

SÃO PAULO 2022

REDESIGN DAS
CAPAS DOS LIVROS
DE ALPHONSUS
DE GUIMARAENS
NA REFERÊNCIA
DA OBRA DE
ELISEU VISCONTI



GIOVANA BERTI SCAVRONI
ORIENTAÇÃO DE MARCOS DA COSTA BRAGA

GIOVANA BERTI SCAVRONI

**REDESIGN DAS CAPAS DOS LIVROS DE ALPHONSUS DE
GUIMARAENS NA REFERÊNCIA DA OBRA DE ELISEU VISCONTI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo, campus Butantã, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientador(a): Prof. Dr. Marcos da Costa Braga

SÃO PAULO

2022

AGRADECIMENTOS

Ao professor Marcos Braga, pela orientação companheira e diligente, responsável pela motivação e concretização deste trabalho.

Às professoras Sara Goldchmit e Priscila Farias, por todos esses anos de ensinamentos e pelos comentários construtivos que ajudaram a enriquecer o trabalho como um todo.

Aos meus amigos Lucas Longue e Leonardo Ramos, por compartilhar suas opiniões, conselhos e conhecimentos.

Aos demais amigos que me acompanharam durante estes cinco anos e que tornaram a minha experiência ainda mais gratificante.

Ao meu tio Nivaldo Berti, pelo incentivo e apoio desde sempre.

E, por fim, aos meus pais Mario Scavroni e Sueli Berti, por todo o trabalho duro, amor e compreensão que me permitiram chegar até aqui.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Scavroni, Giovana Berti
Redesign das capas dos livros de Alphonsus de Guimaraens na referência da obra de Eliseu Visconti / Giovana Berti Scavroni; orientador Marcos da Costa Braga. - São Paulo, 2022.
237.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

1. Design Gráfico. 2. Art Nouveau. 3. Simbolismo. 4. Ilustração. 5. Alphonsus de Guimaraens. 6. Eliseu Visconti. I. Braga, Marcos da Costa, orient. II. Título.

RESUMO

A nostalgia é um sentimento de saudade ou de anseio por um tempo passado, e pode, de acordo com as descobertas neste Trabalho de Conclusão de Curso, despertar vínculos entre uma pessoa e um objeto.

O presente projeto apoia-se nessa sensibilidade nostálgica, causada pela memória gráfica (ou pelo design retrô), para produzir um exercício experimental a partir da linguagem gráfica art nouveau do designer ítalo-brasileiro Eliseu Visconti (1866-1944), como alicerce para expressão do passado. Sua linguagem visual foi conciliada com os livros de poesia e crônica do autor simbolista Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), adaptando os signos gráficos encontrados nos trabalhos do designer à linguagem poética da escrita alphonsina.

A partir do aprofundamento teórico nos temas que circundam esse trabalho, além de estudos iniciais de símbolos e layouts, foram desenvolvidas um total de sete capas, sete lombadas e sete quartas capas ilustradas. Para exemplificar a configuração do miolo das obras, também foram elaboradas amostras da folha de rosto, entrada de capítulo e de poema ilustrado.

O objetivo deste projeto, por fim, foi o de criar uma nova faceta para as capas do autor simbolista, com intenção de transmitir a vasta perspectiva de configurações proporcionadas pelos estudos da memória gráfica e salientar sua capacidade de enriquecer a programação gráfica, bem como o valor de atratividade de um artefato.

ABSTRACT

Nostalgia is a feeling of longing or yearning for a time gone by, and can, according to the findings of this Final Course Assignment, awaken bonds between a person and an object.

The present project relies on this nostalgic sensibility, caused by graphic memory (or retro design), to produce an experimental exercise based on the art nouveau graphic language of italian-brazilian designer Eliseu Visconti (1866-1944), as a foundation for the expression of the past. His visual language was reconciled with the books of poetry and chronicles of the symbolist author Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), adapting the graphic signs found in the designer's works to the poetic language of alphonsian writing.

From the theoretical deepening of the themes surrounding this work, besides initial studies of symbols and layouts, a total of seven illustrated covers, seven spines, and seven quarter covers were developed. To exemplify the configuration of the interior of the works, samples of the title page, chapter entrance, and illustrated poem were also developed.

The goal of this project, finally, was to create a new facet for the covers of the symbolist author, with the intention of transmitting the vast perspective of configurations provided by the studies of graphic memory and highlighting its ability to enrich the graphic programming, as well as the attractiveness value of an artifact.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	8	06. ANÁLISE DAS CAPAS EM GUIMARAENS _____	92
METODOLOGIA _____	17	6.1. As edições de poesia e crônica do século XIX e XX.....	93
01. ALPHONSUS DE GUIMARAENS _____	20	6.2. Edição da editora 7Letras (2020)	135
1.1. O solitário de Mariana	21	07. DEFINIÇÃO DOS REQUISITOS _____	140
1.2. A poética e crônica de Alphonsus de Guimaraens	24	7.1. Requisitos e referências de projeto	141
02. O MOVIMENTO SIMBOLISTA _____	33	08. DESENVOLVIMENTO DE PROJETO _____	149
2.1. O simbolismo no Brasil e suas características.....	34	8.1. Anteprojeto	150
03. ART NOUVEAU NAS ARTES GRÁFICAS _____	38	8.2. Elaboração da tipografia	154
3.1. O art nouveau internacional	39	8.3. Especificações do exercício experimental	157
3.2. O art nouveau no Brasil	46	8.4. Desenvolvimento das capas	158
04. O LIVRO NO BRASIL NA DÉCADA DE 1920 _____	51	8.5. Desenvolvimento das quartas capas.....	182
4.1. A editoração brasileira na década de 1920	52	8.6. Desenvolvimento das lombadas	187
4.2. Principais estilos gráficos e suas características	55	8.7. Desenvolvimento dos exemplos de folha de rosto, entrada de capítulo e poema ilustrado.....	191
05. ELISEU VISCONTI DESIGNER _____	81	09. RESULTADOS E MOCKUPS _____	199
5.1. Eliseu Visconti: designer das artes decorativas	82	10. CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	232
		REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	234

INTRODUÇÃO

Compreende-se na evolução dos impressos a importância do design gráfico como ferramenta que excede a dimensão unicamente funcional e emprega questões relacionadas à atratividade, identificação e empatia; expectativa intrínseca ao ser humano e que contribuiu para maiores esforços de sedução, a fim de captar prazeres estéticos predominantes em uma determinada cultura. Em consequência disso, por vezes, o apelo gráfico foi utilizado como método persuasivo em diversas áreas de domínio do design.

A capa ilustrada atua como um ótimo exemplo dessa afirmação, visto que foi benéfica como estratégia da popularização comercial de livros e revistas. Sobretudo, ao recorrer a signos populares pertencentes aos estilos artísticos considerados relevantes ao seu respectivo período.

Esse quadro pôde ser verificado também no Brasil, mediante a evolução dos meios de produção e aquisição de novas técnicas de impressão. Em decorrência disso, publicações ilustradas tornaram-se suficientemente capazes de manifestar, através de sua existência, a formação de uma cultura visual de papel significativo, constituída como resultado do(s) estilo(s) de vida da sociedade brasileira em diferentes épocas de seu processo de urbanização, desde o final do século XIX. Nesse sentido, ao refletirem tendências do passado, estes livros e revistas reforçam o sentido de identificação temporal e local, que compõem parte de seu contexto (MENESES, 2003).

Se insere nesse contexto, então, a importância dos estudos da memória gráfica para desdobrar caminhos na compreensão da história do design através de investigações das tendências anteriormente circuladas, e também, como parâmetro para contribuir na visibilidade de identidades culturais por meio de artefatos que, até certo momento, tiveram sua capacidade como referência gráfica esquecida, conforme foi estudado pela autora na disciplina MIP: Design, História e Memória. Por outro lado, destacamos seu valor na operação metódica, apta a garantir de maneira eficaz a incorporação de referências e elementos visuais do passado por meio de um resgate cultural para as gerações vigentes.

Portanto, entende-se a memória gráfica como o campo que constitui aporte

documental que auxilia a preservação de raízes culturais. Mas, ao referenciar registros da cultura para a atualidade, a memória gráfica quando embasa um projeto, torna possível uma adequação para o meio coletivo do presente e, também, garante sua inserção na cultura visual contemporânea de modo que não cause estranhamento, processo esse que é fator de extrema importância para o escopo proposto neste trabalho.

Ainda, destacamos a ampliação das possibilidades gráficas advindas da retomada do passado e a manifestação da sua importância como referência para o design pós-moderno. Contrapondo os ideais de padrões modernistas de design gráfico, que acabaram por se consolidar e estagnaram a busca por novas experimentações visuais, a reflexão sobre elementos do passado permite, a partir do redescobrimto, a geração de novas configurações. Estas, adaptadas ao contexto social no qual estão sendo inseridas, produzem maiores possibilidades de impacto como resultado da combinação entre novas técnicas e tecnologias de produção do século XXI, alcançando, assim, uma caracterização quase original. Portanto, evidencia-se que a prática da revisão do passado proporciona ao design gráfico uma nova gama eclética de possibilidades (KOPP, 2002).

Após apresentar os estudos da memória gráfica como limiar para o passado, bem como a sua capacidade de gerar novas configurações gráficas para o presente, cabe agora identificar seu valor para o mercado. Em primeiro lugar, aponta-se a designação de retrô como uma prática cultural e comercial que usa as linguagens gráficas de estilos visuais do passado, linguagens essas que muitas vezes são também objetos de estudo da memória gráfica. Como consequência dessa alegação, convém esclarecer as diferenças entre o design retrô e seu similar, o design vintage.

A identidade de um projeto retrô remete ao observador, sobretudo, a uma sensação de nostalgia. Essa característica emocional, evidencia-se próspera para despertar cognitivamente o interesse humano e, dessa forma, favorece o desejo de aproximação e interação com um objeto. Portanto, a proximidade com o emocional manifesta-se como sua principal força de atração. Para a elaboração desse tipo de design, são incorporadas às técnicas atuais de produção formas e traços inspirados no passado, a fim de produzir algo novo a partir de um estilo que deixou de ser usado.

Por outro lado, a proposta do design vintage é a de incorporar um objeto do passado para o repertório de design vigente. Apesar disso, um objeto criado recentemente também pode adquirir aparência vintage. Nesse caso, esse objeto recente deve apresentar aspecto de já existente há algum tempo, de modo geral, salientando a reinserção de antigos estilos tipográficos e figuras populares, como pin-ups.

Além disso, é fundamental a feição de 'envelhecido' no caso de uma peça gráfica. Por isso, pode contar com a simulação de cor desbotada ou desgaste como característica mais marcante. Ainda, esse artifício visual do design vintage pode ser muito bem utilizado para compor peças de design retrô quando oportuno.¹

Exemplificando as produções em design retrô - visto que é o conceito mais próximo para a proposta desse trabalho - lembramos a atuação da designer americana Paula Scher, uma das pioneiras em aliar o retrô ao design gráfico nos anos 1980, inspirada, principalmente, pelo art déco e pelo construtivismo. Como um de seus trabalhos mais icônicos, destaca-se o poster Swatch (1984), o qual apresenta extrema inspiração no poster Swiss National Tourist Office (1934), de Herbert Matter.



Figura 1 - Pôster Swiss National Tourist Office in (1934) [Herbert Matter] à esquerda. Pôster Swatch (1984) [Paula Scher] à direita. Fonte: THE SWISS STYLE. Disponível em: <https://theswissstyle.wordpress.com/2014/10/09/interesting-blog-on-paula-schers-swatch-poster-1984>

¹ ICONS 8 BLOG. Introduction To Retro Design: Chip Off the Old Block. Disponível em: <https://blog.icons8.com/articles/retro-design/>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

No entanto, a adoção do revivalismo² antecede a década de 1980 e é uma característica do design do século XX. Para exemplificar esse seguimento, reconhecem-se as inspirações art nouveau no movimento hippie estadunidense do final dos anos 1960. Possivelmente, o resgate da linguagem art nouveau, que valorizava o artesanal e aspectos estéticos florais, originou-se do desejo pela contracultura dos jovens americanos rebeldes, perante os princípios patriarcais e discriminantes da década anterior. Logo, num contexto histórico, apoiaram-se na linguagem art nouveau - a qual foi igualmente contracultura em sua conjuntura original - para produzir uma linguagem impactante e moderna para pôsteres e até mesmo para a moda.



Figura 2 - Pôster Absinthe Robette (1896), [Privat Livemont] à esquerda. Pôster Pink Floyd Marquee Concert (1966). À direita. Fonte: KOTTKE.ORG. Disponível em: <https://kottke.org/19/11/the-hippie-aesthetic-of-the-60s-is-art-nouveau-on-acid>

Na atualidade, ilustres estilos do passado ainda são usados estrategicamente por sua efetividade visual e cognitiva. Assim sendo, essa tendência do design pode ser encontrada em produtos, embalagens, cartazes, livros, entre outros. A exemplo disso, estão as criações do artista contemporâneo Shepard Fairey, que busca despertar, através do retrô, reflexões sobre acontecimentos universais (figura 3). Também, pode ser observado em algumas capas de livros, como as da editora britânica *Penguin Books*, reminiscências de estilos superados (figura 4). No campo brasileiro, a

² Ressurgência de um movimento, uma moda, um costume, um estilo, um estado de espírito etc. do passado In Dicio. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/revival>

linha de colônias *Granado* aderiu às suas embalagens a comunicação estilo art nouveau como artifício de sedução do consumidor, vide a figura 5.

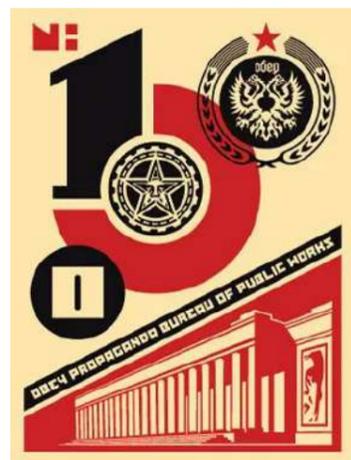


Figura 3 - Pôster Bureau of Public Works (2004) [Shepard Fairey]. Apresenta inspiração no construtivismo russo. Fonte: OBEY GIANT. Disponível em: <https://obeygiant.com/prints/bureau-of-public-works>

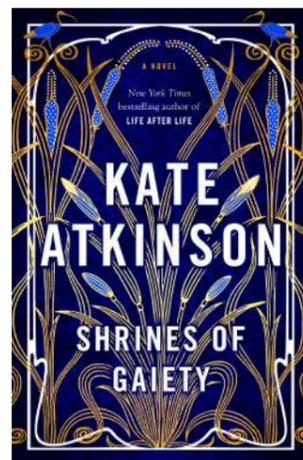


Figura 4 - Shrines of Gaiety, por Kate Atkinson (2022). Publicado pela Penguin Books UK. A capa apresenta inspiração no estilo art nouveau. Fonte: PENGUIN BOOKS. Disponível em: <https://www.penguin.co.uk/books/440073/shrines-of-gaiety-by-atkinson-kate/9780857526557>



Figura 5 - Granado Colônia Vintage. Apresenta inspiração art nouveau nas embalagens. Fonte: AMARO. Disponível em: https://amaro.com/br/pt/c/beleza-autocuidado/perfumes/colonias/40002120_2079/granado-colonia-vintage-100ml/geranio-grapefruit

Dada a mostra sobre a competência de mercado do design retrô, apresentaremos agora, uma breve definição do livro, a fim de melhor entender o objeto a ser usado como suporte para o exercício experimental de adaptação de linguagem gráfica de que trata este trabalho, e elucidar as providências que foram objetivadas, principalmente, na fase de desenvolvimento do projeto.

De acordo com as averiguações de Luciana Mattar em sua dissertação de mestrado “O design de livro das editoras independentes paulistas” (2020), o conceito de livro não apresenta uma definição absoluta e varia conforme a designação de diversos autores.

Condensando as diferentes designações apresentadas, tem-se que a finalidade de um livro é de, principalmente, comunicar, conservar o texto, entreter e documentar. Ademais, ao analisar o que discerne seu formato, considera-se fundamental a

presença de folhas unidas, mais comumente com capa, encadernado ou em brochura e em qualquer acabamento. Já para a tecnologia de produção, muitas alternativas são aceitas na maioria das definições, podendo ele ser manuscrito ou impresso (MATTAR, 2020, p. 30-43).

Para além da caracterização dos principais elementos de um livro, existe outra condição indispensável para compor sua fisionomia já há muitas décadas: um projeto gráfico. Uma escolha planejada de materiais e visuais garante a um bom livro melhor aceitação do público e, por consequência, maior permanência no mercado (MATTAR, 2020, p. 44). Dentro desse contexto, o designer dispõe de um papel ímpar em materializar a pesquisa (a partir do briefing) para a expressão gráfica mais adequada ao projeto.

Nesse contexto, são considerados para cada projeto único as sensações transmitidas, por exemplo, através de seu formato, uma vez que “(...) o formato é definido para criar uma atmosfera apropriada para a apreciação do conteúdo” (LUPTON apud MATTAR, 2020, p. 118). Além disso, também são examinadas as questões ergonômicas e as intenções de manuseio.³ Outro elemento a ser reflexionado num projeto gráfico, de acordo com Mattar, é a encadernação e seus materiais. A encadernação pode sofrer influências do tema do miolo e tem impacto diretamente na percepção de valor de um exemplar, bem como na durabilidade e nos custos de produção. Por lado, o papel pode agir como um componente diferenciador especialmente para a capa ou para o miolo e, dessa forma, coopera em assegurar atratividade. Ainda, com a colaboração de um layout adequado, o papel pode proporcionar maior conforto na leitura, a exemplo da preferência por papéis foscos ou amarelados para textos longos, conforme pontua Mattar (MATTAR, 2020, p. 134).

Também, reconhece-se, em situações apropriadas, a aplicação do acabamento, que comumente consiste no emprego de “(...) recursos gráficos adicionais como vernizes, laminações e revestimentos (MATTAR, 2020, p. 154). Entretanto, diversas possibilidades constituem o acabamento em casos especiais de projeto, conforme haja intenção em trazer algum aspecto de unicidade ou mesmo aguçar parte dos

³ Se refere as possibilidades planejadas de manipulação de um livro. Por exemplo, de ser confeccionado para ser lido numa mesa, ou ser apropriado para transporte em bolsas etc.

sentidos sensoriais, especialmente de tato, olfato e visão.

Ademais, uma proposta coerente e cuidadosa para a capa revela-se fundamental, pois além de proteger o miolo, também possui a função primordial de identificar o livro e pode nortear o leitor sobre o assunto do miolo. Além disso, a capa é responsável por atingir o primeiro contato com o leitor e, portanto, é um elemento indispensável para atrair o público (MATTAR, 2020, p. 138).

Mattar citando Haslam (2007), aponta que existem três tipos de abordagem gráfica para capas, sendo: a de documentação, a de conceito e a de expressão. Em suas palavras “(...) Capas documentais buscam simplesmente registrar o conteúdo; enquanto capas conceituais representam o conteúdo do livro por meio de uma “alegoria visual, um trocadilho, ou um paradoxo”; já capas expressionistas, por meio de imagens que, combinadas ao título, remetam “a algum elemento da história”.” (MATTAR apud HASLAM, 2020, p. 139).

A partir dessas pontuações, constatou-se uma oportunidade de usar os estudos da memória gráfica para criar um projeto gráfico fictício e experimental usando a 7Letras como editora de exemplo, como meio de exaltar a preservação do conhecimento histórico e, também, reforçar o valor do design retrô para o mercado de livros no território brasileiro.

Como pilar para essa conceituação, foi escolhido como objeto de estudo o autor Alphonsus de Guimaraens, considerado um dos principais representantes do movimento simbolista no Brasil. Embora tenha sido bem-conceituado, as suas obras não receberam a mesma relevância gráfica que outros escritores de sua fama, o que é um dos motivos para a seleção deste trabalho.

Em síntese, suas obras literárias rodeiam temas relacionados ao amor e morte, com forte presença da figura feminina, em razão ao falecimento prematuro de sua amada, Constança, que serviu de inspiração para suas criações mais estimadas. A escolha foi motivada principalmente pelo recente lançamento do conjunto poético comemorativo de 150 anos do nascimento de Alphonsus de Guimaraens pela editora 7Letras, no ano de 2020, que estreou capas alternativas às publicadas originalmente. Além dessa conjuntura, a presente proposta se deu em virtude ao cativante primeiro

contato da autora com o tema ‘memória gráfica’ e à execução de trabalhos em período anterior, relacionados a certos conceitos desse campo de estudos na disciplina MIP: Design, História e Memória. Também, a proposta provém de um conhecimento prévio sobre o autor, que, devido a sucinta exploração de parte da sua produção poética em outras disciplinas passadas no curso de design, possibilitou a descoberta da relação íntima entre o movimento simbolista e o art nouveau.

Como veremos detalhadamente mais adiante, o art nouveau possui paralelos com o simbolismo artístico e literário, uma vez que ambos surgem em oposição às correntes historicistas, que por sua vez dominavam o design industrial no século XIX. Logo, na investigação das relações entre esse estilo decorativo e o movimento simbolista, observou-se que o princípio de aplicabilidade estabelecido no art nouveau surgiu, primeiramente, em ponderações de simbolistas. Essa aproximação se dá em razão ao maior interesse dos simbolistas em tornar a arte parte do cotidiano da população ativa, em relação a menor determinação em conceber uma pintura perfeita, de modo que a ideia de uma ligação artística ao estilo de vida cotidiano começasse a ser reflexionada. Dessa forma, originou-se o passo antecedente ao desenvolvimento de uma arte aplicada. E, portanto, percebe-se no desfecho do art nouveau tanto a consideração inicial do simbolismo, quanto a aplicação de seus ideais ao possibilitar a transposição da arte, anteriormente exclusiva, para o alcance e aproveitamento público:

Nesse sentido, o art nouveau foi ao mesmo tempo filho natural do simbolismo, no sentido de que continuou a preocupação inicial do movimento pelo estilo e uma reação contra ele, por ter transferido a ênfase do mundo particular para o mundo público. (MACKINTOSH, 1977, p. 14)

Devido a essa relação, o foco do trabalho recaiu sobre as artes decorativas. E, assim, considerou-se aplicar o estilo art nouveau na comunicação visual das obras do autor simbolista apresentado acima, o qual começou sua atuação como poeta ao final do século XIX, coincidindo com a chegada do art nouveau no Brasil.

Dentro dessa perspectiva, vale ressaltar a importância de selecionar para o trabalho gráfico um traço receptivo à essência dos escritos em pauta, aspirando

assegurar sua coerência textual e imagética. Apesar das inúmeras opções de escolhas e de variações estilísticas do art nouveau que existiram no Brasil, foi definido como referência a linguagem visual de Eliseu Visconti. A escolha se concretizou em virtude de seu pioneirismo como designer brasileiro atrelado as artes decorativas e, principalmente, se deu em razão às diversas conexões encontradas entre a escrita de Alphonsus de Guimaraens e as produções do designer, sobretudo, no uso da figura feminina e elementos da natureza. Sustentando, assim, a conformidade entre Eliseu Visconti e as obras do poeta.

No campo gráfico, Visconti mostrou-se completamente envolvido nas realizações industriais ao produzir diversas ilustrações de cunho comercial. Logo, dada a sua importância para a consolidação do art nouveau no Brasil, em conjunto com a força do movimento em seu traço, se mostrou promissor para alavancar a adequação do projeto.

Com isso, este trabalho objetiva um exercício experimental que utiliza a linguagem gráfica art nouveau de Eliseu Visconti, com o propósito de criar uma interpretação pessoal da autora do presente TCC, sobre os poemas de Alphonsus de Guimaraens, através dos elementos visuais encontrados no trabalho do designer. Esse exercício de adaptação de linguagem gráfica é feito, principalmente, sobre proposta de capas de livros, utilizando dos estilos conceitual e expressionista, e simulando uma 2ª edição comemorativa de 160 anos de nascimento do poeta, que seria impressa em 2030 relativa a edição feita pela editora 7Letras em 2020.

Por se tratar de um projeto que tem como base o livro, procurou-se explorar algumas das principais partes que o estruturam, dando maior ênfase em compor um conjunto de sete capas, lombadas e quartas capas, que equivalem aos títulos de poesias: *Dona Mística*, *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente*, *Kiriale*, *Pauvre Lyre*, *Pastoral aos Crentes de Amor e da Morte e Poesias*. E ao único livro de crônicas: *Mendigos*. É almejado, para este trabalho, que as sete obras manifestem características de unicidade entre si, considerando o desenvolvimento de uma coleção.

Ademais, buscou-se explorar outros elementos constantes e comuns aos livros, como modelos para folha de rosto, entrada de capítulo e, tratando-se de livros de um

poeta, foi introduzido um poema ilustrado, que, nesse caso, além de acompanhar o texto, auxilia no despertar de sentidos.

METODOLOGIA

Para estimular o andamento do projeto, adotaram-se etapas que tiveram início com a perspectiva teórica, para melhor explorar a temática e direcionar o foco da pesquisa, a fim de embasar a justificativa do projeto. E, posteriormente, passou-se para a etapa analítica, que selecionou e conceituou criticamente os argumentos visuais que irão possibilitar dar início ao desenvolvimento do projeto gráfico.

No TCC I nos dedicamos ao estudo e estruturação do conteúdo do tema e do referencial teórico, em quatro etapas principais, sendo: levantamento de informações sobre o poeta; as principais características históricas e estilísticas sobre o simbolismo e o art nouveau; averiguação do trabalho expressivo do ítalo-brasileiro Eliseu Visconti, centrado na área do design gráfico; e, finalmente, um olhar panorâmico sobre a produção editorial de capas brasileiras das três primeiras décadas do século XX, compreendendo, também, as capas originais e reedições das obras selecionadas de A. Guimaraens.

Para completar essa apuração, se fez fundamental a revisão bibliográfica direcionada ao entendimento da análise gráfica no âmbito do design, a partir da conceituação de elementos visuais e diagramação em VILLAS BOAS (2009), da compreensão do papel de imagens e ilustrações em GOLDSMITH (1980) e das características tipográficas em FARIAS (2004), FARIAS E SILVA (2005) e BRISOLARA (2009).

Em primeiro lugar, priorizou-se estudar a biografia de Guimaraens, com o objetivo de verificar direcionadores e influências ao longo de sua vida para alcançar as particularidades temáticas de suas obras, para, em seguida, entender um pouco mais sobre suas intenções literárias com base em seus livros mais estimados. Em segundo, a respeito dos movimentos culturais históricos referenciais ao trabalho, procurou fazer uma abordagem geral com foco principal no território brasileiro, sinalizando a relação

estreita existente entre ambos.

Na terceira etapa, buscou-se criar um panorama das manifestações gráficas nas peças desenvolvidas pela referência gráfica de Visconti, a partir da última década do século XIX, a fim de identificar dentro de seu trabalho, as direções estilísticas que melhor dialogassem com a proposta apresentada. Também, organizou-se um panorama histórico das capas brasileiras de livros, de modo a identificar os principais estilos gráficos em voga na entrada do século XX e a localização do art nouveau neste segmento gráfico, para analisar quais características do estilo se aplicavam neste ramo de publicação e, assim, auxiliar a adaptação do trabalho de Visconti.

Por último, focou-se no entendimento das capas originais e reedições das obras de Guimaraens publicadas entre os anos de 1899 e 2020. Essa tarefa se mostrou indispensável, uma vez que buscava compreender e contrastar a comunicação visual, o contexto histórico e a finalidade com a associação de elementos gráficos aplicados nas edições mais notáveis dos livros de Alphonsus de Guimaraens, consideradas aqui como antecedentes visuais da trajetória gráfica da obra do poeta e sobre as quais faremos uma crítica.

Para essa averiguação, foram selecionados um total de dez capas, que correspondem à primeira edição das poesias: *Dona Mística* (1899), *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente* (1899), *Kiriale* (1902), *Pauvre Lyre* (1921), *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923), *Obra Completa* (1960), *Poesia Completa* (2007) e, também, a primeira e segunda edição de *Poesias* (1938) e (1955), que são detentoras do conjunto de poemas *Nova Primavera*, *Escadas de Jacó* e *Pulvis*; e por fim de crônica, contando somente com *Mendigos* (1920). Apesar de mais recente, também está inclusa nessa análise as seis obras publicadas pela editora 7Letras em 2020, que caracterizam somente o conjunto poético em português do simbolista.⁴

Através da compreensão desses estudos, elegeu-se trabalhar nas sete capas, lombadas e quartas capas que compõem os títulos da poesia e crônica de Guimaraens.

⁴ *Pauvre Lyre*, uma obra poética escrita totalmente na língua francesa, não foi republicada com as demais do conjunto poético pela 7Letras em 2020.

Além disso, verificou-se necessário para consolidação da proposta, intervenções para algumas páginas do miolo dos livros, que consistiram em aplicações exemplares para a folha de rosto, uma aplicação para entrada de capítulo e um poema ilustrado.

Com base na concentração de informações obtidas na pesquisa, deu-se início aos primeiros passos para a geração de alternativas da aplicação do estilo art nouveau nos livros do autor simbolista, de modo que, procurou-se levantar uma relação coerente entre imagem proposta e conteúdo das obras. Portanto, dedicou-se num primeiro momento, a interpretar o conteúdo dos poemas e crônicas com interesse em distinguir na presença dos vocábulos, as emoções intentadas pelo escritor e possíveis imagens, em conjunto com a evidenciação das particularidades em cada uma delas, numa tentativa de sugerir as características da linguagem de Visconti e os elementos valorizados pelo art nouveau. Em geral, para criar uma composição objetiva e que valorize o todo sem abandonar a conexão com seu passado.

Durante o TCC II, nos voltamos para o remate das informações adquiridas na primeira fase de pesquisa, para assim, dar início ao processo de desenvolvimento do projeto e aplicações. Primeiramente, foi atribuída a tarefa de elaborar os primeiros esboços, estudando nesse percurso a cadeia de possibilidades dos elementos descobertos, conjuntamente com tentativas de apreensão do estilo referenciado. Subsequentemente, iniciamos a geração de alternativas das opções que se mostraram mais coerentes com o que se obteve da pesquisa e com a proposta do projeto em geral, a partir dos elementos constituintes encontrados na etapa anterior. Por fim, foi feita a seleção dos melhores partidos para encaminhar-se ao projeto final.

01

ALPHONSUS DE GUIMARAENS



1.1. O SOLITÁRIO DE MARIANA

Dentre os vários apelidos que sua singularidade poética lhe garantiu, entre eles “Poeta do Luar”, originado das invocações constantes à lua em seus versos subjetivos, ou mesmo o “Poeta da Morte”, pela maneira tão atormentada que acolhia temas fúnebres; o ‘Solitário de Mariana’ foi, sem dúvidas, o que melhor representou sua vida.

Alphonsus de Guimaraens, que designava o nome poético de Afonso Henriques da Costa Guimarães, nasceu em 24 de julho de 1870, na cidade de Ouro Preto (MG), estado em que morou a maior parte da vida e veio a falecer. Foi titulado príncipe do simbolismo, deixando seu posto de rei apenas para o catarinense Cruz e Souza (1861-1898).

Como bom artista, dedicou-se à arte e produziu inúmeros versos, que infelizmente, só vieram a ser reconhecidos anos após sua morte. Ainda em transição do século XIX para o século XX, o movimento simbolista permanecia às sombras do parnasianismo, tido como literatura oficial da época. Essa situação garantiu à Guimaraens a quase condenação das produções literárias ao contrariar o racionalismo defendido pela escola literária do final do século. Essa repulsa se dá em razão de seu perfil declaradamente católico, marcado na incessante elaboração de poemas excepcionalmente religiosos que, então, terminaram por corroborar na desvalorização prolongada da lírica, conforme reforça Pace sobre os progressistas:

(...) condenou a arte e os artistas, principalmente Cruz e Souza, embora tenha sido mais condescendente com Alphonsus de Guimaraens, esperando que o poeta mineiro desdenhasse da escola que seguia, para que não viesse a ser “apenas um estro perdido para a nossa poesia”, evidentemente como pensava dos demais simbolistas. (PACE, 1984, p. 18)

Foi somente após o ano de 1935 que, de fato, consolidou-se a reputação de ilustre poeta. Em 1919, Mario de Andrade se mostrou um desbravador dos caminhos da cultura brasileira, especialmente, por ser um dos primeiros a valorizar a produção alphonsina. Em um artigo para a revista *A Cigarra*, M. Andrade descreve o fascínio

pelas melodias poéticas do mineiro, comparando-as a “um jardim esquecido no meio do Brasil”.⁵ Foi nessa súplica que Manuel Bandeira, anos depois, demonstrou interesse em editar a poesia de Guimaraens. Nessa circunstância, junto a João Alphonsus, um dos filhos de Guimaraens, publicaram o livro *Poesias* (1938), que serviu como gatilho para o processo de reconhecimento da relevância simbolista do ouro-pretano.

Em 1887, Guimaraens iniciou os estudos acadêmicos em engenharia civil na Escola de Minas, contudo, em razão a enfermidade da amada, nunca concluiu o curso. A enferma era sua prima Constança, filha do escritor romancista Bernardo Guimarães, a quem enamorou-se e noivou sem demora, ainda enquanto apresentava os primeiros sintomas da tuberculose que, em pouco tempo, levou-a a falecer. Em notícia biográfica, João Alphonsus relembra antigos relatos familiares sobre os poucos bailes que o pai e a jovem frequentavam, dizendo que “(...) ela escondia a tosse no lenço fino que o noivo lhe fornecia e guardava com carinho, mas que sua mãe Francisca logo lhe apreendia ao chegar em casa, zelosamente.”⁶ Em detrimento à piora da noiva, negligenciou os estudos, para que pudesse se encarregar de assisti-la diariamente. Juntos, realizavam orações na capela do Alto das Cabeças, em Ouro Preto, suplicando por melhoras, mas, apesar das tentativas, os remédios não surtiam efeito. Assim, Constança veio a óbito em 28 de dezembro de 1888 com apenas 17 anos de idade.

Esse episódio marcou a vida de Guimaraens de maneira extremamente profunda; com apenas 19 anos, encontrou-se desolado perante a passagem da amada, e foi nesse desespero que converteu em musa inspiradora a imagem da moça que tanto amou, martirizando-o até o fim. Nesse contexto, Rennó aponta na passagem “impressão causada pela morte da noiva” (LISBOA, 1945) que o destino da jovem Constança possibilitou uma brecha para constituir a personalidade poética de A. Guimaraens, inferindo que o ocorrido, apesar de catastrófico, trilhou caminho para originar o melhor de sua poesia (RENNÓ, 1966. p. 98).

Abatido, passou um ano à deriva, frequentando botecos mal iluminados, comuns à estudantes, mas que permitiam ao mineiro extravasar sua angústia através de versos

5 Museu Casa Alphonsus de Guimaraens apud “A Cigarra”. Ano VI, nº117 – Edição de inverno

6 MagisCultura Mineira. nº 8. Setembro 2012 p.13 apud *Poesias* (1938)

que salientavam infelicidade amorosa. Entretanto, quando completou 20, partiu para São Paulo, acompanhado do amigo também poeta José Severiano de Resende, onde matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo. Em meio ao desenvolvimento dos meios de produção e conquista de novas técnicas tipográficas, especialmente na capital, Guimaraens introduziu-se na atuação de jornais junto ao colega de curso Adolfo Araújo, futuro fundador do jornal *A Gazeta* de 1906. Ao que tudo aponta, o mineiro adentrou na capital já sugerindo a busca de reconhecimento literário, uma vez que ocupou-se quase profissionalmente na produção de crônicas para o *Diário Mercantil*, *Diário de São Paulo*, *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*, para o qual também contribuía frequentemente com versos na seção *O Parnaso*.

Em sua estadia na capital, frequentava o refúgio de poetas na residência Vila Kirial, de Jacques d’Avray,⁷ até em 1893 transferir-se para a faculdade Livre de Direito de Ouro Preto, onde se formou um ano depois. Em 1895, foi nomeado promotor de justiça na cidade interiorana Conceição do Serro, a atual Conceição do Mato Dentro, em que, por um problema de adaptação às demandas do cargo, rapidamente passou a ser juiz substituto. Na mesma cidade, conheceu e casou-se com Zenaide, uma adolescente que lhe encantou os olhos, e com quem permaneceu pelo resto da vida. Já com cinco filhos e o infortúnio da extinção do cargo que exercia, após alguns breves trabalhos que não salvaram a família das dificuldades financeiras, conquistou o cargo de juiz municipal no município vizinho à sua cidade natal, Mariana.

Isolado em Mariana, continuou exercendo a função de trabalhador público e, pouco após a mudança, como condicionante auxiliar de renda, passou a ocupar-se no periódico local *O Germinal* onde, a convite do amigo Adolfo Araújo, colaborava na *A Gazeta*. Conseguiu mais alguns extras nas revistas *Fon-Fon* e *O Curvelano*; entretanto, em cartas para Mario Alencar, Guimaraens, agora com 15 filhos, relata a insuficiência da renda ganha:

Sou juiz municipal, ganho uma miséria, mas vou vivendo, Deus louvado.
(...) Quanto a meus trabalhos, tenho escrito bastante. Colaboro na *Gazeta* de São Paulo, de que é redator-proprietário o Adolfo Araújo, recebendo

7 Pseudônimo de José de Freitas Valle, um advogado, político, também poeta simbolista e grande amigo de Guimaraens, com quem cursou a faculdade de Direito.

alguns pintos magros (...) que seria de tu, se em vez de viver nesse centro de luz, entre espíritos de eleição, arrastasses a vida que levo, só completamente só, nestes míseros sertões mineiros (...) Somente a minha pobreza, vivendo num pardieiro medieval...⁸

Em rumores de abolição do cargo que o sustentava, semelhante ao ocorrido em Conceição do Serro, conjuntamente com a restrição alcoólica por questões de saúde,⁹ Guimaraens encontrou-se num estado lastimoso. Contudo, o gatilho de sua amargura ocorreu devido à morte precoce da sua filha caçula, Constança, a quem homenageou com o mesmo nome de seu primeiro amor.

Em 15 de julho de 1921, dois meses após Constancinha, falece o mineiro A. Guimaraens, próximo de completar seu 51º aniversário. João Alphonsus relata que, ao chegar em casa, encontrou debaixo da porta um bilhete dizendo: “faleceu repentinamente, Zenaide.”¹⁰

De vida praticamente miserável, refletida no amor impossível, na solidão e inadaptação ao mundo, Guimaraens exerceu um papel singular na valorização da poética brasileira e conquistou sua colocação de um dos principais expoentes do movimento simbolista no Brasil, através da originalidade que propusera em seu tempo. Ainda que o reconhecimento tenha sucedido tardiamente, seus trabalhos se tornaram um fragmento muito importante na história do movimento.

1.2. A POÉTICA E CRÔNICA DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Ao mencionar o trabalho de Alphonsus de Guimaraens, pode ser apontado, em síntese, duas temáticas principais que circundam sua vida e refletem na poética: a mística religiosa e a morte. A seguir, investiga-se como essa face se evidencia nos poemas e na crônica que compõem a obra completa do mineiro.

⁸ Suplemento literário de Minas Gerais, nº. 226, dezembro de 1970.

⁹ Guimaraens possuía necessidade incontrolável de beber vinho, que ao decorrer dos anos, passou a interferir na sua saúde.

¹⁰ Suplemento literário de Minas Gerais, nº. 1.362, setembro/outubro de 2015, p. 3.

Dentre as características inerentes ao movimento simbolista, manifesta-se claramente na produção do ouro-pretano a melancolia exacerbada. Essa soturnidade é passível de ser descrita como uma consciente insatisfação com a realidade que, por consequência da inalcançável resposta para o pós vida, dá espaço para o primeiro passo em direção a religiosidade, a qual se revela exclusivamente católica. Lisboa (1945) destaca a influência da relação pessoal de Guimaraens com as leituras do simbolista francês Verlaine, ao identificar semelhanças e complementos na formação do caráter religioso místico da escrita de Guimaraens:

A nota melancólica, a intimidade, o acabrunhamento da alma, a esquivança, a inércia, que são as notas características da poesia do príncipe do simbolismo francês, são também as do nosso bardo. O misticismo de ambos é humildemente sentimental, sem complicações de pensamento metafísico, tecido de ingênua delicadeza. Sente-se em ambos o influxo da graça santificante que se resolve em atração pelas imagens da liturgia católica. Têm, um como o outro, versos imponderáveis que despertam a emoção quase que por encanto, por meio de uma palavra singela, de uma nota mais branda, de uma pequena pausa nos versos. Nem um nem outro observa a natureza pelo lado exterior. Evocam ambos o sentimento que lhe causa a paisagem de um modo impreciso, que, no entanto, atinge os nossos sentimentos. Como Verlaine, Alphonsus prefere a melodia à sinfonia. A devoção de um – Maria – foi também a do outro. (LISBOA, 1945, p. 36)

Com o catolicismo como característica predominante em todas as suas obras, Veras (2011, p. 20-21) aponta o feitio da expressão religiosa em três diferentes níveis, sendo, na conduta mais recorrente, a presença de figuras simbólicas ligadas a entidades, em especial, à evocação da Virgem Maria e figuras angelicais, de modo a exteriorizar a propriedade misericordiosa dessas divindades. Em segundo nível, têm-se na imagem da amada, um ser místico que foi santificado após a morte, de modo que o estado original da mulher se esvai e sobrepõe-se características próximas a espiritualização, propriedade que convoca uma face do maniqueísmo cristão a partir do momento de separação entre carne e alma: o espírito pode atingir o céu e receber a vida eterna - como a musa do autor - ou o inferno e obter eterna agonia. E em terceiro, identifica-se a religião católica como extensão do próprio poeta. Relacionada

a questão da personalidade literária oriunda de seu passado infeliz, Guimaraens encontrou a crença católica como ponto de escape à realidade, artifício que se tornou tão recorrente a ponto de ser considerado parte fundamental para a pura existência de seus poemas.

Ainda atrelado à religião, mas voltada para a inspiração clássica antiga, Guimaraens demonstrava grande interesse no uso de termos latinos, possivelmente instigado pelas leituras da primeira fase simbolista francesa das quais sofria influência, a exemplo dos versos de Verlaine. No uso dessas expressões na poesia, entende-se a eminência da propagação de tom misterioso, capaz de envolver o leitor, mas, pode-se também atribuir a significação de um vocabulário aproximado à linguagem sagrada, como os cantos de igreja, conforme pontua Manuel Bandeira:

Chamava-se o poeta Afonso Henriques da Costa Guimarães. A latinização do prenome data de 1894, e talvez indicava, com o desejo de fugir à vulgaridade, uma intenção mística nesse poeta que tinha o gosto dos hinos latinos da igreja e traduziu em versos o Tantum ergo e o Magnificat. (BANDEIRA apud GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 146-147)

A frequência do latim, notável em títulos de poemas como “Ossea mea”, integrante da obra *Kiriale*, mostra-se, também, como elemento de titulação de livros, no exemplo de *Pulvis* e no próprio pseudônimo do autor, *Alphonsus*. Entretanto, a principal aparição da língua morta ocorre através da mescla com o português em versos de poemas, como pode ser observado na última estrofe de *Ladainha dos quatro Santos*, da obra *Kiriale*:

(...)
Santa Morte, afinal, cujo nome,
Ouvindo aos sons dos últimos dobres,
Será o consolo dos que têm fome,
Ora pro nobis.
(GUIMARAENS, 1960. p. 84)

Como pôde-se observar já no curto trecho, o poema bastante religioso alude à oração católica do século IV, de invocação à Santíssima Trindade e à Virgem Maria, *Ladainha de todos os santos*, que é marcada no poema pela repetição da resposta à

congregação “ora pro nobis” ou “rogai por nós”, em português, assim como na reza. Conforme afirma Paula “(...) a língua latina foi objeto de expressão na obra alphonsina para falar, sobretudo, de um dos temas que perpassa toda a sua obra: a morte” (PAULA, 2017, p. 49). Assim, apesar do referimento claramente religioso, o uso do latim reforça o caráter fúnebre do autor, uma vez que acompanha suas concepções relacionadas à dor e à morte, como enfatizado nos vocábulos “Santa morte” e “últimos dobres”.

Mencionar seu perfil mórbido convoca a relevância de Constança para a elaboração da figura feminina, extremamente presente nas obras tema art nouveau. Foi através da imagem da amada que o mineiro se aproximou e depositou grande parte de seu sentimento angustiante em temas lúgubres, especialmente por se reconhecer incapaz de aceitar a perda. As abordagens, então, são tomadas por palavras que denotam saudade e, ao mesmo tempo, acompanham significados intensos de sofrimento, como fica evidente no trecho do poema integrante da série III *Salmos da noite*:

Ó minha amante, eu quero a volúpia vermelha
(...)
— Salmo de tédio e dor, haustante, negro e eterno,
E no entanto eu te sigo, ó verme da luxúria,
E no entanto eu te adoro, ó céu do meu inferno!
(GUIMARAENS, 1960. p. 540-541)

Apesar da impressão sobre falecimento precoce da jovem Constança possibilitar uma abertura para engrenar a abordagem da morte, outros fatores podem ter exercido influência sobre sua angústia, tal como o cenário que o cerca. Ainda no final do século VIII, Ouro Preto passou a enfrentar um terrível declínio econômico e populacional devido à queda da taxa de extração de minérios na região, ocasionado pelo esgotamento das jazidas de ouro, deixando, a então capital, num estado de pobreza. Bandeira ainda pontua que “(...) não houve dinheiro para abrir ruas, alargar becos, restaurar monumentos. Nas reparações dos prédios envelhecidos a economia levou sempre a alterar o menos possível.” (BANDEIRA, 1957, p. 43). E foi nessa conjuntura que Guimaraens passou parte de sua vida residindo às sombras de uma paisagem quase fantasmagórica, onde apenas permaneciam as construções antigas

e sem reestruturação. Considera-se então, que um fragmento da antiga condição da cidade – uma das que viveu – refletiram sua maneira melancólica de construir significações na escrita, pois, conforme aponta Muricy, corroborou para a formação da sua visão de mundo:

Alphonsus de Guimaraens, vivendo a alma das cidades mortas de Minas, ao pé das velhas igrejas e dos venerandos cemitérios “em sagrado”, foi talvez o único que não “escolheu” aqueles temas, porque eles lhe eram impostos pela sua vida e pela paisagem em que transcorreu a sua existência meditativa. (MURICY, 1987 p. 448)

Portanto, estipula-se que a abordagem da morte não é limitada apenas a favor de um recurso estético, mas age mediante à própria existência do mineiro, acompanhado de seu passado marcante, que lhe intitula o “Poeta da Morte”. Apesar da obscuridade, como qualquer fruto do simbolismo, os versos são repletos de musicalidade na busca da harmonia recital, fundada na combinação de fonemas, que ocorrem por meio da repetição sonora de sílabas ou consoantes semelhantes e, também, pela recorrência de sílabas tônicas, constituindo as figuras de linguagem aliteração e assonância, respectivamente. No poema *A Catedral* esse recurso é excepcionalmente planejado, pois, na sua configuração rítmica, sugere sons das badaladas dos sinos das catedrais (GOMES, 2009, p. 79). Nessa singularidade, Muricy afirma que “A melodia de Alphonsus, é duma pureza quase única dentro do quadro da poesia simbolista. Esta era turvada, quase sempre pela morbidez requintada (...)” (MURICY, 1987, p. 450). Essa alegação, por sua vez, enfatiza a respeitabilidade do mineiro como relevante no universo simbolista.

Com base nas descobertas durante a investigação da expressividade do autor, foi confirmado consistente a intensa compatibilidade com as propriedades estéticas e temáticas do simbolismo brasileiro. Assim, convém observar como esses aspectos pronunciam-se de fato no conjunto de suas obras. Com base nas interpretações de Rennó (1966, p. 104-117), foram analisadas as prováveis intenções do autor para cada um de seus principais trabalhos, a datar do primeiro livro do autor, *Kiriale*, que, apesar de não ser o primeiro publicado, foi redigido entre 1891 e 1895, antes mesmo de *Dona Mística*, escrita entre 1892 e 1894.

Kiriale é de 1902, e possivelmente a obra que mais instaura o imaginário angustiante sobre o que ocorre após o fenômeno da morte. Nela, observa-se que permeia a dor da existência, mas ainda existe temor na incerteza do purgatório. É nesse roteiro que o autor retrata a face católica de bem e mal, céu e inferno, apoiada nas menções às figuras simbólicas maniqueístas, como “anjos estranhos de asas pretas” para representação do mau, ou “Pai Celeste” em alusão divina. Também, a partir de suas percepções de significação sobre o fim da vida, repulsa a carne e propõe apelo à morte. Ainda em relação a *Kiriale*, enxerga a vida de maneira niilista e a define como o prolongamento da tentação e do medo da condenação, ansiando pelo fim para que, finalmente, possa alcançar o paraíso, motivado, provavelmente, pelo desejo de se juntar a Constança, apenas três anos falecida desde o começo da produção da obra.

Em *Dona Mística* (1899) logo de início, o eu lírico se encontra num funeral que vela tanto a amada quanto seu amor por ela, pois, de acordo com os versos do mineiro, este perduraria somente em sua memória. Diante da tentativa de preservar sua intenção amorosa, ainda de forma lúgubre, institui à amada a posição de pureza singular, pois, uma vez morta, distancia-se dos pecados humanos, conforme raciocina primeiramente em *Kiriale*, e se torna santificada. Dessa forma, se faz a dualidade entre a imagem sublime e santa da noiva e a figura do autor que resiste a solidão da vida impura que, durante os poemas, alude sua semelhança ao próprio satã; assim relaciona-se Constança ao “bem” e ele mesmo ao “mal”. Ao encerramento, Constança, a qual também é nomeada Celeste nos poemas, recebe para si a designação de Virgem Maria, se tornou santa, para qual o amor do autor se converte em adoração.

Compondo dois rumos poéticos diferentes em um mesmo livro, *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente* foi publicado junto a *Dona Mística* em 1899. No primeiro conjunto de poemas, *Septenário* dedica-se à louvação de Nossa Senhora e expressa o desejo de acompanhá-la aos céus. Entretanto, mais uma vez, o eu lírico se qualifica pequeno diante a divindade santa, arquitetando na figura do homem a imagem e personalidade do autor, por considerar-se incapaz de produzir uma poesia dignamente sacra, e, por isso, demonstra imensa amargura.

Apesar da visão de não ser puro o suficiente para ser amado por Deus, Rennó

(1966, p. 109) assinala que, nas últimas passagens do primeiro conjunto, existe a alegação de uma convergência na sua desolação e a de Maria, em que ambos testemunham a morte (do filho e da amada) e sonham pelo reencontro. Já *Câmara Ardente* contrapõe totalmente a Constança apresentada em *Dona Mística*. Não é santa, apenas uma mulher que acabou de falecer. Nesse segundo conjunto, Guimaraens demonstra muita emotividade e lamúrias ao memorar os últimos momentos ao lado da noiva, também ao velório, que é poeticamente distorcido nas palavras do autor.

Pauvre Lyre (1921) foi uma pequena coleção de versos do autor completo na língua francesa e a última obra a ser totalmente revisada por A. de Guimaraens antes de sua morte. Os poemas contemplam seus temas corriqueiros, mas diferencia-se por nitidamente lembrar a musicalidade de poetas decadentes, como Verlaine, e, por abertamente homenagear Stéphane Mallarmé como “grande poeta francês”. (GUIMARAENS apud GUIMARAENS FILHO, 1960, p. 718).

Pastoral aos crentes do amor e da morte é um de seus livros póstumos, organizado pelo filho João Alphonsus para publicação em 1923, dois anos após a morte do autor. O ápice deste livro se dá por contemplar um dos poemas mais prestigiados e mais musicais do mineiro: *Ismália*. Mas, além disso, ele possibilita a constatação de uma nova face do autor. Ainda que cheia de tristeza e de amor, sua concepção sobre a morte não ocorre da mesma maneira que antes. Já não há mais repulsa à vida; a amada ainda é mencionada, porém não é santa e nem sofrida. Apesar da dor que claramente reflete a pena de si mesmo, conforme exprime o trecho do poema: “da minha mocidade de sonhos mortos”,¹¹ o autor a mostra apenas como a noiva que partiu para o céu. Apesar disso, percebe-se uma suavização nas escolhas das palavras, não se tem mais figuras diabólicas, agora, encontram-se elementos da natureza, em palavras como “lírios”, “arvoredo” e a “lua” que, apesar de já ter uso recorrente, não acompanha tanta morbidez quanto nas obras anteriores.

Poesias é composto pelas obras *Nova Primavera*, *Escada de Jacó* e *Pulvis*, publicado em 1938. Conforme aponta Rennó (1966, p. 109), presume-se nesse livro a transição entre as fases da juventude – maniqueísmos, extrema religiosidade e

11 Estância XII. Alphonsus de Guimaraens, em “Pastoral aos crentes do amor e da morte”, 1923.

morbidez – para a maturidade da escrita, em que há aceitação da morte, observada pela alusão à natureza numa visão muito mais calorosa do que de costume: encontra alegria momentânea.

Nova Primavera foi a tradução realizada por Alphonsus de Guimaraens dos poemas do romântico alemão Heinrich Heine. Ao falar do amor perdido, que foi a sua primavera, demonstra na autopiedade o passar das estações, suscitando metáfora para continuidade da vida, porém, se tornou tediosa e apagada em comparação a vivacidade da época florida. Em *Escadas de Jacó*, título oriundo da escada mencionada na bíblia (Gênesis 28, p. 11-19), refere-se ao objeto usado pelos anjos para subir e descer do céu. Guimaraens novamente faz alusões religiosas, deseja que sua fé possa levá-lo ao céu ao perceber seu fracasso em compreender o sentido da vida e a proximidade à morte. Portanto, nesse conjunto, a morte deixa de ser assustadora e incompreensível e passa a equivaler a um estado de liberdade da alma cansada do poeta. *Pulvis* simula o nada, representa a falta de esperança do autor para com a vida, nada o espera além da morte. Portanto, tudo o que ansiava no passado – o amor, a investigação do fim – perdem sua força, uma vez que enuncia que tudo acabará em pó, referenciando a passagem bíblica “(...) porque você é pó, e ao pó voltará”.¹² À vista disso, a obra demonstra o extremo esgotamento da mente e, também, compreende-se como detentora dos últimos versos do mineiro.

