

A ARTE VERBAL E NÃO VERBAL EM 1930: A PARCERIA ENTRE ARNALDO TABAYÁ E CORNÉLIO PENNA

— BIANCA BOSCO

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as particularidades da parceria entre dois nomes importantes do Romance de 1930: Arnaldo Tabayá e Cornélio Penna. Embora também fosse se destacar como escritor em 1935, Penna colaborou com Tabayá como artista visual, ilustrando a capa do livro *Badu*, publicado pela Editora Guanabara, e o conto “A dama de negro”, publicado no jornal *A Nação*, em 1932 e 1933, respectivamente. É possível observar como os dois se complementam, a arte de um contribuindo para a expressão da arte do outro. Mesmo produzindo de acordo com as narrativas de Tabayá, é possível traçar uma certa evolução da arte de Penna no decorrer dos anos e de acordo com contextos do mundo artístico da época. Para entender as particularidades de Cornélio Penna enquanto artista plástico, contaremos com as considerações de Alexandre Eulálio (1980) e pesquisas acerca de seus projetos e cadernos de ilustrações, de acordo com o catálogo do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa (2023) e *Caderno de Pinturas e Desenhos*, de Cornélio Penna, publicado pela Faria e Silva Editora, em 2020. Para considerações sobre vida e obra de Arnaldo Tabayá, foi feita uma extensa pesquisa na Hemeroteca Digital, que, para esse trabalho, rendeu a descoberta de um conto ilustrado por Penna e uma crítica feita por Tabayá sobre o primeiro romance de Penna, *Fronteira* (1935).

Palavras-chave: Arnaldo Tabayá; Cornélio Penna; Ilustração; Xilogravura; Parceria

ABSTRACT

The following paper aims to analyse the particularities of the partnership between two important names of the Brazilian 1930s Novel: Arnaldo Tabayá and Cornélio Penna. Although he would later establish himself as a writer in 1935, Penna worked with the author as a visual artist, illustrating the cover of Tabayá's novel *Badu*, published by Editora Guanabara, and a short story called “A dama de negro”, published in the newspaper *A Nação*, in 1932 and 1933, respectively. It is possible to observe how the two of them contribute to each other's work. Even while working within the constraints of Tabayá's narratives, it is possible to trace a subtle evolution in Penna's art over the years and according to the historical and artistic context of that specific time. To understand Cornélio Penna's characteristics as a visual artist, we draw on considerations made by Alexandre Eulálio (1980), as well as a research on his published projects and sketchbooks, according to the catalog from Fundação Casa de Rui Barbosa (2023) and *Caderno de Pinturas e Desenhos*, by Cornélio Penna, published by Faria e Silva Editora, in 2020. For Arnaldo Tabayá's life and work, extensive research was conducted using Hemeroteca Digital, which, for this particular paper, led to the discovery of one short story illustrated by Penna, and a review made by Tabayá about Penna's first novel, *Fronteira* (1935).

Keywords: Arnaldo Tabayá; Cornélio Penna; Illustration; Woodcut; Partnership

INTRODUÇÃO

Em 1930, o Brasil passava por uma inquietação no âmbito artístico e literário. Após a Semana de Arte Moderna de 1922, autores da década seguinte buscaram descrever o Brasil a partir do povo brasileiro, reconhecendo os maiores problemas do país e levando em consideração realidades difíceis fora das elites das grandes cidades. Dessa forma, é comum encontrar obras que procuram evidenciar e denunciar a desigualdade social, ao representarem a pobreza e as agruras de diversas partes do Brasil, retratando também o ambiente e situações em que pelo menos uma parte da população estava inserida.

É nesse contexto que Arnaldo Tabayá lança *Badu*, seu único romance, em 1932, o qual foi aclamado pela crítica da época e que ganharia o Prêmio da Casa Machado de Assis em sua categoria no ano seguinte. Poucos anos depois, em 1935, Cornélio Penna faz sua estreia como escritor ao lançar *Fronteira*. Embora este fosse seu primeiro livro como autor literário, seu nome já era conhecido desde a década de 1920, mas apenas enquanto ilustrador. Em 1926, no jornal *A noite*, o também artista plástico Hernani de Irajá exalta o colega, que, na ocasião, tinha dois trabalhos em exposição no Salão de Outono:

Surge agora Cornélio Penna [...] Possui larga visão, esplêndida sentimentalidade e é um ensimesmado. Essa propriedade de introspecção, esse dom nativo de sondar o próprio âmago, de perscrutar o abismo de noss'alma — é para o artista a maior riqueza, a mais alta recompensa que lhe derramam como maná bíblico os deuses invisíveis, protetores dos iniciados (2020, p. 13).

