

POEMAS EM MOLDURAS EM REVISTAS ILUSTRADAS DAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Armando Ferreira Gens Filho (UERJ)
armandogens@uol.com.br

RESUMO

A partir de 1870, os periódicos brasileiros passam a dispor de uma série de recursos visuais patrocinados pelo desenvolvimento do parque gráfico nacional e pelo investimento na dimensão técnica. Contudo, a qualidade visual dos produtos gráficos começa a merecer destaque entre o final do século XIX e a primeira década do século XX, quando se verifica uma crescente retorição do estilo *Art Nouveau* que mais tarde viria a se mesclar ao *Art Déco*. Observando-se os periódicos ilustrados destinados ao fomento da cultura, constata-se que, neles, o poema recebe tratamento diferenciado devido à variedade de ornamentos e de ilustração empregada na indústria gráfica. Investigam-se, então, neste trabalho, o etos relativo aos projetos gráficos, a cenografia de poemas e os modos de realização do diálogo entre literatura e arte gráfica, expondo a exame as páginas das revistas *Kosmos* (1904-1909), *Renascença* (1904-1908) e *Careta* (1912-1914).

Palavras-chave: Poesia Brasileira. Texto. Imagem. Revistas Ilustradas.

1. O poema nas páginas da revista *Kosmos*

Encher os olhos é uma expressão informal da língua portuguesa que significa: “o que agradável à vista”, “o que chama a atenção” ou “o que é bonito de se ver” (HOUAISS, 2001, p. 2028). Deslocando a expressão coloquial para o contexto urbano brasileiro situado entre o final do século XIX e início do século XX, a expressão ganha força significativa e intensificadora, pois, nele, se verifica um grande investimento tanto na visualidade quanto na visibilidade.

A sedução exercida pelos panoramas; as sugestões de passeio ao ar livre¹; a novidade dos kinetoscópios e cinematógrafos²; o hábito de

¹ Cf. *Almanaque Laemmert* (1880, p. 1524). “Termina o Jardim em um terraço cercado de bancos, para onde durante as tardes calmosas de verão aflui uma grande concorrência, não só para gozar a viração constante que ameniza aquelas paragens, como para desfrutar o magnífico panorama que à vista se desenrola, patenteando às belezas da poética Guanabara”.

² Cf. Sussekind (1987, p. 40). “Pequenas imagens-que-passam diante de um único olhar, no caso do kinetoscópio; figuras em tamanho natural para plateias de às vezes duzentos espectadores, no do cinematógrafo, um alargamento não apenas das figuras, mas do público potencial para esse desfile de imagens técnicas em movimento”.

mirar vitrines de importantes magazines³; a moda do monóculo⁴; o ato de exibir-se em locais públicos; o largo emprego da fotografia; o comércio de imagens⁵; a proliferação de ateliês e galerias de arte; a visita às exposições universais⁶ e o gosto pelos jornais ilustrados, sem dúvida, comprovam que aos habitantes das cidades impunha-se uma dieta de encher os olhos, estimulada pelo lazer, pelos bens comerciais e culturais.

Para a descrição da dieta de “encher os olhos” que se espraiara por várias dimensões da vida humana em espaço urbano no período já assinalado, segue-se uma nesga que vai privilegiar a aparição de poemas em espaço gráfico. Porém, antes de se iniciar a investida em campo gráfico republicano, para descrever os modos de apresentação dos poemas em dois periódicos brasileiros, é importante que se ressalte o valor concedido à página em perspectiva topográfica, pois, no âmbito dos periódicos, especialmente dos jornais, a primeira página e a inteira destacavam-se pela importância que a elas era atribuída.

Reconhecendo-se que a escassez de espaço era uma das lamúrias mais constantes entre colaboradores de jornais e revistas, depreende-se que, quando uma composição em versos, no final do século XIX e no início do século XX, ocupava toda uma página, tal procedimento representava uma espécie de distinção ou troféu; contudo, o privilégio a ser desfrutado pelos poemas não se concretizava de modo integral, já que, em termos topográficos, este privilégio, em vários periódicos, ficava

³ Cf. Araripe Jr.(1963, p. 147-148). Descrição de um passeio imaginário do poeta simbolista Cruz e Sousa: “E ele, satisfeito, reconciliado com suas dívidas íntimas, destaca-se do grupo, e mais além vai se embevecer diante de uma vitrine cheia de joias, de bibelôs e de todas essas ricas insignificâncias que o japonismo fim de século tem inventado (...). Estuda esses objetos, marca-os na memória; (...) Ei-lo postado na porta do Costrejean. Que riquíssimos móveis de estilo variegado! Que belos bronzes copiados de grandes esculturas!”.

