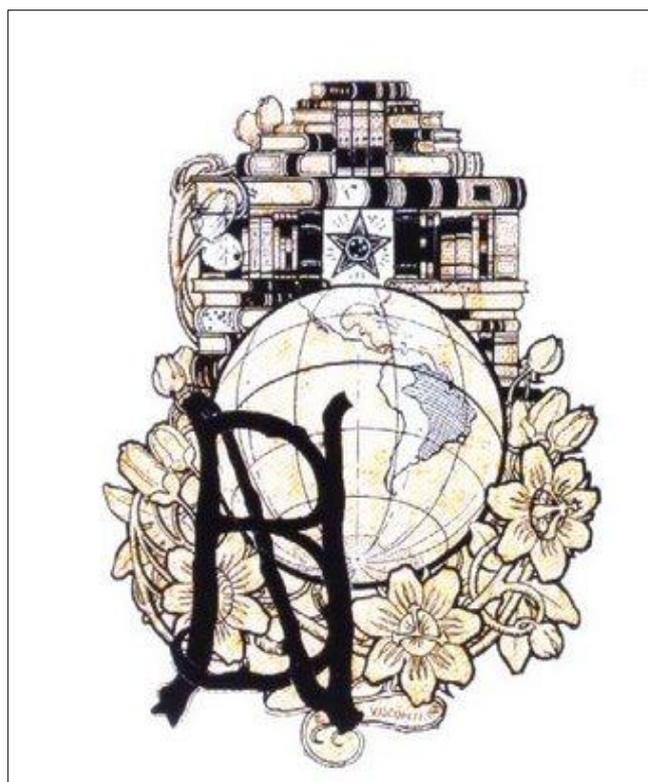


Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2012

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC



ARMANDO FERREIRA GENS FILHO

LIVROS DE POEMAS ILUSTRADOS

— *CONFLITOS E COLIGAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM* —

Ensaio apresentado ao Programa Nacional de Apoio à
Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional

2012

LIVROS DE POEMAS ILUSTRADOS: UM EXERCÍCIO PARA OS SENTIDOS

Armando Gens¹

1 PROTOCOLO

Este ensaio apresenta os resultados de uma pesquisa² que se situa além dos limites de demarcação que balizam disciplinas. Em sintonia com as proposições da interdisciplinaridade, enseja-se contribuir para os conhecimentos científicos sobre as relações entre poemas e artes visuais que se destacam na elaboração de *plaquetes*³ ou livros destinados a leitores-colecionadores ou bibliófilos. Para desenvolver o objetivo central da pesquisa, elaborou-se um *corpus* composto de antologias e de poemas isolados. As obras selecionadas para análise encontram-se alocadas em dois setores da Fundação Biblioteca Nacional: o de Obras Raras e o de Iconografia. São elas: *Espumas fluctuantes* (1944-45) de Castro Alves, com ilustração de Santa Rosa; *O caçador de esmeraldas* (1949) de Olavo Bilac, ilustrado por Eurico Bianco; *Sonetos da noite* de Cruz e Sousa (1958), selecionados por Silveira de Sousa e ilustrados por Hugo Mund Junior; *Eugenia* (1955) de Raul de Leoni, *Oratório de Santa Clara* (1955) de Cecília Meireles, *Cisnes* (1957) de Júlio Salusse, ilustrados por Manoel Segalá; *Poesias de Augusto dos Anjos* (1999) ilustradas por José Antônio Van Acker; *Ismália* (2006) de Alphonsus de Guimaraens, ilustrado por Odilon Moraes⁴.

2 TEXTO E ILUSTRAÇÃO

Um estudo sobre livros de poemas ilustrados requer, de pronto, esclarecimentos a respeito do que vem a ser ilustração. De acordo com o verbete que se encontra em *Le Dictionnaire du Littéraire* (2002), o termo se aplica às imagens que, em um livro, seguem o texto com o propósito de ornamentá-lo, enfatizar-lhe os efeitos ou ainda aclarar-lhe os sentidos. Recorrendo a práticas diversificadas — iluminura, fotografia, gravura, estampa, litografias, desenho —, a ilustração também pode exercer diferentes funções na perspectiva retórica, argumentativa e institucional que variam de acordo com

¹ Bolsista do Programa de Apoio à Pesquisa-FBN (2012-2013). Professor Associado de Literatura Brasileira, da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-SG.

² Pesquisa financiada pela Fundação Biblioteca Nacional.

³ Entre outras tantas características que a distingue do livro, a *plaquete*, enquanto objeto, tem folhas de pequeno formato reunidas em rama. O papel utilizado é de qualidade superior, apresentando marcas d'água. O texto que nela se estampa é de pequena extensão: um poema, um conto.

⁴ As referências visuais expostas neste ensaio são cópias digitais realizadas diretamente dos objetos-livro, fornecidas pela Fundação Biblioteca Nacional.

oscilações das épocas e dos gêneros. E se a ilustração, como é usualmente concebida, pode manter uma relação secundária com o texto, bem menos comum será dizer que ela estabelece relação de paridade com o texto.

Porém, não interessa ao século XXI discutir as relações entre texto e ilustração em termos hierárquicos. Este debate já foi bem mais caloroso em séculos anteriores e em diferentes perspectivas; por exemplo, a da retórica e a da religião. E a considerar o lugar que a ilustração ocupa na contemporaneidade, os questionamentos a serem propostos deveriam levar em conta os limites entre dois sistemas — verbal e não verbal — que utilizam materiais bem distintos e cuja relação guarda uma complexidade que vai muito além da simples complementaridade ou da mera valorização de cunho ornamental. Portanto, reveste-se de importância estudar as relações entre o legível e o visível fora do enquadramento dicotômico, uma vez que um não se opõe ao outro. Tanto o legível (*lisível*) quanto o visível dispõem de materiais distintos e possuem formas diferentes de elaboração.

Evidentemente, tal ponto de vista pouco esclarece sobre a dinâmica que se interpõe entre texto e imagem, palavra e imagem, quando surgem em dada conjunção, se não houver uma consciência muito clara de suas especificidades, o que implica entender que a ilustração não fica restrita aos sentidos do texto. Embora possa com ele conviver e com ele manter vínculos de sentido, a ilustração desfruta de autonomia, uma vez que não assina contrato de exclusividade com o texto, pois, devido à capacidade de abertura de sentido que a torna transitória, se, por algum motivo, for destacada ou retirada do contexto em que estava inserida, mesmo assim ela não perderá a força expressiva, uma vez que, de modo geral, não se limita às margens de sentido do texto e também a ele não serve como moldura semântica.

Para melhor entender esta dinâmica entre texto e ilustração, apela-se a um recurso didático: o da simulação de um evento. Toma-se um livro de poemas ilustrados e levanta-se a hipótese de que as ilustrações foram dali transportadas para um álbum. A força expressiva de que são portadoras permanecerá, enquanto os sentidos que delas brotam serão outros, já que o texto, este sim, coloca-se para elas como moldura semântica. Compreende-se, a partir da simulação proposta, que a imagem é global e que, de acordo com Régis Debray (1995), “Uma pintura, uma gravura, uma foto escapam, pela co-presença das partes, à sucessividade linear da língua. Entregam-se em bloco à intuição, em uma síntese perceptiva instantânea — “o totum simul” da visão.” (DEBRAY, 1995, p.184). Assim, a imagem “não é suscetível de se decompor em

unidades discretas dependentes de um “sistema de dupla articulação” (paradigma e sintagma.” (IDEM, p.182). Em se tratando de poemas ilustrados, deduz-se que o princípio de ordenação de linhas e cores não pode ser gramaticalizado no sentido exato do termo, ao menos se o sentido for metafórico, como o que se encontra nas designações “gramática visual”, “gramática das cores”.

Outro fator que conta bastante em livros de poemas ilustrados diz respeito ao exercício do olhar: a contemplação das imagens. O exercício, além de promover uma suspensão no fluxo do tempo da leitura dos poemas, permite ao espectador deparar-se com um momento epifânico, no qual se conjugam fulgor, surpresa e revelação. Este instante inclui também a experiência da cegueira. Ao transitar do regime verbal para o visual, o leitor experimenta uma cegueira momentânea, que não se dá apenas pela mudança de sistema. Não mais letras, fonemas, grafemas; agora, linhas, cores que exigem uma percepção sintética, propondo manobras oculares ou até mesmo favorecendo a experiência da falibilidade do exercício de ver, questão tão acirradamente discutida pela psicanálise, pela filosofia e pela óptica: o ponto cego.

Assim também na ilustração de poemas, visível e invisível não constituem um par opositivo. Primeiramente, tanto o poema quanto o desenho estão ligados a sistemas que, embora distintos, privilegiam o exercício do ver. Contudo, esse mesmo exercício ou esta faculdade não se realizam de um mesmo modo. Ver um poema tem dupla interpretação, uma vez que vê-lo tanto se realiza na atividade de leitura quanto se efetiva em uma simples apreensão da forma sob um suporte: um objeto cuja forma geométrica já faz parte das imagens arquivadas na memória do leitor. Neste sentido, experimentamos um engeuecimento⁵ das palavras, dos versos, da pontuação e uma queda intensa dos sentidos do texto. O olho captará a fôrma disposta sobre a página: sonetos, haicais, quadras, gazal, poema figurativo etc.

Já ver a ilustração do poema, de imediato propõe algumas questões de diferentes âmbitos. Primeiramente, ver uma ilustração seria descrevê-la como resposta a uma impossibilidade de não ver o traço, a linha, as hachuras, os volumes, as densidades, por exemplo. Não ver a ilustração é um índice de que os olhos da mente já foram adestrados historicamente para considerar a escrita (também uma imagem apagada pelo hábito!)

