

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS**

**“OLHOS DO ESPIRITO”
UMA LEITURA DAS CAPAS DE
DOM CASMURRO DE MACHADO DE ASSIS**

IARA CARNEIRO TABOSA PENA

ORIENTADOR: PROFESSOR DR. RICARDO ARAÚJO

**BRASÍLIA
2012**

IARA CARNEIRO TABOSA PENA

**“OLHOS DO ESPIRITO”
UMA LEITURA DAS CAPAS DE
DOM CASMURRO DE MACHADO DE ASSIS**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL/UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo

**BRASÍLIA
2012**

IARA CARNEIRO TABOSA PENA

**“OLHOS DO ESPIRITO”
UMA LEITURA DAS CAPAS DE
DOM CASMURRO DE MACHADO DE ASSIS**

Banca Examinadora:

Professor Dr. Ricardo Araújo
Universidade de Brasília - UnB
Presidente da Banca

Professor Dr. Sidney Barbosa
Universidade de Brasília - UnB
Examinador Interno

Professor Dr. Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy
Centro Universitário de Brasília - UniCeub
Examinador Externo

Professor Dr. André Luiz Gomes
Universidade de Brasília - UnB
Suplente

**BRASÍLIA
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA

Pena, Iara Carneiro Tabosa.

“Olhos do Espírito” - uma leitura das capas de *Dom Casmurro* de Machado de Assis / Iara Carneiro Tabosa Pena. 1 ed. Brasília, 2012.
p. 135

Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília
– UnB, Instituto de Letras, 2012.

Orientador: Ricardo Araújo.

1. Literatura Brasileira 2. Teoria Literária. 3. Estética da Recepção. 4.
Capas de Livros.

I. ARAÚJO, Ricardo (Orientador). II. Universidade de Brasília,
Instituto de Letras. III. Título

*À minha Mãe Antônia pela parceria,
Pelo exemplo de fé, perseverança e otimismo.
Muito Obrigada.
Eu te amo!*

AGRADECIMENTOS

A DEUS,

Pela força de todos os dias...

AOS MEUS FAMILIARES,

Que muitas vezes sem entender meus objetivos aceitaram e entenderam minha ausência, apoiando integralmente a minha caminhada.

Ao meu esposo Pena e meus filhos: Luiz Felype, Luiz Fernando, Luiza Helena, Rodrigo e Felipe.

Ao meu sobrinho amado Murilo.

AO ORIENTADOR,

Professor Dr. Ricardo Araújo, pessoa fundamental nesta trajetória: pelo apoio, pela confiança, pela parceria em todos os momentos.

AOS PROFESSORES,

Que contribuíram para minha aprendizagem e conhecimento para que chegasse a esse ponto. Meus sinceros agradecimentos.

AS MINHAS AMIGAS,

Pela cumplicidade e os cafés nos momentos mais tensos, na esperança de relaxar, compartilhando alegrias, incentivos e boas risadas.

Luciana, Juliana, Rejane, Denise, e Aline, sempre presentes e companheiras.

AOS FUNCIONÁRIOS,

Pelo apoio administrativo, sanando todas as minhas dúvidas e angústias, sempre com uma palavra de incentivo. Um beijo Dora, Ana e Luciana.

RESUMO

Pretende-se com esse estudo pesquisar o papel da recepção da imagem inserida na obra literária, abordando duas perspectivas: a recepção que o ilustrador tem da obra literária, retratando-a nas capas e a leitura que o leitor faz das mesmas em relação à narrativa. A possibilidade de uma interpretação a partir da estética da recepção – tendo como fio condutor o estudo de oito edições da obra *Dom Casmurro* (1899-1900) de Machado de Assis –, de imediato aponta para uma leitura que conduz os leitores de certo modo a se identificarem de forma especular nas ilustrações, nas cores, nos diagramas, nos temas, ou seja, nos elementos que compõem as capas. A pesquisa é fundamentada nas ideias de Hans Robert Jauss da Estética da Recepção publicadas no livro *A leitura e o leitor: textos de estética da recepção* de Luiz Costa Lima e no livro *Estética da Recepção e História da Literatura* de Regina Zilberman. Jauss apresentou a importância do leitor para construir, a partir da composição de diversos códigos, a significação da obra literária. Dessa forma, o trabalho tem como fulcro o estudo das capas tipográficas e ilustradas de *Dom Casmurro* (1900) publicadas nos séculos XIX e XX e sua relação com o processo de significação dessas capas para leitura do texto e vice-versa. Levou-se em conta também o significado que Gerard Genette confere à paratextualidade em seu livro *Palimpsesto*, em especial às capas dos livros, como elementos que integram a leitura sendo estas consideradas imagens que também participam do modo de compreensão narrativa. Nesse sentido, uma pequena digressão será feita em direção ao reino da xilogravura: os autores Laurence Hallewell, Douglas C. McMurtrie, Chico Homem de Melo, Elaine Ramos e Rafael Cardoso foram utilizados como aporte teórico para embasar essa digressão. A crítica literária sobre o romance *Dom Casmurro* foi norteada pelas publicações ocorridas no final do século XIX início do século XX, documentada pelos autores Alfredo Pujol, Hélio de Seixas Guimarães, Roberto Schwarz, entre outros.

Palavras-chave: Capa de Livros, Imagem, Narrativa, Paratextualidade.

