

**FOTOGRAFIA COMO ILUSTRAÇÃO
NOS POEMAS DA REVISTA CARETA**

João Cláudio Martins (UERJ)

jcmartinsffp@gmail.com

Armando Gens (UERJ)

armandogens@gmail.com

RESUMO

No início do século XX, as revistas ilustradas passaram a dispor de uma série de recursos visuais oferecidos pelo avanço do parque gráfico e pelo investimento de fotografias nos periódicos ilustrados. Foi nesse espaço inovador que a *Careta*, objeto desse estudo, ofereceu ao leitor diversos assuntos nacionais e internacionais que eram documentados pela fotografia. Nesse universo de informações e fotografias, a revista ilustrada, em questão, também, assumia o estilo *Art Nouveau* como identidade gráfica. Além do emprego documental, vê-se que, ao manusear a *Careta*, na primeira década novecentista, a fotografia serviu de ilustração para os poemas brasileiros. Investiga-se, então, a fotografia na qualidade de ilustração, uma vez que ela passou a dividir e a compor o espaço gráfico com o desenho, pois, destaca-se que tanto a fotografia quanto o desenho serviram de guarnição para diversos poemas. Diante disso, recorre-se à história da fotografia na tentativa de estabelecer os pontos de contatos entre fotografia e desenho. Em linhas finais, este estudo visa a discorrer sobre o papel da fotografia como ilustração, estabelecendo um diálogo entre literatura e artes visuais.

Palavras-chave: Fotografia. Ilustração. Poema. Revista Careta. Art Nouveau.

1. Introdução

A revista *Careta* fundada, em 1908, por Jorge Schmidt, foi uma revista enciclopédica que abarcava diversos assuntos referentes ao início do século XX, entre eles política, cultura, moda, literatura etc. Levando ao leitor um cenário atualizado da época, o periódico, em questão, oferecia aos leitores, tanto da cidade do Rio de Janeiro quanto do interior, um cenário atualizado. Foi neste cenário que os mecanismos inovadores apareceram, são eles: as ilustrações, os desenhos e as fotografias.

Ao explorar tais mecanismos, J. Carlos foi o colaborador de destaque que, ao tratar dessas técnicas, não pode deixar de ser mencionado nesse universo de imagens. O criador das melindrosas teve sua vida atrelada à história da *Careta*, por anos de colaboração e inovação no periódico. Nesses anos de dedicação à revista fluminense, o *designer* gráfico firmou uma forte parceria com Olavo Bilac, no período compreendido entre 1912 a 1914. Foi neste momento que J. Carlos ilustrou exclusiva-

mente os sonetos do poeta parnasiano. União que conferiu beleza e dinamismo, à luz do *Art Nouveau*, às páginas da revista *Careta*.

Este estudo tem por objetivo analisar o trabalho inovador de J. Carlos, relacionando-os às fotografias e à literatura. Cabe ressaltar que, depois de várias investidas na tentativa de aproximar as ilustrações de J. Carlos aos sonetos de Olavo Bilac, surgiu a curiosidade de estudar a fotografia nas páginas do veículo fluminense, pois as imagens fotográficas, assim como o desenho, ilustraram e emolduraram a literatura brasileira na *Careta*. Sublinha-se que as imagens fotográficas disputavam espaço com o desenho e com as outras artes. No entanto, este artigo visa a discutir as questões que envolveram o âmbito da imagem fotográfica na *Careta*, seja ele social, político, cultural, e, também, sua função enquanto moldura e ilustração.

No entanto, este ensaio não visa apenas a discutir as questões históricas, políticas e sociais no âmbito fotográfico, visa, também, a abarcar as diversas perspectivas sobre a imagem fotográfica, como representação de um desejo ou de um pensamento. Para tal, precisa-se reconhecer o poder da fotografia de intervir na realidade e produzir efeito e afeto sobre o espectador. Mas, antes de adentrar no poder da imagem fotográfica e na reverberação dela sobre quem a observa – o espectador –, faz-se necessário um breve passeio sobre a história da fotografia.

Nesse veio, a fotografia será analisada primeiramente sob a ótica historicista, na tentativa de apontar a relação direta e indireta com o desenho, suas relações e seus conflitos. No segundo momento, será analisado o poder da imagem fotográfica enquanto ilustração e moldura. Porém, antes de abordar a dimensão histórica da fotografia, tem-se por foco, nesse momento, apresentar os processos que geram a fotografia, pois são eles que promovem o material que será estudado – a fotografia. Ora, a câmera aliada à física e química pode copiar, descrever, reproduzir, delinear, representar, a imagem capturada pelo olho.

