

**COLEÇÃO MANUEL SEGALÁ:  
LIVROS DE POEMAS ILUSTRADOS**

Armando Gens (FBN, UERJ e UFRJ)  
[armandogens@uol.com.br](mailto:armandogens@uol.com.br)

No sentido de forjar uma transmissibilidade (Cf. BENJAMIN, 1987, p. 234) é que se apresenta a coleção Manuel Segalá. Para tanto, cabe esclarecer de que espécie de coleção esse trabalho irá ocupar-se. Aqui, o termo coleção atrela-se a uma base editorial e em torno dela se reúnem livros de poemas de diferentes autores, publicados por uma mesma editora em atendimento a demandas específicas de uma determinada faixa de tempo, no campo cultural brasileiro. É necessário explicar que a coleção tomou corpo à medida que, a cada consulta aos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional, obras iam sendo incorporadas a um conjunto que privilegiava as relações entre poesia e ilustração, a saber: texto e imagem. Das consultas, surgiu uma coleção (desentranhada de outras coleções possíveis) que contempla poemas ilustrados de autores nacionais que foram publicados pela Philobiblion, editora que tinha a frente o artista, impressor, poeta e editor Manuel Segalá (1917-1958).

Segundo se observa, o nome da editora de Manuel Segalá – Philobiblion – deixa bem claro o diálogo que mantém com a obra de Richard de Bury (1287-1345), intitulada *The Philobiblon* (1334), pois, como o bispo de Durham, Manuel Segalá nutria uma grande paixão por livros. Do ponto de vista gráfico, suas edições citavam procedimentos gráficos medievais e renascentistas como uma “*tentative éperdue de réparation et suture, une tentative qui s’applique électivement à ce que la mécanisation de l’écriture nous a fait perdre*.”<sup>33</sup> As *plaquettes*<sup>34</sup> que estão armazenadas nos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional testemunham o caráter artesanal que Manuel Segalá impunha ao seu trabalho, ao imprimir poemas em uma prensa manual que ele próprio denominou de “Verônica”. Um antropônimo muito sugestivo e que estabelece veios comunicativos entre o artista e a hagiografia, uma vez que, segundo al-

---

<sup>33</sup> “tentativa desvairada de reparação e sutura, uma tentativa que se aplica eletivamente àquela que a mecanização da escrita nos fez perder.” (THÉVOZ, 1989, p. 63).

<sup>34</sup> As *plaquettes* que servem de objeto de estudo a essa comunicação fazem parte do acervo do Setor de Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional. Devido à delimitação do número de páginas, não foi possível anexar as reproduções fotográficas dos objetos analisados. Optou-se, assim, pela descrição sucinta dos livros-objetos.

guns textos, Verônica, ao enxugar o rosto de Jesus com um pano, estampou ali a imagem do filho de Deus. O cruzamento de tais redes acentua não só as marcas da sacralidade nos trabalhos do artista, como também promove uma franca analogia com o processo de impressão do rosto de Cristo – impressão com sangue, suor e terra –, pois, de acordo com o glossário de *Elementos do estilo tipográfico*,

O verbo “sangrar” significa alcançar a borda da página impressa. Já o substantivo “sangramento” se aplica a um impresso sem margem. Se uma imagem é impressa além da linha de corte, irá sangrar quando a página for refileada. Fotografias, linhas, figuras sólidas e retículas ou padrões de fundo podem frequentemente sangrar. Já os tipos raramente o fazem. (BRINGHURST, 2005. p. 363)

Os vínculos com a memória livresca, a sacralidade e o diálogo com passado histórico ou mitológico não terminam na prensa manual – Verônica –, eles se estendem ainda à revista que Manuel Segalá imprimiu, ilustrou, encadernou e distribuiu gratuitamente na segunda metade do século passado. Com o título de *A sereia*, fez circular um periódico que tinha como objetivo dedicar-se integralmente à poesia. Embora houvesse a previsão para dez números, a revista não foi além do quarto número, tendo sido extinta em fevereiro de 1956.