⁵ Termo tomado de empréstimo a Jacques Derrida. Cf. “Falar de perspectivismo é dizer que sempre vemos as coisas, que sempre interpretamos as coisas de certo ponto de vista, segundo um interesse, recortando um esquema de visão, organizado, hierarquizado, um esquema sempre seletivo que, conseqüentemente, deve tanto ao engeuecimento (no original “aveuglement”, segundo nota do tradutor) quanto à visão.” (DERRIDA, 2012, p.73)

superior à ilustração. É o momento em que irrompe a seguinte pergunta: por que um olhar pré-formatado dilapidaria uma parte do tempo contemplando o que lhe parece meramente ornamental e até secundário? E se o olho passa rápido sobre a ilustração, o leitor experimenta um engeuecimento, pois entre poema e ilustração instalam-se *links* de sentidos e de leitura que deixarão de ser vistos, especialmente se a ilustração for concebida como espelho do poema. Ocorre que, em conjunto com o poema, a ilustração encarrega-se de iluminar o texto, no sentido de fazer clareza e de promover uma pulsação que a escrita já perdeu. A seu modo, a ilustração pode iluminar a voz do poema que sobre a página e na imobilidade dos caracteres já não pode ser ouvida e, por isso mesmo, tampouco pressentida, embora, no plano da escrita, pronominalmente possa estar consignada. À ilustração também cabe iluminar uma leitura possível do poema que se elabora no olhar que o ilustrador faz correr sobre o poema. Entende-se que a leitura do ilustrador seria um tanto erótica, porque implica tocar o poema com os olhos e penetrá-lo, de modo que o poema possa escapar da escuridão, da imobilidade e do confinamento a que todo impresso está sujeito. Nesse sentido, a ilustração, como já se disse, ilumina, põe luz sobre o poema de forma a patrocinar um ânimo que o livre da condição de cadáver.⁶ A ilustração, portanto, reabilita a voz que, no poema, sussurra, através de um conjunto de linhas e traços que recuperam a força das vocalizações silenciadas pelos mecanismos de impressão.

Discorrer sobre as relações imagem e texto bem como sobre as diferenças entre palavra e imagem tem como propósito elaborar um platô teórico para planificar uma área de estudo voltada para livros de poemas ilustrados. Deste propósito muitas ideias foram tomando corpo. Inicialmente, foi importante estabelecer uma via para fugir da ideia de que ilustrar poemas acarreta uma tensão entre o verbal e o não verbal que, de modo amplo, segundo certas vozes da crítica, disputam prioridades, prevalências e enriquecimento. Ao se rebater as tensões com o grau de iconicidade presente à poesia, torna-se claro que entre palavra e imagem pode haver mais cumplicidade do que conflitos. Afinal, antigos manuais de retórica já haviam prescrito as possíveis relações entre poesia e pintura, porém rendendo homenagens à concepção logocêntrica. Ocorre que a poesia é um gênero por excelência afeito a interfaces, justaposições, colagens, montagens e caligramas. Como se pode inferir, ela não pode prescindir de uma

⁶ Cf. “Ao passo que a fala é viva, a escrita está do lado da morte, do lado do espaço, da visibilidade, uma maneira de tornar visível o que não é visível. Quanto à fala, ela é cega, desse ponto de vista, estamos cegos quando falamos.” (DERRIDA, 2012, p.78)

topossintaxe, pois a sua natureza espacial cria elos de cumplicidade com a imagem em diversos planos: a imagem poética, a imagem gráfica, a imagem isomórfica. O que está em jogo nestas questões não faz referência a princípios hierárquicos mas à presença ou não do suplemento do que foi o iluminar: “Fórmulas para se chegar à luz do dia”⁷.

Persistindo na investigação sobre poemas ilustrados, as concepções de artistas plásticos sobre a imagem merecem realce. Entre os que escreveram sobre suas respectivas artes — Delacroix, Van Gogh, Kandinski, Klee e tantos outros mais —, não há endosso de que uma imagem tenha que passar uma ideia. Segundo Régis Debray, mesmo que um quadro tenha brotado de um texto literário, como o “Orión ciego de Poussin”, trata-se de “plasmações pictóricas de obras literárias ou de mitos escritos, preexistentes”⁸ (DEBRAY, 1994, p. 45). Tal procedimento não se apresenta como transcrição mas sim como transfiguração: a imagem se impõe à ideia. O certo é que se a imagem não forma uma língua, a transfiguração, por sua vez, muito se afasta da tradução e da descrição, já que as palavras não dão conta da potência criativa que a imagem comporta.

É importante ressaltar que, para a Midiologia⁹, a imagem poder ser interpretada porém jamais lida. Assim, a imagem favorece um falar sobre ela, enquanto ela própria precisa ter seu mutismo respeitado. Se, porventura, a imagem ganha uma fala, esta se concretiza na língua daquele que a contempla. Advêm daí os diversos modos de leitura de imagens que variam no tempo e no espaço. A despeito dos esforços para decripitá-las, os sentidos das imagens jamais serão capturados pela descrição. Entretanto, esta afirmativa não se aplica, por exemplo, às placas de sinalização do trânsito. Neste caso específico, o caráter polissêmico atribuído à imagem se desfaz devido às molduras propostas pelas intenções informativas e codificadoras.

Diante do que se expôs até aqui, nota-se que, para uma pesquisa sobre ilustração de poemas, não é suficiente abordar apenas as relações entre texto e imagem. A estas devem ser agregadas também as diferenças entre palavra e imagem, especialmente porque certos tipos de escrita mantêm forte vínculo com o visível, seja através do *design*, seja através da tipografia, seja através dos aportes computadorizados que possibilitam tirar partido da natureza plástica do alfabeto, das palavras, e toda sorte de

⁷ Ver ARAÚJO, E. (1986). No Egito a ilustração de textos circunscreveu-se quase exclusivamente às obras de caráter religioso, sobretudo no chamado *Livro dos mortos*, título moderno cunhado em 1842 por Richard Lepsius para o seria algo como “Fórmulas para se chegar à luz do dia”. p.480

⁸ Cf. No original: “plasmaciones pictóricas de obras literárias o de mitos escritos, preexistentes”

⁹ A Midiologia é uma disciplina que, entre outros objetos de estudo, ocupa-se dos “meios simbólicos de transmissão e circulação”. (DEBRAY, 1993, p.15)

interfaces nas quais luz, cor, movimento, som ampliam os conceitos de imagem e palavra. Portanto “se pode dizer que o código hegemônico [...] não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia.” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 69).

Para estabelecer as diferenças entre ilustração e imagem, convém evocar que, em campo literário, o conceito de imagem verbal esteve atrelado de modo mais específico a um fazer poético que seguia, até o século XIX, as orientações retóricas e apresentava-se como um gênero predisposto e receptivo à linguagem figurada, entendida como comparações, símiles, metáforas, alegorias. Ao ultrapassar os limites impostos a um tipo de criação cerceada pelos retores, a poesia irá se despir de ornamentos, de efeitos e de artificios. E assim, o poema pode “ser considerado como uma imagem” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 67), pois “a imagem está hoje tão introjetada na palavra poética que a mera menção do tema — palavra e imagem — parece conduzir o pensamento inexoravelmente para a poesia” (IDEM, p.71).

Octavio Paz parece ter um juízo muito semelhante ao dos semiólogos, quando ensina que, em um poema, os objetos são colocados diante dos leitores, frisando que o poeta não os descreve. Neste processo, deduz-se que o que está em jogo não é a representação, mas sim um modo de apresentação que amplia os significados de objetos, porque promove no leitor imagens mentais que o levam a resgatar sentidos já submersos ou ainda não vivenciados no plano de uma realidade que o leitor observa e que o circunda. Entretanto, tal estágio ainda não configura o sentido do que vem a ser a imagem poética.

Para o autor de *O arco e a lira*, a imagem poética não pode ser explicada. O significado da imagem está contido nela mesma. E se as palavras permitem ser explicadas por outras sem que o sentido seja adulterado de forma severa, no âmbito das imagens poéticas esta operação torna-se inviável, porque as palavras perderam a mobilidade e a intermutabilidade. Conforme adverte o poeta mexicano,

Longe de aumentar, a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa. O sentido — na medida em que é nexos ou ponte — também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assinalar. Mas não se produz o sentido ou o contrassentido, e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo. Outra vez: o sentido da imagem é a própria imagem. A linguagem ultrapassa o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa: o poema não explica nem representa. Não alude à realidade: pretende — e às

vezes consegue — recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade. (PAZ, 1982, 137)

Conclui-se que, para Octavio Paz, o poema é imagem quando se torna ele mesmo, porque já não existem divisas entre a palavra e a coisa. Por isso, em lugar do “isto e aquilo”, irrompe o “isto é aquilo”, estilhaçando convenções linguísticas e interrogando a lógica do pensamento comum. O poema como imagem rompe com as estruturas lineares, assim como desestabiliza a binaridade do signo linguístico: significante e significado. Trata-se, pois, de um poema-bomba que explode as barreiras das cristalizações para aproximar a palavra do objeto, o nome da coisa nomeada, o homem de um tempo original.

Para uma plena investigação entre texto e imagem, a materialidade das obras não pode ser negligenciada neste ensaio, uma vez que os livros a serem analisados, desde o aparecimento, estão destinados a uma existência fora de uma ordenação cotidiana. São objetos cujos processos de confecção investem em especialidades, de sorte que papel, impressão, ilustração, diagramação, entre outros pontos, recebem um tratamento muito diferente ao aplicado a objetos elaborados em escala industrial, uma vez que se destinam a um público específico e seletivo: colecionadores, bibliófilos e todos aqueles que compreendem o livro não apenas como objeto de leitura, mas também como objeto de contemplação. E se o público a quem tais objetos-livro se destinam os avalia segundo critérios visuais e táteis, os objetos-livro, por sua vez, também encarnam formas de circulação e de divulgação diferenciadas. São objetos que podem ter um cunho comemorativo e são oferecidos como brinde; ou ainda atendem aos interesses de um grupo que, ao buscar uma publicação além do convencional, não hesita em patrociná-las visando ao próprio deleite: o colecionismo. Em ambas as direções, são objetos que, inicialmente, não se inserem nas práticas tradicionais de comercialização.