ABSTRACT

This dissertation aims to research the role of the reception of the image inserted in the literary work, addressing two perspectives: the reception that of the literary work by the illustrator, as depicted in the covers, as well as the interpretation by the reader as he associates the covers with the content of the narrative. The possibility of an interpretation based in the aesthetics of reception – having as a guiding thread the analysis of eight editions of the novel *Dom Casmurro* (1900), by Machado de Assis –, immediately points towards a way of reading which, in a way, leads readers to identifying themselves, as a kind of reflection, with the illustrations, colors, diagrams, themes, in other words, in the elements that compose the covers. The research is based on Hans Robert Jauss' ideas of the Aesthetics of Reception published in the book *A leitura e o leitor: textos de estética da recepção* [*Reading and reader: texts of Aesthetic of Reception*], by Luiz Costa Lima and in the book *Estética da Recepção e História da Literatura* [*Aesthetic of Reception and History of Literature*], by Regina Zilberman. Jauss showed the importance of the reader as he constructs the meaning of the literary text from the composition of various codes. Thus, the core work is the study of the typographic and illustrated covers of *Dom Casmurro* (1899-1900), published in the nineteenth and twentieth centuries in relation to the process of signification of those covers to the reading of the text and vice versa. The analysis takes into account the concept of *paratextuality* employed by Gerard Genette in his book *Palimpsestos* [*Palimpsests*], which includes the role of pictures in the comprehension of the narrative. In this sense a slight digression will be made toward the realm of wood engraving: the reflections of authors like Lawrence Hallewell, Douglas C. McMurtrie, Chico Homem de Melo, Elaine Ramos and Rafael Cardoso were used as theoretical basis to support this digression. The literary criticism on the novel *Dom Casmurro* was guided by papers published in the late nineteenth and early twentieth century, as documented by the authors Alfredo Pujol, Hélio de Seixas Guimarães, Roberto Schwarz, among others.

Keywords: Book Cover, Image, Narrative, Paratextuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 Gravura de Ackermann von Böhmen, 1460.....	18
Ilustração 2 Gravura Colorida de Ackermann von Böhmen, 1460.....	18
Ilustração 3 Gravura da Leben der Heiligen (Wintertheil) de Voragine, 1471.....	19
Ilustração 4 Gravura do Speculum Humanae Salvationes, cerca de 1473.....	19
Ilustração 5 St Jerome, 1492. De Albrecht Dürer	20
Ilustração 6 Melancholia, 1514. De Albrecht Dürer.....	20
Ilustração 7 Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, 1498.	21
Ilustração 8 Hypnerotomachia, 1499 - Autoria atribuída a Francesco Colonna.....	22
Ilustração 9 Thewerdanck, 1517. Xilogravura.....	23
Ilustração 10 Thewerdanck, 1517. Xilogravura.....	23
Ilustração 11 Thewerdanck, 1517. Xilogravura.....	23
Ilustração 12 Thewerdanck, 1517. Xilogravura.....	23
Ilustração 13 Marília de Dirceo, 1792.	24
Ilustração 14 Marília de Dirceo, 1810.	24
Ilustração 15 Revista Ilustrada nº 01, 1876.....	26
Ilustração 16 Carta ao autor das “Festas Nacionaes”.....	27
Ilustração 17 O Ermitão da Glória, 1895.	27
Ilustração 18 Dom Casmurro, 1899-1900.....	31
Ilustração 19 Dom Casmurro, 1899-1900.....	31
Ilustração 20 Chrysalidas, 1864.	33
Ilustração 21 Contos Fluminenses, 1870.	33
Ilustração 22 Phalenas, 1870.....	33
Ilustração 23 Ressurreição, 1872.	33
Ilustração 24 Histórias da Meia Noite, 1873.....	34
Ilustração 25 Helena, 1876.....	34
Ilustração 26 Quincas Borba, 1891.	34
Ilustração 27 Esaú e Jacob, 1904.	34
Ilustração 28 Revista A Maçã, 1925.	35
Ilustração 29 Revista A Maçã, 1925.	35
Ilustração 30 Revista Para Todos..., 1927.....	36

Ilustração 31 Revista Para Todos..., 1927.....	36
Ilustração 32 Revista Para Todos..., 1927.....	37
Ilustração 33 Revista Para Todos..., 1927.....	37
Ilustração 34 Vergastas, 1889.....	38
Ilustração 35 Saci-Pererê, 1918.....	40
Ilustração 36 Urupês, 1918.....	40
Ilustração 37 Alma Tropical, 1928.....	43
Ilustração 38 Últimas Cigarras, 1915.....	44
Ilustração 39 Nós, 1917.....	45
Ilustração 40 Nós, 1917.....	45
Ilustração 41 Nós, 1917.....	46
Ilustração 42 Falsos Trophéos de Ituzaingó, 1920.....	47
Ilustração 43 A Loucura Sentimental, 1930.....	49
Ilustração 44 Conduta Sexual, 1934.....	50
Ilustração 45 Crime e Castigo.....	51
Ilustração 46 Uma Confissão.....	52
Ilustração 47 A Mãe.....	53
Ilustração 48 Cahetés, 1933.....	55
Ilustração 49 Cacau, 1933.....	56
Ilustração 50 Suor, 1934.....	57
Ilustração 51 Doidinho, 1934.....	57
Ilustração 52 O Moleque Ricardo, 1935 a 1939.....	58
Ilustração 53 Usina, 1935 a 1939.....	58
Ilustração 54 A luz no subsolo, 1935-1939.....	58
Ilustração 55 Curiango, 1935-1939.....	58
Ilustração 56 Macunaíma, 1935-1939.....	59
Ilustração 57 Vidas Secas, 1938.....	60
Ilustração 58 Memórias do Cárcere – V.1, 1953.....	61
Ilustração 59 Memórias do Cárcere – V.2, 1953.....	61
Ilustração 60 Memórias do Cárcere – V.3, 1953.....	61
Ilustração 61 A Rosa do Povo, 1940.....	63
Ilustração 62 Fogo Morto, 1940.....	63