O exame da identidade gráfica da revista de Manuel Segalá comporta uma dimensão emblemática. A gravura da sereia, marca da revista, reforça visualmente a relação com o gênero lírico, como bem sugere o sinuoso rabo que termina em forma de lira: um dos atributos presentes na representação iconográfica do ser mitológico. O periódico consistia em uma tomada de posição no campo da poesia e repropunha uma imagem de vocalidade que se fortalecia visualmente como um canto que não se deixava vencer pelas artimanhas da técnica em um tempo de acentuado desenvolvimento industrial, em franco contraponto ao modo com que Ulisses lidou com as sereias.

Em relação aos livros impressos e ilustrados por Manuel Segalá, observou Ênio Silveira – editor da *Civilização Brasileira* –, nas páginas do *Correio da Manhã* (SILVEIRA, 1958, p. 3), que os trabalhos realizados por Segalá não se coadunavam com o mundo capitalista, por se tratar de um trabalho típico de artesão. 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, assumiria 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 recommençar 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!” (LOBO, 1955, p. 1)

A fala de Manuel Segalá dá a exata medida de sua relação com o trabalho e com a prensa manual – Verônica. Existia mesmo um forte vínculo de tal natureza entre o artesão e sua ferramenta 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.

O ano de 1955, muito intenso para Manuel Segalá, foi marcado por um grande número de eventos, congressos e campanhas que tinham como objetivo investir na difusão do livro e na leitura. As páginas do *Correio da Manhã*, entre tantos outros periódicos, documentaram esse momento importante para a história da leitura e do livro no Brasil. Por exemplo, em 10 de maio de 1955, no auditório do PEN CLUBE, aconteceram debates públicos que giraram em torno da situação do escritor no Brasil. O evento fora promovido pela instituição A Casa dos Escritores. O tema do primeiro debate tratou das relações entre escritor e editor e teve como participantes: Afrânio Coutinho, Eugenio Gomes, José Lins do Rego, Malba Tahan, Carlos Ribeiro, José Olympio, entre outros. Em 26 de outubro de 1955, o *Correio da Manhã* trazia a seguinte reportagem: a inauguração, na Cinelândia, da Feira do Livro do Rio de Janeiro. Idealizada por Carlos Ribeiro, tinha como meta levar a literatura ao público potencial que, diante das exigências da vida moderna, não tinha tempo para frequentar livrarias.

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” (SILVEIRA, 1955, p. 2), 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 alertando que o contato compulsório com o

livro levava-o (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.

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 desse trabalho não se destinam ao mero consumo. Fora do comércio, endereçam-se à fruição e estimulam os sentidos. Foi com muita propriedade que Josué Montello, na seção “Areias do tempo” (MONTELLO, 1956, p. 5), sublinhara que a edição de *Eugênia*, 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”.

Tendo por ponto de partida esse tratamento de objeto precioso que Manuel Segalá aplicava aos livros que imprimiu, editou e ilustrou, coloca-se em análise a *plaquete* que traz o poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Soneto da Buquinagem”. Através do manuseio da obra é possível verificar que o editor segue padrões estabelecidos para a confecção da *plaquete* artística, uma vez que, se configurando como objeto híbrido, congrega tipografia, artes gráficas e artes plásticas, de forma a potencializar um formato editorial cuja circulação se dá de forma restri-

ta por se tratar de uma edição com o propósito claro de ser ofertada como presente de natal.