Em outras palavras, percebe-se que a câmera pode ser a metáfora do olho, uma vez que ela é capaz de produzir uma imagem que “ganha uma certa vida própria e se torna real de uma maneira não previsível e acaba se sobrepondo aos projetos discursivos que normalmente a determina”. (SCHØLLHAMMER, 2014, p. 109). Depois de debruçar sobre pensamento de Karl Erik Schøllhammer, e, somando à ideia de Roland Barthes que determina a fotografia como “inclassificável” (BARTHES, 2012, p. 15), destaca-se que a fotografia, enquanto imagem, é, muitas ve-

zes, polissêmica. Ancorado nas perspectivas dos pensadores acima, este artigo segue a linha de não determinar, criar ou usar um conceito único de fotografia, pois o que se pretende aqui é identificar os pontos de contatos entre fotografia/ desenho e como esses contatos funcionam na produção de uma imagem que guarnecia a literatura brasileira na revista *Careta*. Para isso, recorresse-se à história da fotografia aliada ao desenho e à literatura no periódico.

2. Uma breve história da fotografia

A história da fotografia foi ligada, por muito tempo, à criação do desenho. Contudo, Antes de avançar nessa união entre desenho e fotografia, faz-se necessária uma curta abordagem sobre a história da fotografia, para, depois, prosseguir no que diz respeito ao poder da imagem fotográfica e a relação dela com o desenho e a poesia brasileira nas páginas da *Careta*. Diante disso, precisa-se apresentar ao leitor as três grandes partes da história fotográfica e os dois grandes movimentos ligados a ela, porque tais partes e movimentos servem como pano de fundo deste artigo. Ademais, tem-se por objetivo criar uma base para avançar no que diz respeito à potência que a imagem fotográfica abriga e a relação do espectador com ela como se fosse viva. Viva, porque transmite àquele que a observa uma relação direta ou indireta no seu mundo de representatividades.

Podendo dividir a história da fotografia em três partes, cabe, agora, introduzir a primeira parte. Esse primeiro momento histórico está relacionado à invenção de um aparelho constituído por um caixilho e por um visor com o qual o olho pode observar o objeto. Inventado para copiar uma imagem, no início do século XIV, o aparelho era capaz de reproduzir a imagem observada. Cabe ressaltar que a evolução desse instrumento marca esta primeira fase da história. No segundo momento dessa fase inicial da fotografia, em 1615, segundo Amar Pierre-Jean (2007), Morolais cria o conhecido pantógrafo, objeto conhecido para aumentar e diminuir o desenho. Mas, é em 1848 que há a primeira revelação da imagem latente por Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre, pioneiros que estão vinculados aos avanços fotográficos. Com a descoberta do daguerreótipo, a fotografia vai se aprimorando.

A segunda parte está ligada à invenção de William Henry Fox-Talbot – criador do calótipo –, em 1841. Esta descoberta resultou, então, no que seria, mais à frente, a fotografia moderna, a que conhecemos co-

mo: negativo-positivo. No mais, aliada à física e à química, a fotografia foi se desenvolvendo a partir das observações e experimentações. Um exemplo desse avanço, ligado aos experimentos químicos, foi o *Flash*, inventado, em 1830, por Harold Eugene Edgerton que, depois de muitas investidas experimentais, criou a fórmula para este avanço tecnológico.

A terceira parte, depois do calótipo, diz respeito ao aparecimento do colódio úmido e do gelatino-brometo de prata, na metade do século XIX. Estes materiais foram importantes para o avanço da fotografia, pois, por serem mais acessíveis, proporcionaram uma grande exploração da imagem fotográfica. Sublinha-se que, no período oitocentista, houve um barateamento do material fotográfico e, por isso, a fotografia passou a ser mais explorada. Posto isto, destaca-se que, anteriormente, os materiais eram caros e eram usados por uma classe abastada.

Depois de apresentar um resumo das três partes históricas sobre a concepção da fotografia, este ensaio volta-se, nesse instante, aos dois grandes movimentos fotográficos, a saber: a similitgravura e o documentarismo. De primeiro, apareceu a similitgravura no final do século XIX. Esta técnica “consiste em reproduzir uma fotografia por meio de uma trama que converte as semitonalidades em pequenos pontos maiores ou menores e em relevo”. (PIERRE, p. 33, 34). Foi neste momento que surgiu o picturalismo, movimento de fotógrafos que se apropriaram de novas técnicas para “enaltecer as transmissões das sensações percebidas pelo olhar, rechaçando a grande aridez da precisão fotográfica”. (PIERRE-JEAN, 2007, p. 88)

