrava, o que parece distingui-lo em relação a outros professores da EBAP. No entanto, há semelhanças de conteúdo entre os vários programas de Arte Aplicada.

Esta cadeira de Arte Aplicada parece ter sido relevante, pois estava presente em todos os anos, tanto no antigo curso de Arquitetura, quanto no de Pintura, Escultura e Gravura, dividida então em quatro partes, como revela o relatório de inspeção, arquivado no Livro 116 do Memorial Denis Bernardes [Anexo D].

Pode-se ter uma ideia dos resultados dos exercícios da cadeira de Arte Aplicada por meio de alguns trabalhos fotografados em uma exposição acadêmica [Figuras 108 e 109]. Alguns desses trabalhos mostram composições realizadas com elemento verbal e pictórico, sugerindo assim uma ligação com a disciplina do Design gráfico.

Figura 108 - Exposição dos trabalhos de Arte Aplicada (sem data)



Fonte: Acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

Figura 109 - Exposição dos trabalhos de Arte Aplicada



Fonte: Acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

Houve momentos difíceis em que H. Moser cogitou deixar de lecionar a cadeira de Arte Aplicada. Isso pode ser constatado por uma carta de Joel Galvão em resposta a H. Moser, quando este solicita a desobrigação desta cadeira, em agosto de 1936. O artista alegava duas razões, que foram de imediato rejeitadas por Galvão:

1º- "O professor não sabe ensinar", não é crível tal justificativa, uma vez que sempre tivestes o acatamento necessário, quer por parte dos alunos ou da administração e, diante da vossa expressão está a indicar que o ambiente desta escola vive algo de anormal, o que aliás não se passa. O que a Escola está a exigir, é que todos os professores se congreguem em torno da atual direção, cooperando eficazmente, não permitindo afastamento das cadeiras. 2º - "falta de interesse pela matéria". Encontrareis em outros estabelecimentos de ensino o mesmo que ocorre com este. Hoje, em quartéis, escolas, etc., não há mais meios inquisitoriais para obrigar o aluno a ser assíduo. Há sim, disposições regulamentares, que bem conheceis, pois, eu as transmiti em circular. [...] Não pode haver falta de interesse pela vossa pessoa, um dos mais competentes mestres desta cidade.

O pedido de H. Moser para deixar de lecionar essa cadeira pode sugerir um período de pouca motivação, talvez, pelas dificuldades enfrentadas com a falta de pagamento. De fato, foi o período em que Joel Galvão assumiu a direção da Escola encontrando a instituição em uma fase de precarização.

O diretor termina a carta confiando no espírito de idealismo do artista e com esperança que volte atrás em sua decisão. E assim foi o que deve ter acontecido, pois H. Moser continuou na Escola.

No Regulamento de 1939, a cadeira de Arte Aplicada não aparece mais no programa dos cursos de Arquitetura nem de Pintura, Escultura e Gravura, como mostra o Art. 11, mas talvez estivesse como curso livre:

Art. 11 – No curso de pintura, escultura e gravura são exigidas as seguintes cadeiras:

- I Geometria descritiva;
- II Perspectiva e sombras;
- III Anatomia (duas partes);
- IV História da arte (duas partes);
- V Arte decorativa (duas partes);
- VI Arquitetura analítica (duas partes);
- VII Desenho (duas partes);
- VIII Modelagem (duas partes);
- IX Desenho de modelo vivo;
- X Pintura (Seção de pintura);
- XI Escultura (Seção de escultura);
- XII Gravura (Seção de gravura) (Regulamento EBAP, 1939, p. 9).

A outra cadeira que H. Moser também lecionou foi **Arte Decorativa**, como será comentado adiante. Além dessas, como dito anteriormente, tudo indica que ele ministrou outras cadeiras. Em seu livro, Ângela Weber (1987) comenta que ele lecionou a cadeira **Artes Gráficas**. Também foram encontrados documentos da EBAP em que o nome de H. Moser aparece vinculado a outras disciplinas. Há uma carta do ano de 1936 em que o diretor Joel Galvão convida H. Moser para assumir a cadeira **Gravura** no curso de Escultura.<sup>133</sup> Essa informação também foi encontrada na prestação de contas feita por esse diretor neste mesmo ano, além de informar que H. Moser volta a lecionar Arte Aplicada (*Relatórios da EBAUR dos anos de 1936 a 1940*, Livro 114, Estante 2). Há ainda um registro no Livro Termo de Posse dos Professores<sup>134</sup> em que H. Moser assume, em caráter interino, a cadeira de **Composição de pintura**, em março de 1938. Por fim, registra-se uma carta de 1939 da EBAP ao Interventor Federal no estado de Pernambuco, Agamenon Magalhães, em que a cadeira **Composição de Escultura** está vinculada a H. Moser (*Memórias*, Livro 99).

A cadeira de Arte Decorativa é descrita no Regulamento de 1939 (p. 10), resumidamente, como mostra a seguir:

- a) Primeira parte - Estudos de elementos geométricos; estudos da fauna e da flora em geral; estudo de paisagem; estilização e aplicações.

<sup>133</sup>Carta disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/35006>. Acesso em: 21 jun. 2022.

<sup>134</sup>Livro Termo de Posse dos Professores Catedráticos e Substitutos contratados dos anos de 1932 a 1942, Estante 2, Livro 126 (Memorial Denis Bernardes).

b) Segunda Parte - Mobiliários, tapeçarias, vidraçarias, cerâmica, serralharia e outras modalidades e aplicações diretas na Arquitetura e nas Artes plásticas.

Já um documento original deste programa, com a identificação de H. Moser como professor responsável, é apresentado de forma ampla e detalhada no *Programas de Disciplinas Diversas*, Estante 3, Livro 226. Uma primeira observação sobre este programa é a relação direta deste com a cadeira de Arte Aplicada, pois apresenta atividades referentes a esta disciplina, descritos assim: “arte aplicada nos tecidos, arte aplicada nos metais”. Pode-se supor que, como a cadeira de Arte Aplicada deixou de ser oferecida nos cursos fixos, como observado anteriormente no regulamento de 1939, de certa forma tenha sido substituída pela de Arte Decorativa.

Então, o programa de Arte Decorativa em análise, assinado por H. Moser, elenca exercícios de Arte Aplicada, muitos desses relacionados ao que hoje se considera Design de produto. O que chama a atenção é a utilização de uma diversidade de materiais. Assim, em cada um dos dez tópicos são apresentadas atividades utilizando os seguintes materiais:

- A- Arte aplicada nos tecidos de: seda, lã, linho, algodão, juta, cânhamo e remi;
- B- Arte aplicada nos metais;
- C- Arte aplicada em louça e vidro;
- D- Arte aplicada em madeira;
- E- Arte aplicada em ferro e aço;
- F- Arte aplicada em pelos e couros;
- G- Arte aplicada em junco e palha;
- H- Arte aplicada em marfim e tartaruga;
- I- Arte aplicada em pedra, terra e minerais;
- J- Arte aplicada na pintura.

Esses tópicos acima são uma simplificação do documento original, que é bem mais completo [Anexo C]. Com relação ao material descrito em cada um dos tópicos, o programa propõe uma variedade de aplicações por meio de exercícios, que vão desde produções para pequenos artefatos como brincos, pingente, diadema em

metais (cromado, niquelado, ouro, prata etc.) a exercícios em ferro e aço (laminado, fundido etc.) para projeto de gradil, portão, espada, entre outros.

A seguir, exemplo de dois tópicos do programa com as propostas para criação de diferentes artefatos:

**Arte aplicada nos metais**, cromado, niquelado, ouro, prata, cobre, galvano, com pedras preciosas, aberto a buril, cinzelado, batido, fundido ou filigrana; gravado a ácido, incrustação nigela.

Exercícios em obras diferentes como são:

1 - Candelabro, castiçal, lampião, candeeiro, aplicação para globo de luz, lustre braço, relógio, pátera, cabo de armas, insígnias, coroa, cetro, medalha, condecoração, missal, cálice, custódia, cibório, turíbulo, básculo, tabernáculo, expositor, salva, frasqueira, vasos, jarros.

2 - Diadema, pente, brinco, pingente, fivela, pulseira, broche, corrente, colar, anel, bolsa, bracelete, relógio, pulseira, guarda-pó, estojo de manicura, alfinete, grampo, escova, moldura de espelho, saboneteira, botão, barômetro, etc.

[...]

**Arte aplicada em pelos e couros:**

bainha, bolsas, estojos, carteiras, com ou sem alça de metal, madeira ou outra matéria, abajur, cachepô, molduras, porta-jornais, baú, cinturão, poltrona, sofá, adarga, aljava.

É interessante perceber que quase todos os exercícios propostos usam materiais conhecidos e comumente utilizados na Europa à época. No entanto, desperta atenção o tópico “Arte aplicada em junco e palha”, mostrando assim o emprego de matéria-prima local e de algumas manufaturas costumeiras da região. Os exercícios propostos nesse tópico são projetos para móveis, cestos e esteiras.

O último tópico do programa se refere à “Arte aplicada na pintura” em diferentes formas, seja a óleo, a cola, a caseína, afresco, a fogo (encáustica, cera), entre outros. Dessa forma, são propostos exercícios com representação bidimensional, descritos como: “reclame murais, decoração festiva e carnavalesca, decoração de parede, de forros, de palco, cenário de fachada, de igreja, de objetos e móveis”. Muitos dessas produções costumavam ser atividades frequentes desenvolvidas por H. Moser na sua vida profissional.

Ainda neste programa, vale destacar as duas frases que concluem o último tópico: “Combinação de cores, contraste e harmonia. A influência das cores sobre o homem.” Isso mostra a preocupação de H. Moser com o que se vai criar em termos cromáticos e a sensação que as cores podem provocar no indivíduo. Esse é um ponto destacado por Silva (1995) pelo fato de mostrar uma visão de estudo centrada na percepção humana, assim diferenciada dos outros programas da EBAP. Silva (1995)

faz o seguinte comentário em sua tese, embora cite equivocadamente que é a disciplina de Arte Aplicada:

Novamente a disciplina Arte Aplicada se caracteriza um pouco diferente, pois no seu programa há a consideração, ao final das diversas aplicações do desenho em materiais diferentes, sobre a combinação das cores, contrastes e harmonia e a influência das cores sobre o homem (SILVA B., 1995, p. 155).

Então esse programa de Arte Decorativa<sup>135</sup>, com a identificação de H. Moser no cabeçalho, mostra a amplitude de atividades e materiais, além de uma preocupação na interação desses artefatos com o indivíduo. Essas são contribuições relevantes de H. Moser na EBAP. Dessa forma, como observa Beatriz de Barros Melo e Silva (1995, p. 150), havia pequenas distinções na pedagogia da Escola, já que não existia uma proposta pré-determinada, embora houvesse conceitos comuns que perpassavam pelos fundadores.