⁴ Cf. Fonseca (1941.) a moda do uso monóculo entre os bacharéis.

⁵ Cf. *Almanaque Laemmert* (1891, p. 814).. A Companhia Tipográfica do Brasil comunicava que era a única oficina heliográfica que em poucos dias era capaz de tirar milhares de exemplares de um retrato ou de qualquer outro original.

⁶ Cf. Turazzi (1995, p. 39). “A fotografia, encarada como espelho da sociedade no século XIX, converteu-se, por isto mesmo, em imagem simbólica das *conquistas* que a ciência dessa mesma sociedade era capaz de alcançar, sendo talvez a mais importante delas a aceitação generalizada da sua própria objetividade e eficácia, tão bem representadas pela imagem fotográfica no recinto das exposições” e Ortiz (1994, p. 54). “Um exemplo sugestivo: as exposições universais. Em alguns centros, como Paris, Londres e Nova York, elas reuniam às realizações econômicas e culturais das nações existentes na face da terra. Eram uma espécie de miniatura do mundo. (...) Qualquer pessoa, num passeio de poucas horas, conhecia diferentes pontos do planeta”.

mesmo reservado à crônica que podia surgir gloriosamente estampada na primeira página, contradizendo o caráter informal a que se atribui ao gênero.

Em relação aos gêneros textuais de maior recorrência, a crônica e o poema tinham espaços garantidos nos períodos ilustrados. A pesquisa acerca da topografia dos gêneros textuais em páginas de periódicos põe em relevo que o soneto italiano era a fôrma de maior circulação. Tal ocorrência explica-se através de suas exíguas proporções e da idolatria que lhe dispensaram os homens de letras, ao transformar o soneto em emblema de classe e mania nacional. Acrescenta-se que a popularidade alcançada pelos quatorze versos coincide com o acentuado desenvolvimento da imprensa brasileira, a partir da segunda metade do século XIX, constituída por uma sociedade grafocêntrica, tendo à frente homens de letras mobilizados pelos ideais republicanos. Tal foi a rapidez com que a fôrma se alastrou pelas páginas de periódicos brasileiros que um representante do Modernismo viu nessa ocupação territorial uma verdadeira epidemia viral – “*sonetococcus brasiliensis*”. (BOSI, 2006, p. 235)

Assim, o grande número de sonetos estampados em jornais e revistas permite inferir que um dos alvos perseguidos por tais veículos era a difusão de cultura literária. Por isso, na qualidade de disseminadores de informação e formação, jornais e revistas incentivaram a aproximação entre literatura, artes gráficas e plásticas, através de vívida convivência estabelecida entre artistas plásticos, escritores e tipógrafos que frequentavam as salas de redação e as oficinas tipográficas.

Observa-se, ainda, que o estreito contato entre arte e técnica torna-se um forte aliado para combater as constantes ameaças do transitório que costumavam aniquilar os periódicos, pois, na árdua missão de garantir a fidelidade do leitor-consumidor ao produto e de driblar os percalços materiais para manter as publicações em série — quase sempre na dependência de assinaturas e subscrições como garantia de sobrevivência —, lançavam mão de variados recursos oferecidos pelo parque gráfico, com a finalidade de permanecer no mercado.

Na luta pelo custeio de sucessivas edições, os responsáveis pelos periódicos eram levados a lançar mão de expedientes que serviam de iscas visuais ao leitor-consumidor, de sorte que não hesitavam em acionar uma variedade de material tipográfico disponível na indústria gráfica, como bem comprovam os recursos aplicados à ornamentação de poemas. Como se pode deduzir, a aparição de poemas em folhas volantes assegu-

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

rava às composições em verso uma dimensão enunciadora que, investindo na relação entre arte e técnica, instituiu níveis de tensão entre a obra e o tratamento a elas destinado nas prestigiosas páginas dos jornais e das revistas.

Um bom exemplo do tratamento visual concedido a poemas encontra-se na revista *Kosmos* (1904-1909), cujo projeto gráfico buscava elaborar uma imagem de elegância e bom gosto através do largo emprego do estilo *Art Nouveau*; marca registrada da revista, que se definia como um veículo endereçado a leitores pertencentes a um segmento urbano ilustrado, sedento de estampas e de verniz de cultura, segundo informações de Antonio Dimas, em *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos, 1904-1909* (1983). Em suas páginas, o saber era concebido apenas como signo de curiosidade e atração, pois, em suas formas estereotipadas de reportagem com farta documentação fotográfica, os ingredientes eram o exótico, o pormenor, o progresso e as sociabilidades, a saber: “Construção naval indígena”; “Os recifes frente à capitânia de Pernambuco”; “Concurso de beleza infantil”; e viagens pelo Brasil.