Tal movimento tratava as fotografias em processos com tinta óleo, cola ou carvão. Ou seja, isto caracterizou a fotografia picturalística como verdadeira obra de arte, aproximando-a, mais uma vez, da fotografia artesanal, das artes plásticas e do desenho. Conforme assegura Jean Pierre, em *História da Fotografia* (2007), houve uma influência recíproca entre arte e fotografia, a partir das técnicas usadas para montagem, como por exemplo: “o enquadramento, a desfocagem, o instantâneo, o efeito de profundidade de campo, entre outros”. (PIERRE-JEAN, 2007, p. 95)

Sem dúvida, isso denota o caráter inovador da fotografia no final do século XIX, pois ela não estava apenas para capturar mimeticamente um objeto, mas reproduzir o que era observado dentro de uma perspectiva artística e modificá-lo através de uma interpretação de mundo, assim, “tanto quanto as pinturas e o desenho” (SONTAG, 2004, p. 17). Nota-se mais uma vez que a fotografia se aproximado desenho e das técnicas de

reprodução artísticas em vários momentos históricos, dividida por um campo mimético que investia na reprodução pela reprodução, ou por um campo artístico que se valia da reprodução da imagem submetida a efeitos de embelezamento.

Em seguida, foi a vez do documentarismo. Este movimento contrapôs aos picturalistas, pois os envolvidos com o documentarismo tiravam partido da fotografia de um momento real da sociedade. Também, estavam interessados em uma reprodução cujo olhar era documental, etnológico e sociológico, principalmente em relação às crises econômicas e sociais, tendo como ambição um retrato não adulterado por montagens e embelezamento da sociedade em tempo atual. Cabe ressaltar que muitos fotógrafos que formavam o movimento picturalista abandonaram esse campo, que tinha como característica paisagem de natureza, bustos, nus, cenas de gênero e marinha, para lançar seu olhar documental na tentativa de capturar a sociedade no tempo real às crises, às guerras e, principalmente, às transformações urbanas.

3. *A fotografia na Careta*

Depois deste breve passeio, tendo como enfoque a história e os movimentos da fotografia, ressalta-se que muitas revistas no início do século XX saíram de circulação e outras tantas apareceram. Do ponto de vista do designer gráfico, esses novos periódicos que surgiram “consolidavam o modelo já consagrado localmente dos periódicos com imagem litografadas, apenas esporadicamente deu espaço destacado à fotografia” (ANDRADE p. 69, 72). Ou seja, segundo o autor de *Do Gráfico ao Fotográfico: A Presença da Fotografia nos Impressos*, os periódicos, no final do século XIX e início do século XX, adotavam a imagem litografada como tradição no uso de imagens em revistas brasileiras e, eventualmente, davam lugar a fotografia.

Voltando, nesse momento, à ideia central desse texto: analisar a imagem fotográfica enquanto ilustração e moldura nas páginas da revista *Careta*, resgata-se que a fotografia ainda não tinha seu espaço determinado nos periódicos fluminenses. Entretanto, destaca-se que, no início do século XX, o Rio de Janeiro passou por mudanças significativas no que diz respeito ao espaço geográfico da cidade e na postura de seus habitantes. Envolvida nesse processo de transformação da capital, a *Careta* começou a explorar a fotografia como artifício para atrair leitores. Além

disso, se firmou como veículo de modernidade da cidade do Rio de Janeiro.

Oferecendo o panorama real das mudanças sociais, a revista ilustrada informava os mais variados códigos sociais. Nesse jogo de novas posturas, sublinha-se que a população fluminense passou por uma modelagem parisiense, foi a – *Belle Époque* – se instalando na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Dentro dessas mudanças significativas, a *Careta* não estava fora dessa nova ordem de embelezamento. E, para se firmar como veículo da modernidade, o periódico investia nas linhas coleantes do *Art Nouveau* e no uso de fotografias. Desse modo, as linhas sinuosas juntas à fotografia e ao desenho tornaram-se, então, identidade gráfica das revistas da *Careta*.

Foi nesse cenário de linhas coleantes que a fotografia começou aparecer com mais frequência nas revistas ilustradas, uma vez que ela foi capaz de oferecer uma imagem instantânea mais próxima do real. Partindo desse ponto, a fotografia, na *Careta*, começou a se tornar constante. Ela estava em quase em todo o corpo do veículo, além do mais, disputava com o desenho e com outras artes. Contudo, vale ressaltar que isso só foi possível graças ao momento de modernização no Rio de Janeiro, o que destaca o alto valor dado ao instantâneo em um momento de transformação, adaptação e controle, vividos na/pela cidade fluminense.