Vale ressaltar que, para realização dessas atividades relatadas, a cadeira de Arte Decorativa possuía um ateliê próprio [Figura 110], assim descrito no *Relatório de Inspeção 1936*, no Livro 116:

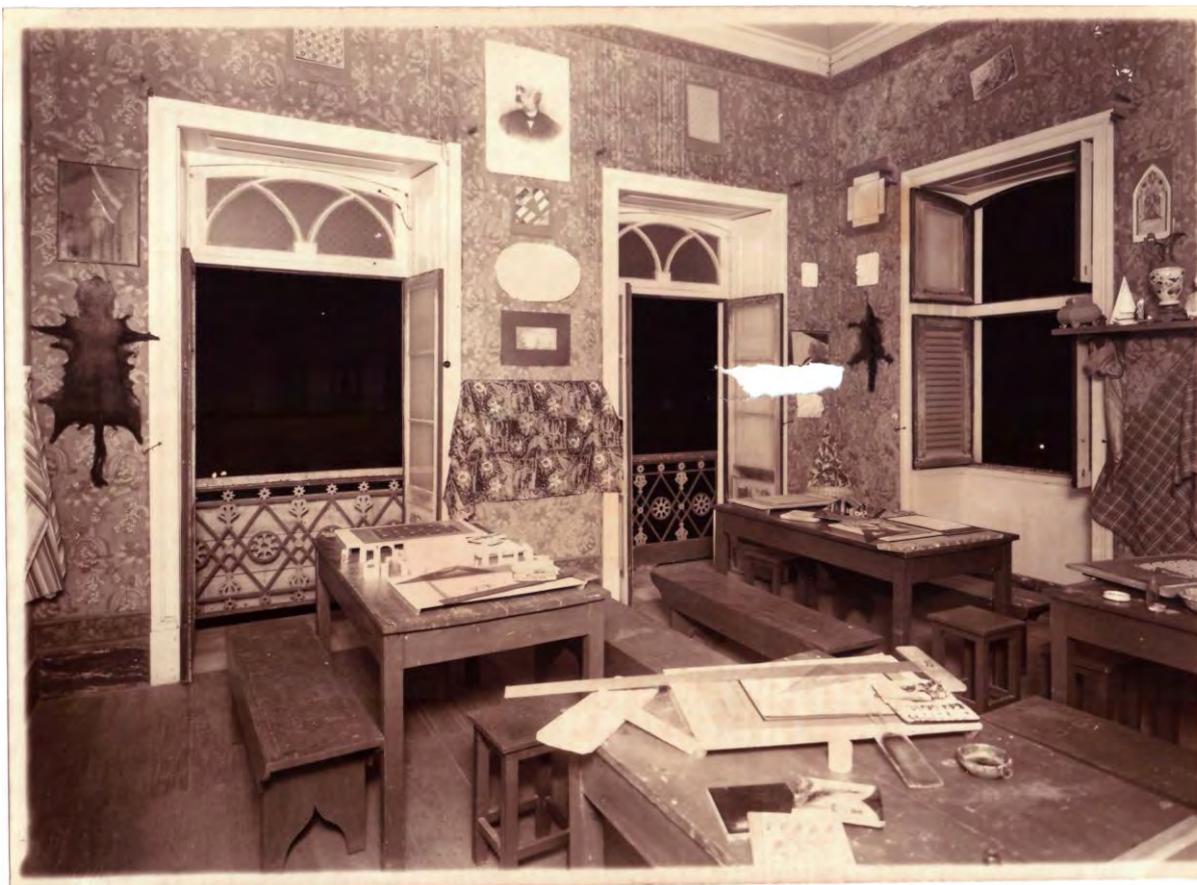
Mesões para quatro alunos com os respectivos bancos; pranchetas portáteis; fotogravuras especializada sobre Artes decorativas; moveis arquivos para exposição de espécimes especializados; móveis para confecção de ambientes; coleção de elementos construtivos para observação individual de composição decorativas; coleção de padrões (fazendas) para observação de efeitos decorativos; coleção de vários espécimes de materiais diversos para observações individuais; coleção de modelos em gesso, especializados (*Relatório de Inspeção*, Livro 116, 28 nov. 1936).

A importância das atividades nos ateliês sempre foi ressaltada por Joel Galvão quando esteve à frente da direção da escola. Ele fazia questão que os alunos frequentassem esses espaços e não levassem trabalho para casa (GALVÃO, 1956, p. 41). Deixava claro que era preciso que o aluno fizesse do ateliê sua primeira casa, pois sem isso não progrediria. Afirmava: “é o meu maior trabalho à frente da Escola: educar ao amor ao ateliê” (GALVÃO, 1956, p. 93).

---

<sup>135</sup>Os programas de Arte Decorativa e o de Arte Aplicada com identificação de H. Moser estão reproduzidos na íntegra nos Anexos B e C e podem ser encontrados também no livro de Weber (1987).

Figura 110 - Ateliê de Arte Decorativa, 1936



Fonte: Acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

Por outro lado, os ateliês e a estrutura em geral da Escola serviam de estímulo aos alunos. Isso é observado por Aurora de Lima<sup>136</sup> quando ela relata que este era um lugar indicado para ser uma escola de Artes:

era um ambiente todo de arte, nós tínhamos trabalhos em madeira, trabalhos em escultura, era tudo muito organizado..., era cheia de espelhos dourados, jarros, porcelanas chinesas, japonesas e francesas, de forma que era um ambiente rico que estimulava o aluno (SILVA B., 1995, p. 134).

A artista, que foi aluna das primeiras turmas, ainda comenta a rotina da escola à época que frequentava:

Pela manhã, conforme seu horário, o aluno chegava e ia direto trabalhar. Quando o professor chegava, em geral os alunos já estavam em sala, dedicados a alguma tarefa. Assistia-se a nova orientação. Caso fosse um trabalho para ser desenvolvido em sala, logo se movimentavam. Quando não, pegavam pranchetas ou se dirigiam a salas especiais. Faziam desenhos, pinturas, cartazes, tudo o que o professor pedia, com o material que se podia aproveitar (SILVA B., 1995, p. 143).

<sup>136</sup>Entrevista a Beatriz de Barros Melo e Silva, em 1995, publicada na pesquisa *A pedagogia da escola de Belas Artes – Um olhar a Mais*, da mesma autora.

Outros relatos confirmam o quanto a Escola motivava as artes. A ex-aluna Anna Galvão recordava das aulas com modelos vivos, pinturas ao ar livre, de naturezas-mortas, retratos e modelagem em barro, dentro de um ambiente muito estimulante (COUTINHO, 2013).

## 6.5 OUTRAS CONTRIBUIÇÕES DE H. MOSER NA EBAP

Em 1936, simultaneamente à docência, H. Moser assumiu outras atividades na EBAP. Isso pode ser constatado nas diversas cartas (sete) escritas pelo então diretor, Galvão, a H. Moser. Por meio delas, podem ser identificadas colaborações de H. Moser em outras atividades da Escola, para além da área pedagógica, como em eventos e até em setores administrativos. Foi o período em que Galvão assumiu a direção e buscava melhorar a Escola.

Em uma dessas cartas o artista foi informado que foi eleito membro do conselho técnico administrativo<sup>137</sup> da EBAP. Em outra, para participar da comissão de organização do evento comemorativo do 4º aniversário da Escola, como responsável por uma apresentação artística no Teatro Santa Izabel. A seguir, trecho deste último convite, que revela a confiança dos colegas em sua notável criatividade e experiência:

Temos a ideia de apresentarmos um quadro vivo, conforme lembrou o professor Heitor Maia Filho, e ninguém melhor do que o prezado companheiro para imaginar este número tão interessante (REPOSITÓRIO UFPE,<sup>138</sup> jun. 1936).

Em uma outra carta em 1937, Joel Galvão solicita a H. Moser elencar o que seria necessário para a instalação de um ateliê de Arte Aplicada.<sup>139</sup> Já em 1938, designa o artista para acompanhar a execução da confecção do mobiliário do Salão Nobre<sup>140</sup> que havia sido contratado com o Liceu Industrial. Então, mesmo que H. Moser estivesse ocupado com as encomendas dos trabalhos particulares em seu ateliê, como, por exemplo, pelas demandas de vitrais ou criações para capas de jornais, ele se mostrava disposto a colaborar para a melhoria da EBAP. A seguir, uma foto [Figura 111] mostra a participação do artista em uma das reuniões da congregação da Escola.

---

<sup>137</sup> Carta disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/35666>. Acesso em: 21 jun. 2022.

<sup>138</sup> Carta disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/35762>. Acesso em: 21 jun. 2022.

<sup>139</sup> Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/36031>. Acesso em: 22 jun. 2022.

<sup>140</sup> Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/36563>. Acesso em: 22 jun. 2022.

Figura 111 - H. Moser em reunião do julgamento da 1º junta de pareceres (1937)



Fonte: Acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

## 6.6 A SAÍDA DE H. MOSER DA EBAP

H. Moser esteve presente e atuante na Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP por 10 anos. Desde a fundação, em 1932, como apontado anteriormente, atuou como docente e colaborou em outras atividades. Uma foto da abertura do ano letivo de 1934 [Figura 112] registrou esse momento, que sempre costumava ser festivo.

Porém, segundo José Cláudio Silva<sup>141</sup> (1982), em 1942, com a entrada do Brasil na Segunda Guerra, a EBAP aconselhou H. Moser a pedir “licença” – leia-se demissão, pelo fato de ele ser alemão.

<sup>141</sup> Informações colhidas com o genro de H. Moser, Erich Weber.

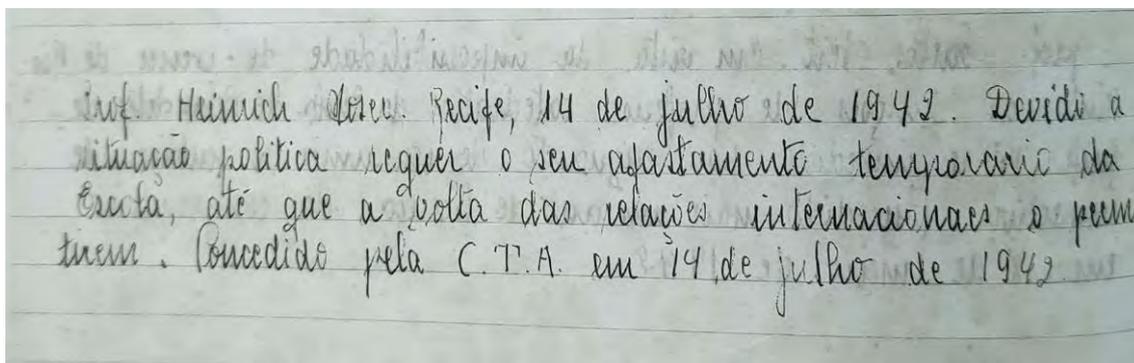
Figura 112 - Abertura do ano letivo de 1934. H. Moser na ponta esquerda



Fonte: Acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

Esse pedido de afastamento está documentado no Livro de *Registro de Licença dos Professores* nº 95, no Memorial Denis Bernardes, na UFPE. São os seguintes registros no ano de 1942: em 15 de março, H. Moser pede licença de dois meses por “motivos superiores” e teria como substituto Álvaro Amorim; em 16 de março, Balthazar da Câmara assume a cadeira de Arte Decorativa em substituição a H. Moser; já em 14 de julho, um outro pedido de licença é registrado, mas desta vez a real causa é descrita de modo mais claro: “Devido a situação política (Prof. Heinrich Moser) requer o seu afastamento temporário da Escola, até que a volta das relações internacionais o permitirem” [Figura 113].