Tabayá e Penna foram parceiros em duas ocasiões, sendo o primeiro como escritor e o segundo como ilustrador em ambos os casos. Em 1932, o artista foi o responsável pela gravura que estamparia a capa de *Badu*, aspecto que seria elogiado em críticas da época. No *Diário de Notícias*, em 5 de abril de 1932, um colunista referenciado apenas como H.A. faz questão de, ao exaltar o romance de Tabayá, também mencionar a gravura feita por Penna: “A capa é uma pequenina joia de arte plástica que prescindiria logo de louvores e elogios se antes disséssemos que é devida a sensibilidade miraculosa desse grande artista que é Cornélio Penna, o mago da forma e da cor” (p. 8).

A colaboração entre ambos foi retomada em 1933, quando Penna ilustrou um conto de Tabayá para o jornal *A Nação*. Já em 1936, no jornal *O Cruzeiro*, o escritor exalta o colega ao publicar uma crítica muito positiva sobre o romance de estreia de Penna, *Fronteira*. A parceria se encerra no ano seguinte, com a morte precoce de Arnaldo Tabayá.

A partir da análise de dois casos em que a parceria Tabayá-Penna ocorreu, é possível compreender como as artes de ambos se complementam e como parece haver um acordo a respeito dos detalhes. O romance *Badu* e o conto “A dama de negro” são ilustrados por Penna, que respeita a narrativa ao fazê-lo, mas não abre mão de suas características enquanto artista. A temática das narrativas coincide de certa forma — de maneira geral, tratam da incompreensão da mulher enquanto outro indivíduo na sociedade. Em ambos os casos, há uma personagem feminina angustiada, que se apoia em um personagem masculino que não a comprehende completamente. Penna, então, cria duas ilustrações/gravuras distintas, levando em consideração o meio em que cada uma delas seria inserida e veiculada.

CORNÉLIO PENNA

Cornélio Penna nasceu em 1896 e passou a se dedicar às artes plásticas a partir de 1920, após concluir sua graduação em Direito, em São Paulo. No entanto, diz-se que ele já havia se descoberto pintor aos 10 anos, em 1906, quando ilustrou por vontade própria uma história de sua própria autoria. Já adulto, em 1923, suas ilustrações foram ganhando personalidade à medida que ele adicionava traços intencionalmente tremidos e dramáticos às suas obras. Foi nesse mesmo ano que expôs sua série *Caboclos*, com pinturas que antecipavam o estilo de obras futuras. Depois, explora alguns temas que contemplavam aspectos da cultura oriental, religiosa e até macabra. A partir de 1928, decide se dedicar principalmente à literatura, como forma de externar o seu mundo interior:

Após formal “Declaração de Insolvência”¹, que publica na imprensa, o desenho passará a ser considerado por Cornélio uma habilidade subsidiária, apropriada para a descrição de exterioridades ou ocasionais alusões siblinas. Mesmo assim, executa composições avulsas a lápis e nanquim, ex-libris e capas para livros de amigos e admiradores (Eulálio, 1980, p. 38).

Além de *Fronteira*, sua produção literária é constituída de mais três romances, lançados entre 1935 e 1954 — *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954). Enquanto desenhista e pintor, sua obra é relativamente mais extensa — além de ser mais disseminada em diversos meios, como em jornais, livros e propagandas no geral. Morreu em 1958, aos 61 anos.

ARNALDO TABAYÁ

Arnaldo Tabayá, nascido em 1901, por sua vez, não teve uma bibliografia extensa, já que foi acometido de um mal súbito em 1937 e morreu aos 36 anos. Médico de formação, colaborou com diversos jornais e periódicos entre o lançamento de seu primeiro livro, *A mulher de cabelos azuis* (1924), até sua morte. Além de *Badu*, escreveu ainda os infantis *A casa das três rolínhas* (1939), *As aventuras de Barrigudinho* (1941) e *Pequena história de amor* (1942), todos em conjunto com o também escritor Marques Rebelo — tais obras Tabayá nem chegaria a ver lançadas.