Reforçando o que foi dito acima, as fotografias “tornaram-se uma útil ferramenta dos Estados modernos na vigilância e no controle de suas populações cada vez mais móveis” (SONTAG, 2004, p. 16). Tendo em vista a virada do século XIX, no começo do século XX, a fotografia tinha o papel didático de mostrar, ao leitor, elegância, costumes, posturas a serem vividos e reproduzidos pela população leitora. Ou seja, a *Careta*, entre outras revistas ilustradas foi uma “coleção de fotos potenciais que permitiu uma difusão sempre crescente da mentalidade que encara o mundo”. (SONTAG, 17)

Partindo da citação de Susan Sontag em *Sobre Fotografia*, destaca-se que a *Careta* funcionava como álbum fotográfico, pois, oferecia à população diversos assuntos e variadas fotografias, suscitando, então, uma conduta social a ser seguida pelos leitores. A fotografia foi demasiadamente usada. As imagens fotográficas guarneciam desde capa a quase todo interior do veículo, estavam juntas ao desenho, à literatura, às reportagens, à culinária, à propaganda, aos velórios, entre outros diversos assuntos.

A fotografia registrava todos os momentos. A câmera passou a ser o olho mecânico. E ao aprofundar a ideia de câmera como olho, nota-se que ela exercia um papel de detetive, pois estava sempre pronta a registrar um momento. Susan Sontag, autora que embasou este ensaio, chama esse fato de – *mementori*. Ela ainda completa o seguinte: “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”. (SONTAG, 2004, p. 26)

Susan Sontag revela que a fotografia congela um determinado momento da história, cultivando alguma situação específica. Tal situação favorecia o uso da fotografia de modo midiático, pois, ela, na *Careta*, reverberava a vida, os modos, as relações dos habitantes que desfilavam pelas franjas da cidade do Rio de Janeiro. Além do mais, as fotografias denunciavam as mudanças vividas pela/na cidade fluminense, conforme já mencionado. Em síntese e em conjunto com Susan Sontag, tirar foto virou um hábito, um evento que fazia parte daquela época inicial do século XX. De fato, a fotografia estava presente no dia-a-dia, registrando o *mementori* dos passeantes que circulavam na região central do Rio de Janeiro.

A partir daí, busca-se compreender o uso da fotografia na *Careta*, para isso, destaca-se que o periódico em questão funcionava como um veículo da indústria cultural, voltada ao consumo e aos processos de modernização da cidade do Rio de Janeiro. Por isso, fica claro o uso excessivo da fotográfica, pois, desse modo, a *Careta* se tornava cada vez mais popular e atraía mais leitores. Então, entende-se que, ao considerar o periódico como fonte de informações, é importante sublinhar que a revista foi fundamental na construção da fomentação social. A *Careta* assumia cada vez mais seu papel de veículo modernizador da Cidade capital. Voltando-se ao uso das fotografias nas páginas da *Careta*, nota-se que a imagem fotográfica funcionava como moldura ou ilustração, mas a arte que estava em evidência ainda era o desenho. A fotografia ainda estava entrando no cenário gráfico.

Diante do que foi discutido até aqui, conclui-se que a fotografia, no início do século XX, tinha seu valor artístico eclipsado em função do caráter publicitário. Isto está de acordo com o estudo teórico de Boris Kossoy, pois, para ele:

as revistas ilustradas ainda utilizavam a fotografia dentro dos padrões tradicionais de décadas anteriores de forma estática, mera ilustração dos textos. Sua

força documental ou expressiva era atenuada em função do caráter ilustrativo em que eram diagramadas e das vinhetas e ornatos que as ‘emolduravam’. Ainda estava por acontecer no Brasil a mudança radical do conceito quanto ao seu uso nas páginas das revistas ilustradas (KOSSOY, 2014, p. 90)

Segundo Boris Kossoy, ainda não havia no Brasil uma mudança radical no caráter ilustrativo. Isto mostra que a fotografia assumia funções distintas, mais uma vez, a saber: como ilustração e moldura. Como ilustração, a imagem fotográfica tinha o valor de destaque, favorecia o entrosamento com o texto, permitindo, desse modo, um campo gráfico equilibrado. Nesse sentido, o olho, quase sem se mexer, conseguia acompanhar todas as figuras dispostas na página. Todavia, como moldura, a fotografia que guarnecia o texto não tinha nenhuma utilidade, a não ser a visual. Muitas das vezes, só preenchia a página. Já nesse caso, o olho atento a todas as imagens, não parava, direcionando o foco às diversas dimensões iconográficas. Mas essas duas vertentes serão discutidas mais à frente, quando forem analisados os poemas ilustrados e emoldurados por fotografia.