Figura 113 - Solicitação de afastamento de H. Moser no Livro de *Registro de Licença dos Professores* nº 95 (14 de julho de 1942)



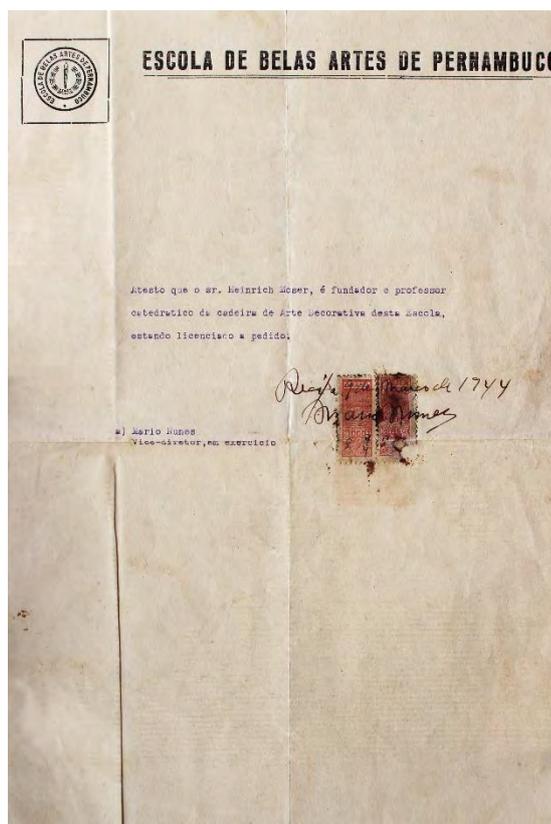
Fonte: Acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

Um outro documento [Figura 114], datado de 9 de março de 1944, atesta o artista como fundador e professor catedrático da cadeira de Arte Decorativa da EBAP e informa que ele está licenciado a pedido. Este está assinado pelo vice-diretor em exercício, Mario Nunes.

Segundo sua filha Freya Weber (1996, p. 39), o artista, que era um entusiasta da EBAP, sempre encontrando tempo para dar aulas, mesmo diante dessa situação, achou o gesto “justo”. Entretanto, lamentou dizendo: “arte não tem pátria!”. Neste período, por ser alemão, encontrou vários obstáculos, inclusive para realizar viagens curtas dentro do próprio estado, como mostra a imagem de um prontuário com salvo-conduto, apresentada na dissertação de Lócio (2018, p. 55).

Sobre esses momentos de guerra vividos pelo artista, Freya Weber (1996, p. 37) relata que, como ele era “dono de um enorme coração, estava sempre aberto a todos. Era indiferente a raça, cor ou posses”. Na segunda Guerra, soube ser amigo dos dirigentes dos quartéis de Casa Forte, entregando a chave de sua casa para facilitar o uso do seu telefone, tão difícil de adquirir naquela época.

Figura 114 - Documento atesta H. Moser como professor da EBAP e licenciado, 1944



Fonte: acervo particular de Silke Weber

## 6.7 EBAP E O LEGADO DA ARTE DOS VITRAIS DE H. MOSER

Os ensinamentos de H. Moser na arte dos vitrais se perpetuaram graças à atuação da artista Aurora de Lima, que posteriormente, como professora, repassou o que aprendeu aos seus alunos, deixando também uma discípula, a professora Suely Cisneiros (UFPE). Assim, Aurora de Lima teve um papel importante no legado deixado por H. Moser na arte dos vitrais.

Aurora de Lima (1915-2016) foi aluna da primeira turma da EBAP [Figura 115], concluindo o curso de Escultura em 1936 (TORRES, 2015). Depois, começou auxiliando H. Moser em seu ateliê, ampliando os seus croquis, desenhando detalhes e estudando os movimentos das figuras. Trabalhou com o artista por muitos anos e continuou os serviços deixados por ele após sua invalidez em decorrência de um AVC (LIMA, 1987).

Um dos primeiros encontros de Aurora de Lima com H. Moser a deixou bastante impressionada ao ver o artista no alto de uma escada desenhando com habilidade em um papel que ocupava toda uma parede da sala:

Era um desenho com várias figuras, muito movimentadas, tanto nas posições como nas roupagens e Heinrich Moser desenhava com a rapidez e segurança de quem dominava cada traço de seu trabalho. [...] aquele desenho deixou-me encantada, maravilhada e fiquei ali por muito tempo, silenciosa, vendo o Moser desenhando e foi ele que ao ver-me, começou a falar, dando-me lições através do desenho, falando na composição com várias figuras, dos claros-escuros, da maneira inicial de desenhando figuras com roupagem, das figuras em escorço e muitos outros ensinamentos que me serviriam de base para a minha vida profissional (LIMA apud WEBER, 1987, p. 63).

Nesse encontro se percebe a sensibilidade e a vocação de H. Moser para passar seus conhecimentos aos outros. Aurora de Lima ainda relata que como artista H. Moser era “paciente, metuculoso, observador e sobretudo, amante do trabalho executado com perfeição” (LIMA apud WEBER, 1987, p. 63). Esse momento deu início a uma aproximação com H. Moser e que ela vai trabalhar até após a morte dele, ocorrida em 1947, continuando os trabalhos que ele havia iniciado em seu ateliê.

Figura 115 - Alunos fundadores da EBAP, 1932. Aurora de Lima destacada em vermelho



Fonte: Acervo do Memorial Denis Bernardes/UFPE

Figura 116 - Fernando Menezes, Aurora de Lima e Bibiano Silva, década de 1940



Fonte: acervo particular da Prof.<sup>a</sup> Suely Cisneiros

Ainda na década de 1930, Aurora de Lima foi motivo de orgulho como ex-aluna da EBAP, quando foi aprovada em primeiro lugar no concurso para docente da Escola Técnica Profissional Feminina. Este fato foi relatado em uma página inteira no Relatório da EBAP de 1938, livro 114, descrito como prova da eficiência de ensino dessa Escola. Quando já professora da EBAP, após a morte de H. Moser, assume o ateliê de vitrais, visto que sempre foi sua auxiliar. Torna-se, assim, entre as décadas de 1960 e 1970, professora de artes plásticas e arquitetura da UFPE (TORRES, 2015, p. 56). Entre outros trabalhos, a artista é a autora do vitral que ornamenta e ilumina a escada da Biblioteca Central desta universidade. Aurora de Lima é considerada na arte dos vitrais a única<sup>142</sup> discípula de H. Moser.

Dando continuidade ao legado de H. Moser na arte dos vitrais, Aurora de Lima repassa seus conhecimentos aos seus alunos, como Suely Cisneiros, que foi também sua auxiliar e hoje é professora do curso de Artes Visuais da UFPE. Dessa forma, procurou-se fazer contato com essa professora para uma breve entrevista. Ela relata que desde 1974 conviveu com Aurora de Lima, quando foi aluna da EBAP ainda no

---

<sup>142</sup> Informação colhidas em depoimento oral da Professora Suely Cisneiros (16/08/2022).

antigo prédio na Rua Benfica. Ela cursou Licenciatura em Desenho e Artes Plásticas, entre 1974 e 1977 e, desta forma, acompanhou o ano da mudança da Escola para Cidade Universitária. Em conversa informal ela relatou que é a única discípula de Aurora de Lima e segue trabalhando na mesma “escola” de H. Moser. Também vem preparando o artista Carlos Nigro, que segue também nessa linha. Revela que foi a responsável pela restauração, em 2005, do grande vitral triplo do Tribunal de Justiça de Pernambuco produzido por H. Moser. Para uma restauração desse porte são necessárias determinadas competências e um conhecimento específico, e como ela possui notório saber reconhecido nas artes dos vitrais, o processo de contratação para esse serviço ocorreu com inexigibilidade de licitação<sup>143</sup>, isto é, sem concorrência.

Embora Aurora de Lima tenha repassado o conhecimento adquirido com H. Moser na produção de vitrais, seu estilo artístico, segundo Suely Cisneiros<sup>144</sup>, é bem diferente do seu mestre. Cisneiros considera o estilo de H. Moser mais acadêmico, enquanto o de Aurora de Lima seria mais simplificado na forma de representação das figuras. Comenta como as imagens humanas produzidas por H. Moser se mostram soltas, dinâmicas e expressivas, como se dialogassem com o expectador. Ainda ressalta, como já apontado por outros autores, que nos vitrais H. Moser trabalhava com muita propriedade as cores que representam o clima do Nordeste, os azuis, os vermelhos, os laranjas e suas combinações.

## 6.8 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Apesar das dificuldades do momento político e a falta de remuneração na EBAP, H. Moser era sempre produtivo e entusiasmado por se dedicar à arte. Mas ele não se contentava em apenas produzir suas obras, como menciona Ângela Weber (1987) queria também transmitir todos os seus conhecimentos técnicos aos outros. Havia uma preocupação em formar uma nova geração, e com isso recebia os alunos também em seu ateliê particular.

---

<sup>143</sup> Segundo a Lei de Licitação 8.666, art. 25, é inexigível a licitação quando houver inviabilidade de competição, em especial: “II - para a contratação de serviços técnicos enumerados no art. 13 desta Lei, de natureza singular, com profissionais ou empresas de notória especialização, vedada a inexigibilidade para serviços de publicidade e divulgação”.

<sup>144</sup> Informações colhidas em depoimento oral de Suely Cisneiros (16/08/2022).

A despeito de todos os momentos de altos e baixos ocorridos na vida de H. Moser, sua filha, Freya (1996), comenta que ele costumava dizer: “Há provavelmente pessoas tão felizes quanto eu, mais é impossível!”. Então, de fato, tudo que ele realizava era com muita satisfação e dedicação. Procurava dar o melhor que podia no seu trabalho e não se preocupava apenas com o retorno financeiro. E embora vindo de fora do Brasil, Freya (1996, p. 40) diferencia a vida do pai artista de um imigrante que busca um êxito econômico: “o artista transborda intuição e talento, deixando a parte financeira no segundo plano”.