Emanuel Araújo, ao colocar em debate as relações entre imagem e texto, a partir da última década do século XIX, ressalta o papel das gráficas privadas, porque elas

reagiram com vigor à uniformização massificada do livro, justamente quando a ilustração, pela feitura apressada, perdia sua originalidade, embora ganhasse cada vez mais espaço na página. Ainda que elitista e conservadora, a repercussão dessas gráficas particulares repercutiu de forma decisiva na apresentação do livro, o que se deveu não só ao extremo rigor dado à interação perfeita entre estilo do tipo e forma de ilustração (a ideia vinha desde Aldo Manuzio), mas sobretudo à adequação técnica da impressão dos originais com os melhores papéis e tintas disponíveis. (ARAÚJO, 1986, p. 526)

Através das observações de Emanuel Araújo, entende-se que o processo de padronização do livro abre espaço para a produção de livros ilustrados de excelente qualidade gráfica. Por isso, verifica-se, nas primeiras décadas do século XX, a expansão de gráficas particulares na Inglaterra, em outras partes da Europa e nos Estados Unidos da América. Os livros produzidos por este nicho, além de apresentarem maior qualidade artístico-técnica, investiam na ilustração e acentuavam a independência da imagem em relação ao texto. Em parte, as mudanças acarretadas na dinâmica entre texto e imagem decorriam da prática de editores das gráficas particulares que requisitavam artistas renomados para trabalhar como ilustradores. E assim “inaugura-se o *livre d’art* ou *livre d’artiste*, em que a imagem ou se bastava a si própria ou concorria em pé de igualdade com o texto.” (ARAÚJO, 1986, p.529).

A respeito do livro ilustrado por artistas, Riva Castleman¹⁰ tece considerações esclarecedoras. Afirma, por exemplo, que o ápice do artista como ilustrador ocorre no século XX e que esta culminância teria acarretado a tendência de reaproximar a ilustração das iluminuras, uma vez que a afinidade “entre a arte pictórica e a textual costuma ser mais de ordem estética do que descritiva.” (CASTLEMAN, s/d, p.17), pois as ilustrações realizadas pelos artistas modernos propõem iluminação de sentidos e sentimentos que ativam o desenvolvimento de imagens mentais, justamente porque seus respectivos projetos distanciam-se de concepções literais.

Entre os artistas modernos que se dedicaram à ilustração e que foram mencionados por Riva Castleman, destacam-se os seguintes nomes: Fernand Léger (1881-1955) que ilustrou *La fin du monde*, de Blaise Cendrars (1884-1961), tirando o máximo partido do Cubismo e do caráter cinético dos caligramas; Joan Miró (1893-1983) e suas xilogravuras para *Toute épreuve*, de Paul Éluard (1895-1952); Juan Gris (1887-1927) e as litografias que realizou para *A book of concluding with as a wife has a cow*, de Gertrudes Stein (1874-1946); Henry Matisse (1869-1954) e as águas-fortes para *Poésies*, de Mallarmé (1842-1898); Marcel Broodthaers (1924-1976) e a radical interferência que realizou em *Um coup de dès jamais n’abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé (1842-1898), ao transformar as estrofes “em fios pretos de extensão e largura que variam segundo a distribuição original do texto” (CASTLEMAN, s/d, p. 50), erradicando o conteúdo literário.

¹⁰ Cf. *Artistas modernos enquanto ilustradores*: “Os trabalhos apresentados no presente livro foram selecionados para uma exposição montada com vistas a ser apresentada em diversos países da América do Sul e Ásia. A maioria dos livros são duplicatas das coleções do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.” p. 53.

Em resumo, texto literário e ilustração assinada pelos artistas plásticos modernos se conectavam, em decorrência de significativos fatores, tais como: a iniciativa de pequenos editores no que diz respeito a edições diferenciadas; a crescente industrialização; a reação às formas mecânicas que se afirmavam; e o interesse de disponibilizar livros de arte que favorecessem, no século XX, o investimento no livro ilustrado. Alinhavam-se a estes fatores encontros, amizades e encomendas de ilustrações por sofisticados editores¹¹ e *marchands* que se dedicavam a produzir livros ilustrados.

Diante de tal conjuntura, o grau de cumplicidade do artista ilustrador com o texto literário vem a ser um ponto que merece ser investigado. Cabe, assim, evocar as declarações de Henri Matisse em “Como fiz meus livros” (2007). Muito oportunas, elas tornam evidente o grau de cumplicidade do pintor com as obras que ele ilustrou. O nexo entre poemas e ilustração se efetua no âmbito da coautoria, pois, ao referir-se ao livro *Poésies*, de Mallarmé, Matisse o chama de “meu primeiro livro”, de modo a marcar uma estreita parceria entre poeta e artista-ilustrador.

No âmbito da relação entre texto e ilustrador, faz todo sentido evocar as declarações de Matisse acerca da ilustração que realizou para as poesias de Mallarmé. O pintor confessa ser “agradável ver um bom poeta transportar a imaginação de um artista de outra área e lhe permitir criar seu próprio equivalente da poesia” (MATISSE, 2007, p. 239). Destaca que o artista não deve ficar muito preso ao texto, pois corre o risco “de não tirar o melhor partido de seus dons” (IDEM). Neste contexto discursivo, seria apropriado inserir parte da entrevista que Matisse concedeu a Georges Charbonnier, professor da Universidade de Paris-I Sorbone. A entrevista aparece publicada em *Le monologue du peintre*¹², nos anos 60 do século passado e, entre as perguntas que o professor fez ao pintor, destaca-se a que Charbonnier propôs a Matisse: “O que é ilustrar um livro?”, a que o pintor responde:

Ilustrar um livro não é complementar um texto. Se um autor literário precisa de um artista para explicar o que disse, é que o autor é insuficiente. Encontrei autores com os quais não havia nada a fazer: eles tinham dito tudo. A ilustração de um livro pode ser também o embelezamento, o enriquecimento do livro com arabescos, adequando-se ao ponto de vista do autor. Pode-se também fazer ilustrações com meios decorativos: um belo papel etc. A ilustração tem sua utilidade, mas não traz grande coisa à literatura essencial. Os autores literários não precisam de pintores para explicar o que querem

¹¹ Por exemplo: Albert Skira (1904-1973); Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979); e Ambroise Vollard (1866-1939), editor e marchand, que produziu livros que levavam muitos anos para serem elaborados. Traziam xilogravuras e águas-fortes coloridas. E eram impressos em papel de alta qualidade.

¹² A referência sobre a publicação citada encontra-se em *Matisse: escritos e sobre arte reflexões*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 390

dizer. Devem ter recursos suficientes em si mesmos para se exprimir. (MATISSE, 2007, p.240)

Entende-se pela resposta de Matisse que a ilustração de obras literárias não tem por meta nem esclarecer nem ampliar os sentidos de um texto literário. A ilustração tampouco se ajusta a exercícios metalinguísticos. Por sua vez, um texto literário, com certo fechamento semântico, inviabiliza o trabalho do artista-ilustrador, por ser uma obra que o reduz ao silêncio. Passa, então, a ser um fator determinante que a obra a ser ilustrada contenha aberturas ou passagens para acolher o trabalho do artista-ilustrador. Por isso, Matisse recusa-se a ilustrar *La rose de sable* (1938, 1954, 1968), alegando que a visão Montherlant era por demais materializada e que as margens do texto estavam devidamente preenchidas. Segundo o próprio Montherlant, Matisse esboçara a mesma reação diante de um exemplar de *Atala* (1801), de François-René de Chateaubriand (1768-1848). Ao que tudo indica, a recusa de Matisse sinaliza que, para o pintor, os livros em prosa não contêm espaço para receber ilustração, o que não ocorre com os livros de poemas; estes, sim, franqueiam “suas margens” ao trabalho do artista-ilustrador.

Nesta seção, houve propósito teórico de enfatizar pontos importantes que norteiam as linhas mestras da pesquisa sobre livro de poemas ilustrados. Portanto, ganharam realce as relações entre palavra e imagem, texto e imagem, visibilidade e legibilidade, ver e não ver, assim como, através das concepções de Matisse sobre a ilustração de obras literárias, receberam destaque o perfil do artista-ilustrador, a cumplicidade que ele mantém com as obras que ilustra e os processos e práticas empregados na confecção de livros de artistas.

2 SONETOS ILUSTRADOS

No sentido de forjar uma transmissibilidade¹³ é que se isolaram da coleção Manuel Segalá três obras ilustradas para análise. De início, cabe esclarecer a que espécie de coleção este ensaio faz referência. Aqui, o termo coleção atrela-se a uma base editorial que congrega livros de poemas ilustrados em atendimento a demandas específicas de uma determinada faixa de tempo no campo cultural brasileiro. É necessário explicar que, das consultas realizadas nos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional, surgiu uma coleção (desentranhada de outras coleções possíveis) que

¹³ Cf. BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 234

contempla poemas ilustrados de autores nacionais publicados pela Philobiblion, editora que tinha à frente o artista- impressor-poeta-editor Manuel Segalá (1917-1958).

Sobre os livros impressos e ilustrados por Manuel Segalá, observou Ênio Silveira — editor da Civilização Brasileira —, nas páginas do *Correio da Manhã*¹⁴, que eles não se submetiam ao padrão industrial, por se tratarem de obras artesanais. No mesmo jornal, em uma matéria intitulada “O milagre, de novo”, é o próprio Manuel Segalá que, ao se referir à edição do *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), de Cecília Meireles, assumiu que

imprimir à mão é mais difícil e mais cansativo, que imprimir à máquina. Colocar o papel, descer a alavanca, levantar a alavanca, tirar o papel. E recomeçar tudo, até a exaustão. No Pequeno Oratório de Santa Clara (dez cadernos) Verônica recebeu e devolveu impressa, sessenta vezes, cada folha. Mansa e amiga, faz o que o homem lhe pede. E se emociona com ele, na hora maravilhosa em que a folha inerte há um instante, sai falando. “É o milagre, de novo.” – murmura Segalá. Verônica sorri. “É o milagre!”¹⁵

A fala de Manuel Segalá dá a exata medida de sua relação com o trabalho e com a prensa manual por ele denominada Verônica. Existia mesmo um forte vínculo, de tal natureza entre o artesão e sua ferramentaal que o ato de imprimir revestia-se de uma dimensão divina capaz de dar vida ao inanimado. O vocábulo “falar” surge como sinônimo de vitalidade, suscitando uma espécie de personificação na qual a palavra poética impressa sobre o suporte — o papel — contribui sobremaneira para afiançar tal pronunciamento.