Em contrapartida ao triunfo do reconhecimento poético, a crônica do mineiro nunca foi tão valorizada quanto a lírica. No que se diz respeito às características de sua prosa, assemelhavam-se muito às poéticas e, apesar de preservar o caráter jocoso e social do gênero, era naturalmente constatado a religiosidade e temáticas lúgubres, quase como se repassasse o que produziu no simbolismo para a prosa, conforme afirma Broca:

O gênero de crônica praticado por Alphonsus de Guimaraens no Mercantil era de evidente inspiração simbolista, gênero que prevaleceu durante muito tempo entre nós e cuja influência foi superada (...) (BROCA apud PAULA, 2017, p. 72)

12 Bíblia Sagrada, Gênesis 3:19.

Portanto, constituindo sua única obra literária de crônicas e um dos objetos de estudo, pode-se dizer que *Mendigos* (1920) representa uma tradição dos aspectos simbolistas. Nesse livro, as narrativas contemplam temas diversos, indo do patamar social de carnaval, política, sobre a academia de letras e história antiga, até os mais sombrios e comuns do autor, referindo-se às amadas mortas, pesadelos, cemitérios, órgãos internos, suicidas e mais. Na questão da composição verbal, faz-se também muito semelhante aos poemas ao recorrer a elementos comuns ao simbolismo, como a lua, primavera e cisnes, como no trecho de *Ysmalia*, a qual aparece com “Y” e em formato de crônica no livro:

(...) Eu via, de quando em quando, um cisne pousar na luz Metálica dos olhos dela; era a sua alma que descia do céu, saudosa de ninho onde vivera durante quinze primaveras. (GUIMARAENS 1920, p. 165-166 apud PAULA 2017 p. 79)

Apesar do caráter fantástico apresentado, Guimaraens também possui prosas mais habituais ao gênero, com adição de personagens de seu círculo social - como os primos que aparecem em *Jacinto* - e locais dos quais o autor tinha vivência. Assim, pode-se concluir que esse gênero, nas mãos do autor, proporciona o resgate à própria poética simbolista, porém, concomitantemente, possui vertentes que abordam mais abertamente o público urbano.

02

O MOVIMENTO SIMBOLISTA



2.1. O SIMBOLISMO NO BRASIL E SUAS CARACTERÍSTICAS

O primeiro estágio do movimento simbolista, titulado como decadente, surgiu de uma reação ao cenário presente na Europa no final do século XIX. Num fervor de revolução industrial que se fortificou nesse período, o continente era tomado pelos ideais filosóficos positivistas para desencadear o progresso. Dentro dessa conjuntura, o homem trabalhador se tornou apenas um instrumento para engrenar a produção e dar início à uma sociedade de consumo, através da efemeridade de bens, gerada pela ampliação da atividade produtiva, de modo que o consumo se tornou quase completamente irreprimível. O crítico literário Álvaro Cardoso Gomes explica que “(...) o homem passa a ter a sensação de que vive num mundo fragmentário e de valores efêmeros” (GOMES 1994, p. 7).

É nesse testemunho que surgem as primeiras contradições da perspectiva racionalista cientificista; o homem, avistando o indício frequente de mudanças mundanas e o conflito entre o velho e o novo, encontra-se num estado pessimista de visão de mundo devido a sua transitoriedade, que modificava rapidamente o perfil social. Assim, iniciam-se indagações sobre o que é e como compreender a nossa realidade. Nisso, Gomes completa que “(...) o ato de conhecer, ao contrário do que acreditavam os positivistas, é algo impossível, limitado e, por isso mesmo, acarretará sofrimento ao homem” (GOMES 1994, p. 7).

Dessa matriz questionadora surgem os primeiros decadentistas, que posteriormente dariam origem ao simbolismo como é conhecido. Em seu ideal, apresentam a busca para o sentido da vida proveniente do interior humano, contrapondo o mundo materialista e racionalista do momento. Assim, essa primeira fase de origem apoiava-se na tendência ao horror e perversão - que qualifica o termo decadente - como forma de expressão, a fim de quebrar os paradigmas impostos pela métrica extremamente lógica daquele tempo. Entretanto, Massaud aponta que esse não foi o único movimento literário a formar o simbolismo. Considera-se que tenha herdado um pouco o caráter metafísico, idealista, espiritualista e, principalmente misterioso do movimento antecessor, o romântico, que, em detrimento das correspondências com a filosofia íntima da mente, tem esses conceitos amadurecidos na perspectiva simbolista (MASSAUD, 2003 p. 208).

O marco dessa renovação poética dá-se a princípio da publicação de Baudelaire, com a obra *As Flores do Mal* (1857), a qual une o infortúnio humano na modernidade com a linguagem idealizada do romantismo. Muricy destaca ainda mais alguns nomes importantes que difundiram essas concepções, dentre eles estão Verlaine e Mallarmé (MURICY, 1987), que aperfeiçoaram a musicalidade e linguagem sublime, respectivamente. Assim, contribuindo cada um para a formação dos princípios que compõem o simbolismo.

Através das produções literárias desses influentes, a estética simbolista foi trazida ao Brasil, mas se fez consistente por motivos um pouco diferentes das justificativas europeias, uma vez que a industrialização veio tardiamente para nosso país; porém, as insatisfações brasileiras acompanhavam o caráter crítico à sociedade, semelhante ao ocorrido no continente de origem do movimento, como esclarece Andrade:

No Brasil a oposição seria feita às camadas intelectuais abolicionista-liberal-republicana, que após as conquistas de 88 e 89 não conseguiram sanar a enorme divisão social da nação, ou seja, assim como a burguesia europeia, eles não conseguiram satisfazer as necessidades dos homens de seu tempo. (ANDRADE, 2004, p. 98)

Muricy ressalta que o simbolismo foi acentuado no sul do país, onde se deu origem a produção autenticamente brasileira com Cruz e Souza em 1893, porém, a estética esteve também presente em outras regiões, ainda que levemente, como em Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Ceará (MURICY, 1987).

Apesar de, a princípio, manter-se fiel ao modelo de origem, a produção brasileira adaptou alguns aspectos metafísicos advindos da Europa para equivalentes da própria cultura, a fim de suprir as demandas do movimento. Fez-se evidente, principalmente, a transposição da espiritualidade para a religião católica, que, considerando sua data de atividade desde o período pré-colonial, o catolicismo introduzido ao Brasil constituiu um papel importante no enraizamento de tradições místicas, como a veneração de figuras divinas. Portanto, para articular a imagem do movimento no país, Andrade conclui que “(...) aos nossos simbolistas, restou apenas o ideal católico para subsidiar a tendência mística que exigia a estética simbolista.” (ANDRADE, 2004, p. 98). Nessa

afirmação, compreende-se que os simbolistas brasileiros mostraram certa afinidade em contextualizar a expressão poética para dentro do território em função de acompanhar as demandas vindas de fora. Entretanto, é reconhecido nesse processo o desempenho para originar uma fração simbolista respectivamente brasileira.

Além do caráter religioso, o movimento universal englobava uma série de particularidades que estimulavam a expressão da alma, dentre elas está o inconfundível emprego de símbolos. Na definição léxica implica em “aquilo que (...) por princípio de analogia formal ou de outra natureza, substitui ou sugere algo.”¹³ É ilustre dos simbolistas expressarem-se no indefinido, pois afastam-se do mundo concreto e aproximam-se do mundo das ideias. Dessa forma, o termo simbólico é na verdade usado como meio para interpretar sensações e pensamentos, que, desconexos do materialismo, tornam-se representações bastante abstratas em virtude da impossibilidade de explicar o incompreensível, ou seja, é inviável desvendar o estado de espírito de maneira objetiva. Assim culmina no enigmático poético, conforme afirma Mallarmé:

Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto pra mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de adivinhas. (MALLARMÉ in OEuvres complètes apud GOMES, p. 25)

Nessa abstração, faz-se o uso da música para sofisticar o imaginário poético, também empregado como recurso complementar para garantir ambiguidade. De característica trovadoresca, o tom melódico aproxima a poesia da sinestesia, uma vez que possui o mesmo arquétipo sugestivo e vago prezado nos ideais simbolistas, pois, através das impressões sensoriais, pode-se atingir o espírito antes da racionalidade (GOMES, 1994). Entretanto, a música não é o único mecanismo de aproximação aos costumes da Idade Média. De acordo com Massaud, o poeta simbolista, ao desbravar os mistérios da mente, busca “(...) comunicar todo um conteúdo psicológico-coletivo

13 In: OxfordLanguages: Oxford University Press, 2022.

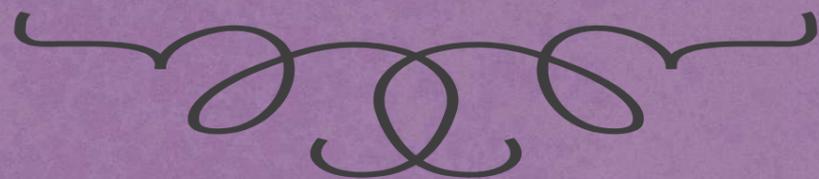
nele refletido, como se se tornasse porta-voz de multidões inteiras que passam a vida sem se descobrir (...)” (MASSAUD 2003, p. 211). Nessa jornada psíquica, o artista pode se encontrar desprendido da cultura vigente e identificar-se ao que se assemelha a um “contador de histórias”, uma vez que seu inconsciente não está mais cativo à apenas um valor, mas sim ligado a toda uma vivência histórica para representar o coletivo. É dessa idealização que se designam as representações antigas, a fim de englobar diversas reminiscências. Massaud indica que nesse sentido “(...) opera-se uma espécie de segunda renascença da Idade Média durante o século XIX, e (tem-se) o reingresso nas zonas de misticismo, cavalaria andante, etc.” (MASSAUD 2003, p. 211).

Embora possuísse caráter adaptativo e moderno, e por pouco de ter seu fim decretado junto ao falecimento de Cruz e Souza, o simbolismo brasileiro foi considerado fora de seu tempo, visto que não dispôs de tanta autonomia quanto outros movimentos literários da mesma época. Apesar disso, foi considerado emblemático para dar abertura à resistência modernista, de modo que o movimento moderno pôde ser classificado como precedente do simbolismo uma vez que ia “(...) contra a incultura e atraso dos nossos principais poetas (...)”.¹⁴ Isto posto, constata-se que o manuseio livre dos elementos na pintura e na linguagem poética simbolista, procede em grau superior para o modernismo. Assim, permite-o representar um período de ruptura máxima do rigor às regras formais na arte e, portanto, conclui-se ser uma conquista notavelmente obtida primeiro pelos simbolistas anos antes, ainda que não tão radicalmente quanto o modernismo.

14 Oswald de Andrade in Jornal do comércio de São Paulo, 1921.

03

ART NOUVEAU NAS ARTES GRÁFICAS



3.1. O ART NOUVEAU INTERNACIONAL

O final do século XIX foi um momento de intensa consonância entre a arte, o design e a literatura no campo internacional. Retomando esse período repleto de anseios do homem moderno pelas transformações industriais, nos deparamos com uma pintura completamente idealista e disposta a revelar as angústias do materialismo, equivalente ao que ocorreu na poesia de mesma época. De acordo com Cardoso, verificava-se em certos artistas pré-rafaelitas, continuidade à negação do real, já existente no romantismo. Assim, na tela simbolista de artistas como Rossetti,¹⁵ evidenciava-se muito das características expressivas que influenciariam artistas gráficos como Mucha, Walter Crane e Beardsley.

Essa arte oriunda dos românticos e de conceitos pré-rafaelitas, expressava o onírico através da bidimensionalidade e causava desassossego em virtude dos elementos inusitados da composição, da extravagância emotiva das cores e das ilusões nas distâncias de planos, que constituíam um arranjo achatado (CARDOSO, 1991, p. 140). A composição chapada, é vista na pintura simbolista como intendente de transmitir sensações interiores e equipara-se à utilização da gramática psicológica vista na poesia, tudo em virtude de comunicar o indizível e dar forma ao imaginário. Portanto, a linguagem desenvolvida na pintura e na escrita busca transmitir o universo da mente, mas faz isso de modo que nada semelhante possa ser encontrado no mundo real. Esse recurso fantasioso permaneceu relevante para contrariar o racionalismo e foi de grande proveito nas artes gráficas, especialmente para as raízes do que se tornaria o Art Nouveau.

Alastair Mackintosh¹⁶ estabelece o prelúdio da relação simbolista com o art nouveau a partir do momento de interesse numa aplicação artística que pudesse compor a vida cotidiana, de modo a extrair satisfação dos objetos, também, através da arte. Mesmo que, em um primeiro momento, a arte nova aparente ser

¹⁵ Dante Gabriel Rossetti (1828 - 1882) foi um pintor inglês de identidade pré-rafaelita que influenciou o movimento simbolista. Verificou-se em Rossetti o ecletismo e aspectos místicos, entre outras características que categorizam algumas de suas obras como próximas do simbolismo francês.

¹⁶ Alastair Mackintosh foi membro da Greater London Arts Association. É contribuidor de temas relacionados a arte e foca em relações de arte contemporânea. In: MACKINTOSH, Alastair. O simbolismo e o art nouveau. Barcelona: Labor, 1977.

contraditória aos ideais simbolistas - uma vez que a primeira tendência deslocava o mundo particular para o público e a outra o público para o particular, respectivamente (MACKINTOSH, 1977) – ambos encontram no valor oposto a oportunidade de se complementar. Regressando às palavras de Massaud, vimos que no papel simbolista o autor e o artista adquirem a função de porta-voz do psicológico-coletivo e, portanto, sua psique fala não apenas por si mesmo, mas também por multidões. Dessa forma, já havia no simbolismo impulsos preliminares para preservar a libertação do espírito e, ainda assim, conciliar a frieza industrial, a fim de garantir escape para um mundo completamente artístico. Na declaração de Cardoso, naquele momento transitório, a arte necessitava ser composta dos pensamentos e emoções humanas para traduzir em vivência tátil uma atividade essencialmente visual (CARDOSO, 1991, p. 203):

Colocar a Arte nas mãos das pessoas e no coração do cotidiano urbano, possui-la de forma imediata no tempo e no espaço, foram estes objetivos básicos dos movimentos modernos que buscaram transformar a paisagem industrial em ambiente artístico, onde o prazer da estética estaria disponível a todos. (CARDOSO, 1991, p. 150)

O Art nouveau está emparelhado ao simbolismo e, portanto, tem na sua origem o desejo de sanar o retrocesso e o materialismo exacerbado dos hábitos racionalistas. Para firmar esse compromisso, a estética nova opera por meio da valorização do interior e propõe a libertação do espírito. Nessa afirmação, Meggs indica que a solução estilística daquele momento “(...) constituía uma ponte entre a desordem da era vitoriana e o modernismo” (MEGGS, 2009, p. 249). Além da clara influência simbolista, constata-se que o art nouveau procedeu do encontro da figura feminina dos pré-rafaelitas e do design decorativo japonês. Ademais, possui ligações com diferentes vertentes que se localizam entre o passado e o presente, a fim de originar uma expressão exclusiva à época. Dessa arte para a comunicação visual, Cardoso comenta:

O art nouveau veio realizar o sonho da nova sociedade industrial de criar uma linguagem própria ao seu tempo, moderna e também adequada a um mundo industrial, mas sem abrir mão do preceito fundamental da liberdade expressiva do indivíduo (...) unidade sem homogeneidade poderia ser o lema dessa arte (ARAGON apud CARDOSO, 1991, p. 187)

Essa liberdade artística, proporcionada pela despreocupação com a homogeneidade, contribuiu para que o sintetismo¹⁷ da arte nova se expressasse de diferentes maneiras nas diversas regiões europeias, para as quais eclodiu entre 1890 e 1910. Isto posto, vale salientar as diferentes direções gráficas seguidas por artistas art nouveau nos principais polos de atuação, com finalidade de compreender a sua aplicabilidade e variações estilísticas, a datar de seu extremo de origem, a França.

Este estilo transitório tem seu embrião em Paris, especificamente no interior do *Salon de L'art Nouveau*, administrado pelo *marchand* Samuel Bing desde 1895. A galeria comportava um acervo diverso, particularmente das artes e ornamentos japoneses da prática *Ukiyo-e*, que conquistaram a atenção europeia e, também, de Bing, a partir da abertura das rotas de comércio orientais, em 1853. A abstração de padrões decorativos notados no *Ukiyo-e* abriram portas para a inserção de uma variedade de trabalhos decorativos, inclusive para as criações de William Morris, demasiadamente expostas e vendidas na galeria.

A passagem gradual para a sintetização do art nouveau cobriu primeiramente o campo têxtil e mobiliário, posteriormente, difundiu-se para o gráfico, em especial na produção de cartazes publicitários (MEGGS, 2009, p. 248-249). À vista disso, tendo a galeria como um ponto de encontro internacional de novas artes decorativas e artistas, é nítida sua coadjuvação para o reconhecimento desse estilo.

A arte gráfica francesa, posteriormente imbuída pela era vitoriana, transformou-se gradativamente no estilo art nouveau a partir do final do século XIX. Meggs declara pertinente para essa transformação no campo gráfico a legislação de 1881, que decretou liberdade à fixação de cartazes e diminuição da censura. Essa nova legislação levou a uma florescente indústria de cartazes, que empregava designers, impressores e *afficheurs* (MEGGS, 2009, p. 250). Dentro desse cenário transitivo, artistas gráficos receberam grande enfoque, em especial Chéret, Grasset e Mucha, que se destacaram pelos trabalhos art nouveau.

17 Técnica e estética pictórica francesa de fins da década de 1880 baseada no uso de grandes chapadas de cor com contornos vigorosamente cerrados; cloisonnisme. (Oposto à dissolução de formas do impressionismo, o sintetismo, elaborado em Pont-Aven por É. Bernard e Gauguin, influenciou especialmente os Nabis e alguns pintores do simbolismo.) In: Dicio, 2022.

A cristalização da estética na França conciliou os ideais simbolistas e os permitiu penetrar a realidade. Dentre as características gráficas, destacam-se: a regularidade de figuras sem profundidade, constituindo um plano chapado; a linha orgânica e curvilínea, que transmite sensação de movimento e encontra similaridades com as ondas sonoras formadas pela musicalidade simbolista (CANTARELLI, 2006 p. 31); o uso da figura feminina, comumente no centro da composição, e elementos da natureza estilizados, como pássaros, flores e gavinhas; também, elementos medievais, explorados sobretudo por Grasset, que evidenciavam-se por meio de mulheres com robes longos e soltos em áreas uniformes de cor, revivendo os exuberantes vitrais das igrejas (MEGGS, 2009, p. 254); e, por fim, os mosaicos bizantinos¹⁸ advindos das detalhadas e complexas criações de Mucha.



Figura 6 - *Tinta L. Marquet*, pôster, 1982 [Eugène Grasset]. Fonte: HOLLIS, 2000, p.7.

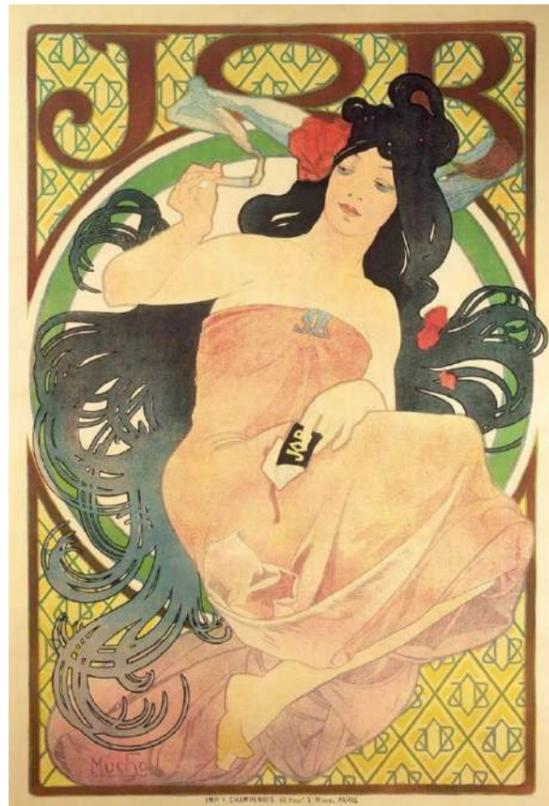


Figura 7 - *Job*, pôster para papéis de enrolar fumo, pôster, 1898 [Alphonse Mucha]. Fonte: HOLLIS, 2000, p 7.

O design art nouveau despertou interesse também na Áustria, que se encontrava diante de artistas predispostos a desligarem-se dos estilos históricos. Gustav Klimt foi um deles, se mostrou influente para oposição do conservadorismo predominante, especialmente, ao instaurar a associação anti-historicista, denominada *Secessão*, em 1897. O grupo composto por Otto Wagner, Alfred Roller, Josef Hoffman e outros, organizava exposições e um periódico mensal, que contava com publicações de colaborações ilustradas e decoradas das vanguardas literárias (HOLLIS, 2000, p. 21-22).

Nos pôsteres e seções da revista, produzidos pelos secessionistas, desenvolveu-se uma linguagem gráfica diferente da observada na França. Majoritariamente, envolvia a extinção de elementos florais e preservação da uniformidade, além da retinização da linha para agrupar de forma gráfica desenhos e textos. Assim, fazendo uso de apenas duas ou três cores, "(...) esses artistas gráficos gastavam o mínimo e obtinham o máximo em termos de efeito" (HOLLIS, 2000 p. 23).

A quadrícula foi uma obsessão presente no grafismo austríaco. Do âmbito ornamental, consistia em limitar a extensão ilustrativa para dentro da forma geométrica, mantendo os ideais de um design funcional. Entretanto, o padrão simétrico e angular foi, às vezes, quebrado por artistas como Klimt, que apresenta acentuada assimetria em seus trabalhos.

18 Refere-se a inspiração nos mosaicos produzidos nos séculos IV à XV sob influência do império Bizantino, majoritariamente compunham paredes e teto com figuras religiosas, que podem ser encontradas nas igrejas Bizantinas.

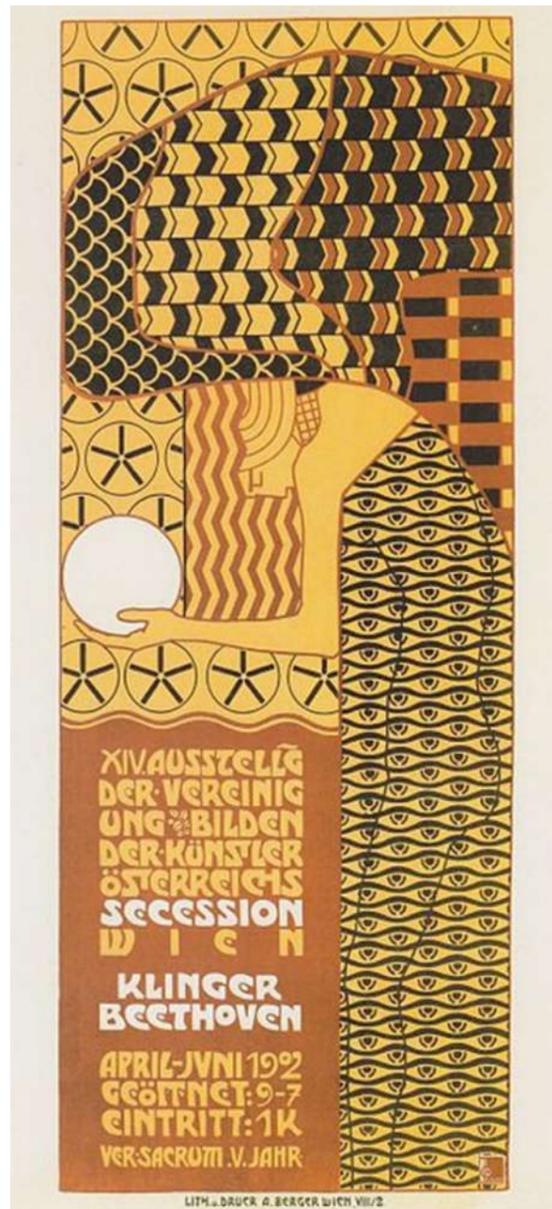


Figura 8 - 14ª Exposição Secessionista de Viena, pôster, 1902 [Alfred Roller]. Fonte: HOLLIS, 2000, p. 21.



Figura 9 - 1ª Exposição Secessionista, capa do catálogo, 1898 [Gustav Klimt]. Fonte: HOLLIS, 2000, p. 21.

Na Bélgica, o art nouveau alvoreceu mediante à associação artística do *Cercle des XX* ou apenas *Les XX*. Os salões, abertos anualmente para toda a Europa, contemplavam a estética livre, ou seja, abrangiam pinturas vanguardistas como as de Gauguin e Van Gogh. Posteriormente, membros desse círculo se direcionaram rumo à arte nova e suas intenções se consolidaram em meados de 1890.

Em evidência para o design belga dessa época está Henri van de Velde. Inspirado pela iniciativa decorativa de Morris, o artista, arquiteto e designer concentrou em seus trabalhos gráficos o gênero de ilustração *Ukiyo-e*, assim como as características do art nouveau francês e o movimento arts and crafts, criando um estilo propriamente seu, majoritariamente desenvolvido na abstração. Meggs complementa que a inovação do “(...) trabalho de Van de Velde pode ser vista como um esforço sério para desenvolver novas formas para a época.” (MEGGS, 2009, p. 272).

Outro nome relevante para as artes gráficas do país foi Privat Livemont. Dispunha de bastante inspiração das figuras femininas e do cabelo como parte da ornamentação de Mucha. Porém, sua maior proeza consistiu na renovação do contorno, que compunha uma grossa e sólida faixa branca exterior à linha preta discreta, a fim de destacar a figura principal do plano de fundo e impulsionar o realce dos cartazes. (MEGGS, 2009, p. 272-273).

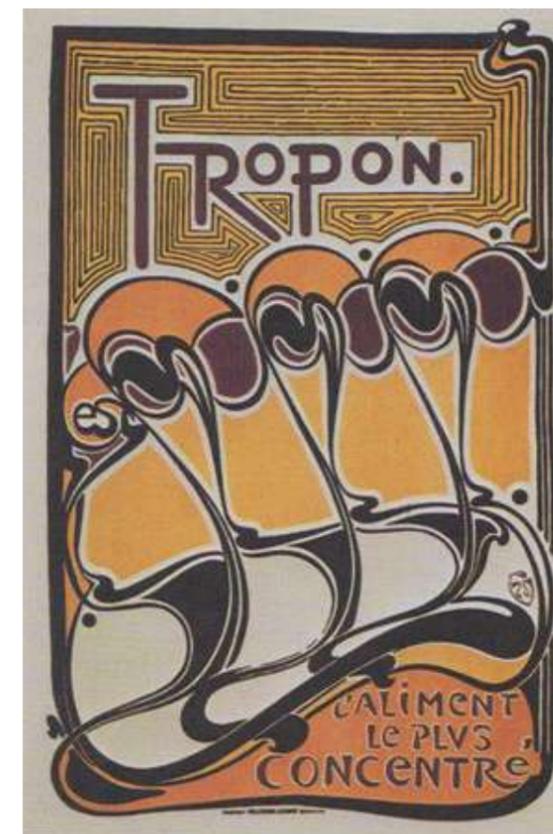


Figura 10 - Tropin, l'Aliment Le Plus Concentré, pôster, 1899 [Henri Van de Velde]. Fonte: MEGGS, 2009, p.273.

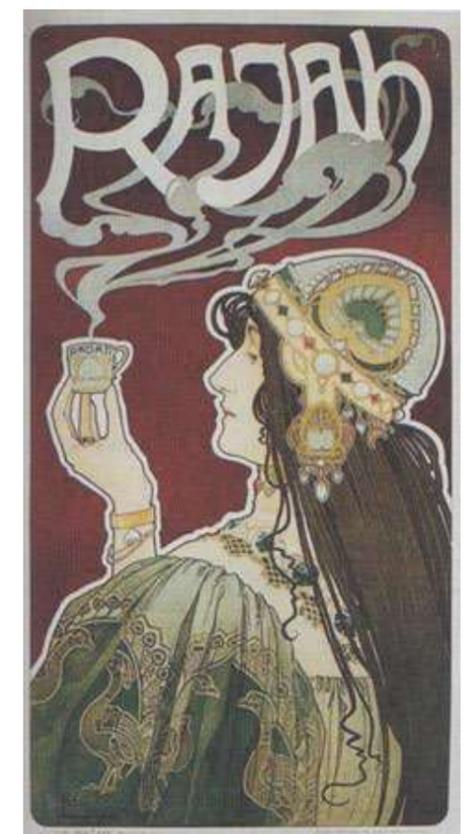


Figura 11 - Rajah, pôster, 1899 [Henri Privat Livemont]. Fonte: MEGGS, 2009, p.175.

3.2. O ART NOUVEAU NO BRASIL

O ano de 1889 marca o início da influência do art nouveau no Brasil, ainda que transparecendo muito timidamente nesses primeiros momentos de estadia. Simultaneamente à sua chegada, tem-se o fim da monarquia e instauração do período republicano, que garantiu ao país maior certeza econômica e política, e, também, a condição de *Belle époque* tropical. As conveniências dessa transição geraram grande agitação e um duradouro desejo da elite brasileira em garantir a modernização urbana, inspirando-se, principalmente, no desenvolvimento e realizações francesas.

Nessa obstinação em equiparar o Brasil aos modelos europeus, adotou-se um processo que Cardoso qualifica como uma questão de afirmação da modernidade. Através de periódicos importados, a elite brasileira teve seu primeiro contato com as tendências vindas do exterior e, assim, apropriou-se da estética art nouveau para aplicação interna. Entretanto, considerando o estado atual do território, verifica-se que a *Belle époque* brasileira diferencia-se muito da Europeia.

Numa posição ainda distante da industrialização, não havia “(...) ocorrido a perda da relação tátil primária (...)” (CARDOSO, 1991, p. 154) que impulsionou a manifestação da nova arte lá fora. Portanto, desviava-se do sentido originalmente proposto, considerado até desapegado de sentido algum. Consequentemente, os aspectos decorativos verificados tanto no campo arquitetônico quanto no gráfico agem como um modismo para assinalar a modernização e vinculação com o novo (CARDOSO, 2008, p. 100-101).

Isso explica a falta de interesse da população nas primeiras tentativas de inserção da arte nova no Brasil. Dentro desse trajeto de introdução à uma nova estética, Eliseu Visconti foi considerado um dos precursores do art nouveau brasileiro. Havendo adiantado a linguagem praticada pelos designers no século seguinte, prezava a coligação entre belas-artes e as artes decorativas.¹⁹ Esses ideais surgem da sua viagem à Europa em 1893, onde, após um ano, iniciou os estudos de decoração ornamental com o mestre Eugene Grasset na *École Guérin*, afastando-se da arte

19 PROJETO ELISEU VISCONTI. Visconti Designer - Introdução. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/visconti-designer-introducao/>. Acesso em: 24 de mar. 2022.

tradicional. Nesse tempo intermediário, estadia em Paris, onde recebeu medalhas por suas mais reverenciadas obras, como *Gioventù*, *Oréadas* e *Recompensa de São Sebastião*. Após 7 anos, regressou ao Brasil e logo organizou uma exposição na Escola Nacional de Belas Artes, a fim de difundir seus aprendizados das expressões art nouveau e apresentar uma produção original, em 1901. Cardoso aponta que Visconti dispunha de grandes expectativas devido ao sucesso das artes decorativas na Europa, concomitantemente com o recente prestígio que vinha recebendo por seus trabalhos. Entretanto, apesar do empenho em proporcionar uma excelente exibição, as reações do público e da crítica foram de indiferença (CARDOSO, 1991 p. 151):

Quando regressei da Europa como pensionista dos cofres públicos fiz esta exposição na intenção de que a arte decorativa era o elemento maior para caracterizar a indústria artística do País. Olharam-me como novidade e nada mais. Cheguei a fazer cerâmica a mão, para ver se atraía a atenção das escolas e oficinas do Governo. Ninguém notou o esforço. (ELISEU VISCONTI)²⁰

Apesar do malsucedido primeiro grande contato do art nouveau com o território brasileiro, houve uma mudança ligeira na crítica dessa nova estética já nos primeiros anos do século XX. O desenvolvimento da indústria editorial e mecanização dos processos de fabricação que sucedem esse período, possibilitam a intensificação da propaganda, em especial nos grandes centros urbanos. Graças a esse avanço, logo a demanda por caricaturistas e ilustradores aumenta e o art nouveau torna-se constantemente empregue nos reclames, em função da capacidade estratégica para aumentar a atratividade do produto e destacar sua sintonia com a moda. Além disso, os artistas e designers da época se encontravam vigorosamente sob influência dessa prática, que veio florescendo no decorrer da primeira década (HELD apud SILVA, 2011, p. 12).

Entretanto, a ampliação da estética não se confinou somente ao domínio da propaganda. Seguidamente ao incremento do mercado editorial, a aplicação art nouveau difundiu-se para outros itens que envolvem o cotidiano, como *ex-libris*, selos

20 PROJETO ELISEU VISCONTI apud COSTA, Angyone. A Inquietação das Abelhas. Pimenta de Mello e Cia. Rio de Janeiro, 1927.

postais, siglas e brasões, revistas, cartazes e toda a estrutura dos livros. Nessa gama de artefatos, nota-se a grande influência do art nouveau europeu, sobretudo do estilo francês, devido a afinidade brasileira com a prosperidade e elegância daquele país, que seduzia os olhares da elite e do povo. Dessa forma, identifica-se nas composições o uso principalmente da figura feminina, da composição sem profundidade, omissão da perspectiva e algumas outras características anteriormente referidas acerca do art nouveau francês.

Essas especificidades são observadas em Visconti. Após o ocorrido na exposição de 1901, continuou seu trabalho como designer e teve atuação ímpar na criação de selos postais, havendo ganho o concurso pelos Correios do Brasil com desenhos rebuscados e ornamentados. Contudo, seu trabalho nunca pôde entrar em circulação devido ao baixo suporte de impressão disponível na Casa da Moeda, o que levou o governo a optar pela aquisição de selos postais do exterior.²¹ Além disso, o repertório art nouveau de Visconti discorre, também, em impressos, produtos, padrões gráficos e cartazes de natureza comercial, que sugeriam notável ligação com o francesismo. Apesar disso, suas soluções apresentam grande originalidade criativa e múltiplas particularidades oriundas da interpretação da estética decorativa pelo próprio designer.

A ilustração art nouveau se destaca igualmente na esfera da programação visual de periódicos diversos. Como exemplo, ressaltam-se algumas edições da *Revista da Semana* (1901); também de *O Malho* (1902), assinada por grandes ilustradores como K.lixto, J. Arthur, Lucilio e outros; *A Avenida* (1903), que exhibe criações de início de carreira do prestigiado ilustrador J.Carlos e evidencia sua inspiração no estilo de Mucha;²² a sofisticada *Kosmos* (1904), que trazia gravuras de Garcia e desenhos de Castro Silva;²³ além dos vestígios art nouveau nas revistas *Careta* (1908) e *A Maçã* (1922).

21 PROJETO ELISEU VISCONTI. Visconti Designer – Selos Postais. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/visconti-designer-selos-postais/>. Acesso em: 24 de mar. 2022.

22 ARTE BRASILEIROS. Aproximações e distanciamentos entre J. Carlos e Mucha na avenida Paulista. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/aproximacoes-e-distanciamentos-entre-j-carlos-e-mucha-na-avenida-paulista/>. Acesso em: 24 de mar. 2022.

23 BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA. Kosmos: revista artistica, scientifica e litteraria. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/40814>. Acesso em: 24 de mar. 2022.



Figura 12 - Revista *A Avenida*, ano II, 11 de junho de 1904 [ilustração de J. Carlos]. Fonte: LEVY LEILOEIRO, 2018, lote 436.



Figura 13 - Revista *O Malho*, ano II, 13 de junho de 1903 [ilustração de K. Lixto]. Fonte: FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA, coleção virtual.

Conjuntamente, essa linguagem é encontrada no campo da editoração de livros. Volumes ilustrados são atestados já na primeira década, todavia, é em 1920 que a produção nacional acentua-se. Nesse período são constatados avanços na produção de papel no Brasil, que até então dependia majoritariamente de importações. Sendo assim, Cantarelli indica notabilidade no domínio art nouveau de alguns nomes como Di Cavalcanti e Correia Dias, que produziram, respectivamente, as capas de *Dança das Horas* (1919) e *Nós* (1917) do poeta Guilherme de Almeida. Também é notável o trabalho de Juvenal Prado, que ilustrou o livro de poemas *Fim* (1922) de Medeiros e Albuquerque, além de algumas edições de revistas populares. E de Antônio Paim Vieira, que trabalhou no decorativo gráfico da primeira edição de *Os Falsos Troféus de Ituzaingó* (1920) de José Carlos Macedo Soares, entre diversos outros livros (CANTARELLI, 2006, p. 82-90).



Figura 14 - *As Máscaras*, Menotti del Picchia, 1920 [Ilustrações de Paim]. Fonte: MELO&RAMOS, 2011.

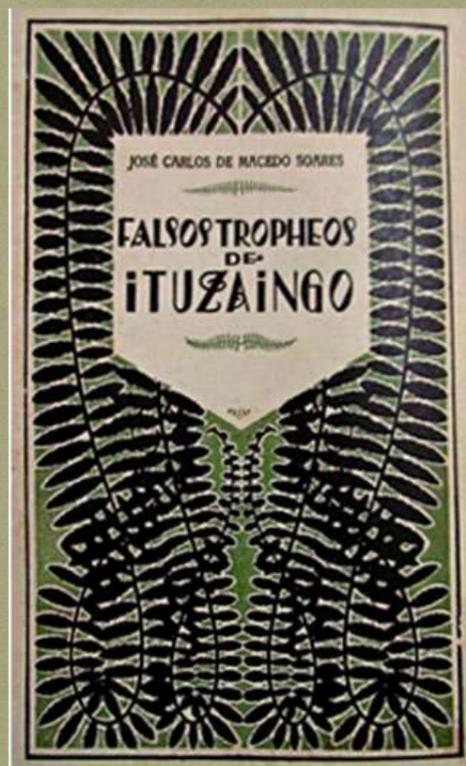
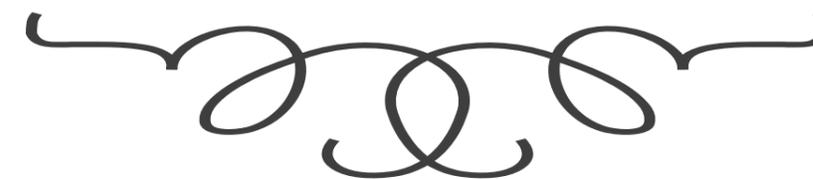


Figura 15 - *Falsos Troféus de Ituzaingo*, José C. de M. Soares, 1920 [Ilustrações de Paim] Fonte: CARDOSO, 2005, p.182.

04

O LIVRO NO BRASIL NA DÉCADA DE 1920



4.1. A EDITORAÇÃO BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1920

Abordaremos agora um panorama do campo editorial e das capas de livros da década de 1920 no Brasil, devido a ser neste momento que o projeto gráfico das capas se torna mais valorizado e elaborado e, também, no qual o estilo gráfico art nouveau, referência do nosso trabalho, se torna mais consistente nesse ramo editorial.

Apesar de 1930 assinalar um surto editorial, conseqüente da instalação de incontáveis novas editoras e tecnologias ainda mais avançadas, a década de 1920 teve um papel importantíssimo para a concretização do processo de renovação do livro como produto. No Brasil, emparelhado à virada para o século XX, tem-se no crescimento dos centros urbanos um impacto direto na modificação do campo editorial e gráfico. As transformações verificadas nessas áreas têm suas origens sobretudo na popularização dos periódicos, que potencializaram a difusão da capa ilustrada, a qual abrangeria também o universo dos livros:

(...) começa-(se) a estabelecer um novo discurso gráfico para a produção de livros, acompanhando os passos dos periódicos e da publicidade, e pegando carona no estilo decorativo que vinha da Europa. (CANTARELLI, 2006, p. 83)

Nesse período repleto de entusiasmo com o florescimento da modernidade, coincidente com a afirmação do art nouveau no país, inicia-se um interesse maior na produção de livros, ocasionado, entre outros fatores, pela fundação da Academia Brasileira de Letras em 1897, que oficializou a literatura brasileira. Nesse cenário, livrarias passaram a ser frequentadas para além do nicho dos intelectuais e salões literários experimentaram grandes lotações.

Ainda no século XIX, forma-se pouco a pouco um público atraído pelo consumo de textos e imagens, impulsionado pela circulação de jornais semanais, fascínio que permitiu o nascimento de um coletivo ainda mais ávido por informações e entretenimento no século seguinte. Diante disso, Camargo aponta que nas primeiras décadas, oriundo da expansão das grandes cidades, surge uma classe média monetariamente estável e animada pela literatura valorizadora do regionalismo e de temas cotidianos, englobando a poesia e a prosa do gênero narrativo romance. Posteriormente, há abertura para temáticas mais fantásticas, como as de contos (CAMARGO, 2003, p. 46).

Por conseguinte, diante de um interesse social pelo consumo de livros, atentou-se à necessidade de acompanhar a demanda crescente de impressão. Como efeito, entre o final do século XIX e o início do XX, pôs-se em prática propensões de mecanização para garantir uma produção em maior escala, preços acessíveis e um nível de padronização jamais permitido pela antiga forma de reprodução. Entretanto, a vinda desse maquinário ao Brasil avançou vagarosamente e apenas em 1913 tem-se a primeira rotativa, adquirida pela Imprensa Nacional. Como resultado da chegada de novos dispositivos, Camargo afirma que "(...) o equipamento mais antigo é vendido aos pequenos que se iniciam no ramo. E todos os estágios tecnológicos convivem ao mesmo tempo." (CAMARGO, 2003, p. 41).

De forma concisa, no domínio gráfico editorial, observou-se a técnica variada que acompanhou as produções da época. Partindo da prensa litográfica manual, os livros ilustrados passam a ser concebidos pelas rotativas de cromolitografia e, também, pelas placas de zincografia e rotogravura para altas tiragens. Nos primeiros anos da década de 1920, o Brasil importou as primeiras impressoras litográficas offset, que permitiram, além da modernização dos meios, maior rapidez de produção.

Nessa conjuntura, constata-se uma produção de livros em maior escala a partir de 1910. E dessa forma, é estabelecido um espaço para a impressão de obras em livrarias-editoras:

(...) as gráficas, até 1920, eram casas de obra, onde se imprimia de tudo. A maioria dos livros impressos no Brasil no período saía das oficinas dos jornais ou das revistas. O Estado de São Paulo tinha sua "seção de obras" para imprimi-los. (CAMARGO, 2003, p. 49-50).

A livraria nacional mais distinta no ramo da editoração em São Paulo foi a Teixeira, enquanto no Rio de Janeiro foram a Jacintho, Castilho, a grande Leite Ribeiro e a revolucionária Quaresma, que propagou o uso de brochura como estratégia de barateamento e o novo formato 13,0 cm x 18,5 cm (CARDOSO apud CANTARELLI, 2006, p. 77). Nesse período, os livros ainda eram atipicamente ilustrados, mas os esporádicos exemplares existentes já estavam ligados às tendências e repletos de desenhos estilizados. Assim, ganharam um pouco mais de espaço no meio editorial. Ademais, verificou-se que as ilustrações não se limitaram ao espaço único das capas e passaram a ser encontrados no miolo e aberturas de capítulo em até duas cores.

Essa comunicação visual agia como método impulsionador de vendas e tornava a fisionomia da obra mais vistosa para o público, especialmente, a fim de mascarar o malcuidado na confecção da época. Cardoso, afirma que na tentativa de distanciar o livro da categoria de artefato requintado e exorbitante, economizava-se nos materiais e no corte do papel, por consequência, a qualidade era muito inferior (CARDOSO, 2005, p. 177). Assim, diante a popularização e redução dos custos do artefato, o escritor e editor Monteiro Lobato verifica a receptividade do mercado para efetivar o livro como produto industrial e aprimora sua elaboração já na década seguinte:

É sobretudo na década de 1920, e especialmente em países de menor tradição tipográfica, como os Estados Unidos e o Brasil, que surge uma cultura forte de ilustração de capas (CARDOSO, 2005, p. 165).

O literato, detentor das melhores tecnologias gráficas e tipográficas da época, dedicou-se a aprimorar a programação visual instituída a partir de 1910, além de possuir ampla aceitação e interesse nas novidades gráficas para o domínio editorial. Logo, não era incomum se deparar com capas na estética *art nouveau* nas produções de suas companhias (CHIARELLI apud CANTARELLI, 2006, p. 76). Também, Moraes aponta que Lobato fez muito pela configuração estrutural dos livros. Adotou formatos diversos, em especial de 11 a 12,5 cm por 15 a 16 cm para livros de literatura, além de manter o uso da brochura em função do baixo custo. Dessa forma, concretizou uso do livro como produto (MORAES, 2016 p. 71).

Meio a essas considerações, é possível atribuir ao livro ilustrado das três primeiras décadas grande relevância para a configuração deste trabalho. Pois, além de envolver um período crescente de ilustrações produzidas em massa, observa-se um projeto gráfico que se torna definido, atraente e lapidado nos diversos estilos pertinentes à época, dentre eles, marca-se recorrente a aparição do *art nouveau*.

Desse estilo gráfico nos livros, seguia-se, principalmente: as características de cores fortes contrastantes, como o vermelho e preto ou amarelo e preto; a aplicação da flora brasileira, a exemplo da samambaia (apesar disso, não era inusitada a aparição de flores estrangeiras); as decorações abundantes, que eram empregadas também como vinhetas; a assimetria das curvas, especialmente nos cabelos ondulados; as letras ornamentadas, desenhadas a mão, e certos motivos simbolistas (CANTARELLI, 2006, p. 80-85).

4.2. PRINCIPAIS ESTILOS GRÁFICOS E SUAS CARACTERÍSTICAS

Como brevemente apresentado no item anterior, na disseminação do livro como produto, relata-se a aparição de diferentes estilos adotados e conciliados meio a cultura brasileira, em sintonia com a produção editorial. Dentro desse panorama, viu-se necessário compreender os diferentes rumos estilísticos existentes na década de 1920, a fim de averiguar seu prestígio no período e identificar constâncias das capas de livros, a começar pela definição atribuída por Washington Lessa sobre o que é estilo no campo do design gráfico.

Para Lessa, um estilo pode envolver a exteriorização de uma cultura total ou até mesmo reconhecer regionalismos. No entanto, para resguardar seu significado, essa manifestação deve apresentar constâncias, as quais podem ser estabelecidas a partir do reaparecimento de determinados aspectos na obra de diversos autores ou mesmo em trabalhos de um único autor. Também, Lessa assinala a necessidade dessas características evidenciarem-se por tempo considerável, a propósito de legitimar uma unidade.

No domínio da comunicação gráfica, o estilo “(...) abrange três aspectos: os elementos formais ou motivos, as relações formais e as qualidades, compreendendo-se aí uma qualidade de conjunto que pode ser chamada de “expressão” (SCHAPIRO apud LESSA, 2005 p. 1). Portanto, entende-se como estilo os diferentes caminhos que podem ser seguidos num momento criativo. Estas vertentes englobam a organização recorrente de formas artísticas, tais como cor, espaço, linha e textura e as relações entre si e o plano visual de modo coerente, mas, além disso, são chave para identificação de obras e produtores.

Historicamente, a revolução industrial alterou a definição inicial incorporada ao termo. Primeiramente, antes do século XIX e de cunho artesanal, o estilo atuante era imposto dentro de uma sociedade em decorrência da homogeneidade artística e de produção. Diante do avanço das tecnologias produtivas na segunda metade do século XVIII, a fabricação passou a depender do trabalho de diferentes grupos e não somente do artista, o que possibilitou a libertação da dominância estilística singular. Nesse contexto, a indústria viabilizou abertura para uma visão variada da noção de moderno e, conseqüentemente, a novidade introduzida pelos diferentes

estilos despertou atração maior por certas constâncias, caracterizando a aparição de tendências estilísticas. (LESSA 2005, p. 2-5)

Desse modo, Lessa indica como campo semântico desse fazer gráfico, a prática da simplificação e exagero de imagens, efeitos fortemente em voga no campo editorial nas três primeiras décadas do século XX no Brasil. Adequados à tecnologia de impressão da época, o artifício da simplificação torna a percepção da imagem distante do real, mas, ainda assim, mantém o objeto reconhecível, enquanto o exagero cria perturbações nas proporções das linhas e formas, a fim de destacar certos aspectos do desenho (LESSA, 2005, p. 7-9). Esse panorama é caracterizado pelo autor como um ponto de convergência entre o gráfico e o caráter “necessário” do funcionalismo, em que “(...) o “traço essencial” se atualiza em versão contemporânea.” (LESSA, 2005, p. 10).

Diante disso, inserem-se nessa classificação, alguns estilos principais presentes nas capas dos livros das primeiras décadas do século XX. Dentre eles, são recorrentes e significativos para a pesquisa os estilos: modernista, figurativista, somente tipográfico, art nouveau, caricatural e, em menor incidência, art déco.²⁴

A partir da apresentação dos estilos mais regulares, a seguir, serão apontados resultados dos estudos das sete capas de livros situadas no período em apreço. A pesquisa coincide com uma exemplificação para cada estilo acima e duas para o art nouveau, a fim de garantir uma análise mais precisa para o estilo em evidência neste trabalho. O intuito principal consistiu em demonstrar os diferentes aspectos gráficos existentes sincronamente numa mesma época, evidenciando em cada um, os aspectos técnico-formais e estético-formais, bem como a interpretação de suas intenções. Diante disso, fez-se uso da bibliografia de FARIAS (2004) e FARIAS & SILVA (2005) para averiguação tipográfica, BRISOLARA (2009) na abordagem semiótica dos tipos, VILLAS BOAS (2009) para sistematização da análise gráfica e GOLDSMITH (1980) para compreender os níveis do processo cognitivo em uma ilustração.²⁵

24 As denominações destes ‘estilos’ gráficos foram baseadas em alguns autores como Melo & Ramos e Camargo, com exceção da figurativista.

25 A análise destas capas funciona também como estudo de artefatos similares para identificar elementos que possam estar no projeto de capas a ser realizado pelo presente TCC.

ESTILO MODERNISTA

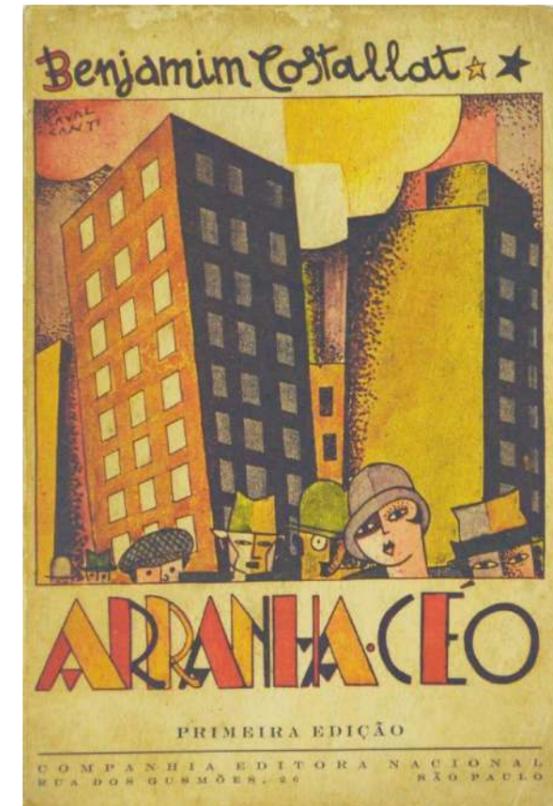


Figura 16 - *Arranha-céu*. Benjamim Costallat, 1929
[Ilustrações de Di Cavalcanti] Acabamento em brochura, 12x18cm. Fonte: 500 ANOS DE BRASIL NA BIBLIOTECA NACIONAL, Rio de Janeiro, 2000, p. 73.

Para tratamento da manifestação do estilo modernista, foi escolhida a capa ilustrada por Di Cavalcanti, *Arranha-céu* (1929), de Benjamim Costallat. O livro de crônicas possui clara influência da vanguarda cubista, notabilizada pelo uso habitual das formas geométricas em cores vívidas para constituir as figuras distintas que compõem a estrutura da capa, mas não se limita somente à presença desse movimento. No layout, as construções não verbais possuem contorno em espessura constante e, através da unidade semântica,²⁶ é possível reconhecer todos os elementos da imagem. Os retângulos em negativo, no sólido vermelho, caracterizam a identidade de

26 Refere-se à clareza das características que distinguem e identificam um objeto (GOLDSMITH, 1980, p. 207)

prédios, por exemplo; em conjunto com as demais informações, identifica-se no todo um centro urbano, conformando também uma unidade pragmática.²⁷ Nesse cenário, percebe-se uma complexa sensação de profundidade do plano caracterizado pelo uso da cor preta em uma das laterais dos paralelepípedos, portanto, constitui-se um design não necessariamente chapado.

Em relação aos aspectos técnico-formais, a mancha gráfica é delimitada tanto pela moldura que contorna a ilustração quanto pelas informações verbais na região superior, com o nome do autor; também, pela região inferior do papel, com as informações sobre a editora. Seu centramento não se localiza no centro óptico e permanece na área logo abaixo ao centro geométrico. Esse espaço compreende as figuras humanas que parecem fixar fixamente o leitor e, de acordo com a ênfase semântica, o homem é naturalmente atraído por rostos, em particular, para o olhar (GOLDSMITH, 1980, p. 211). Além disso, nota-se predominância hierárquica do eixo diagonal superior esquerdo para o inferior direito, pois, nessa capa, os elementos não verbais guiam o leitor para as informações textuais. O vértice central do prédio em vermelho leva o olhar até o nome do autor, enquanto, no lado oposto, a cabeça levemente inclinada da figura feminina faz a atenção ser voltada para o título da crônica.

A reutilização das formas geométricas e a vibratibilidade das cores em quase toda a composição, garante a esta capa a identificação de conjunto singular e, portanto, é estabelecida uma unidade. A harmonia é determinada pelas áreas de respiração da composição, que nesse caso, identificam-se pelas áreas em negativo, as quais são capazes de aliviar o ritmo colorido. Também, se tem as variações tipográficas do nome do autor, em fonte caligráfica, além das informações da editora, em fonte serifada mais clássica, que estabelecem uma diferença estética com a geometrização do título do livro.

Os tipos em caixa alta no título da obra são compostos por um letreiramento não serifado e com radical variação de espessura, característico do design modernista. Mas além disso, estão sob influência de algumas qualidades da tipografia art déco,

27 Apoiar-se na compreensão de uma imagem pelo contexto. Implica numa percepção relativa, uma vez que envolve diferentes culturas, idades, interesses e outros fatores. (GOLDSMITH, 1980, p. 208).

aspecto comum em capas consideradas modernistas. Desse modo, um exemplo dessa correspondência é constatado pelo uso de formas geométricas para compor as letras. Ademais, a irregularidade dos traços culmina em grandes diferenças formais e tornam estes tipos fantasiosos bastante extravagantes. Isso ocorre porque são compostos por retângulos para as hastes, trapézios para as hastes e pernas, e triângulos equiláteros para criar as barras. Também, observa-se na palavra “arranha” um kerning²⁸ negativo, fazendo com que as letras se sobreponham, semelhante ao que ocorre no amontoado de prédios da ilustração.

Na segunda parte da palavra, há redução máxima do espaço entre letras e, na área abaixo do título, as informações estão em tipos que seguem em caixa alta, serifados e com texto justificado. Na parte superior, o nome do autor aparece em letras caligráficas, alinhado à esquerda, com apenas a letra “B” em cor diferente, e com adição de elementos pictóricos (estrelas) para alinhar-se à moldura.