Figura 117 - H. Moser e sua esposa, Olga



Fonte: acervo particular da família

## 7 CONCLUSÃO

A pesquisa realizada para esta tese revela que H. Moser foi um artista de destaque na cidade em que residiu no Nordeste brasileiro. O estudo aqui empreendido buscou avaliar, como foi proposto no início do trabalho, a contribuição de H. Moser para a arte gráfica a partir de uma perspectiva mais ampla no cenário pernambucano, considerando sua atuação na imprensa, em periódicos, no meio editorial, na publicidade e na indústria gráfica em geral. A presente pesquisa identificou que as diversas produções gráficas de H. Moser, bem como sua atuação como docente, constituíram uma significativa contribuição para a história e a memória gráfica de Pernambuco.

Os capítulos 2 e 3 deste estudo estabeleceram as bases reflexivas que fundamentaram a discussão do objeto de estudo. A metodologia adotada, que considerou não apenas os aspectos produtivos, mas também os aspectos pessoais e o contexto da época, revelou-se adequada e eficiente para alcançar os objetivos desejados. Devido à escassez de dados bibliográficos disponíveis sobre H. Moser, a busca em jornais da época, em acervos digitalizados, foi fundamental e mostrou diversas referências ao artista. As informações coletadas nestas notas, comparadas e complementadas por dados obtidos em outras fontes bibliográficas, possibilitaram tanto analisar a trajetória de H. Moser como artista gráfico e docente, quanto revelar parte significativa da produção gráfica e outras realizações até então desconhecidas, como decoração para festa carnavalesca. A maioria das informações colhidas no principal meio de comunicação da época, os jornais, enfatizava o talento, a capacidade técnica e o comprometimento de H. Moser com seu ofício. São elogios que evidenciam o reconhecimento da sociedade ao artista como profissional. As buscas em acervos físicos públicos e particulares também foram de suma importância para esta pesquisa, além dos depoimentos orais fornecidos por familiares do artista.

No decorrer da pesquisa sobre a vida e obra de H. Moser, buscou-se responder aos questionamentos iniciais levantados. Em relação à questão (A) **sobre o papel de H. Moser para as artes gráficas de Pernambuco no início do século XX**, observou-se que possivelmente ele tenha contribuído para valorizar o trabalho dos artistas gráficos da época. Sua vida revela isso, quando, pela sua dedicação na área, promove alguma visibilidade a essa atividade. Sugere-se a hipótese que, por ele ter sido um artista renomado, quando suas produções voltadas à indústria gráfica eram

eventualmente destacadas na imprensa, de certa forma ele contribuía para prestigiar esse tipo de trabalho, elevando a área, assim, ao patamar das chamadas belas artes, que eram consideradas uma forma de arte superior na época. Ao assinar a maioria dessas produções, H. Moser mostrava o valor desse tipo de atividade e, conseqüentemente, tornava mais valioso o trabalho de profissionais que atuavam na indústria gráfica local. Esse efeito também pode ser estendido a outros artistas reconhecidos à época, reafirmando o que foi mencionado por José Cláudio da Silva (1984), que a arte e o início da produção visual no país estavam profundamente interligados, sobretudo em Pernambuco.

Além disso, o montante de produções realizadas por H. Moser e sua experiência como professor da EBAP deixaram marcas importantes na história do Design de Pernambuco. A utilização de diferentes estilos e soluções gráficas em produções de acordo com a demanda dos clientes evidencia que o artista empregava práticas de Design associadas à indústria gráfica. Tudo isso, somado ao seu conhecimento das técnicas de impressão, deixou um legado para os profissionais que conviveram com ele na época, e, possivelmente, em anos subsequentes.

A questão (B) **seria ele reconhecido como artista gráfico ou exclusivamente como artista das chamadas belas artes?** foi respondida ao observar que embora as produções gráficas de H. Moser tenham recebido menos destaque na mídia de sua época em comparação a seus trabalhos relacionados às belas artes, uma análise cuidadosa dos jornais daquele período revela também referências à sua habilidade como artista gráfico. Ainda que algumas das produções gráficas de H. Moser tenham sido mencionadas em notas de jornais, ele sempre foi identificado como artista, pintor ou vitralista, conforme era conhecido na cidade. Assim, apesar de suas significativas contribuições para o Design pernambucano, H. Moser é lembrado principalmente pelas artes de seus vitrais, cuja técnica ele trouxe para o estado.

A questão (C) **A trajetória de H. Moser teria similaridade a de outros ilustradores e artistas gráficos contemporâneos a ele no Brasil ou teria experimentado de forma distinta a inserção na indústria gráfica?** foi respondida ao buscar identificar as relações profissionais de H. Moser com outros profissionais contemporâneos da indústria gráfica. Talvez essa questão não possa ser respondida de forma tão exata, já que não se fez um paralelo mais aprofundado com outros artistas contemporâneos a ele. No entanto, pode-se afirmar que a história profissional

de H. Moser, em Pernambuco, tem um começo peculiar, já que tinha um certo destaque no meio social e comercial desde quando foi sócio da Casa Allemã do Recife. No entanto, com as dificuldades surgidas com as duas guerras, pode-se apontar que da mesma forma que alguns artistas contemporâneos a ele, H. Moser trabalhou em produções gráficas também como forma de sobrevivência.

Como os demais profissionais, H. Moser tinha um circuito social relacionado à sua inserção na indústria gráfica. O que pode diferenciar um profissional do outro seria o perfil do grupo social a que estes artistas estavam vinculados. As diversas capas de jornais ilustradas para o *Jornal do Commercio* e a participação mais efetiva na *Revista de Pernambuco* revelam um relacionamento mais frequente a um determinado grupo da sociedade. H. Moser tinha contatos com a elite comercial do tempo da *Casa Allemã do Recife* e, posteriormente, com a elite intelectual local.

Foi possível identificar a relação de H. Moser com alguns, como colegas de trabalho, outros como seus alunos. Também foi identificada a relação de H. Moser com outros profissionais que podem ser relevantes para o estudo da história do Design em Pernambuco, como o fotógrafo Piereck e o proprietário da indústria gráfica, Dreschler. Dentre os colegas de trabalho destaca-se a parceria frequente com Balthazar da Câmara, com quem desenvolveu diversos trabalhos. Pode-se até supor uma certa troca profissional com artistas de fora do estado, como J. Carlos, quando os dois participaram da criação gráfica do mesmo livro, *Cruzada Sanitária*. Entre os alunos ressalta-se Lula Cardoso Ayres, além dos artistas Percy Lau e Aurora de Lima, que se tornou discípula de H. Moser, levando adiante seus ensinamentos.

Quanto à questão (D) **Quais suas contribuições na Escola de Belas Artes do Pernambuco (EBAP)? Teria influenciado, de alguma forma, a construção das disciplinas curriculares do curso de Belas Artes?**, as pesquisas revelaram interessantes contribuições de H. Moser para EBAP, instituição que posteriormente se agregou à Universidade Federal de Pernambuco. Ficou claro que H. Moser exerceu uma influência significativa na construção das disciplinas curriculares, diferenciando-se dos demais professores ao apresentar programas com objetivos distintos e formas alternativas de trabalhar com os discentes. Verificou-se, corroborando o que sugeriu Beatriz de Barros Melo e Silva (1995), que em sua metodologia de ensino havia uma maior margem para interpretações e inovações artísticas, proporcionando aos alunos uma certa liberdade criativa. Sua abordagem também se destacava por uma visão

centrada na percepção humana e na capacidade das sensações de provocar reações no indivíduo. Talvez esses diferenciais didáticos sejam fruto de sua formação nas escolas de artes na Alemanha.

Pode-se perceber que os exercícios didáticos propostos por H. Moser, em seu programa de curso de Arte Aplicada, possuem clara conexão com atividades relacionadas à indústria gráfica e assim também com aspectos da disciplina do Design gráfico. Nesses programas, por exemplo, foram encontradas sugestões de atividades como criação de cartazes, capas para livros etc. Além disso, sua competência como professor versado em várias técnicas e teorias fica evidente quando se observa que ele atuou como docente em outras disciplinas em diferentes ramos das artes. Ademais, chama a atenção, ainda, a sua preocupação em adaptar sua técnica ao contexto geográfico ao sugerir a utilização de materiais locais, como junco e palha.

A participação de H. Moser na EBAP revela que ele não se limitava apenas a atuar na sua arte, mas procurava passar os seus conhecimentos para a população da cidade em que se estabeleceu, mesmo sem retorno financeiro. Dessa vez, não se tratava de uma educação apenas para a elite, como no início da carreira dele, quando dava aulas particulares, mas para uma gama maior da sociedade. Embora esta prática seja incomum no contexto atual, naquela época os professores da EBAP não eram remunerados. Assim, H. Moser nunca recebeu nada como professor dessa instituição.

A ênfase dada por H. Moser à arte aplicada indica que ele não considerava a arte apenas como um fim em si mesmo, mas também como um meio para alcançar objetivos (comerciais) determinados. Essa perspectiva evidencia a visão de H. Moser como um profissional de Design e foi exposta por ele em uma entrevista concedida ao *Diário da Manhã* (8 maio 1932, p. 7). Na sua declaração, H. Moser destacou a importância da arte aplicada na indústria, ressaltando assim o papel do Design como impulsionador na industrialização, além de mostrar como uma profissão capaz de prover sustento às pessoas.

Ainda, como forma de responder aos questionamentos levantados e aprofundar o conhecimento sobre a obra de H. Moser, buscou-se nesta tese também avaliar os aspectos de algumas de suas produções gráficas sob a perspectiva do Design da informação. A partir das teorias de Twyman (1979, 1985) e Ashwin (1979), é possível refletir sobre as soluções visuais adotadas pelo artista H. Moser. A análise dos aspectos compositivos e dos diversos recursos gráficos empregados pelo artista

permitiu demonstrar como ele utilizou habilmente artifícios em sua composição. Além disso, a pesquisa revelou sua proficiência na criação de desenhos e formatos de letras, evidenciando seu conhecimento acerca dos diferentes estilos tipográficos de vanguarda na época. Em particular, mereceu destaque o uso consciente de técnicas relacionadas ao desenho tipográfico, tais como a variação de espaçamento (*tracking*) entre as letras de uma palavra.

Nas imagens ilustradas em que é empregado o recurso da tridimensionalidade, percebe-se uma preocupação do artista com a representação precisa da perspectiva e da proporção física correta no que se refere às figuras humanas. O trabalho de luz e sombra é executado com habilidade de seus traços, às vezes apresentado com riqueza de detalhes. Por outro lado, em outras de suas produções são percebidas imagens extremamente sintéticas mostrando um estilo mais arrojado. Assim, observou-se que embora H. Moser tenha utilizado em seus desenhos uma representação mais naturalista, perto do real, adotava também distintas formas de representações pictóricas revelando assim uma produção versátil, caracterizada por uma pluralidade de estilos. Algumas das observações feitas nesta análise reafirmam o que já havia sido constatado na pesquisa realizada por Lócio (2018) sobre a produção do artista para um conjunto de capas de revista.