Há um grande salto no que diz respeito à fotografia como ilustração. A imagem fotográfica começa a assumir, ainda no início do século XX, um lugar de destaque, uma vez que esta imagem tem o mesmo tratamento das outras artes visuais. Ressalta-se, que o uso da fotográfica em periódicos firmava estes como veículos modernos. Porém, vale apontar que a modernização aproximou, mais uma vez, a fotografia às artes plásticas e ao desenho. Ela ainda não tinha conseguido assumir um lugar de destaque, pois competia com as outras artes.

Com essa aproximação, houve diversos avanços no que diz respeito às técnicas para se trabalhar a fotografia. Desse modo, vê-se que a imagem fotográfica começou a aparecer como imagem de distinção na página da *Careta*, assumindo, desse modo, um papel que antes só cabia ao desenho e as artes plásticas, como já mencionado anteriormente. Nessa perspectiva artística, as imagens fotográficas foram usadas como “produtos do consumo, mitificados pela publicidade; a figura humana retorna às telas e passa a tema dos artistas”. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 7)

Ou seja, a fotografia de homens e mulheres tornou-se cada vez mais presentes nas revistas ilustradas. A fotografia reascendeu os motivos de inspiração das artes plásticas: a face humana. Mas, não se limitou apenas a figura do homem e da mulher. Ela também registrou uma determinada paisagem, um momento, pois, segundo Susan Sontag, a foto-

grafia pode congelar uma fatia específica como forma de proporcionar ao espectador uma intenção do editor, direta ou indireta daquilo que a imagem reproduziu. Na tentativa de fortalecer o que foi levantado anteriormente, evoca-se a voz crítica de Boris Kossoy na qual esclarece o foco dos editores ao escolherem a imagem fotográfica, ele diz que a fotografia estava voltada:

às vistas urbanas, adentrando pelas principais artérias e praças da metrópole, documentando sua dinâmica, seus edifícios, seu transporte e face do povo. Seu trabalho não se detém aí: também retrata os personagens da cultura e das artes, compondo, no seu todo, um recorte sensível e abrangente dos cenários e personagens da cidade. (KOSSOY, 2014, p. 95)

Ao manusear a *Careta*, nota-se, através de suas páginas, que ela possuía fotografias de todos os tipos e gêneros, paisagens, desde as imagens mais exóticas as mais elegantes. Contudo, as figuras femininas que ilustravam os poemas, geralmente, apareciam com mais destaque. Também eram frequentes nos temas como, por exemplo: “A vida elegante”, “As artistas e a moda”, “Instantâneos”, “A moda em Paris”, entre outros. Evocando distinção, foram representadas por fotografias de damas da alta sociedade.

Poucas foram as fotografias de homens que estampavam a literatura, estas estavam direcionadas às ilustrações bélicas, aos confrontos, aos esportes, como, por exemplo: “A conflagração europeia”, “A guerra”, “Conferência literárias”, “A esquadra inglesa”, “Na zona do crime” entre outros. Isto ratifica o exposto acima, na tentativa demonstrar o uso da fotografia através da intenção dos editores em separar as imagens de gêneros nas suas respectivas manchetes. Ademais, ressalta-se que as imagens fotográficas de paisagens apareciam, mas eram menos frequentes. Somente as fotos marinhas, os pontos turísticos do Rio de Janeiro e o banho de praia tinham algum destaque, entretanto todas tinham um caráter didático que era apresentar ao leitor, a moda e a postura daquele grupo de pessoas que posavam para fotografia.

Abra-se, aqui, um parêntese, para dar espaço às fotografias da periferia e da “limpeza” feita por Pereira Passos no centro da Cidade do Rio de Janeiro. Estas entram no quadro das exóticas e foram mais próximas daquelas que fariam parte do movimento da fotografia documental, que, mais tarde, seriam usadas como fotografias históricas. Já as de registros sociais, foram voltadas aos eventos públicos, como, por exemplo, inaugurações, discursos políticos, e, também, as fúnebres, como a do Barão do Rio Branco que rendeu cinco fotografias em duas páginas da *Careta*.

Por fim, do ponto de vista da análise iconográfica, não há como negar a importância da fotografia na documentação dos acontecimentos. Diante do que foi exposto, ressalta-se que a imagem fotográfica tem o poder de transformar fatos do cotidiano em imagens de grande impacto, dando maior valor àquele acontecimento estampado, por isso o uso dela junto à literatura tinha uma intenção promovida pelos editores. Depois de apresentar um resumo histórico e uma introdução sobre a fotografia na *Careta*, na seção seguinte, serão analisadas as fotografias que dialogavam com a literatura brasileira no referido periódico.