Em questão à dimensão semântica, manteve-se em vista os principais assuntos percorridos pelo autor. Dentre eles, a temática mais coerente com os elementos da capa, e que possivelmente foram usados para sua execução, relaciona-se com a construção de arranha-céus nos centros urbanos no Rio de Janeiro, na década de 1920. Portanto, em suas crônicas, retratava as mudanças cotidianas e comunicava opiniões originadas pela demolição de velhas habitações e edificação do novo moderno. Entretanto, apesar de Constallat se mostrar ávido às transformações da modernidade, entrou em conflito com seus ideais e recepcionou com aversão os primeiros arranha-céus: “(...) o século do arranha-céu parece que só sabe valorizar o espaço e as cousas brutalmente concretas (...)”. A cidade velha, com a “(...) casa... a família... o amor... a ternura... a ternura principalmente de nossas casas... a ternura pela nossa gente...”. Prosseguindo com suas palavras, “(...) são fantasmas de um passado, fantasmas lindos que vão desaparecendo aos poucos, à luz dos arranha-céus.” (COSTALLAT, 1929 apud BUENO, 2019). Isto posto, o dilema manifestado e escrito por Costallat pode justificar a escolha do cubismo para elaboração dessa capa, uma vez que a configuração dessa vanguarda causa sensação de confusão através

28 Kerning é o ajuste espacial para cada par, assim permite a aproximação ou afastamento entre letras (FARIAS, 2004).

das formas decompostas. Além disso, também auxilia à interpretação de movimentos inquietantes, violentos ou rápidos, contextualizando com a mudança ágil do cenário urbano da época. Essa dimensão contextual da apreensão pelo novo é igualmente observada na tipografia, dada a organização caótica das letras, possivelmente, como o autor qualificava a novidade arquitetônica em pauta.

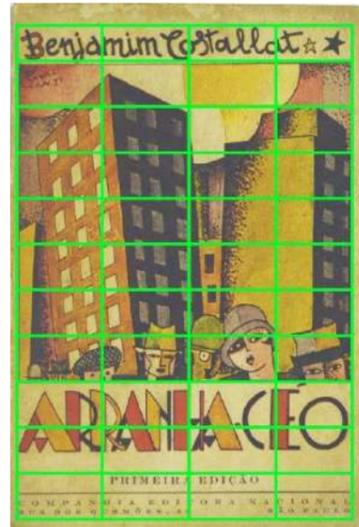


Figura 17 - mancha gráfica e divisão da estrutura



Figura 18 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

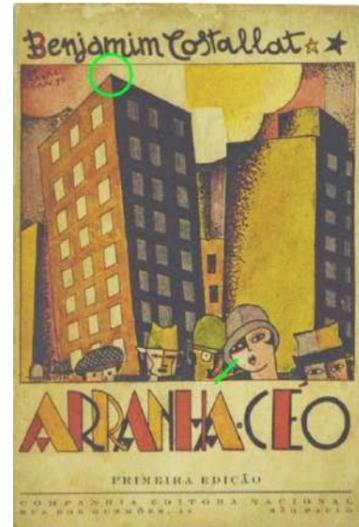


Figura 19 - pontos de direcionamento do olhar para o texto

ESTILO FIGURATIVISTA



Figura 20 - *Urupês*. Monteiro Lobato, 1918 [Ilustrações de Wash Rodrigues] Acabamento em brochura, 20x13cm. Fonte: CARDOSO, 2005, p. 162

Como amostra para o estilo figurativista, foi selecionada a primeira edição da coletânea de contos *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, com capa ilustrada por Wash Rodrigues. Nessa composição, percebe-se que tanto o espaço negativo quanto o positivo são usados para criar unidade semântica. São retratados elementos da natureza como árvores, arbustos e cipós, que, através da unidade pragmática, formam uma densa floresta. A imagem é formada por traços finos, com leve variação de espessura e as sombras, que garantem profundidade ao desenho, são definidas pela repetição rente do traçado. Observa-se também, uma programação hierárquica através do próprio detalhamento nos diferentes elementos que compõem o layout, assim, verifica-se no tronco do centro da composição maior pregnância, pois possui grau elevado de definição em comparação, por exemplo, às folhas e troncos do

quadrante superior direito, que são hachuras mais espaçadas e culminam numa forma que se dirige quase à abstração.

Nas conformações técnico-formais, a mancha gráfica é demarcada principalmente pelos componentes não verbais, os quais reforçam uma margem imaginária quase perfeitamente retangular, marcada pelo limite imposto pelo próprio ilustrador. Os elementos verbais, entretanto, traçam a divisão superior da mancha e compreendem uma largura coincidente com a extensão horizontal do desenho, com um pequeno sangramento na esquerda pelo gancho da letra “U”. Sua estruturação segue um padrão proporcional, dado que a área de texto compõe um quinto do total da mancha, enquanto a ilustração compõe o restante. O centramento está localizado entre o centro geométrico e óptico, convergindo com o tronco maior.

A unidade ocorre pelo emprego da cor preta no layout. Já a harmonia é garantida pelo aproveitamento do espaço negativo, assim como pela variação de tamanho entre o título e o nome do autor. O balanceamento é atingido por meio do equilíbrio de pesos, em que as regiões mais pigmentadas compensam o negrito dos tipos de “Urupês”.

A tipografia em caixa alta apresenta serifas acentuadas e arredondadas, próxima à classificação dos novos transicionais²⁹ por Giò Fuga (FARIAS & SILVA, 2005). A variação de espessura é bastante evidente, especialmente na letra “U”. Apesar da mudança de tamanho, ambos os blocos de texto parecem ser pertencentes à mesma família.

A partir disso, para uma possível compreensão da dimensão semântica da imagem, foram considerados os comentários de Monteiro Lobato sobre a personagem principal desse livro, o Jeca Tatu: “No meio da natureza brasílica, (...) o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas.” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1914). Logo, verifica-se a comparação de Jeca Tatu a um cogumelo parasitário que se prende ao tronco da árvore e destrói a madeira.

Apoiado nessa analogia, o autor o descreve como um caipira preguiçoso e

²⁹ Os novos transicionais são tipos com estrutura similar à dos transicionais, ou seja, de serifas apoiadas e contraste vertical.

esquecido por todos, sem nenhuma determinação em desenvolver-se intelectualmente ou financeiramente. Na história, seu único propósito é votar na época de eleições, mesmo que não saiba nem por quê faz isso. Dessa forma, a personagem nega as funções básicas do cidadão que contribuem para o desenvolvimento do país e, assim, vive às sombras do que é realizado por outros indivíduos.

Em vista disso, convém a provável interpretação do ilustrador em retratar uma árvore parasitando outra, pois, mesmo que a personagem seja associada a um urupê, ela e os outros brasileiros, na verdade, são da mesma espécie. Portanto, pode-se dizer que nessa primeira edição do livro, Wash Rodrigues associa à figura das árvores equivalência aos seres humanos.

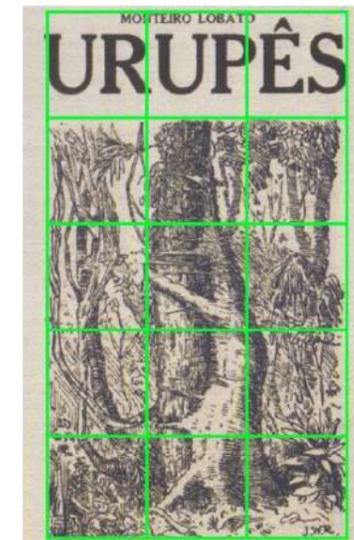


Figura 21 - mancha gráfica e divisão da estrutura

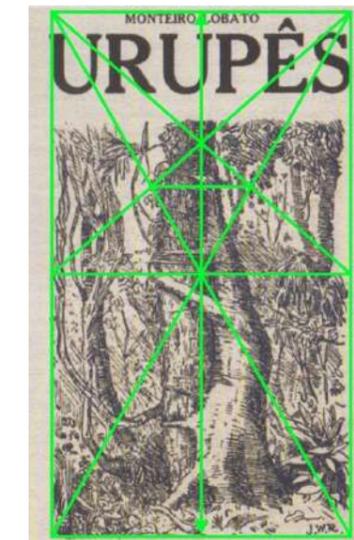


Figura 22 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

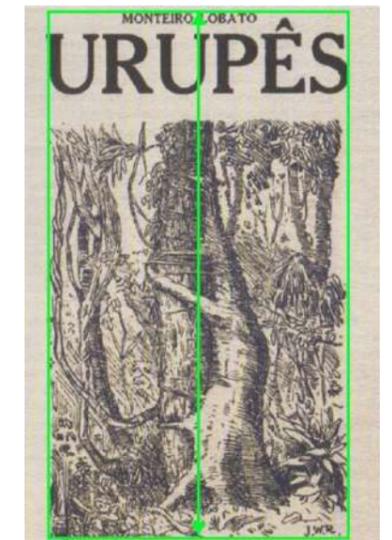


Figura 23 - direcionamento vertical de visualização. O tronco principal guia o leitor para o texto

ESTILO TIPOGRÁFICO

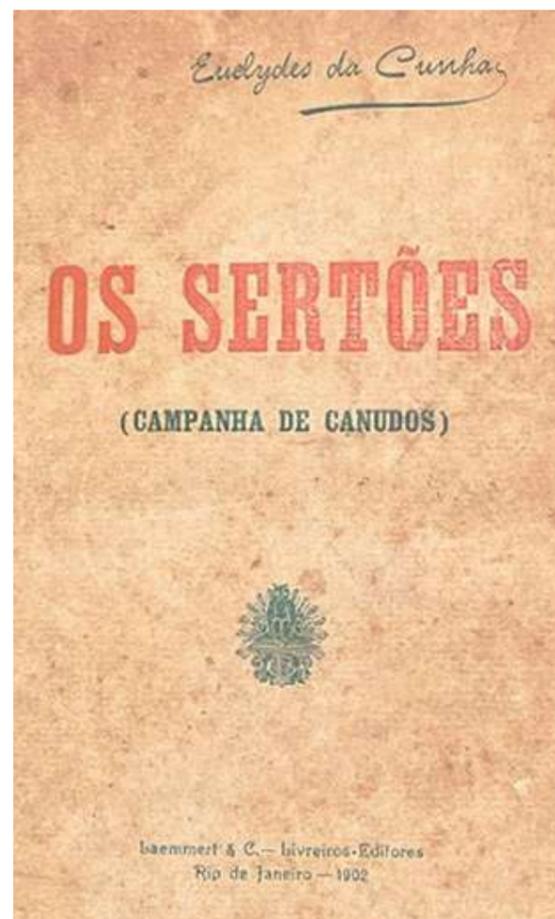


Figura 24 - *Os Sertões*. Euclides da Cunha, 1902.
Acabamento em brochura. Fonte: CAMARGO,
2003, p. 46

Uma capa que comporta esse estilo pode ser encontrada no romance *Os Sertões* (1902), de autoria de Euclides da Cunha. Esse tipo de livro não apresenta qualquer tratamento além do tipográfico, salvo os que pronunciam vinhetas ou uma pequena área carimbada, como este. De acordo com Camargo, até a década de 1930 era comum que os livros seguissem os padrões clássicos, consistindo na organização do nome do autor, título e editora, dentro do layout (CAMARGO, 2003, p. 46).

Em questão aos aspectos técnico-formais, não apresenta mancha gráfica bem delimitada, mas pode ser estabelecida através da extensão horizontal do título e das posições do nome do autor e das informações da editora. Já seu centramento está localizado no centro óptico e coincide com a zona que dá nome à obra, correspondendo

ao título e subtítulo.

As tipografias variam de versões romanas. No título em caixa alta, encontram-se caracteres de contraste vertical e de serifas duplas não tradicionais acompanhando a espessura das letras, além disso, são categorizadas como quadradas e não-apoiadas. Também, em algumas letras, pôde-se verificar projeções prolongadas, a exemplo das barras de “T” e “E”. A cor vermelha aplicada em um único elemento textual valoriza hierarquicamente a visibilidade do título (que já é valorizado por possuir a fonte com maior tamanho na capa) pois, em meio aos elementos em preto, desperta a atenção do leitor. O subtítulo, em tamanho menor, é composto por uma fonte de largura um pouco superior e, apesar de serem parecidas, as serifas não seguem a espessura da haste e são filiformes,³⁰ dessa forma, essas letras adequam-se à classificação das Didônicas por Dixon (FARIAS&SILVA, 2005).

As informações da editora apresentam caixa alta e baixa e correspondem ao menor tamanho de fonte utilizado no layout. Esses tipos possuem serifa, mas também comportam leves ornamentos em espiral, como a estilização manifestada na letra “L”. Já o nome do autor é de caráter caligráfico, sua configuração atua como assinatura na área superior direita da mancha.

A partir da análise dos tipos na composição, abordou-se a perspectiva histórica do conteúdo do livro, a fim de possibilitar uma interpretação da dimensão semântica embasada. Diante disso, averiguou-se que *Os Sertões* é o primeiro livro-reportagem brasileiro e nele são relatados os acontecimentos da Guerra de Canudos. Dessa forma, por se tratar de um texto jornalístico, para sua dimensão sígnica³¹ priorizou apresentar certa formalidade tipográfica, semelhante aos caracteres claros e legíveis usados em títulos de jornais da época. Assim sendo, evidencia-se a popularidade de tipos serifados para impressos, em razão da facilidade de distinção e rapidez de compreensão pelos olhos. Outro motivo possível para aplicação dessa fonte também se relaciona com o conteúdo do miolo. Considerando que em Canudos ocorreu uma das maiores guerras civis do Brasil, entende-se, portanto, o potencial de fixar-se na

30 Assemelham-se a um fio; de característica afinada (FARIAS 2004).

31 Significa estabelecer alguma referência ao campo das relações simbólicas, icônicas ou indiciais que justifique a escolha por determinada tipografia.

história do país uma família tipográfica que remetesse à ideia de tradicionalidade, algo que seria congruente com o episódio.

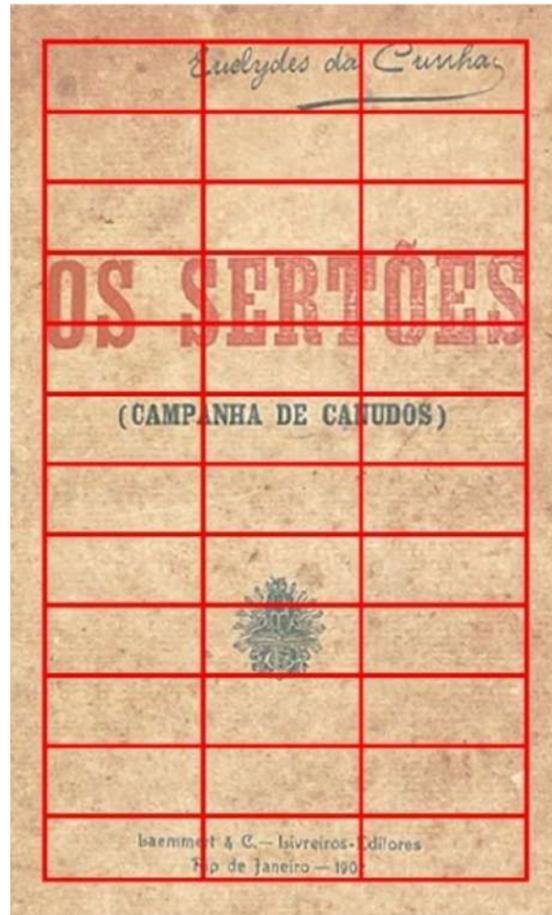


Figura 25 - mancha gráfica e divisão da estrutura

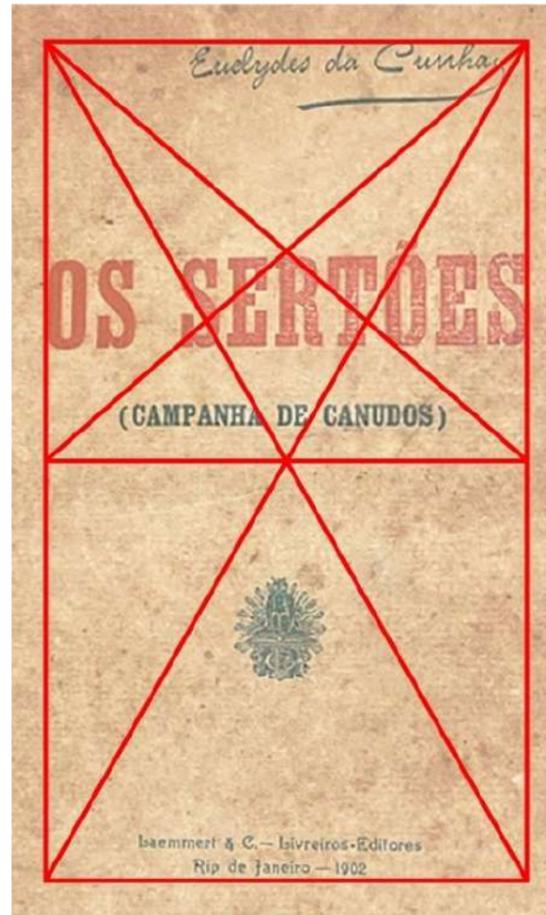


Figura 26 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

ESTILO ART NOUVEAU

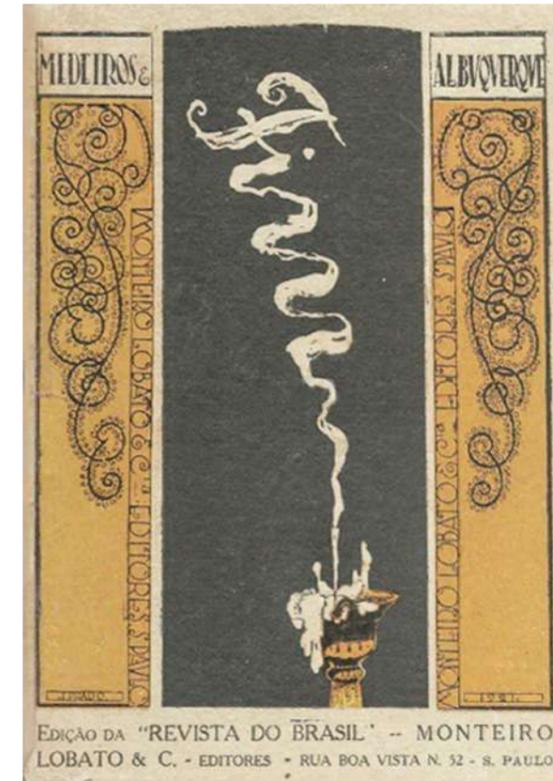


Figura 27 - *Fim*. Medeiros e Albuquerque, 1921 [Ilustrações de J. Prado] Acabamento em brochura, 19x13cm. Fonte: MORAES, 2016, p. 70

A primeira capa art nouveau a ser analisada é a de *Fim* (1921), uma obra poética de Medeiros de Albuquerque, ilustrada por Juvenal Prado. Nessa composição, verifica-se a existência de grafismos decorativos sob as duas áreas em amarelo sólido. Nesses ramos ornamentais, pôde-se identificar inúmeras espirais presentes em toda sua extensão, as quais demonstram conformidade com a aparência das folhas jovens de samambaia.

De acordo com Cantarelli, estes são elementos complementares, uma vez que há a hipótese de que não faziam parte do projeto a priori, mas foram desenvolvidos pelo tipógrafo ou pelo próprio ilustrador posteriormente, para preencher o espaço livre (CANTARELLI, 2006, p. 87). O desenho principal, localizado no centro do layout, é composto por um letreiramento que dá nome a obra e, logo abaixo, constata-se um objeto semelhante a um porta-velas. Ambos os elementos se conectam por uma linha

que se estreita até desaparecer.

Perante essa descrição, nota-se reminiscências aos motivos simbolistas. Primeiramente, a ilustração possui caráter pragmático ambíguo; na minha interpretação como designer, implica numa situação fantasiosa de uma vela que se apaga e libera a nuvem de fumaça gerando a palavra “Fim”. Para Cantarelli, a narrativa é outra. Na sua visão, forma-se uma faixa de água por intermédio da palavra “Fim”, extinguindo o fogo envolvido numa tocha (CANTARELLI, 2006, p. 87).

Apesar das diferentes interpretações, ambos os quadros dirigem-se, igualmente, para contrariedades à racionalidade. Além disso, dado ao semblante misterioso do arranjo favorecido pelo sólido em preto, abre-se possibilidade para a interpretação trágica, numa analogia do esmaecer do fogo representar a chama da vida que tem seu término naquele momento. Dessa forma, é considerada existente a presença de intenções simbólicas e imaginosas por encargo do ilustrador.

Compreendendo os atributos técnico-formais, a mancha gráfica é delimitada pelas áreas em preto e amarelas, também, pelo texto justificado no inferior da capa. Seu centramento está localizado no centro óptico e é evidenciado pela metade da palavra “Fim”, indicando que nela existe foco.

A questão da unidade é refletida mediante o uso de somente duas cores e repetição do ornamento. Já a harmonia é estabelecida pela variação tipográfica, incluindo uma fonte que não é art nouveau, para as informações da editora, também se concretiza através do espaço negativo que dá forma ao título. Para o balanceamento, é evidente o equilíbrio simétrico, característica fortemente almejada por esse estilo. Esse equilíbrio é assinalado por ambas as laterais da mancha, pois apresentam a mesma posição e quantidade de elementos. A hierarquia é definida pelo contraste entre o espaço negativo e o plano positivo, garantindo maior destaque ao título. Além disso, constata-se uma organização dos textos verbais, que compreende a ênfase pragmática³² da leitura ocidental, especialmente sinalada pela divisão de “Medeiros E”, na esquerda e “Albuquerque” na direita.

32 Corresponde às práticas comuns em uma cultura, por exemplo, é princípio do ocidente fazer a leitura da esquerda para a direita. (GOLDSMITH, 1980, p. 211).

A tipografia possui pelo menos cinco variações. As letras de “Fim”, desenhadas à mão, seguem um padrão caligráfico estilizado, a fim de transmitir textura e formas pretendidas pelo fluir da fumaça. Para o nome do autor, constatou-se caráter moderno, pois demonstra variação radical da espessura e as barras dos caracteres “E” e “A” localizam-se abaixo da metade da haste, já em “M” está acima da metade, outra característica que ostenta modernidade. Apesar disso, a letra “O” possui ênfase diagonal, remetendo à classificação das Humanistas, por Vox (FARIAS & SILVA, 2005). Ainda no vértice superior esquerdo, a letra “E”, entre “Medeiros” e “Albuquerque”, diferencia-se por ser caligráfica. Já o parecer sobre a editora na vertical, é composto por letras de traços leves, nitidamente ornamentados. Pernas, barras, braços e ganchos possuem prolongação em espiral, seguindo a essência dos ramos; o conjunto verbal na região inferior, entretanto, é apenas uma variação dos tipos romanos.

Na relação da dimensão semântica dos tipos, considerou-se as faces decadente e de inclinação simbolista de Medeiros e Albuquerque. Até o final do século XIX, sua poética correspondia aos perfis decadentes, mas a partir da segunda década do século XX, simpatizou com os ideais do simbolismo. Portanto, apesar de não conseguir acesso aos versos da obra em questão, presume-se que o conteúdo siga as mesmas vertentes características de, pelo menos, um desses movimentos.

Dessa forma, o uso da palavra caligráfica pode sugerir personalidade, em particular, pela flexibilidade de associar-se à maneira de escrita próprio de um indivíduo. Assim, contribui-se para o caráter individualista de ambos os movimentos, os quais prezam a sensibilidade do inconsciente. Também, nos outros elementos textuais, há uma relação entre tipos para destaques, pelas formas decorativas e fontes para uma leitura com mais facilidade e legibilidade. Percebe-se no nome do autor, um design excêntrico de traços variáveis, comuns à títulos ou subtítulos, funcionando como uma retórica tipográfica às tendências da época. Já para as informações da editora, a intenção única é proporcionar legibilidade sem chamar muita atenção para si, portanto, as letras serifadas funcionam devidamente. Assim, conclui-se que o conjunto aborda a intimidade simbolista ou decadentista e, ainda, busca situar-se às tendências do período.

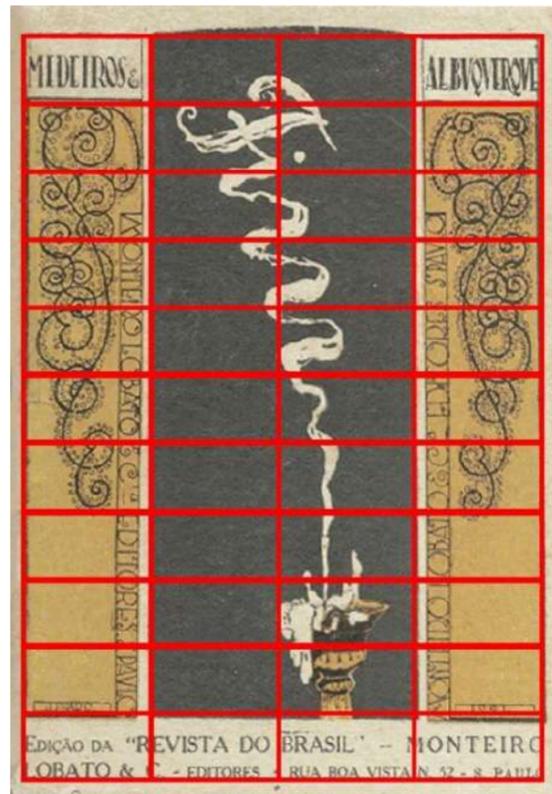


Figura 28 - mancha gráfica e divisão da estrutura



Figura 29 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

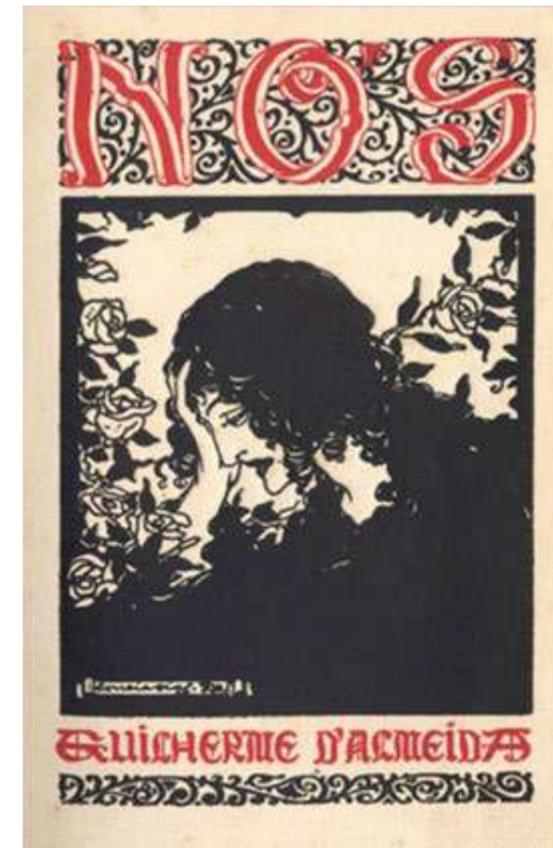


Figura 30 - *Nós*. Guilherme de Almeida, 1917 [Ilustrações de Correia Dias]. Acabamento em brochura, 23x16cm. Fonte: CARDOSO, 2005, p.174

A segunda capa art nouveau analisada é a de *Nós* (1917), escrita por Guilherme de Almeida. Apesar de sua origem anteceder alguns anos à década de 1920, a capa traz a figura feminina, um dos símbolos mais comuns da arte nova. Dessa forma, pode ser de interesse compreendê-la para concepção do projeto.

Essa obra poética, trabalhada por Correia Dias, conta com ilustrações caracteristicamente ornamentadas, compondo tanto o exterior quanto o interior do livro. Em sua estrutura, concentram-se o uso de cores contrastantes, interação direta entre o verbal e o não verbal e, assim como em *Fim*, têm-se adoção do plano chapado, ou seja, as cores não sugerem noção de profundidade. O perfil feminino na região central, possui fisionomia que sugere relação com a dramaticidade do art nouveau inglês de Aubrey Beardsley (MELO&RAMOS, 2011, p. 73), culminando numa figura de

cabelos sinuosos, extremamente elegante, mas de expressão melancólica.

No entendimento dos constituintes técnico-formais, a mancha é restringida por elementos dos três blocos que constituem o layout, sendo eles: a vinheta, o ornamento que comporta o título e, também, a moldura da própria ilustração. O centramento se distribui a partir do centro óptico, originado no cabelo ondulado da figura da mulher, destacada pelo espaço em negativo.³³

A divisão da composição em blocos, garante ênfase sintática e equilíbrio. Portanto, essa organização pictórica compreende tanto hierarquia quanto balanceamento da composição, que igualmente proporcionam melhor visualização do todo. Canterelli citando Yone Soares, afirma sobre essa capa que, embora os tipos diferenciem-se em vermelho, não visam destaque para a leitura, mas, sim, criam um exemplo de requinte artístico (YONE apud CANTARELLI, 2006 p. 84). Portanto, esse fundamento caracteriza ao uso do vermelho associado ao preto, a finalidade de criar unidade, enquanto a variação tipográfica e exploração do espaço negativo a encargo do preenchimento das formas, afirmam harmonia.

No título da obra, concebido manualmente, os tipos soltos aparecem em traços ondeantes que se sobrepõem, alcançando acentuada organicidade. Nesse sentido, Melo e Ramos comparam os traços à fitas, as quais se entrelaçam aos ramos ornamentais (MELO&RAMOS, 2011, p. 73). Nos caracteres que precedem a vinheta, observa-se o nome do autor estilizado na conformidade gótica ou medieval.

Isto posto, constatou-se através dos elementos do conjunto, a caracterização das inspirações românticas de Guilherme de Almeida, prováveis influenciadoras do semblante soturno da ilustração. Assim, o arranjo aparenta retratar os sentimentos de quatro sonetos pertencentes ao livro, os quais são recipientes do mesmo nome que intitula a obra. Em seu conteúdo, é enfatizado o medo de perder o amor para a morte, de modo que o eu lírico elucida a angústia da mulher amada por estar tomada por estes pensamentos negativos. Essa conjuntura esclarece a tristeza da mulher na imagem,

33 Caracteriza-se como a área “vazia” ou em branco em torno de uma imagem, ou mesmo um plano secundário. Enquanto do contrário o espaço positivo é ocupado pelo plano primário, comumente em preto ou colorido.

mas, além disso, o poeta expõe a existência de “gerânios debruçados na janela” (NÓS, 1917, soneto XXI), que possivelmente foram amoldados pela interpretação do ilustrador às flores e moldura que cercam a figura feminina, respectivamente.

Em questão à tipografia definida, há certo interesse da tendência romântica no retorno à Idade Média, pois, de acordo com Massaud, estimula o devaneio para criar uma atmosfera poética (MASSAUD, 2003). Portanto, os tipos góticos são de expressão estética, visto que preparam um ambiente psíquico e, assim, reforçam a índole romântica. A estrutura tipográfica do título, ao que tudo indica, aborda a dimensão sígnica, pois, ao ser comparado a laços e fitas, despertam a fragilidade feminina, especialmente ao confrontar com o estado sentimental em que se encontra a mulher.



Figura 31 - mancha gráfica e divisão da estrutura



Figura 32 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

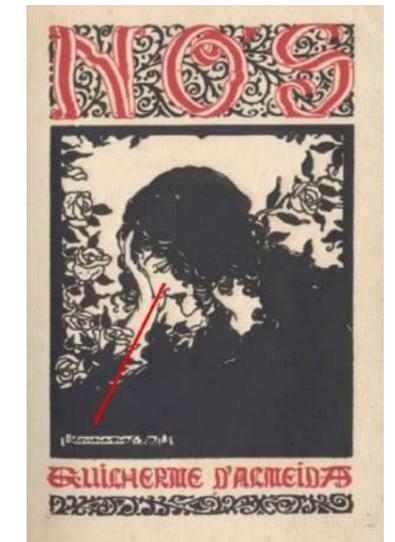


Figura 33 - o olhar da mulher guia o leitor até a assinatura do ilustrador

ESTILO CARICATURAL



Figura 34 - *O Arco de Esopo*. Humberto de Campos, 1926 [Ilustrações de Paim]. Acabamento em brochura. Fonte: CARDOSO, 2005, p.186

Para investigação desse estilo, foi selecionada a capa de *O Arco de Esopo* (1926), produzida pelo lado caricaturista de Paim. As ilustrações apresentam as personagens do conto de Humberto de Campos e, de acordo com Cardoso, a figura adulta da esquerda descreve Esopo, enquanto à direita, está a caracterização do Conselheiro XX (CARDOSO, 2005, p. 185). A composição apresenta estrutura chapada e desenrola uma narrativa, validando a associação de Cantarelli: “Em textos de prosa, a capa assumia uma feição mais narrativa, enquanto nas edições de poesia o artista usava mais elementos simbólicos e imaginosos.” (CANTARELLI, 2006, p. 90-91).

Considera-se existente a ênfase semântica nesta capa, justificada pela presença de figuras humanas e, a partir delas, a cena construída guia o leitor para as informações: Esopo segura um livro de fábulas e aponta para um arco quebrado no

chão, já a figura do Conselheiro XX une-se à letra “O” do título, através da ponta de seu chapéu, encaminhando o olhar do leitor para essa direção. Além disso, a orientação do olhar do idoso - compreendido pela relação pragmática de textos paralelos³⁴ - leva o leitor até o rosto curioso das crianças no quadrante inferior esquerdo do layout.

Nas especificações técnico-formais, a mancha gráfica destaca-se das margens que cercam a área ilustrada, por isso, é bem circunscrita por ambos os sólidos azul e branco, correspondendo às áreas superior e inferior, respectivamente. O centramento se desloca para a esquerda e direita do centro óptico, dessa forma, compreende as expressões sorridentes de ambas as figuras adultas de feições exageradas.

A unidade é garantida pela repetição da cor azul, que compõe principalmente o plano de fundo, mas se dispersa para texturizar o gramado em branco e a roupa e bochechas das crianças. Já a harmonia é estabelecida pela variação tipográfica e de pesos nas letras, as quais ora acompanham os traços finos e constantes da ilustração (como se faz em “Humberto de Campos”) e ora seguem a massa preenchida por cor, que corresponde à distinção por negrito (como em “Conselheiro XX”). A hierarquia relaciona-se ao uso dos contornos brancos à volta do corpo e acessórios dos dois senhores, garantindo para as personagens adultas, maior ênfase em comparação aos demais elementos não verbais. Além disso, os ornamentos que modelam suas roupas auxiliam num contraste entre a texturização e o chapado dos demais componentes. Isso ocorre, porque a textura concentra maior atenção por tanger uma informação diferente, e portanto, constitui-se uma ênfase sintática.

Na tipografia encontram-se três variações. Na primeira, os tipos irregulares do título caracterizam letras fantasia, as quais apresentam extrema variação de espessura e afinam-se principalmente nas pernas e barras, entretanto, conserva-se alguma tendência direcional na vertical. Na segunda variação, encontra-se o nome da personagem, que assim como os demais elementos textuais, está em caixa alta e sem serifa. Além disso, apresenta-se estilizada e em negrito, e tem sua particularidade expressa pelos espaços mínimos dos olhos das letras,³⁵ assim como no recuo de uma

34 Relaciona-se à sugestão de elementos para representar palavras, por exemplo um pictograma de uma pessoa com chapéu e bengala é associado com um idoso (GOLDSMITH, 1980, p. 212).

35 Partes internas de uma letra (FARIAS, 2004).

das barras da letra “E”. Por último, o nome do autor segue um padrão próximo ao geométrico, todavia, a estilização da letra “B”, mais próxima à caligrafia, quebra sua regularidade formal.

Nas consultas para compreender a dimensão semântica, descobriu-se que a ilustração da capa não tem ligação significativa com o conteúdo do miolo. Para essa capa, fez-se relação com uma das fábulas de Esopo, eternizado fabulista do século VI a.C. Na fábula que dá nome ao título, Esopo explica o motivo de nunca perder seu lado divertido e faz isso através de um arco: “Se você mantiver seu arco sempre bem amarrado, ele se quebrará rapidamente, mas se você o deixar descansar, ele estará pronto para usar sempre que precisar dele.”.³⁶ Assim, diz que se não é permitido às pessoas um momento de diversão, elas quebrarão. Dessa forma, Paim narra através da ilustração, a cena da fábula ancestral, mas, dessa vez, tendo Conselheiro XX com uma das personagens. Possivelmente, a fim de elucidar aquela obra como um momento de descanso para a mente.

A tipografia empregada no título, aparenta destoar do contexto da obra, visto que passa uma sensação de agressividade em razão de seus vértices afunilados. Entretanto, a predileção por esses traços é provável consequência do caráter satírico de Humberto de Campos e, dessa forma, o conjunto de caracteres nesse contexto busca expressar humor ácido. A mesma natureza jocosa é percebida no signo do arco quebrado, pois, de acordo com a analogia da fábula, quando esse objeto se parte é porque está sob extrema tensão. Mesmo assim, ambas as personagens riem do infortúnio.

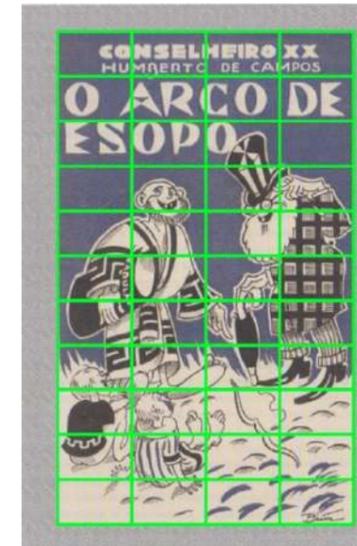


Figura 35 - mancha gráfica e divisão da estrutura

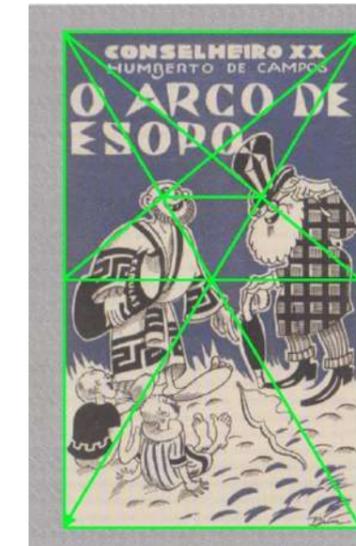


Figura 36 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento



Figura 37 - pontos guias para informações da composição. Coincidem com os eixos auxiliares

36 Tradução livre de “Aesop’s Fables”, traduzidas para o inglês por Laura Gibbs (2002), disponível em: <http://www.mythfolklore.net/aesopica/oxford/537.htm>

ESTILO ART DÉCO

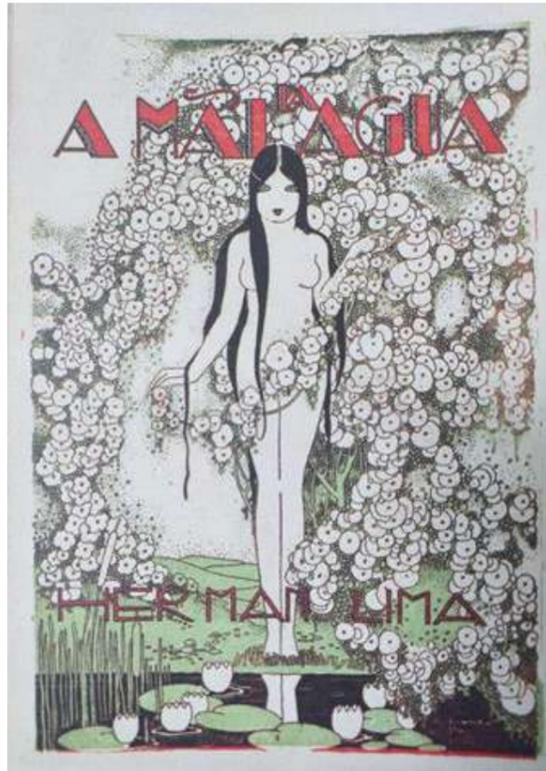


Figura 38 - *A Mãe da Água*. Herman Lima, 1928
[Ilustrações de J. Carlos] Acabamento em
brochura, 23x16cm. Fonte: MELO&RAMOS,
2011

A próxima capa traz o conjunto de histórias curtas *A Mãe da Água* (1928), de Herman Lima. É um exemplar desenhado pelo grande representante desse estilo, J. Carlos, e uma das poucas capas que comporta o art déco em livros brasileiros, segundo se pôde observar nas obras consultadas para essa pesquisa.³⁷ Nessa composição, faz-se uso constante de linhas firmes e finas, para um trabalho minucioso que comporta bastante informação. A exemplo, tem-se grandes quantidades de formas orgânicas que, provavelmente, representam flores; observa-se que o desenho símbolo para retratá-las ganha mais conformidade ao lado esquerdo e, a caminho da direita da figura feminina, transforma-se num modelo próximo de arredondar-se. Além desses elementos, verifica-se também no layout: um rio repleto de vitórias-régias de formato

³⁷ Assim o é em Melo & Ramos (2011, p. 116) que apresentam essa capa com rápido comentário que a entende sob influência art déco principalmente no desenho das letras.

rigidamente geometrizado, uma mulher mística de cabelos longos e pretos no centro do layout, a fixar o leitor, e o gramado que a sustende.

Em seus elementos técnico-formais, a mancha gráfica é bem definida pela limitação imposta pelas formas e preenchimentos do desenho, portanto, sua demarcação é bem perceptível. O centramento está no centro óptico e coincide com o rosto da figura feminina.

A hierarquia é sugerida pela figura da mulher, pois possui contraste em relação aos elementos que a cerca, dada a sintetização de sua imagem. Portanto, como objetivo de destaque, conjuntamente com a noção da ênfase semântica, ela, sincronamente com o espaço negativo à esquerda, auxilia o leitor a atingir a informação do título e, ao seguir a extensão de seu corpo, consegue atentar-se ao nome do autor. Já a unidade se dá pela repetição das formas ponteadas e florais, e, também, pela correspondência de cores, como o preto dos cabelos que está igualmente manifestado na dimensão do rio. A harmonia é garantida através da variação tipográfica, bem como pela sensação de respiro causada pelos detalhes mínimos da mulher e das vitórias-régias em relação aos demais elementos, suavizando a massa comunicativa.

Os tipos usados mostram um padrão de influência art déco; ambos os blocos de texto estão em caixa alta, são geometrizados e sem serifa. O nome do autor encontra-se na parte inferior da mancha gráfica, nele, priorizou-se caracteres achatados que se estendem horizontalmente como o “H”, “E” e “A” ou que se comprimem, como em “M” e “N”. Ademais, no título há variação radical de espessura e de tamanho, que compreende alguma influência modernista presente em letras art déco. Nessa diferença formal de pesos e contraste, garante-se extravagância e visibilidade para si na composição. Ainda mais, o uso do vermelho para finalidade de colorir os tipos aumenta o realce.

Para a análise semântica dessa capa, foram explorados os direcionamentos temáticos do autor. Assim, logo verificou-se nos trabalhos de Herman Lima, engajamento com as terras brasileiras e a recorrência de personagens sertanejos encurralados em situações de seca ou pescadores solitários em seus barcos ao mar. Ao introduzir a figura feminina, constantemente configuravam personagens belas, criadas à imagem de figuras místicas, tais como as sereias do folclore brasileiro.

Isto posto, é plausível que o elemento principal da capa referencie a lenda da mãe d'água, uma entidade de cabelos longos e pretos que guarda o rio São Francisco. Nesse mito, é relatado que à meia-noite a mulher aquática surge na superfície para descansar e esse é o momento que o rio para de correr. Apesar de ser considerada protetora das águas, quem interromper seu descanso acaba sendo levado para as profundezas do rio. Dessa forma, acredita-se que na interpretação de J. Carlos, a figura feminina busca apresentar a dualidade entre bem e mal apontadas na lenda. Para isso, ele configura a entidade nua um olhar de “mulher fatal”, que seduz e logo engana o homem. Nesse caso, o leitor assume a posição do homem em questão e é diretamente fitado pela moça, provavelmente como um artifício de atração para a capa. Entretanto, para exteriorizar a bondade, emprega a artimanha das flores brancas envolvidas em seu corpo, estas, refletem a pureza e inocência da personagem.

A tipografia do título e autor, auxiliam, junto com a ilustração, à uma sensação de ‘contemporaneidade’ da época para a lenda. Assim, a fonte evoca a retórica tipográfica dos anos 1920 e adiciona ao todo uma impressão de pertencimento à época, e dessa forma, o título conversa com a aparência marcante e singular da mulher, de maneira a tornar sua aura galante, excêntrica e em destaque, constituindo aspectos comuns ao estilo art déco.

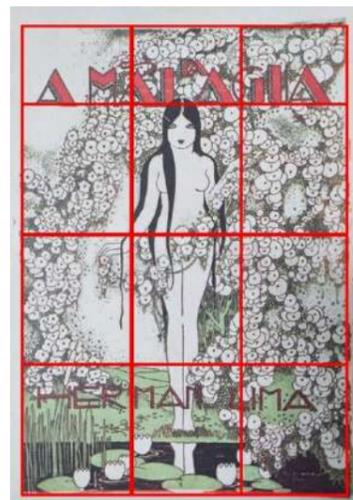


Figura 39 - mancha gráfica e divisão da estrutura

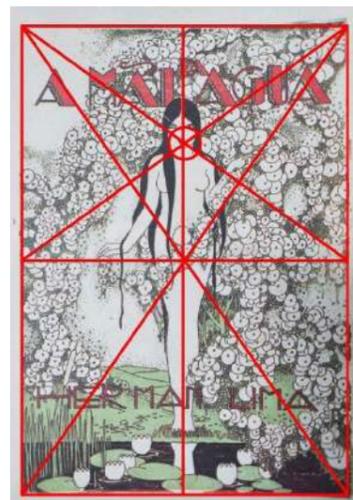


Figura 40 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

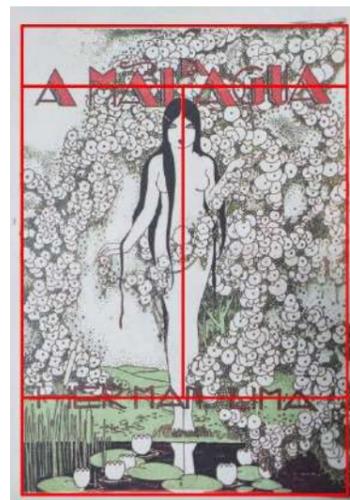


Figura 41 - o guia do olhar acompanha formato de “I”

05

ELISEU VISCONTI DESIGNER



5.1. ELISEU VISCONTI: DESIGNER DAS ARTES DECORATIVAS

Pintor e designer nascido na Itália, o brasileiro de criação Eliseu Visconti (1866-1944) foi grande representante da arte simbolista e da estética art nouveau no Brasil. De acordo com Luciano Migliaccio,³⁸ foi em sua ida à Paris, no final do século XIX, que recebeu influência das novidades artísticas provenientes da Grã-Bretanha, como as pinturas pré-rafaelitas de Burne-Jones³⁹ e as tendências simbolistas de Rossetti. Além disso, foi nesse ambiente que Visconti voltou sua atenção para os problemas decorativos emergentes. Assim, a partir da inspiração adquirida pelos ensinamentos de Grasset, Visconti comprometeu-se a produzir uma arte ornamental direcionada à objetos utilitários e peças gráficas, baseando-se nos princípios do desenho industrial de Morris, Voisey, Crane⁴⁰ e do Arts and Crafts, bem como utilizando a linguagem gráfica do art nouveau. Apesar de alinhar-se ao repertório das artes decorativas, manteve-se devoto aos preceitos líricos e de orientação simbolista em suas várias criações (MIGLIACCIO, 2012).

Além disso, em sua obra simbolista dirigida à cultura figurativa, foi possível verificar as constantes mais emblemáticas da conformação art nouveau, tais como a ausência de perspectiva ou volume e associação da figura feminina aos motivos botânicos. Na obra *Oréadas*, por exemplo, Migliaccio revela essas especificidades pela falta de profundidade do plano e presença de ninfas, respectivamente. Esses elementos acompanham a representação da mocidade efêmera, numa roda que simboliza o ciclo da vida, além disso, explica:

A roda das ninfas passa a ser mais uma imagem das tensões irresolúveis da alma entre a contemplação e a ação, entre o temor e a aceitação total do ritmo da existência. Um tema este, caro à poesia e à pintura simbolista (...) possui um evidente caráter literário e, por isso, foge de qualquer naturalismo até alcançar uma representação intencionalmente não perspectiva, mas musical. (MIGLIACCIO, 2012).

38 Professor Doutor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; atua em temas de história da arte e história da crítica da arte.

39 Artista britânico e designer associado à fase Pré-Rafaelita. Trabalhou com William Morris em artes decorativas como parceiro de fundação.

40 Colaboradores expoentes das artes decorativas.

Ainda nas palavras de Migliaccio, o uso da luz nessa e em outras pinturas de Visconti, é puramente intelectual e equivale a linha sinuosa do Art Nouveau, pois, para os preceitos simbolistas, a iluminação garante à figura atmosfera mística, que a distância das concepções do real. Dessa forma, para a arte nova, a linha possui a mesma função, uma vez que assegura oscilação da imagem entre a representação do real e as concepções imaginosas do designer, tornando-se ícone: uma "(...) imagem que é suspensa entre a representação e a pura evocação do sentimento interior através da cor." (MIGLIACCIO, 2012).



Figura 42 - *Oréadas*. Eliseu Visconti, 1899. Fonte: PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em: eliseuvisconti.com.br/obra/p333

Na atuação como designer, Visconti expressou um grandioso domínio profissional à frente de seu tempo. No período de atividade, o ítalo-brasileiro apresentou soluções condizentes à estética de predileção do momento, mas, também, proporcionou

elucidações únicas que circundavam aplicações vistas somente no modernismo anos depois. Para dar início à conceituação do projeto, a seguir, foram selecionadas as particularidades do design de Visconti que melhor têm potencial de estabelecer uma ponte entre o art nouveau e o simbolismo de Guimaraens, considerando também as individualidades da poética do mineiro.

Primeiramente, é importante mencionar que Visconti manifestou influência direta da estética art nouveau francesa, especialmente das características que distinguem designers como Grasset e Alphonse Mucha, por consequência de sua formação em Paris. À vista disso, Cardoso associa os estudos do vitral *A Música* ao célebre cartaz para o *Salon des Cent* de Grasset, dizendo: “(...) as semelhanças tão grandes na forma e na composição afluam com inconfundível certeza” (CARDOSO, 1991, p. 132). Além disso, especialmente no quesito de produção de selos, verifica-se grande semelhança na figura de “Marianne”,⁴¹ proposta por Visconti, com o pôster de Mucha para a revista *La Plume* (1896). Em ambos os casos, o rosto feminino é destacado por um aro no plano posterior e, nas ponderações de Silva, as duas peças “(...) exprimem a riqueza de detalhes na representação de perfil do rosto feminino, rodeado de motivos próprios da estética art nouveau (motivos florais, serpentinas e traços não lineares, caracterizados pela predominância das formas curvas, tudo disposto dentro de certo equilíbrio geométrico etc.)” (SILVA, 2011, p. 11-12). Logo, é possível associar equivalência tanto na inclinação do designer quanto do poeta para seguir influências europeias. Portanto, essa natureza de Visconti pode ser conveniente para aludir às relações criativas entre A. Guimaraens e o poeta francês Verlaine, por exemplo.

41 Figura símbolo da revolução francesa. A partir de 1848 passou a designar a república, por isso, foi comumente atrelada a objetos de ampla circulação como selos postais.



Figura 43 - *A Música* - estudo para vitral. Eliseu Visconti, 1898. Fonte: PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em: eliseuvisconti.com.br/obra/d801



Figura 44 - *Cartaz de exposição*. Eugène Grasset, 1894. Fonte: MEGGS, 2009, p. 254



Figura 45 - *A República* – Estudo para selo. Eliseu Visconti, 1903. Fonte: PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em: eliseuvisconti.com.br/obra/a824

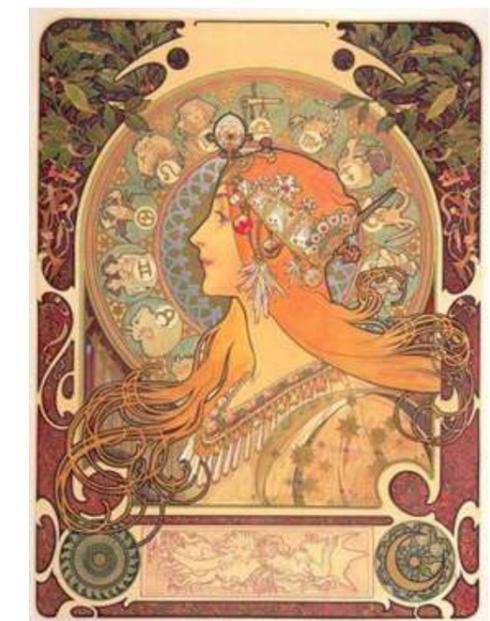


Figura 46 - *Zodiac*. Alphonse Mucha, 1896. Fonte: MUCHA FOUNDATION. Disponível em: muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/242

Apesar da clara influência europeia, Visconti exerceu papel diligente em oferecer ao Brasil uma execução inédita do art nouveau. Diante disso, uma de suas realizações na busca por um design verdadeiramente brasileiro foi a regionalização dos elementos decorativos, buscando motivos florais que remetesse diretamente à flora nacional. Os ornamentos então passaram a ser formados por ramos de café, pelo fumo, pela flor de maracujá, pela begônia e demais vegetações representativas do país (LIMA, 2002, p. 4). Além disso, Visconti foi responsável pela união entre a temática floral e as formas geometrizadas.

Em seus trabalhos, principalmente na concepção de estampas, observou-se uma abstração gradativa da representação dos ornamentos botânicos. Entretanto, Visconti provou-se inovador ao conquistar harmonia na aplicação do padrão floral sobre um plano geométrico, como mostra a peça *Carvalho*, em que as linhas paralelas comportam a silhueta das flores, intercalando a ordem dos planos em perfeita conformidade. Esse êxito pôde, futuramente, servir como ponto de ligação com as vanguardas regradas na abstração geométrica.⁴² Esse aspecto pode ser expressivo para abordar as raízes modernistas encontradas no simbolismo, a fim de fazer menção a esse mérito coadjuvante para o surgimento da resistência moderna, que muitas vezes é esquecido.



Figura 47 - *Carvalho* - estudo para estampa de tecido.
Eliseu Visconti, 1896. Fonte: PROJETO
ELISEU VISCONTI. Disponível em:
eliseuvisconti.com.br/obra/a827

Ainda, como mencionado, é consistente na obra art nouveau de Visconti, fidelidade ao íntimo e ao misticismo simbolista. No estudo para a capa do livro *La Forêt*, por exemplo, o designer utiliza símbolos comuns ao movimento literário, como plantas e astros e, além disso, inclui um adereço que pode aludir à fumaça ou formação de neblina. A partir dessa composição, entende-se que o designer pretendeu representar a floresta título da obra. Entretanto, a maneira como constituiu o cenário é extremamente espiritual e age apenas como evocação subjetiva de uma mata, onde não há estruturação concreta. Também, o ambiente torna-se evidentemente místico, dada a inclinação por componentes associados ao esoterismo. Logo, este estudo pode estar intimamente vinculado ao conteúdo sombrio sugerido pelo poeta, bem como à identificação de símbolos que contribuem para a criação desta atmosfera.