Do ponto de vista gráfico, a solução da capa da revista *Kosmos*, referente ao n. 3, de março de 1904, configura-se como um típico exemplar. Tirando partido do estilo *Art Nouveau*, investe em elementos pictóricos já consagrados: linhas sinuosas, efeito serpentino, formas fitomórficas e biomórficas, arranjos florais, entre outros. Nota-se que a semântica visual decorrente da articulação entre os vários elementos pictóricos patenteia não só as ideias de movimento e continuidade, mas também concretiza o sentido de reunião e conagração culturais presentes ao perfil da revista, na exata medida em que lhe reforça visualmente a feição enciclopédica tão bem glosada no nome *Kosmos*, uma vez que, em suas páginas, encontra-se reunida uma vasta gama de assuntos literários, artísticos e científicos.

Ainda do ponto de vista gráfico, há que se ressaltar que estilo *Art Nouveau*, eleito como identidade gráfica da revista *Kosmos*, não se restringia apenas à composição das capas. Ali compareceu em vinhetas, frisos e vistosas molduras que envolviam poemas de consagrados autores nacionais. Como se pode deduzir, a aparição de poemas, nas páginas da *Kosmos*, reveste-se de uma proposta enunciadora que enceta possíveis relações entre imagem e texto, entre obra e ornamentação, entre leitor e po-

ema no que diz respeito a uma cenografia⁷⁷ que parece querer suplantar o texto escrito. Contudo, a cenografia de apresentação de poemas, nas páginas da revista *Kosmos*, não será sempre a mesma; especialmente quando a revista entra na fase declínio e a identidade gráfica, tão bem assinalada pelo estilo *Art Nouveau*, vai perdendo vigor, à medida que uma nova proposta de estilização se apresenta como tentativa de reerguer o padrão dos tempos de glória.

As transformações que começam a prefigurar o declínio e, conseqüentemente, a saída de circulação da revista *Kosmos* também atingem o modo de aparição dos poemas. Assim, ao lado da costureira moldura floral, alguns poemas passam a ser ilustrados, enquanto outros compartilham a mesma página ou desfrutam de uma página inteira, separados ou adornados por frisos e vinhetas ainda sob a influência do estilo *Art Nouveau*, como ocorre no tratamento gráfico dispensado à composição de Luiz Edmundo, intitulada “Olhos tristes”, publicada em maio de 1904.

No entanto, em março de 1904, ainda é possível deparar-se com a cenografia padrão destinada a guarnecer poemas nas páginas da revista *Kosmos*, em seus momentos de maior prestígio. Destaca-se, pois, um significativo exemplo para ser analisado. Trata-se do soneto de Alberto de Oliveira, intitulado “Taça de Coral” (*KOSMOS*, ano 1, nº 3, mar. 1904). Vê-se, de imediato, que o poema, ocupando uma página inteira, surge adornado por uma moldura *Art Nouveau*, na qual se combinam flores e motivos geométricos.

A moldura que envolve o poema de Alberto de Oliveira segue o estilo talharim — *style nouille* — como bem assinalam as linhas entrelaçadas e sinuosas que formando arabescos enfatizam a noção de continuidade. Não há quebras. Linhas curvas e formas arredondadas conjugam-se para conferir leveza à moldura, dando a ilusão de que o conjunto flutua na página. Tal efeito decorre das inúmeras inflexões adquiridas pelas linhas na trajetória que cumprem, a saber: saindo do buquê e a ele retornando, sem permitir que o leitor possa realmente identificar o ponto de união tal o sentido orgânico do arranjo gráfico. Sendo o volume e o peso do conjunto maior que as áreas de grafismo do poema, o soneto ocupa

⁷⁷ Para um conceito de cenografia do poema, toma-se como base a seguinte posição de Dominique Maingueneau: “É possível confrontar as cenografias das obras com suas condições de transmissão. No caso das novelas de Maupassant, por exemplo, deve-se considerar o hiato entre o tipo de comunicação que sua difusão implica nos jornais parisienses de grandes tiragens e as cenografias de suas narrativas” (p.134).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

uma posição mais alta, a fim de inibir a ruptura do equilíbrio compositivo, o que vem reafirmar que a solução gráfica funciona mais como embalagem decorativa do poema do que como ilustração propriamente dita. Apenas de longe dialoga com o conteúdo do poema; este, de amplo influxo Rococó:

Lícias, pastor – enquanto o sol recebe,
Mugindo, o manso armento e ao largo espraia.
Em sede abrasa, qual de amor por Febe,
– Sede também, sede maior, desmaia.