É importante destacar que os estilos gráficos empregados em sua produção não estão necessariamente relacionados a uma determinada fase temporal, mas sim ao objetivo específico da produção gráfica e à temática solicitada pelo cliente. Assim, é possível afirmar que o trabalho do artista não se restringe a um único estilo ou fase, mas sim a uma multiplicidade de abordagens que variam conforme o contexto de cada produção. Dessa forma, não foram identificadas fases temporais distintas na produção de H. Moser, mas momentos marcados pelo objetivo e tipo de produção que realizava, como capas de revistas ou jornais ou mesmo os vitrais. Ademais, é importante ressaltar que as condições tecnológicas de impressão desempenhavam um papel determinante no resultado final do trabalho gráfico realizado por H. Moser, bem como de outros profissionais dessa área. O conhecimento de H. Moser em técnicas de impressão do período, já apontado em estudo anterior (LÓCIO, 2018), é confirmado nesta tese quando se observam os resultados obtidos em suas criações gráficas.

Ademais, a pesquisa indicou que a produção de H. Moser, além de refletir seu repertório europeu, retrata também um novo repertório influenciado pelas experiências

vivenciadas pelo artista no Brasil. Como apontado, o público brasileiro era diferente do europeu. No Brasil havia uma baixa alfabetização, sendo a ilustração por desenho uma via de comunicação muito importante.

É importante ressaltar que, apesar do esforço acadêmico empregado nesta pesquisa e de todos os resultados obtidos, não se pode dizer que foram esgotados dados e informações sobre a trajetória, as produções gráficas e as contribuições de H. Moser para o Design pernambucano. Certamente, podem ser encontrados dados que não foram aqui explorados, e ainda pode haver questões que permanecem sem resposta, bem como dúvidas que podem ser resolvidas em estudos futuros.

De forma geral, a pesquisa atendeu aos objetivos propostos e dessa forma indica que H. Moser realizou trabalhos gráficos nos primórdios do Design no Brasil. Sua produção enquanto sistema informacional apresenta diferentes estratégias visuais para transmitir a informação desejada. Utilizando os elementos da linguagem gráfica e as tecnologias de impressão da época, H. Moser planejava mensagens visuais de acordo com o público e o propósito a ser alcançado, antecipando assim o que mais tarde seria reconhecido como o campo do Design da informação.

Portanto, com base na classificação apresentada no capítulo 2 sobre os profissionais que trabalharam desde os primórdios do Design brasileiro, é possível considerar H. Moser como um designer pioneiro no Brasil, cuja contribuição para a história do Design brasileiro e memória gráfica deve ser reconhecida e valorizada.

Figura 118 - Heinrich Moser (1886-1947)



Fonte: Weber (1987)

## REFERÊNCIAS

AGRA JR., Jarbas Espíndola. **Memória Gráfica Pernambucana, Indústria e Comércio Através dos Impressos Litográficos Comerciais Recifenses (1930-1965)**. 2011. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

ALMEIDA, Swanne Souza Tavares de; COUTINHO, Solange Galvão. Design da informação a serviço da memória gráfica. *In: Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Luís: Edufma, 2012.

ALMEIDA, Swanne Souza Tavares de; COUTINHO, Solange. Uma análise de referências e significados associados às representações de animais presentes em rótulos de aguardente de meados do século XX. *In: Anais do 10º Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021. p. 1355-1370.

ARAGÃO, Isabella; AZEVÊDO, Eduardo; COSTA, Dayane da. A seção gráfica da empresa C. Fuerst & Cia, a fundição Funtimod e os tipos modernos. *Infodesign - Revista Brasileira de Design da Informação*. No prelo, 2023.

ARAGÃO, Isabella; VIEIRA, Rosângela (Orgs.). **Experimentando tipos**: catálogo de tipos de metais móveis da Editora Universitária UFPE, Editora Universitária. Recife: UFPE, 2011.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Carnaval do Recife: a alegria guerreira. *In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins; SILVA, Augusto Neves da (Orgs.). Tempos de Folia - Estudos sobre o carnaval no Recife*. Recife: Editora Massangana, 2018.

ASHWIN, Clive. The ingredients of style in contemporary illustration: a case study. *Information Design Journal*, Amsterdam, v. 1, n. 1, 1979. p. 51-67.

BARBOSA, Ana Mae. O ensino da arte e do Design quando se chamava desenho: reforma Fernando de Azevedo. *In: FERRARI, Anderson (Orgs.). Educação em Foco: revista de educação*, Juiz de Fora, v. 18, n. 2. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013. p. 19-52.

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória. **Mulheres não devem ficar em silêncio**: arte, Design, educação. São Paulo: Editora Cortez, 2019.

BARRETO CAMPELLO, Silvio. Em busca da prática perdida. *In: BARRETO CAMPELLO, Silvio; ARAGÃO, Isabella (Orgs.). Imagens comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases*. Recife: Néctar, 2011, v. 1. p. 12-31.

BARRETO CAMPELLO, Silvio; ARAGÃO, Isabella (Orgs.). **Imagens Comerciais de Pernambuco**: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases. v. 1. Recife: Néctar, 2011.

BARROS, Souza. **A Década 20 em Pernambuco (uma interpretação)**. 3. ed. Recife: CEPE, 2015.

BASTOS, Helena Rugai. **O Design de Fred Jordan**. 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO NETO, José Bezerra de. **"Educar para o Belo": arte e política nos salões de Belas Artes de Pernambuco 1929-1945**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

BUGGY, Leonardo Araújo da Costa. **O MECOTipo: Método de Ensino de Desenho Coletivo de Caracteres Tipográficos**. 3. ed. Fortaleza: Litoral Press; Brasília: Estereográfica, 2021.

CARDOSO AYRES, Lula. Meu mestre de sempre Heinrich Moser. *In*: WEBER, Ângela Távora. **Moser: um artista alemão no Nordeste**. Recife: Poll, 1987, p.55.

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 360 p.

CARDOSO, Rafael. Apresentação. Memória gráfica do agreste. *In*: VALADARES, Paula (Org). **Memória gráfica do agreste**. v. 1. Recife: CEPE, 2018, p. 9-11.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 372 p.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2. ed. Rio de Janeiro: Blucher, 2008.

CAVALCANTE, Sebastião Antunes; BARRETO CAMPELLO, Silvio. The design of Manoel Bandeira: a historical view of periodicals in the the 1930's in Pernambuco. *In*: FARIAS, Priscila Lena *et al.* (eds.). **Design frontiers: territories, concepts, technologies** [ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]. São Paulo: Blucher, 2014. p. 442-446.

CAVALCANTE, Sebastião Antunes. **O Design de Manoel Bandeira**: Aspectos da Memória Gráfica de Pernambuco. 136 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

CAVALCANTE, Sebastião Antunes; BARRETO CAMPELLO, Silvio. **Ilustração e Artes Gráficas**: Periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco {1875 - 1939}. v. 1. São Paulo: Blucher, 2014. 114p.

CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes (Orgs.). **História da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ; NAU Editora, 2016. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/Historas-EBA-revisaocritica-20161.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2022.

CORREIA, Telma de Barros. **Amaury de Medeiros e o Recife**: Arquitetura, Cidade e Higiene na Década de 1920. São Paulo: Intermeios, 2020.

COUTINHO, Rejane (Org.). **A Natureza de Anna**. Recife: Facform Gráfica, 2013.

COUTINHO, Solange. Impactos do Projeto MGB em Pernambuco. *In*: VALADARES, Paula (Org.). **Memória gráfica do agreste**. Recife: CEPE, 2018, 146-155.

COUTINHO, Solange. O Sistema informacional nos rótulos comerciais de cachaça em Pernambuco (1940-1970). *In*: BARRETO CAMPELLO, Silvio; ARAGÃO, Isabella (Orgs.). **Imagens Comerciais de Pernambuco**: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases. Recife: Néctar, 2011, v. 1, p.32-55.

CRAIG, J. **Produção Gráfica**. São Paulo: Mosaico: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A utopia provinciana**: Recife, cinema e melancolia. v. 1. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010. 242p.

CUNHA LIMA, Edna. **Cinco décadas de litografia comercial no Recife**: Por uma história das marcas de cigarros registradas em Pernambuco, 1875-1924. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes & Design - PUC - Rio, Rio de Janeiro, 1998.

CUNHA LIMA, Edna. Impressões sobre a Memória Gráfica do Agreste. *In*: VALADARES, Paula (Org.). **Memória Gráfica no Agreste**. Recife: CEPE, 2018. v. 1. p.12- 17.

CUNHA LIMA, Edna; FERREIRA, Márcia Christina. Santa Rosa: um designer a serviço da literatura. *In*: Rafael Cardoso (Org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 197-232.

CUNHA LIMA, Guilherme. Eliseu Visconti, um forasteiro precursor. *In*: WEYRAUCH, C. S.; LIMA, G. C.; ARNT, H (Orgs.). **Forasteiros construtores da modernidade**. Rio de Janeiro: Terceiro Tempo, 2003, p. 191-204.

CUNHA LIMA, Guilherme. **O gráfico amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CUNHA LIMA, Guilherme. Pioneers of Brazilian Design. *In*: FARIAS, Priscila Lena *et al.* (eds.). **Design frontiers: territories, concepts, technologies** [ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]. São Paulo: Blucher, 2014. p. 7-10.

DANTAS SILVA, Leonardo. História de Pernambuco para crianças e adultos. *In*: SETTE, Mário. **Terra pernambucana**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981, p. 7-10.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral e narrativa**: tempo, memória e identidades. Conferência de abertura do VI Encontro Nacional de História Oral (ABHO) da PUC-MG, 2003.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão**: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. 2013. Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social) – USP, São Paulo, 2013.

DIRETORIA DE COMUNICAÇÃO – UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE, **Linha do Tempo**, 2021. Disponível em: <https://sites.ufpe.br/75anos/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

DIXON, Catherine. Describing typeforms: a designer's response. **InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação**, São Paulo, n. 2, v. 5, 2008, p. 21-35.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

EFREM, Rafael. A Estética Moderna de Lula Cardoso Ayres. *In*: VALADARES, Paula (Org.). **Memória gráfica no agreste**. 1. ed. Recife: CEPE, 2018. p. 48-56.

EISENBERG, Peter. **Modernização sem mudanças**: a indústria açucareira em Pernambuco: 1840-1910. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ERLHOFF, Michael; MARSHALL, Timothy. **Design Dictionary**: Perspectives on Design Terminology. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2008.

FARIAS, Priscila Lena. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. *In*: **Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Paulo, 2004.

FARIAS, Priscila Lena. Visualizing data on graphic memory research. *In*: **Selected Readings of the 8th Information Design International Conference - Information Design: Memories**. São Paulo: Blucher, 2019. p. 93 -114.

FARIAS, Priscila Lena; BRAGA, Marcos da Costa (Orgs.). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018. 256 p.

FERNANDES, Aníbal. **Jornalismo de combate**: crônicas de Aníbal Fernandes. Fernando da Cruz Gouvêa (Org.). Recife: Diário de Pernambuco, 2000.