Ilustração 63 Ar do Deserto, 1940.	64
Ilustração 64 O Visionario, 1940.	64
Ilustração 65 Assunção de Salviano, 1940.....	64
Ilustração 66 Estrella Solitaria, 1940.	64
Ilustração 67 Contos Fluminenses, 2005.	66
Ilustração 68 Histórias Sem Data, 1999.....	66
Ilustração 69 Memorial de Aires, 2008.....	67
Ilustração 70 Páginas Recolhidas, 1990.....	67
Ilustração 71 Casa Velha, 1999.....	67
Ilustração 72 Relíquias de Casa Velha, 1990.....	67
Ilustração 73 Helena, 1997.....	68
Ilustração 74 Relíquias de Casa Velha, 1997.....	68
Ilustração 75 Ressurreição, 1997.	69
Ilustração 76 Histórias da Meia Noite, 1997.....	69
Ilustração 77 Dom Casmurro, 1997.	69
Ilustração 78 Iaiá Garcia, 1997	69
Ilustração 79 Dom Casmurro, 2006.	85
Ilustração 80 Capa: Alberto Teixeira - Dom Casmurro, 1967.....	87
Ilustração 81 Capa: Eugenio Colonnese - Dom Casmurro, 1976.	90
Ilustração 82 Capa: Cláudio Martins. Dom Casmurro, 1992.....	92
Ilustração 83 Capa: César Landucci. Dom Casmurro, 1994.....	95
Ilustração 84 Capa: José A. Martins. Dom Casmurro, 2005.....	97
Ilustração 85 Capa: Ettore Bottini – Dom Casmurro, 1997.....	100
Ilustração 86 “Casamento no Fotógrafo”, 1879.....	103
Ilustração 87 Capa: Ary A. Normanha. Dom Casmurro, 2002.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 ESPELHOS DO TEMPO.....	17
CAPÍTULO 2 SÉCULO XIX: O INÍCIO DA TIPOGRAFIA NO BRASIL	24
2.1. Editora B. L. GARNIER.....	28
2.2. Obras Machadianas publicadas pela Editora GARNIER.....	31
CAPÍTULO 3 SÉCULO XX: AS ILUSTRAÇÕES NO BRASIL	35
3.1. A ilustração: elemento na composição dos livros no Brasil	37
3.2. Tomás Santa Rosa: o virtuoso na “arte do livro”	54
3.3. As obras de Machado de Assis no reino da Coleção	65
CAPÍTULO 4 A CAPA COMO ELEMENTO DO CONTEÚDO	71
CAPÍTULO 5 A CAPA DO LIVRO COMO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DO LEITOR.....	73
CAPÍTULO 6 CRÍTICA SOBRE O ROMANCE <i>DOM CASMURRO</i>.....	77
CAPÍTULO 7 CAPAS E IMAGENS EM <i>DOM CASMURRO</i>	84
7.1. Espaço	84
7.2. Tempo	87
7.3. Espelhamento: o quadro.....	89
7.4. Aproximação: sedução, o enlace do laço.....	92
7.5. O que capta a capa sobre Capitu?	94
7.6. Um olhar de cigana oblíquo e dissimulado.....	96
7.7. Analogia: união.....	100
7.8. Externo: do outro lado do quadro	105
CONCLUSÕES.....	108
REFERÊNCIAS.....	110
ANEXOS.....	114

INTRODUÇÃO

Esta dissertação parte do pressuposto de que os recursos imagéticos empregados nas capas do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, constituem uma importante leitura da obra, ora induzindo o leitor a aceitar uma versão do enredo, ora instigando a sua curiosidade e a sua imaginação acerca daquilo que o texto narra. Procura-se aqui verificar a relação existente entre *capista*, a obra e a linguagem visual empregada pelo artista na capa e também verificar como ocorre à recepção do leitor diante dos elementos visuais disponíveis na capa da obra.

As capas de *Dom Casmurro* analisadas neste estudo foram adquiridas em diversos sebos, livrarias, e bibliotecas, independentemente de publicação, editora e edição. A preocupação era encontrar o maior número de capas diferentes, para ilustrarmos a diversidade de interpretações dos ilustradores. Muitas delas não retratam a trama do romance, enquanto outras são literais.

Para a análise, foram selecionadas as capas mais representativas em relação ao texto e a imagem. A classificação se deu por ano de publicação das obras, pelo conjunto de capas que retratam as personagens, principalmente Capitu, o casamento, a família, a residência e a questão da possível traição. Algumas não têm o ano de publicação, portanto foram excluídas das análises e colocadas nos anexos para ilustração.

Esse trabalho tem como objetivo analisar a produção das capas da obra *Dom Casmurro* e seus efeitos sobre o leitor para a leitura da obra. Pretende-se descobrir como a recepção do *capista* em relação ao texto literário pode contribuir com o imaginário do leitor em outro código, no caso a imagem. É sempre uma tarefa muito difícil, principalmente quando se aborda um assunto que une duas áreas: Literatura e Artes Visuais.

Várias críticas e opiniões sobre a obra *Dom Casmurro* influenciaram as ilustrações das capas, visto que as colocações sempre colocavam em dúvida a integridade e a honestidade de Capitu.

Podemos observar que, no decorrer dos anos, a opinião sobre a grande polêmica do enredo de *Dom Casmurro* foi representada nas capas dos livros pelas editoras como forma de chamar atenção do leitor e de tornar o produto mais instigante, interessante.

No decorrer dos anos, as capas narram a história de Bento Santiago, Capitu e Escobar, personagens centrais da trama, ora colocando-os juntos, caso da Editora Ática¹, ora isolando Capitu, caso de duas das oito capas escolhidas², ora flagrando algum detalhe do casal – seja na infância³, seja na intimidade⁴ –, como é o caso da capa que traz o penteado. Em todas elas, cenas do livro são ilustradas pela percepção do *capista*, ou seja, cada *capista* passa para o leitor sua recepção e interpretação sobre o texto na tentativa de conduzir o olhar e o imaginário do leitor à personificação da narrativa.