A sensualidade das linhas curvas, aliada ao buquê de magnólias, esboçam muito tenuemente um possível diálogo entre os versos e o arranjo gráfico da moldura que, ao isolar o soneto, alça-o muito mais à categoria de objeto precioso; uma “joia” parnasiana.

Pelo motivo já exposto, a solução aplicada à moldura do poema de Alberto de Oliveira corresponde a uma técnica de enriquecimento visual, pois seu emprego consiste em capturar o leitor pelos olhos, de forma a levá-lo a um êxtase visual, assim como confere ao poema um lugar de destaque, contribuindo, sobremaneira, para o enobrecimento do produto. Então, a moldura, na qualidade de embalagem, veste literalmente o poema que vai fulgurar sobre a página “numa encenação gloriosa e numa ostentação sacralizante”. (BAUDRILLARD, 1980, p. 205)

Nota-se que o tratamento gráfico dispensado ao poema “Taça de Coral”, de Alberto de Oliveira, corrobora a ideia de que se trata de uma modalidade de enunciação, cujo trabalho gráfico, em convergência para o público-leitor, incumbe-se de reafirmar a identidade e o perfil da revista *Kosmos*, ao combinar intenção estética, componentes industriais e valor mercadológico. Portanto, ao se apresentar como edição de luxo para atender a um público sequioso de ascensão cultural, o projeto gráfico da revista *Kosmos* se ancora em um estilo eminentemente decorativo — o Art Nouveau – e em grande voga nas artes gráficas e visuais, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, tido como signo de requinte e refinamento.

Como já se destacou, a cenografia empregada na apresentação de poemas nas páginas da revista *Kosmos* não manteve o padrão inicial, quando a revista entrou em fase de declínio. De início, variando sobre as possibilidades oferecidas *pele Art Nouveau*, a identidade gráfica foi, aos poucos, enfraquecendo a cada tentativa de estilização. O poema, em lugar da costumeira moldura floral, passou a receber tratamento variado, e, por mais contraditório que possa parecer, será na fase de declínio que o

ornamental cede a vez à ilustração, uma vez que não há mais porque se manter fiel ao estilo *Art Nouveau*, marca gráfica identitária que começara a perder a força significativa. Constituiu-se, pois, em um exemplo claro da passagem do ornamental para a ilustração, a cenografia concedida ao soneto “Dor suprema”, de Mário Pederneiras.

A ilustração de “Dor suprema” assinada pelo irmão do poeta, Raul Pederneiras, dialoga diretamente com o soneto. Uma figura masculina, tendo às mãos à cabeça, em sinal de tormento, se posta no centro do desenho, situando-se no lugar onde se encontra uma concentração de tom escuro. No lado esquerdo da área de grafismo, existe uma figura feminina, representação simbólica da poesia, que cresce em direção ao alto, na mesma parte em que a concentração de tom é mais intensa. Já no alto, do lado esquerdo, como se irrompesse das trevas, localiza-se uma cabeça, tendo um colarinho de luz ao seu redor. O investimento na luminosidade em contraste com os tons escuros sugere que a área sobre a qual aparece o poema possa expandir-se, promovendo zonas de resistência e confluência entre o verbal e o não verbal. Por sua vez, o diálogo que se instala entre o poema e a ilustração reforça a condição agônica do eu lírico:

E que exurja da Treva em que ando agora imerso,
Para eterna viver aqui – marmorizada –
Na tristeza imortal da Lágrima e do Verso.

Dando continuidade à perquirição da cenografia de poemas em periódicos ilustrados, vale consultar a revista *Renascença* (1904-1908) que surge em março de 1904, para concorrer com *Kosmos*. Com uma fisionomia muito próxima a da concorrente, vai assentar sua identidade gráfica nas orientações do estilo *Art Nouveau*, definindo-se também como uma revista de letras, ciências e artes.

2. O poema nas páginas da revista *Renascença*

De imediato, chama a atenção o projeto gráfico da capa da revista *Renascença* (n. 7, set.1906) pela intensidade com que investe nas sobreposições. Assim, no alto da capa, encontram-se uma borboleta com asas abertas, e, logo acima, o nome da revista grafado em letra-fantasia. Da parte inferior da página sobe, em direção à cabeceira da capa, um enorme e alto buquê, arredondado nas laterais e cujas flores vão reunir-se sobre as asas do lepidóptero. Sobre o lado direito do buquê, está o sumário e no esquerdo, a ele sobreposto, encontra-se o retrato da personalidade homenageada: Dr. Paulo de Frontin. Como se pode observar, a descrição do

projeto gráfico põe em relevo duas características marcantes: a ênfase no pormenor e o *horror vacui* tão a gosto do *Art Nouveau* que se explicita na sobreposição de elementos presentes à zona de grafismo.