A PARCERIA

Na década de 1920, Arnaldo Tabayá dedicava-se à prática clínica em Vitória, no Espírito Santo, e flertava com o mundo literário — além do lançamento do seu primeiro livro de poesias em 1924, ele chegou a escrever para pequenos jornais. Enquanto isso, Cornélio Penna parecia estar desenvolvendo características próprias e distintas em suas ilustrações, adotando de vez um traço nervoso e trepidante, “cujo grafismo erudito, personalíssimo, redimensionava integralmente os trabalhos dele, a partir da definição do novo perfil compacto da assinatura do artista” (Eulálio, 1980, p. 33).

1. “Declaração de Insolvência” foi um comunicado publicado por Penna na revista *A Ordem*, em junho de 1929, em que manifesta seu desejo de dedicar-se somente à literatura e seu descontentamento com suas produções artísticas.

Se, em um primeiro momento, seus quadros evitavam o pitoresco e abraçavam a representação de personagens brasileiros, enfrentando a monotonia das representações, em 1924, ao refazer a pintura, nota-se uma linha carregada, ziguezagueante e que adiciona uma carga dramática aos desenhos do artista:

[...] nas feições as linhas tremidas definem áreas de sombra, rugas, as mesmas intenções expressivas. O agudo olhar de soslaio da esposa acompanha longe o espectador, enquanto permanece ensimesmado o marido nos próprios pensamentos (Eulálio, 1980, p. 34).

Nas figuras a seguir, é possível visualizar a representação de duas pessoas nas mesmas circunstâncias, aos olhos do mesmo artista, em anos diferentes. Em 1923, Penna aparentemente não busca ousar muito em tonalidades escuras, trabalhando com cores mais pálidas mesmo em demarcações sutis de sombreamento dos personagens retratados. As linhas grossas ou onduladas, que serão tão presentes em seus trabalhos futuros, ainda não são empregadas neste quadro.

Figura 1: Detalhe de pintura da série *Caboclos*, de 1923. Aquarela sobre papel.



(Fonte: Inventário, p. 170)

Em 1924, a representação dos caboclos muda de maneira significativa: os traços, antes imperceptíveis, se apresentam nesta ilustração para delimitar tanto pele quanto vestimentas. As cores, todas, com exceção do preto, pertencentes à mesma paleta de tonalidade quente – essas são as características que se tornaram recorrentes na produção posterior de Penna.

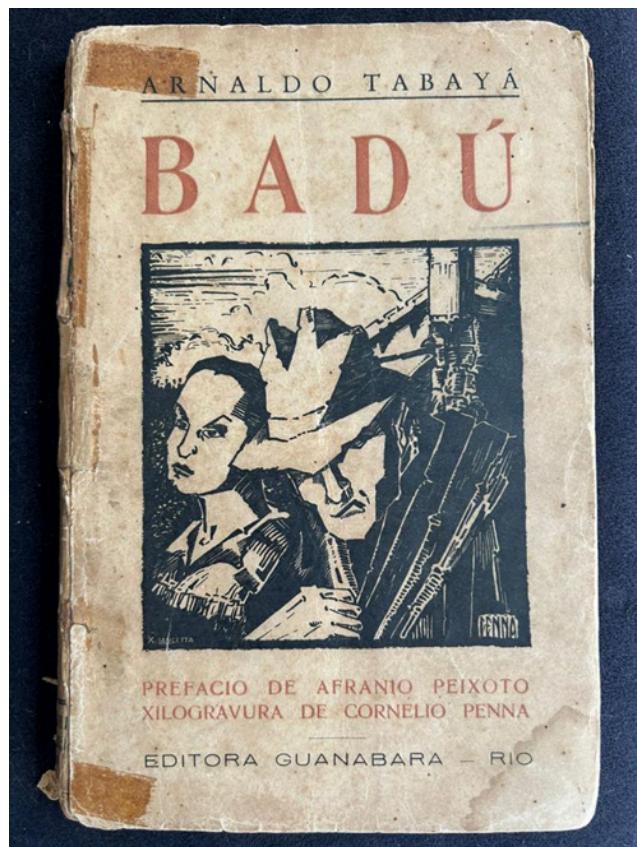
Figura 2: Pintura da série *Caboclos*, de 1924



(Fonte: Madeira, 2009, p. 18)

Na década de 1930, Penna está focado em fazer da literatura sua principal forma de externar seu interior para o mundo, mas não deixa de produzir desenhos, gravuras e pinturas para amigos e terceiros, inclusive para propagandas presentes em jornais e revistas da época.