42 Comentários de Leonardo Visconti Cavalleiro e Claudio Lamas de Farias sobre o padrão gráfico de “Carvalho”, no texto “Visconti Designer”, pertencente ao livro “Eliseu Visconti: A Arte em Movimento”, 2012. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/a827/>. Acesso em 7 de maio de 2022.

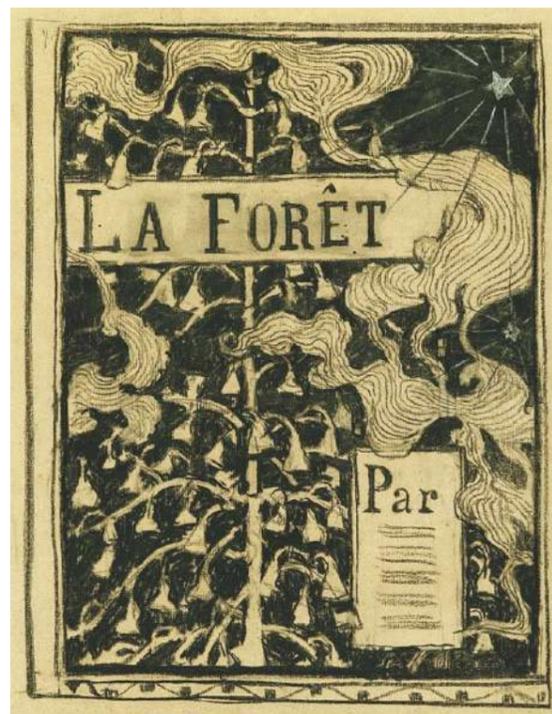


Figura 48 - *La Forêt* – Estudo para capa de livro. Eliseu Visconti, 1900. Fonte: PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em: eliseuvisconti.com.br/obra/d807

A linguagem do ítalo-brasileiro, também cria elo com o simbolismo de Guimaraens, através da recorrência da figura feminina como elemento central para muitas das composições; como visto previamente, o protagonismo da mulher nas poesias de Guimaraens é indubitável. Em Visconti, a representação do semblante cândido feminino, por vezes, acompanha indiferença ou expressões mínimas. Essa especificidade permite, de certo modo, que haja associação com as faces apáticas compreendidas nas representações santíssimas mais habituais do catolicismo, como na variante da imagem da Virgem Maria (figura 49). Portanto, existem correspondências nas propostas de Visconti que podem se adequar à reprodução do caráter místico-divino da mulher na poética do mineiro.



Figura 49 - *Virgem Maria*. Autor desconhecido. Disponível em: pinterest.es/pin/746964288179672201



Figura 50 - *A Aeronáutica* - Projeto para selo. Eliseu Visconti, 1903. Fonte: PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em: eliseuvisconti.com.br/obra/a809

Ademais, é verificada alternância entre tons claros e escuros nos trabalhos do designer. Ao longo de seu período atuante, demonstrou preferência por uma paleta de cores suave, repleta de tons pastéis comuns ao art nouveau.⁴³ Entretanto, manteve uma gama variada para cores escuras, como preto, cinza e marrom. Dessa forma, pode-se relacionar a face colorida de Visconti - composta principalmente por variações de roxo, verde e amarelo - à fase em que há súbita mudança na essência do mineiro, originada no momento em que encontra harmonia consigo mesmo, como transparece na obra *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*. Na mesma proporção, tons escuros ou frios, culturalmente, tendem a dialogar com sua faceta fúnebre.

43 PROJETO ELISEU VISCONTI. Visconti Designer – Introdução. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/visconti-designer-introducao/>. Acesso em: 7 de maio de 2022.



Figura 51 - Flores - Estudo para tecido. Eliseu Visconti, 1899. Fonte: PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em: eliseuvisconti.com.br/obra/d823

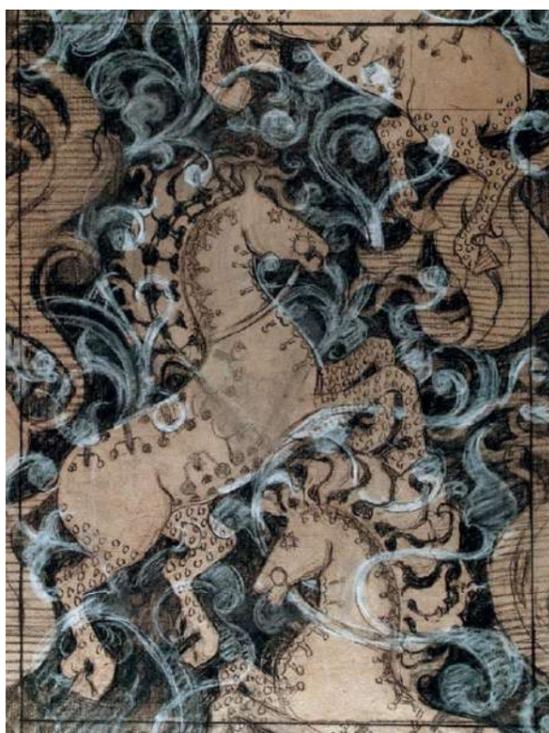


Figura 52 - Cavalos - Estudo para tapeçaria ou papel de parede. Eliseu Visconti, 1899. Fonte: PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em: eliseuvisconti.com.br/obra/d840

A tipografia vista nos trabalhos de Visconti compreende, majoritariamente, caracteres fantasia com tratamento típico art nouveau e, também, variações das romanas. Em algumas peças, verifica-se apropriação do tema ou elementos da composição para elaborar os tipos, como ocorre no cartaz da *Companhia Antartica*, em que a letra “A”, do nome da marca, é traçada para formar um fragmento da garrafa de refrigerante.

Mesmo as serifadas mais tradicionais sofriam algum tipo de estilização; era comum do designer entrelaçar os zeros no grafismo de selos, por exemplo.

Em síntese, a direção tipográfica de Visconti continua o estilo ilustrativo escolhido, e as fontes serifadas tradicionais usadas por ele não tendem a causar incoerência visual no layout.

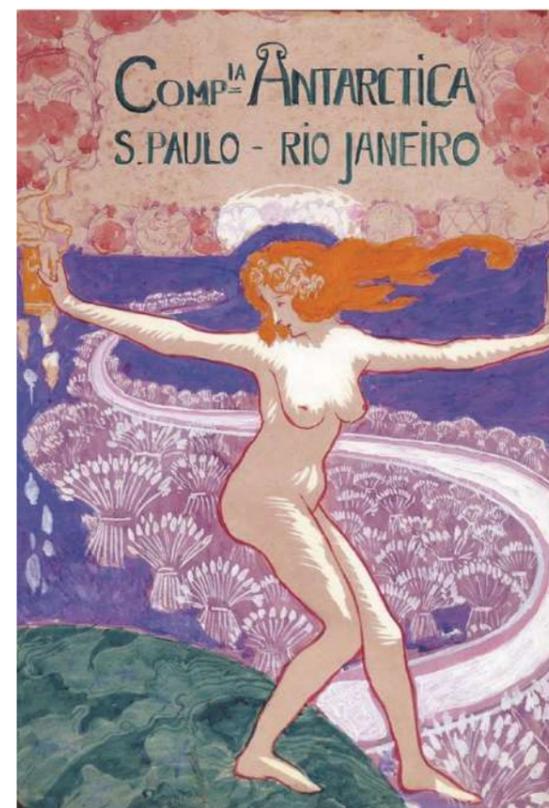


Figura 53 - Cartaz da Companhia Antartica. Eliseu Visconti, 1920. Fonte: PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em: eliseuvisconti.com.br/obra/a805



Figura 54 - As Artes - Projeto para selo. Eliseu Visconti, 1903. Fonte: PROJETO ELISEU VISCONTI. Disponível em: eliseuvisconti.com.br/obra/a816

06

ANÁLISE DAS CAPAS EM GUIMARAENS



6.1. AS EDIÇÕES DE POESIA E CRÔNICA DO SÉCULO XIX E XX

A seguir, será realizada a análise crítica das capas originais da crônica e da poética de Alphonsus de Guimaraens. Além disso, para agregar maior abrangência de perspectivas projetuais, são parte da análise, também, as versões reeditadas.

Essa investigação, efetuada a partir da decomposição dos aspectos técnicos e estéticos dos elementos da composição, visa uma reflexão sobre a construção gráfica e seus significados pretendidos. Conjuntamente, fundamentando-se no mesmo conjunto de referenciais teóricos abordados na verificação dos principais estilos gráficos da década 1920, iremos apontar as inadequações ou incongruências identificadas na semântica ou na forma dessas capas, segundo nossa visão, com base nas intenções particulares e no conceito que norteia nosso projeto, do que seria um ideal de relações entre representações visuais, simbolismo e a obra do poeta para um contexto atual, marcadas em nosso caso, por um design retrô. A função desse diagnóstico, portanto, foi proporcionar uma base consistente para o estágio de apuração dos requisitos de projeto e etapas posteriores de desenvolvimento.

DONA MÍSTICA (1899) / SEPTENÁRIO DAS DORES DE NOSSA SENHORA E CÂMARA ARDENTE (1899)

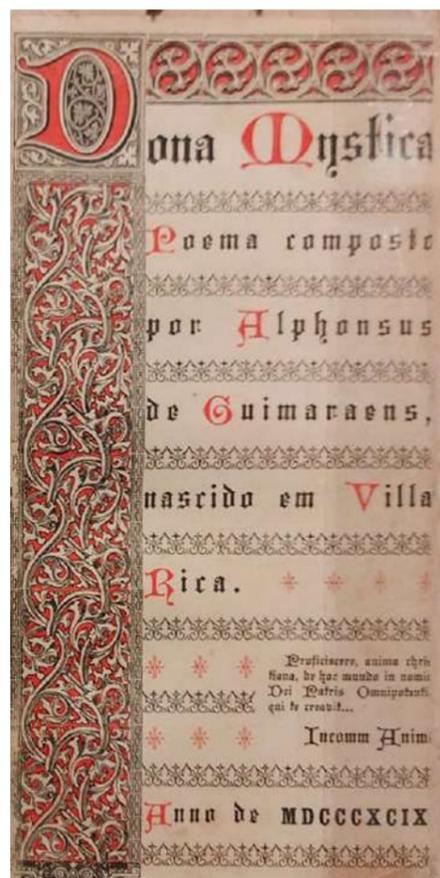


Figura 55 - *Dona Mística*, 1899.
Acabamento em brochura, 18,5 x 10,5 cm. Fonte: MERCADO LIVRE. Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1168876884-dona-mystica-alphonsus-de-guimaraens-autografado-_JM

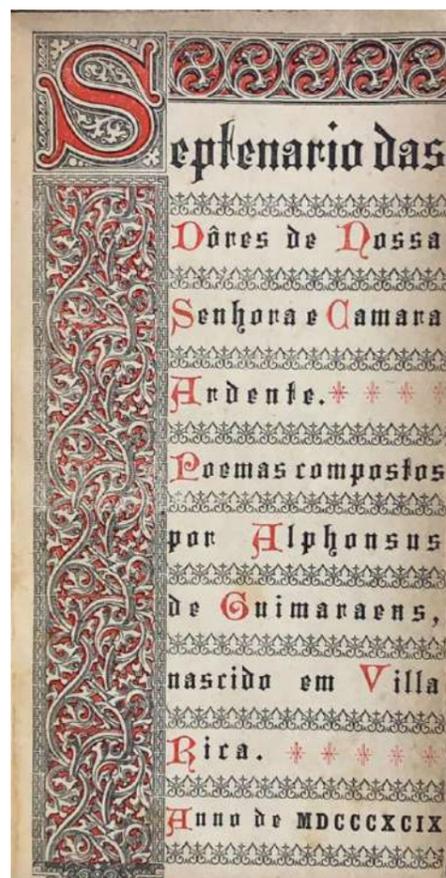


Figura 56 - *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente*, 1899.
Acabamento em brochura, 18,5 x 10,5 cm. Fonte: LIVRARIA MEMORAL. Disponível em: <https://www.livrariamemorial.com.br/peca.asp?ID=6534289>

Apesar de constituírem dois conjuntos poéticos independentes, as capas de *Dona Mística* (1899) e *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente* (1899) dispõem de mesma programação visual, entretanto, podem ser observadas pequenas distinções resultantes da adaptação no uso do espaço, em decorrência do número desigual de caracteres que compõem os títulos das obras. Dessa forma, optou-se por analisar essas capas de maneira simultânea.

Explorando suas origens de produção, encontrou-se que ambos os livros receberam seu projeto gráfico no complexo editorial Casa Leuzinger (1840), que, além de editora, também foi papelaria. Situadas no Rio de Janeiro, as oficinas da Casa Leuzinger eram principalmente litográficas, fotográficas e de encadernação, mas, também, contavam com setores tipográficos e de estamperia de livros e gravuras. Ao decorrer do século XIX, a empresa já possuía o maquinário mais moderno da época e, ao longo de sua história, tornou-se mais influente no ramo de reproduções fotográficas.⁴⁴

Para a programação gráfica de ambas as obras de Guimaraens, efetuadas na moderna Casa Leuzinger, verifica-se a manifestação acentuada de elementos decorativos; atentando-se à unidade semântica, são constatadas características emblemáticas que recriam tendências comuns à Idade Média. Dessa forma, logo à esquerda, pôde-se identificar um padrão decorativo típico da arquitetura e das iluminuras⁴⁵ medievais, composto por ramificações botânicas sobre um fundo vermelho vívido. Na área superior o mesmo ocorre, todavia, o padrão altera-se para um desenho mais simplificado e quase desassociado da forma floral, ordenado pela repetição de aros. Além disso, observa-se na configuração do sombreamento dessas ilustrações ornamentais, uma possível intenção do capista em reproduzir a textura adquirida somente nos entalhes arquitetônicos.

Prosseguindo para a zona esquerda da capa, constatam-se ornamentos adicionais com um espesso contorno em preto, que passam pela lombada e envolvem o livro. Logo, apesar de não possuímos as quartas capas originais desse livro, acredita-se na existência de outro padrão ornamental na retaguarda que se conecta com essas emendas projetadas, assim como na parte frontal.

44 BRASILIANA FOTOGRAFICA. O editor e fotógrafo suíço Georges Leuzinger (1813 – 1892). Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=2492>

45 O termo refere-se às pinturas decorativas em manuscritos medievais. Essas decorações são aplicadas nas letras capitulares ou mesmo nas margens da folha.



Figura 57 - tiras ornamentadas na lombada de *Setpenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente*.
Fonte: SEBO NAS CANELAS LEILÕEOS. Disponível em: <https://sebonascanelasleiloes.com.br/peca.asp?Id=5330971>

Em relação à análise tipográfica, identifica-se uma fonte dominante empregada em quase toda extensão da capa. É marcada pela quebra repentina do traço e, por isso, compreende a classificação de tipos genuinamente góticos, também chamados de 'textura' pela especificação da DIN16518 (FARIAS&SILVA, 2005). Para acentuar a letra capitular, coincidente com o "S" em "Septenário" e o "D" em "Dona", optou-se por uma ilustração decorativa de elementos florais que enquadrasse toda extensão do caractere, totalizando um trabalho motivado pelas iluminuras. Além disso, outra possível menção aos traços medievalistas incitada nessa capa, é a aplicação da cor vermelha para os tipos em caixa alta - como nas iniciais das obras, do nome do autor e do município⁴⁶ - e do preto para os demais tipos em caixa baixa. Essa alternância pode ser vista em alguns manuscritos do início do século XV (figura 58).

46 Villa Rica, como apresentado nas capas das obras, corresponde a atual cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais.



Figura 58 - exemplo de iluminuras e tipos góticos preenchidos de vermelho e preto. Aproximadamente do ano de 1420. Fonte: GETTY MUSEUM. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/exhibitions/scriptorium/>

No geral, esse arranjo emprega o alinhamento à esquerda, no entanto, o espaçamento entre letras e textos é ajustado conforme a área em branco disponível, por esse motivo, não possui qualquer regularidade, culminando em palavras notadamente mais condensadas que outras. Ademais, são utilizados símbolos para preencher os espaços vazios remanescentes, bem como um trecho em latim na capa de *Dona Mística*, agindo como um artifício de proporcionalidade estrutural. Na última linha de texto na região inferior, aplica-se uma variação em negrito dos tipos 'romanos antigos', para registrar o ano de 1899 (FARIAS&SILVA, 2005). Nessa substituição repentina, há uma sensação de desajuste ou desequilíbrio na conformação estrutural até então expressa, uma vez que os tipos vigentes não seguem o mesmo peso dos demais blocos de texto, configurando-se somente como uma alternativa à inadequação da caixa alta do estilo gótico, para aplicação em caracteres sequenciais (figura 59).



Figura 59 - recorte do pequeno trecho em latim, dos símbolos e da tipografia em *Dona Mística*

Em relação às especificações técnico-formais, a mancha gráfica não é totalmente restringida. Nessas capas, apesar das delimitações da mancha estarem bem circunscritas na parte superior e inferior da folha, à esquerda existem ornamentos em vermelho e preto que vazam para fora da mancha e, à direita, a ilustração sangra a área de impressão. Dessa forma, é transmitida uma sensação de continuidade do padrão ornamental. O centramento está localizado acima do centro óptico, compreendendo as letras capitais “S” em *Septenário* e “D” em *Dona Mística*, no quadrante superior esquerdo.

A unidade é estabelecida pela repetição de duas cores e, também, pelo uso majoritário de uma única fonte. Porém, a harmonia ocorre pela distribuição de elementos verbais em blocos proporcionais, formados pelas faixas ornamentadas entre textos. Além disso, verifica-se que a hierarquia é garantida pelo tamanho dos tipos e, dessa forma, é dado maior destaque para parte do título, principalmente para a letra capital. A partir desse ponto, o leitor traça uma visualização de ordem vertical e, seguindo a ênfase pragmática ocidental, realiza uma leitura da esquerda para a direita até a última informação. Por fim, infere-se um peso mais elevado ao lado esquerdo do layout, em razão da abundância de elementos na região.

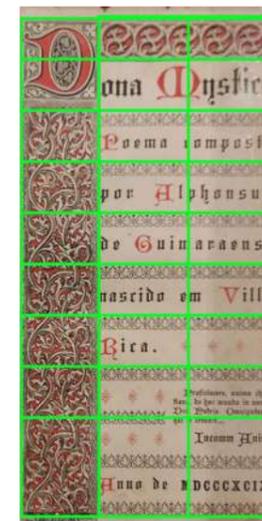


Figura 60 - mancha gráfica e divisão da estrutura em *Dona Mística*



Figura 61 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento em *Dona Mística*



Figura 62 - mancha gráfica e divisão da estrutura em *Septenário*



Figura 63 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento em *Septenário*

A partir da assimilação das descobertas prévias com a dimensão semântica, consta-se intenção do capista em equiparar a obra poética de A. Guimaraens às escrituras em códices da idade média. Em primeiro lugar, destaca-se a função dos manuscritos medievais em comportar conteúdo de natureza religiosa; portanto, considerando a estima simbolista de evocar o medievalismo, bem como a religiosidade católica presente tanto na poesia de Guimaraens quanto no documento arcaico, julga-se que a programação visual foi direcionada a estabelecer uma relação de correspondência entre as duas coisas. Diante dessa ligação, registra-se consonância direta com a tendência medievalista vista no movimento gráfico inglês no final do século XIX (MEGGS, 2009, p. 254-256). Dessa forma, essa produção manifesta o resgate da linguagem visual dos livros medievais, assim como promoviam as concepções artesanais de William Morris e do Arts and Crafts, que influenciaram o art nouveau inglês. Um exemplo atuante pode ser visto na abertura de capítulo do livro *Le Morte d'Arthur* (1893).

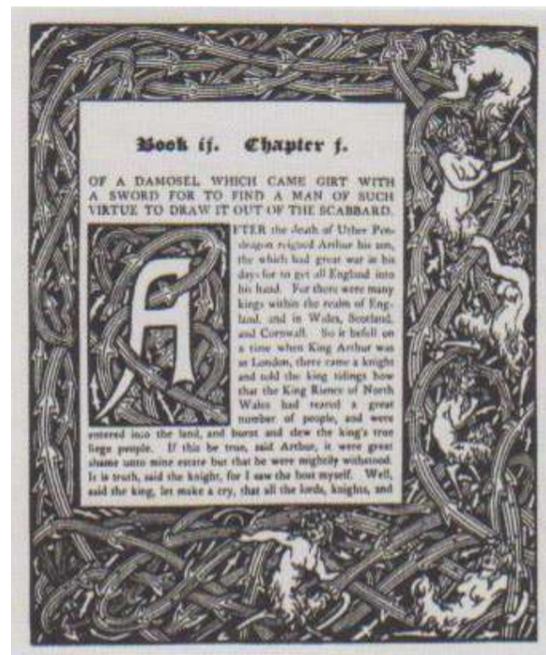


Figura 64 - folha de rosto Le Morte d'Arthur. Aubrey Beardsley, 1893. Fonte: MEGGS, 2009, p. 256

Mais adiante, atentando-se à tipografia, iluminuras e cores da capa, reconheceu-se a referência direta às páginas do miolo dos códices medievais. A insinuação ao códice é evidente também em virtude das tiras ornamentadas que envolvem o livro do poeta, podendo simbolizar as alças de fecho comumente anexadas já nos modelos mais antigos desse objeto (figura 65).



Figura 65 - Códice Amiatinus. Estrutura de couro reconstruída. Aproximadamente 700 d.C. Fonte: THE GUARDIAN. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/18/behemoth-bible-returns-to-england-for-first-time-in-1300-years-codex-amiatinus-british-library-anglo-saxon-exhibition>

Apesar do propósito projetual ser tangível através da pesquisa, a interpretação pode divergir ao submeter-se à perspectiva pragmática. A princípio, convém ressaltar que além da religiosidade, outros temas eram abordados nesses manuscritos, tais como mitologia arcaica, anais históricos e literaturas habituais do período, a exemplo das fábulas. A partir dessa evidênciação, supõe-se que a expressão gráfica utilizada possa não remeter adequadamente ao objetivo desejado, estando sujeita a outras compreensões visuais. Além disso, até meados do século XIX, o uso de iluminuras nas capitulares e, por vezes nas margens, mostrou-se corriqueiro, principalmente, em livros de contos ou ficção (figura 66). Dessa forma, incide sob as obras em evidência uma brecha para que haja associação aos gêneros literários mencionados, uma vez que os signos visuais não elucidam diretamente uma atmosfera poética.

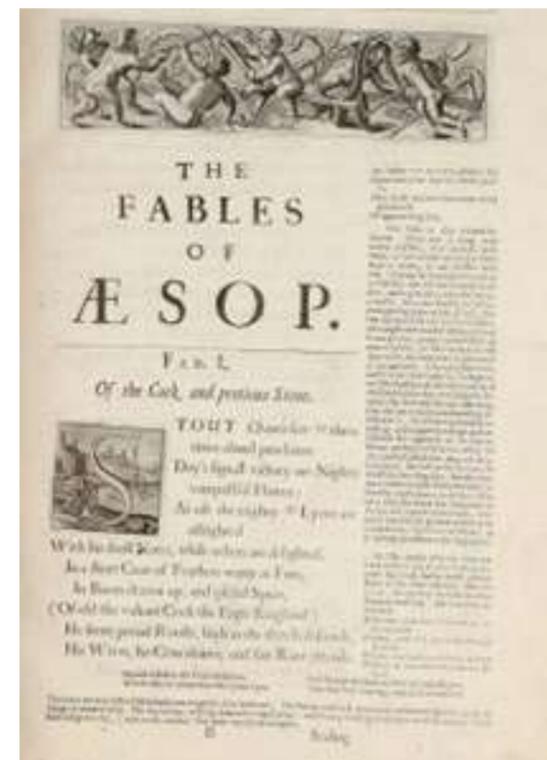


Figura 66 - página das *Fábulas de Esopo* (1665) Fonte: LOFTY. Disponível em: <https://www.lofty.com/products/aesop-s-fables-first-fo-1665-1-rp1u0>

KIRIALE (1902)

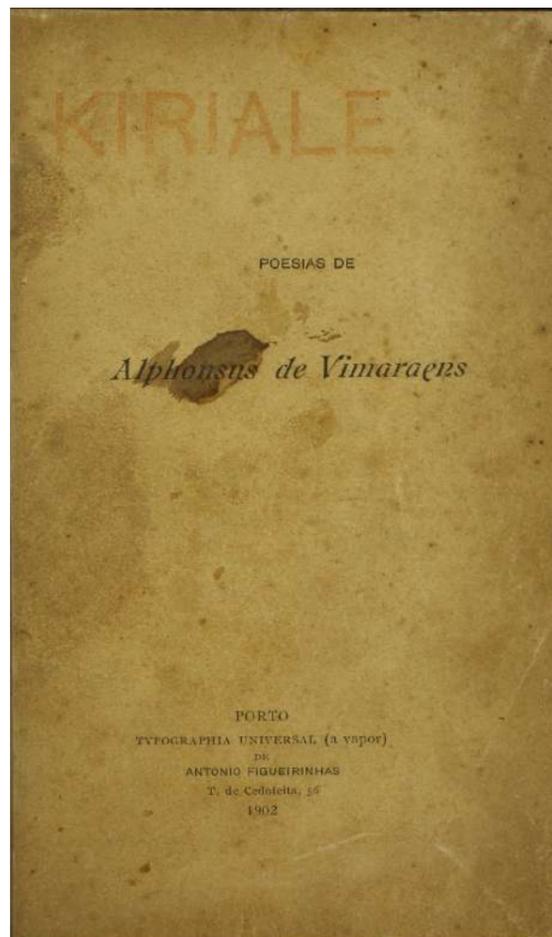


Figura 67 - *Kiriale*, 1902. Acabamento em brochura, 19 x 11,5 cm. Fonte: BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDIN. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7736>

O projeto gráfico de *Kiriale* foi concebido na Tipografia Universal (1838), também chamada de Tipografia Universal de Laemmert. Foi editora e livraria simultaneamente, estando localizada no centro do Rio de Janeiro. Em seu ápice produtivo, já possuía máquinas movidas a vapor e mais de cem funcionários. Além do destaque tecnológico, também deteve o mérito de inovadora na produção editorial brasileira ao introduzir a estereotipia em 1858, a litografia em 1884 e a impressão síncrona em frente e verso em 1891.⁴⁷

47 BNDIGITAL. Typographia Universal de Laemmert. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/typografias/typographia-universal-de-laemmert/>

Conforme foi estudado, constata-se que essa capa está inserida no estilo tipográfico, apresentando o modelo mais usual de estruturação das informações: nome da obra, do autor e informações da editora. No layout, vê-se uma diagramação vertical, mas não totalmente posicionada no centro da página. A partir dessa informação, salienta-se que o título da obra e informações da editora estão localizados mais próximos à extremidade esquerda do que do meio do layout.

Adentrando a dimensão formal do vocábulo “Kiriale”, são distinguidos caracteres em caixa alta e sem serifas, também chamados de tipos bastão de acordo com a classificação proposta por Thibaudeau (FARIAS&SILVA, 2005). Ainda, podem ser observados nessa palavra, vértices achatados e linhas curvas, como na perna da letra “R” (figura 68). Com apenas essa exceção, as demais ligações de traços possuem angularidades. Semanticamente, dada a relação dessa configuração tipográfica com o ano de publicação, acredita-se que a seleção da fonte remonte uma dimensão contextual do campo gráfico. Visto que tipos não serifados encontravam-se em ascensão na editoração brasileira a partir do início do século XX e a feição simplificada incitava modernidade, o tipógrafo supostamente tentou incorporar a percepção de novidade ao primeiro contato do leitor com a obra. Entretanto, essa escolha não possui compatibilidade com a expressão proposta por Guimaraens. Pois, considerando a linguagem lapidada e melodiosa do mineiro, bem como o caráter misterioso da poesia, constata-se que uma fonte minimalista e direta não exterioriza o verdadeiro escopo do livro.



Figura 68 - recorte do título “Kiriale”

Para as demais informações da página, tem-se em itálico e em caixas altas e baixas o nome do autor, evidenciando alguma característica caligráfica no traço sinuoso na letra “n” e também no “e”, que recebe uma cauda conduzida até metade da

linha das descendentes.⁴⁸ O uso desses atributos conjuntamente pode inferir numa intenção de pessoalidade, agindo como assinatura do próprio autor, e pode aproximar-se da categoria de caracteres emulativos aos caligráficos (FARIAS&SILVA, 2005). Na folha de rosto (figura 69) o título da obra se repete, dessa vez, na conformação dos estilos góticos arredondados e de extremidades afiadas, configurando o estilo gótico de Schwabacher (FARIAS&SILVA, 2005). Logo, a partir do parâmetro observado em outras capas de poesia presentes nesse estudo, acredita-se que essa mudança tipográfica para estilo gótico esteja relacionada à finalidade de identificar a obra como pertencente ao contexto poético. Apesar disso, essa indicação distancia-se do primeiro contato com o leitor, uma vez que se revela somente no interior do livro.

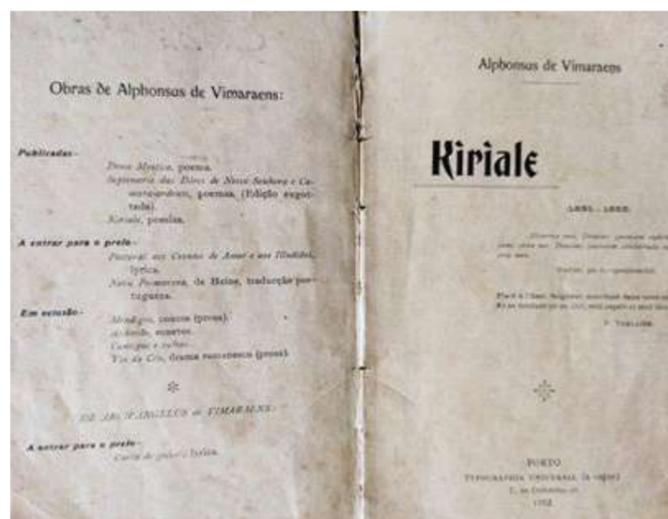


Figura 69 - folha de rosto de Kiriale. Fonte: acervo MUSEU CASA ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Para o prisma técnico-formal, a mancha gráfica pode ser delimitada pelas extremidades das linhas de texto, conforme mostra a figura 70. O foco visual não está localizado no centro óptico, mas encontra-se à esquerda superior e é frisado pela palavra “Kiriale” e sua cor que se distingue por ser única na capa.

A unidade nessa capa é determinada somente pela cor preta para compor os textos. Já a harmonia, é atingida pela variação da tipografia e do tamanho de corpo, assim como pelo uso do vermelho,⁴⁹ que também tem função hierárquica. Nessa

48 Assinala a profundidade máxima das letras minúsculas, como em “g” e “p”.

49 O exemplar obtido (figura 68) apresenta tom alaranjado pois está num estado de desgaste.

conjuntura, nota-se ênfase pragmática para cultura ocidental, de leitura da esquerda para a direita, iniciando-se no topo da página pela palavra em destaque. A respeito do balanceamento, sente-se um peso maior dos eixos superior e inferior esquerdo, em razão à exclusividade do nome do autor centrar-se na página, enquanto os demais blocos de texto encontram-se mais próximas da esquerda, causando estranhamento na conciliação visual das informações.

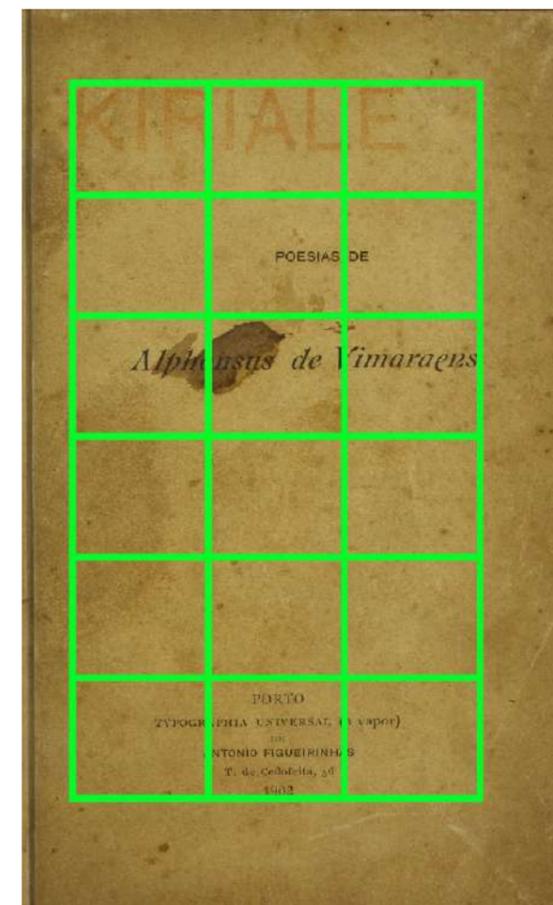


Figura 70 - mancha gráfica e divisão da estrutura

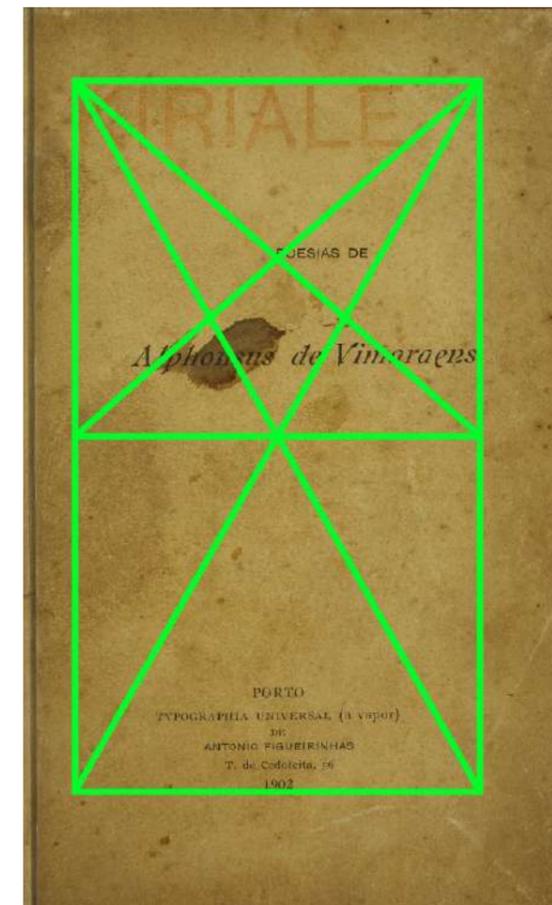


Figura 71 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

Vale salientar, além das observações tipográficas e estruturais, a falta de um estímulo visual para atrair o interesse do leitor. Diferente do ocorrido em *Septenário* e *Dona Mística* três anos antes, essa capa carece de qualquer elemento gráfico cativante, necessidade tão bem observada por Lobato na década de 1920 para destacar certos livros entre os demais da livraria.

MENDIGOS (1920)

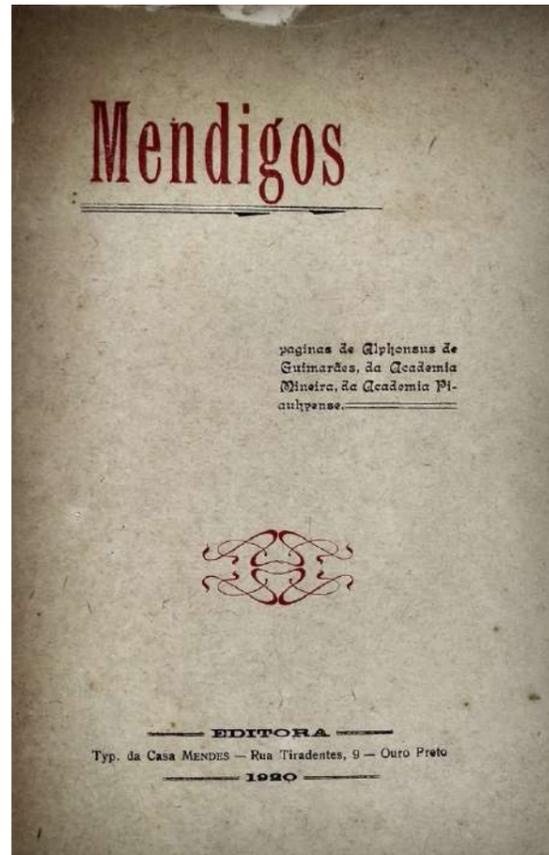


Figura 72 - *Mendigos*, 1920. Acabamento em brochura, 21 x 14 cm. Fonte: BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. Após dúvidas, foi certificado pela Biblioteca Mindlin que esta é a capa original da brochura

O livro *Mendigos* teve seu projeto gráfico executado na Tipografia da Casa Mendes, em Ouro Preto (MG), entretanto, não foram encontradas maiores informações sobre essa editora.

Assim como em *Kiriale*, esse livro também se insere no estilo tipográfico, apesar disso, diferentemente do que foi visto na programação visual da obra de 1902, a capa de *Mendigos* já apresenta elementos não verbais, como a vinheta decorativa em vermelho, na metade inferior da página. Nessa composição, veem-se três tipos diferentes de alinhamento de texto, sendo: o título à esquerda, o parecer sobre o conteúdo da obra justificado e deslocado para a esquerda, e, por último, as informações da editora e data da publicação centralizados. Em relação à aplicação tipográfica no

topo da página, o nome do conjunto de crônicas é composto por letras serifadas em forma de cunha, o que as insere na categoria de serifa triangular, de acordo com a classificação de Dixon (FARIAS&SILVA, 2005). Nessa fonte há um perceptível achatamento das formas, tornando-as equivalentemente condensadas e alongadas. Também, existe essência dos caracteres romanos antigos nesse título, dada a variação suave de espessura. Assim, expressa-se semanticamente, no contexto dessa capa, a noção de formalidade, aspecto condizente à linguagem esmerada da poética de A. Guimaraens, que também é espelhada na crônica.

Já para as informações complementares, utiliza-se uma fonte gótica pertencente à categoria das Schwabacher, em virtude das características arredondadas e proximidade com a caligrafia (FARIAS&SIVLA, 2005). Em respeito ao miolo dessa crônica, as páginas apresentam iluminuras nas letras capitulares e, além disso, são incluídos padrões ornamentais variados em cada novo capítulo (figura 73). De acordo com as considerações de Cardoso sobre os primórdios do design de livros no Brasil, verifica-se que o interior dessa obra está em conformidade com o campo gráfico da época, dado que o tratamento esmerado do miolo foi uma das estratégias para valorizar o livro como produto (CARDOSO, 2008 p. 177).

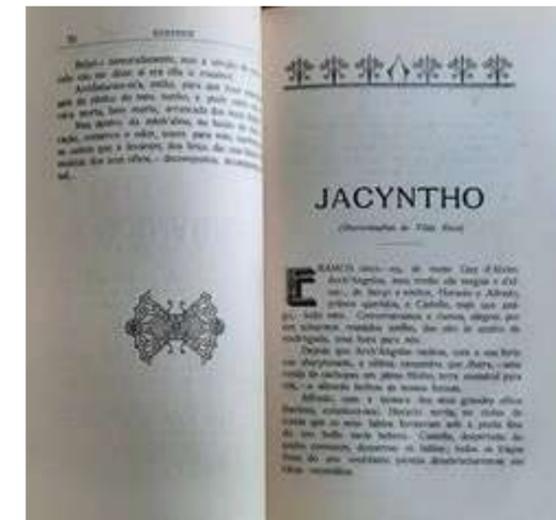


Figura 73 - iluminura e ornamentos nas páginas de *Mendigos*. Fonte: MERCADO LIVRE. Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-771830463-mendigos-alphonsus-de-guimaraes-1-edico-_JM

Em relação aos fatores técnico-formais, apesar de não existir uma limitação

estabelecida por um sólido, a mancha gráfica pode ser demarcada pela extremidade dos textos, conforme mostra a figura 74. O centramento não está localizado no centro óptico, mas sim no quadrante superior esquerdo, coincidindo com o título da obra.

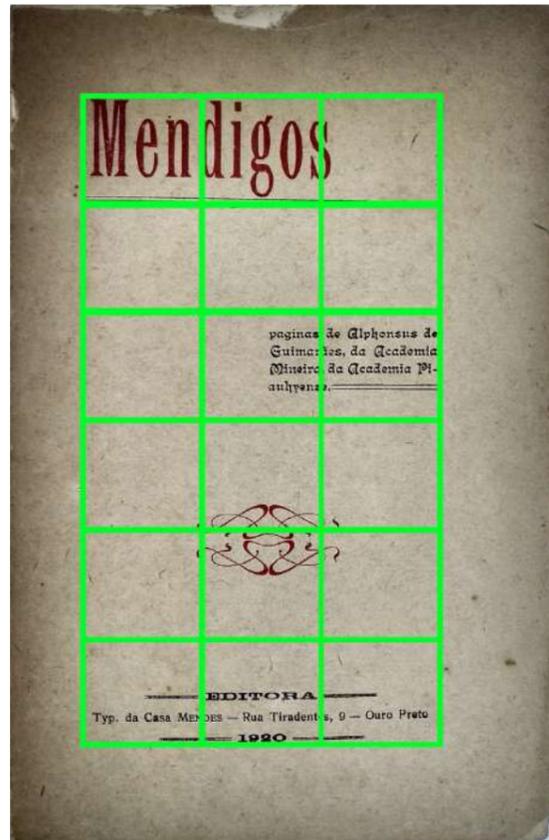


Figura 74 - mancha gráfica e divisão da estrutura

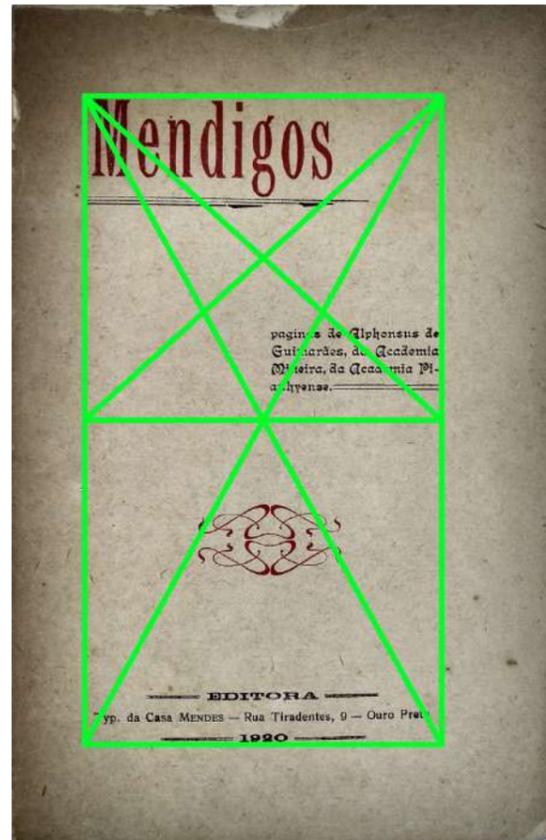


Figura 75 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

Na capa, a unidade é instituída pelo uso de preto e vermelho. Já a harmonia é obtida a partir da variação de tamanhos e fonte em todo o layout, e, também, pela padronização criada na alternância de cores nos blocos de texto. A hierarquia atrela-se à ênfase pragmática da leitura ocidental, isto posto, compreende como ponto de partida a palavra “Mendigos”, devido ao corpo de texto maior que os demais elementos, bem como a cor ardente que atrai o olhar do leitor para a região. O balanceamento fundamenta-se na percepção das massas. Apesar das distâncias entre os blocos textuais parecerem idênticas, há diferentes valores na grade que separa os textos verticalmente, além disso, os grupos de texto não necessariamente têm a mesma quantidade de elementos, todavia, o ajuste de grandezas permite que os pesos sejam distribuídos igualmente, não causando nenhuma sensação de estranheza ao

observador. O equilíbrio assimétrico identificado nessa capa, assemelha-se à diagramação irregular proveniente do modernismo construtivista internacional, mas, apesar disso, não se pode afirmar inspiração com certeza (figura 76).

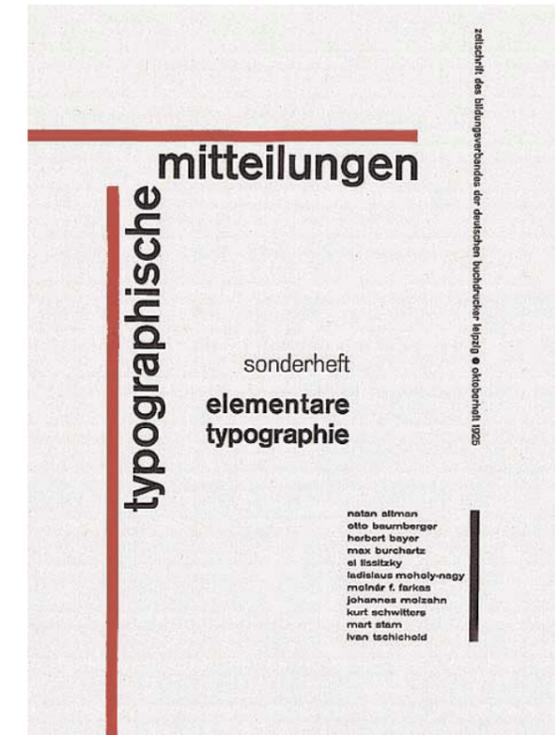


Figura 76 - *Typographische Mitteilungen*. Pôster, 1925 [Jan Tschichold]. Fonte: MERRILL C. BERMAN COLLECTION, 2015, p. 35.

Nessa capa, não foi verificada realmente alguma incongruência relacionada à composição formal, entretanto, esse livro não dispõe de nenhum artifício sedutor do olhar em seu exterior. Diferente de *Kiriale*, essa obra situa-se em 1920, momento em que o livro começa a aparecer mais ilustrado, apesar disso, não houve qualquer envolvimento com as tendências comerciais da época. Dessa forma, acredita-se que o estilo somente tipográfico, especificamente praticado nesta época, acabe por ser um obstáculo visual, pois não proporciona um realçamento por meio de imagem, necessário para o livro como produto comercial, no modo como se estava configurando a partir dos anos 1920. Semelhante situação ocorre para a conexão entre semântica e conteúdo, na medida que não se manifestam elementos capazes de induzir a identidade poética na fachada do livro, da mesma forma que foi percebido na capa de *Kiriale*.

PAUVRE LYRE (1921)

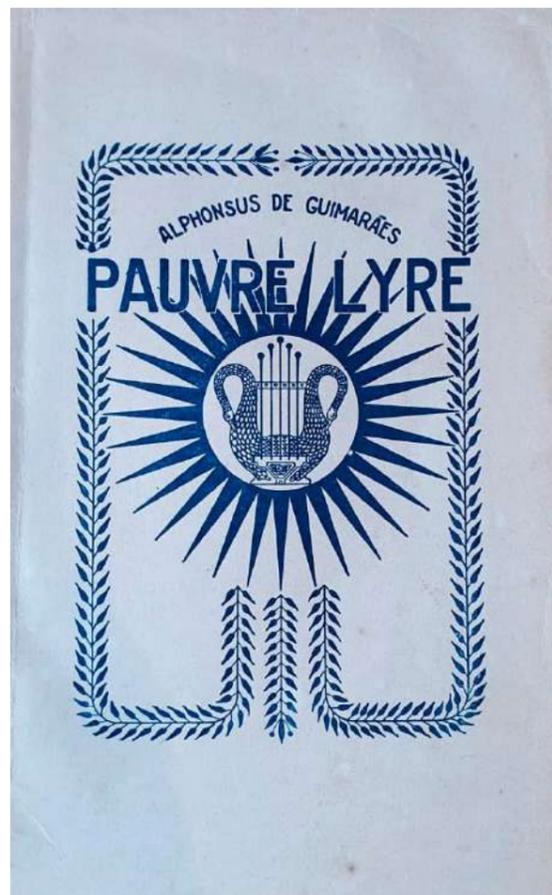


Figura 77 - *Pauvre Lyre*, 1921. Acabamento em brochura, 21 x 14 cm. Fonte: acervo MUSEU CASA ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Pauvre Lyre teve seu projeto gráfico produzido pela editora Paulo Brandão & Cia. Além de sua localização em Ouro Preto (MG), assim como a Tipografia da Casa Mendes, poucas informações puderam ser encontradas sobre essa editora.

Para a capa de *Pauvre Lyre*, foi adotada uma programação gráfica com elementos simbólicos que nos remete à Grécia Antiga, sendo assim, conclui-se o papel representativo dessa composição para, possivelmente, aludir ao universo grego. À vista disso, compreendem estes símbolos as estruturas decorativas fundamentadas à fisionomia de folhas de louro, uma planta que expressa vitória ou triunfo para o povo grego. Esses ornamentos emolduram as informações centrais e, também, exercem função hierárquica, uma vez que proporcionam destaque ao título em razão à súbita intersecção entre os dois componentes. Ainda na categoria alusiva, é igualmente

emblemático para a cultura grega o conjunto de elementos no interior da moldura, destacando uma composição pontiaguda de massas preenchidas e em disposição circular. Logo, considerando a unidade semântica das formas, a figura criada pode ser interpretada como um ícone para raios solares. Além disso, no interior do “astro”, vê-se a imagem de uma lira com corpo e pegas estruturados à aparência de aves com pescoço longo. Conjuntamente, o objeto é texturizado pela repetição de formas próximas às elípticas, para retratar as penas.

Já na quarta capa do livro, há uma pequena ilustração circular contendo ornamentos botânicos que envolvem as figuras de um leão e um homem, em primeiro e segundo plano, respectivamente; ambos sobre um fundo completamente azul. Além desses componentes principais, podem ser avistadas as letras “E” e “M” entrelaçadas. Provavelmente, esse pequeno arranjo trata-se do *ex-libris* da editora, uma vez que expõe as iniciais de “Editora Mineira” (figura 78).



Figura 78 - quarta capa de *Pauvre Lyre*. Fonte: acervo MUSEU CASA ALPHONSUS DE GUMARAENS

Em relação aos aspectos técnico-formais, a delimitação da mancha gráfica é estruturada pelos próprios ornamentos. Já o centramento localiza-se entre os centros

óptico e geométrico, incidindo sobre a lira estilizada. Nessa programação gráfica, a unidade acontece pelo reuso da mesma fonte, bem como pelo emprego de uma única coloração para a parte exterior do livro. A harmonia é alcançada através das distinções na intensidade do preenchimento e espessura das linhas, causando uma sensação de proporcionalidade no conjunto; outro aspecto que contribui para a harmonia são os diferentes tamanhos tipográficos. No caso, a hierarquia é estabelecida pela concentração de pigmento, dessa forma, os raios solares possuem dominância perante o todo. Além disso, existem pequenos contornos em negativo nas extremidades das letras “U”, “V”, “R”, “E”, “L” e “Y” que possuem função de destacar o título dos demais elementos. Em questão ao balanceamento, percebe-se rígida simetria, de modo que não há discrepância de peso para nenhum dos eixos.

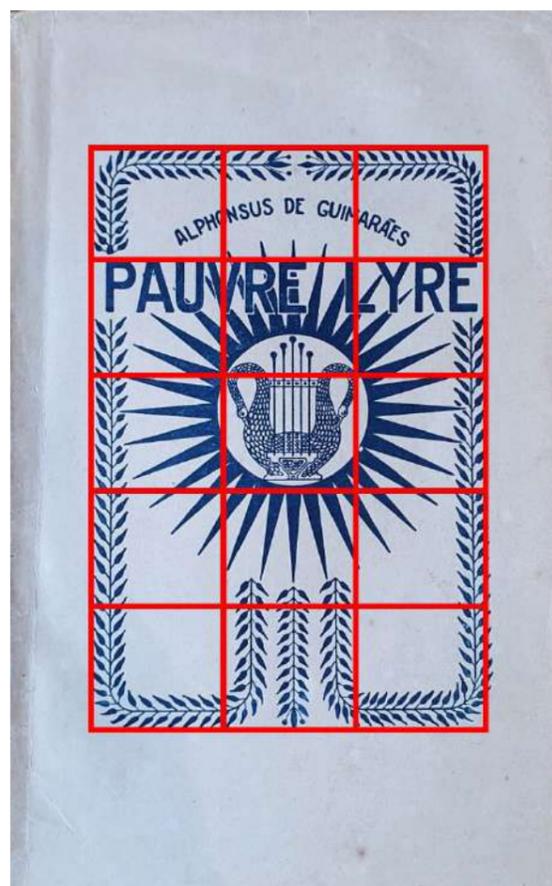


Figura 79 - mancha gráfica e divisão da estrutura

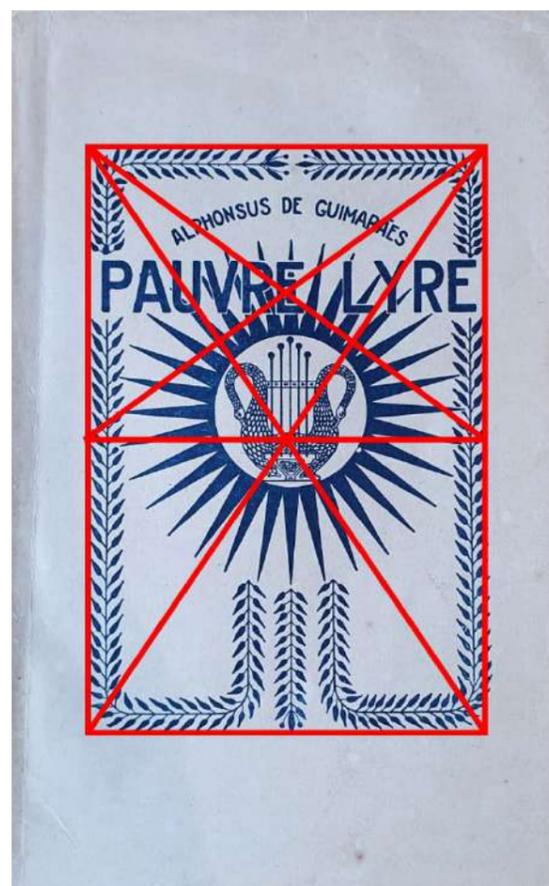


Figura 80 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

Ao adentrar a dimensão semântica da capa, acredita-se, em razão à escolha dos conjuntos simbólicos por parte do capista, que houve intenção de afirmar este

livro como pertencente à esfera poética. Essa comunicação nos fica evidente por meio de associações com a mitologia grega, mais especificamente sobre Apolo. Para esclarecer esse ponto de vista, é preciso identificar as relações diretas da divindade com os elementos evidenciados na capa. Primeiramente, verificou-se que para a mitologia, Apolo foi o deus do sol, da música e da poesia, além de mostrar-se dominante lirista. Também, preservaram-se associações entre a figura do deus e cisnes, dada a relação estreita de ambos para simbolizar as artes. Por esse motivo, muitas vezes essa ave era ilustrada cantando simultaneamente ao som da lira (figura 81).