O projeto de capa da revista *Renascença* em destaque tira partido de motivos floral e animal, seguindo de modo bem fiel as orientações do estilo *Art Nouveau* que, por sua vez, são reforçadas pelo movimento ascensional e pela leveza decorrente da imagem da borboleta com asas abertas, pela utilização de tons pastel, assim como pelas transparências que revelam um fundo azul. As referências claras ao estilo *Art Nouveau*, especialmente no que diz respeito aos motivos fitomórficos e biomórficos, cumprem o papel de elaborar uma cenografia que realça o mundo natural, com o firme propósito de estetizar um produto produzido por máquinas, embora o emprego intenso da fotografia em suas páginas, contraditoriamente reforçasse as dimensões técnicas e a escala industrial da revista *Renascença*, já que se tratava de um veículo a ser consumido em grande escala.

A despeito da contradição evidenciada no projeto gráfico da revista *Renascença*, nele encontra-se coerência simbólica. A borboleta, marca da revista, insinua-se como símbolo de renascimento, reforçando, no plano gráfico, a proposta do veículo que, se exibia como “órgão de um movimento regenerador estético” (1904), em prol da cultura brasileira, assumindo publicamente a responsabilidade de reabilitar um contexto artístico que, na óptica de seus dirigentes, já se apresentava debilitado.

Coerente com o perfil exibido em seu número de estreia, a revista *Renascença* assim como a *Kosmos* dispensava especial atenção às composições em verso. No entanto, ao contrário da revista *Kosmos*, onde vistosas molduras guarneciam os poemas, a *Renascença* traz, na seção “Os Nossos Autógrafos”, de setembro de 1904, em uma página inteira, o soneto “Círculo Vicioso”, de Machado de Assis, manuscrito e emoldurado com simplicidade. Compreende-se que o poema manuscrito era uma cenografia criada por um processo fotomecânico, uma vez que, parecendo abolir as fronteiras entre o manuscrito e o impresso, falseava uma peça tida como única, criando um tom de intimidade e aproximação entre leitor e autor, graças a um recurso técnico.

A versão fac-similada do poema de Machado salienta a necessidade de a publicação trazer à cena o manuscrito para exibir as possibilidades dos recursos técnicos, mas também para presentear o público burguês, oferecendo a ele, como brinde, uma página que parece ser original.

Como é dada a perceber, a técnica do *fac-símile* falseia o retorno da escrita manual, já recalçada pelo aparecimento da tipografia e do uso da máquina de escrever, este já disseminado a partir de 1875, na Europa. A *Renascença* oferta, pois, ao público um manuscrito sem rasura, sem correções e sem acertos; um texto legível que parece ter sido diligentemente copiado por seu autor, para a ocasião. Muito provavelmente, tratava-se de uma página destinada aos “coleccionadores” de brindes de revista.

O manuscrito *fac-similado* permite avaliar que o talhe da letra de Machado de Assis evidencia uma escrita intelectual, grafismo no qual se imprimem os traços culturais daquele que escreve, ressaltando a importância da força social e cultural de uma escrita bem talhada, como bem atestavam os anúncios de professores de caligrafia que circulavam nas páginas do *Almanaque Laemmert*. Fica muito evidente que a escrita caligráfica, enquanto técnica e marca de classe, convertia-se em fonte de ensino e de aprendizagem, deslizando dos limites da ação didático-pedagógica para converter-se em instrumento, via de acesso, ferramenta e rosto gráfico para as pessoas letradas.

O certo é que a reprodução do soneto de Machado de Assis, escrito de próprio punho, figurava como valioso brinde, porque permitia aos leitores contemplarem, em segundo lance, o ritmo regular, o equilíbrio, a rapidez e a economia do traço caligráfico do poeta, em um tempo em que a escrita, o corpo e o ato criativo já haviam perdido seus elos, face à mecanização e industrialização crescentes. O soneto “Círculo Vicioso”, que fora publicado em 1901, na edição *Poesias Completas*, pela Garnier, naquele número da revista *Renascença*, recuperava as marcas humanas da escrita, a saber: gestos e volteios visíveis no grafismo proveniente do jogo muscular entre mão e braço, sob o comando do cérebro e o influxo do sentir.