Por meio das capas abordadas nesse trabalho, podemos traçar um olhar que nos conduz à história narrada: da infância a suspeita ou mesmo à certeza da suposta traição. Um dos fatores relevantes observados no decorrer do trabalho foi à ausência de uma capa que nos indicasse a inocência de Capitu. Normalmente as capas nos conduzem a colocar em dúvida sua honestidade e fidelidade. Não podemos esquecer que o livro é narrado por Bento Santiago e que esse dado repercute para os leitores da obra há, pelos menos, cinquenta anos por conta da crítica literária.

Essa possibilidade de lermos a obra literária por outro código, no caso o das artes plásticas, abre-nos três vertentes para serem estudadas com mais profundidade. Em primeiro lugar, a interpretação do leitor através do seu imaginário criando seu próprio entendimento ou a conivência com a intenção dos *capistas*; em segundo, a intenção dos *capistas* de influenciar os leitores através das ilustrações dispostas na capa, de forma estratégica; em terceiro, a preocupação das editoras em tornar o livro mais atraente, com foco no mercado editorial.

As capas dos livros começaram a receber mais atenção no início do século XX proliferando-se e tendo seu apogeu na segunda metade do século XX pelas mãos de

¹ Coleção Série Bom Livro, publicada em 2002 pela Editora Ática.

² Coleção Grandes Leituras, publicada em 1994 pela Editora FTD; Coleção Universo da Literatura, publicada em 2005 pela Editora Companhia dos Livros;

³ Coleção Obras Escolhidas de Machado de Assis, publicada em 1967 pela Editora Cultrix.

⁴ Coleção Autores Célebres da Literatura Brasileira, publicada em 1992 pela Editora Garnier.

ilustres *capistas*, principalmente Santa Rosa, virtuoso na “arte do livro”. As capas deixam de ser vistas apenas como proteção para o livro, para integrarem também o texto. Uma das funções da capa abordada neste trabalho é a de despertar no leitor o universo da imaginação a partir das suas relações vivenciadas, que são refletidas na leitura da linguagem visual exposta nas capas, aguçando sua curiosidade antes mesmo de começar a ler a obra.

Essa pesquisa propõe-se também a apresentar um novo olhar sobre a obra literária, considerando o trabalho dos *capistas* no decorrer de vários anos. Por meio das imagens, esses profissionais tentam envolver o leitor e despertar seu interesse para a trama. É preciso, portanto, considerar que as capas retratam o imaginário de quem as produz diante do entendimento do texto escrito da obra.

Por intermédio da reunião e análise de capas da obra *Dom Casmurro*, editadas desde o século passado até a presente data, podemos estudar e assimilar as diversas interpretações iconográficas feitas pelos *capistas* de várias editoras e várias épocas.

O primeiro capítulo deste trabalho apresenta uma digressão no universo da xilogravura desde o século XIV apresentando a ilustração como elemento participativo do conteúdo da obra. Albercht Dürer é o principal expoente dessa prática na época.

O segundo capítulo começará relatando como a tipografia chega ao Brasil, e todo o processo de desenvolvimento dessa nova arte, a arte de ilustrar. Dentro desse cenário, a Editora Garnier, marca esse período com a publicação das obras de vários escritores nacionais, principalmente Machado de Assis.

O terceiro capítulo demonstrará que no final do século XIX no Brasil, surge uma vertente de capas de livros, tendo como investidora maior o apelo visual. A ilustração sobressai-se como legado das capas de revistas que continuam sendo produzidas, revelando grandes talentos nessa arte. Unindo dessa forma, a arte e a tecnologia, que são personificadas nos projetos mais criativo do *capista* desse período: Tomás Santa Rosa.

O quarto capítulo procura mostrar a importância da capa na confecção do livro, seu conceito dentro da paratextualidade e como esse invólucro do livro abriu caminhos

para a profissionalização dos *capistas* e o surgimento de uma nova profissão, o *design gráfico*.

O quinto capítulo apresentará a importância do leitor como fruidor a partir da composição de diversos códigos, a significação da obra literária. Dessa forma, o trabalho tem como fulcro o estudo das capas tipográficas e ilustradas de *Dom Casmurro* (1899-1900) publicadas nos séculos XIX e XX e sua relação com o processo de significação dessas capas para leitura do texto e vice-versa.

No sexto capítulo serão expostas as críticas feitas ao romance *Dom Casmurro* no final do século XIX início do século XX.

Por fim, o sétimo e último capítulo apresentará as capas selecionadas dentre tantas outras. É feita a análise dos elementos estéticos dentro do universo visual. Procura-se também fazer a relação da capa com o texto, a partir da percepção e da interpretação do *capista*.

CAPÍTULO 1 | ESPELHOS DO TEMPO

A linguagem visual estaria assentada no desenvolvimento da técnica livresca, registrando e para tanto se deve retomar sua história nos primórdios da evolução da gravura ou das ilustrações, assim uma pequena digressão deve ser feita em direção ao reino da xilogravura. O texto é acompanhado da ilustração registrando a história contada nos livros, espelhando feitos vividos a cada tempo.

A impressão de xilogravuras eleva-se na Europa no século XIV, século esse marcado pela Peste Bubônica, mais conhecida como a Peste Negra que assolou a Europa dizimando segundo alguns pesquisadores um terço da população. A gravura era utilizada nos panfletos distribuídos nessa época com diversos temas, um deles era a impressão de orações de proteção contra a Peste Negra, ilustrando de diversas maneiras a triste realidade da morte, da fatalidade.