Do ponto de vista da materialidade, “Soneto da Buquinagem”, tratado por Manuel Segalá, tem as seguintes dimensões: 12.5cm x 16.7cm (aproximadamente). Respeitando os padrões estabelecidos para confecção de *plaquetes*, comprova-se que as dobras da folha da capa do objeto aparecem em seu interior e, para melhor guarnece-lo, empregou papel transparente e fino na cor azul. A xilogravura de Manuel Segalá está posicionada *in-front* à folha de rosto. Em seguida, surge o soneto fac-similado, trazendo a assinatura do poeta. E bem defronte à reprodução realizada por meios fotomecânicos, localiza-se o soneto impresso. As páginas seguintes são dedicadas à autenticação do objeto pelo autor e ao colofão estampado na forma de mãos postas em sinal de oferecimento e que traz informações bem pontuais acerca da impressão: mês, ano, objetivo e cessão do poema pelo autor.

A relação entre imagem e poema, à primeira vista, pode sugerir que se trata de puro ornamento, já que a ilustração não aparece ao lado do poema. Contudo, a xilogravura causa maior impacto visual e, ao mesmo tempo, estreita os elos de sentidos com o poema, ao investir em: luminosidade controlada, profusão de livros em estante e mesa, organizados em diferentes posições. Embora distante do poema, a imagem reinterpreta o tema do soneto de Carlos Drummond de Andrade.

Observa-se que a presença humana manifesta-se indiretamente através dos livros. E, devido à composição do ilustrador, o excesso e o empilhamento dão conta da metáfora – “mar de livros” – explicitamente determinada no soneto. As referências textuais – à “meia-luz” e a “Lucrécio” e “Villon” (ANDRADE, 1955, p. s/nº) – também orientam a ilustração. Os livros situados em primeiro plano, à feição de alfarrábios, evocam os grossos volumes, símbolos de erudição e valor cultural. Tanto o soneto quanto a imagem propõem um diálogo com o passado e com arquivos da memória, através de uma confluência de temporalidades. Por isso, se voz do soneto enuncia “e conforta /no tempo de papel tramar de novo/ nosso papel, velino, e nosso povo/é Lucrécio e Villon, velhos autores, aos novos poetas muito superiores.” (*Ibidem*), a gravura dinamiza imagens típicas de tempos passados.

Interessante notar que o diálogo e os conflitos estabelecidos com arquivos da memória gráfica delineiam-se com muita clareza nesse formato a que se denomina *plaquete*. Enquanto a xilogravura, a letra capital

ou letrinha e o título vermelho estabelecem conexões com o período medieval, o poema e a assinatura em fac-símile reapresentam o manuscrito e criam tensões no plano da composição que se apresenta como um misto: artesanato e indústria. Se por um lado este misto comprova que obra não estava totalmente infensa às influências de processos utilizados pela indústria do livro; por outro lado, tal misto enriquece visualmente o objeto, porque traz para cena gráfica uma espécie de suplemento que a técnica desbancou, ou seja, as marcas da subjetividade e do corpo do poeta que foram abolidas pela padronização e pela regularidade das fontes disciplinadas pelo trabalho topográfico.

Dando continuidade ao estudo de livros de poemas ilustrados que integram a referida Coleção Segalá, entende-se que o poema *Saudade*, de Da Costa e Silva, propõe um desafio ao ilustrador, por se tratar de uma imagem complexa e sensível a ser representada. Interessa à natureza desse estudo analisar como o artista lidou com uma imagem abstrata e não figurativa que emana de uma vocalização poética. Interessa saber ainda como ilustrou um sentimento sem forma definida, porque sempre aberto a concretizações em infinitas imagens na perspectiva poética.

Vale conferir como Manuel Segalá solucionou no plano da ilustração o famoso soneto de Da Costa e Silva. Na perspectiva da materialidade do objeto, a *plaquete* na qual se imprimiu e ilustrou o soneto do poeta amarantino tem dimensões bem diferentes daquelas em que se estampou o “Soneto da Buquinagem”. Medindo aproximadamente 16 cm x 23 cm, portanto mais larga e mais alta que a *plaquete* de Carlos Drummond de Andrade, desta se aproxima por conta da identidade gráfica que Manuel Segalá impunha às suas obras. Embora pudesse variar o formato, não abria mão das citações medievais claramente expostas no título, na letra capital e na cartela de cores (o preto, o verde e o vermelho). Observa-se ainda que certos padrões relativos à confecção de *plaquete* artística são mantidos: a capa com as dobras para dentro; papel fino e transparente de cor vermelha guarnecendo o interior do objeto; colofão em forma de janela aberta de par e em par, trazendo em cada uma das bandas um coração vazado.