Com base na seção “Os Nossos Autógrafos”, conclui-se que a revista *Renascença*, enquanto produto da indústria cultural, se serve dos meios técnicos de reprodução a fim de criar uma cenografia e oferecer aos leitores poemas manuscritos, dando-lhes a ilusão da posse de um objeto único, uma página destinada a colecionadores de produtos industriais, a quem, possivelmente, o efeito produzido pelo processo fotomecânico importava mais do que o valor dos objetos únicos e originais. Por esse motivo, o tratamento concedido ao soneto “Círculo Vicioso”, de Machado de Assis, apresenta-se como uma forma de ilustração, na exata medida em que se trata de uma cenografia que promove o aparecimento do recalçado – a escrita manual.

3. *O poema nas páginas da revista Careta*

Relevante exemplo sobre a cenografia de poemas em periódicos ilustrados encontra-se também na revista *Careta*, quando ali, entre 1912 e 1914, Olavo Bilac publica vários sonetos cuja ilustração ficará a cargo de J. Carlos. De acordo com Ivan Teixeira, o poeta “prepara os originais de *Tarde* (1919), a partir de recortes das edições em periódicos, sobretudo da revista *Careta*”. (TEIXEIRA, In: BILAC, 1997, p. LXXVIII). Esta informação faz conhecer não só parte do processo organizacional do último livro de Olavo Bilac, como também ressalta o valor que o poeta atribuiu aos sonetos que publicara nas páginas do referido periódico ilustrado, demonstrando que nem sempre poemas publicados em jornais ou revistas foram considerados como artigo de ocasião.

Por outro lado, desperta certa curiosidade o fato de o poeta ter transposto para o livro os poemas sem as ilustrações de J. Carlos. Haveria muito que se especular sobre tal exclusão; no entanto, para não fugir da linha de perquirição adotada sem uma resposta plausível, teve-se em conta que os poemas foram desgarrados das respectivas ilustrações, porque, sendo Bilac um homem de letras, marcado pelas crenças e convicções grafocêntricas do século XIX, não concedesse à imagem o merecido valor. O fato é que os poemas sem as ilustrações de J. Carlos perderam a força sêmica que o diálogo entre texto e imagem promovera. Compreende-se ainda que esta cisão afetasse o princípio de conjunto indissociável estabelecido, nas páginas da revista *Careta*, pela cenografia aplicada ao soneto de Olavo Bilac.

Retornando à proposta de estudo da cenografia dos sonetos de Olavo Bilac nas páginas da revista *Careta*, destaca-se, para tal fim, o poema intitulado “Hino à tarde”, publicado em 22 de março de 1913, e que surgirá na página de abertura do último livro de Olavo Bilac — *Tarde* (1919). A cenografia do poema recorre à moldura, só que, em lugar do ornamento, J. Carlos propõe uma moldura na qual isola uma cena que vai dialogar diretamente com o soneto de Olavo Bilac. Elaborada de acordo com o estilo *Art Nouveau*, a moldura apresenta uma figura feminina que avança em direção a um céu cheio de nuvens, impregnado pela escuridão da noite e pontilhado de estrelas. Sublinha-se que ilustração é policromática, mas as tensões entre as nuances do branco e do preto destacam-se com mais intensidade, realçando visualmente os seguintes versos do soneto:

Amo-te, ó tarde triste, ó tarde augusta, que entre
Os primeiros clarões das estrelas, no ventre,
Sob os véus do mistério e da sombra orvalhada. (BILAC, 1997, p. 269).

Na figura feminina que avança em direção ao céu, os traços do estilo *Art Nouveau* se mostram de forma muito evidente, seja no caráter ascensional e nas transparências, seja na voluptuosidade e na teatralidade com que a figura se dirige ao alto. Entenda-se ainda que J. Carlos materializa a “Alva” em uma figura de mulher, porque o poema de Olavo Bilac suscita tal aproximação, como bem ilustram os seguintes versos:

Glória jovem do sol no beco de ouro e chamas,
Alva! Natal da luz, primavera do dia,
Não te amo! Nem a ti, canícula bravia,
Que a ti mesma te estruis no fogo que derramas. (BILAC, 1997, p. 26)

O processo de personificação também é aplicado à tarde, mas a ilustração de J. Carlos prioriza o tom crepuscular a que o poeta faz alusão. Assim, através de uma cartela de cores que investe no preto, no branco e no alaranjado, J. Carlos representa a chegada da tarde, esta fração de tempo marcada pela tensão entre luz e sombra, do ponto de vista cromático:

Traz a palpitar, como um fruto do outono,
A noite, alma nutriz da volúpia e do sono,
Perpetuação da vida e iniciação do nada. (*Idem*).