Figura 81 - bestiário medieval, [s.d]
 Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL FRANCESA. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/bestiaire/is/histoires/14.htm>

Dessa forma, entende-se na junção do instrumento, do astro e do pássaro uma convocação da divindade, em virtude de sua aproximação com a poesia. Na quarta capa a representação se repete, mas dessa vez com a figura autêntica de Apolo ao lado de um leão. Essa união, provavelmente, fundamenta-se nos “Leões de Delos”, uma homenagem do povo de Naxos à divindade grega, em 600 a.C.⁵⁰

Apesar da escolha projetual possuir congruência com a declaração poética, assim como a mitologia grega dispõe de certa influência ante o pensar simbolista, essa presença não é tão recorrente na escrita de Guimaraens e nem mesmo

50 LIONS OF DELOS. Joy of Museums, 2020. Disponível em: <<https://joyofmuseums.com/museums/europe/greece-museums/delos-museums/archaeological-museum-of-delos/lions-of-delos/>> Acesso em: 18 de maio 2022.

manifesta-se como uma de suas características marcantes. Além do mais, a relação simbólica proposta na capa não necessariamente atua em conformidade com o ponto de vista do senso comum, uma vez que as individualidades da mitologia grega não são estreitamente enraizadas na cultura brasileira, especialmente na década de 1920. À vista disso, acredita-se que, para a dimensão pragmática, a interpretação desejada possa não se concretizar com toda a certeza, tornando-se assim, uma conceituação sem significado aparente com o conteúdo aos olhos do público.

PASTORAL AOS CRENTES DO AMOR E DA MORTE (1923)

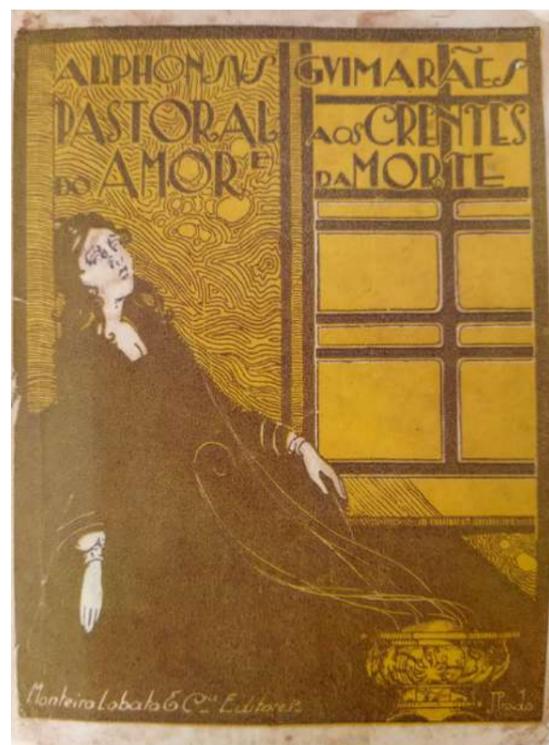


Figura 82 - *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, 1923 [ilustrações de J. Prado]. Acabamento em brochura, 18 x 12 cm. Fonte: acervo MUSEU CASA ALPHONSUS DE GUIMARAENS

A ousada editora Monteiro Lobato & Cia. (1918) foi a encarregada de conceber o projeto gráfico de *Pastoral*. Localizada em São Paulo, foi a mais revolucionária no ramo editorial brasileiro na década de 1920, essencialmente pela adoção definitiva da capa ilustrada e, também, pela diversidade de gêneros literários à disposição do público. Detinha os meios de produção mais modernos da época, incluindo os primeiros maquinários de impressão offset. Em 1924 a Monteiro Lobato & Cia entrou

em colapso e, no ano seguinte, foi rebatizada para Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato (CAMARGO, 2003, p. 50-54).

Diante desse cenário, introduzindo a análise da programação visual deste livro, verifica-se que a capa de *Pastoral*, assinada por J. Prado, se destaca como a única do acervo poético e de crônica do autor a ser totalmente preenchida por ilustrações. Além disso, das capas estudadas, somente nesta produção a figura feminina é exposta para conhecimento do leitor através da comunicação não verbal. As ilustrações aqui apresentadas, trazem reminiscências notáveis do art nouveau de estilo inglês, em particular por efeito da estruturação do fundo em linhas, do contraste entre formas geométricas e orgânicas e da presença feminina (figura 83).



Figura 83 - ilustração de página inteira *Le Morte d'Arthur*. Aubrey Beardsley, 1893. Fonte: MEGGS, 2009, p. 256

Nessa composição, distinguem-se as figuras de uma janela iluminada pela luz exterior, um incensário operando, uma parede texturizada e uma jovem moça com cabelos ondulados e de vestes tão escuras que se misturam com o negro da sombra no ambiente. As expressões faciais e corporais dessa mulher transmitem as condições de desolação, desesperança ou desânimo; encostada numa parede ou pilar, a jovem mantém o braço direito solto e um olhar lastimoso, direcionado para cima, como se

não dispusesse de qualquer energia. A partir disso, nota-se, através da ênfase semântica, que este olhar emotivo guia o leitor para o título e, seguindo o membro direito da personagem, ao final dos dedos pálidos, encontra-se o nome da editora. Na lombada do livro, o título se repete no eixo vertical, em sentido de leitura de baixo para cima. Já na quarta capa, encontra-se um *ex-libris* em amarelo, com o nome da editora e preço (figura 84 e 85).

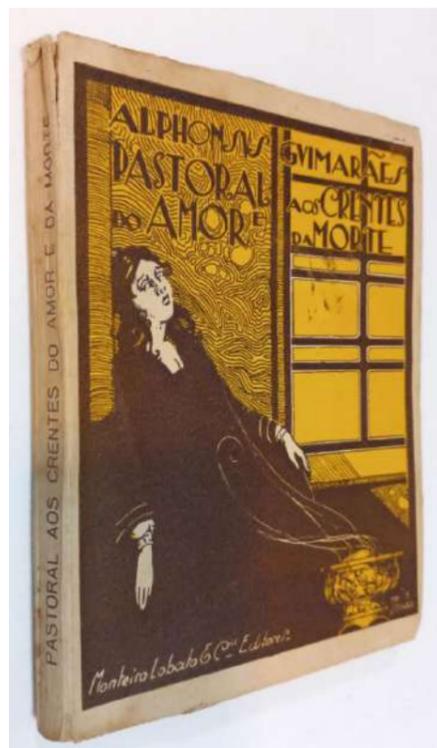


Figura 84 - lombada. Fonte: MARCELINO LIVREIRO LEILÕES. Disponível em: <https://www.marcelinolivroleiloes.com.br/peca.asp?ID=10585998>



Figura 85 - quarta capa. Fonte: MUSEU CASA ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Para esse layout, J. Prado priorizou integrar o nome da obra como parte da ilustração e, dessa forma, preencheu os tipos do título com o mesmo tom escuro utilizado nos demais elementos. Ademais, conseguiu criar distinção para essas letras através do contorno amarelo, de tom idêntico ao do plano de fundo, para facilitar a leitura (figura 86). Sobre essa fonte, evidencia-se a estruturação de traços sem serifa e repletos de floreios característicos do art nouveau, essencialmente nos ganchos, barras, braços e pernas. Contudo, constata-se um traço mais contemporâneo à época, marcado especialmente pela variação acentuada de espessura das hastes e do

tamanho de pontos dos caracteres, mas também pelas estilizações ousadas como observado na letra “E”, em que a barra se localiza por vezes na metade inferior ou superior e seu comprimento mostra-se inconstante. No geral, o título está todo em caixa alta e o espaçamento entre letras é reduzido. Em relação às informações da editora na parte frontal, categoriza-se um padrão caligráfico de caixas altas e baixas, enquanto na quarta capa é usada uma fonte bastão que se repete na lombada, contudo, para o preço aplica-se uma fonte serifada.



Figura 86 - recorte do título da obra

No que tange os aspectos técnico-formais, a mancha gráfica é bem delimitada pela moldura que envolve o desenho (figura 87). Considerando a ênfase semântica apresentada por Goldsmith (1980), a presença de figuras humanas numa composição atrai atenção primeiramente para si, portanto, o centramento está localizado à esquerda do centro óptico, especificamente no rosto feminino. Mas além disso, a definição do centramento é auxiliada pela cor contrastante da face, uma vez que se destaca dentre as demais cores da capa.

Nessa capa, a unidade é obtida através da repetição de somente duas cores predominantes, que se estendem da ilustração à tipografia. A harmonia é atingida uma vez que J. Prado sugere a oportunidade de respiro: em meio ao amarelo e preto que configuram um preenchimento positivo, o espaço negativo tinge a pele e partes da vestimenta da jovem, além das linhas de iluminação nas barras da janela. Para o balanceamento, ocorre a equivalência de massas. Dessa forma, diante da configuração de coloração, observa-se um peso maior do eixo direito superior (devido ao amarelo sólido), para o esquerdo inferior (em decorrência do preenchimento em preto). A hierarquia é definida pelas colorações contrastantes, garantindo ênfase sintática pela diferença, à exemplo está a relação entre pele e vestido e plano de fundo e título.

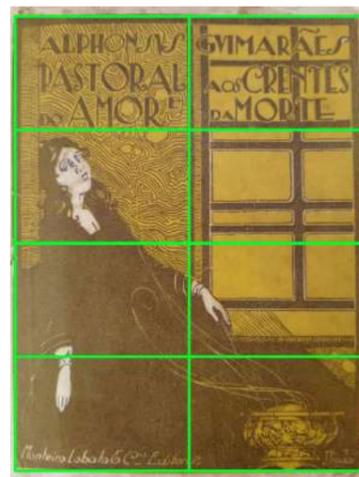


Figura 87 - mancha gráfica e divisão da estrutura

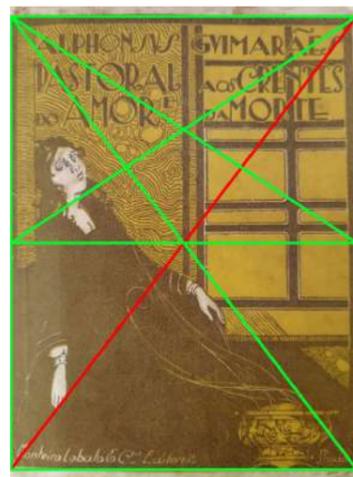


Figura 88 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento e definição dos eixos com maior concentração de informações

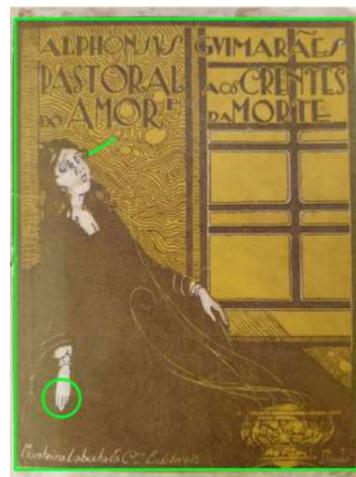


Figura 89 - o olhar da jovem guia o leitor até o título da obra; a mão direita a leva até as informações sobre a editora

Em meio a compreensão semântica, verificou-se pela combinação dos elementos do arranjo, um compromisso em criar uma atmosfera poética. Esse efeito ocorre com êxito pois, além do uso de tons claros e escuros que suportam alusão direta à luz e sombra, ou mesmo à uma insinuação subjetiva para salvação e perdição, os traços indefinidos nas paredes também auxiliam para uma percepção onírica. A elaboração abstrata pode corresponder tanto com um simples papel de parede quanto simbolizar a intersecção entre o mundo real e o devaneante, especialmente em virtude das formações cabalísticas, gerando um ambiente psicodélico. O artifício de linhas sinuosas a fim de aproximar o universo esotérico, pôde ser verificado no estudo de capa para *La Forêt*, de Eliseu Visconti. Além disso, o letreiramento criado em *Pastoral* reforça justamente essa aproximação; em virtude das variações de tamanho e dos 'balanços' da linha, cria-se uma sensação estonteante.

Também, dada a leitura dos poemas pertencentes a este título, deduz-se que a ilustração da capa faça menção direta aos versos de *Ismália*. Esse cântico traz a figura feminina em seu repleto estado de tormento, tal qual transparece no semblante da jovem no desenho de J.Prado. No enredo, a personagem enlouquecida sobe até uma torre e, após delírios, tira sua própria vida. Diante disso, acredita-se que o objetivo

do projeto ilustrado seja o de representar os momentos finais de Ismália, desvairada e sob o alto de uma torre, conforme descreve o trecho: “Quando Ysmália enlouqueceu, poz-se na torre a sonhar...” (PASTORAL AOS CRENTES DO AMOR E DA MORTE, 1923, p. 89).

Outro recurso interessante observado nessa capa, compreende a escolha do incensário para, possivelmente, apontar o caráter católico de Guimaraens. Para essa religião, queimar incensos pode significar um ato de adoração ou oferenda sacrificial, bem como súplica a Deus para que escute orações de fiéis.⁵¹ Isto posto, entende-se que Ismália procurou aproximar-se das entidades divinas, num estado de desespero, possivelmente, clamando por uma conversa com Deus.

Entretanto, apesar dessa capa ser bem congruente com a proposta do poema, ela é incapaz de representar a obra como um todo. A obra póstuma em questão, situa-se numa fase de conciliação do autor consigo mesmo e, dessa forma, passa a abordar a morte como inevitável, mas dispensava o repúdio à vida. Da mesma maneira, apelava para um mundo triste, ainda que possuidor de beleza. Assim, *Ismália* acaba mostrando-se como uma exceção para essa nova fase do mineiro e não representa a natureza dos demais poemas presentes no livro, uma vez que esses versos tratam a morte como um alívio para a angústia da vida.

51 ALDAZÁBAL, José. Dicionário elementar da liturgia – incenso. Liturgia [s.d.]. Disponível em: < https://www.liturgia.pt/dicionario/dici_ver.php?cod_dici=200 > Acesso em: 19 de maio 2022.

POESIAS (1938)

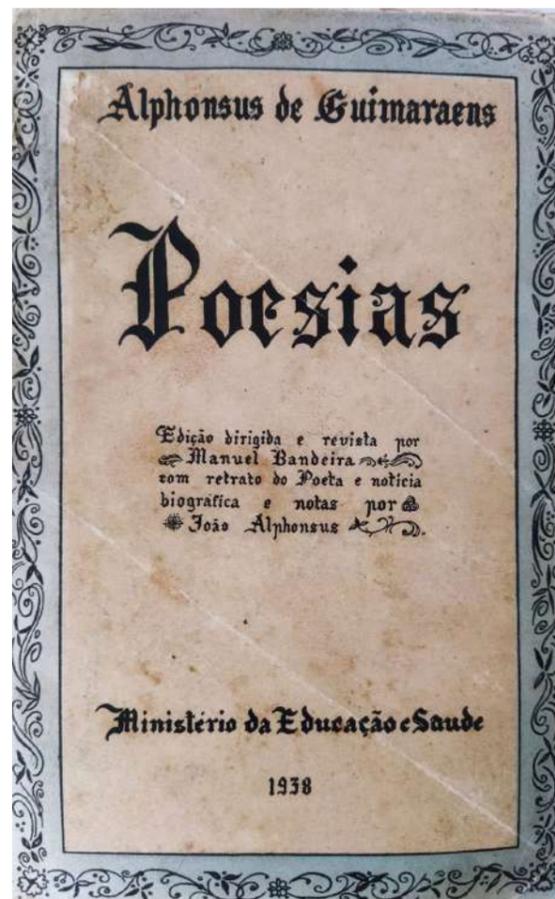


Figura 90 - *Poesias*, 1938. Acabamento em brochura, 18 x 12 cm. Fonte: acervo MUSEU CASA ALPHONSUS DE GUIMARAENS

O livro *Poesias* foi publicado pela editora Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. A seguinte obra exhibe uma programação gráfica concisa, uma vez que não há exploração intensa de elementos não verbais. Dessa forma, os signos visuais retraem-se exclusivamente para a margem da folha. Em contrapartida, a tipografia está em evidência. Nesse layout, uma mesma fonte em estilo gótico compõe as cinco massas textuais que definem a estrutura da capa, conforme verificado na figura 90. Em virtude da quebra súbita de traços, assim como apercebido em *Septenário* e *Dona Mística*, os caracteres dessa capa encaixam-se na subcategoria das 'texturas', segundo a classificação da DIN 16518 (FARIAS&SILVA, 2005). Ademais, é possível constatar a construção manual das letras. A técnica fica explícita em decorrência das leves imperfeições no manejo do pincel, salientando desse modo, erros na linearidade

do traçado e variações não intencionais nas formas e floreios decorativos (figura 91, 92 e 93).



Figuras 91 e 92 - recorte da comparação dos traços entre as duas letras "s". Percebe-se, ao final dos floreios, uma finalização um pouco diferente

Figura 93 - recorte da letra "a". No topo da haste existe uma conexão um pouco falha, fazendo parecer tratamento com pincel

Ainda sobre os elementos verbais, de modo geral, a disposição tipográfica reside no centro da página, tanto em caixa alta para as iniciais de nomes próprios quanto em caixa baixa para os demais caracteres. Os ornamentos localizados sobre o sólido azul claro, afiguram-se em ramos botânicos delicados, com flores, folhas e brotos que não necessariamente seguem um modelo fixo de repetição.

Sobre os aspectos técnico-formais, a mancha gráfica acompanha o limite da folha, portanto, sua demarcação encontra-se atrelada às extremidades, sangrando a impressão (figura 94). O centramento coincide com a linha do centro óptico, recaindo sobre o ponto médio do título "Poesias".

Para esse arranjo, a unidade é estabelecida não somente pela reincidência da cor preta em todos os elementos substanciais da capa, mas também pela repetição do mesmo estilo tipográfico gótico em todas as linhas de texto. A harmonia efetua-se através da área de respiração, correspondendo às laterais em tonalidade azul pastel, bem como a área em negativo. A harmonização tipográfica, entretanto, é atingida somente pela diferença de tamanhos de corpo, já que toda a capa é composta por uma mesma fonte tipográfica. A hierarquia, por sua vez, também é assinalada na variação de tamanho dos caracteres. Além disso, considerando a classificação de Dixon, os *dingbats* adjacentes ao bloco textual mais extenso têm função hierárquica,

pois auxiliam a chamar atenção para os organizadores dessa primeira edição. E por fim, os ornamentos das margens evidenciam um balanceamento simétrico na capa, no entanto, o texto centralizado fundamenta-se na distribuição de pesos dentro da área em branco.

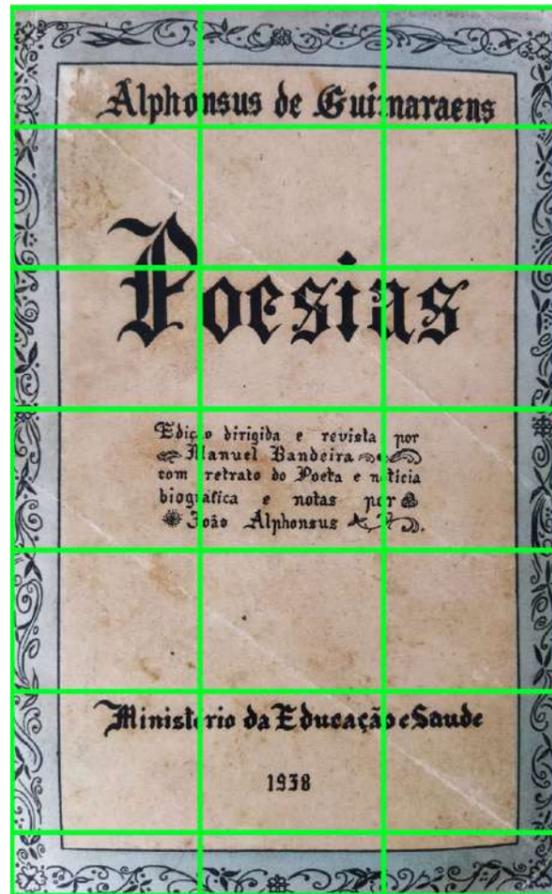


Figura 94 - mancha gráfica e divisão da estrutura

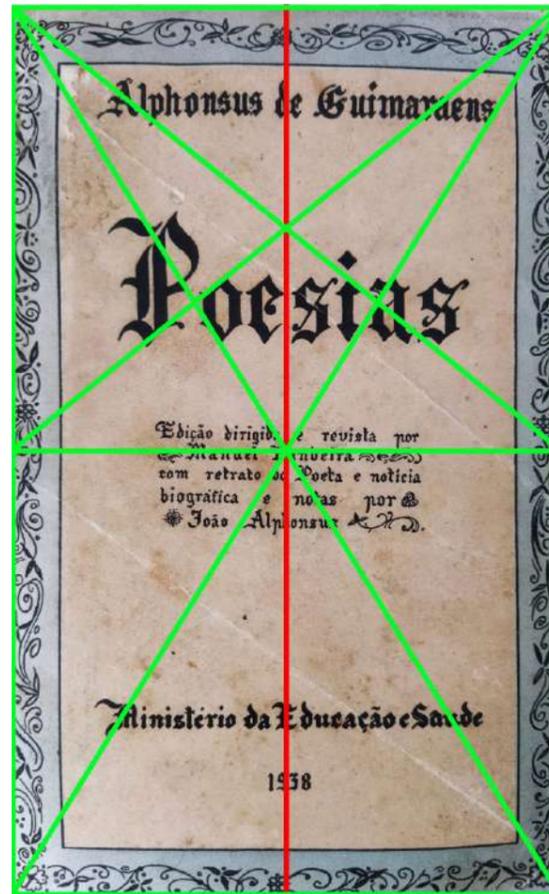


Figura 95 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

Nessa conjuntura, entende-se para a dimensão semântica a finalidade da tipografia em provocar uma atmosfera poética, assim como observado na capa de *Nós* (1917), de Guilherme de Almeida. Porém, além disso, o estilo tipográfico gótico pode apresentar outras expressões linguísticas para essa obra, considerando a personalidade poética de Guimaraens, como a qualidade misteriosa ou dramática, tão costumeiras em seus versos. Sincronamente, essa capa pode configurar uma unidade pragmática ou, para a análise tipográfica, uma dimensão sígnica. Isso ocorre devido a existência de semelhanças não tão evidentes com os manuscritos medievais, posto que a alusão é enfraquecida devido ao posicionamento do texto centralizado

e justificado pelo meio, algo incomum na diagramação mediéfica. Entretanto, essa associação é sustentada pela disposição das iluminuras margeando a página e, mais explicitamente, pela opção tipográfica.

Apesar de essa capa representar algumas características de A. Guimaraens, bem como remeter à poesia adequadamente, sua produção gráfica não tira proveito satisfatório do desenvolvimento editorial da época. As decorações elegantes e a fonte peculiar atraem alguma atenção para si, no entanto, levando em consideração o domínio da ilustração na década de 1930, esse livro não se equipara às produções em voga. Isso ocorre em virtude da semelhança maior com o estilo somente tipográfico, embora o ano de publicação aproxime-se já do final de 1930. Dessa forma, esta capa não está vinculada às tendências, portanto, tende a não persuadir o leitor de maneira eficiente.

POESIAS (1955)

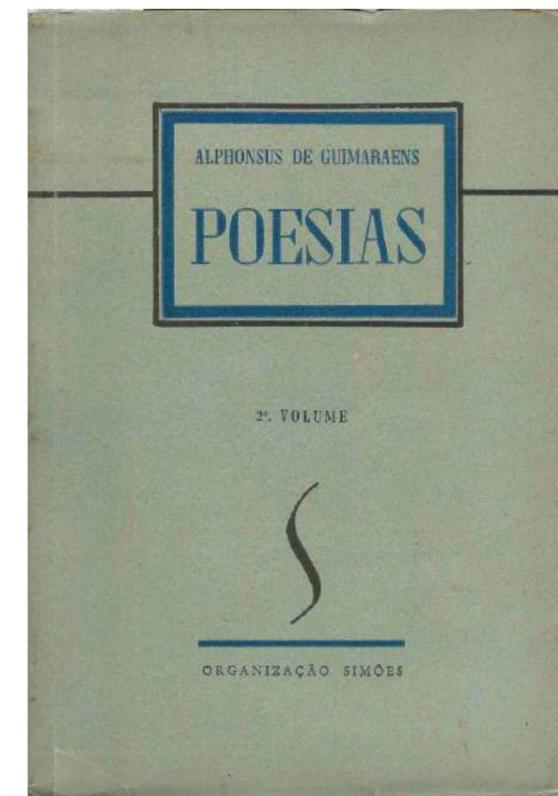


Figura 96 - *Poesias*, 1955. Acabamento em brochura.
 Fonte: LEVY LEILOREIRO. Disponível em:
<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=118821&ctd=16&tot=&tipo=&artista=>

A editora Organização Simões, localizada no centro do Rio de Janeiro na década de 1950, publicou a segunda edição de *Poesias*. Não encontramos maiores informações sobre essa editora.

Na capa do segundo lançamento, é apresentada uma composição em síntese, assim como a primeira edição, pois explora ligeiramente elementos visuais e, dessa forma, dá prioridade à transmissão imediata de informações. Assim, observa-se a aplicação exclusiva de modelos geométricos sobre um fundo esverdeado, e logo, em função da simplicidade das formas, entende-se que sua função primária é de direcionar o leitor para as informações verbais. Isto posto, vê-se dois retângulos sem preenchimento, envolvendo o título da obra e o nome do autor, um na cor preta, conectado à uma linha que sangra a folha e outro mais espesso em azul. Os tipos encontrados no interior desses elementos apresentam tamanhos diferentes, entretanto, somente em “Organização Simões”, constata-se caracteres diferentes das demais linhas de texto. Existem três características principais que definem a tipografia em evidência (a que compõe o título), sendo elas: a presença de serifas não apoiadas, o forte contraste entre linhas grossas e finas e orientação vertical.

A partir do levantamento dessas informações, conclui-se a inserção de ambas as fontes na categoria das didônicas do século 18 e 19, de acordo com a classificação de Vox, também chamadas de ‘modernas’ na classificação do Bitstream (FARIAS&SILVA, 2005). Na orientação inferior da capa, verifica-se o logo da Editora Simões, que consiste num letreiramento da letra “S” e compõe função significativa no realce da obra. Logo abaixo, está uma fonte serifada redigindo o nome da editora, completando o logotipo.

A respeito das propriedades técnico-formais, a mancha gráfica pode ser estipulada pelas arestas superior, direita e esquerda do retângulo preto e, para a área inferior, o nome da editora estabelece essa divisão. Assim, as linhas horizontais acabam sangrando essa marcação, conforme mostra a figura 97. O centramento não se encontra no centro óptico, ademais, pode se mostrar ambíguo entre o nome da obra e o logo da editora, visto que possuem grau parecido de tratamento gráfico em questão da espessura, cores e tamanho. Apesar disso, o título recebe prioridade na organização visual por iniciar a leitura.

A unidade é estabelecida pela recorrência da fonte serifada esteticamente análoga, em diversas linhas de texto, assim como através da repetição das cores azul e preto. A harmonia é assegurada pelo tom verde que preenche a página e garante um contraste não muito discrepante entre cores. Igualmente, os caracteres do logotipo da editora constituem um elemento de respiro. A hierarquia é pactuada pelos integrantes não verbais da capa, considerando a espessura do traço envolta do título como fator prevaemente. Por fim, pode ser observado um peso maior nos eixos superiores, logo, o balanceamento é percebido pela concentração de massas.

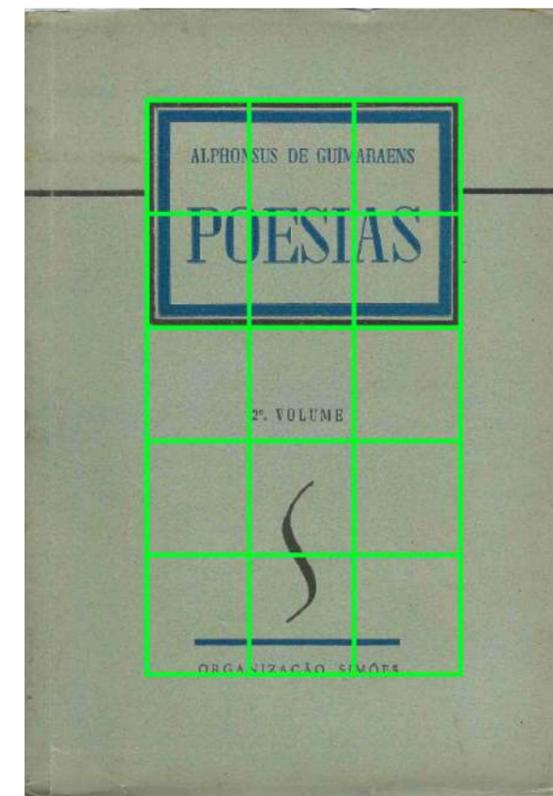


Figura 97 - mancha gráfica e divisão da estrutura

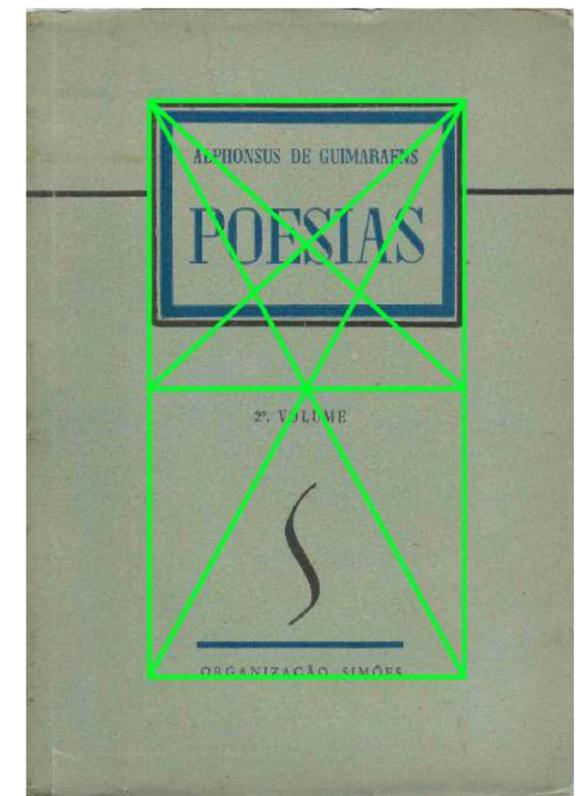


Figura 98 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

Dentre as inadequações, segundo nosso critério de relações entre literatura simbolista e linguagem visual idealizada, nessa composição, considerando as informações descobertas até então, a primeira recai na fonte aplicada. Em resumo, a conformação tipográfica não se relaciona com a poesia proposta por Guimaraens. Isso acontece em razão à dimensão contextual tipográfica utilizada, especificamente em relação à circunstância de uso, pois geralmente é empregada em associações que demandam requinte e elegância. Dessa forma, atua em conformidade com a moda,

por exemplo.

Outra circunstância que pode ser observada, de acordo com a minha percepção como designer, foi a fragilidade na organização por relevância das informações. Nessa capa, existe o provável objetivo em destacar o título da obra dentre as demais linhas de texto. Chegou-se a essa conclusão, devido ao agrupamento de elementos acerca da região em que se localiza. Entretanto, a atenção do leitor é dividida entre o nome da obra e logotipo, em razão da similaridade de pesos, bem como das características que causam ambiguidade ao identificar o centramento.

OBRA COMPLETA (1960)

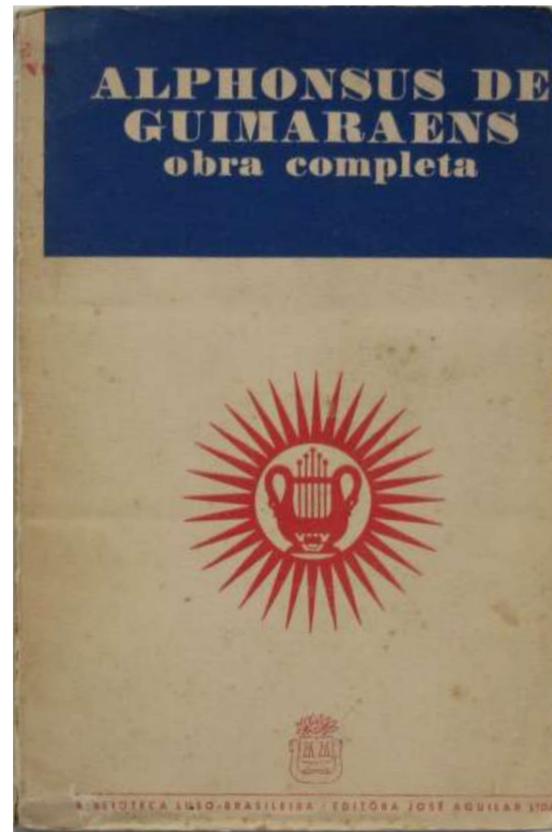


Figura 99 - *Obra completa*, 1960. Acabamento em brochura. 19 x 12 cm Fonte: FLAVIA SANTOS LEILÕES. Disponível em: <https://www.flaviasantosleiloes.com.br/peca.asp?ID=1693503>

O projeto gráfico de *Obra completa*, de 1960, foi uma das primeiras produções no interior da editora José Aguilar LTDA, fundada no final da década de 1950.

Também localizada no Rio de Janeiro, a José Aguilar LTDA produzia, sobretudo, seleções poéticas e obras completas de grandes nomes da literatura brasileira e portuguesa. Suas produções geralmente recebiam um tratamento mais requintado, com encadernação, papel e acabamento de qualidade. Em 1975, após sua venda, passou a ser chamada de Nova Aguilar.⁵²

Neste livro publicado pela José Aguilar LTDA, é exposta na capa uma composição próxima ao padrão “apenas tipográfico”, porém, apresenta uma área sólida e colorida, atributo atípico para o estilo referido. No layout vê-se o nome do autor, da obra, um ícone e informações da editora, nessa ordem. Diante disso, o padrão organizacional observado em *Obra Completa* compatibiliza com a estrutura vista na análise do estilo “apenas tipográfico”. Em relação aos tipos adotados, na área superior tem-se o nome do autor em caixa alta, com serifas apoiadas e sentido vertical, configurando uma fonte da categoria das reais, de acordo com as especificações de Vox (FARIAS&SILVA, 2005). Ainda, em razão da variação excessiva de espessura, esses tipos apresentavam caráter de contemporaneidade na época.

Logo abaixo, em um corpo de texto menor, o nome da obra aparece na mesma fonte, mas dessa vez, apenas em caixa baixa. A disposição dos textos essenciais (nome do autor e título) restringe-se ao sólido azul, o qual desloca-se para a direita e sangra a folha. Além disso, o fundo negativo é explorado para preencher o corpo das letras.

Mais embaixo, tem-se novamente o símbolo de raios solares e da lira, da mesma forma que aparece na capa de *Pauvre Lyre* para referenciar a divindade Apolo e aludir à atmosfera poética. Essa incidência simbólica em *Obra Completa*, provavelmente, busca resgatar uma associação icônica feita à Guimaraens na capa de 1921, assim, admitindo a identidade visual criada para o autor também nesse livro. Dessa vez, o ícone apresenta a cor vermelha e a figura de cisnes é substituída pela feição de serpentes (figura 100), que estão relacionadas na mitologia grega com o deus Phytón, com quem Apolo travou uma intensa batalha. A serpente tornou-se um dos símbolos para representar as artes medicinais, uma das competências divinas de

52 GRUPO EDITORA GLOBAL. Nova Aguilar. Disponível em: <https://grupoeditorialglobal.com.br/editoras/nova-aguilar/>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

Apolo, simbolizando conhecimento e sabedoria. Em último nível, estão as informações da editora, precedidas de um símbolo que a identifica. A tipografia nessa área não é serifada, portanto, categoriza-se como bastão ou linear (FARIAS&SILVA, 2005).



Figura 100 - recorte da figura da lira composta por serpentes

No que concerne os elementos técnico-formais, a mancha gráfica é bem circunscrita ao lado esquerdo, em razão ao deslocamento para a direita do sólido azul e do título, que permitem uma visualização clara do limite da mancha. Além disso, na região inferior, a linha de texto acompanha o movimento para a direita. Essa pequena margem em 'branco' que se forma à esquerda, possivelmente visa uma área segura para que, ao virar a página, os vincos formados pelo uso contínuo não prejudiquem a leitura ou a arte do livro, considerando que o exemplar possui mais de 700 páginas e uma leitura única não é praticável. Entretanto, para as laterais restantes, acredita-se que a mancha siga a extensão do nome do autor, sobrando algumas áreas preenchidas que sangram essa delimitação, como mostra a figura 101. O centramento não se posiciona no centro óptico, mas corresponde ao bloco em azul contendo as informações mais relevantes para o leitor.

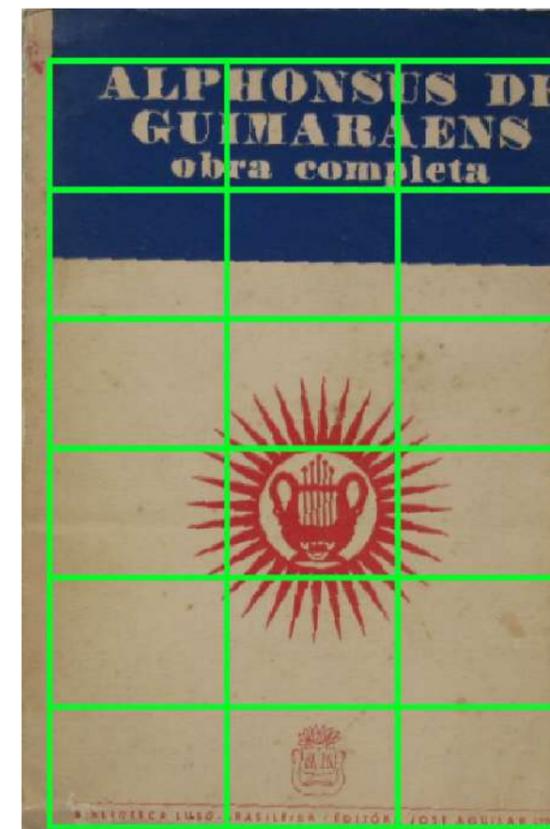


Figura 101 - mancha gráfica e divisão da estrutura

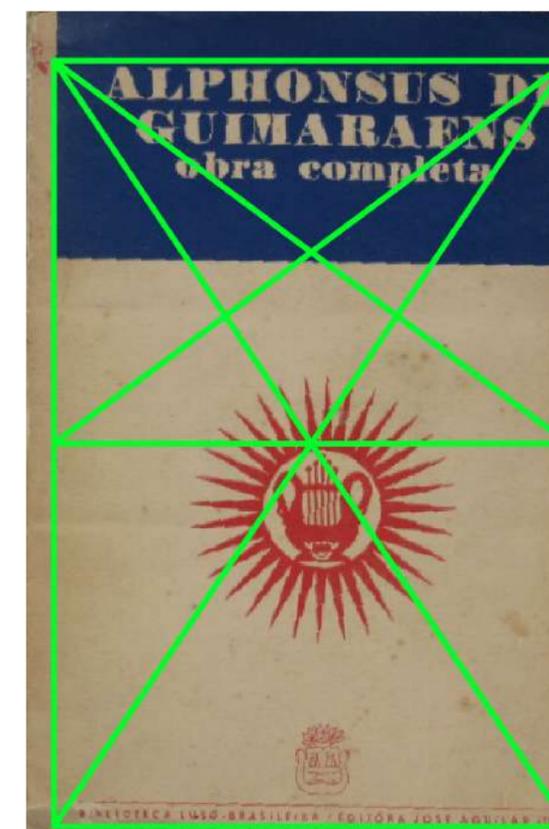


Figura 102 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

Nessa capa, a unidade é adquirida pela repetição do vermelho e uso do espaço negativo para preenchimento das letras, além da aparição no próprio plano de fundo. A harmonia é estabelecida pelo contraste do azul como os demais elementos, bem como pela variação de tamanho dos corpos de texto. A hierarquia é definida pela ênfase sintática, especificamente na atenção para o diferente, nesse caso, as cores vívidas diferenciam-se no plano negativo e, portanto, atraem atenção para si. O balanceamento, entretanto, pode causar certa inquietação visual ao leitor, na minha impressão como designer. Nota-se um peso maior no eixo superior direito, em razão do grande geométrico azul, porém não há outro peso na capa que possa compensá-lo e, dessa forma, aparenta estar solto no layout.

Além das constatações referentes aos princípios projetuais, outra abertura para críticas recai sobre a mesma questão pragmática observada em *Pauvre Lyre*. Contudo, no caso de *Obra Completa*, a opção pela figura da cobra pode ser

acompanhada erroneamente de significado religioso. Considerando o catolicismo fortemente ativo no ocidente, além de atuante como um dos temas primordiais do livro, infere-se associações à serpente do Jardim de Éden. Na bíblia, o animal peçonhento atrai o homem para desobediência e, assim, torna-se símbolo do perverso ou da própria incorporação da entidade maligna (GÊNESIS 2:4-3:24). Apesar de esse entendimento relacionar-se de certa forma com o conteúdo do livro, acredita-se que a intenção difere de qualquer aproximação com o catolicismo, visto que até então as associações foram unicamente direcionadas à Apolo.

POESIA COMPLETA (2007)

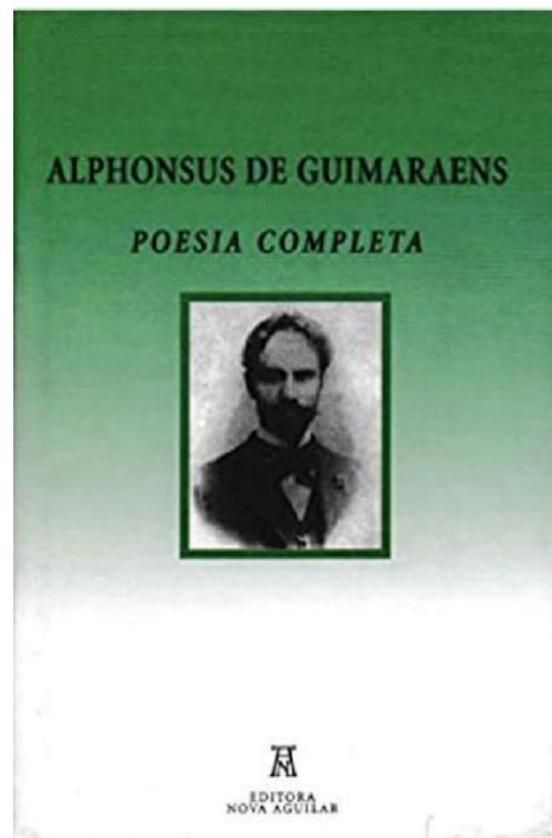


Figura 103 - *Poesia Completa*, 2007. Capa Dura. 18,5 x 12,5 cm Fonte: AMAZON. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Alphonsus-de-Guimaraens-Poesia-Completa/dp/8521000596>

A penúltima obra analisada foi publicada pela ainda mais moderna Nova Aguilar (1975), a qual manteve seu intuito original de conservar os trabalhos de grandes nomes da literatura brasileira e estrangeira. Agregada ao grupo Editora Global, junto

com diversas outras empresas do mesmo ramo, contempla uma produção que visa a tradição e a contemporaneidade.

O livro *Poesia Completa* é o volume da coleção íntegra de versos do mineiro. Foi produzido e publicado já no século XXI e organizada por Alphonsus de Guimaraens Filho. Na capa dessa versão, há um plano de fundo preenchido por nuances entre verde e branco, possibilitando uma transição suave de uma cor para a outra. Para os elementos que ocupam esse layout, tem-se no centro da página, o retrato do próprio Guimaraens, logo acima está o nome do autor e título, e no final da página, encontra-se o logotipo da editora. Em questão à tipografia utilizada, verifica-se uma aplicação em caixa alta de tipos serifados que mantém associação com a categoria das romanas tradicionais. Em razão ao contraste vertical e serifas apoiadas, essa fonte insere-se na classe das reais (FARIAS&SILVA, 2005).

Para designação do autor, a fonte encontra-se em estilo regular. Já para o nome da obra, percebe-se uma leve inclinação para a direita, evidenciando o itálico aplicado ao texto. Nas demais faces do livro, as mesmas informações vistas na capa se repetem, como pode ser observado mais nitidamente na lombada (figura 104); já na quarta capa, evidenciam-se a ementa do conteúdo e algumas informações complementares.

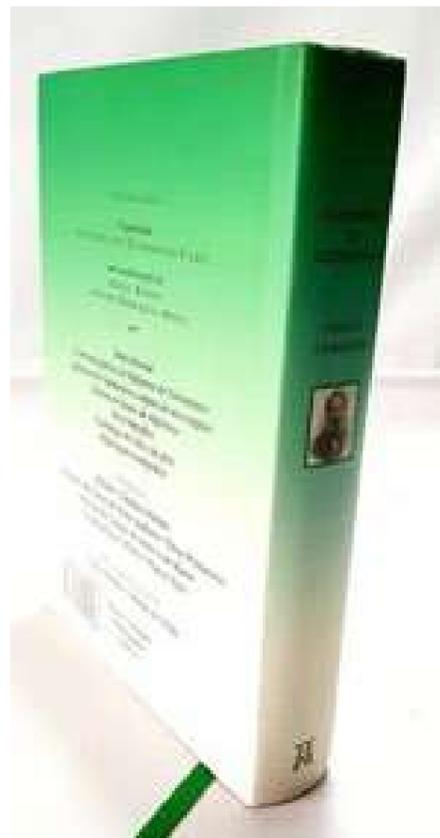


Figura 104 - lombada e quarta capa. Fonte: MERCADO LIVRE. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1608296091-alphonsus-de-guimaraes-poesia-completa-nova-aguilas>

A respeito dos elementos técnico-formais para essa capa, verifica-se que não há uma separação nítida para a mancha gráfica, entretanto, sua origem pode ser definida a partir das extensões verticais e horizontal do nome do autor, bem como pelo logotipo da editora no final da página. O centramento encontra-se no centro óptico e incide exatamente sobre o rosto de Alphonsus de Guimaraens.

A unidade é determinada através das tonalidades verdes, que se mostra como cor predominante no layout. Mas além disso, a repetição do preto nos elementos textuais e na fotografia também podem configurar uma unidade. A harmonia atinge a esfera tipográfica, logo, é adquirida por meio da aplicação de diferentes formatos para uma única família - estilos regular e itálico – e, também, pela variação do tamanho do

corpo dos caracteres. A hierarquia baseia-se na ênfase semântica apresentada por Goldsmith (1980), desse modo, o elemento em evidência nessa composição é o rosto humano. Em relação ao balanceamento, devido a coloração mais escura e maior concentração de informação, existe peso elevado acima do centro geométrico, contribuindo para um balanceamento assimétrico no eixo horizontal da capa.

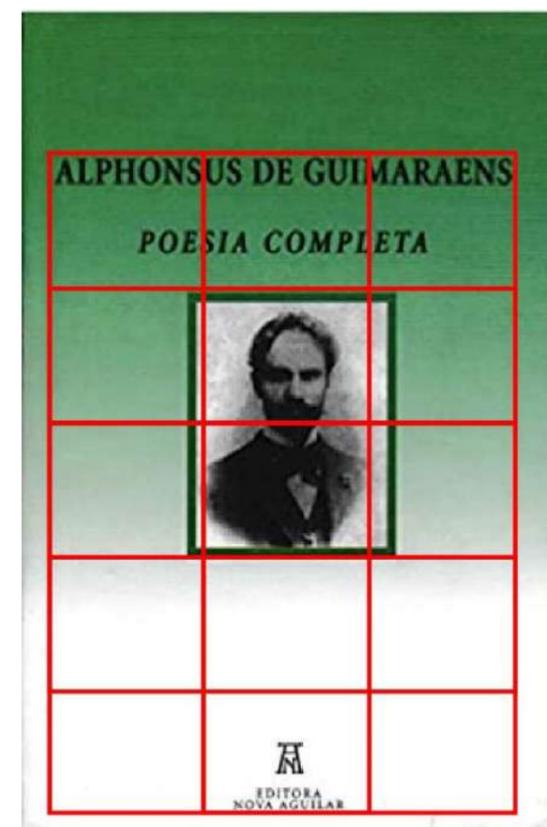


Figura 105 - mancha gráfica e divisão da estrutura

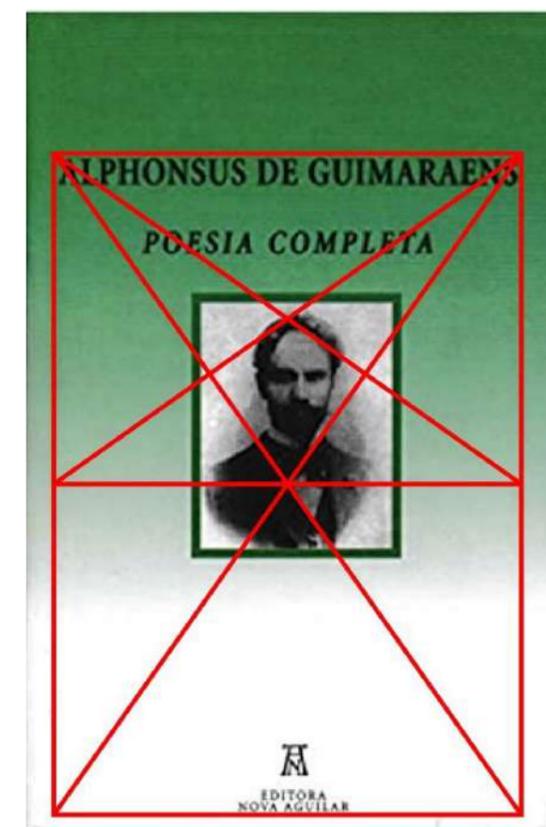


Figura 106 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

A condição discutível sobre a programação visual dessa capa implementa-se, sobretudo, a partir da escolha tipográfica. Essencialmente, pode haver controvérsias devido a conotação também tradicionalista dessa tipografia, que pode ser reconhecida nos tipos excepcionalmente romanos aplicados nessa capa. Considerando certos aspectos modernistas presentes no simbolismo, nota-se que a alusão ao tradicional, criada através dos elementos do arranjo, não cumpre com as propostas desse movimento literário. Nesse exemplar, a definição da tipografia aparenta basear-se somente na representação de tempos longínquos, mas desconsidera a direção radicalista que foi a escrita simbolista daquela época.

Apesar da letra serifada ter potencial de proporcionar o sentido de atemporalidade, em função da aplicabilidade para até os dias atuais, o uso de uma imagem emoldurada e em P&B reforça a ideia de antiguidade. Por isso, diferente dos tipos romanos vistos em *Mendigos*, a percepção de formalidade não se sustenta nessa capa para o conteúdo poético. Além disso, foi identificada a incidência da mesma programação visual em diferentes obras publicadas pela mesma editora (figura 107). Logo, constata-se que não há nenhuma ligação direta entre os elementos e a poesia de Guimaraens, uma vez que o padrão utilizado é isento de contextualização particular.

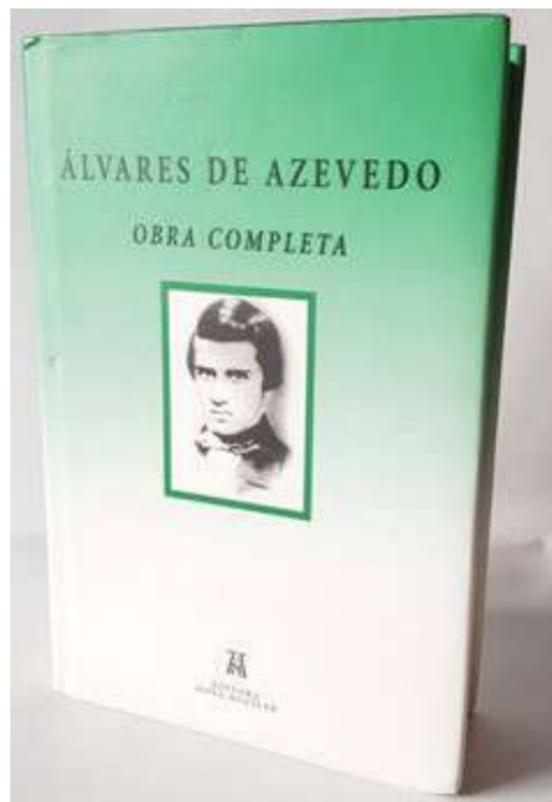


Figura 107 - mancha gráfica e divisão da estrutura

6.2. EDIÇÃO DA EDITORA 7LETRAS (2020)



Figura 108 - reedições da obra poética de Alphonsus de Guimaraens pela editora 7Letras. 2020. Fonte: EDITORA 7LETRAS. Disponível em: <https://7letras.com.br/Autor/alphonsus-de-guimaraens/>

Após analisar as capas originais de cada obra poética e de crônica individuais, bem como as edições que apresentam o conteúdo unificado, o presente tópico dedica-se ao diagnóstico das publicações mais recentes e que motivaram a realização dessa pesquisa, sendo a coleção da poética organizada pela Editora 7Letras no ano de 2020. A reedição proposta abrange a coletânea de poemas de Alphonsus de Guimaraens, impressa entre os anos de 1899 e 1938, e visa formar um conjunto homogêneo, instaurando uma nova comunicação visual. Consta nesse projeto contemporâneo, um mesmo padrão gráfico para todas as seis capas, pautado na organização vertical do

nome do autor, título da obra, fotografia do poeta e logotipo da editora.

Sobre a editora 7Letras, do Rio de Janeiro, sabe-se que, além de responsável pela produção das novas edições da poesia de Alphonsus de Guimaraens, alavancou sua atividade com o lançamento de revistas literárias dedicadas a poesia e prosa, tendo início em 1990, com pequenas tiragens. Nos dias de hoje, A 7Letras mantém poucos funcionários e dedica-se a novos autores brasileiros, produzindo, em média, 500 cópias por exemplar.⁵³

Relativo à programação visual do conjunto literário em questão, para discernir entre uma obra e outra, optou-se por diversificar a coloração dos planos de fundo, assim, criou-se uma alternância entre tons avermelhados, esverdeados e acinzentados. No que tange o ponto de vista semântico, as cores estabelecidas podem ser associadas com a natureza temática que caracteriza cada título; em *Kiriale*, por exemplo, é predominante plena negatividade e evocação do misticismo maligno, como mostra o trecho do poema *Saudade*: “Dois ou três demônios familiares passam cantando para voar logo após pelos ares (...)” (KIRIALE, 1902, p. 33). A cor vermelha, que está culturalmente relacionada com a cognição de perigo ou perversidade, é capaz de reforçar a espiritualidade decadente da obra, logo, atmosfera e conteúdo estão em total consonância.

A ideia aparenta se repetir em *Dona Mística*, entretanto, a pigmentação encontra-se dessaturada. A mudança de coloração não se distancia da matriz vermelha, assim, possivelmente, há finalidade de fazer intermédio entre o caráter perverso da poética de Guimaraens e a serenidade ao retratar a figura angelical da mulher amada, uma vez que ambas as vertentes são foco desse conjunto de versos. Dessa forma, amenizar a intensidade da cor identifica uma dualidade específica para essa obra, enaltecendo que há equilíbrio entre os aspectos diabólicos e sagrados.

Ao relacionar o conteúdo predominante nas demais obras com as matizações apresentadas, percebe-se que há abertura para associações como nas demonstrações anteriores, portanto, as cores foram cuidadosamente planejadas para expor a

53 7LETRAS. 7Letras. Disponível em: <https://7letras.com.br/sobre/>. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

característica mais marcante de cada livro do autor.