Antes da invenção da imprensa, a arte da xilogravura já era conhecida e praticada, conforme destaca McMurtrie (1965) nas seguintes linhas:

Embora a impressão de tipos e a de xilogravuras estivessem tecnicamente coordenadas, e a ideia de ornamentar os livros já estivesse bem estabelecida pelo costume de se iluminarem obras manuscritas, nenhum impressor começou a ilustrar com xilogravuras senão quinze anos depois da tipografia ter tido aplicação prática; e mesmo então só um homem tentou a experiência, aparentemente revolucionária, e o que lhe seguiu o exemplo só se aventurou a fazer livros ilustrados onze anos depois (McMURTRIE, 1965, p. 259).

Segundo McMurtrie (1965) Albrecht Pfister foi responsável pela publicação em 1460 do livro *Ackermann von Böhmen*, de Johannes von Saaz em Bamberg na Alemanha. A primeira edição do livro foi planejada para que pudesse ser ilustrado de forma precisa e convenientemente.

Ackermann, protagonista do livro, personifica o processo de morte. O tema da morte está presente em toda a narrativa através das gravuras impressas para o miolo do livro, ilustrando a disputa e a proposta que Ackermann faz a morte para que ela devolva ou compense o falecimento de sua esposa Margaret.

A xilogravura mais conhecida de Albrecht Pfister traz a Morte sentada no trono como uma rainha, tendo ao lado esquerdo um viúvo com o filho (Ackermann e seu filho), e à direita, o corpo da mulher num caixão aberto (Margaret, esposa de Ackermann) ilustrando a personificação da morte e a disputa com Ackermann. “Todas as xilogravuras de Pfister são de simples contorno e foram desenhadas para se colorirem à mão, talvez na tipografia onde se faziam os livros. Praticamente todos os exemplares da obra foram coloridos desta maneira” (McMURTRIE, 1965, p. 261).



Ilustração 1 | Gravura de Ackermann von Böhmen, 1460
Impresso por Albrecht Pfister, Bamberg
Fonte: McMurtrie, p. 260 (1965)

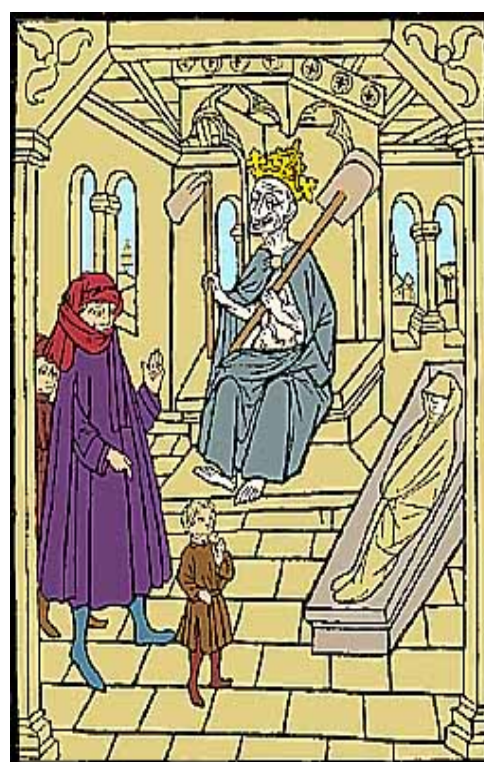


Ilustração 2 | Gravura Colorida de Ackermann von Böhmen, 1460
Impresso por Albrecht Pfister, Bamberg
Fonte: Bibliotheca Augustana

Em 1471 aparece à obra *Wintertheil da Leben der Heiligen* ou *Vidas de Santos de Voragine*, o primeiro livro ilustrado por Günter Zainer, depois de ter vencido todas as dificuldades e disputas de jurisdição e com o apoio dos bons ofícios do Abade de SS. Ulrich a Afra, licença definitiva para ilustrar livros. Dois anos depois, a pedido do Abade SS. Ulrich a Afra, Zainer imprimiu com seu próprio material e junto com os monges uma edição ilustrada do *Speculum Humanae Salvationes*.

McMurtrie (1965) referencia que:

Zainer imprimiu muitos outros livros bem ornamentados antes do seu falecimento, em 1478, entre os quais se contava uma Bíblia em fólio, escrita em alemão, que foi uma das três Bíblias ilustradas mais antigas impressas na Alemanha; mas as gravuras eram representadas em grande parte por iniciais ornamentadas, as eternizadas iluminuras (McMURTRIE, 1965, p. 262).



Ilustração 3 | Gravura da *Leben der Heiligen* (Winterheil) de Voragine, 1471
Impressa por Günther Zainer, em Ausburgo
Fonte: McMurtrie, p. 263 (1965)

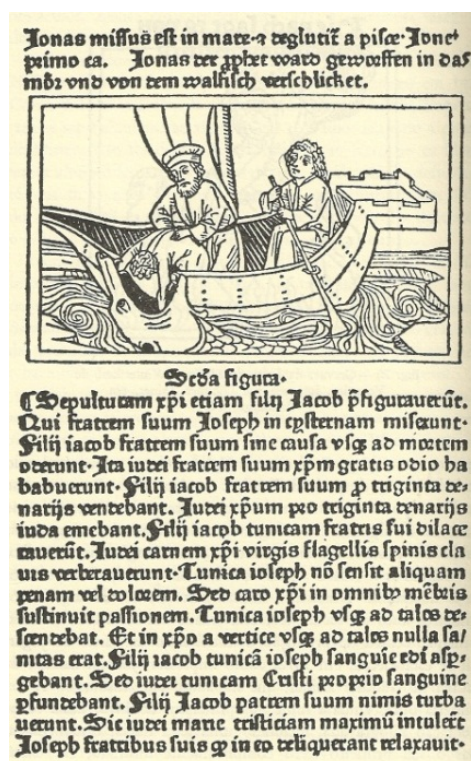


Ilustração 4 | Gravura do *Speculum Humanae Salvationes*, cerca de 1473
Impressa por Günther Zainer, em Ausburgo
Fonte: McMurtrie, p. 264 (1965)

A produção de livros ilustrados nas cidades de Ausburgo e Ulm situadas na Alemanha influenciaram as xilogravuras produzidas na cidade de Basileia na Suíça. No período de 1476 até 1491 a produção dos livros ilustrados em Basileia era marcada por obras vulgarizadas e obras com estampas de qualidade medíocre nos livros impressos.