O projeto de ilustração concebido por J. Carlos também permite que nele se veja a sensualidade que se concentra na abordagem pictórica que o poeta faz da realidade exterior, especialmente no processo de personificação. Orientando-se pelas marcações textuais, J. Carlos investe no contorno do corpo, no volume do busto, na expressão de êxtase e nos cabelos longos e revoltos para construir visualmente uma dimensão erótica presente ao léxico do poema: “esplendor”; “volúpia”; “véus de mistério”.

Do ponto de vista cromático, cabe ainda dizer que a ilustração de J. Carlos reforça visualmente a cartela de cores empregada pelo poeta com a finalidade de criar pictoricamente a instalação da tarde sobre a terra. Se o léxico do poema incorpora vocábulos como “ouro”, “chamas”, “fogo”, “auriflamas”, “clarões”, “luto”, “véus”, “sombra” para “pintar” a chegada da tarde, a ilustração do poema não se dá de modo diferente. J. Carlos lança mão de uma cartela de cores em que predominam nuances e saturação do claro e escuro, para criar o efeito de que a claridade e a reverberação da luz solar – tom alaranjado – começam a ser eclipsadas pela ambiência noturna que se insinua sobre a terra.

Quanto ao caráter dinâmico proposto pela ilustração, pode-se dizer que os olhos se exercitam em duas direções: de baixo para cima e de cima para baixo. Se a figura feminina – “Alva” –, transformada em um bibelô de *laliq* pela transparência de cristal que lhe dá forma, ascende ao céu; a noite, por sua vez, vem descendo à terra, como a engolir a área em que a luz solar ainda permanece. O caráter dinâmico captado pela ilustração também se apresenta no soneto “Hino à tarde”, tanto no plano da sintaxe quanto no do ritmo. Segundo se observa, os versos picotados por vírgula e travessão criam um ritmo aligeirado, enquanto as inversões dos termos sintáticos impõem um dinamismo característico dos torneios frasais.

Cumprido esclarecer que a relação entre a moldura e o poema de Olavo Bilac promove conclusões importantes sobre o diálogo entre texto e imagem, quando se examina o conjunto visivo. Em um primeiro lance, observa-se que a moldura lembra o formato de “C” invertido contendo a ilustração de J. Carlos, enquanto a caixa destinada a conter o poema sugere ter engolido parte da ilustração. Dessa perspectiva, parece que a ilustração prevalece sobre o poema, já que ela ocupa a maior parte da página e o poema vem espremido em um retângulo que avança ilustração adentro. Tal cenografia instaura uma tensão espacial e demonstra com clareza uma espécie de disputa territorial no âmbito da página. Salta ainda aos olhos a função dupla da moldura, pois, ao mesmo tempo em que demarca a área da ilustração, ela também garante o poema, colocando em evidência que tanto o soneto quanto o conjunto ilustrativo estavam sob o controle da ordem da diagramação.

4. *Uma conclusão*

Dando acabamento à perquirição da cenografia de poemas em periódicos ilustrados, constata-se que os quatro poemas colocados em evidência – “Taça de coral”; “Dor suprema”; “Círculo vicioso”; “Hino à tarde” – permitem entrever o emprego de recursos técnicos e artísticos pela indústria gráfica, para dar conta do forte apelo à visualidade e à visibilidade, assim como, buscando mapear os espaços reservados à aparição de poemas, revelam que a aplicação de molduras se tornou um procedimento recorrente para isolar e destacar a composição poética, causando um efeito semelhante ao produzido pela redoma, de modo a reforçar a estética do tempo – a arte pela arte –, por se compreender que tal procedimento elevava os poemas à categoria de objetos valiosos, seja do ponto

de vista da preciosidade (a joia rara), seja da perspectiva litúrgica (o relicário).

Enquanto a moldura isolava os poemas e simultaneamente reivindicava do leitor-espectador um olhar platonizante regulado por fronteiras bem definidas, a distinção, a preservação e a sacralidade decorrentes de tal arranjo gráfico entravam em conflito com a natureza efêmera dos veículos em que eles apareciam estampados. A pretendida preservação dos poemas e o conceito de perenidade almejado para o labor artístico são abalados pelas características dos veículos nos quais as composições em versos são estampadas. Por isso, esboroam-se em face à periodicidade das revistas ilustradas e transformam-se em produtos descartáveis. Contudo, esse processo de desvanecimento só poderá ser detido pelo zelo de colecionadores e/ou autores, como se observou no procedimento adotado por Olavo Bilac para compor seu último livro – *Tarde* –, já que, de modo geral, os leitores em sua maioria tinham/têm os periódicos na qualidade de produtos a serem deitados fora após a leitura.