4. *Analisando os poemas ilustrados e emoldurados por fotografia na Careta*

Partindo do conteúdo histórico e da formação do poder da imagem fotográfica, avança-se na análise dos poemas ilustrados na *Careta*. Para tal, sublinha-se que a modalidade do visível aliada a acontecimentos históricos aproxima a fotografia ao desenho. Este exemplo de fotografia como ilustração pode ser visto na imagem do poema “Floral”, publicado, na *Careta*, em 1912, n. 242, p. 13. A fotografia funciona como ilustração para alguns poemas, assim como o desenho de J. Carlos para o poema de Raimundo Monteiro. Como ilustração, exemplo destacado, ela ganha espaço, mas o desenho que obtém mais realce. Vê-se que a fotografia, por muitas vezes, sobreposta pelas linhas coleantes do *Art Nouveau*, dentro de tripés ou caixas que sustentavam o corpo do soneto, alcançava um lugar de destaque na página. Observe, na figura abaixo.

No primeiro olhar, observa-se que a fotografia está centralizada na parte superior do espaço topográfico, tendo como corpo o soneto “Floral”, de Raymudo Monteiro. Ao mirar o cenário gráfico, destaca-se, nesse exemplo da imagem acima, a força das linhas sinuosas do *Art Nouveau* que, onduladas, jogam com a fotografia feminina, formando o desenho de dois pelicanos e a imagem de duas crianças na parte inferior da página. Partindo ao aspecto semântico, sublinha-se que, de cunho cristão, o poema exalta a fauna, a flora e a presença do feminino, pois, tal presença aliada à natureza forma a base para os versos de Raymundo Monteiro. Isto pode ser entrevisto através da sintonia entre as duas figuras de pelicanos nas laterais e da figura feminina representada pela fotografia, além do campo semântico.



Abre-se, aqui, outro parêntese para analisar o desenho cristão do pelicano em comunhão com a fotografia e ao poema. Frente ao sentido religioso da poesia, ressalta-se que a imagem do pelicano remete ao sacrifício para o catolicismo. Tal ato pode ser observado no verso “virgem

das mágoas humanas” se alimenta dos versos feitos de flocos de “almos carinhos”, em “Das tuas horas Marianas”. A ideia de se alimentar dos versos, nas horas marianas, evidencia o aspecto sentimental da voz poética, pois, ela, diante de uma imagem solar da natureza, sente-se com a alma partida. No entanto, a voz permite que a dama se alimente do seu sentimento. Ou seja, um sacrifício metafórico, que pode ser visto como um desenho que complementa e adorna a fotografia. Nesse caso, o desenho passa a dialogar com a imagem fotográfica.

Prosseguindo, sabe-se que, ao analisar o campo semântico de “Floral”, resgatando o que foi dito acima sobre um aspecto solar, o poema trata de uma imagem que evoca os aspectos da natureza em contraponto aos sentimentos da voz poética. Isto pode ser observado através da cena criada na primeira estrofe:

Enquanto as aves em bando
Tontas de vida e de luz,
Se perdem, voam cantando
Pelos espaços azuis,

este cenário de pássaros, proposto pelo poema, configura um quadro de natureza alegre. A figura de aves que voam e cantam é emersa pela vida e pela luz. Como já mencionado, em contraponto ao sentimento da voz poética, observa-se a melancolia presente na quarta estrofe, quando ela diz:

E penso que a primavera,
Fugindo por toda a parte,
Me torna quem antes era,
E a alma comigo reparte!

Depois de mostrar esse contraponto entre a paisagem da natureza e os sentimentos da voz poética, o estudo volta-se à análise do âmbito estético do poema. Diante disso, ressalta-se que, na primeira estrofe, o aspecto cromático presente na poesia de Raymundo Monteiro, configura uma característica iluminada e radiosa, na qual a voz poética anuncia uma paisagem solar que pode ser entrevista pela cor alaranjadas das linhas *Art Nouveau* para adornar tanto a fotografia quanto o poema. Contudo, trata-se de uma paisagem primaveril que deixa a voz poética saudosa que, pensando em sua musa, sente-se com a alma repartida ao lembrar-se dela.