FERNÁNDEZ, Lucila; CALVERA, Anna. **Historia e historias del diseño**. 2007. Disponível em: <http://www.ub.edu/icdhs/docs/icdhs-experimenta57.pdf>. Acesso em: 18 set. 2020.

FERNÁNDEZ, Silvia; BONSIEPE, Gui. **Historia Del Diseño en América Latina y el Caribe**: industrialización y comunicación visual para la autonomía. São Paulo: Blucher, 2008.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**. Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

FINIZOLA, Fátima; COUTINHO, Solange; SANTANA, Damião. **Abridores de letras de Pernambuco**: mapeamento da gráfica popular. São Paulo: Blucher, 2013.

FONSECA, Letícia Pedruzzi; GOMES, Daniel Dutra; CAMPOS, Adriana Pereira. Conjunto Metodológico para Pesquisa em História do Design a partir de Materiais Impressos. **InfoDesign** - Revista Brasileira de Design da Informação. v.13, n.2, 2016, p. 143 - 161.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. **A construção visual do Jornal do Brasil na primeira metade do século XX**. Rio de Janeiro. 214 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. Henrique Fleiuss e sua produção gráfica brasileira no século XIX. *In*: **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Luís: Edufma, 2012.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. Memória Gráfica Brasileira. **CHAPON - Cadernos de design**/Centro de Artes de UFPEL. 2021, v. 2, p. 6-24.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. **Uma revolução gráfica**: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. Graphic innovations implemented in the Brazilian press by Julião Machado in the end of the 19th Century,. *In*: FARIAS, Priscila Lena *et al.* (eds.). **Design frontiers**: territories, concepts, technologies [=ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]. São Paulo: Blucher, 2014, p. 341-344.

FRASCARA, Jorge. Data, Information, Design, and Traffic Injuries. *In*: OVEN. O. P.; POZAR, C. **On Information Design**. 2016, p.53 – 72.

FREYRE, Gilberto. **Nós e a Europa germânica**: em torno de alguns aspectos das relações do Brasil com a cultura germânica no decorrer do século XIX. Rio de Janeiro: Grifo Edições/Instituto Nacional do Livro, 1971.

GALVÃO, Joel F. Jayme. **Memórias de uma Cruzada** (Escola de Belas Artes de Pernambuco, sua criação e sua vida). Secretaria do Interior e Justiça, Arquivo Público Estadual, Recife, 1956.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Leonardo Menna Barreto. Ernest Zeuner e a Livraria do Glogo. *In*: CARDOSO, Rafael (Org.). **O Design Brasileiro antes do Design**: Aspectos da história gráfica, 1870-1960. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 233-259.

HARA, Kenya. **Designing Design**. Trad. Maggie Kinser Hohler e Yukiko Natio. Baden: Lars Müller Publishers, 2017.

HERKENHOFF, Paulo (Org.). **Pernambuco - Moderno**. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006. 132p.

HINRICHSEN, O. **Os caminhos do novo mundo – os Hinrichsens no Brasil**. Rio de Janeiro: State of the Art Editora Ltda, 1990.

IIDA, Itiro. **Ergonomia: projeto e produção**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Blucher, 2005.

Information Design Exchange - idX. **Core Competencies. What information designers know and can do**. International Institute for Information Design – IIID Public Library, 2007. Disponível em: <https://www.iiid.net/idx-information-design-core-competencies/>. Acesso em: 11 dez. 2022.

JACOBSON, Robert E. **Information Design**. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

LEITE, Cecilia Moronari; FONSECA, Letícia Pedruzzi. A “garota moderna” na Revista Capixaba na década de 1960. *In: Anais do 10º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021. p. 1569-1587.

LIMA, Aurora. Moser - O artista. *In: WEBER, Ângela T. Moser: um artista alemão no Nordeste*. Recife: Poll, 1987, p. 63-64.

LIMA, Rafael Leite Efrem. **Estética moderna do Design pernambucano: Lula Cardoso Ayres**. 2011. 131f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

LIMA, Ricardo Cunha. Metáforas e gráficos pictórico-esquemáticos de Nigel Holmes. 222-236. *In: Anais do 9º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2019. p. 222-236.

LIMA, Ricardo Cunha; MIRANDA, Eva Rolim; RANOYA, Guilherme; ANDRADE, Rafael de Castro; MEDEIROS, Rodrigo. Novas frentes de pesquisa em visualização da informação. *In: RANOYA, Guilherme; COUTINHO, Solange Galvão; MIRANDA, Eva Rolim, (Orgs.). Fronteiras do design 3. [In]formar novos sentidos*. São Paulo: Blucher, 2022. v. 3, n. III, 1-4, p. 26 - 49.

LIVINGSTON, Alan; LIVINGSTON, Isabella. **The Thames and Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers**. London: Thames and Hudson, 1996.

LÓCIO, Leopoldina Mariz, MACHADO, A. C. S. **Artes Gráficas Pernambucanas de Heinrich Moser no início do século XX**. Disponível em: <https://www.artemoser.com/>. Acesso em 17 fev. 2019.

LÓCIO, Leopoldina Mariz. **HEINRICH MOSER: Memória Gráfica Através das Capas da Revista de Pernambuco**. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

LÓCIO, Leopoldina Mariz; COUTINHO, Solange Galvão; WAECHTER, Hans da Nóbrega. Memória gráfica brasileira: como os pioneiros do design vêm sendo pesquisados e reconhecidos. *In: Anais do 10º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021, p. 1433-1449.

LÓCIO, Leopoldina Mariz; Waechter, Hans da Nóbrega. Capas ilustradas em jornais de Recife no início do século XX. *In: RANOYA, Guilherme; COUTINHO, Solange Galvão; MIRANDA, Eva Rolim (Orgs.). Fronteiras do design 3. [In]formar novos sentidos*. v. 3, n. III. São Paulo: Blucher, 2022, p. 220 -245.

LUPTON, Ellen. **Pensar com Tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. **Design escrita pesquisa – A escrita no design gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

MARCONI, M.; LAKATOS, E. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

MARIANO CRUZ PEREIRA, Fabio; FARIAS, Priscila. Anúncios de oficinas tipográficas paulistanas (1900-1930): Análise comparativa das fontes tipográficas utilizadas. *InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação*, São Paulo, v. 18, n. 2, 2021, p. 27-36.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. *In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARIZ, Leopoldina; WAECHTER, Hans da Nóbrega; CAVALCANTI, Virginia Pereira. Produções gráficas de Heinrich Moser e o imaginário da modernidade pernambucana. *In: Anais do 8º Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2018. p. 1234-1243.

MARQUES, Norma de Oliveira. **Escola de Bellas Artes de Pernambuco: aspectos de estudo histórico**. Monografia (Especialização em Artes Plásticas) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, mar. 1988.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **História do design gráfico**. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MELO, Ricardo (Org). **Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco 100 anos: 1915-2015** - Almanaque Centenário. Recife: CEPE, 2016. Disponível em: <http://acervocepe.com.br/uploads/2018/09/19/5ba28e92c0765.book-almanaque.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2021.

MIJKSENAAR, Paul. **Visual function**: an introduction to information Design. Rotterdam: 010 Publishers, 1997.

MIRABEAU, Almir; LIMA, Edna Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. Visualização de Dados e Memória Gráfica Brasileira: o caso Orlando da Costa Ferreira. *In: Anais do 9º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2019. p. 2435-2443.

MOREIRA, Luiza Avelar; FONSECA, Letícia Pedruzzi. Proposta de ficha de coleta de dados para análise de acervos de imagens. *In: Anais do 8º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação* São Paulo: Blucher, 2018. p. 1208-1224.

MORETTO, Paulo Eduardo; FARIAS, Priscila Lena. Capas de discos de rock brasileiro dos anos 1980: proposta de modelo de análise visual de conjuntos de artefatos gráficos, p. 1516-1527. *In: Anais do 10º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021, p. 1516-1527.

MORRIS, C. **Foundations of the theory of signs**. Chicago: University of Chicago Press, 1938.

MOTTA, Marly. **Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil**. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

NASCIMENTO, Luiz do. **História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954)**. Recife: Editora Universitária/UFPE. v. I – 2º edição 1968, vol III –1967, vol IV – 1969, vol VII – 1975, vol VIII - 1982.

NEVES, Amanda Martinelli das; FONSECA, Letícia Pedruzzi. Revistas Capixabas publicadas na década de 1910: análises gráfica e editorial. *In: Anais do 10º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021. p. 1408-1432.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *In: Les lieux de memoire. I La Republique*. Paris, Galimard, p. XVIII-XLII. Tradução Yara Aun Khoury. Editions Galimard, 1994. Prog. História: PUC-São Paulo, 1994.

OLIVEIRA JUNIOR, Rômulo José Francisco de. Almanach de Pernambuco: sua história, seus escritores e suas ideias (1899 - 1931). *In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, ANPUH. São Paulo: ANPUH, 2011.

OLIVEIRA, Íkaro Santhiago Câmara Silva. **Vera Cruz um artista gráfico ilustrador e litógrafo em Pernambuco**: fins do século XIX e início do século XX. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

OLIVEIRA, Íkaro Santhiago Câmara Silva; COUTINHO, Solange Galvão. Um olhar sobre o modelo analítico de Clive Ashwin aplicado nas ilustrações de Vera Cruz artista gráfico em Pernambuco – fins do século XIX e início do século XX. *In: Anais do 8º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2018, p. 1306 - 1319.

OLIVEIRA, Íkaro Santhiago Câmara Silva; SOUZA, Angélica Porto Cavalcanti de; COUTINHO, Solange Galvão; MIRANDA, Eva Rolim. Explorando conceitos – pesquisa bibliográfica e elaboração de infográfico sobre definições do campo de Design da Informação. **Infodesign** - Revista Brasileira de Design da Informação, v. 14, n. 3, 2017, p. 285-308.

OLIVEIRA, Larissa Constantino Martins de; ARAGÃO, Isabella Ribeiro. Apontamentos históricos sobre material de divulgação e cartelas dos filmes do Ciclo do Recife: A filha do advogado e Aitaré da praia. *In: Anais do 9º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2019, p. 2132-2145.

PAULA, A. A. de; CARRAMILLO NETO, M. **Artes Gráficas no Brasil**, Registros 1746 a 1941. São Paulo: Laserprint: 1989.

PETTERSSON, Rune. **Information Design 6 – Predecessors & Pioneers**. IIID Public Library/website, 2015. Disponível em: <https://www.iiid.net/rune-pettersson-information-design-6-predecessors-pioneers/>. Acesso em: 12 dez. 2022.

PETTERSSON, Rune. **Information Design: an introduction**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.

PIAIA, Jade Samara; FARIAS, Priscila Lena. Um olhar sobre vinhetas e ornamentos tipográficos: o Catálogo de 1930 da Tipografia Hennies Irmãos & Cia. *In: Anais do 10º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021, p. 1313-1328.

PORTA, Frederico. **Dicionário de Artes Gráficas**. Porto Alegre: Globo, 1958.