Em 1932, o artista estabelece sua primeira colaboração com Arnaldo Tabayá, ao ilustrar a capa de seu livro – um detalhe que não passou despercebido pela crítica. A obra, além de aclamada por conta de seu valor literário, também chamou atenção pela estética da capa – a gravura assinada por Cornélio Penna.

Figura 3: capa da primeira edição de *Badú*

(Fonte: acervo pessoal)

Dessa vez, a ilustração não tem cores, apenas contornos. O título da obra, por sua vez, divide sua cor com nomes que poderiam dar prestígio a Tabayá, que não era conhecido no meio literário. Além da técnica usada para produzir a ilustração e seu autor, destaca-se o prefácio escrito por Afrânio Peixoto que, além de médico, era também um dos membros da Academia Brasileira de Letras.

Analizando o desenho de 1924 e a gravura em grau comparativo, observam-se algumas semelhanças, ainda que haja quase uma década de separação entre elas. Em ambas as ilustrações, há a presença de um homem com chapéu e uma mulher ao seu lado. Na mulher, sempre é possível ver o olhar com clareza (esteja ela olhando para o leitor ou para o horizonte). O olhar masculino, no entanto, permanece uma incógnita: na primeira imagem, não é possível sequer identificar a íris dos olhos do homem, enquanto, na segunda, a aba do chapéu os oculta por completo.

A ausência de cores além do preto e a técnica usada para a produção da segunda imagem trazem um ar mais robusto ao desenho, características que fazem parte do momento do artista, que procurava se aventurar em outros contextos, e do cenário artístico brasileiro, cuja crítica estava aprendendo a apreciar as xilogravuras expressionistas produzidas no país. Também é possível ver

uma certa profundidade e perspectiva atrás dos personagens, que estão em primeiro plano – há um telhado, detalhes que formam o céu...

Além disso, algumas particularidades podem ser observadas de acordo com a narrativa do romance para o qual ele empresta seus traços. O narrador, que seria representado pelo homem da capa, é um homem que tem um relacionamento extraconjugal com uma moça mais nova, Badu, mas nunca considerando a possibilidade de deixar sua esposa e filha pequena. Desde o início de seu caso com a amante, ele não a enxerga como uma pessoa digna de respeito, buscando apenas fazer com que ela vire uma espécie de propriedade. Em todo o romance, o narrador não consegue compreender as personagens femininas enquanto outros seres humanos, com vontades próprias e complexidades. Sempre as trata com bastante superficialidade, tentando encaixá-las nos estereótipos já estabelecidos pela sociedade patriarcal da época. Isso pode justificar a ausência do olhar da figura masculina na gravura, como se olhasse para o chão, sentindo indiferença ou vergonha, não percebendo ou não se importando com a presença do outro. A figura feminina, por outro lado – presumidamente Badu –, olha firme para o horizonte, com uma expressão destemida e séria. Isso contradiz o olhar do narrador sobre a personagem: ele a via como uma mulher negra e ‘pobrezinha’, que morava no morro e trabalhava no comércio, sem grandes ambições na vida. A realidade que o leitor consegue ver, se conseguir discernir através dos julgamentos preconceituosos do narrador, é que Badu é uma mulher forte, independente e muito mais complexa do que parece ao olhar masculino – e é isso que a imagem sugere.

Já em 1933, após o sucesso da primeira colaboração entre os dois, mais uma parceria entre os autores ocorria, dessa vez no jornal *A Nação*. Novamente, Tabayá foi o responsável pela produção literária e Penna o encarregado pela ilustração.

Figura 4: “A dama de negro” no jornal *A Nação*



Fonte: *A Nação* [Suplemento], Rio de Janeiro, n. 67, p. 13, 2 abr. 1933. Hemeroteca Digital.

Essa ilustração, e mesmo a forma como ela se dispõe em relação ao texto, pode indicar características diferentes de Penna em relação à obra anterior. Dessa vez, deve tratar-se de um desenho feito à mão, também de um casal formado por uma mulher e um homem, além de um cachorro no canto inferior esquerdo. Não há cores além do preto (provavelmente porque o ilustrador sabia que a publicação seria feita por um jornal), mas elas não parecem fazer falta – Penna sabe trabalhar com a perspectiva, de forma que consegue adicionar detalhes no vestido e até na echarpe da mulher.