Com a intenção de mapear o contexto em que os trabalhos de Manuel Segalá começam a circular, recorre-se mais uma vez às páginas do *Correio da Manhã*. Em 10 de dezembro de 1955, Ênio Silveira, então presidente do Sindicato Nacional de Editores, na reportagem intitulada “Um povo vale pelo que lê”¹⁶, sublinhava “a importância e o significado do livro como presente de Natal”. O lema da campanha era “Dê livros neste Natal”. Na reportagem já mencionada, Ênio Silveira alertava ainda: “o consumidor de livros não é guiado pelo imediatismo”. E prosseguia recomendando que o contato compulsório com o livro o levava (leitor) a divorciar-se da leitura. Movido por interesses do setor a que pertencia, reivindicava a colaboração da imprensa na campanha de conscientização do valor do livro e da leitura no processo civilizatório de um povo.

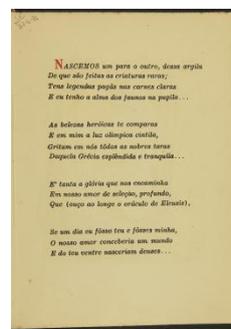
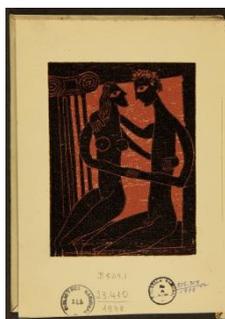
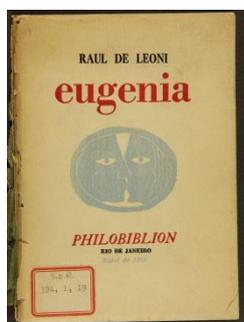
¹⁴ SILVEIRA, Ênio. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 27 fev. 1958, 1º Caderno, p. 3

¹⁵ LOBO, Flávia da Silveira. “O milagre, de novo”. *Correio da manhã*, 22 abr. 1955, 1º Caderno, p.1

¹⁶ SILVEIRA, Ênio. “Um povo vale pelo que lê”. In: *Correio da manhã*, 10 dez. 1955, 1º Caderno, p. 2

Será, pois, nesse contexto enriquecido pelo levantamento de questões e pelos debates em torno do livro e da leitura, que se insere a coleção de Manuel Segalá, elaborada segundo as especificidades de um projeto de pesquisa que tem por finalidade indagar as relações entre poemas e ilustração. Tal inserção, contudo, não significa que o artista catalão tenha aderido às orientações do tempo de modo direto e certo, pois a proposta editorial da Philobiblion se apoiava em negativas. Negava o artefato industrial, negava a fabricação em grande escala, negava o trabalho realizado unicamente pela máquina. Na contramão do tempo, Manuel Segalá recuava para buscar orientações para seu trabalho em um tempo em que os livros não eram meros artefatos e sim obras. Obras com tiragem limitada, costuradas à mão, encadernadas e impressas uma a uma. Das mãos de Manuel Segalá, saíam livros que, ultrapassando a categoria do mero artefato, expunham tipograficamente uma estética e uma política, a saber: encetavam um diálogo estreito entre poema, tipografia e artes plásticas. Seus livros mantêm até hoje identidade e qualidade gráficas. O tempo não conseguiu apagá-las, pelo contrário, elevou suas obras à categoria de raridade.

Os livros que foram selecionados para compor a coleção que atende à natureza do ensaio não se destinam ao mero consumo. Fora do comércio, endereçam-se à fruição e estimulam sentidos. Foi com muita propriedade que Josué Montello, na seção “Areias do tempo”¹⁷, sublinhou que a edição de *Eugenia*¹⁸, de Raul de Leoni, realizada e ilustrada por Manuel Segalá, era uma “joia bibliográfica”, já que se tratava de um “livro que dá gosto de ler, dá gosto de ver e dá gosto de ter”. As palavras de Josué Montello revelam um sentimento de prazer que se espraia por três dos modos possíveis de entrar em contato com o objeto: leitura, contemplação e posse. Assim, será interessante conferir a validade das palavras proferidas por Josué Montello, nas páginas do *Correio da Manhã*, contemplando a edição a que ele se refere:



¹⁷ MONTELLO, Josué. “Areias do tempo”. In: *Correio da manhã*, 10 jan.1956, p.5

¹⁸ LEONI, Raul de. *Eugenia*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1955.

De acordo com as imagens do livro de Raul de Leoni, confirma-se a identidade gráfica da editora Philobiblion. Medindo aproximadamente 16,8 cm de altura por 12 cm de largura, reafirma-se a opção do editor por formatos de tamanho reduzido, o que confere ao objeto um quê de portátil. A ilustração da capa traz figuras afrontadas que aludem à cara-metade, um símbolo de encontro amoroso que remete à fala de Aristófanes no livro *O Banquete*, de Platão. Nesta obra, quando convocado a falar sobre o amor, o comediógrafo condiciona a busca humana pelo ideal da completude ao reencontro com a parte perdida. Nota-se que esta referência ao universo clássico se confirma duplamente. Primeiro, na ilustração do soneto de Raul de Leoni, por tirar partido do léxico do poema, já que “Grécia”, “deuses”, “belezas heroicas”, “oráculo de Eleusis”, “taras”, “legendas pagãs nas carnes claras”, “alma dos faunos na pupila” guiaram o ilustrador na elaboração de uma xilogravura onde se podem ver marcas de um contexto de Grécia antiga. As marcas ganham evidência na figura estilizada do casal e no traço do desenho da cena erótica pela clara evocação à pintura em cerâmica praticada pelos artistas gregos. Em segundo lugar, para fortalecer a ambiência do universo clássico, o artista-ilustrador investe em um motivo arquitetônico: a coluna jônica que suscita certa semelhança com a lira, instrumento musical ligado à origem da poesia. Nota-se que a ilustração alia o cinético ao enfático, quando propõe um formato de coração para os braços dos amantes que, em mútuo enlace, reafirmam os sentidos de encontro e união já demarcados na ilustração da capa pelas figuras afrontadas.

No colofão, sob a forma de mãos espalmadas, imprimem-se dados de ordens



várias que merecem ser explicitados. Inicialmente, informa-se que o soneto “Eugenia” não aparecera em *Luz mediterrânea*, único livro do autor, publicado em 1922, por Jacintho Ribeiro dos Santos. O motivo seria a censura do próprio autor que movido, segundo a crítica, por questões religiosas, manteve fora do alcance do público o soneto que teve ainda mais dois títulos: “Soneto pagão” e “Argila”. Por isso, o registro de que o poema fora publicado com autorização da viúva do autor, D.^a Ruth

Leoni Ramos, dando por entendido que, com a morte do autor, não haveria um porquê a restringir a publicação do soneto. Neste espaço, comunica-se ainda que da *plaquete* houve uma só tiragem de cem exemplares para ser oferecida como lembrança do

mercador de livros Carlos Ribeiro¹⁹ para o Natal de 1955. Como se pode observar, a ideia de livro-brinde se materializa no formato aplicado ao colofão: as mãos espalmadas em sinal de oferecimento.

Do ponto de vista da ilustração do poema, é possível reconhecer que a afinidade entre o soneto e as xilogravuras que o ilustram se dá de modo direto e global. Nelas, o poema e a temática se refletem na conjugação de elementos e motivos do universo clássico, enquanto o estilo epigramático dos versos de Raul de Leoni é encenado na geometrização aplicada às figuras humanas que ilumina, como suplemento, linhas orgânicas, retas e traços econômicos que norteiam o pensamento grego, ao qual o poeta já se filiara.

Dando continuidade à investigação de livros de poemas ilustrados, apresenta-se mais uma *plaquete* que, sob a chancela editorial da Philobiblion, também se constituiu em um brinde oferecido pelo mercador de livros Carlos Ribeiro, de acordo com as informações impressas no colofão. Ei-la:



De formato quadrado, medindo aproximadamente 12cm por 12cm, trata-se da menor *plaquete* da coleção Segalá. Nela, estampou-se o soneto de Julio Salusse (1872-1948) intitulado “Cisnes”²⁰. Como se pode notar, a xilogravura que ilustra a capa da *plaquete* oferece uma antecipação da temática do poema, na medida em que imagem do casal de cisnes afrontados e sobrepostos um a outro reforça visualmente o ideal de fidelidade e de união veiculado pelo soneto de Julio Salusse. Observando-se com atenção a xilogravura, vê-se ainda que a imagem dos cisnes ilustra uma relação bastante simbiótica devido ao fechamento que o desenho propõe, enfatizado pelo movimento e confluência das linhas dos longos pescoços que sugerem um coração. Das palavras dos

¹⁹ Editor, livreiro e alfarrabista. Proprietário da Livraria São José.

²⁰ SALUSSE, Julio. *Cisnes*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1957

versos “Que o cisne vivo, cheio de saudade, /Nunca mais cante, nunca sozinho nade, /Nem nada nunca ao lado e outro cisme”, emerge a ilustração da capa. Capta o ilustrador a mensagem de um modo de amar que se traduz em um pacto de fidelidade eterna. A ideia de total integração informada pelo poema e já prevista na ilustração da capa ganha reforço na imagem que o ilustra: um casal de cisnes nada lado a lado em um lago azul. Como se pode perceber, existe um movimento circular perseguido no projeto de ilustração manifesto na xilogravura que estampa a capa da *plaquette*. Ali, o desenho dos cisnes apresenta uma tal circularidade que permite, através das linhas curvas, aproximá-lo de um caligrama, pois a forma da letra “c” de “cisne” aparece em várias confluências, criando um efeito plástico que esbate os limites e as fronteiras entre o signo e a coisa em si.