No período de 1492 a 1494 o jovem Albrecht Dürer reside em Basileia, fomentando uma nova virtuosidade na ilustração de livros.

As Epistolas publicadas por Nicolaus Kesler em 1492, um dos principais trabalhos de Dürer, traz nas costas da prancha original a xilogravura de S. Jerónimo com sua assinatura.

Albrecht Dürer regressa a sua cidade natal de Nuremberge em 1494, encontra uma grande produtividade de ilustrações com o intento de registrar as primitivas publicações da imprensa. Esse compêndio foi chamado de *A Crônica de Nuremberge*, uma edição alemã de 645 xilogravuras de vários ilustradores. Os livros impressos nessa época foram marcados por belas ilustrações. É considerado por muitos teóricos, inclusive McMurtrie (1965), como o auge do trabalho de Dürer.



Ilustração 5 | St Jerome, 1492. De Albrecht Dürer
Xilogravura - Albrecht Dürer
Fonte: Web Gallery of Art



Ilustração 6 | Melancholia, 1514. De Albrecht Dürer
Xilogravura - Albrecht Dürer
Fonte: Princeton.edu

McMurtrie (1965) registra que: “Houve um capítulo ainda mais brilhante na história da fabricação de livros ilustrados em Nuremberge, pois foi aqui que o grande mestre da xilogravura, Albrecht Dürer, fez muitas das suas melhores obras, entre elas St. Jerónimo e Melancholia” (McMURTRIE, 1965, p. 269).

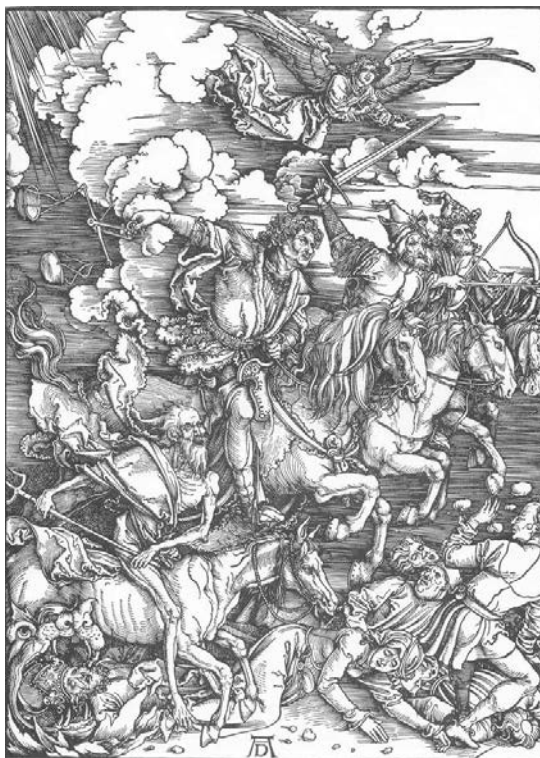


Ilustração 7 | Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, 1498.
De Albrecht Dürer
A Revelação de St. João. Xilogravura 4
Fonte: Web Gallery of Art

Segundo Arthur Hind (1935) o trabalho de Albrecht Dürer já amadurecido é confirmado nas quinze grandes xilogravuras do Apocalipse impressas em 1498 onde ele cita que Dürer “encontrou na xilogravura o meio mais perfeito para a expressão do seu génio, e é talvez a maior figura em toda a história da arte” (HINT, 1935 *apud* McMURTRIE, 1965, p. 269).

Nesse processo de xilogravura e gravura é possível afirmar que o livro o mais bem ilustrado do século XV foi feito na Itália. As estampas ilustradas no livro *Hypnerotomachia*, oferecem um dos princípios fundamentais da boa ilustração, tornando-o um dos livros mais celebres. Segundo McMurtrie (1965) “as gravuras devem condizer em cor e vigor de traço com a cor e grossura do tipo, para que formem um conjunto harmonioso” (McMURTRIE, 1965, p. 279).

O livro *Hypnerotomachia*, narra à história do jovem Poliphilo que, na busca de sua amada, a ninfa Polia, é levado através de um mundo de fantasias e sonhos. Ele caminha por cidades, misteriosas florestas e labirintos se deparando com deuses, ninfas

e outros seres mitológicos, presenciando todo tipo de cena bizarra. A narrativa, que é escrita em diversas línguas compreende vários comentários e interpretações sobre arquitetura, literatura, música, misturando aventuras, pesadelos e erotismo, tornando-o um dos livros mais incompreensíveis de todos os tempos.



Ilustração 8 | Hypnerotomachia, 1499
 Autoria atribuída a Francesco Colonna
 Impresso por Aldus Manutius em Veneza
 Fonte: Bloomsbury Auctions

O livro *Thewerdanck* impresso em 1517 é considerado o livro mais belo produzido na Alemanha e, que se especializou na xilogravura. O livro uniu a tipografia e a decoração em perfeita harmonia, conforme ilustrações abaixo.