A respeito da composição tipográfica, foi determinado para o título o uso de caixas altas e baixas, centralizadas na página, numa fonte de serifas apoiadas e contraste levemente inclinado (na letra “o” a menor espessura do traço localiza-se em 11h e 5h, aproximadamente). Devido a isso, estão inseridas na categoria das garaldinas, de acordo com a classificação de Vox (FARIAS&SILVA, 2005). Pode ser observado na capa de *Septenário e Câmara Ardente* que a letra “e”, a qual conecta os dois títulos, aparece na cor cinza, para indicar que não é parte efetiva de nenhum deles.

Para identificar o autor da obra, optou-se por uma fonte que iguala a assinatura do próprio Alphonsus de Guimaraens e, dessa forma, imita o aspecto caligráfico. Segundo as especificações de Dixon, essa prática enquadra-se na ordem das emulativas, uma vez que “(...) simulam o efeito de algum tipo de processo de impressão diferente daquele que de fato utilizam” (FARIAS&SILVA, 2005). No canto inferior direito, está o logotipo da editora, composto por caracteres bastão e em caixa alta.

No que concerne o panorama técnico-formal, verifica-se que a mancha gráfica não possui definição clara, apesar disso, pode ser estabelecida uma margem horizontal a partir da extensão do nome do autor até o final do logotipo da editora. Com base nessas mesmas referências, é possível estabelecer a limitação vertical, considerando o espaço formado entre a assinatura emulativa e o logotipo da 7Letras, conforme verifica-se na figura 109. O centramento coincide com o centro óptico da capa e incide exatamente sobre cada título.

A unidade nas obras isoladas se dá pela aplicação do branco no título e no preenchimento do retrato de A. Guimaraens, mas, para a coleção conjunta, a unidade se estabelece na repetição da diagramação. Somente na capa de *Septenário e Câmara Ardente*, o cinza também tem função de criar unicidade.

Em questão à harmonia, é expressa pela aparição do amarelo exclusivamente em um único elemento textual, além disso, a cor cinza do logotipo nos demais livros, também auxilia à coesão e percepção de respiro, junto com a variação tipográfica. Já para o conjunto reunido, a harmonia é obtida na dependência das alternâncias de cor

do plano de fundo.

A hierarquia entre elementos manifesta-se através do conceito de ênfase semântica por Goldsmith (1980), em razão à presença do rosto do autor. Mas da mesma forma, a maior concentração do branco na região da fotografia incita a ênfase sintática, uma vez que, em meio ao tom escuro do fundo, a cor clara destaca-se pela diferença.

Para o balanceamento, nota-se que há um peso focado no eixo vertical superior, em virtude da concentração maior de elementos contrastantes acima do centro geométrico, entretanto, esse enfoque é compensado devido ao preenchimento presente no retrato, que tem grande parte de sua estrutura abaixo desse centro.

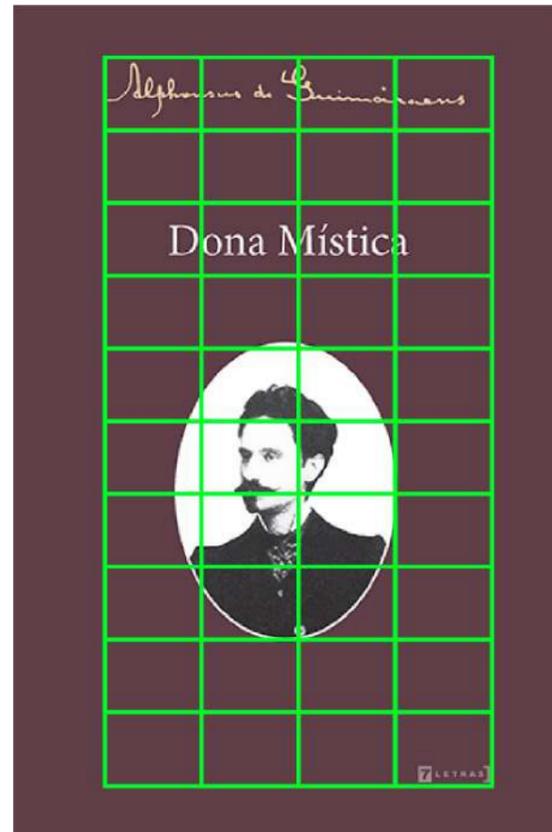


Figura 109 - mancha gráfica e divisão da estrutura

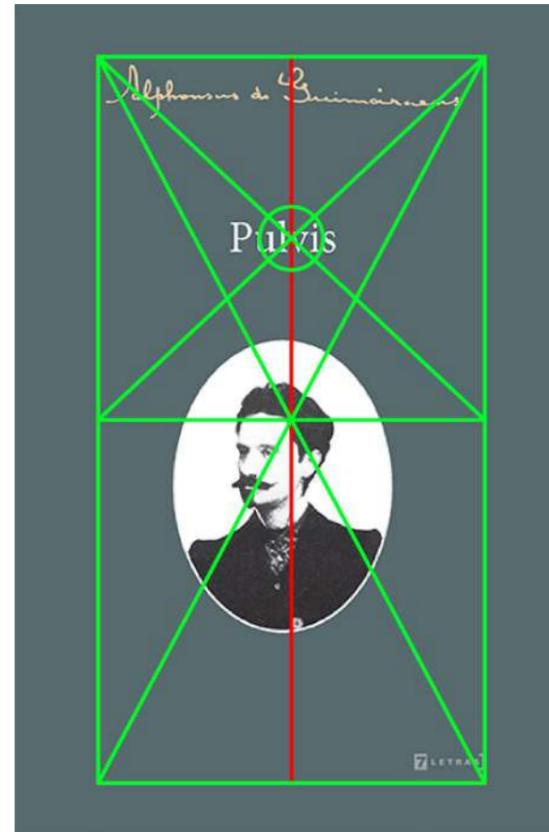


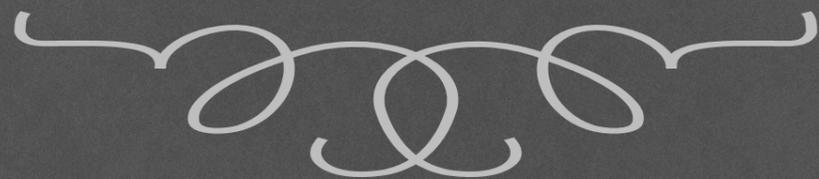
Figura 110 - traçado dos centros óptico e geométrico para identificação do centramento

Para o que concerne as incongruências encontrados nesta capa, na minha perspectiva como designer e seguindo o ideal de relações entre literatura e representação visual de nosso projeto, primeiramente, deve-se resgatar a análise

feita em torno da composição de *Poesia Completa* (2007). Assim como na edição da primeira década do século XXI, a coleção proposta pela editora 7Letras visa apontar tradicionalidade. Dada a semelhança compositiva entre os dois arranjos, reconhece-se no conjunto de elementos verbais e não verbais, a finalidade única de situar a escrita de Guimaraens aos tempos passados, mas sem características que definem alguma época específica. Portanto, nas reedições mais recentes, é inexistente a ligação direta com o período de atuação do poeta. Além disso, nessa composição, a feição simbólica e imaginosa comum aos livros de poesia, conforme discorreu Cantarelli (2006), não está presente. Assim, inibiu-se o estímulo aos devaneios tão estimados para criar a atmosfera poética.

07

DEFINIÇÃO DOS REQUISITOS



7.1. REQUISITOS E REFERÊNCIAS DE PROJETO

Alinhando as informações descobertas através do levantamento teórico, obteve-se um entendimento muito mais sólido das propriedades chave para iniciar o desenvolvimento de projeto. Dentre essas propriedades, estão as características determinantes da personalidade poética de Alphonsus de Guimaraens, e também de sua vida, que sem dúvidas mostrou-se essencial para moldar as faces que estruturam as criações do mineiro. Também, fez parte desse domínio, a compreensão formada acerca da estética art nouveau no campo gráfico internacional e nacional, uma vez que o conhecimento sobre os aspectos básicos do estilo, foi fundamental para prosseguir com a proposta. Além disso, contribuíram para a formação dos requisitos, as noções sobre o aperfeiçoamento técnico e gráfico na produção de livros ilustrados no Brasil, que se formou nas três primeiras décadas do século XX.

Por fim, a investigação das características da referência visual escolhida, foi extremamente significativa para estabelecer conformidade entre os polos substanciais do projeto: o simbolismo e o art nouveau. Dessa forma, o trabalho de Eliseu Visconti foi responsável por grande parte das demandas formais e estéticas desse trabalho. Logo, considerando a relevância dos aspectos históricos para o projeto de memória gráfica vigente, foi possível definir os requisitos imprescindíveis em que se baseou o desenvolvimento do projeto. Deste ponto, então, levantaremos os achados vitais e oportunos que melhor caracterizam a época em questão e promovem melhorias visuais, segundo nossa visão, para as obras originais de Guimaraens (publicadas entre 1899 e 1938).

Assim sendo, a primeira síntese de requisitos correspondeu à vida e obra do autor. No estudo direcionado exclusivamente à A. Guimaraens, puderam ser observadas características distintivas que estruturam a poética e crônica do mineiro e, por isso, são essenciais para caracterizar o semblante de suas obras. Dessa forma, levando em consideração os dados obtidos na análise dos estilos gráficos nos livros em geral da década de 1920, verificou-se que o esforço para atingir coerência entre capa e conteúdo foi significativo, uma vez que recorrente. Logo, para entrar em consonância com o princípio projetual da época, as particularidades da escrita simbolista de Guimaraens compuseram também o exterior dos livros.

À vista disso, destacaram-se como requisitos simbólicos fundamentais para o projeto: a natureza simbolista do mineiro, o caráter católico, a idolatria à mulher amada, a alusão à morte, a melancolia exacerbada, além de elementos oníricos e misteriosos, como a lua. Entretanto, embora haja reincidência dessas características em toda a escrita alphoncina, elas aparecem de diferentes maneiras no decorrer das sete obras, em menor ou maior incidência, conforme verificado no diagnóstico da poética e crônica de Guimaraens. Portanto, a expressão gráfica dessas qualidades foi articulada de modo particular para cada fase do autor.

Isto posto, levantou-se uma sequência de requisitos cognitivos que melhor representam o conteúdo de cada livro, em ordem cronológica, a datar por *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara ardente*. Nesse exemplar, foram necessários elementos simbólicos que despertem percepção das duas direções temáticas principais, sendo: a adoração à Nossa Senhora, que reflete a insuficiência do homem perante a divindade e a desolação causada pela morte. Portanto, signos que agucem os sentimentos de amargura, tristeza e perda foram ideais. Em *Dona Mística* a dualidade entre o bem e o mal é constante e a imagem de Constança é santificada. Dessa forma, foram símbolos essenciais os que contemplam sensações de um catolicismo excessivo, bem como as comoções de adoração e pureza, que são centrais na obra.

Para *Kiriale* o maniqueísmo se intensifica atrelado à perversidade, também se instaura a ânsia pela morte. Nesse contexto, foi fundamental o uso de elementos que memorem a angústia e remetam à morte, além da presença principalmente maligna. *Pauvre Lyre* detém as características mais marcantes de Guimaraens, mas a musicalidade próxima aos versos lúgubres de Verlaine é central nesse livro. Portanto, foram necessários signos que identifiquem morbidez conjuntamente com a musicalidade da homenagem ao decadente.

Na crônica *Mendigos*, os temas são diversos, entretanto, sobressaem-se os temas fúnebres e recursos oníricos comuns ao simbolismo. Nessa conexão, os símbolos dessa capa demonstraram o aspecto sombrio e repulsivo, mas ao mesmo tempo caracterizaram a realidade urbana.

A obra *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* marca a fase estável da psique do autor, e nessa circunstância, foram ideais signos que estimulem serenidade

e destaque para a natureza. No conjunto de *Poesias*, oscilam os desejos de atingir os céus através da fé católica e o sentimento de cansaço para com a vida, em *Escadas de Jacó e Pulvis*, respectivamente. Além disso, as estações do ano são melancolicamente exploradas nos versos de *Nova Primavera*, de Heinrich Heine, através de alusões à natureza. Portanto, esse agrupamento poético abrange três vertentes temáticas distintas, semelhante ao que acontece em *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente*, que abarca dois temas díspares. Logo, para concepção da capa de *Poesias*, foram determinantes elementos que aludem, de alguma forma, à relação católica da morte, mas exponham o esgotamento mental e falta de esperança do eu lírico, bem como vínculos com a natureza.

Relativo aos requisitos necessários para legitimar a estética art nouveau, considerou-se indispensável para esse projeto, os aspectos que afirmam o estilo, como a bidimensionalidade dos planos e o uso de cores chapadas, que são elementos centrais para criar vínculo entre o plano onírico e a vivência tátil da realidade. Além disso, destacou-se como requisito, também, a vertente francesa para a qual encaminhou-se a arte nova no campo brasileiro. Dessa forma, foi importante que essa reminiscência estivesse presente na concepção das novas capas. Isto posto, a presença feminina como figura central do layout, traços sinuosos e a decoração botânica, - consideradas características cruciais do art nouveau francês - exerceram função primordial para a expressão estética.

Continuando a estabelecer os requisitos de projeto, mais à frente apresentaremos as referências extraídas dos trabalhos de Eliseu Visconti, organizadas em quadros, dentre as quais puderam vir a completar os requisitos. Evidencia-se, primeiramente, a inspiração no art nouveau estilo francês. Assim como no campo gráfico brasileiro do início do século XX, a influência francesa também compõe os traços de Visconti, especialmente nas referências de Eugène Grasset e Alphonse Mucha. Das características compositivas desses designers gráficos, sobressaem, para as referências nas produções de Visconti, as feições femininas próximas da representação, exploradas pelo brasileiro comumente de perfil ou meio perfil. Contudo, a posição frontal não é inexistente e, portanto, não foi excluída da etapa de geração de ideias. Além disso, também se encaixaram nas referências alguns elementos reinterpretados pelo ítalo-brasileiro, principalmente, o emprego de

aros no layout, advindos de Mucha, e interação da mulher com integrantes botânicos, por parte de Grasset.

Além da vertente europeia, o designer brasileiro proporcionou originalidades essenciais para sua valorização. Dessa forma, foi requisito o semblante inexpressivo que Visconti criou para a figura feminina, além de condizente com a condição divina da mulher na poesia de Guimaraens, conforme visto no tópico sobre a linguagem gráfica do designer. Fez parte das referências, também, a implementação de um design verdadeiramente brasileiro. Assim como o poeta amparou sua escrita no catolicismo acentuado de Minas Gerais, Visconti contribuiu para a regionalização através de atributos decorativos que focalizam a flora brasileira, por vezes intercaladas à geometrização. Logo, devido à relação entre os princípios regionalizantes de ambos, essa característica esteve evidente no projeto.

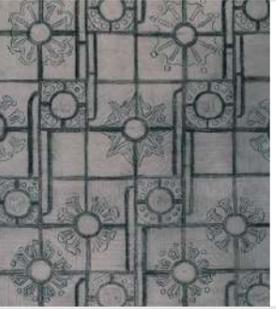
Referências de projeto nos trabalhos de Eliseu Visconti			
Referências de Mucha e Grasset nas obras de Visconti	Posição e semblante inexpressivo do rosto feminino	Regionalizações	Geometrização dos elementos florais
			
rosto feminino representativo	posição em perfil (mais recorrente)	flor de maracujá	estudo para estamaria de tecido
			
interação com elementos botânicos (Grasset)	posição em meio perfil	ramos de café	estudo para estamaria de tecido
			
emprego de aros (Mucha)	posição frontal	orquídeas	estudo para piso

Tabela 1 - referências de projeto nos trabalhos de Eliseu Visconti

Para salientar as convergências entre o simbolismo e os trabalhos de Visconti, foi condição necessária o envolvimento da visualidade escolhida com a atmosfera poética. Como já apresentado, de acordo com as observações de Cantarelli, as capas de livros de prosa geralmente exibiam ilustrações narrativas, enquanto as de poesia apresentavam elementos simbólicos. Dessa forma, os atributos utilizados por Visconti

agregaram afinidade simbólica com a poética simbolista, dando preferência ao uso de flores, astros e demais elementos que incitem devaneios, como já visto em algumas de suas produções. Já para a capa do livro de crônicas, uma composição descritiva foi mais adequada.

Em relação aos requisitos de composição, a paleta de cores foi restringida a tons pastéis contrastantes, preferencialmente nas variações de roxo, verde, amarelo e vermelho para representar a fase complacente de A. Guimaraens. Entretanto, para auxiliar a atmosfera lúgubre, foram almejados tons frios e escuros, como tonalidades de azul, marrom, preto e cinza. Contudo, diferentes combinações entre tonalidades foram desejadas, uma vez que o mesmo ocorre nas produções gráficas de Visconti, conforme a atmosfera pretendida.

Considerando os parâmetros tipográficos frequentes nos trabalhos de Visconti, viu-se necessário para esse projeto, a aplicação majoritária de caracteres fantasia e traços típicos do art nouveau. Entretanto, em função da estimada concepção de 'respiro' - termo compreendido na definição de harmonia por Villas Boas - as estilizações de Visconti em caracteres serifados também foram inclusas na composição. Ainda para o contexto tipográfico, pensou-se em usar, para captação da essência formal do designer, a sobreposição de letras ou números, especialmente em caracteres arredondados como "O" ou o "0", porém, optou-se por seguir outra vertente estilística de Visconti.

Requisitos de projeto nos trabalhos de Eliseu Visconti			
Elementos simbólicos (para atmosfera poética)	Paleta de tons pastéis	Paleta de tons escuros ou frios	Tipografia
			
flores	vermelho e amarelo	azul escuro	art nouveau
			
astros	lilás	azul claro, preto e marrom	variações das romanas
			
fumaça/neblina	verde	cinza	estilizações

Tabela 2 - requisitos de projeto nos trabalhos de Eliseu Visconti

Por último, compreendeu como requisito o desenvolvimento de uma linguagem visual que indicasse unidade entre as setes obras, dado que o projeto objetiva um exercício de coleção literária, da mesma forma intentada pela editora 7Letras no lançamento da coleção poética, em 2020. A opção pelo viés das coleções se deu em virtude da afinidade entre os conteúdos de cada livro, circundando temas de amor, morte e melancolia, principalmente. Além disso, as obras pertencerem a um mesmo autor foi outro fator considerável para atingir esse veredito.

Logo, almejou-se uma caracterização comum a coleções para os sete projetos gráficos elaborados, zelando, além da estética gráfica conciliante do art nouveau e particularmente da obra de Visconti, por uma mesma dimensão para cada livro, mesmo estilo tipográfico e de lombada, além da sinalização dos volumes integrantes da coleção.

Por fim, para as novas programações visuais propostas, os elementos visuais que estabeleceram unidade, acompanharam uma composição que refletiu a escrita de Alphonsus de Guimaraens de acordo com sua época de inserção na história, assim criando uma identidade coesa para as obras e autor.

08

DESENVOLVIMENTO DE PROJETO



8.1. ANTEPROJETO

Ainda no TCC I, deu-se início às primeiras idealizações de projeto. Sumarizando o conteúdo teórico, requisitos de projeto e as referências de Eliseu Visconti, buscou-se propor diferentes caminhos compositivos para exprimir de maneira cativante a linguagem simbolista de Alphonsus de Guimaraens atrelada ao estilo art nouveau do designer de referência.

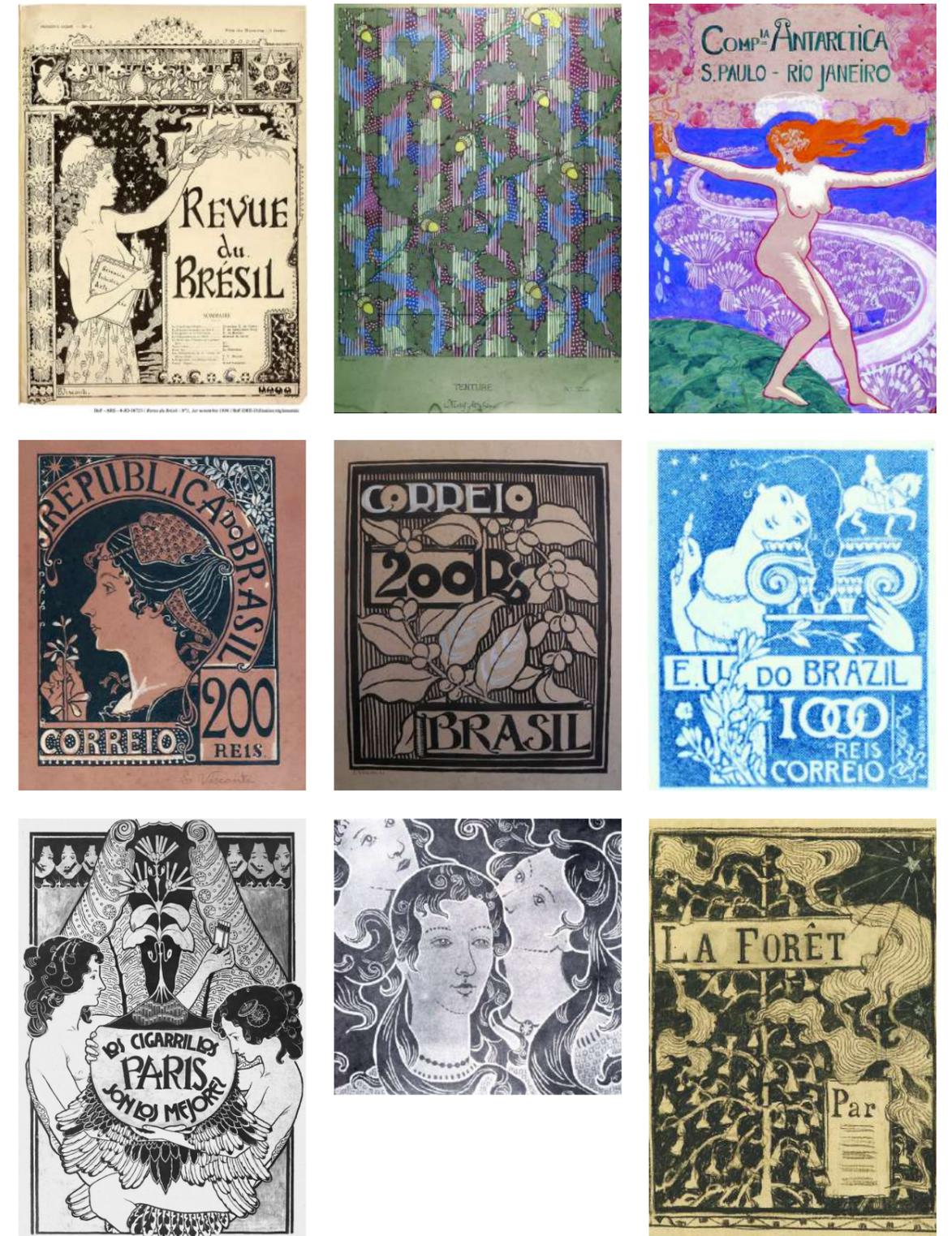
Partindo dessa colocação, introduziu-se a fase de ideação do TCC I com propostas de capas para *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente*. As demais capas foram esboçadas posteriormente no TCC II.



Figuras 111 e 112 - esboços 1 e 2 de *Septenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente*.

Para um conceito inicial, foram selecionados nove parâmetros de design dos trabalhos de Eliseu Visconti a serem explorados (figuras 113 a 121).

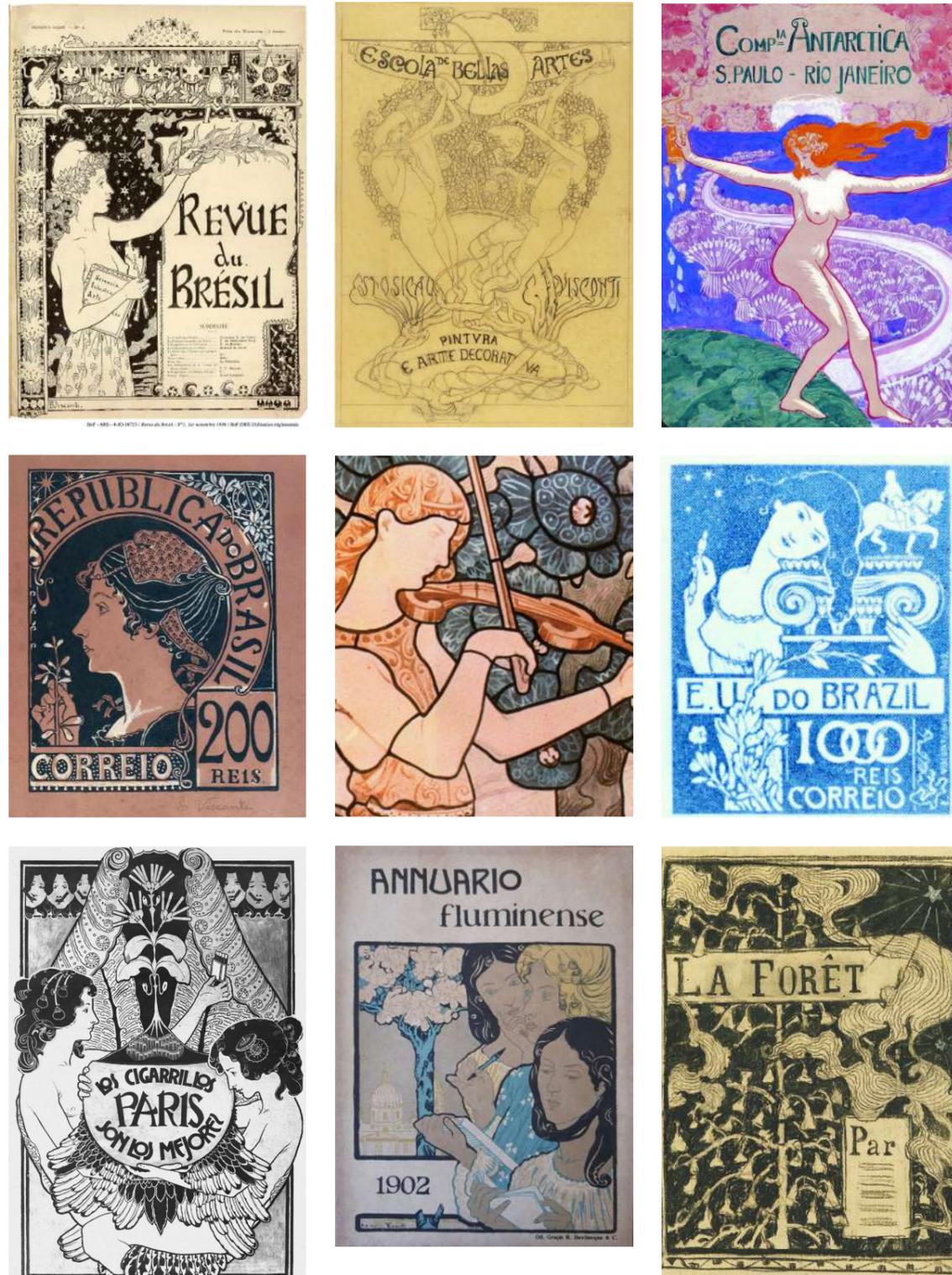
A opção pelas referências se deu com base no julgamento de que há maior concentração de características únicas do designer nessas peças, as quais, também, se mostram relevantes para cumprir com os requisitos de projeto.



Figuras 113 a 121 - obras de referência TCC I

No TCC II, foram feitas algumas substituições das principais peças gráficas por

outras que caracterizavam ainda melhor os elementos almejados para o conjunto de capas (figuras 122 a 130), de todo modo, quase todo o acervo digital do designer foi usado como inspiração.



Figuras 122 a 130 - obras de referência TCC II

A partir disso, os esboços buscaram conduzir a regionalidade vista nos trabalhos de Visconti para o catolicismo do estado de Minas Gerais. Dessa forma, as molduras que compreendem as composições preliminares, bem como as soluções finais, basearam-se nas silhuetas das janelas ou portas da capela Bom Jesus de Matosinhos das Cabeças, em Ouro Preto, MG (figura 131). Este oratório, além de dispor da configuração arquitetônica mais comum das cidades históricas do estado, também possui valor simbólico para o autor simbolista. Entretanto, o santuário Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, MG, também foi conveniente como referência, dado que possui mais registros e apresenta arquitetura muito similar.



Figura 131 - capela Bom Jesus de Matosinhos, Ouro Preto, MG. Fonte: GOOGLE STREET VIEW



Figura 132 - santuário Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, MG. Fonte: GOOGLE STREET VIEW



Figura 133 - janela usada como referência em *Septenário*



Figura 134 - janela usada como referência em *Pastoral*



Figura 135 - porta usada como referência em *Kiriale*



Figura 136 - janela usada como referência em *Poesias*



Figura 137 - janelas usadas como referência em *Dona Mística*



Figura 138 - janelas usadas como referência em *Pauvre Lyre*



Figura 139 - janelas usadas como referência em *Mendigos*

8.2. ELABORAÇÃO DA TIPOGRAFIA

Reconheceu-se indispensável a criação de uma tipografia para os títulos de cada obra e para o nome do autor, buscando referências nas peças gráficas produzidas por Eliseu Visconti. Essa alternativa foi significativa para reforçar as raízes estéticas no passado e entrar em consonância com as ilustrações das capas.

Para essa atividade, foi selecionado o letreiramento que compõe *Revue du Brésil* como referência principal, entretanto as letras em *1º Centenário da independência do Brasil* foram usadas como referência auxiliar para desenhar os tipos faltantes na primeira referência (figuras 140 e 141).

De modo geral, a tipografia escolhida está em conformidade com o estilo art nouveau e, portanto, reflete aspectos da modernidade da época, assim como a obra de Guimaraens. Ademais, numa opinião pessoal como designer, sua forma está em total congruência com os temas principais a escrita alphonsina.

Finalmente, as letras finais foram totalmente concluídas a traço, portanto, não possuem um tamanho em pontos exato.

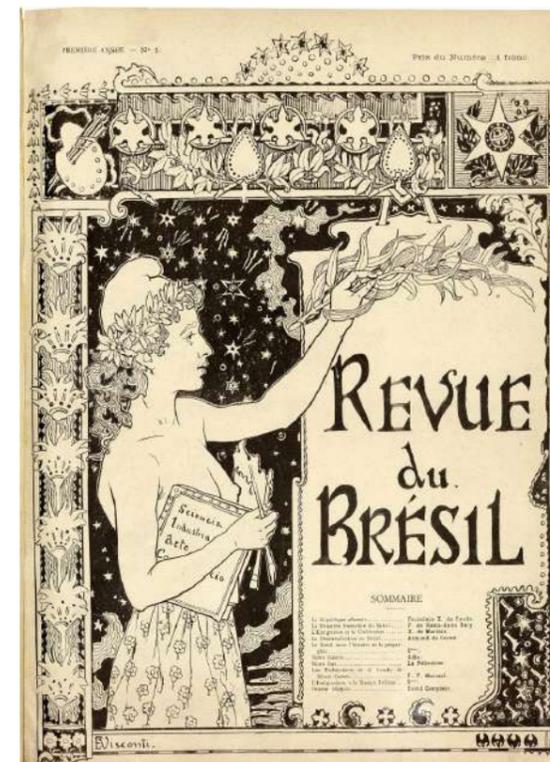
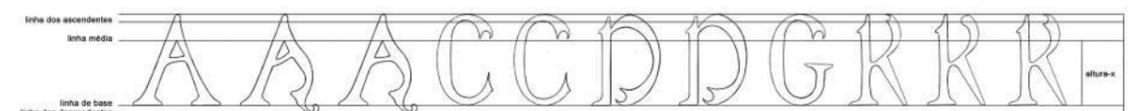


Figura 140 - referência principal para desenvolver a tipografia

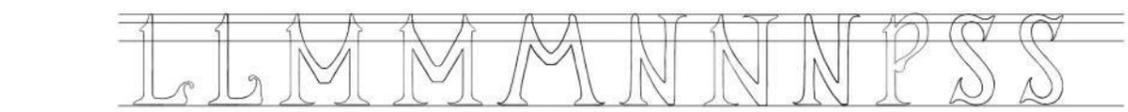


Figura 141 - referência auxiliar para desenvolver a tipografia

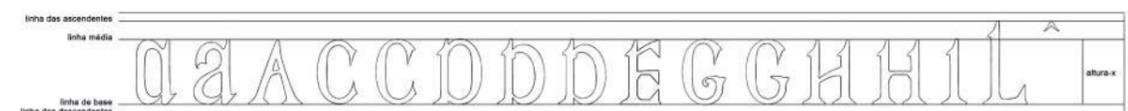
ESTUDOS



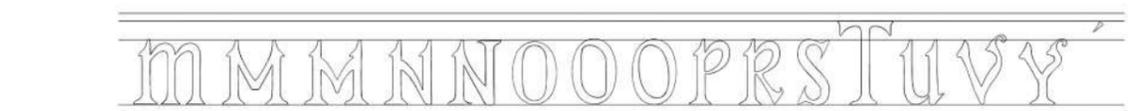
estudos para as letras capitulares

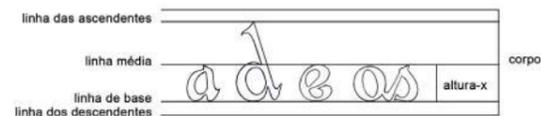


estudos para as letras capitulares



estudos para as letras versáteis





estudos para as letras em caixa baixa

RESULTADOS



resultado letras capitulares



resultado versaletes



resultado letras em caixa baixa

De acordo com o que foi observado nos trabalhos de Visconti que contêm texto, não havia uma grande preocupação em definir espaçamentos muito mensurados entre letras. Essa conduta espontânea também pôde ser vista na ausência de ajuste mais equitativo do kerning.

Isto posto, seguiu-se um espaçamento entre caracteres mais 'desprendido', nos mesmos padrões do design original. Em meu ponto de vista de designer, a irregularidade ajudou a fazer com que as novas versões de capas ilustradas inferissem inspiração no passado mais nitidamente.



comparação do espaçamento entre letras

8.3. ESPECIFICAÇÕES DO EXERCÍCIO EXPERIMENTAL

Apesar de constituir um projeto exclusivamente experimental, algumas especificações editoriais básicas foram levantadas para servir de base na criação de cada peça gráfica.

As orientações definidas são resultado do levantamento de Luciana Mattar acerca dos padrões mais comuns e custo-benefício encontrados em livros, de acordo com sua dissertação de mestrado "O design de livro das editoras independentes paulistanas (2020)".

Em síntese, as configurações finais para os livros fictícios foram:

- Encadernação brochura;
- Formato 140mm x 210mm;
- Capa em papel cartão 250 g/m²;
- Miolo em papel pólen creme 90 g/m²;
- Acabamento em laminação fosca.

As especificações também se alinham com o público leitor de poesia, que atinge, principalmente, as faixas etárias de 11 a 29 anos, de acordo com os dados encontrados na pesquisa Retratos da leitura no Brasil, de 2019.⁵⁴

Embora o pico de leitura de poesia se situe na faixa etária dos 11 aos 13 anos, devido ao conteúdo sombrio das obras de Guimaraens, o segundo pico de leitura foi

54 INSTITUTO PRÓ-LIVRO. 5ª edição da Retratos da Leitura no Brasil, 2019, págs. 210-211. Disponível em: <https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/a-pesquisa-5a-edicao/>. Acesso em 15 de agosto de 2022.

escolhido como público-alvo, com as idades dos 14 aos 29 anos.

Este projeto centra-se numa parte da população que está na adolescência, logo, propõe-se uma configuração mais barata que pode servir melhor este público e, ainda, garantir conforto de leitura através do emprego de folhas amareladas no miolo e maior durabilidade, com o acabamento de laminação fosca.

8.4. DESENVOLVIMENTO DAS CAPAS

Na criação das capas, os elementos visuais foram escolhidos para produzir uma sensação de unidade entre todas as obras, visando atender a condição de uma coleção. Os elementos que mais ajudaram a criar essa semelhança foram: a estética art nouveau inspirada em Eliseu Visconti, a forma circular ou de aro, os adereços botânicos, o padrão dos cabelos, aparição da figura humana e, apesar de não estar presente em todas as capas, a névoa e as estrelas. Ademais, componentes simbólicos foram inclusos para identificar cada obra e ajudar a comunicar seu(s) tema(s) centrais, especialmente, através do uso de diferentes espécies de flores presentes nos livros de Guimaraens.

Quanto ao desenvolvimento, as capas foram esboçadas em conjunto, com cerca de 3 a 5 estudos para cada título relativos as imagens, para, depois, serem finalizadas também em conjunto, a fim de garantir maior exatidão nos traços, nas cores e na quantidade de elementos entre obras. A tipografia começou a ser trabalhada logo após o fim desses estudos. Em seguida, foram iniciados os testes de cores, ajustes e finalização.

Durante o processo de desenvolvimento, viu-se necessário adaptar as cores encontradas em Visconti para tons menos saturados, a fim de assimilar de maneira mais eficaz a temática das obras de Guimaraens, que expressam estados emocionais deprimentes.

Como já foi mencionado, a 7Letras foi escolhida para ser usada como editora exemplo para a simulação e lançar ficticiamente a segunda edição comemorativa do nascimento de Alphonsus de Guimaraens, em 2030. Logo, o seu logotipo está

presente nas capas, bem como nas lombadas e nas folhas de rosto, como veremos mais adiante.

Foi obtido como resultado sete capas ilustradas com o estilo art nouveau de Eliseu Visconti. Dessas capas, as de poesia são da categoria conceituais, uma vez que retratam o conteúdo geral de cada conjunto poético de maneira metafórica. Já a capa do livro de crônica é expressionista, pois ilustra elementos da história.

KIRIALE

ESTUDOS



estudo 1



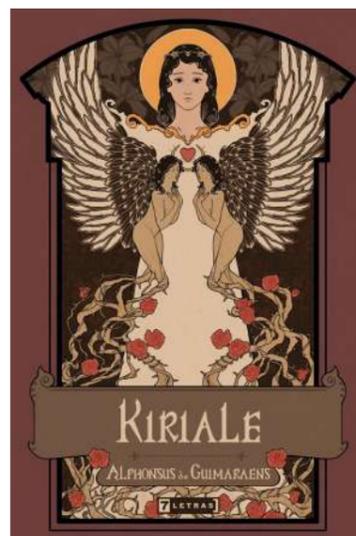
estudo 2



estudo 3

Para *Kiriale*, o estudo número 1 foi a melhor opção. Em comparação aos demais, conseguiu representar a trama perversa e os requisitos de alusão à morte. Também, evidenciou o maniqueísmo através de dois planos espirituais, de maneira subjetiva.

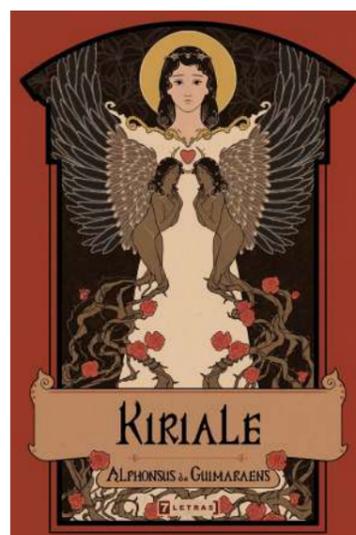
TESTES DE CORES



teste de cores 1



teste de cores 2



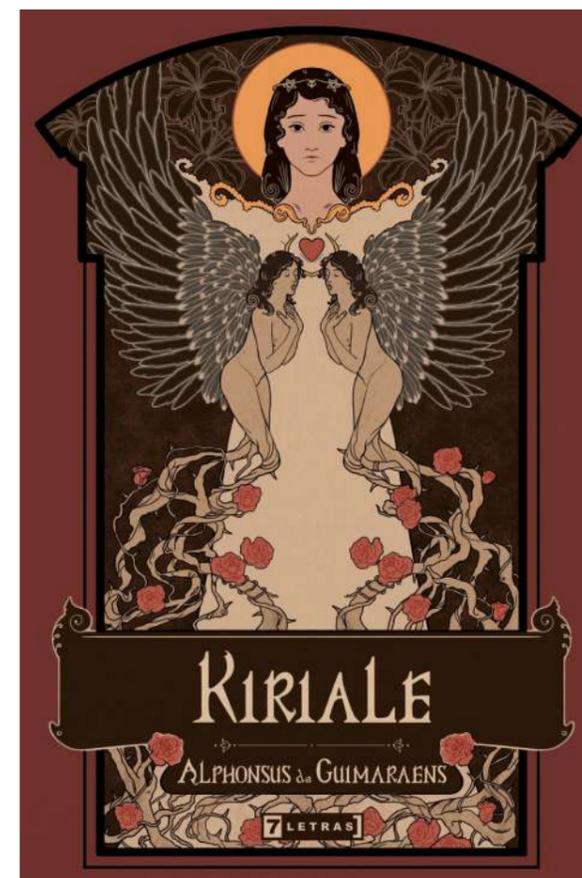
teste de cores 3



teste de cores 4

A combinação de cores escolhida como sendo a mais harmoniosa foi a número 2, mas esta sofreu alguns ajustes nos tons claros do quadrante superior, para adquirir um aspecto mais sombrio.

RESULTADO



A capa de *Kiriale* apresenta como elementos simbólicos o lírio e a rosa vermelha. Para o catolicismo, o lírio significa pureza e pode ser um símbolo da Virgem Maria.⁵⁵ Já a rosa vermelha é comumente usada em velórios especialmente por ser assimilada ao amor, e pode, nesse contexto, receber a significação subjetiva de falecimento.

Quando as rosas são atreladas aos ramos de espinhos na parte inferior da folha, convoca-se alusão ao inferno. Enquanto os lírios, que estão acima, fazem menção ao céu.

As figuras angelicais com asas pretas, como caracterizado na obra, foram idealizadas apresentando expressões faciais que indicam o canto, para representar o

⁵⁵ GONZÁLEZ, José Maria Salvador. "Sicut liliun inter spinas". *Floral Metaphors in Late Medieval Marian Iconography from Patristic and Theological Sources*, Universidad Complutense de Madrid, 2014. p. 21. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/73394/4564456555337>. Acesso em: 2 de setembro de 2022.

termo “kiriale”, que é uma coleção de partituras de cantos gregorianos para o ordinário da Missa.

A mulher no centro da imagem faz a ligação entre os elementos simbólicos da capa, para mostrar o contraste entre os pensamentos religiosos e malignos do eu lírico, que caracterizam *Kiriale*.

DONA MÍSTICA

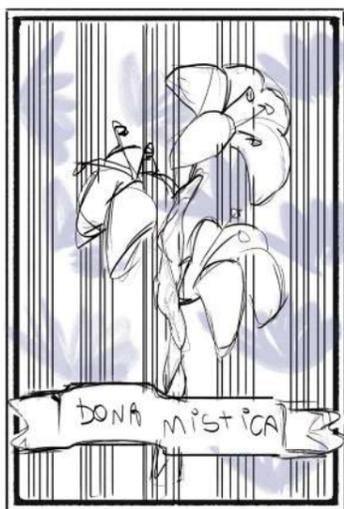
ESTUDOS



estudo 1



estudo 2



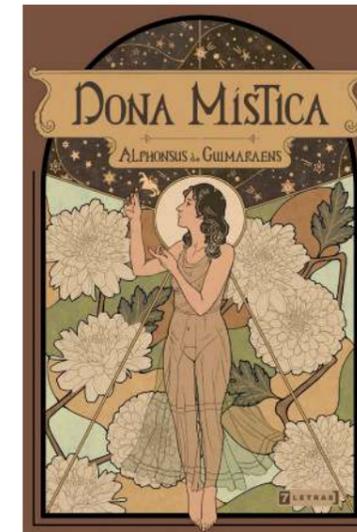
estudo 3



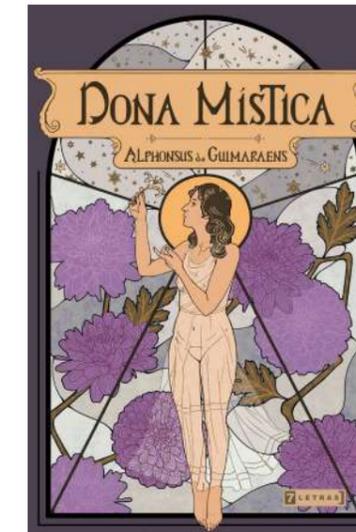
estudo 4

Para *Dona Mística*, o estudo selecionado foi o de número 4, pois consideramos que este atendeu melhor aos requisitos de projeto de demonstração de pureza e santificação da mulher.

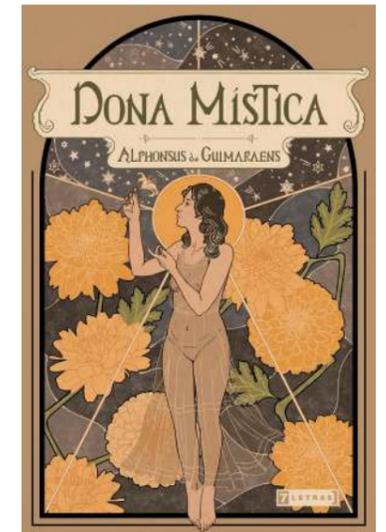
TESTES DE CORES



teste de cores 1



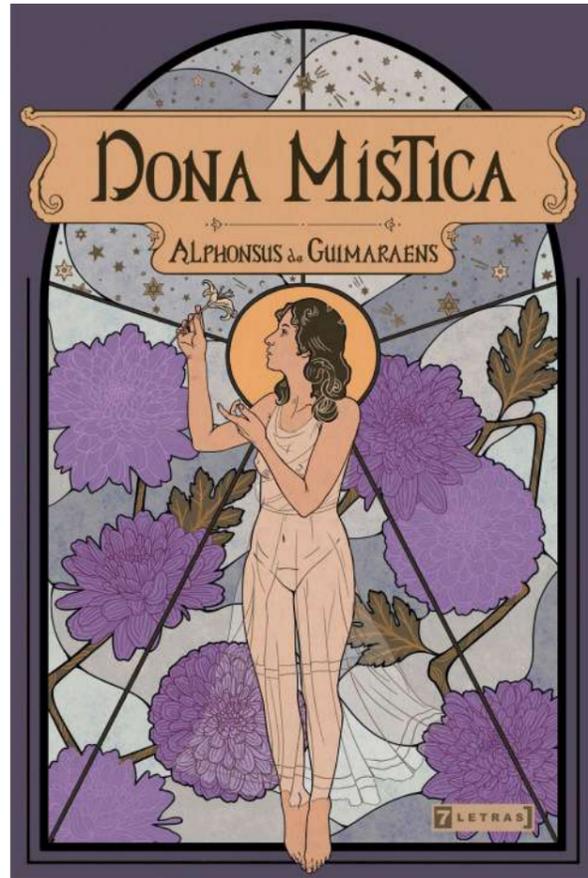
teste de cores 2



teste de cores 3

O arranjo de cores que melhor transmitiu a essência da obra foi o estudo de número 2. Especialmente, por efeito das cores roxas das flores, que totalizaram a sensação fúnebre desejada.

RESULTADO



A capa de *Dona Mística* tem como marca o crisântemo, que é bastante usado em homenagens fúnebres na cultura brasileira, assim como a rosa.

A figura feminina central na capa representa Celeste (ou Constança) e a sua ascensão aos céus, como é descrito nos poemas. Dessa forma, criou-se a sensação de um corpo que parece estar flutuando. Além disso, outro signo foi usado para mostrar a santificação, sendo a interação da mulher com a flor da pureza, um pequeno lírio.

O plano de fundo apresenta um padrão de formas orgânicas que lembram os vitrais das igrejas, embora de modo sutil. Nele, há uma divisão entre o “céu” e a “terra”, evidenciada pela posição das estrelas, que também auxiliam na interpretação de ascensão e agregam atmosfera mística.

SEPTENÁRIO DAS DORES DE NOSSA SENHORA E CÂMARA ARDENTE

ESTUDOS



estudo 1



estudo 2



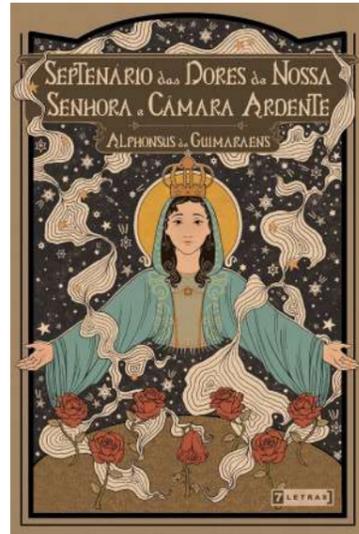
estudo 3



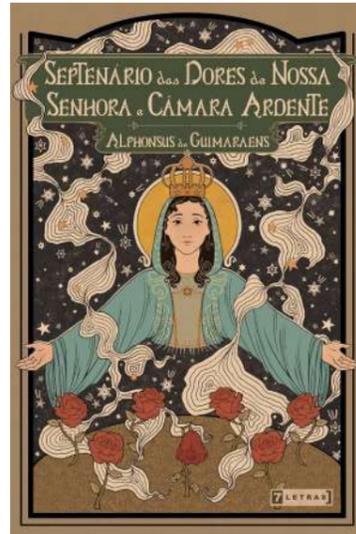
estudo 4

O segundo estudo de *Septenário* foi escolhido para ser continuado, pois acreditamos que este conseguiu ilustrar de maneira mais eficaz o semblante das duas vertentes poéticas deste livro.

TESTES DE CORES



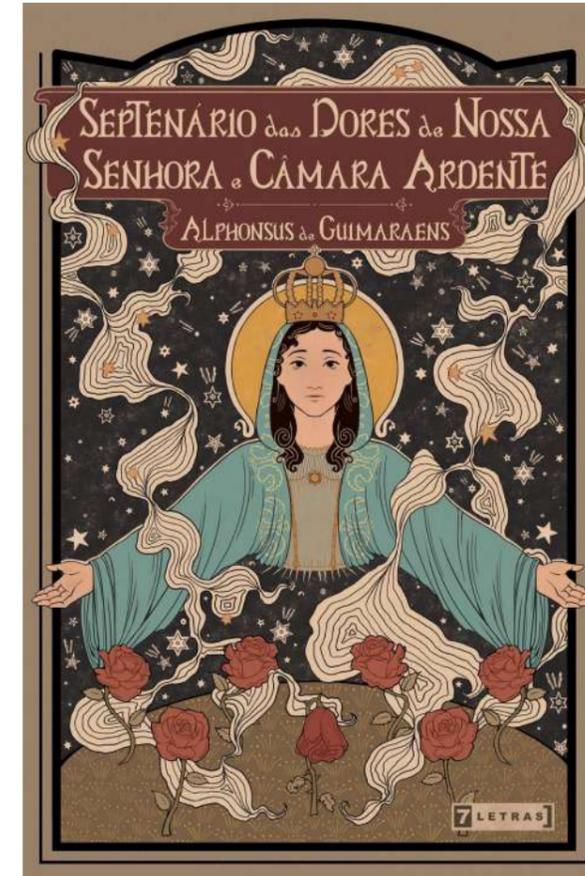
teste de cores 1



variação do teste de cores 1

Um único estudo de cor foi realizado para *Septenário*, pois as cores selecionadas foram satisfatórias e coerentes. Entretanto, foram feitos ajustes na quantidade de elementos do fundo e na cor da moldura do título, para melhor conformidade com as demais capas.

RESULTADO



O componente simbólico usado para a capa de *Septenário* é a rosa vermelha, carregando a associação com o amor e a morte, assim como em *Kiriale*. Na ilustração, a expressão de Nossa Senhora é serena, elucidando a descrição de Guimaraens da figura bondosa da santa.

A névoa e estrelas foram empregues para garantir o misticismo que é indispensável para este título.

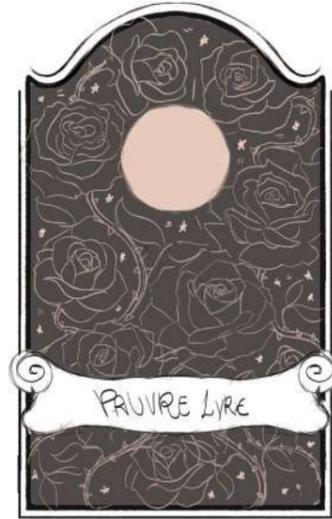
As rosas na região inferior do layout estão voltadas para a imagem da Virgem Maria, com exceção da rosa central, que está virada para baixo, com uma cor mais escura e repleta de espinhos, para representar eu lírico, que se sentia reverente diante da santa.

PAUVRE LYRE

ESTUDOS



estudo 1



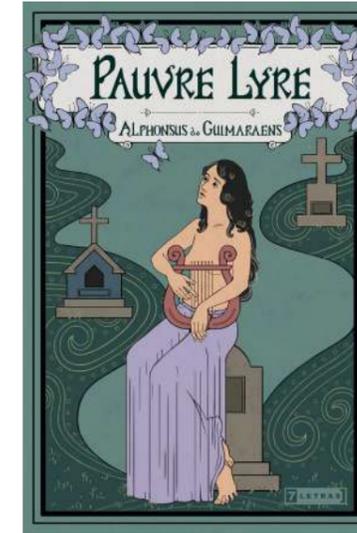
estudo 2



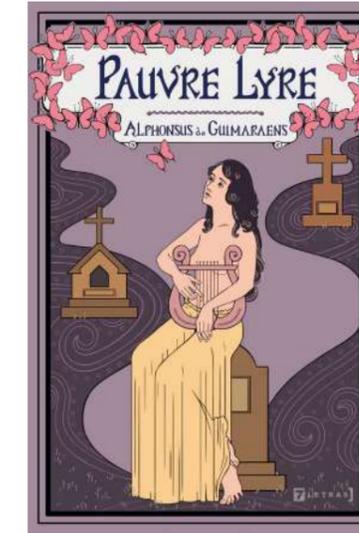
estudo 3

A escolha de dar continuidade ao terceiro estudo de *Pauvre Lyre* deve-se à presença da figura da lira, que está no nome da obra e é esperada pelo público. Além disso, o elemento simbólico desta versão foi o mais adequado para representar o conteúdo do livro.