Tendo analisado a fotografia como ilustração, agora, é a vez de discutir o papel dela enquanto moldura. Sabe-se que, nesta função, ela tinha o papel de suporte, sem nenhuma conexão com a literatura, apenas adornava a página, mesmo que, por muitas vezes, recortada, colada, so-

breposta, reduzida, ela estava presente no campo topográfico. A revista *Careta* de modo geral, por se tratar de um veículo midiático, continha em suas páginas diversas informações e, entre estas, a fotografia estava presente na montagem iconográfica. Um exemplo claro pode ser observado na imagem abaixo. Nota-se que, nessas duas páginas da *Careta*, algumas fotografias serviram de molduras, porque, não tinham relação com os poemas. Diante disso, parte-se, agora, para um exemplo claro. Vê-se:

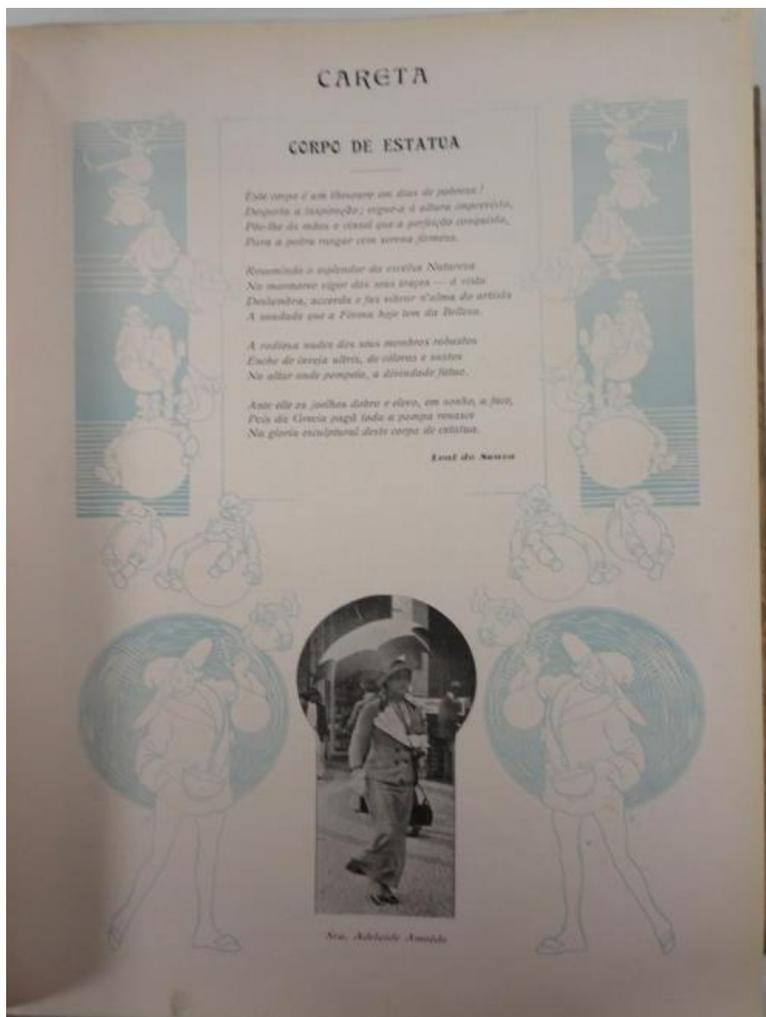


Ano 1913 n. 248 p. 202

Ao observar a imagem de duas páginas da *Careta*, colocada como exemplo acima, para mostrar a exploração da fotografia sem relação com a literatura, evidencia-se que, como moldura, ela estava apenas no suporte da confecção da página. Para isso, faz-se necessário observar os títulos dos sonetos: “Última página” de Emilio de Menezes, “O Fórum”, de Leal de Souza, “Flor de luto”, de Anibal Theophilo e “O olhar da monja”, de Basílio de Magalhães. Nota-se que os temas eram referentes às mulheres e aos sentimentos da voz poética por elas e pelas questões da vida. Ou seja, não havia referência alguma às paisagens dos pontos turísticos do Rio de Janeiro. Este exemplo denota o que já foi dito anteriormente, lembrando: a centralização da imagem na cidade do Rio de Janeiro e nos modos dos habitantes.

Outro exemplo de fotografia como moldura pode ser observado na imagem abaixo. Nela, também, pode-se analisar a relação direta com o desenho e com o texto literário, diferentemente do último exemplo. Nesse caso, percebe-se que a fotografia aliada ao desenho confere uma arquitetura visual harmônica. Eis que a fotografia na perspectiva de moldura começa a ganhar distinção, pois aparecia com mais frequência no adorno

do texto poético, mesmo quando estava junta ao desenho tinha o seu espaço reservado na *Careta*. Nesse exemplo a seguir, destaca-se que mesmo tendo uma relação direta com o poema, a fotografia mantém uma relação de moldura, pois apenas entra jogo com o desenho. Seu caráter ilustrativo é eclipsado pelas linhas de J. Carlos. Por isso, defende-se nesse exemplo a fotografia como moldura. Analisa-se:



Ano de 1913, n. 244, p. 27

Partindo ao campo semântico do poema parnasiano “Corpo de Estátua”, de Leal de Sousa, enaltece o corpo feminino através de um vocabulário raro. De modo estático, a poesia petrificada pelas técnicas do parnaso, exalta “A radiosa nudez dos seus membros robustos”, este exemplo foi retirado do nono verso do poema em questão. Vê-se que a voz poética observa a estátua de uma mulher e a exalta como uma verdadeira arte grega.