A dinâmica patrocinada pela ilustração situada defronte do poema estabelece uma



interação entre texto e imagem na qual a imagem tem a função não só de ilustrar mas também de dirigir o leitor ao texto. Neste sentido, a posição dos cisnes é muito significativa, porque o direcionamento de cabeças e bicos aponta o caminho a ser percorrido em direção ao texto que, por sua vez, redireciona o olhar para a imagem.

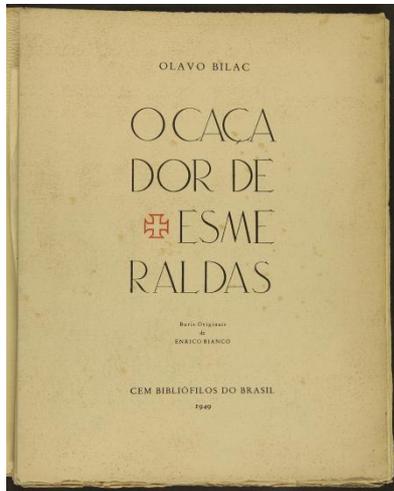
Para a moldura do colofão do livro de Julio Salusse, Manoel Segalá recupera linhas já utilizadas no projeto de ilustração do poema. A circularidade e o fechamento já presentes nas duas ilustrações que fazem parte da obra são retomados na moldura em seu caráter de envolvimento. O ilustrador reutiliza, ainda, os ângulos oblíquos que já compareceram na representação pictórica dos cisnes, especialmente nos bicos, nos olhos, nas penas e no movimento das ondas do lago, cujo efeito contribui para criar contraste com as linhas curvas e assim revelar o tanto de arestado que a mensagem do poema contém. Uma mensagem conflituosa, porque sanciona a morte em vida para aquele que do casal sobreviver.



Outro exemplar que participa da referida coleção Segalá, embora não se configurando como *plaquete*, intitula-se *Pequeno oratório de Santa Clara*²¹, de Cecília Meireles (1901-1964). O livro cuja capa foi elaborada segundo um Livro de horas vem acondicionado em um escrínio — embalagem em forma de oratório — pintado à mão, enquanto os tipos fazem referência a uma tipografia do passado. A montagem do texto ficou a cargo do oficial compositor Hélio Gomes e o livro foi estampado pela prensa manual — Verônica — sobre papel Ingres, tendo sua impressão concluída em 15 de abril de 1955. A obra teve uma tiragem limitada de 320 exemplares e, destoando das obras anteriores, foi comercializada por cerca Cr\$ 400,00. Gravuras em vidro ilustram o longo poema de Cecília Meireles que fora escrito para as comemorações do VII Centenário de Santa Clara, realizadas em Portugal, no ano de 1953.

É do ponto da materialidade que o livro mais atrai e instiga. A ilustração do objeto em si mesmo sobressai diante dos olhos do leitor-espectador, como bem testemunha a recepção da obra na internet, já que os olhares se voltam unanimemente para o continente — o escrínio em forma de oratório. Se os olhares se voltam para o invólucro do livro, a proposta, no entanto, não parece ser a de eclipsar o longo poema. Texto e imagem se conjugam de modo orgânico, na exata medida em que as marcas concretas de sacralidade propõem estreito diálogo com o poema de cunho hagiográfico, quando tira partido da reapropriação de formatos — Livro de horas e peça do mobiliário sacro. Assim, a ilustração, no *Pequeno Oratório de Santa Clara*, não fica restrita às relações entre texto e imagem. Compreende-se que o projeto de Manuel Segalá amplia o conceito de ilustrar, ao elaborar um invólucro para o livro que se integra ao gênero do poema. A contrapartida do efeito causado pela ilustração-simulacro reside no fato de que ela pode contribuir para o apagamento da importância da leitura do poema, transformando-o em mero objeto de contemplação.

²¹ MEIRELES, Cecília. *Pequeno oratório de Santa Clara*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1955.



3 UM POEMA LONGO

A ilustração de um poema épico merece destaque, pois comporta uma narratividade que corre paralela à do texto poético. Com este objetivo, toma-se, como exemplo, a edição de *O caçador de esmeraldas*²², de Olavo Bilac, sob a chancela da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. O livro mede aproximadamente 26 cm de largura e 33,5 cm de altura e distancia-se dos pequenos formatos das obras publicadas pela Philobiblion. O texto foi composto manualmente em Caslon Romano e impresso nos prelos manuais da oficina Gráfica de Artes S.A. do Rio de Janeiro, sob a direção de Luiz Portinari, por Oswald Caetano da Silva e Cleanthes Gravini. Cinquenta e uma gravuras a buril sobre cobre de Eurico Branco ilustram o poema de Olavo Bilac, publicado inicialmente na segunda edição de *Poesias*, em 1902, segundo Ivan Teixeira²³. Sobre o poema em si, a crítica especializada diverge tanto na classificação do gênero quanto na atribuição de valor poético. Para Ivan Teixeira, o poema é “mais patriótico do que propriamente heroico” (p. XXXVIII) e “possui um aspecto inovador na tradição épica brasileira, que é o *minimalismo da epopeia*” (p. XLI), já que realiza “um recorte metonímico da história colonial” (IDEM). Mario de Andrade, em seu morde-e-sopra em relação aos mestres do passado, refere-se à composição bilaqueana como “poemeto” (ANDRADE, 1978, p. 285), porém destaca-lhe “a comoção ondulante”, a “frescura impetuosa do mar” (IDEM). E Antonio Candido, ao se pronunciar a respeito da presença do poema épico na literatura árcade e romântica, frisa que tal presença se estende ao tema do bandeirismo, “versado com mais senso de proporção por Bilac e Batista Cepelos” (CANDIDO, 1981, p. 35). O certo é que, a despeito das vozes da crítica, *O caçador de esmeraldas* foi um poema que caiu no gosto

²² BILAC, Olavo. *O caçador de esmeraldas*. Ilust. de Enrico Bianco. Rio de Janeiro: Cem Bibliófilos do Brasil, 1949. Exemplar letra “E” impresso para a Biblioteca Nacional.

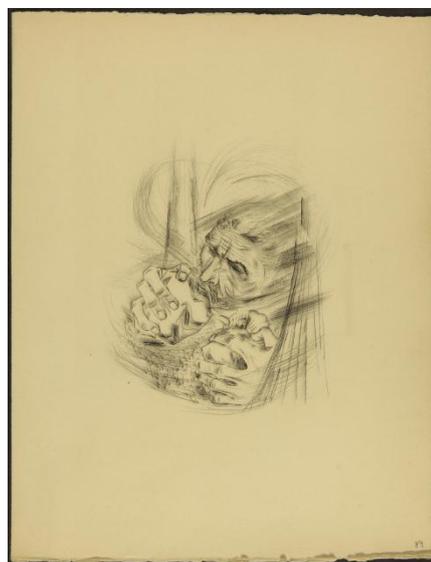
²³ Cf. *Poesias* (1996). “Sai a segunda edição de *Poesias*, acrescida de *Alma Inquieta*, *As Viagens* e *O Caçador de Esmeraldas*.” p. LXX

do público e atravessou fronteiras. Em 1918, traduzido para o italiano por Carlos Parlagreco, foi publicado em Roma, pela editora G. Romagna. O livro, além de trazer a reprodução da pintura de Henrique Bernardelli, tem desenhos assinados por A. Bea.

O debate travado pela crítica especializada acerca da diluição do teor épico em *O caçador de esmeraldas* encontra respaldo nas gravuras de Enrico Bianco (1918-2013)²⁴. As gravuras a buril sobre cobre oferecem a possibilidade de captar com fineza de detalhes as dimensões líricas, épicas e dramáticas que revelam o caráter híbrido do gênero de *O caçador de esmeraldas*. Na terceira parte do poema, através das onze sextilhas, encontra-se o clímax da narrativa que se reveste de uma densidade dramática bastante exacerbada. Trata-se do episódio em que se acompanha o delírio da personagem histórica:

E o delírio começa. A mão, que a febre agita,
Ergue-se, treme no ar, descamba aflita,
Crispa os dedos, e sonda a terra, e escava o chão:
Sangra as unhas, revolve as raízes, acerta,
Agarra o saco, e o apalpa-o, e contra o peito aperta,
Como para o enterrar dentro do coração.

A sextilha descreve o processo do delírio de modo dinâmico. Olavo Bilac tira partido de uma sequência de ações que convergem para um clímax dramático. O ritmo dos versos captura a rapidez que caracteriza a comoção desencadeada pelo delírio, como bem demonstra o excessivo emprego da vírgula. A personagem, por sua vez, é retratada de modo instantâneo, pois os verbos no presente garantem uma atemporalidade do passado, de forma a manter viva a narrativa histórica. A ilustração de Enrico Bianco ilumina com grande expressividade o momento dramático. E, com fineza de detalhes, realiza o retrato do herói durante o delírio. Como se pode observar, a gravura de Enrico Bianco para a estrofe que corresponde à perda de tirocínio recria o movimento da cena construída pelo poeta. As finas linhas propiciadas pela gravura a buril captam o vórtice que envolve o delírio da personagem. As linhas tomam diferentes direções e emaranham-se como teias,



²⁴ PONTUAL, R. (1969). Cf. Pintor e desenhista. Na qualidade de ilustrador, “executou trabalhos para a edição de *O caçador de esmeraldas*, de Olavo Bilac, [...], e para o álbum de gravação do poema sinfônico *Anhaguera*, de Heckel Tavares.” (p.76)

comunicando, no plano do desenho, a confusão mental que domina a personagem Fernão Dias Paes Leme. A fisionomia do retratado apresenta-se crispada, enquanto as mãos mais volumosas destacam-se no conjunto, atestando o desmedido apego ao sonho que, durante sete anos, o bandeirante alimentara: “E ei-lo de volta, enfim, com o seu tesouro! /Com que amor, contra o peito, a sacola de couro/Aperta, a transbordar de pedras verdes!” (BILAC, 1997, p. 258).