A infinidade de postes de luz atrás dos personagens e o posicionamento dos pés dão a entender que eles vieram já de um longo caminho e estão prestes a assumir o primeiro plano, “avançando” sobre o leitor, revelando sua profundidade. Isso vai ao encontro da narrativa, que retrata um diálogo que ocorre nas ruas do Rio de Janeiro, em que uma mulher pede a um desconhecido que o acompanhe até em casa, pois acredita estar sendo perseguida.

O título do conto, “A dama de negro”, também é um elemento pertencente à ilustração como um todo e contribui para a impressão de movimento do casal, pois este se coloca à frente do letreiro. As letras se encontram sem preenchimento, ou seja, se apresentando apenas como contornos, enquanto os personagens são carregados com a cor preta, tendo mais destaque que qualquer outro ponto da ilustração. Por fim, é importante notar que o conto “abre passagem” para que o casal passe, como se estivesse pronto para ultrapassar a barreira da página do jornal e invadir a realidade do leitor.

Mais uma vez, é possível perceber que a aba do chapéu do homem faz com que o leitor não consiga ver seus olhos, enquanto a mulher parece estar olhando diretamente para o observador. Seria o homem apenas um desconhecido para ela ou é o próprio homem de quem ela foge, que a persegue? Como quase não é possível ver seu rosto, não há como ter certeza. Por outro lado, o olhar da mulher é bastante penetrante, até porque, ao final do conto, o narrador destaca as impressões que teve sobre ele: “Nos olhos vi essa tristeza de quem sabe que é em vão, nunca será compreendida. Olhar de resignação e de renúncia” (1933, p. 13). Novamente, Tabayá trabalha com a não compreensão da mulher pelo homem – e a ilustração também pode demonstrar isso. O colar de crucifixo da mulher também dá um ar mais sombrio ao desenho, ainda mais porque ela diz acreditar ser perseguida por um homem que, teoricamente, havia morrido e parecia querer matá-la.

Mais adiante, em 1935, Penna finalmente lança *Fronteira*, seu primeiro romance. No ano seguinte, Arnaldo Tabayá escreve para *O Cruzeiro* que havia se encantado pelo livro, exaltando muito o colega:

Drama interior, Cornélio Penna magistralmente combinou o real com o irreal, o fantástico com os gestos de simplicidade e amargura da vida igual de nós todos, trazendo o leitor sempre debaixo de uma atmosfera de opressão e ansiedade até a última página. Neste mundo subjetivo, que é como um quarto mal iluminado onde as coisas mais simples tornam-se seres sobrenaturais, onde nada é firme e ora tem uma forma, ora outra, conforme a luz e o nosso estado de espírito, o autor penetra e nos conduz com uma sabedoria admirável e a opressão que sentimos é o medo de nos vermos desvendados como se o livro fosse escrito para nós e o autor estivesse mergulhado em nossos olhos e remexendo com as mãos perversas a lama e o limo de nosso lado interior (Tabayá, 1936, p. 2).

Tais características da literatura de Penna, tão bem pontuadas por Tabayá, são as mesmas de sua arte ilustrada, pintada e gravada. Mesmo abrindo mão de suas pinturas e ilustrações – por

convencer-se de que não era bom o suficiente para continuar as produzindo – para dedicar-se à literatura, a atmosfera densa e obscura de seu romance se assemelha ao modo como ele se expressava anteriormente, conforme Carlos Madeira pontua:

[...] a despeito do que supunha ou queria fazer crer, sua pintura não fora abandonada, pois que parte integrante de sua fisionomia artística. Chama atenção a carga imagética contida em sua literatura, que instaura nas narrativas uma visualidade marcante. Pode-se mesmo dizer que, de certa forma, a atividade que exerce antes da de romancista já antecipa as realizações da carreira literária (Madeira, 2009, p. 19).

Nessa época, o artista busca uma intensidade clara-escura, algo mais bruto, técnicas além do nanquim no papel – ora, isso já estava sendo trabalhado desde a xilogravura da capa de *Badu. Fronteira*, como ele mesmo define, seria apenas um “pesadelo” – e, realmente, tem algo semelhante ao mundo dos sonhos na narrativa: se inicia sem muitas explicações; o tempo tem avanços significativos que afetam o andamento da história, mas que não necessariamente são explícitos; e há uma fantasmagoria, principalmente conforme a narrativa se encaminha para o fim. O narrador não faz questão de elucidar nada para o leitor – as personagens acabam sendo a maior fonte de informações. É como se o romance fosse claro no momento em que é narrado ao leitor, mas obscuro nos intervalos de tempo que não são relatados, sem que o leitor comprehenda tudo o que se passa na história.