RAIMES, Jonathan; BHASKARAN, Lakshmi. **Design Retrô: 100 Anos de Design Gráfico**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

RAMOS, Paula. Edgar Koetz e as inovações gráfico-formais nas publicações da antiga Livraria do Globo. *In: Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Luís: Editora da UFMA, 2012.

REZENDE, Antônio Paulo. **Desencantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE, 1997. 204 p.

REZENDE, Livia Lazzaro. A circulação de imagens no Brasil oitocentista. *In: CARDOSO, Rafael (Org.). O design brasileiro antes do design: Aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 20-59.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2012.

ROMANI, Danielle. Vitral: uma tela de vidro atravessada de luz. **Revista Continente**. Recife: CEPE, 2011. Nº 132. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/132/vitral--uma-tela-de-vidro-atravesada-de-luz>. Acesso em: 20 set. 2022.

SANTANA, Rafael; MIRANDA, Eva Rolim. Redescobrimo Bajado: artista reconhecido, designer esquecido. *In: Anais do 9º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2019, p. 2347-2360.

SANTOS, A. **Seleção do Método de Pesquisa**: guia para pós-graduando em Design e áreas afins. Curitiba: Insight, 2018.

SETTE, Mário. **Terra Pernambucana**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 10 ed. 1981.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. *In: NOVAIS, Fernando A; SEVCENKO, Nicolau (Org). História da vida privada no Brasil 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006, p.7-48.

SILVA, Beatriz de Barros Melo e. **A Pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife: um olhar a mais**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1995.

SILVA, José Cláudio. **Artistas de Pernambuco**. Recife: Governo do Estado, 1982.

SILVA, José Cláudio. **Tratos da arte de Pernambuco**. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes do Estado de Pernambuco, 1984. 64 p.

SILVA, Lucas Victor. **O carnaval na cadência dos sentidos**: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, UFRPE, Brasil, 2009.

SLESS, David. What is information design? *In: ROBYN, Penman; SLESS, David (Eds.). Designing information for people*. Sydney: Communications Research Press, 1994, p. 1 - 16.

SOBRAL, Julieta Costa. J. Carlos Designer. *In: Rafael Cardoso (Org.). O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 124-159.

**SOCIEDADE BRASILEIRA DE DESIGN DA INFORMAÇÃO (SBDI)**. Brasil, 2020. Disponível em: <http://www.sbd.org.br/definicoes>. Acesso em: 12 dez. 2022.

TORRES, Niedja Ferreira dos Santos. **O ensino do desenho na Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932 a 1946)**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

TUFTE, E. R. **The Visual Display of Quantitative Information**. Cheshire: Graphic Press, 2001.

TWYMAN, Michael. A schema for the study of graphic language. *In: KOLERS, Paul A.; WROLSTAD, Merald E.; BOUMA, Herman (Eds.). The Processing of Visible Language*. New York & London: Plenum Press, 1979, vol.1, p. 117 - 150.

TWYMAN, Michael. Using pictorial language: a discussion of the dimensions of the problem. *In*: DUFFY, Thomas M.; WALLER, Robert. (Eds.) **Designing Usable Texts**. Academic Press, New York, 1985, p. 245 - 322.

VALADARES, Paula (Org.). **Memória gráfica do agreste**. Recife: CEPE, 2018.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Lula Cardoso Ayres: revisão crítica e atualidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1979. 200 p.

VAREJÃO FILHO, Lucilo. [Orelha do livro]. *In*: VAREJÃO, Lucilo. **Boa gente: histórias de animais**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco [s.d.].

VERISSIMO, Bruno Pereira; CAMPELLO, Silvio Romero Botelho Barreto. Memória Gráfica de Pernambuco: Luís Jardim sob a ótica do design da informação. *In*: **Anais do 9º CIDI - Congresso Internacional de Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2019, p. 2375-2385.

WALLER, Rob. Transformational Information Design. *In*.: OVEN. O. P.; POZAR, C. **On Information Design**. 2016.

WEBER, Ângela Távora. **Moser: um artista alemão no Nordeste**. Recife: Poll, 1987.

WEBER, Freya. **Heinrich Moser**. [Recife]: [s.n.], 1996.

WILDBUR, Peter; BURKE, Michael. **Information Graphics: Innovative Solutions in Contemporary Design**. London: Thames and Hudson, 1998.

## ANEXO A - Termo de Posse dos professores fundadores da EBA

Escola de Belas-Artes de Pernambuco  
 termo de posse dos professores catédra-  
 ticos. Residência Silva

Por quinze dias do mez de julho do anno de mil no-  
 scentos e trinta e dois, reunidos nos saloes do edificio a Rua  
 de Pernambuco numero 150, onde funcionava esta Escola de Belas-Artes  
 de Pernambuco, compareceram os senhores Juvenal Francisco P.  
 es Ferreira, José Maria Carneiro de Albuquerque Nello, Francisco  
 Paes de Almeida Rodrigues Campello, Maria Carneiro de Paes Nello, Sebastião  
 Affonso Amoregim, Luiz Avelar, João Alfredo Gencalves da Costa  
 Lima, Geraldo de Medeiros, Antônio Maria, Manoel Carlos Filho,  
 Henrique da Silva Ferreira, Costa Moreira Reis, Joel Francisco Jun-  
 queira Góes, Carlos A. Simon, Jayme Estacio de Lima Brandão, He-  
 lton Maria Filho, George Américo, Jayme Oliveira, Nelson Cavalcanti, Luiz  
 Matthews Ferreira, Abelardo de Albuquerque Gama, Gregório Palumbo,  
 Álvaro Simões, Balthazar da Camara, Feliza Monteiro Fernandes,  
 Amalberto La Grea, Maria Nunes, Henrique Ely, Humberto Araoz,  
 Antônio Benício, Rikiano Silva, Emílio Francisco, Juvenal Figueira  
 dos Santos e F. Maltrás Tavares, os quais, como fundadores desta  
 Escola, em virtude do artigo 8º do Regulamento em vigor, foram todos  
 empennados como professores catédricos da Escola de Belas-Artes de  
 Pernambuco, devendo a discriminação das respectivas cadeiras ser feita  
 na primeira reunião de Congregação de 1933, com a qual entenderam  
 os referidos senhores professores. Da qual, para registrar, em Jayme Oli-  
 veira, secretario, lavrei o presente termo, que sera por mim assen-  
 do, pelo senhor diretor e pelo senhores propostos empennados.

Jayme Oliveira  
 Secretario

Residência Silva  
 Diretor

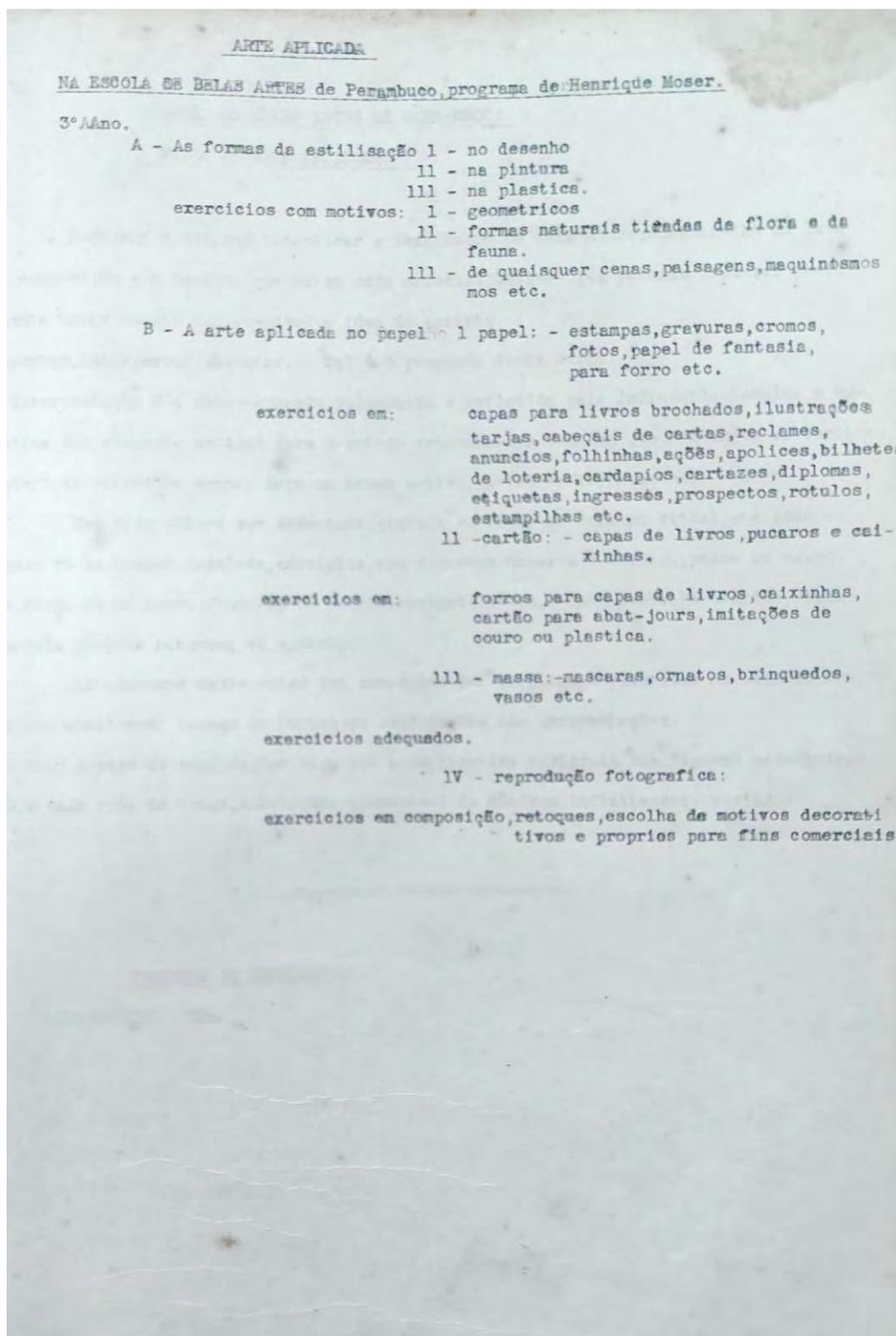
~~Francisco de Sá~~  
~~M. M. M. M.~~  
~~Acervo M. M. M.~~

Fonte: Livro 126 - Termo De Posse Dos Professores Catedráticos e Substitutos Contratados dos anos de 1932 A 1942. Acervo Memorial Denis Bernardes/UFPE

Continuação (verso da página)