A linguagem formal da gravura ressalta o efeito dramático presente à estrofe através de diferentes procedimentos plásticos. Primeiro, porque o retrato do herói irrompe na página como uma aparição espectral em completa solidão e isolamento suscitados pela grande extensão do branco; em segundo lugar, pela ênfase concedida pelo ilustrador, nesta gravura, a rosto e mãos, de modo bem expressionista, em investimento à psicologia da personagem e aos valores emocionais, com a criação de áreas de tensão entre o abstrato e o figurativo, entre o detalhe e a síntese; e por último, pelo efeito global que da gravura emana: a deformação do retrato do herói acentuada por um dinamismo que, em termos plásticos, retrata o delírio e a síncope expressos na terceira parte de *O caçador de esmeraldas*.

Para que melhor se compreenda a dinâmica das ilustrações do poema de Olavo Bilac, cabe justapor a gravura correspondente ao delírio àquela que retrata Fernão Dias Paes na primeira parte da composição. Esta gravura apresenta o herói de meio perfil, tendo por pano fundo uma estilizada floresta. Trata-se de uma gravura que se coordena à seguinte sextilha:

Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
Do outono, quando a terra, em sede requeimada,
Bebere longamente as águas da estação,
— Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Paes Leme entrou no sertão.



Através da dinâmica entre imagem e texto constata-se, no retrato do bandeirante,

uma economia de linhas sem que a força da dimensão emocional se esvaia. De modo sintético, a gravura destaca as feições, a mão, a espada e o chapéu da personagem. E serão estes os pontos de relevo da gravura que iluminam a grandeza e o vigor do herói que, posteriormente, se transformam em depauperamento físico e psicológico, tão bem visualizado na gravura

referente ao delírio do bandeirante. O efeito global da gravura não é tanto de onipotência como se poderia esperar para uma personagem histórica, pois prefigura no olhar do retratado uma nostálgica tristeza que contrasta com o vigor do gesto de empunhadura da espada. Mais uma vez a gravura, ao condensar uma estrofe, antecipa os sentidos do poema, quando ela mesma, de forma minimalista, estampa o conflitante perfil da personagem histórica. Constatam-se que as linhas finas com variações de profundidade informam, através de um quase esboço, a entrada do personagem no sertão. No entanto, cabe salientar que a sextilha não descreve fisicamente o bandeirante. Por isso, o artista-ilustrador busca fora do texto os elementos para composição do retrato da personagem. É provável que tenha recorrido aos trabalhos de Bernaderlli e de Luigi Brizzolara (“Os ciclos bandeirantes”), assim como a narrativas e descrições históricas para elaborar as bases do retrato de Fernão Dias Paes Leme. De certo ângulo, o trabalho do artista-ilustrador não pode se afastar da imagem-padrão, pois é provável que o espectador já tenha concebido mentalmente uma imagem da figura histórica²⁵; vem daí o destaque atribuído à espessa barba e ao chapéu de abas largas. Contudo, a espada surge como um elemento de interferência em figurações anteriores nas quais o bandeirante aparece empunhando uma clavina. A intervenção denota que a espada, enquanto adereço da personagem, retoma de forma dessincronizada referências medievais e celtas relativas às viagens de busca, como a do Santo Graal. O punho da espada, enquanto imagem, faz uma clara conexão com o cristianismo, já que retrata um homem agarrado a sua cruz — a busca por um tesouro: as desejadas esmeraldas. A cruz de quem acabou por caçar a própria dor, ideia antecipada pela diagramação do título da obra.

Ainda sobre a linguagem formal das gravuras a buril assinadas por Enrico Bianco para *O caçador de esmeraldas*, vê-se que a proposta do artista visa à economia de linhas e delas tira efeitos variados quando alterna espessuras. Com frequência valoriza, no conjunto da gravura, certos elementos ao acentuar possibilidades visuais que a perspectiva



²⁵ Cf, com a ilustração que Enrico Bianco realizou para o poema sinfônico de Heckel Tavares sobre o poema Anhanguera, de Murilo Araújo. O retrato de Fernão Dias Paes Leme para *O caçador de esmeraldas* é muito semelhante ao de Bartolomeu Bueno da Silva. Um exemplo que oferece bases para confirmar a força de imagens-padrão.

favorece. A gravura que ilustra a entrada no sertão, logo de início, devido ao perspectivismo imposto à cena, simula penetrar na página, ao contrário daquela que se refere ao delírio, que brota do interior da página para fora. Os machados que executam o trabalho de desbravamento surgem empinados, em franca atividade. Ampliados ganham mais destaque que a mata e o elemento humano. Tal efeito está diretamente relacionado ao ângulo de observação, já que a cena é captada por um olho que se situa na retaguarda do “exército” e acompanha o processo de abrir as picadas, recriando um efeito cinematográfico que culmina com um afunilamento da imagem. As linhas oblíquas formam áreas pontiagudas que enfatizam a agressividade da ação que parece mesmo não poupar a página, que, por sua vez, parece receber golpes de machado, já que o espaço em branco em torno da gravura sugere, por ausência, uma continuidade da vegetação que está sendo derrubada. Por último, cabe dizer que as ilustrações de *O caçador de esmeraldas* seguem a sequência do poema e ao mesmo tempo atualizam as imagens históricas nele presentes através de uma estética pictórica que investe em contrastes entre preto e branco, entre luz e sombra, entre efeito global e detalhamento, promovendo o entrelace da expressão artística de Enrico Bianco com a vocalidade histórico-patriótica do poema de Olavo Bilac.

4 DUAS ANTOLOGIAS

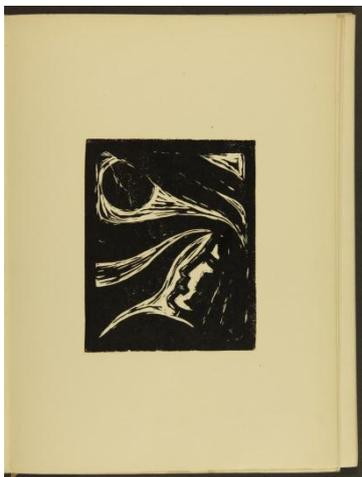
Avançando na investigação sobre poemas ilustrados, colocam-se em análise duas antologias nas quais os poemas receberam tratamento pictórico. A primeira antologia a ser comentada — *Poesias de Augusto dos Anjos*²⁶ — vem a lume em 1999, sob a chancela da Confraria dos Bibliófilos do Brasil. Ela reúne quarenta e nove poemas de poeta (1884-1914) escolhidos por Ferreira Gullar e ilustrados pelo artista José Antônio Van Acker²⁷ (1931-2000). Nesta antologia, compreendendo a ilustração em sentido mais amplo²⁸, entende-se que o livro em si já antecipa em plano gráfico a proposta poética de Augusto dos Anjos. A capa do volume em papel artesanal com fibras vegetais na cor preta tem no campo inferior direito um pequeno aracnídeo, um ícone que glosa com bastante propriedade os estratos subterrâneos dos sentimentos humanos poeticamente explorados pelo poeta paraibano. O desenho do esqueleto, outro

²⁶ ANJOS, Augusto. *Poesias de Augusto dos Anjos*. Seleção e apresentação de Ferreira Gullar. Ilustração de Van Acker. Brasília: Confraria dos Bibliófilos do Brasil, [1999].

²⁷ Pintor, desenhista, ilustrador e membro do Grupo Anacrônicos da Madrugada.

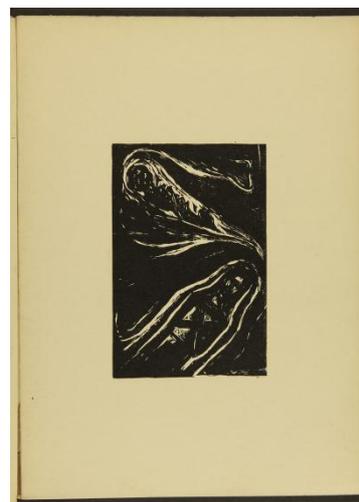
²⁸ Cf. SABOURIN (2008). « Illustrer, c'est souvent donner à comprendre sous l'angle d'une autre art ce que le texte porte en soi. » p.III

ícone, corrobora a intenção poético-científica do poeta ao lançar-se na investigação do “processo de dissolução natural” (PAES, 1985, p. 89) e na escavação de superfícies para atingir estruturas mais profundas. Nesta antologia, a ilustração dos poemas investe no contraste entre o negro e o branco, recompondo visualmente o caráter dilemático que atravessa os poemas selecionados para compor a referida antologia.



A antologia *Sonetos da noite*²⁹, de Cruz e Sousa (1861-1898), publicada pelas Edições do Livro de Arte em 1958 e com ilustrações de Hugo Mund Jr., tinha por finalidade comemorar o centenário da abolição da escravatura. A obra traz uma seleção de poemas realizada por Silveira de Souza. Dela foram tirados 240 exemplares de luxo, assinados pelo artista-ilustrador Hugo Mund Junior. Nesta antologia, também se tira partido do contraste entre negro e branco, embora o negro tenha preponderado sobre o branco. Para melhor exemplificar o que está sendo dito, a xilogravura de Hugo Mund Jr. que ilustra o poema “Êxtase búdico”, através do contraste entre negro e branco, cria um conjunto estético no qual a “búdica Noite redentora!” é cortada pelos lampejos de “estrelas cativas no teu seio/dão-me um tocante e fugitivo enleio”, como bem demonstram as áreas claras que, em vórtice, iluminam e envolvem um perfil que contempla o firmamento com uma lua negra a bordejar a cena.