Ainda sobre o emprego de molduras, percebe-se com nitidez que a cenografia empregada na apresentação de poemas favorecia-se do *topos ut pictura poesis*, dinamizando, do ponto de vista da ilustração, um gosto estético e uma orientação de base retórica, então muito em voga no campo literário brasileiro de início do século XX: o poema como quadro. A ênfase na descrição, a poética sensualista, a materialização da ideia do poema, o largo emprego do cromatismo, a presença de figuras retóricas destinadas ao ornamento, sem dúvida, colaborava para que a concepção de poema como quadro se fixasse no cenário nacional, embora tal concepção já vigorasse a partir das últimas décadas do século XIX.

Como se pôde ver, a cenografia também podia realizar-se através de vistosas molduras ou do processo fotomecânico, como o *fac-símile*. Neste exemplo, encontra-se uma intenção da esfera do ornamental, pois ali estavam em jogo interesses de ordem midiática, voltados para a sedução e para as expectativas do leitor, oferecendo a ele, por um preço módico, a reprodução de um pseudovalioso documento que, graças, ao poder da técnica, trazia à cena pública um documento cujo acesso, a princípio, se restringiria a um privilégio a ser desfrutado por um seletivo grupo. Portanto, não há como negar o caráter democratizante presente a este tipo de ornamentação.

Vale frisar que as molduras em dimensão gráfica podiam distanciar-se dos enunciados dos poemas, quando investiam nas marcas retóricas

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

do *Art Nouveau*: linhas sinuosas, formas fitomórficas e biomórficas. Eram clichês cuja proposta tinha como meta atrair a atenção do leitor para o ornamental, reforçando uma modalidade artística representante das “camadas dirigentes, da burocracia culta e semiculta, das profissões liberais habituadas a conceber a poesia como ‘linguagem ornada’”. (BOSI, 2006, p. 234)

Contudo, fica patente ainda, no desenvolvimento desse trabalho, que nem sempre as molduras eram padronizadas. Foram apresentados exemplos em que elas propunham um diálogo entre texto e imagem, como as de “Dor suprema” e “Hino à tarde”. Nos dois poemas, as molduras não se configuram apenas como recurso isolante e ornamental, uma vez que saem do esquema padronizado de motivos florais e linhas coleantes e passam a funcionar como espaços destinados à ilustração, sem abandonar, contudo, o estilo *Art Nouveau* que, em muitos casos, irá se mesclar-se ao *Art Déco*. De acordo com análises de “Dor suprema” e “Hino à tarde”, é importante enfatizar o franco diálogo entre os poemas e as suas respectivas ilustrações, porquanto as molduras deixam de ser apenas recurso isolante para funcionar como continente da ilustração. Cabe ainda dizer que, se as molduras encerram o poema transposto em imagens, elas parecem querer eclipsar os poemas, deixando transparecer uma rivalidade entre texto e imagem.

Justifica-se, por fim, porque inicialmente se disse que *Kosmos*, *Renascença* e *Careta* eram revistas de *encher os olhos*. Nelas, a ênfase no visual permitiu encetar um rico diálogo entre poesia e ilustração, desde o seu sentido mais amplo. Além disso, este diálogo expõe com muita clareza um momento extremamente fecundo em que a poesia e artes visuais, sob o signo do *Art Nouveau*, se aproximavam para apresentar ao público das revistas um modo de ler regulado por dois registros bem distintos: o do texto e o da imagem. Simultaneamente, este diálogo propôs cenografias autárquicas ou não para inserir os poemas em uma conjuntura histórica que lhes dispensava tratamento gráfico-comercial com o claro objetivo de atingir o aqui e o agora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMANAQUE *Laemmert* (1870 a 1900).

ARARIPE JR. *Obra crítica* (1850-1900). Rio de Janeiro: MEC, Casa de Rui Barbosa, 1963, vol. III

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad.: Artur Mourão. Portugal: Edições 70, 1988.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Edição organizada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CARETA. Rio de Janeiro, ano VI, n. 251, m. 1913.

DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos, 1904-1909*. São Paulo: Ática, 1983.

FONSECA, Gondin da. *Biografia do jornalismo carioca (1808-1908)*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOSMOS. Rio de Janeiro, ano I, n. 3, m. 1904.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad.: Marina Appenzeller. Revisão da tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RENASCENÇA. Rio de Janeiro, n. 7, set. 1904.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.