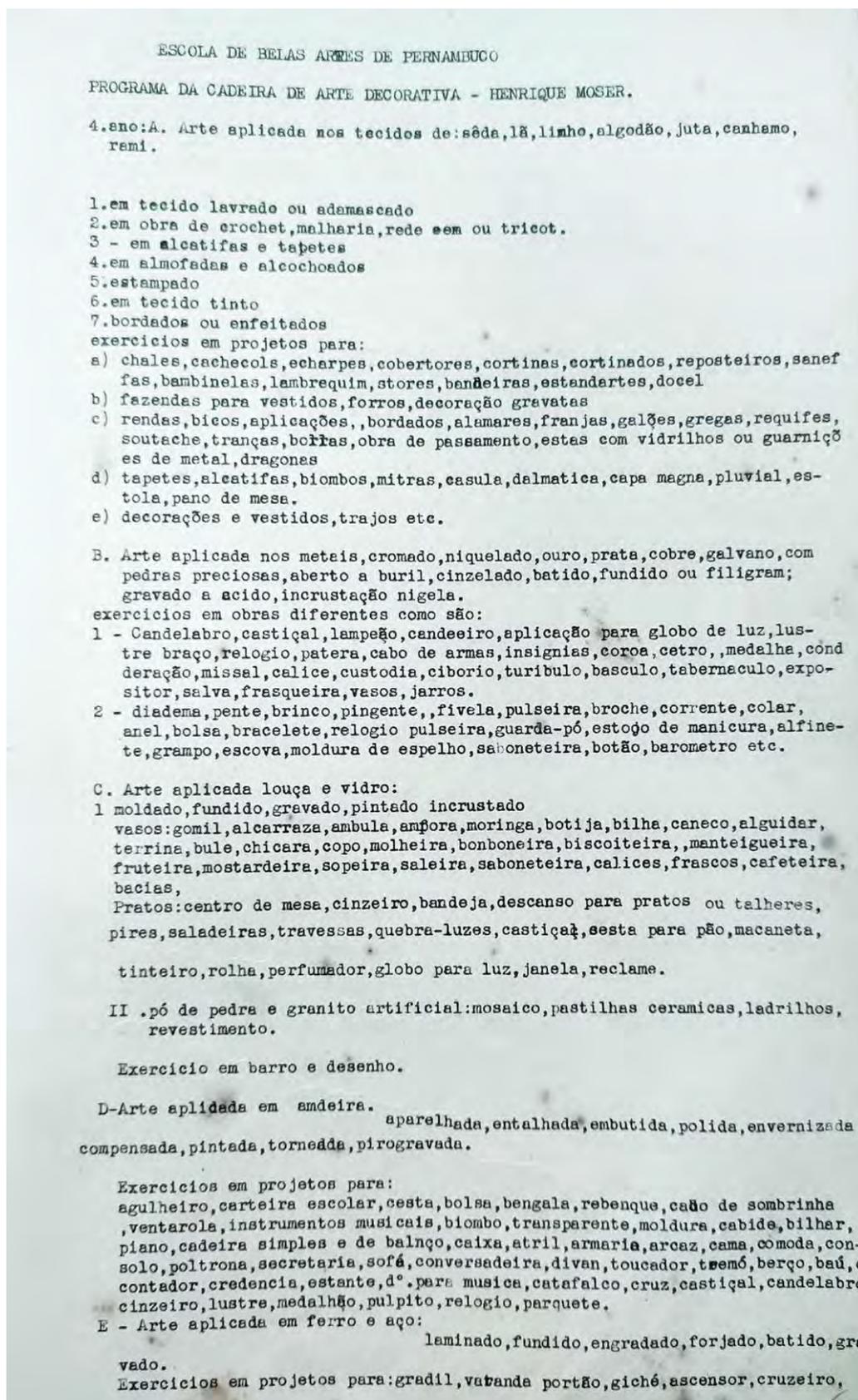
António José  
 Américo  
 João de Deus  
 José de Jesus  
 Emílio Francisco  
 Henrique Salgueiro  
 José de Jesus  
 João de Deus  
 Mário Nunes  
 António de Jesus  
 António de Jesus  
 José Maria de Albuquerque  
 Henrique de Jesus  
 E. de Jesus  
 Pedro Monteiro Fernandes  
 João de Jesus  
 Jaime Oliveira  
 João de Jesus  
 João de Jesus  
 Manuel Augusto dos Santos  
 Henrique Elliot  
 Luís Pedro  
 António de Jesus  
 Joaquim de Jesus  
 João de Jesus  
 Henrique de Jesus

## ANEXO B - Programa de Arte Aplicada de autoria de H. Moser



Fonte: Livro 226 - *Programas de Disciplinas Diversas*. Acervo Memorial Denis Bernardes/UFPE

## ANEXO C - Programa de Arte Decorativa de autoria de H. Moser



(continuação)

2

ESCOLA DE BELAS ARTES DE PERNAMBUCO PROGRAMA DA CADEIRA DE ARTE DECORATIVA

sino, estante, aldrava, ferragem para portas, alpendre (marquise), armas como: punhal, bulhão, espada, sabre, cimitarra, acha, alabarã, partazana, armadura, elmo, escudo, broquel, polverinho, capacete.

F - Arte aplicada em pelos e coros:  
exercícios em projetos para:

bainhas, bolsas, estojos, carteiras, com ou sem alça de metal, madeira ou outra matéria, abat-jour, cachepot, molduras, porta-jornais, bahú, cinturão, poltrona, sofá, adarga, aljava.

G - Arte aplicada em junco e palha:  
exercícios em projetos para móveis, cestos e esteiras.

H - Arte aplicada em marfim, tartaruga etc.  
exercícios em obras imbutidas, incrustações, adereços, objetos de adorno pessoal, carteiras, charuteiras, cigarreira, fivela, pente, estójo, botão, jogo de xadrez ou de dama, ventarola, leque, relicário, estatueta, capa de livro.

I - Arte aplicada em pedra, terra, minerais:  
exercícios em projetos para decoração de partes arquitetônicas como:

chave de abóbada, capitel, coluna, arquivolta, cornija, consolo, pilastra, arcada, arcatura, cachorro, arranca, cariatíde, atlante, platebanda, astragalo, caveto, quarto de círculo, gola, ducina, garganta, peanha, listel e toro. ladrilhos, mosaicos, kiosque, sarcófago, catafalco, baldaquim, sepulcro, altar, pulpito, tabernáculo, pia, taça-cruzeiro, chafariz, fonte, marco fontanário, cipo, obelisco, monumento, balaustrada, balcão, frontão, tinteiro, pesa papel, sustenta-livros.

J - Arte aplicada na pintura:

- 1 a óleo
- 2 a cola
- 3 a caseína
- 4 a fresco
- 5 a fogo (encaustica - a cera)

- a. por chapas
- b. por traços
- c. a mão livre
- d. -lavrado com pano ou rolo, pente etc.
- e. por espátula
- f. pulverido pelo compressor
- g. esmaltado
- h. dourado

exercícios: decoração de paredes, de forros, de palco, cenário de fachadas, de igreja, de objetos e móveis.

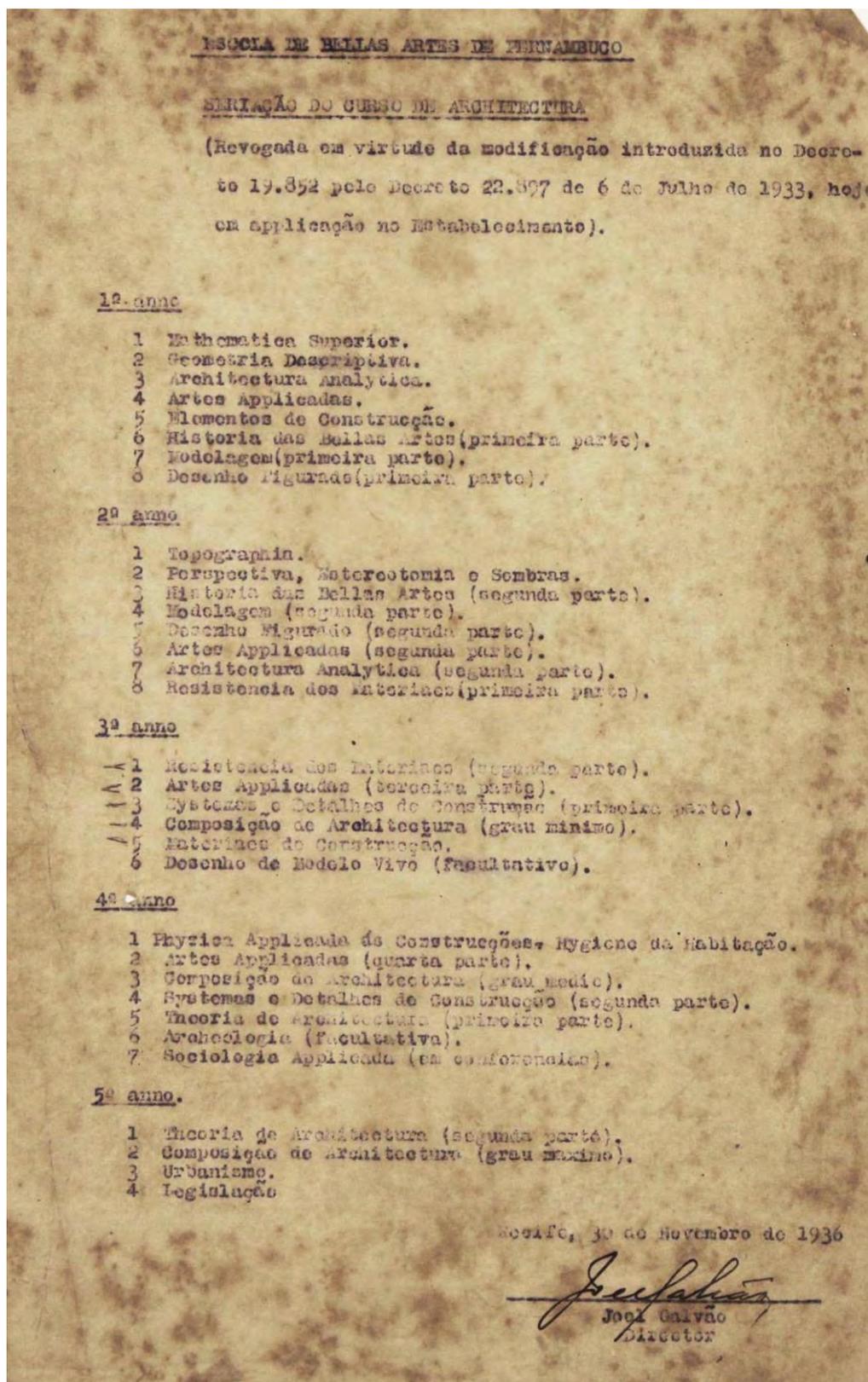
Reclames murais, decoração festiva e carnavalesca.

Combinação de cores, contraste e harmonia.

A influência das cores sobre o homem.

Na falta de oficinas próprias, visitas em escolas profissionais.

## ANEXO D - Seriação do curso de arquitetura



Fonte: Livro 116 - Relatório de Inspeção. Acervo Memorial Denis Bernardes/UFPE

## ANEXO E - Seriação do curso de Pintura, Escultura e Gravura