Já a xilogravura que ilustra o soneto “A morte” mantém a mesma proposta estética presente às sete gravuras que acompanham a referida edição de *Sonetos da noite*. Observa-se que ela se estrutura a partir de dois planos bem definidos: o baixo e o alto. Em termos pictóricos, a xilogravura registra a tensão entre corpo e alma, entre materialidade e fluidez. Mais uma vez as zonas brancas iluminam os dois planos à feição de halos,



captando o momento em que a alma se despreza do corpo, como deixa entrever o traçado fluido imposto às linhas. A carga dramática desponta da profunda escuridão da

²⁹ SOUSA, Cruz e. *Sonetos da noite*. Seleção de Silveira de Souza. Ilustração de H. Mund Jr. Florianópolis: Edições do Livro de Arte. 1958. Exemplar n.78. A edição de 1988 não se enquadra no paradigma dos livros de luxo.

qual emergem as figuras contornadas pelas áreas que não são entintadas. Há nesta proposta de ilustração um entrosamento entre o vocabulário da gravura — economia de traços, linhas finas, contornos esboçados, por exemplo — e a proposta da poesia de sugestão praticada por Cruz e Sousa.

Fica muito claro que as xilogravuras de Hugo Mund Jr. expõem pictoricamente as tensões entre luz e escuridão que atravessam a obra de Cruz e Sousa. Este traço estilístico tão destacado pelas vozes da crítica aparece na ilustração³⁰ que Cecília Meireles propôs para o poema “Caminho da glória”, de Cruz e Sousa, o que permite inferir que as propostas de ilustração muitas vezes não se orientam apenas pelo estilo do poeta, mas também pelas determinações do estilo de época a que se filia um determinado autor; no caso de Cruz e Sousa, o Simbolismo. Mesmo quando a cartela de cores emprega outras tonalidades, o contraste entre escuridão e luz permanece. As ilustrações de Odilon Moraes (1966), por exemplo, para o poema “Ismália”³¹, de Alphonsus de Guimaraens (1870-1929), seguem a referida direção. Do ponto de vista cromático, tons castanhos e o branco colorem a cisão da personagem simbolista, enquanto o efeito aquarelado sugere, através de esbatidos e matizes, a interpenetração dos espaços “céu” e “mar” e, ao mesmo tempo, define os contornos da torre e das “luas”. A obra em si reflete o drama da personagem e os desdobramentos espaciais, ao optar por um livro-sanfona, desdobrável, em que as páginas correspondem a planos.

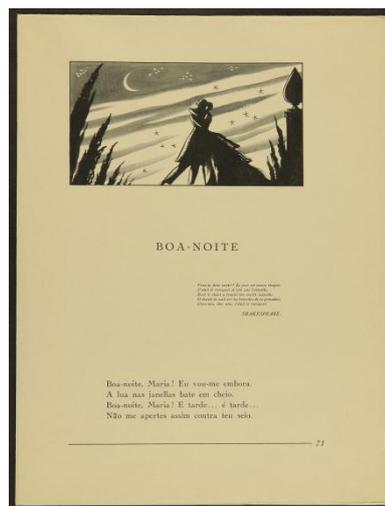
Com base nos projetos de ilustrações já analisados, observa-se que a cartela de cores não é muito variada. E se o predomínio de gravuras monocromáticas se faz notar, é bastante curioso ver que uma mesma opção pode suscitar uma gama de sentidos simbólicos e associativos³².

³⁰Cf. Imagem disponível em: catálogo.bn.br. Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Cruz e Sousa- 1861-1961. Acervo digital da Fundação Biblioteca Nacional. Acesso em 18 de setembro de 2013.

³¹ GUIMARAENS, Alphonsus de. *Ismália*. Ilustração de Odilon Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

³² DONIS (1991) Cf. “A cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum. Constitui, portanto, uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais. No meio ambiente compartilhamos os significados associativos da cor das árvores, da relva, do céu, da terra e de um número infinito de coisas nas quais vemos as cores como estímulos comuns a todos. E a tudo associamos um significado. Também conhecemos a cor em termos de uma vasta categoria de significados simbólicos”. (p. 64)

Para refletir primeiramente nesta direção, toma-se como objeto de análise *Espumas fluctuantes*³³ (1944-45) de Castro Alves (1847-1871), segunda das publicações da Sociedade Os Cem Bibliófilos do Brasil, que reproduz o original de 1870. As ilustrações são assinadas por Santa Rosa³⁴ (1909-1956) e posicionam-se na cabeceira da página, propondo uma antecipação visual do poema. É importante advertir que este lugar, no século XIX, era ocupado por frisos; ornamentos muito frequentes em obras do século XV e XVIII e que se constituíam de flores, cornucópias, tochas, querubins, animais, entre tantos outros motivos.



Uma vez mais, preto e branco dominam as ilustrações do livro de Castro Alves impresso pela primeira vez na Tipografia de Camilo de Lellis Masson. Então, caberia verificar qual o sentido do preto e do branco na ilustração dos poemas que fazem parte do livro *Espumas fluctuantes*³⁵. Ao contrário das ilustrações anteriores, a força do preto e branco recupera da poética de Castro o traço de maior rendimento: o aspecto vigoroso de imagens contrastantes que se conjugam a uma retórica grandiloquente. Assim, deduz-se que o jogo cromático entre claro e escuro reflete uma poética marcada por fortes contrastes e que, em um devaneio interpretativo, poderia simbolizar a relação da poesia de Castro Alves com o movimento abolicionista. Contudo, o certo é que o sistema preto e branco produz máximo contraste e assim colore um traço distintivo da poética do autor. Mesmo que a ilustração do poema “Boa-noite” retrate uma paisagem sob a fria luz da lua, o preto e suas nuances captam tanto a plasticidade da ardente cena amorosa quanto a passagem do tempo cronologicamente computado no poema. Ademais, os matizes corroboram a angustiada alternância — partir ou permanecer — tão bem orquestrada pelas variações da luminosidade: “A luz nas janelas bate em cheio”; “Se a estrela d’alva os derradeiros raios/Derrama”; “A frouxa luz da alabastrina lâmpada”; “Que importam os raios de uma nova aurora”. Percebe-se que os matizes criam zonas de movimento e transcriam pictoricamente a agitação que atravessa a

³³ A edição examinada neste trabalho corresponde ao Exemplar Letra E, impresso para a Biblioteca Nacional. Informa-se que se optou por não atualizar a ortografia de “flutuante” por se tratar de uma edição que reproduz a primeira edição.

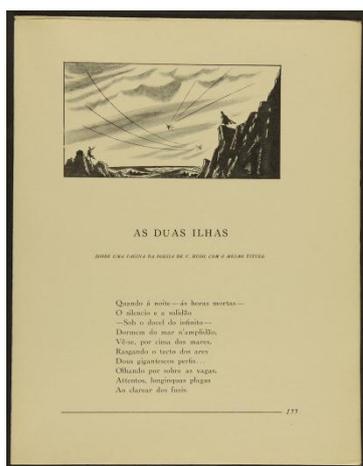
³⁴ Cenógrafo, artista gráfico, ilustrador, crítico de arte.

³⁵ ALVES, Castro. *Espumas fluctuantes*. Ilustração de Santa Rosa. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1944-45. Exemplar Letra E impresso para a Biblioteca Nacional.

poética de Castro Alves. Céu nublado, ondas e nuvens esgarçadas recriam mais que uma simples paisagem; capturam, sim, o alvoroço, o enlevo, a natureza em ação, como bem atestam as dimensões sintática, semântica e lexical dos poemas de *Espumas fluctuantes*.

Ao lado das advertências sobre as possíveis relações entre ilustração e poema, entre ilustração e poética, convém justapor a análise do processo de elaboração das imagens por parte do artista-ilustrador. Repara-se que as gravuras que ilustram os poemas “As duas ilhas” e “Ahasverus e o gênio” suscitam uma familiaridade na mente de quem as contempla. Elas despertam uma sensação inicial de *déjà vu*, porque as imagens das gravuras reenviam a outras já existentes em arquivos da fotografia, da pintura e mesmo da gravura.

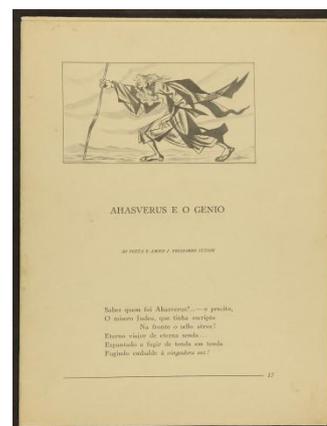
No poema intitulado “As duas ilhas”, no qual Castro Alves incensa dois grandes vultos —Victor Hugo (1802-1885) e Napoleão Bonaparte (1769-1821) —, não se pode ainda deixar de aludir à intertextualidade da composição de Castro Alves com o poema “Les deux îles” escrito pelo referido poeta francês. A ilustração também evoca um



franco diálogo com uma fotografia de Vitor Hugo — “Victor Hugo devant le rocher des Proscrits”³⁶ (1853) e com a pintura de Caspar David Friedrich — “The wanderer above the mist”/”Der Wanderer über dem Nebelmeer”³⁷ (1817). A gravura que ilustra o poema sugere o quadro do pintor romântico, no que diz respeito à posição das personagens e às respectivas silhuetas, assim como retoma o pano de fundo do retrato de Victor Hugo no exílio: as rochas.

Contudo, deles se afasta ao explorar a duplicidade presente no poema através da reduplicação de silhuetas em confronto sobre rochedos debaixo de um céu no qual dois cometas seguem direções opostas.

O diálogo com imagens já fixadas reaparece na ilustração do poema “Ahasverus e o gênio”. Nesta composição poética em que a imagem do gênio romântico adere à do judeu — caracterizado pela errância e pela rejeição —, a gravura suscita



³⁶ www.musee-orsay.fr/.../photographie.html. Epreuve sur papier salé. H. 10,3 cm; L. 6,3cm. Acesso em 20 de setembro de 2013.