No entanto, talvez pelos traços da arte de Cornélio Penna, a parceria dos autores não se estendeu até os lançamentos infantis de Tabayá, gênero literário explorado por ele juntamente com o autor e amigo pessoal Marques Rebelo. A primeira edição de *A casa das três rolínhas* (1939) conta com ilustrações de João Fahrion; a primeira edição de *As aventuras de Barrigudinho* (1941) tem ilustrações de Santa Rosa; e a primeira edição de *Pequena história de amor* (1942) é ilustrado por Percy Deane.

A ARTE EXPRESSIONISTA NO BRASIL

Na capa de *Badu*, é possível notar uma indicação de que a ilustração de Penna se trata de uma xilogravura, técnica em que se deve entalhar na madeira o desenho do artista, depois usar a matriz como um carimbo em outras superfícies planas adequadas. A decisão de usar xilogravura na ilustração e dar ênfase para especificar a técnica na capa do livro não foi por acaso. Além do método, os traços de Penna também remetem ao importante movimento expressionista no Brasil, que, a princípio, não foi bem recebido pela crítica conservadora da década de 1910, mas, em 1930, já era disseminado por importantes artistas, tornando-se mais respeitado e compreendido.

O expressionismo alemão, ao se consolidar no início do século XX, representava uma nova forma de arte que buscava romper com as ideias do passado do país e refletir o *zeitgeist* da época. Enquanto o movimento efervescia, muitos futuros representantes do modernismo latino-americano estavam presentes no continente europeu e se beneficiaram das tendências vanguardistas locais como fonte de inspiração. No momento pré-Modernista do Brasil, até mesmo os menores traços expressionistas não eram aceitos da melhor forma, uma vez que a preocupação de intelectuais brasileiros da época já estava sendo a busca por uma identidade nacional. A artista plástica Anita Malfatti (1889-1964), por exemplo, recebeu duras críticas sobre sua exposição feita em 1917, por conta de sua “obra ainda irregular e por sua vinculação à ‘moderna escola alemã’” (Carvalho, 2018, p. 76).

O pintor lituano Lasar Segall (1889-1957) foi um dos principais nomes do expressionismo e um dos principais artistas do movimento modernista brasileiro. Em 1923, ao chegar no Brasil, trouxe consigo uma bagagem bastante extensa e muita experiência no mundo artístico expressionista, tendo fundado e feito parte de grupos e exposições de arte, principalmente na cidade de Dresden, na Alemanha.

Por fim, o artista Oswaldo Goeldi (1895-1961) também se firma como um dos principais precursores do movimento expressionista do país. Brasileiro com pai suíço, Goeldi conclui sua formação artística na Europa e retorna ao Brasil em 1919. Em 1924, dá início aos estudos da técnica de xilogravura no ateliê de Ricardo Bampi, em Niterói. Em uma época em que a academia conservadora não considerava a gravura como uma técnica artística de “obra acabada”, o (agora) gravurista se apaixonou pelo método e buscou se aperfeiçoar mesmo com a resistência da crítica. Ao mesmo tempo, contribuía com vários periódicos, revistas e obras literárias, fazendo suas ilustrações. Foi apenas em 1930 que a xilogravura ganhou posição de destaque com o lançamento do livro *10 gravuras em madeira*, de Oswaldo Goeldi, com prefácio de Manuel Bandeira. A partir disso, a técnica parece ter se tornado mais aceita e acessível: “Desenvolve, então, sua atividade gráfica como desenhista e xilografo divulgando seus trabalhos através de ilustrações de livros, jornais e revistas, notando-se afinidade da sua criação com os textos que ilustrou, formando um todo orgânico entre a ilustração e o texto” (Varela, 1997, p. 90). O livro de Goeldi foi um marco para a gravura brasileira e, a partir dele, mais artistas se arriscavam no método de xilogravura expressionista.

CONCLUSÃO

A parceria entre Arnaldo Tabayá e Cornélio Penna na década de 1930 mostrou-se bastante vantajosa para ambos. Como Arnaldo Tabayá ainda não havia obtido muito sucesso com suas produções literárias até o lançamento de seu primeiro romance, a gravura e assinatura de um artista visual mais conhecido certamente ajudou a impulsionar a popularidade do autor e da obra em um primeiro momento.