Quanto ao soneto, a temática da saudade se desenvolve no espaço e no tempo, com destaque nas relações consanguínea e espacial. Existe um investimento muito acentuado na esfera dos sentidos – auditivo e visual – na elaboração poética do tema, como bem demonstram, por exemplo, os seguintes versos: “Noites de junho... O caburé com frio...”/ [...] / E, ao vento, as folhas lívidas cantando/ As mortalhas de névoa sobre a

serra...”; “Gemidos vãos de canaviais ao vento”; “O mugido dos bois da minha terra...” (SILVA, 1955. p. s/nº).

Som e sentido, sucintas descrições e marcas grafêmicas contribuem sobremaneira para enfatizar o efeito lírico que surge do grau de pertencimento que a voz poética mantém com o espaço de origem e de uma continuidade forjada pelo predomínio de verbos no gerúndio e de construções nominais com a finalidade de esbater distâncias. Em relação às imagens da saudade no poema, “mãe”, “terra”, “rio”, “pássaro”, “bois” elaboram núcleos ideativos com certa autonomia discursiva, mas que, no conjunto, promovem uma imagem global da saudade que a voz poética exterioriza. Expressivamente movimentado, o poema evidencia que os componentes da saudade participam de um fluxo que se realiza através de uma apreensão tensional entre a terra e o céu, o vegetal e o animal, o humano e a água.

Nessa *plaquete* artística, a ilustração localiza-se diante do texto. Ali, cores, superposições e núcleos ideativos do soneto se reúnem sem uma ordenação lógica ou mimética. Padrões de fundo e perspectiva ingênua reforçam a ênfase telúrica presente ao poema e investe em uma composição *naïfe*. A xilogravura em cores apela para um movimento ascensional presente na vegetação, nos chifres do boi, na crista e na cauda do pássaro e traz para o plano da figura a elevação sacralizada com que a voz rememora a terra natal. Ainda em relação ao conjunto ilustrativo, o sol ganha maior destaque não só em virtude da proporção avantajada com que é representado, mas também por sugerir que explode tropicalmente sobre os elementos que compõem a cena. Do ponto de vista da cartela de cores empregada na xilogravura, a figura do sol destoa pela intensidade cromática e conquista uma força expressiva na paisagem quase onírica.

Na ilustração do soneto “Saudade”, de Da Costa e Silva, Manuel Segalá selecionou componentes lexicais específicos a serem representados. O humano não comparece à ilustração entre outras ausências. Entretanto, tal ausência não interfere na relação entre o poema e a ilustração, pois a distribuição das figuras concretas contempla uma imagem paradisíaca que está em estado latente no soneto. A superposição das figuras dinamiza este estado através de uma organização espacial que busca um efeito de integração sem limites muito definidos, já que a página, além de servir de suporte à gravura, cria um efeito fenestral, por onde se mira uma paisagem que em nada se aproxima do clichê. Vale ressaltar, ainda, que a cartela de cores tira partido das cores da bandeira brasileira: verde,

azul e amarelo, reforçando cromaticamente a brasilidade da voz poética. Nessa proposta de ilustração, prevalece uma autonomia interpretativa por parte do ilustrador que aciona o diálogo de uma paisagem interior – a saudade sentida pela voz poética – com uma paisagem exterior que rompe com um modelo de representação pictórica tradicional.