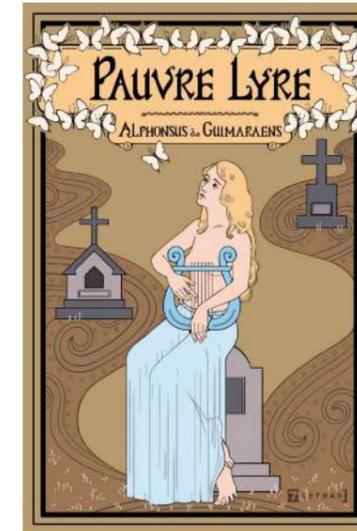
TESTES DE CORES



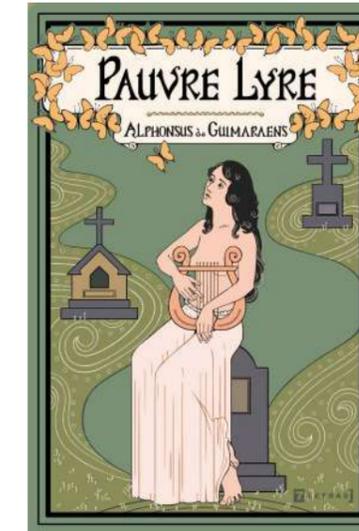
teste de cores 1



teste de cores 2



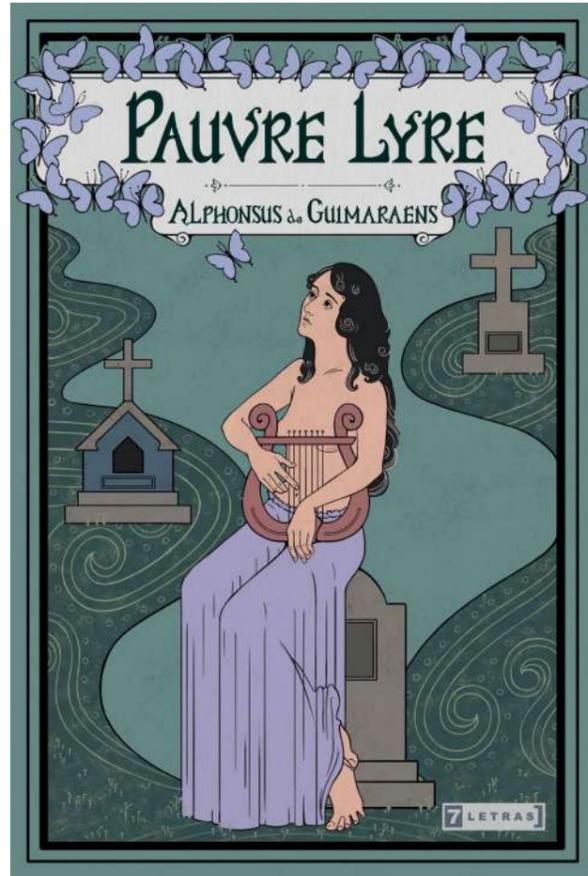
teste de cores 3



teste de cores 4

O estudo de cores escolhido para *Pauvre Lyre* foi o de número 1. Essa combinação, que simula o entardecer, foi a mais harmoniosa e criou uma atmosfera adequada para os elementos presentes, bem como para o tema da obra.

RESULTADO



Apenas *Pauvre Lyre* apresenta um elemento simbólico diferente: as borboletas, em vez de um símbolo botânico. Apesar de não ser explicitamente citada na bíblia, de acordo com algumas crenças católicas populares a borboleta é uma imagem de ressurreição. Logo, o uso dela na capa busca refletir o desejo do eu lírico pela volta da noiva, conforme declaram alguns versos.

O cenário retratado é um cemitério, o que expressa de maneira mais direta a relação desta obra com a morte.

PASTORAL AOS CRENTES DO AMOR E DA MORTE

ESTUDOS



estudo 1



estudo 2



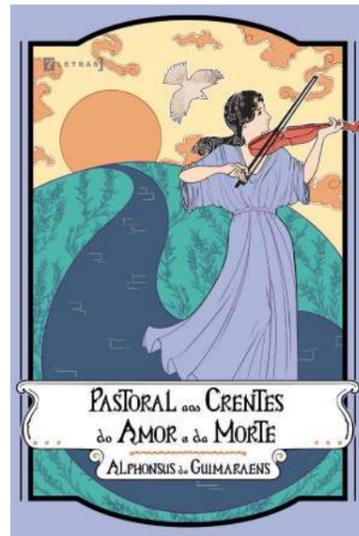
estudo 3



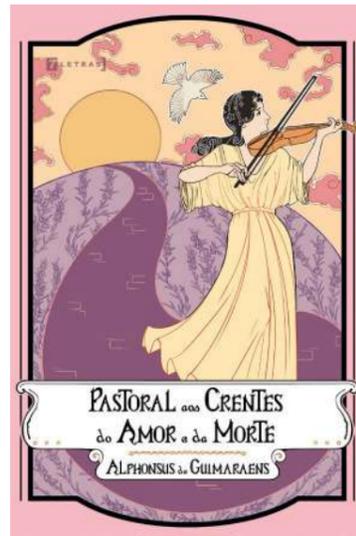
estudo 4

A opção 3 de *Pastoral* foi escolhida por sua diagramação mais agradável e também pelos elementos gráficos, que estão presentes em alguns dos poemas dessa obra. No entanto, a peça final sofreu a mudança de três mulheres para apenas uma, segurando um instrumento musical.

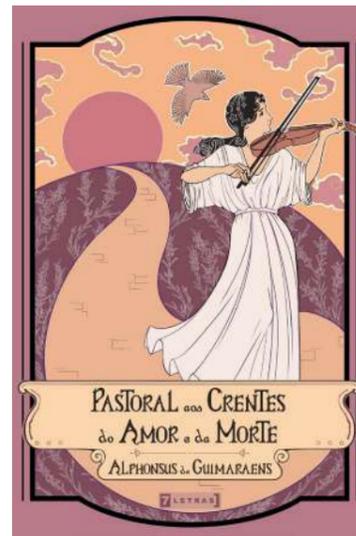
TESTES DE CORES



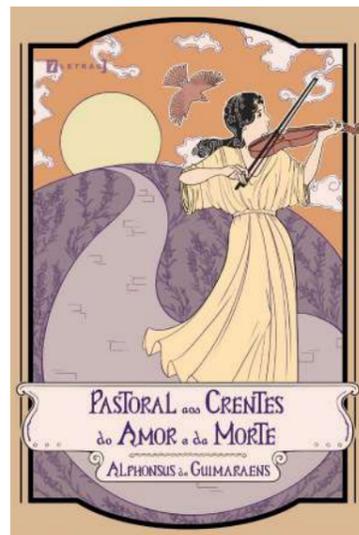
teste de cores 1



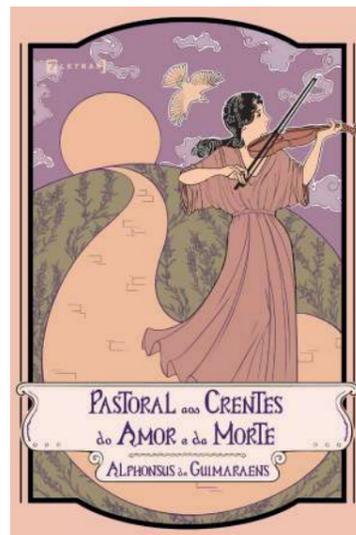
teste de cores 2



teste de cores 3



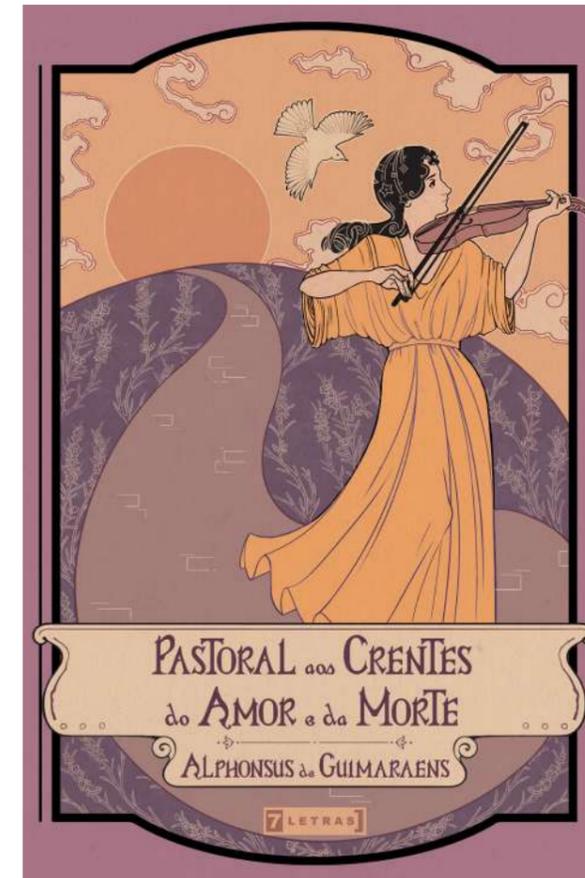
teste de cores 4



teste de cores 5

O layout 3 foi indicado como a melhor opção, mas uma combinação de cores mais harmônica foi encontrada ao se experimentar variações das tonalidades desse estudo.

RESULTADO



A flor símbolo usada em *Pastoral* foi o rosmaninho, também conhecida como alecrim. Essa flor foi a mais recorrente nos versos dessa obra, além disso, também está associada à Virgem Maria em lendas católicas⁵⁶ e, portanto, foi escolhida para simbolizar o livro.

Nessa capa, a imagem do pássaro e a face serena da figura feminina propõem a sensação de leveza, enquanto o violino e o movimento do vestido remetem à musicalidade.

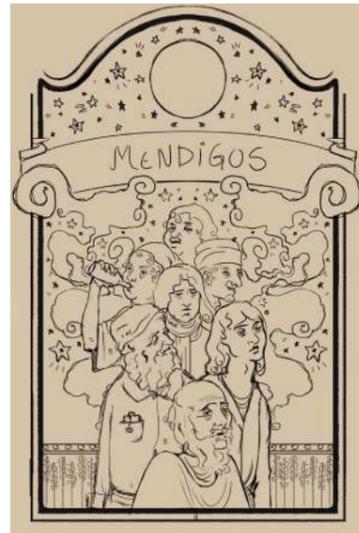
As cores visam estabelecer um equilíbrio entre a alegria, representada pelos

⁵⁶ Segundo a lenda, quando Maria fugiu para o Egito com Jesus, as flores no caminho abriram suas pétalas, enquanto o rosmaninho, que não tinha pétalas, não pôde fazer o mesmo e se entristeceu. INSTITUTO RUTH SALLES. A lenda do alecrim, 2020. Disponível em: <https://institutoruthsalles.com.br/a-lenda-do-alecrim/> Acesso em: 10 de setembro de 2022.

tons de amarelo e laranja; e a melancolia, expressa pelas cores mais sombrias, como o roxo. Além de provocar tristeza, a cor roxa pode estar relacionada ao luto, bem como à espiritualidade,⁵⁷ sendo razões consideráveis para a escolha dessa cor.

MENDIGOS

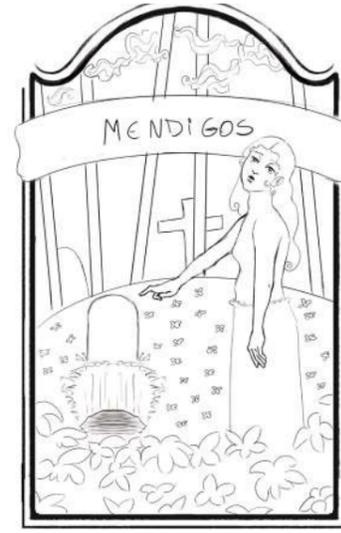
ESTUDOS



estudo 1



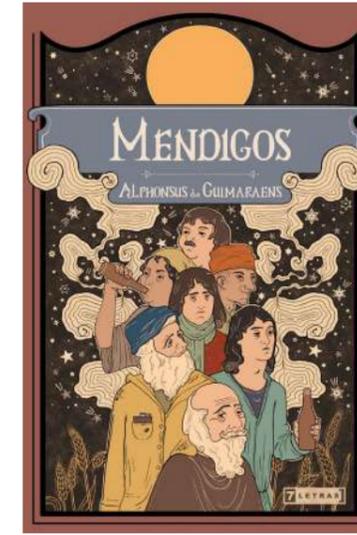
estudo 2



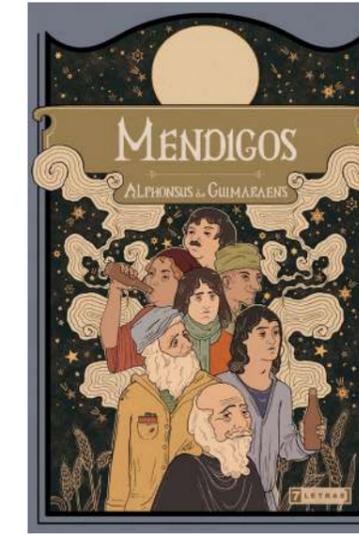
estudo 3

O primeiro estudo foi escolhido para *Mendigos*, pois se mostrou coerente com sua história de referência e está em consonância com o título da obra. Alguns ajustes foram feitos neste estudo, como a adição de outra personagem com bebida e alteração no padrão floral, para uma versão menos uniforme.

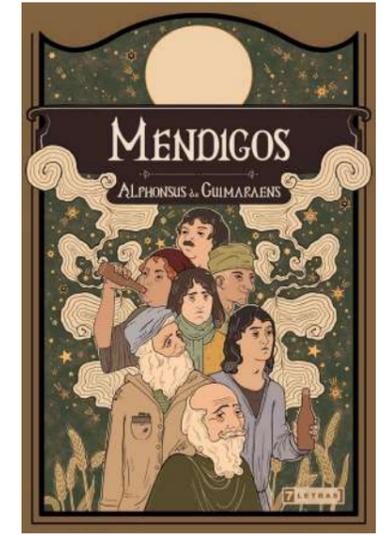
TESTES DE CORES



teste de cores 1



teste de cores 2

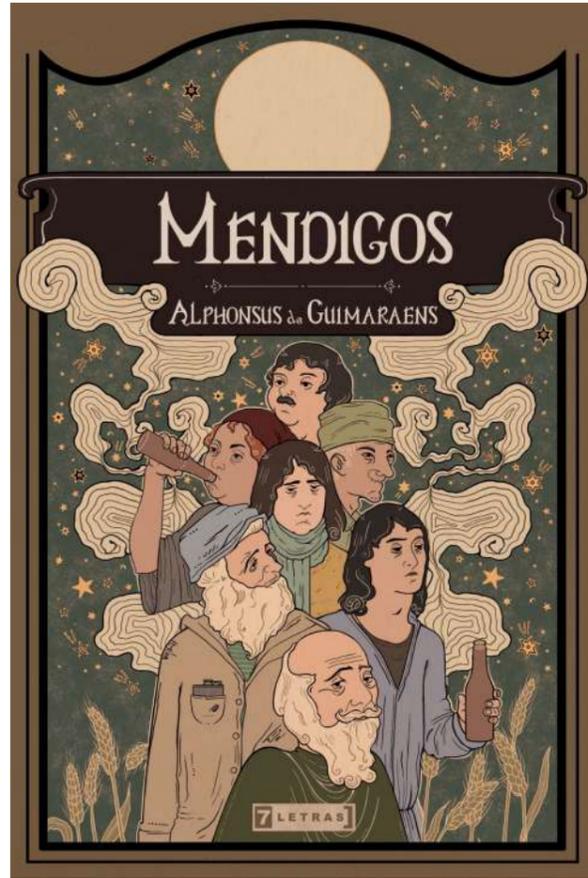


teste de cores 3

Após dúvidas entre os estudos 2 e 3, foi resolvido que a combinação de cores de número 3 é a mais harmoniosa e também apresenta um maior contraste entre a moldura e o título.

57 PRINTI. E-book Psicologia das Cores, 2020. Disponível em: <https://www.printi.com.br/blog/psicologia-das-cores-voce-sabia-que-cada-cor-pode-alterar-sua-percepcao> Acesso em: 10 de setembro de 2022.

RESULTADO



A capa narrativa de *Mendigos* possui como planta-símbolo a cevada, que é uma das matérias-primas para produção de bebidas alcoólicas a base de fermentação de cereais. Foi optado pelo grão de cevada em razão da história “A ronda de bêbados” (MENDIGOS, 1920 p. 51-55), que serviu de referência para ilustrar a capa. Abaixo o trecho da crônica que foi transcrito em forma de ilustração para a capa:

“(...)Ao luar muito claro, evocador de phantasmas e de visões que nos apavoram, num almargem immemorial, formando um octógono com os lados orlados de arvores brancas, passa e cambaleia a ronda nocturna dos bebedos.

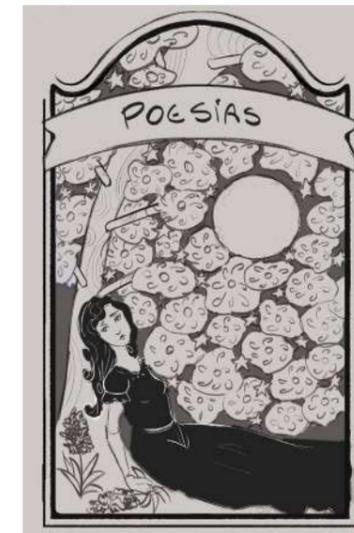
O céu, immarcescivelmente florescido, cheio de estrelas que scintillam como os olhos bemaventurados das santas, é o tecto byzantino de uma cathedral immane, as nuvens pardacentas formam torres irregulares, e de norte a sul levantam-se columns coroadas de capiteis, que são ramalhetes de astros.

E ao silencio resplendoroso da noite estrellada quando o luar corre e desce do céu como um ribeiro que não muralha, que a ronda nocturna de bebedos cambaleia e passa.

Vêm os velhos em primeiro logar. Encanecidos e tropegos, com os raros cabellos oscillando ao luar como fios tenuissimos de prata, as suas figuras (...)” (MENDIGOS, 1920, p. 51)

POESIAS

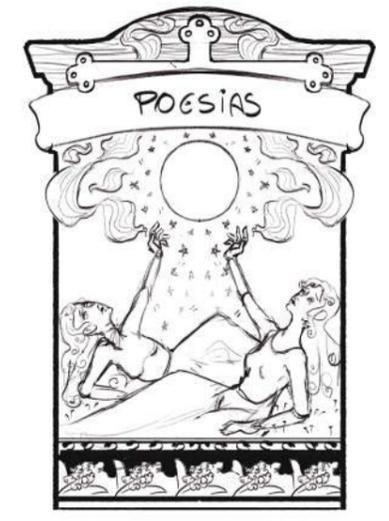
ESTUDOS



estudo 1



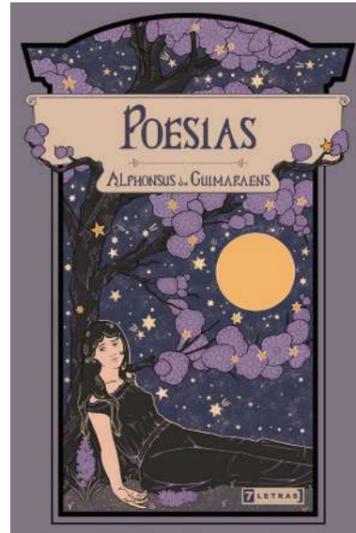
estudo 2



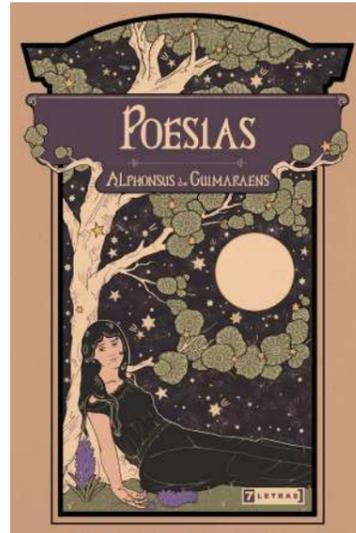
estudo 3

O primeiro estudo de *Poesias* foi escolhido por expressar de maneira mais eficaz e coerente a melancolia do eu lírico presente no livro. Para a capa final, surgiram algumas mudanças na quantidade de folhas da árvore, que estava exagerada, e no número de estrelas, aumentando sua quantidade.

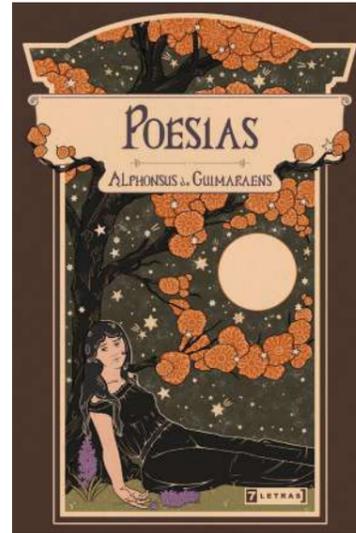
TESTES DE CORES



teste de cores 1



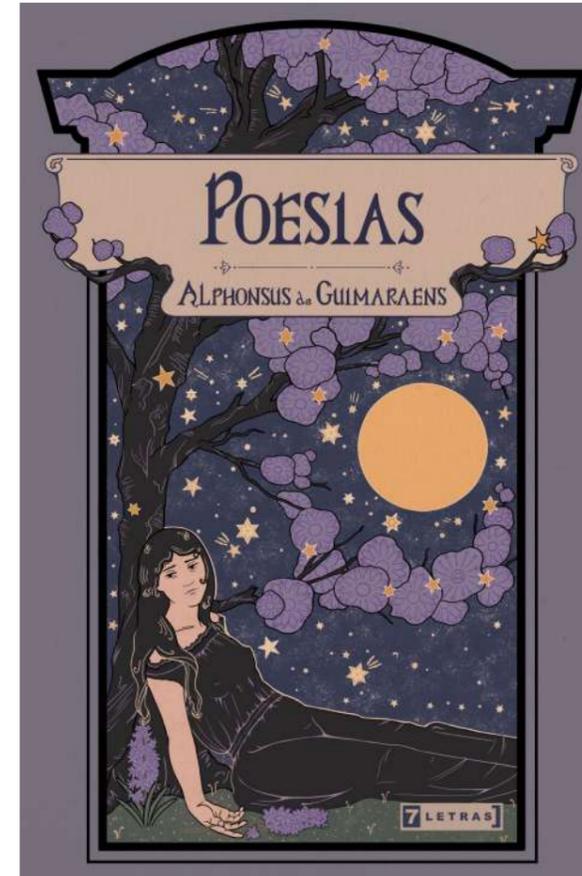
teste de cores 2



teste de cores 3

O arranjo de cores de número 1 foi selecionado em virtude da maior concentração de tonalidades roxas, sendo uma cor que contribui para a percepção de tristeza, luto e espiritualidade, como citado anteriormente na resenha sobre a capa de *Pastoral*.

RESULTADO



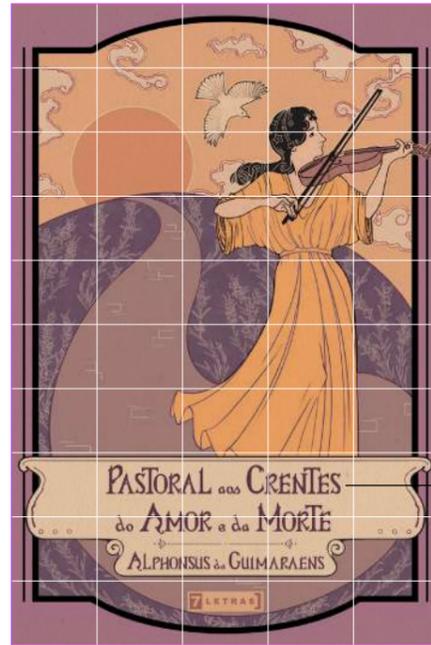
A metáfora em *Poesias* é feita através do jacinto, uma flor que é citada várias vezes nos versos dessa obra. A predileção pelo jacinto se deu por duas razões principais: seu significado e sua cor roxa. Numa interpretação popular, esta planta bulbosa na cor roxa denota tristeza⁵⁸ e, portanto, se mostrou ideal como elemento simbólico.

Além disso, a imagem composta pelas estrelas e pela árvore procura contribuir para a sensação de psicodelia, criando um cenário irreal em que as estrelas estão superpostas às folhas e ao tronco da árvore, que deveriam estar em primeiro plano. Esse parâmetro foi usado para retratar o limiar entre a vida e o mundo místico que se encontrava o eu lírico nessa obra.

58 FLORES NA WEB. Jacinto - *Hyacinthus orientalis*. S.d. Disponível em: <https://floresnaweb.com/pt/dicionario/flores/flor/nome/jacinto/> Acesso em: 10 de setembro de 2022.

ORIENTAÇÕES

210mm



140mm

divisão da estrutura 1
grid de 10 linhas x 5 colunas
usado em *Pastoral*, *Mendigos*,
Septenário, *Pauvre Lyre* e *Dona Mística*

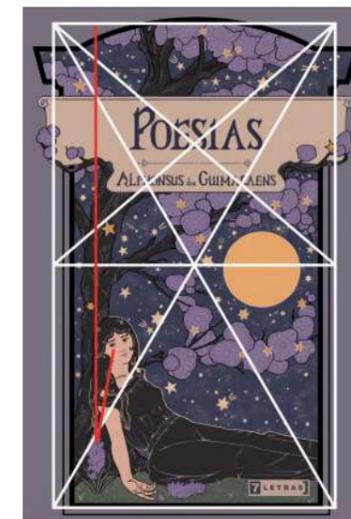
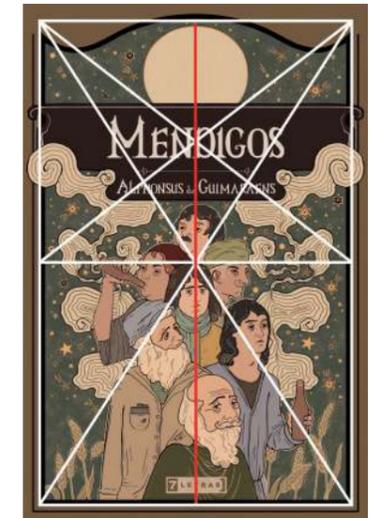
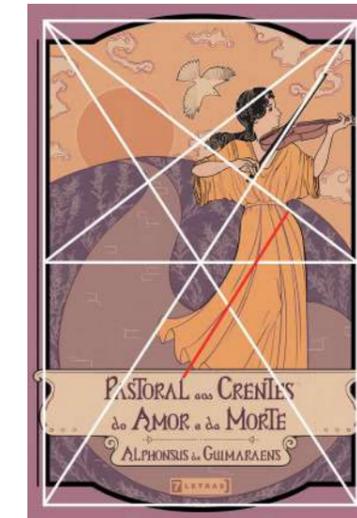
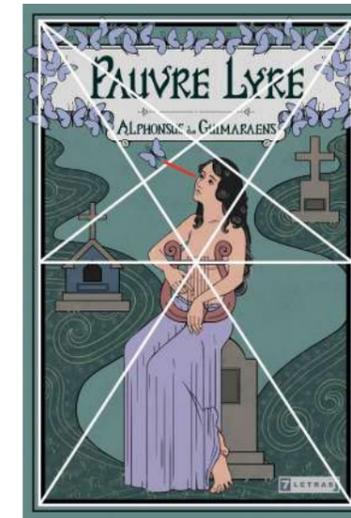
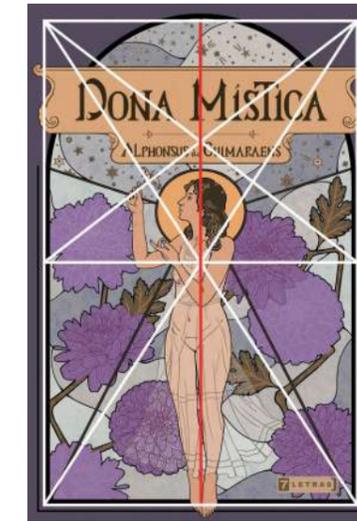
fonte autoral
aproximadamente 24pt para
títulos compostos longos e
16pt para o nome do autor



divisão da estrutura 2
grid de 10 linhas x 7 colunas
usado em *Kiriale* e *Poesias*

fonte autoral
aproximadamente 44pt para
títulos e títulos compostos
curtos e 16pt para o nome do
autor

ORIENTAÇÕES



**centros óptico
e geométrico**
na maioria das capas, o
centramento coincidiu
com o rosto das personagens.
As exceções são *Pastoral* e
Mendigos

pontos guias
os pontos guias para as
informações da composição
foram majoritariamente
conduzidos pelas figuras no
centro do layout. Apenas
em *Pastoral*, *Pauvre Lyre* e *Poesias*
os pontos guias não são
necessariamente orientados
pelo centro

8.5. DESENVOLVIMENTO DAS QUARTAS CAPAS

As quartas capas e as lombadas começaram a ser desenvolvidas após a finalização das capas, tomando-as como base para que houvesse coesão entre as partes exteriores do livro.

Além disso, as quartas capas foram estruturadas utilizando duas fontes diferentes: uma fonte desenvolvida pela autora, inspirada na *Revue du Brésil*, ilustrada por Visconti; e a PT Serif, uma fonte usada nos designs de livros da 7Letras e que se adequou bem ao projeto.

A cor selecionada para colorir o fundo de cada quarta capa consistiu na mesma cor de sua respectiva capa, e essa regra também se aplicou para as lombadas.

A diagramação alinhada pelo centro foi inspirada em referências do passado,⁵⁹ contendo todos os títulos de poesia e crônica que fazem parte da coleção. Dentre as outras informações, estão a edição comemorativa de 160 anos do nascimento de Alphonsus de Guimaraens e o código de barras na parte inferior do layout.

Como outra alusão ao passado, a quarta capa de cada livro recebeu um símbolo que o identifica, através de um ou mais símbolos presentes na ilustração da capa. Já o design circular dos emblemas é uma inspiração da prática de Visconti em usar o formato.

ESTUDOS



estudo 1



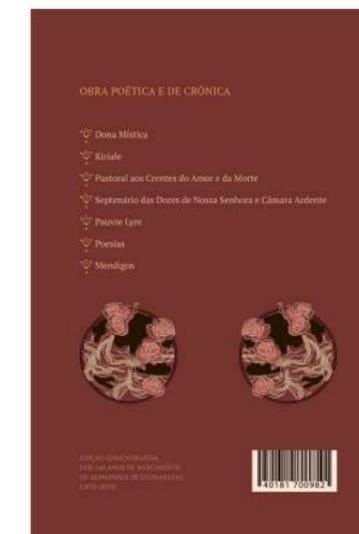
estudo 2



estudo 3



estudo 4



estudo 5

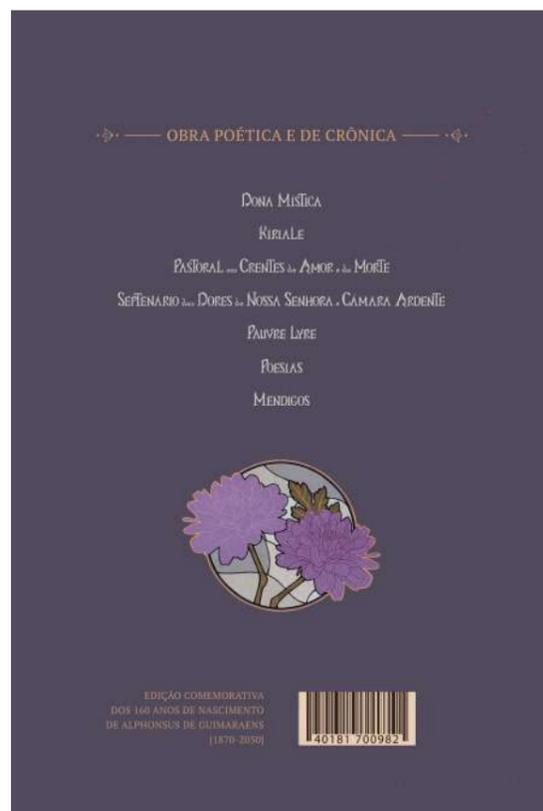
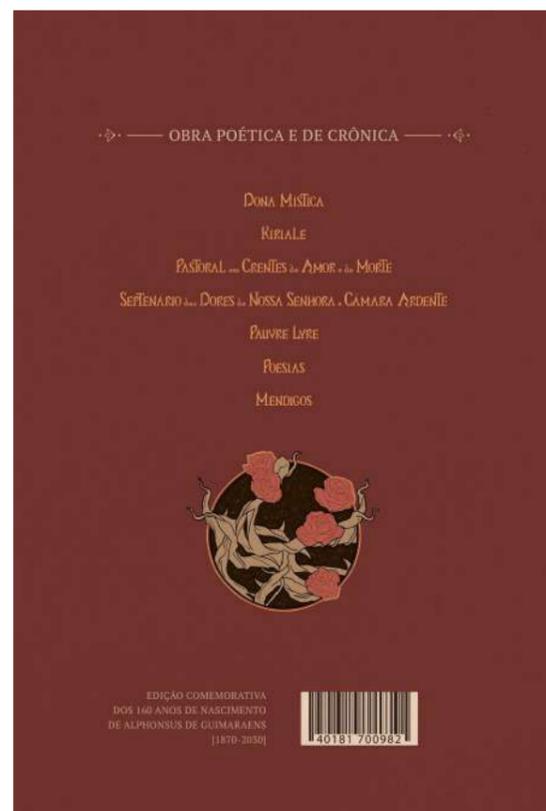


estudo 6

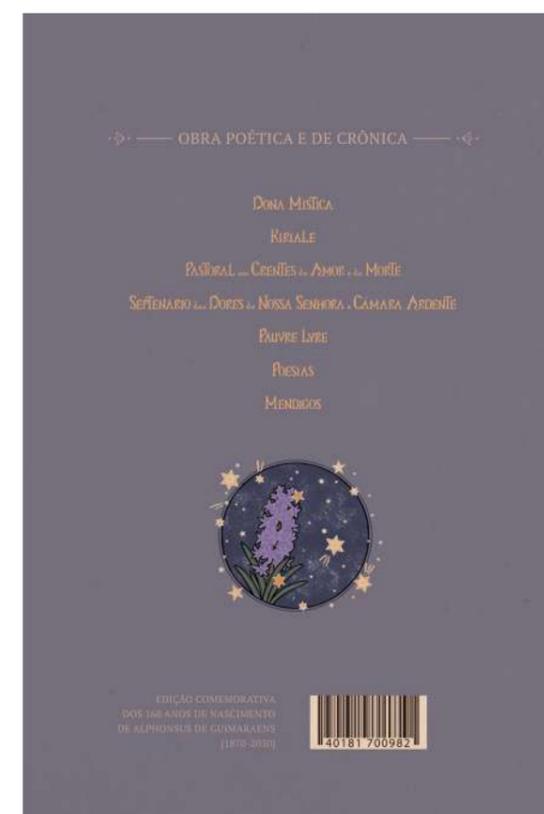
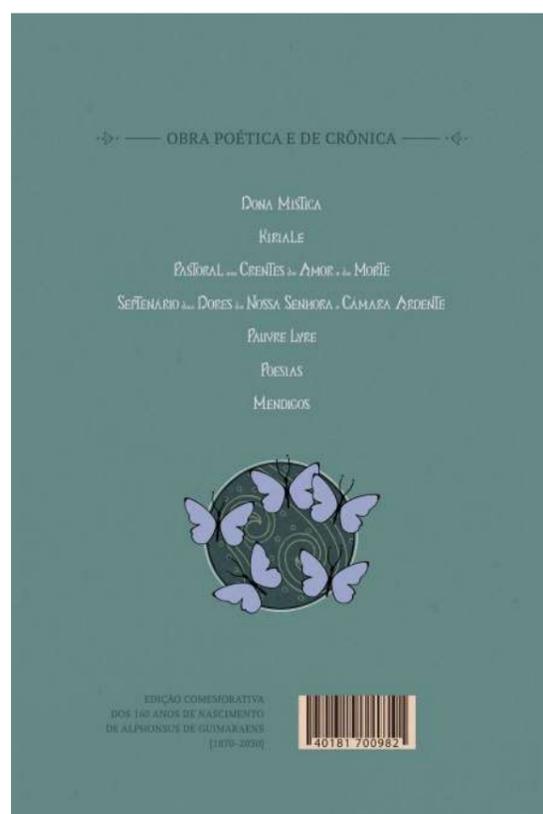
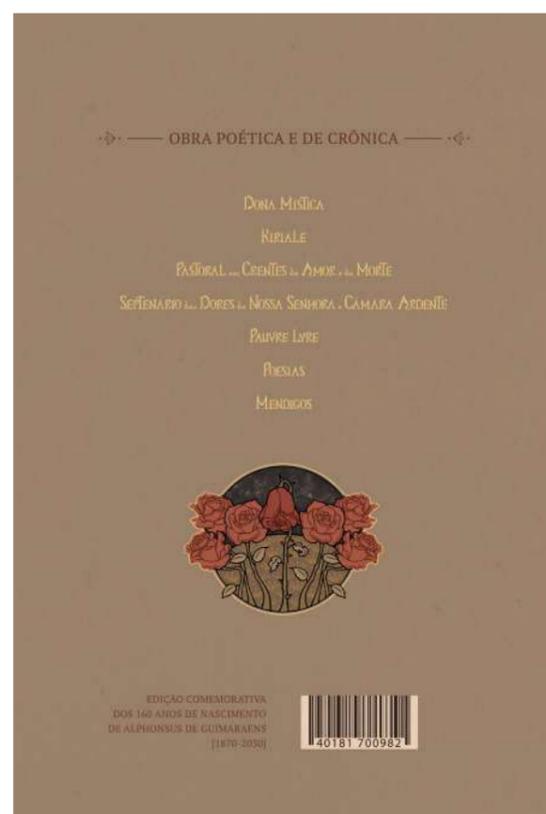
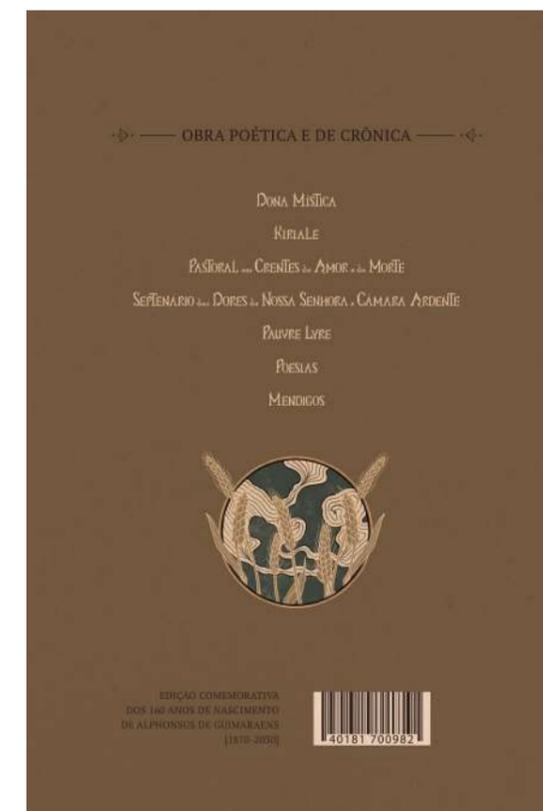
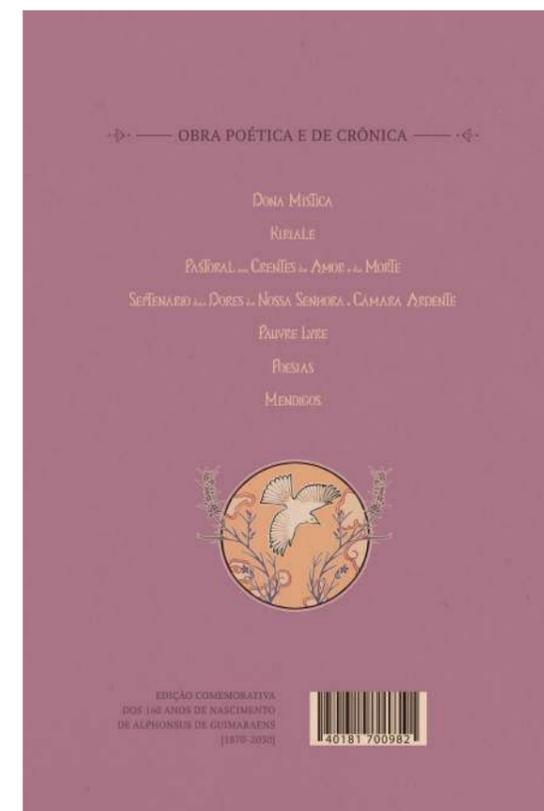
O estudo de número 6 foi selecionado devido a maior proximidade com as referências diagramáticas da década de 1920, bem como a melhor disposição das informações.

⁵⁹ As análises nas páginas 111 e 116 mostram que, nos anos 1920 e 1930, as informações nas quartas capas geralmente estavam centralizadas ou posicionadas no meio da folha.

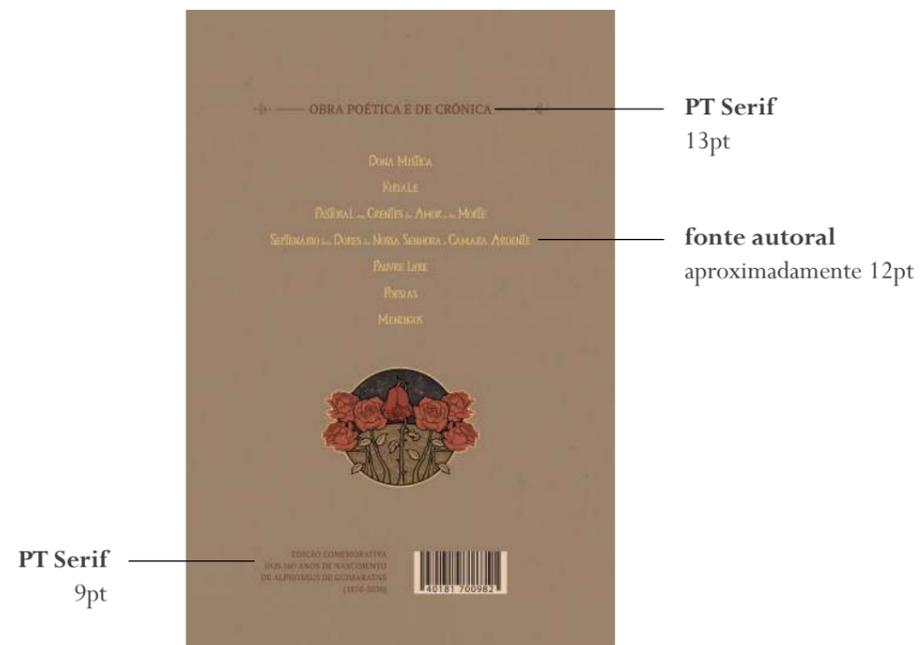
RESULTADOS



RESULTADOS



ORIENTAÇÕES



8.6. DESENVOLVIMENTO DAS LOMBADAS

Assim como nas quartas capas, as lombadas receberam símbolos inerentes à cada livro para a identificação do exemplar. No entanto, a solução para os símbolos é mais concisa em comparação às quartas capas, sendo apenas um pequeno ícone posicionado na região superior do layout.

Os títulos das obras seguem um padrão de cores claras, enquanto o nome do autor tem uma variedade maior de cores. Em ambos os casos, as cores foram retiradas de elementos da capa de cada livro. Nas quartas capas, a mesma regra pode ser observada, entretanto, as cores do nome do autor estão no texto “Obra poética e de crônica”.

Para as lombadas foi aplicado uma variação do logo da 7Letras, conforme encontrado nas lombadas dos livros da própria editora.

ESTUDOS



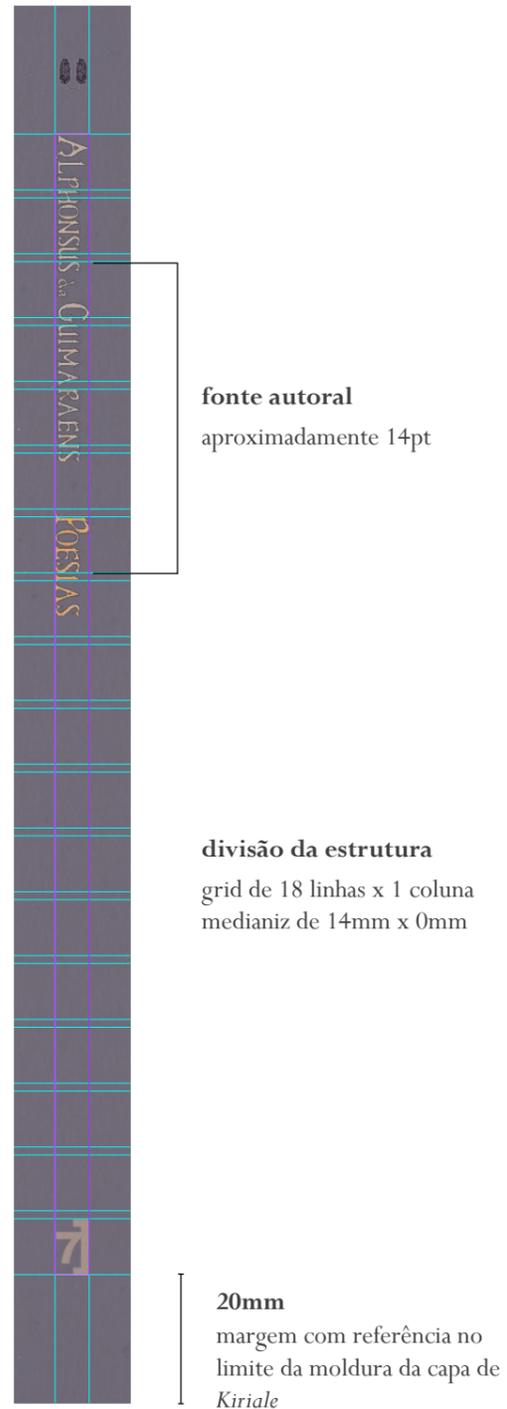
O estudo de número 4 foi selecionado devido a melhor continuidade visual com a capa e a quarta capa.

RESULTADOS



A largura de cada lombada foi definida de modo aproximado, tomando como base o número de páginas da edição publicada pela editora 7Letras. Para *Pauvre Lyre*, e *Mendigos* usou-se o número de páginas do exemplar original, adaptando o formato.

ORIENTAÇÕES



8.7. DESENVOLVIMENTO DOS EXEMPLOS DE FOLHAS DE ROSTO, ENTRADA DE CAPÍTULO E POEMA ILUSTRADO

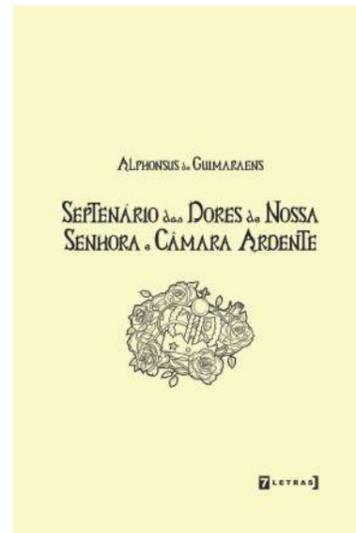
Para as partes do miolo, trabalhou-se com a Venetian 301, uma fonte serifada de base triangular. A Venetian 301 foi escolhida para dar ao projeto uma sensação de atemporalidade, resultando num trabalho que remete ao passado, mas que ainda é adequado para o presente. Também, é uma fonte limpa e definida que proporciona boa leitura. Além disso, possui aspectos caligráficos, que lembram o traçado à caneta, trazendo assim, a personalidade que a poesia demanda.

FOLHA DE ROSTO

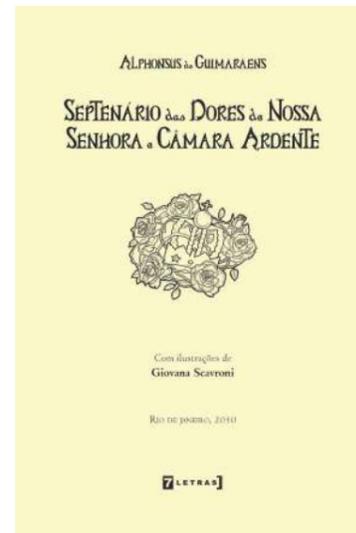
ESTUDOS



estudo 1 - fonte Vendetta



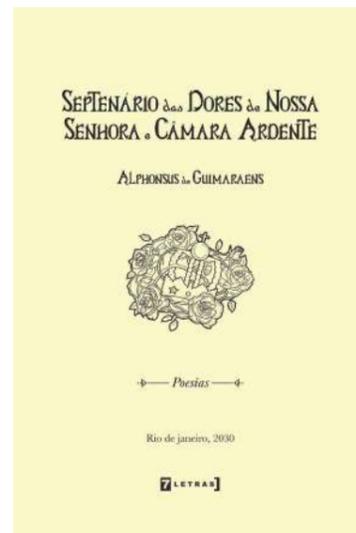
estudo 2 - inspirada na 7Letras



estudo 3 - fonte Venetian 301



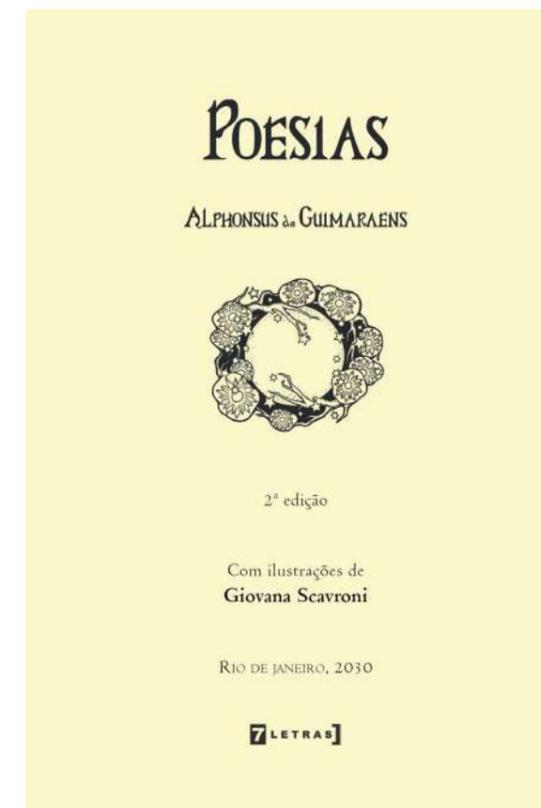
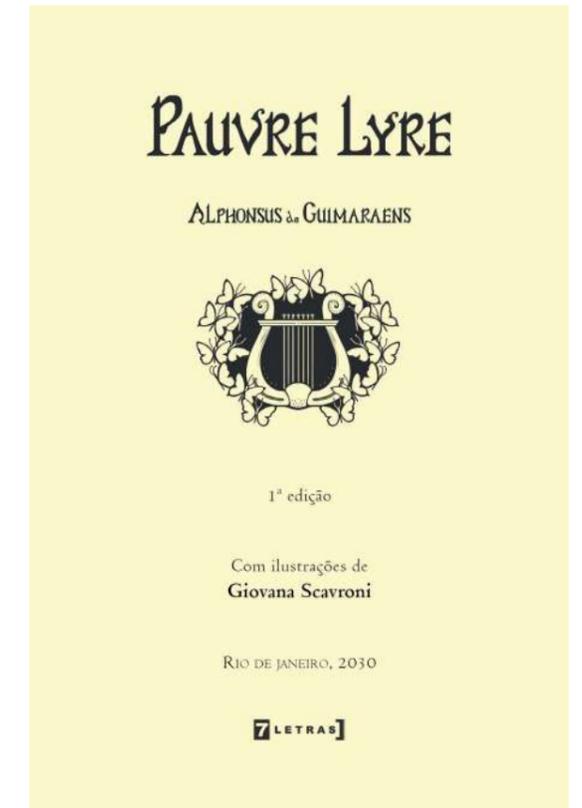
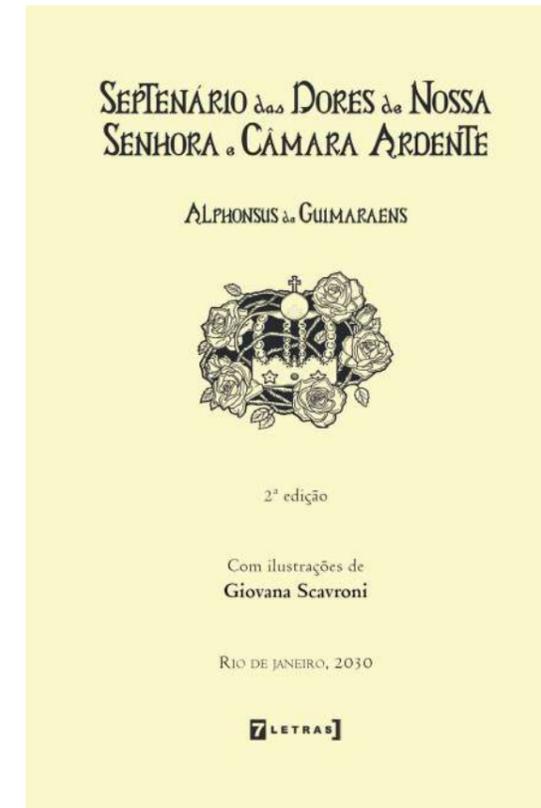
estudo 4 - fonte Berkeley



estudo 5 - fonte Baskerville

O estudo número 3 foi selecionado por apresentar uma melhor disposição dos elementos de texto. Todavia, as informações requeridas para uma folha de rosto e que faltaram foram acrescentadas posteriormente. Além disso, algumas pequenas modificações no layout foram feitas na finalização, como a inversão da posição do título com o nome do autor.

RESULTADOS



Nas páginas exemplo do layout da folha de rosto, as ilustrações, que fazem menção à sua respectiva capa, tiveram seu fundo colorido em preto para melhor destaque das informações visuais, no entanto, esse procedimento não necessariamente precisa ser aplicado à todas as folhas de rosto.

ORIENTAÇÕES

210mm

140mm

20mm margem com referência no limite da moldura da capa de *Kiriale*

fonte autoral
aproximadamente 22pt para títulos compostos longos e 16pt para o nome do autor

divisão da estrutura
grid de 17 linhas x 3 colunas medianiz de 4mm x 4mm

fonte autoral
aproximadamente 42pt para títulos e títulos compostos curtos e 16pt para o nome do autor

Venetian 301
14pt

Venetian 301
16pt

Venetian 301
14pt

ENTRADA DE CAPÍTULO

ESTUDOS

estudo 1 - fonte Venetian 301

estudo 2 - fonte Venetian 301

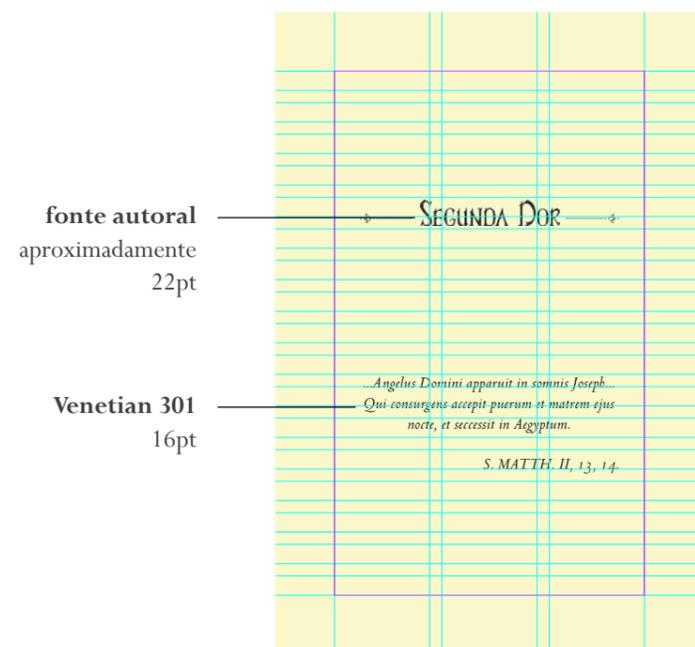
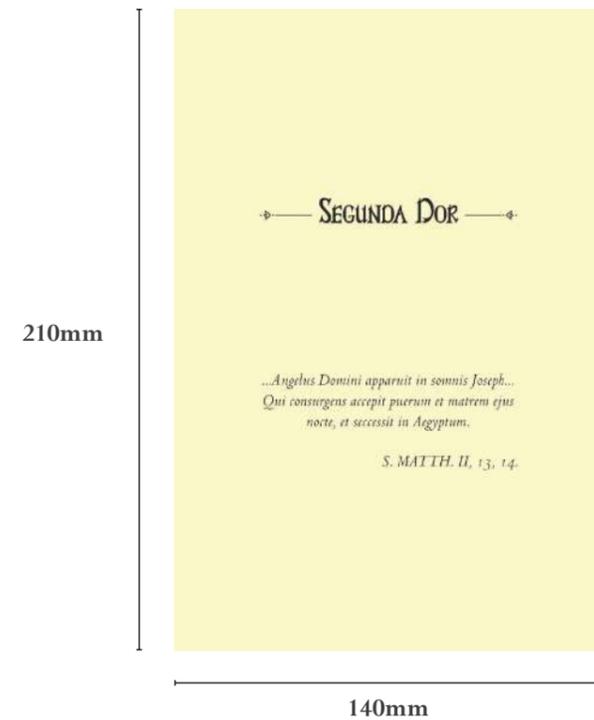
estudo 3 - fonte Berkeley

estudo 4 - fonte Vendetta

estudo 5 - fonte Baskerville

A opção de entrada de capítulo escolhida para ser continuada foi a de número 4. Contudo, foram feitas algumas mudanças no tamanho do corpo da fonte e, também, alterou-se para a Venetian 301.