Essa digressão em torno da xilogravura serve para recompor um compasso existente entre o desenvolvimento da técnica e uma nova forma de recepção. O livro vai passar a um conteúdo mais abrangente, ou seja, aquilo que chamavam conteúdo e que agora se denomina miolo, com sua mancha, e suas peculiaridades, que retomaremos adiante, assumindo um aspecto lato, pois o conteúdo também incorporará a própria forma-capla.



Ilustração 9 | Thewerdanck, 1517. Xilogravura.
Fonte: Ebay



Ilustração 10 | Thewerdanck, 1517. Xilogravura.
Fonte: Ebay



Ilustração 11 | Thewerdanck, 1517. Xilogravura.
Fonte: Ebay



Ilustração 12 | Thewerdanck, 1517. Xilogravura.
Fonte: Ebay

CAPÍTULO 2 | SÉCULO XIX: O INÍCIO DA TIPOGRAFIA NO BRASIL

O avanço tipográfico que explode na Europa como uma nova forma de pensar o livro tem sua inserção no Brasil no século XIX no ano de 1808 com a chegada da Família Real, dando início à história do livro no Brasil. Dom João VI trás nos porões de sua esquadra máquinas tipográficas inglesas criando a Impressão Régia, a primeira “Editora” do Brasil, sob o monopólio estatal responsável pela publicação de todos os impressos dessa época dando fim ao silêncio imposto pela Coroa portuguesa a sua mais importante colônia, o Brasil, nos séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse período era proibida qualquer publicação impressa em terras brasileiras.

A primeira edição brasileira de Marília de Dirceo, do escritor português Tomás Antônio Gonzaga foi publicada em 1810 pela Impressão Régia, com 34 edições no Brasil até meados do século XIX. Esta obra, segundo Laurence Hallewell (2005), pode ser considerada o primeiro best-seller brasileiro (HALLEWELL, 2005, p. 98).



Ilustração 13 | Marília de Dirceo, 1792.
De Tomás Antônio Gonzaga
Editora: Typografia Nunesiana
Fonte: Biblioteca Brasileira

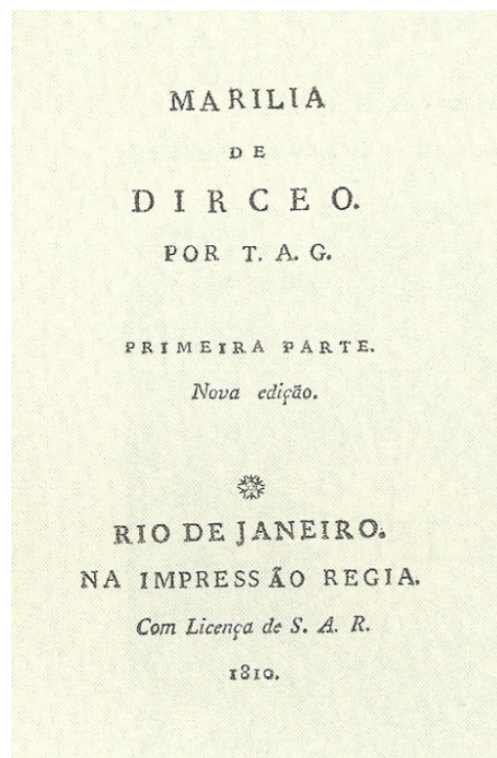


Ilustração 14 | Marília de Dirceo, 1810.
De Tomás Antônio Gonzaga
Editora: Impressão Régia
Fonte: Hallewell, p. 98 (2005)

Apesar de um longo período de silêncio, no final do século XIX o Brasil reunia um rico acervo de impressos. No início não existia um padrão, uma identidade gráfica que pudessem diferenciar cada publicação: livro, revistas e jornal. Com o tempo e a experiência adquirida até então, foi se definindo uma identidade gráfica para cada um dos impressos. O livro era caracterizado por duas vertentes: o livro nobre destinado a poucos e o livro com um grande apelo visual que era direcionado ao público em geral.

Outra característica da primeira década do século XIX foi a impressão em chumbo, com grande quantidade de tipos e de ornamentações, utilizada durante todo o século XIX e agregando a essa técnica a gravura em madeira e em metal. A partir de meados do século XIX uma nova técnica foi utilizada na reprodução de imagens – a litografia, impressão em pedra. Essa nova técnica veio contribuir substancialmente, para a qualidade e para a riqueza de detalhes das ilustrações. A litografia⁵ foi um marco na produção gráfica, sua rápida aceitação e difusão abriram caminho para as ilustrações coloridas, fazendo com que esse universo se expandisse de forma acelerada, substituindo a tipografia.

Começa assim a trajetória do *design* tipográfico no Brasil, que no início foi marcada por uma forte influência dos profissionais portugueses trazidos na esquadra de Dom João VI e por profissionais de outros países. Nesse cenário de descobertas, as revistas eram marcadas pelo trabalho do alemão Henrique Fleiuss e do Italiano Ângelo Agostini. Esse último atuou em vários periódicos com seus desenhos satíricos dedicados à política e aos costumes da época.

A década 1860 foi marcada pelo lançamento da *Revista Ilustrada*, considerada a maior revista brasileira de imagens do século XIX, comandada por Henrique Fleiuss, tendo a frente o italiano Ângelo Agostini, ilustrador, caricaturista, chargista cáustico, propiciando uma nova narrativa visual. Ângelo Agostini foi o profissional que mais influenciou o jornalismo brasileiro, atuando durante 40 anos. A segunda metade do século XIX foi considerada o período mais fértil, de grande influência e importância para a concepção e para o planejamento do processo criativo nesse cenário gráfico que a

⁵ Arte de desenhar e escrever em pedra, para obter reproduções em papel.

cada dia se afirmava. A litografia permitiu que as ilustrações e a diagramação das capas fossem ricas em detalhes. A *Revista Ilustrada* destacava-se pela influência exercida no cenário político contribuindo na luta pela causa abolicionista.