A escolha da técnica de xilogravura para ilustrar a capa do livro de Tabayá revela também uma reflexão minuciosa sobre a narrativa e sobre as tendências artísticas. Em um primeiro momento, pode parecer que é uma história simples, sem muitas complexidades. No entanto, o que se mostra é que há muito mais profundidade do que se imagina ou do que uma leitura distraída pode indicar. O fato de não ser um desenho feito à mão livre, mas entalhado na madeira, revela algo de mais bruto, mais detalhado na capa do livro. Mesmo com o nome do romance e algumas informações em vermelho tanto acima quanto abaixo dele, o resultado é amistoso, o protagonismo está nele por inteiro.

Em “A dama de negro”, conto e ilustração literalmente coexistem no mesmo espaço, em acordo harmonioso. A profundidade do cenário e a postura dos personagens desenhados dão a impressão de eternidade que o próprio Tabayá buscava provocar na narrativa.

A opção dos autores de não trabalharem juntos em livros de temática infantil pode ser justificada por algumas hipóteses. A primeira é de que, conhecendo um pouco mais sobre desenhos, ilustrações e pinturas de Cornélio Penna, muitos com temática adulta, pode-se dizer que literatura infantil não seria o tipo de trabalho preferido por ele. Outra hipótese é de que, como a autoria dos livros era compartilhada com Marques Rebelo, é possível que ele e Tabayá, em conjunto, optaram por outro tipo de ilustração. A terceira e última hipótese é de que, como Tabayá morreu dois anos

antes do lançamento de *A casa das três rolínhas*, é possível que ele não tenha chegado a se envolver em nenhum aspecto da edição e ilustração deste e dos outros livros infantis que seriam lançados a partir dele.

Se houve interesse e repetição de trabalho após a primeira vez, pode-se dizer que a parceria foi bem-sucedida e que deve ter agradado a forma de trabalho tanto de um quanto de outro. Inclusive, quando Penna estava se lançando como romancista, Tabayá fez questão de ler seu livro e elogiar o colega em um jornal de grande circulação. Infelizmente, por conta da morte prematura de Arnaldo Tabayá, não pudemos ter outras colaborações entre os autores, mas o que ficou é o conjunto de arte visual e literatura funcionando de maneira natural, orgânica e complementar.

REFERÊNCIAS

- 10 Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi [álbum]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/104085-10-gravuras-em-madeira-de-oswaldo-goeldi-album>. Acesso em: 25 de abril de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- BOSCO, B. *O narrador e as personagens femininas em Badu (1932), de Arnaldo Tabayá*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos: 2020.
- CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira de. *Quem ama o feio, bonito lhe parece: o feio enquanto categoria estética representado nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi*. Monografia (Graduação Curso de Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís: 2018.
- EULALIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Penna. *Discurso*, São Paulo, Brasil, n. 12, p. 29–48, 1980. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37880. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37880>. Acesso em: 4 jun. 2024.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagen e letra: introdução à bibliografia brasileira - a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- H.A. “Bric-a-brac”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 653, 5 abr. 1932. No Lar e na Sociedade, p. 8.
- INVENTÁRIO DO ARQUIVO CORNÉLIO PENNA [recurso eletrônico]/organização Daniela Carvalho Sophia, Rosângela Florido Rangel. — Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023. PDF (328 p.). Disponível em: https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/WEB_InventriodoArquivoCornelioPenna_condensado.pdf. Acesso em: 25 abr. 2024.
- IRAJÁ, Hernani de. “Um ilustrador”. In: PENNA, Cornélio. *Caderno de desenhos e pinturas*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. *Uma estética de inextricáveis meandros, sombras e lacunas na ficção de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- TABAYÁ, Arnaldo. A dama de negro. *A Nação* [Suplemento], Rio de Janeiro, n. 67, p. 13, 2 abr. 1933.
- TABAYÁ, Arnaldo. *Badu*. 1a. edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932.
- TABAYÁ, Arnaldo. Fronteiras. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 2, 18 jan. 1936.
- VARELA, Marcos Baptista. *A xilogravura expressionista no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 1997.

BIANCA BOSCO é graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2017) e mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (2020). Atualmente, cursa pós-graduação em nível de Especialização na área de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutorado em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: bianca-bosco@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8161532130383273>.