RESULTADO E ORIENTAÇÕES



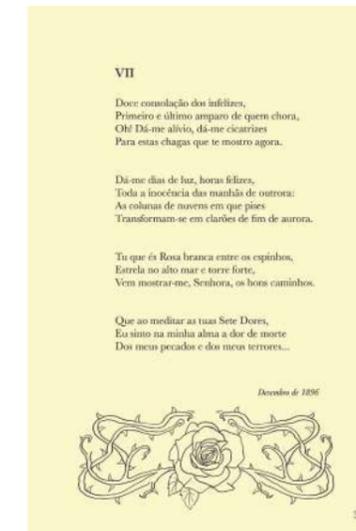
divisão da estrutura
grid de 17 linhas x 3 colunas
medianiz de 4mm x 4mm

POEMA ILUSTRADO

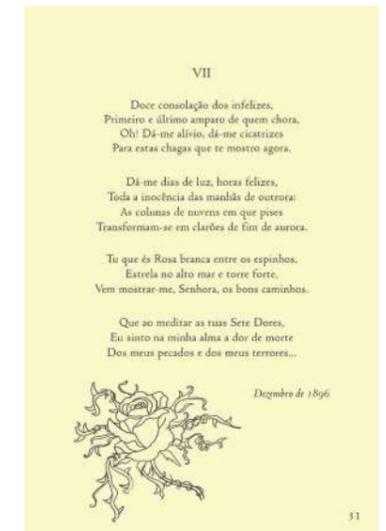
ESTUDOS



estudo 1 - fonte Venetian 301



estudo 2 - fonte Baskerville



estudo 3 - fonte Vendetta



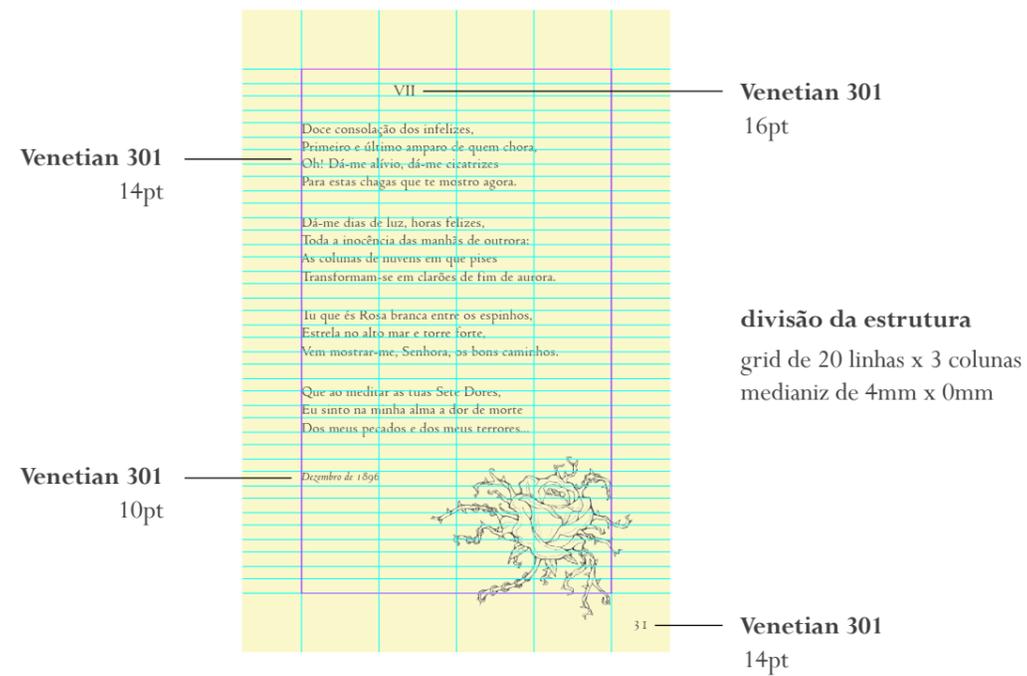
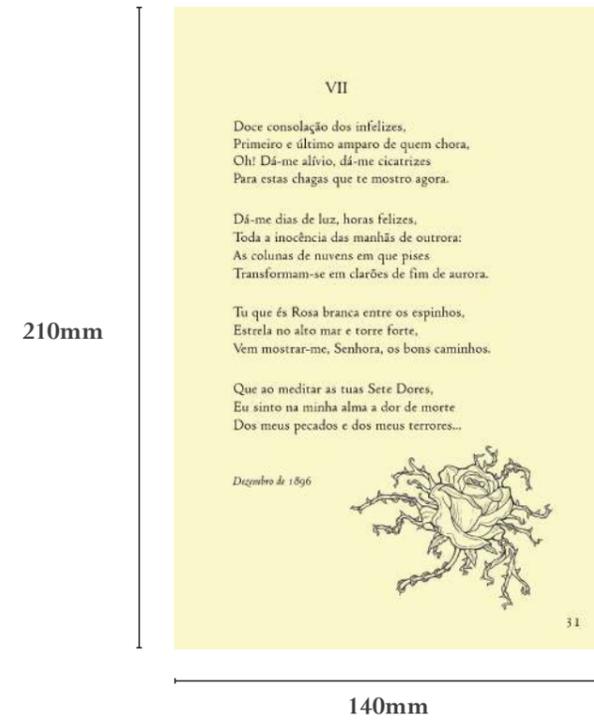
estudo 4 - fonte Berkeley



estudo 5 - fonte Venetian 301

No poema ilustrado, surgiu indecisão entre os estudos 3 e 5, pois ambos apresentaram uma diagramação confortável para leitura. No entanto, o estudo de número 5 foi escolhido por seguir o layout de poemas do início do século passado, conforme foi estudado brevemente para se chegar a uma resolução. Contudo, a ilustração final manteve-se a do estudo de número 3, mas foi transferida para o lado direito.

RESULTADO E ORIENTAÇÕES



09

RESULTADOS & MOCKUPS



·❧· — OBRA POÉTICA E DE CRÔNICA — ·❧·

DONA MÍSTICA

KIRIALE

PASTORAL das CRENTEs do AMOR e da MORTE

SEPTENÁRIO das DORES da NOSSA SENHORA e CÂMARA ARDENTE

PAUVRE LYRE

POESIAS

MENDIGOS



EDIÇÃO COMEMORATIVA
DOS 160 ANOS DE NASCIMENTO
DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS
[1870-2030]



ALPHONSUS de GUIMARAENS

KIRIALE



•❖• — OBRA POÉTICA E DE CRÔNICA — ❖•

DONA MÍSTICA

KIRIALE

PASTORAL das CRENTEs do AMOR e da MORTE

SEPTENÁRIO das DORES da NOSSA SENHORA e CÂMARA ARDENTE

PAUVRE LYRE

POESIAS

MENDIGOS

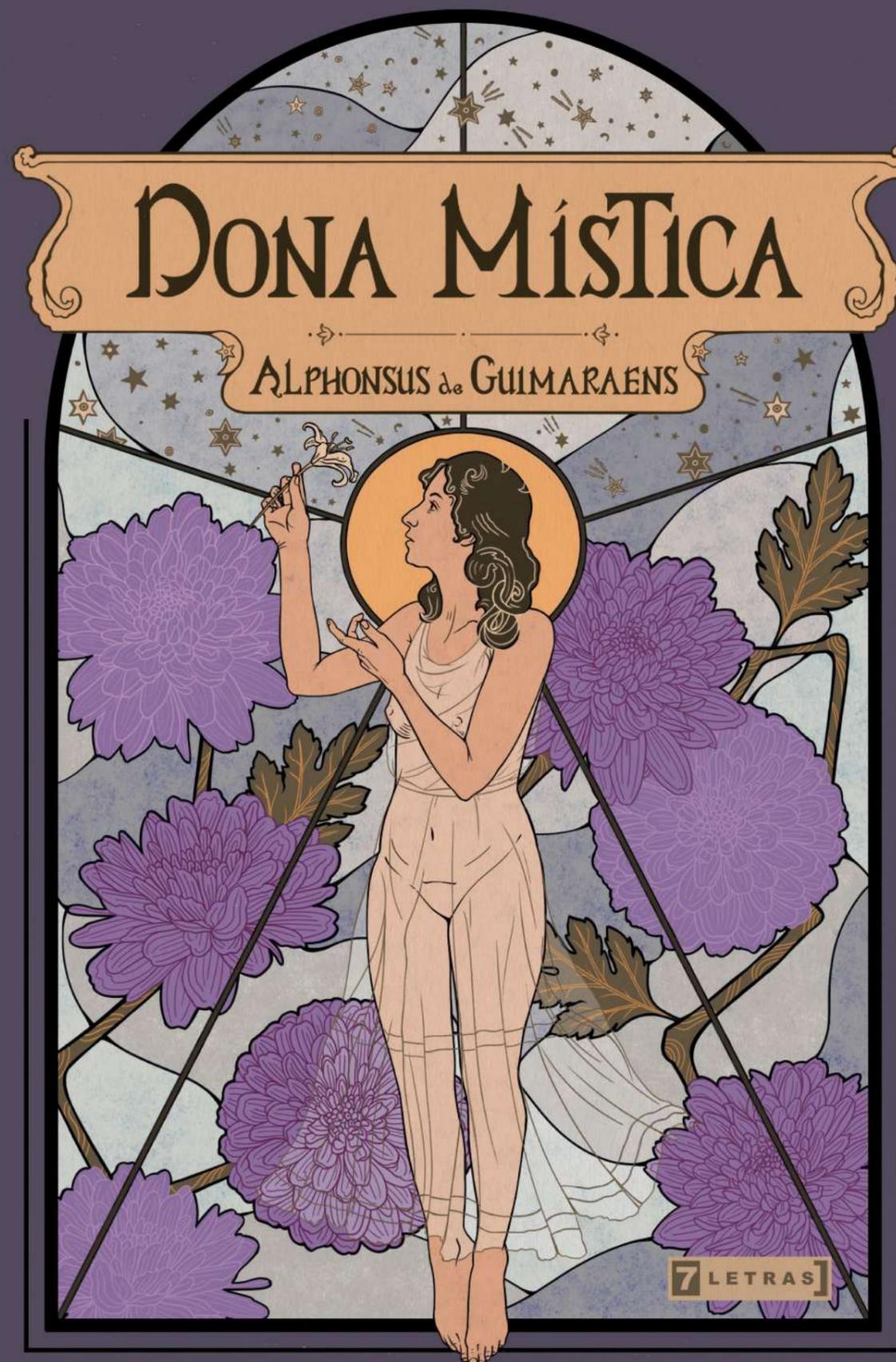


EDIÇÃO COMEMORATIVA
DOS 160 ANOS DE NASCIMENTO
DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS
[1870-2030]



ALPHONSUS de GUIMARAENS

DONA MÍSTICA



— OBRA POÉTICA E DE CRÔNICA —

DONA MÍSTICA

KIRIALE

PASTORAL das CRENTEs do AMOR e da MORTE

SEPTENÁRIO das DORES da NOSSA SENHORA e CÂMARA ARDENTE

PAUVRE LYRE

POESIAS

MENDIGOS



EDIÇÃO COMEMORATIVA
DOS 160 ANOS DE NASCIMENTO
DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS
[1870-2030]



ALPHONSUS de GUIMARAENS

SEPTENÁRIO das DORES da NOSSA SENHORA



7 LETRAS

— OBRA POÉTICA E DE CRÔNICA —

DONA MÍSTICA

KIRIALE

PASTORAL ... CRENTEs ... AMOR ... MORTe

SEPTENÁRIO ... DOREs ... NOSSA SENHORA ... CÂMARA ARDENTE

PAUVRE LYRE

POESIAS

MENDIGOS

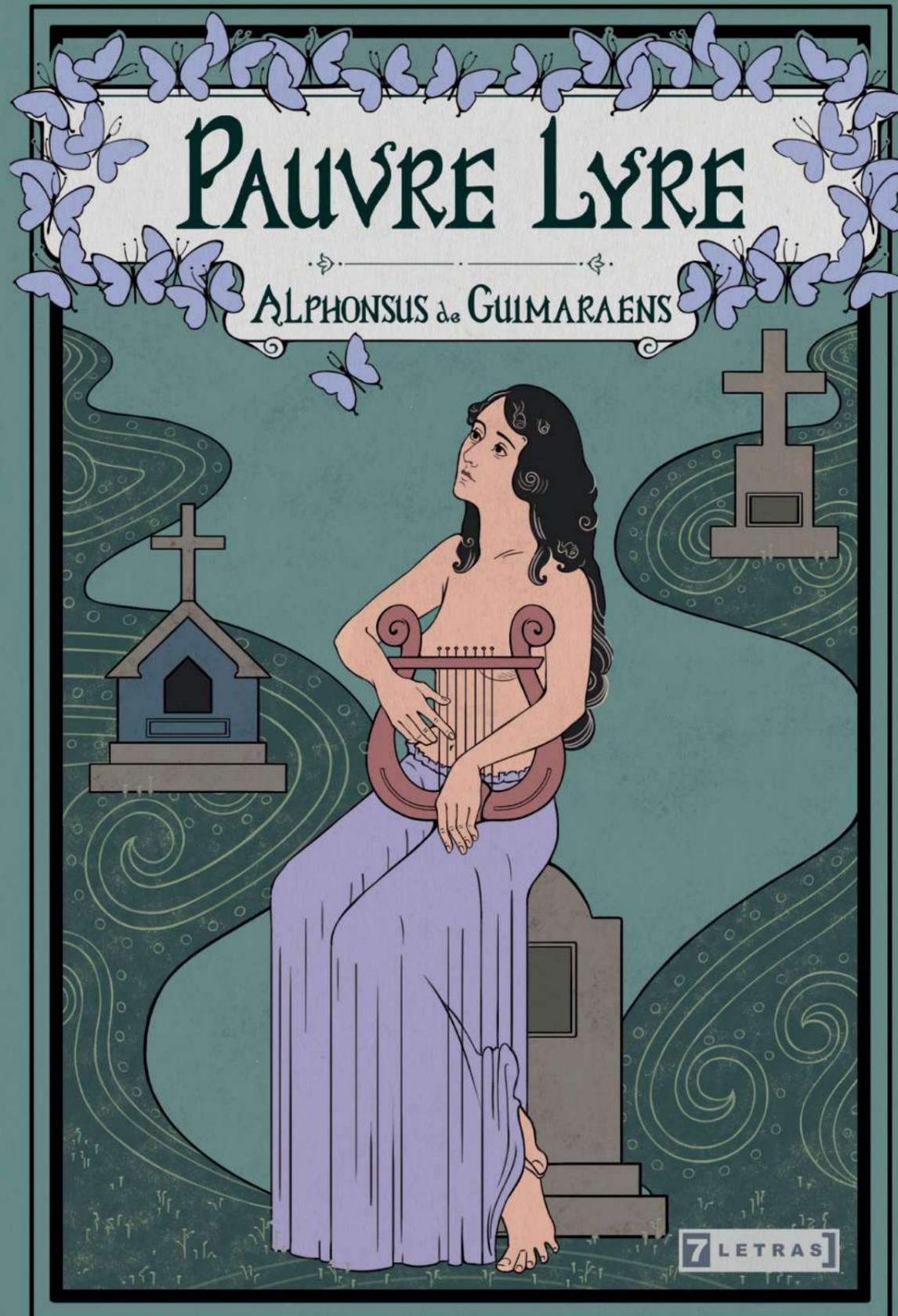


EDIÇÃO COMEMORATIVA
DOS 160 ANOS DE NASCIMENTO
DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS
[1870-2030]



ALPHONSUS de GUIMARAENS

PAUVRE LYRE



— OBRA POÉTICA E DE CRÔNICA —

DONA MÍSTICA

KIRIALE

PASTORAL aos CRENTES do AMOR e da MORTE

SEPTENÁRIO das DORES da NOSSA SENHORA e CAMARA ARDENTE

PAUVRE LYRE

POESIAS

MENDIGOS

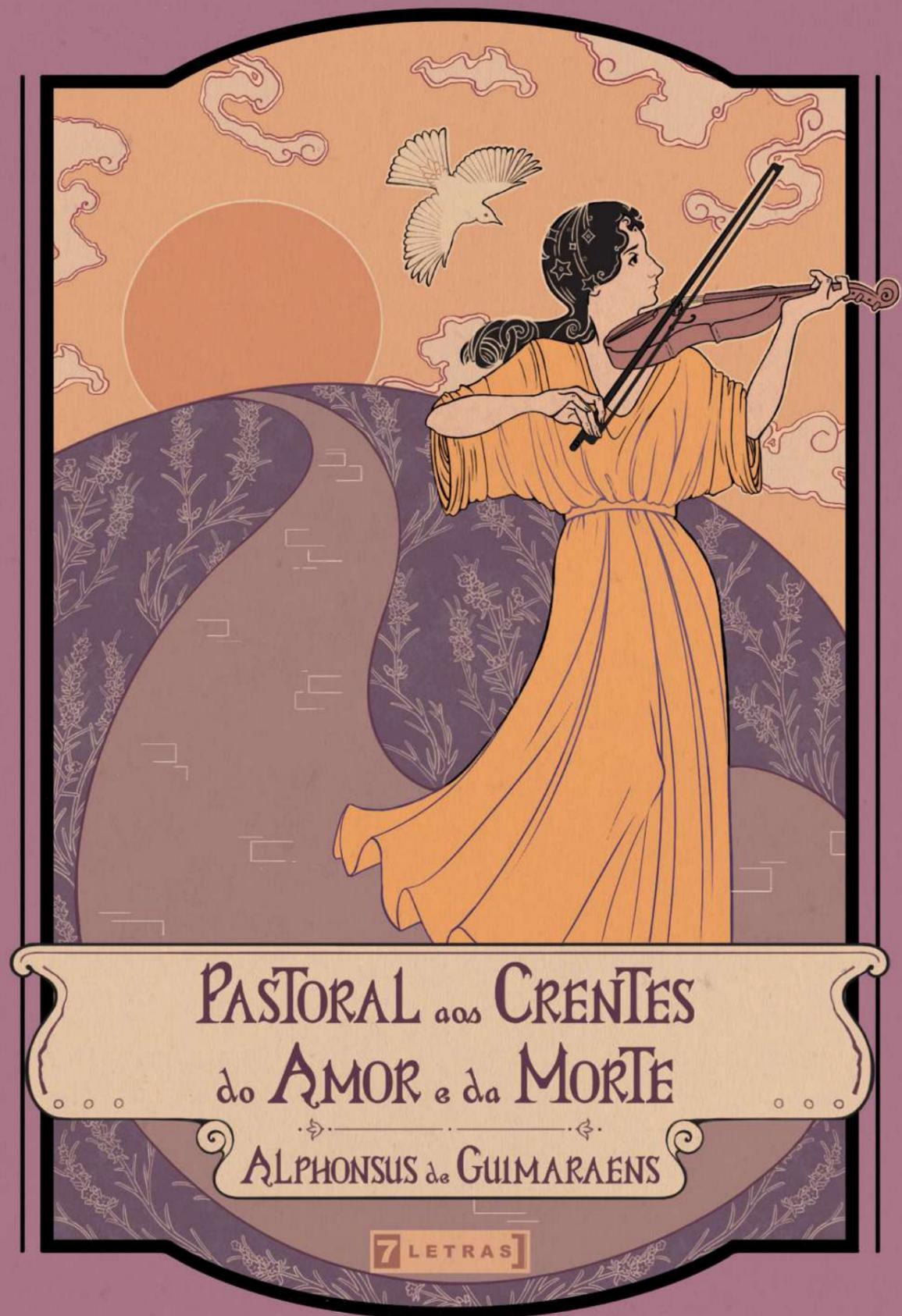


EDIÇÃO COMEMORATIVA
DOS 160 ANOS DE NASCIMENTO
DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS
[1870-2030]



ALPHONSUS de GUIMARAENS

PASTORAL aos CRENTES do AMOR e da MORTE



PASTORAL aos CRENTES
do AMOR e da MORTE

ALPHONSUS de GUIMARAENS

7 LETRAS

— OBRA POÉTICA E DE CRÔNICA —

DONA MÍSTICA

RIRIALE

PASTORAL dos CRENTEs do AMOR e da MORTE

SEPTENÁRIO das DORES da NOSSA SENHORA e CÂMARA ARDENTE

PAUVRE LYRE

POESIAS

MENDIGOS

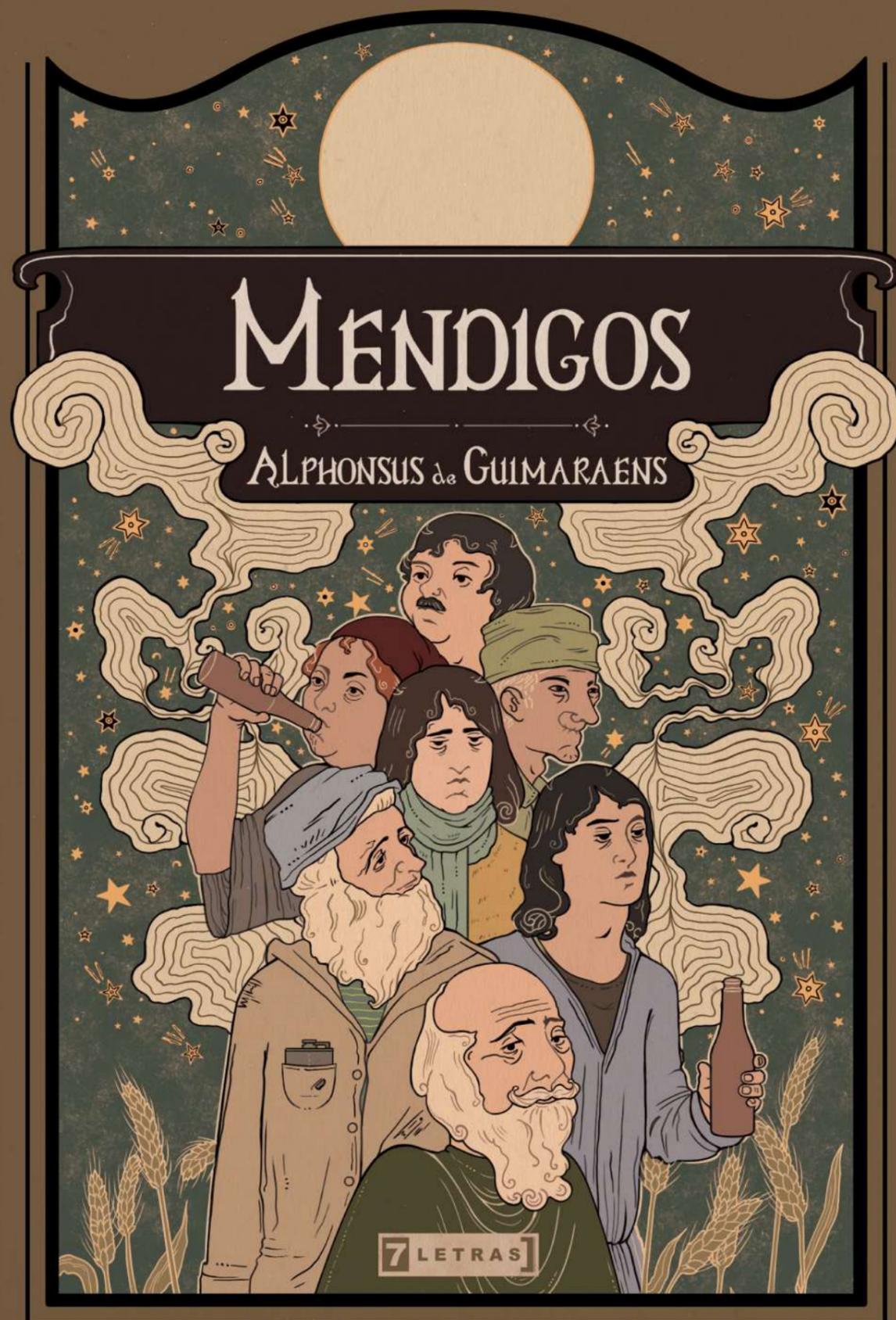


EDIÇÃO COMEMORATIVA
DOS 160 ANOS DE NASCIMENTO
DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS
[1870-2030]



ALPHONSUS de GUIMARAENS

MENDIGOS



— OBRA POÉTICA E DE CRÔNICA —

DONA MÍSTICA

RIRIALE

PASTORAL ... CRENTEs do AMOR ... do MORTE

SEPTENÁRIO ... DORES ... NOSSA SENHORA ... CÂMARA ARDENTE

PAUVRE LYRE

POESIAS

MENDIGOS

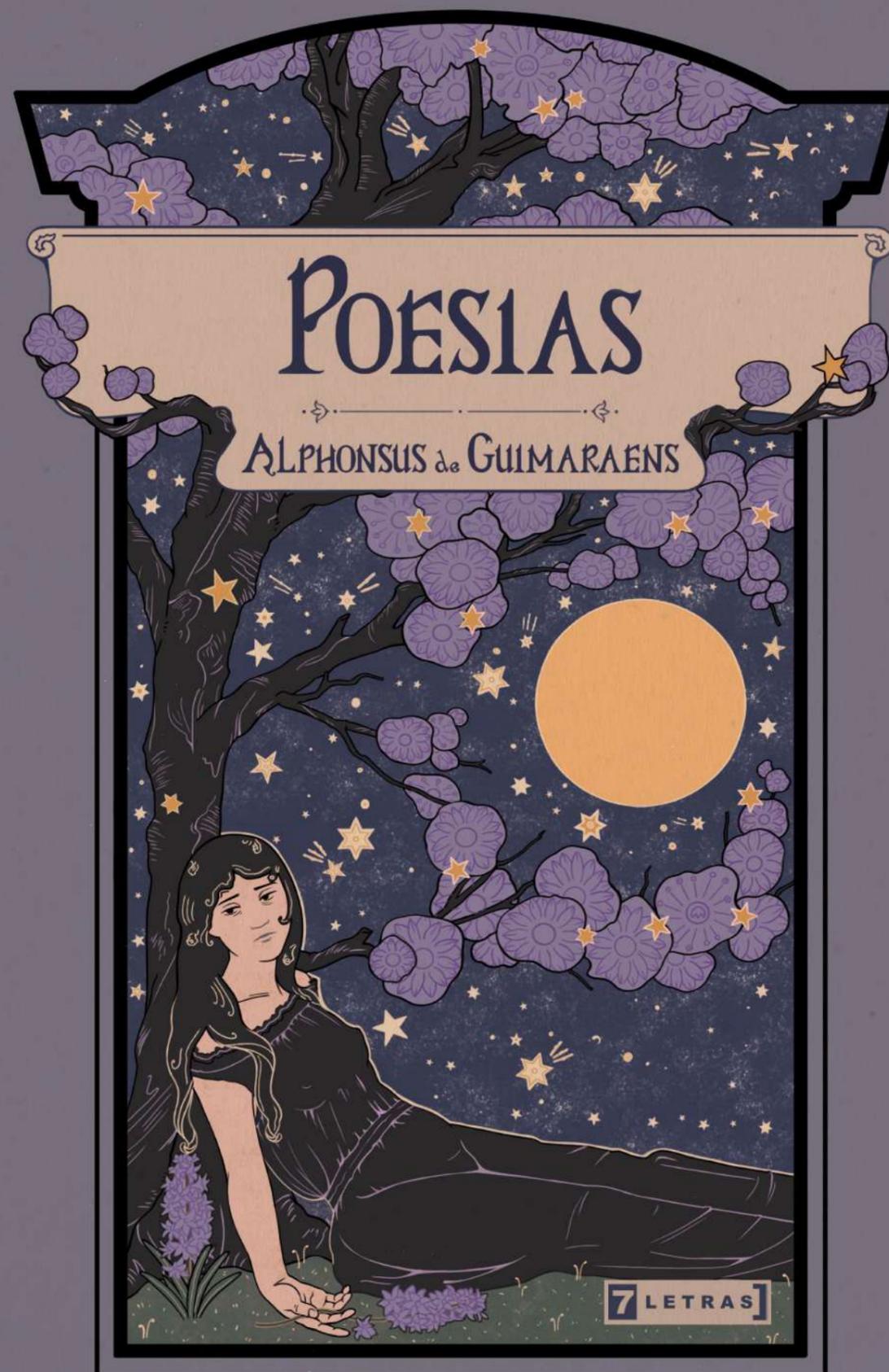


EDIÇÃO COMEMORATIVA
DOS 160 ANOS DE NASCIMENTO
DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS
[1870-2030]



ALPHONSUS de GUIMARAENS

POESIAS



SEPTENÁRIO das DORES da NOSSA SENHORA e CÂMARA ARDENTE

ALPHONSUS da GUIMARAENS



2ª edição

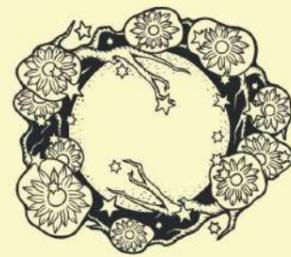
Com ilustrações de
Giovana Scavroni

RIO DE JANEIRO, 2030

7 LETRAS

POESIAS

ALPHONSUS da GUIMARAENS



2ª edição

Com ilustrações de
Giovana Scavroni

RIO DE JANEIRO, 2030

7 LETRAS

PAUVRE LYRE

ALPHONSUS da GUIMARAENS



1ª edição

Com ilustrações de
Giovana Scavroni

RIO DE JANEIRO, 2030

7 LETRAS

—•— SEGUNDA DOR —•—

*...Angelus Domini apparuit in somnis Joseph...
Qui consurgens accepit puerum et matrem ejus
nocte, et secessit in Aegyptum.*

S. MATTH. II, 13, 14.

VII

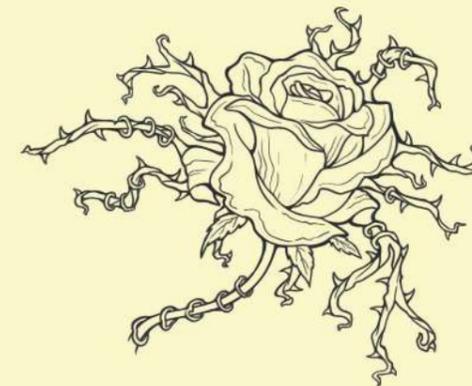
Doce consolação dos infelizes,
Primeiro e último amparo de quem chora,
Oh! Dá-me alívio, dá-me cicatrizes
Para estas chagas que te mostro agora.

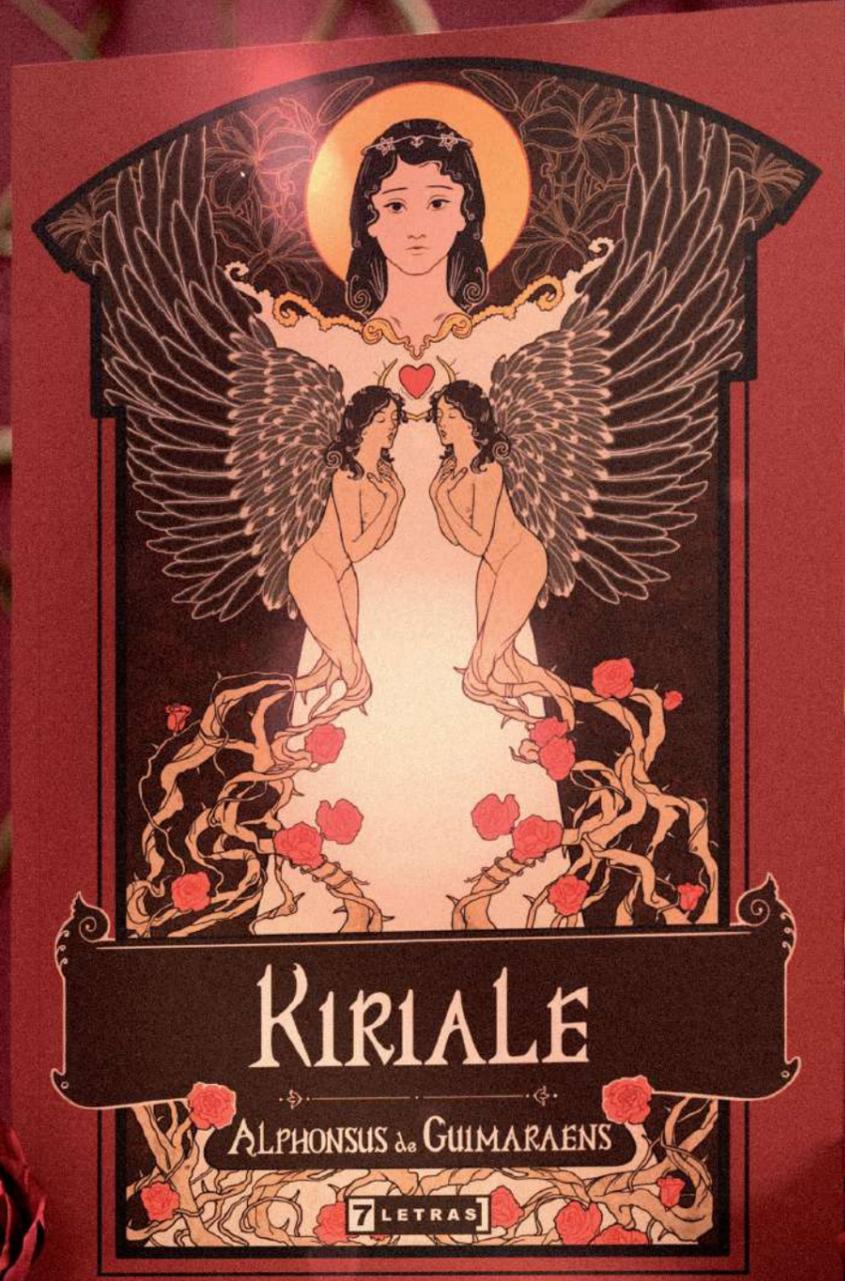
Dá-me dias de luz, horas felizes,
Toda a inocência das manhãs de outrora:
As colunas de nuvens em que pises
Transformam-se em clarões de fim de aurora.

Tu que és Rosa branca entre os espinhos,
Estrela no alto mar e torre forte,
Vem mostrar-me, Senhora, os bons caminhos.

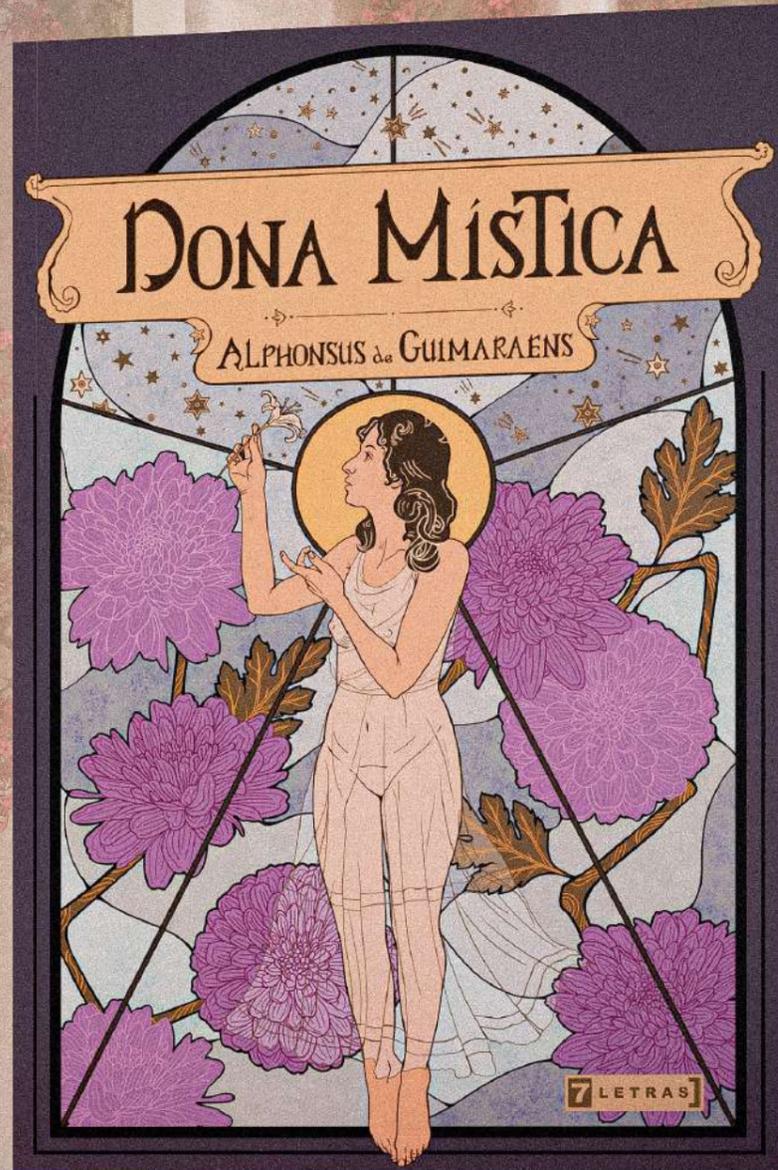
Que ao meditar as tuas Sete Dores,
Eu sinto na minha alma a dor de morte
Dos meus pecados e dos meus terrores...

Dezembro de 1896





* ALPHONSUS de GUIMARAENS KIRIALE 7



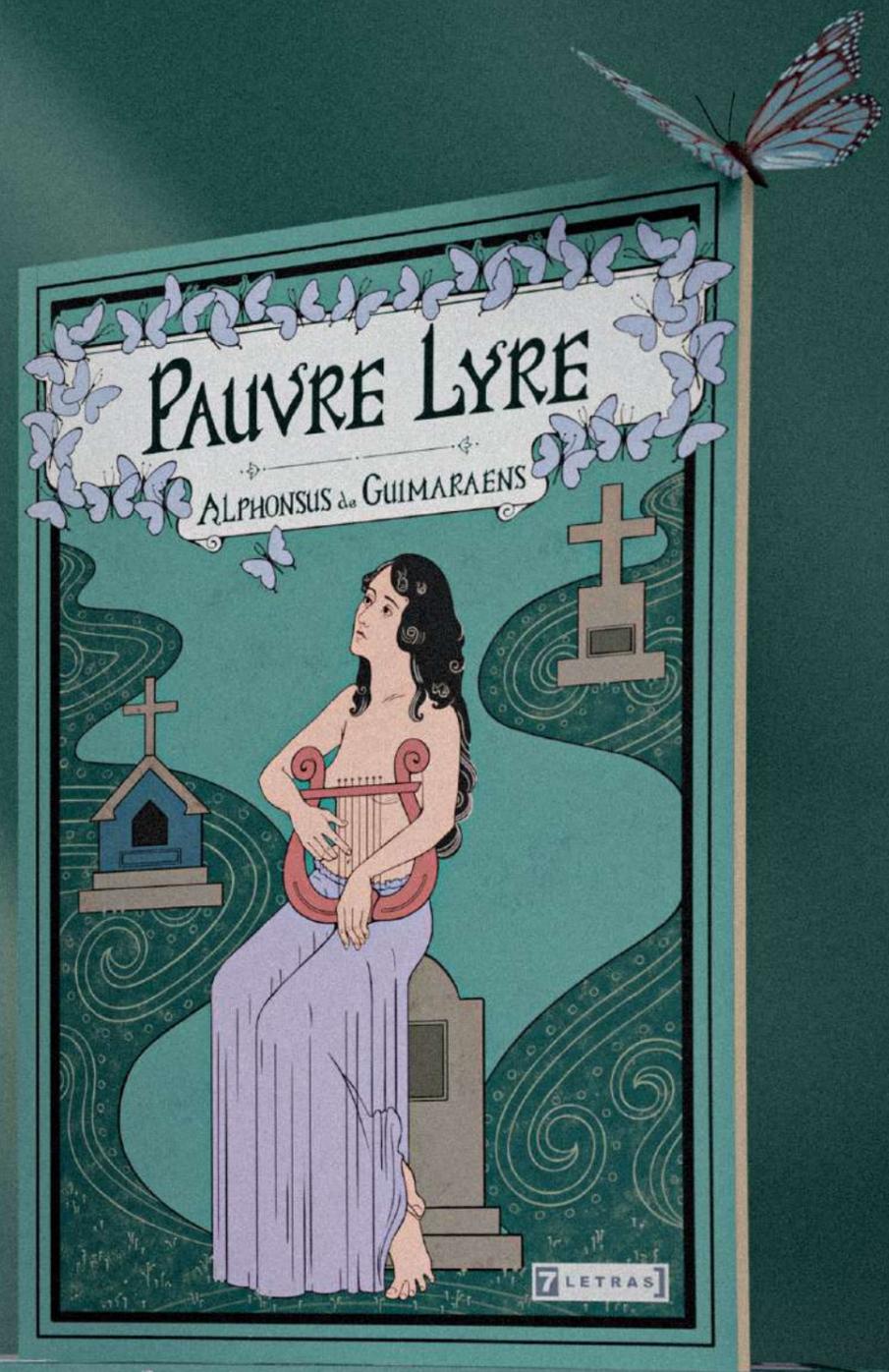
● ALPHONSUS da GUIMARAENS DONA MÍSTICA 7



SEPTENÁRIO das DORES da NOSSA
SENHORA da CÂMARA ARDENTE

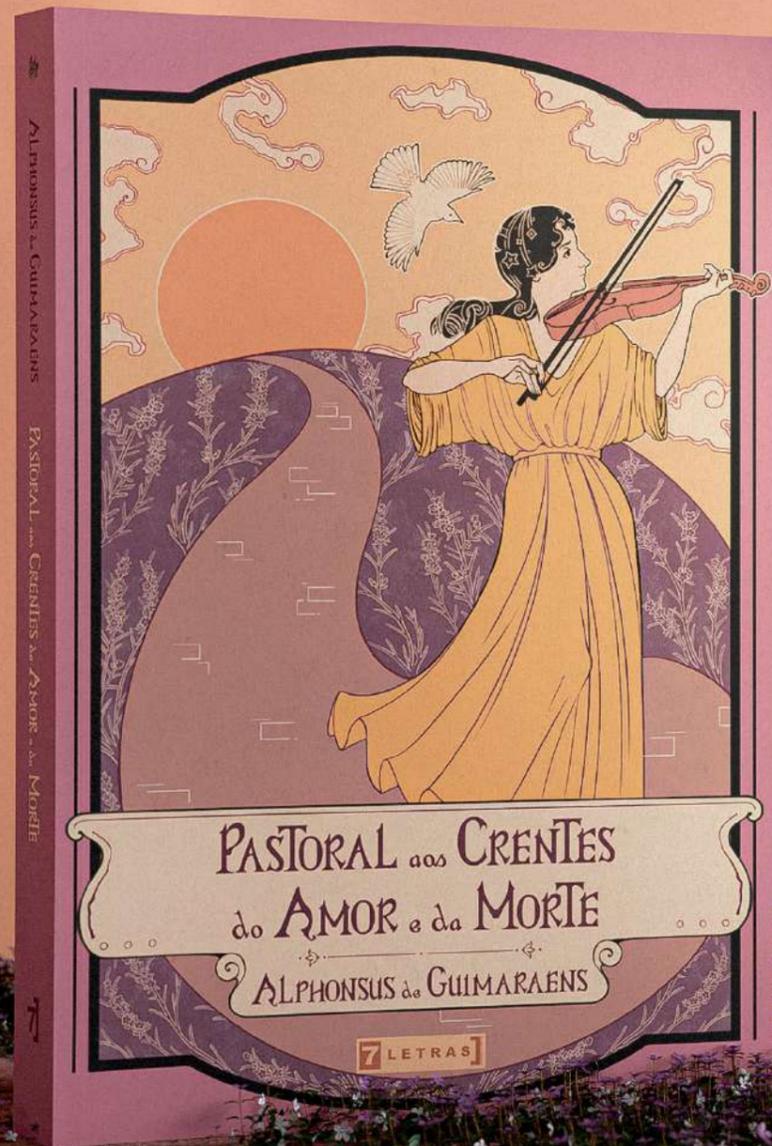
ALPHONSUS de GUIMARAENS

7 LETRAS

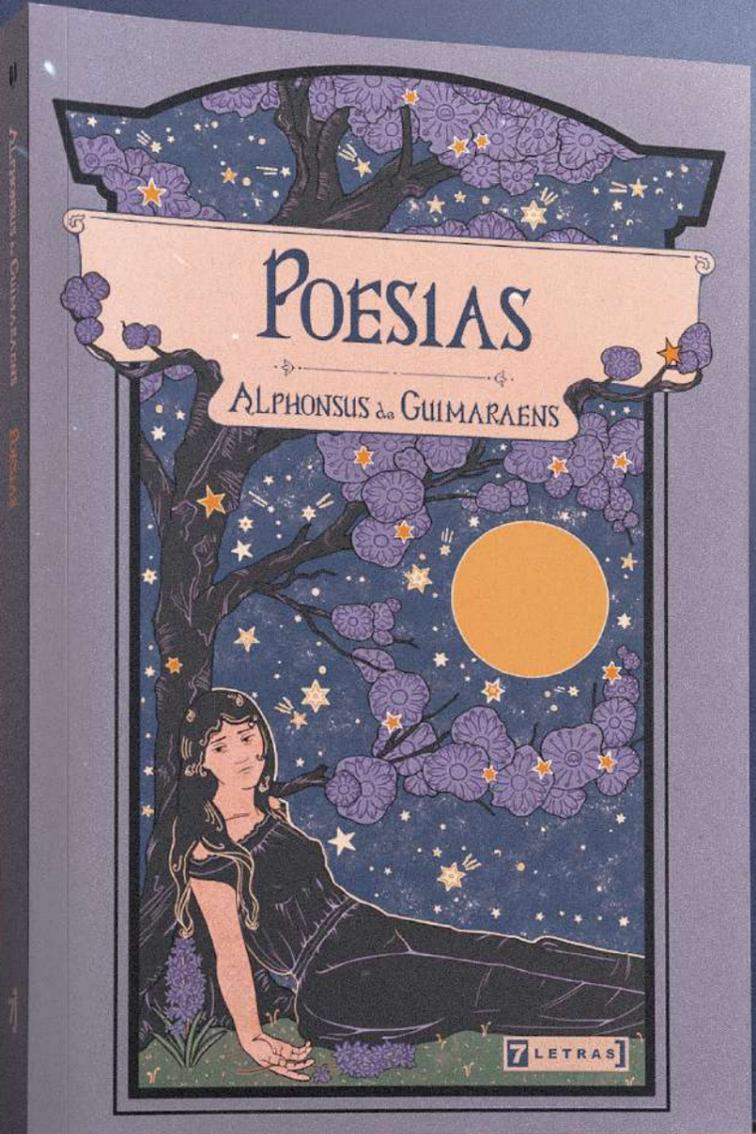


ALPHONSUS de GUIMARAENS PAUVRE LYRE

7







ALPHONSUS de GUIMARAENS POESIAS 7

10

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Este trabalho propôs um exercício experimental de nova programação visual para as capas dos livros do autor simbolista Alphonsus de Guimaraens, baseado, principalmente, nos estudos da memória gráfica. Esse projeto foi especialmente proveitoso para compreender as inúmeras possibilidades que podem ser alcançadas através da pesquisa com base nos estudos da memória gráfica, e como ela pode contribuir para a renovação da linguagem visual do design contemporâneo.

Com os resultados obtidos, acredito que a competência de ampliação das possibilidades gráficas pôde ser valorizada, assim como o valor de atratividade visual. Além disso, as peças gráficas serviram como alicerce visual para reviver o trabalho de dois grandes nomes da literatura e do design do cenário brasileiro.

Quanto a adequação do estilo gráfico de Eliseu Visconti neste projeto, foi constatado que tanto a linguagem visual quanto a tipografia do designer foram coerentes com a obra do poeta. Chegou-se a essa conclusão sobre a linguagem gráfica, principalmente, pela força dos grafismos de Visconti em corresponder ao semblante melancólico dos livros de Guimaraens, bem como pela capacidade desses grafismos em reproduzir os elementos poéticos presentes nos versos do simbolista.

A respeito da tipografia desenvolvida, julga-se que ela foi capaz de complementar as sensações transmitidas através das ilustrações por meio de cores e formas. Além disso, sua característica embelezada e a presença feminina também conduziram relação com a poesia. Em termos estéticos, os letramentos desenvolvidos espelharam sua referência no passado e estão em harmonia com o estilo gráfico das capas, não causando incoerência visual.

Conclui-se sobre este projeto, que as investigações acerca dos diversos tópicos que envolveram a pesquisa foram determinantes para atingir resultados conectados com sua referência no passado, bem como para permitir a sua inserção com naturalidade no presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Raul Azevedo de. **Simbolismo Brasileiro: Correspondências e Divergências**. Revista ao pé da Letra, Universidade Federal de Pernambuco, v. 6.1, p. 97-105, 2004.

BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957. p. 43.

BRISOLARA, Daniela Velleda. **Proposição de um modelo analítico da tipografia com abordagem semiótica**. InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação v.6, n.2. 2009.

BUENO, Guilherme. **Uma Semana Comum de Arte Moderna: a Experiência de Modernidade e os Primeiros Arranha-céus do Rio de Janeiro**. 13º seminário Docomomo – outubro de 2019. Bahia. 2019.

CAMARGO, Mário de (org.). **O começo da modernidade**. In: Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história. São Paulo: Bandeirantes Gráfica/EDUSC, 2003. p. 39-69.

CANTARELLI, Lígia Cosmo. **A Belle Époque da editoração brasileira: um estudo sobre a estética art nouveau nas capas de livros do início do século XX**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2006.

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 1ªed. 2005.

CARDOSO, Rafael. **Forma em Fluxo: Transformações na Concepção Estética do Objeto no século XIX**. Tese (Mestrado em História da Arte) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, Rio de Janeiro, 1991. p. 117-160.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Editora Blucher, 2008.

FARIAS, Priscila & BRAGA, Marcos da Costa (orgs.). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.

FARIAS, Priscila Lena 2004. **Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica**. Anais do P&D Design 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (versão em CD-Rom sem numeração de página). FAAP: São Paulo.

GOLDSMITH, Evelyn. **Comprehensibility of illustration - an analytical model**. Information design Journal. Vol. 1, 1980, p. 204-213.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Atica, 1994.

GOMES, Ronaldo Tavares. **Análise do poema “A Catedral”, de Alphonsus de Guimaraens**. Revista Veritas, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2009. p. 79.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. **Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Obra completa. **Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho**. Introdução de Eduardo Portella. Notas biográficas de João Alphonsus. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro. José Aguilar, 1960.

HOLLIS, Richard. **Da arte gráfica ao design: 1890 a 1914**. In Design gráfico: uma história concisa São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 5-33.

KOPP, Rudnei. **Design gráfico cambiante: a instabilidade como regra**. Revista FAMECOS, 9 (18), 2008. p. 106-117.

LESSA, Washington Dias. **Modos de formalização do projeto gráfico: a questão do estilo**. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - setembro de 2005. Rio de Janeiro: UERJ. 2005.

LIMA, Guilherme Cunha. **Um precursor do moderno design brasileiro**: Eliseu Visconti. I Congresso internacional de Pesquisa em Design. [s.l.], 2002.

LISBOA, Henriqueta. **Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

LOBATO, Monteiro. **Uma velha praga**. O Estado de São Paulo. São Paulo, 12 de novembro de 1914.

MACKINTOSH, Alastair. **O simbolismo e o art nouveau**. Barcelona: Labor, 1977.

MASSAUD, Moisés. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo, Cultrix, 32. ed. 2003.

MATTAR, Luciana Lischewski. **O design de livro das editoras independentes paulistanas**. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2020.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **Art Nouveau**. In História do Design Gráfico. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 243-283.

MELO, Chico Homem de & RAMOS, Elaine (orgs). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Estudos Históricos, v.23, n.45, p. 11-36, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. **Visconti e o Simbolismo**. In: Eliseu Visconti – A arte em movimento. Rio de Janeiro: Holos, 2012. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/textos/luciano-migliaccio/>>. Acesso em: 4 de maio de 2022.

MORAES, Didier Dominique Cerqueira Dias de. **Uma trajetória do design do livro didático no Brasil**: a Companhia Editora Nacional, 1926-1980. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2016. p. 65-77.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2v.

PACE, Tácito. **O simbolismo na poesia de Alphonsus de Guimaraens**. Belo Horizonte: Comunicação, 1984.

PAULA, João Eustáquio Evangelista de. **A memória da Antiguidade Clássica na escrita de Alphonsus de Guimaraens**. Cadernos CESPUC de Pesquisa, PUC Minas, Belo Horizonte, 1º sem. 2017, n. 30, p. 46-56.

PAULA, João Eustáquio Evangelista de. **A memória do Simbolismo na obra de Alphonsus de Guimaraens**. Dissertação (Pós-graduação) - Assis: Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP, 2017. p. 73-78.

RENNÓ, Fernandes Eleonora. **A poesia de Alphonsus de Guimaraens: ensaio de interpretação**. Revista literária do corpo discente da Universidade Federal de Minas Gerais, ano 1, n.1, 1966.

SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe & FARIAS, Priscila Lena. 2005. **Um panorama das classificações tipográficas**. Estudos em Design, v.11, n.2, p. 67-81.

SILVA, Maurício. **Esplendor ornamental: a estética art nouveau nos livros e revistas pré-modernistas brasileiros**. Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2011.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. **O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens: uma leitura do Septenário das Dores de Nossa Senhora**. Belo Horizonte, 2009.

VIEIRA, Liliâne de Castro. **Ouro Preto e o século XIX: o mito da decadência**. Revista CPC, n.22, São Paulo, 2016. p. 149-153.

VILLAS-BOAS, André. **Sobre Análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico**. ARCOS DESIGN 5 – dezembro de 2009. Rio de Janeiro: UFRJ. 2009.