Outro exemplar que participa da referida coleção Segalá, embora não se configurando como *plaquete*, intitula-se *Pequeno oratório de Santa Clara*, de Cecília Meireles (1955.). O livro cuja capa foi elaborada segundo um Livro de horas vem acondicionado em um escrínio – uma embalagem em forma de oratório – pintado à mão, enquanto os tipos fazem referência ao passado da tipografia. 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.

Será do ponto da materialidade que o livro mais atrai e instiga. A par da ilustração, é o objeto em si mesmo que chama atenção do leitor-espectador. A recepção da obra na internet ilustra muito bem tal dimensão, pois os comentários unanimemente destacam o continente – o escrínio. As atenções se voltam para o efeito que o objeto causa, isto é, a imagem que o projeto gráfico suscita. A proposta, no entanto, não parece ser a de se sobrepor ao conteúdo, já que texto e imagem se conjugam de modo orgânico, na exata medida em que as marcas concretas de sacralidade propõem estreito diálogo com o poema hagiográfico, ao se reapropriar do formato do *Livro de Horas* e aplicar ao escrínio uma forma que evoca uma peça do mobiliário sacro. Assim, as relações entre texto e imagem no *Pequeno Oratório de Santa Clara* não se restringem somente à ilustração do poema, mas inclui um tipo de imagem que se elabora a partir do momento de contemplação do objeto: uma imagem integrante que pode contribuir para o apagamento da importância da leitura do poema.

Isto posto, cabe enfim elencar algumas conclusões parciais, visto que a pesquisa que se desenvolve na Fundação Biblioteca Nacional ainda foi totalmente concluída. Do ponto de vista da relação texto e imagem, as *plaquetes* artísticas investem na xilogravura, gravuras em buril, gravuras em vidro, processos já legitimados pela tradição tipográfica, e tiram maior partido do preto e do branco, embora haja variações na cartela de cor.

No diálogo com o texto, as ilustrações são quase sempre literais e orientam-se pelas estrofes, propondo uma interpretação visual bem linear. A linearidade presente à transposição do texto em imagem pode ser em parte desestruturada por um tipo de composição que reúne, de forma orgânica, os elementos textuais mais afeitos ao desenho, oferecendo uma interpretação mais livre do poema e, por isso, favorecendo uma apreensão que promove novos sentidos para o texto verbal e cria paisagem inusitada.

Sobre os objetos analisados nesta comunicação, neles texto e imagem já não se relacionam de forma hierárquica, embora seja importante ressaltar que embalagens-simulacro possam empanar o livro e o poema impresso. No entanto, será o simulacro que amplia os sentidos do vocábulo imagem, pois há que se considerar aquela que emana da experiência de contemplar o objeto e que promove, por vezes, formas de “ver” e “ler” nas quais a imagem, o poema, a *plaquete* e o livro já não são fracionáveis.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Soneto da buquinagem*. Rio de Janeiro Philobiblion, 1955.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Rua de mão única*. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, V. 2
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico* (versão 3.0). Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad.: Raul de Sá Barbosa; rev. da tradução Moníca Stahel. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- HAVELANGE, Carl. *De l’oeil et du monde: une histoire du regard au seuil de La modernité*. Paris: Arthème Fayard, 1998
- KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Presença, 1984, 2 v.
- LOBO, Flávia da Silveira. O milagre, de novo. *Correio da Manhã*, 22 abr. 1955, 1º Caderno, p. 1.

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

MONTELLO, Josué. Areias do tempo. *Correio da Manhã*, 10 jan.1956, p. 5

NUNBERG, Goffrey. (Ed.). *The future of books*. With an afterwords by Umberto Eco. USA: University California Press, 1996.

SILVA, Da Costa e. *Saudade*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1955, p. s/nº.

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

\_\_\_\_\_. Um povo vale pelo que lê. *Correio da Manhã*, 10 dez. 1955, 1º Caderno, p. 2.

THÉVOZ, Michel. *Détournement d'écriture*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.