Ademais, começando pelo título do soneto, “Corpo de Estátua”, passando pelo poema e, unindo-os à fotografia e ao desenho, nota-se que tudo foi voltado ao sentido principal do poema, a saber: a estátua. Visto que, ao tratar de um poema parnasiano, a métrica engessa os versos, a fotografia é estática e, até a cor das linhas de J. Carlos alude a um aspecto visual frio, congelante, tudo está de comum acordo na página. A fotografia de uma senhora andando pelas ruas pode ser vista como uma moldura ilustrativa. Moldura porque não garante o texto, ela vem solta no rodapé da imagem. Cabe, ao leitor, fazer as inferências e juntá-las nas ideias entre o poema, o desenho e a fotografia.

Saindo da análise do soneto, “Corpo de estátua”, na reta final do ensaio, visa-se a discutir sobre a composição gráfica da fotografia enquanto moldura e ilustração. Avança-se no campo da composição gráfica. É importante ressaltar que a página da *Careta* possui diversas fotografias. Verifica-se uma ordenação gráfica, uma arquitetura visual que possibilitava o espectador a admirar tanto os poemas quanto a imagem fotográfica e o desenho, na revista ilustrada. Sublinha-se que a composição gráfica era clara e permitia ao leitor um entendimento geral a partir da composição da página. Essa relação entre imagem e texto encaixava-se, dinamizando o corpo topográfico da revista fluminense, já que o campo visual de um veículo de comunicação necessita de uma organização gráfica, “reverberada em uma ordem do pensamento”. Para tal, recorre-se à voz crítica de Maurizio Vitta:

La página ofrecía consu marco perfectamente delimitado um conocimiento organizado en función de un preciso orden visual. La evolución lineal e indefinida de la información... Existe una arquitectura de la página igual que existe una arquitectura del pensamiento; o, dicho con mayor propiedad, existe una única arquitectura que se refleja en la una y el otro... El orden visual se reverberó en el orden del pensamiento: la relación entre el ojo y la mente se estilizo convertir el dibujo de la página em representación de las ideas. (VITTA, 2003, p. 172)

Conclui-se que, de acordo com Maurizio Vitta, arquitetar a página é um modo de concepção de ordem do pensamento, refletido em uma or-

ganização entre imagem e texto. Partindo desta teoria, a fotografia passou a ser diagramada assim como as outras artes, permitindo, então, uma composição gráfica harmoniosa. O espaço iconográfico era poroso, e, por isso, era possível a diagramação de imagens fotográfica sem comprometer a estrutura da página. Nota-se que, ao trabalhar a imagem fotográfica na *Careta*, o editor precisava ordenar os diversos elementos artísticos da página, entre eles, os desenho, a fotografia e a literatura.

Em relação aos componentes gráficos, de modo estético, o leitor poderia observar a arquitetura refletida na organização entre as imagens, envolvendo-se coma representação visual. Com isso, o observado/leitor colocava-se diante da fotografia como receptor capaz de observar e ser observado por imagem fotográfica, uma vez que “o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”, segundo o autor de *O que Vemos, o que nos Olha*, de Georges Didi-Huberman.

Em linhas finais, refletindo sobre o que Georges Didi-Huberman propôs, as fotografias levavam ao leitor da *Careta* um conjunto de informações e situações vividas por eles na cidade do Rio de Janeiro e no mundo. Nesse espaço de informações e de transformação, a fotografia atualizava o espectador/leitor e instigava-os na busca pelo reconhecimento de si naquela imagem publicada. Por isso, seja ela artística ou documental, as imagens fotográficas permitiam que contemplassem o seu próprio tempo e espaço, o que configura a imagem fotográfica como “in-classificável” dentro de uma dinâmica de olhares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2014.

PIERRE-JEAN, Amar. *História da fotografia*. Portugal: Edições 70, 2007.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Vida e morte da imagem. In: VEIGA, Ana Paula; GARRAMUÑO, Ana Kiffer Florencia (Orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

VITTA, Maurizio. *El sistema de las imágenes: estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós, 2003.