³⁷ www.artble.com/.../wanderer_above_the_sea_of_the_fog. Acesso em 20 de setembro de 2013.

uma aproximação com um desenho de Gustave Doré, que apareceu na primeira página de *Le journal pour rire*, tendo como moldura um poema constituído de 19 estrofes. A ilustração do poema de Castro Alves mantém muitos pontos de contato com o desenho “Le juif éternel”³⁸, de Gustavo Doré. Saltam aos olhos o movimento da veste, a postura da personagem e a esvoaçante barba, marcas presentes também em várias representações pictóricas desta figura lendária. Embora o referido trabalho de Gustavo Doré fosse caricatural, a ilustração que acompanha o poema “Ahasverus e o gênio” não o é. Dela, o ilustrador capta o global e transfere-o para um conjunto articulado com a estética modernista, especialmente pela ênfase concedida às formas geometrizarantes.

Como se pode perceber, as duas gravuras analisadas citam imagens já registradas e arquivadas na memória visual do Ocidente e, simultaneamente, explicitam certos procedimentos empregados na ilustração de obras poéticas, demonstrando que o artista-ilustrador nem sempre se limita ao poema sobre o qual trabalha, porque este mesmo poema o reenvia, de alguma forma, a imagens que lhe são já conhecidas e que mantêm relações plásticas, semânticas, históricas, entre outras, com o poema que está ilustrando.

Outro procedimento que merece ser mencionado diz respeito ao diálogo da ilustração com um item presente no campo lexical do poema, como se pode constatar



nas vinhetas que arrematam os poemas de *Espumas fluctuantes*, na edição da Sociedade Os Bibliófilos do Brasil. Em “Ao dous de julho”, por exemplo, Santa Rosa seleciona para a base de composição da vinheta um ser alado. No referido poema, tanto o condor quanto a águia aparecem claramente mencionados, o que vem atestar que a vinheta não funciona somente como mero ornamento, já que ela congrega e comunica traços marcantes da poesia de Castro Alves, pois tanto a águia quanto o condor — aves de rapina — fazem parte dos

símbolos solares e estão associadas a transformações de diferentes naturezas. Igualmente, simbolizam o norte e o sul, a vertigem, o heroico, a grandeza, a notável acuidade visual, entre outros tantos símbolos presentes à poética de Castro Alves. Assim, a vinheta assume não só a função de representar itens lexicais, mas também de

³⁸ Cf. *Le journal pour rire: journal d'image, journal comique, critique, satirique et moquer*. Paris, n. 36, 5 jun. 1852, p.1. Imagem disponível em gallica.bnf.fr. Acesso em 21 de setembro de 2013.

concentrar sentidos que vão além do poema. Neste exemplo, a vinheta também torna visível uma dimensão semântica que se apoia nas vozes da crítica literária, ao destacarem a presença do condoreirismo (terceira fase da poesia brasileira romântica na qual se articulam figuras de retórica e temas voltados para as esferas social e política) na poesia do poeta baiano. Antíteses, hipérboles, ideais de liberdade, autonomia política, atitudes salvadoras, imagens grandiosas da natureza são, sem dúvida, suscitadas pela vinheta que concentra o máximo de sentido do poema e condensa a poética do autor de “Ao dous de julho”, evidenciando que a ilustração não se resume a captar o puramente episódico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre os objetos-livro que foram estudados neste ensaio, cabe dizer que são obras que receberam tratamento bem diferenciado. Do ponto de vista da materialidade, apresentam alto padrão gráfico e destacam-se por não fazerem parte da série de artefatos produzidos em grande escala. Em sua maioria, tanto o modo de comercialização quanto o de circulação fogem ao convencional. Ora financiados por editora e oferecidos como brinde, ora custeados por sociedade e confraria, ora editados com fins comemorativos, são objetos que se destinam a colecionadores e bibliófilos. Portanto, o endereçamento é restrito e os objetos podem ser considerados como emblema de distinção. Mesmo a leitura das obras estudadas não se realiza apenas com base nos protocolos consagrados, fato já previsto no ato de elaboração do objeto, pois o tratamento diferenciado valoriza papéis sofisticados, marcas d'água, sistema de impressão, ornamentos, tipos elegantes, diagramação do texto, colofão, exemplares numerados, tiragens reduzidas, qualidade das gravuras, relevos, entre outros requisitos, que se caracterizam como parte integrante do ato de leitura e que contribuem para a fruição dos objetos, promovendo, deste modo, uma experiência estética através de um acentuado apelo aos sentidos.

Logo, diante das características apresentadas, os livros de poemas ilustrados que compõem o *corpus* deste ensaio inscrevem-se como objetos que investem no tato, na visão e na audição de ritmos e musicalidade. Não se caracterizando como objetos da esfera cotidiana, recebem tratamento excepcional e são concebidos fora da grade de objetos funcionais e utilitários. Agenciam encontros entre poemas e artes visuais, investem em xilogravura e gravuras em buril assinadas por importantes artistas plásticos. Seguindo muitas vezes a tradição dos livros ilustrados, tiram maior partido

dos negros e brancos puros ou de cinzas e negros, embora possam existir variações na cartela de cor proposta para os objetos produzidos pelo editor e artista plástico Manuel Segalá. Sublinha-se, ainda, que os mesmos tons podem ser empregados com intenções variadas. O emprego de tons negros nas gravuras de Mund Jr. para as poesias de Cruz e Sousa elucida, com clareza, a variação semântica das cores. Dele o artista-ilustrador desentranha o aveludado, as questões étnicas e a noite eterna que orquestram as vocalizações do eu-poético.

No diálogo com o texto, as ilustrações contemplam um elemento lexical de relevo no corpo do poema ou orientam-se pelas estrofes, propondo um conjunto visual que abarca o texto poético na totalidade. Por vezes, a linearidade presente à transfiguração do texto em imagem pode ser desestruturada por um tipo de composição que reúne, de forma orgânica, os elementos textuais mais pertinentes aos princípios da gravura, oferecendo, assim, uma interpretação mais livre do poema e, por isso, favorecendo uma apreensão que não fecha os sentidos para o texto verbal, como se pode observar nas gravuras de Santa Rosa para os poemas de *Espumas fluctuantes* (1944-45) de Castro Alves. A este respeito, Santa Rosa declara: “o que conta para o ilustrador não é o descrito do poema, do conto, do romance, mas a atmosfera espiritual em que se movem os ritmos, os sentimentos, as personagens, o clima que evoca as suas situações íntimas” (SANTA ROSA, 1952, p. 26).

Merece destaque a posição que as ilustrações ocupam no corpo da obra. Elas podem ser dispostas em diferentes posições: na cabeceira da página, no final do poema ou em frente ao texto poético, entre outras possibilidades. Contudo, as disposições de gravuras nas páginas preveem uma circularidade que orienta o movimento do olhar: da gravura para o texto, do texto para a gravura. Em nenhum momento, nas obras analisadas neste ensaio, a relação entre gravura e poema se estabelece de forma hierárquica. Santa Rosa, embora reconhecendo a ilustração como “arte subordinada”, entende também que a ilustração é “um trabalho de penetração e análise” e que, através dele, é possível perceber “a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica como as notas do contraponto” (SANTA ROSA, 1952, p.25).

Em relação aos textos poéticos ilustrados, observa-se que, de acordo com os objetos selecionados para estudo e análise, poetas e poemas já integram o cânone da poesia brasileira e são ilustrados por artistas que, por sua vez, têm reconhecimento no campo brasileiro das artes visuais. Esta conexão se dá de modo dessincronizado, pois os artistas-ilustradores trabalham sobre textos poéticos bem distantes do tempo em que

estão situados. Do ponto de vista do diálogo que se estabelece entre poema, poeta e artista-ilustrador, tal aproximação entre passado e presente não só ressalta o caráter atemporal da arte como também assinala que a ilustração renova as potências do texto poético, pois, ao expô-lo à “luz do dia” (iluminar no sentido tradicional), pode reconfigurá-lo, renová-lo, confrontá-lo e até mesmo salvá-lo das trevas do esquecimento.

Seja, então, registrado neste ensaio que, se os livros de poemas que recebem um tratamento diferenciado favorecem um encontro poético — como disse Santa Rosa— “logo ao primeiro contato com a obra” (p.29), a pesquisa realizada no acervo da Fundação Biblioteca Nacional se distingue pelo empenho de enfrentar a fragilidade e o isolamento que afetam as obras estudadas. Em seus aprofundamentos, ramificações e desdobramentos, a pesquisa ocupou-se em mantê-las vivas no imaginário social e perseguiu a intenção de oferecer bases teóricas que se destinam ao estudo dos possíveis diálogos entre poema e ilustração, palavra e imagem, texto e imagem, bem como às especificidades dos livros de artistas, às formas de leitura e à história do livro no Brasil, através de um exercício que abre espaço, sobretudo, para os sentidos, no modo de abordar os objetos-livro.

6 REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL-Instituto Nacional do Livro, 1986.
- ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (direc.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.2
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Organização de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v.2
- CASTLEMAN, Riva. *Artistas modernos enquanto ilustradores*. Tradução INTRA-Intérpretes e Tradutores Associados. Nova Iorque, USA: Museu de Arte Moderna; Rio de Janeiro: JB Indústrias Gráficas, 1980.
- DEBRAY, Régis. *Manifestos midiológicos*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

_____. *Midiologia geral*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. *Vida y muerte de la imagen: história de la mirada em Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979/2004)*. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; tradução de Marcelo Jacques de Moraes; revisão técnica de João Camillo Penna. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de Raul de Sá Barbosa; revisão da tradução de Monica Stahel. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Presença, 1984. 2 v.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte: Henry Matisse*. Seleção, notas e bibliografia Dominique Fourcade. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAES, José Paulo. Augusto dos anjos e o art nouveau. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SABOURIN, Lise (direc.). *Poésie et illustration*. Nancy: Presses Universitaire de Nancy, 2008. Collection du Centre d'Étude des Milieux Littéraires

SANTAELLA, Lucia ; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTA ROSA, Tomás. *Roteiro da arte*. Rio de Janeiro : Departamento da Imprensa Nacional, 1952. Cadernos de Cultura