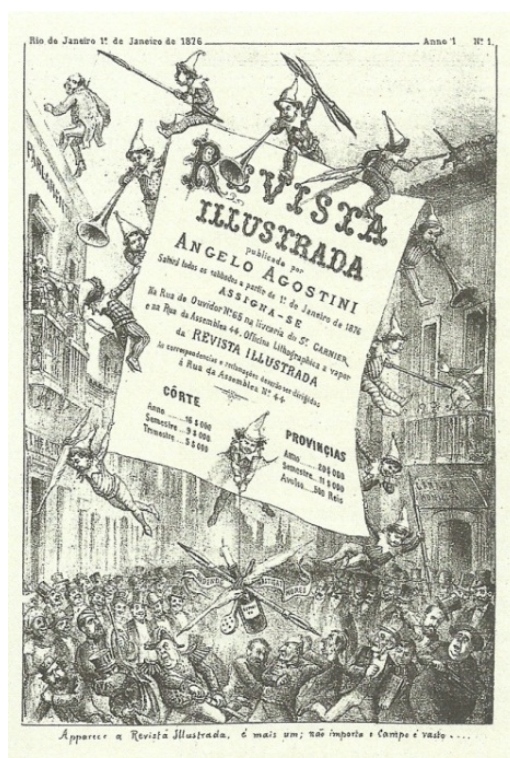


Ilustração 15 | Revista Ilustrada nº 01, 1876
 Ilustração: Angelo Agostini
 Fonte: Cardoso (Org.), p. 66 (2005)

A proliferação de publicações deu origem ao “*designer de livros*” profissional responsável pela ilustração interna e externa dos livros. Segundo Cardoso (2005), “[...] sabemos que data da década de 1830 o emprego específico dos vocábulos *design* e *designer*, em inglês, para se referir às atividades ligadas ao projeto e à configuração de artefatos industriais” (CARDOSO, 2005, p. 160).

Segundo Cardoso (2005) o termo “*designer*” está imbricado aos novos sistemas produtivos alterando e proporcionando uma nova visão sobre os meios de fabricação beneficiando vários domínios, principalmente a indústria gráfica. Apesar da litografia, os primeiros livros publicados em meados do século XIX foram impressos em chumbo usando seu arsenal de tipos, capitulares, fios, vinhetas e molduras.

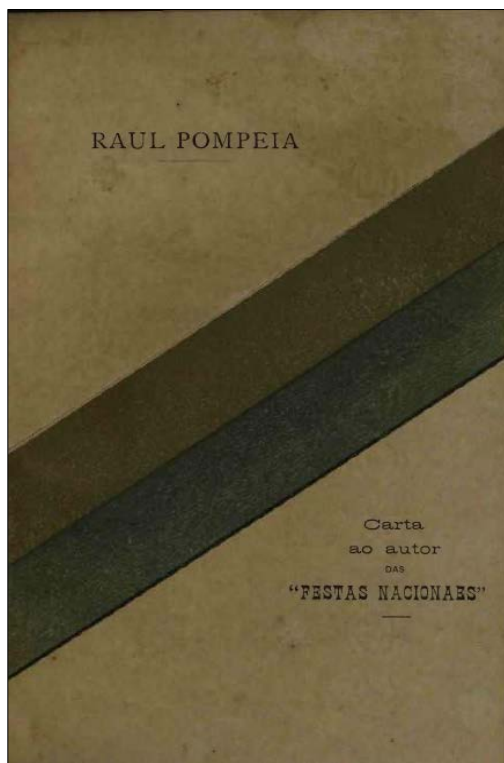


Ilustração 16 | Carta ao autor das "Festas Nacionaes".
De Raul Pompéia
Capa: Raul Pompéia - 1893
Fonte: Melo e Coimbra (Orgs.), p. 38 (2011)

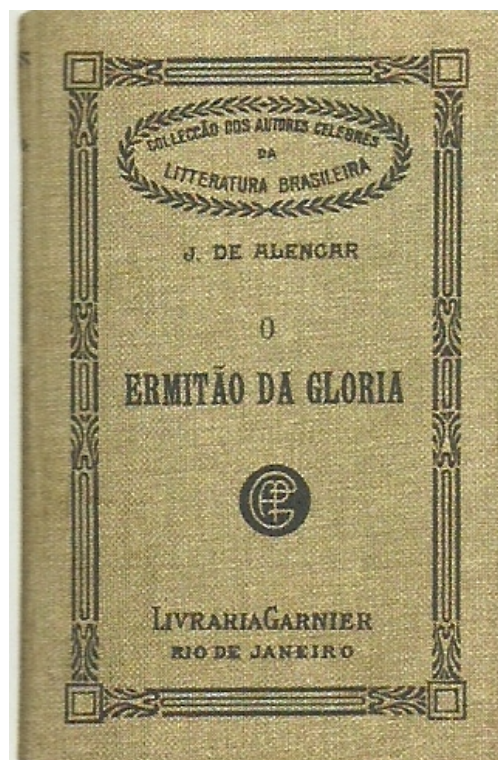


Ilustração 17 | O Ermitão da Glória, 1895.
De José de Alencar
Capa: Livraria Garnier
Fonte: Melo e Coimbra (Orgs.), p. 41 (2011)

A capa do livro *Carta ao autor das "Festas Nacionaes"* de 1893 é de autoria do escritor Raul Pompéia, assim como o livro que foi impresso pela Typographia de G. Leuzinger & Filhos, trás uma faixa bicolor atravessando à capa de uma margem a outra, onde a predominância dos elementos tipográficos é evidente. Raul Pompéia em seu livro faz uma crítica às celebrações cívicas do Brasil e aos símbolos nacionais.

Em 1895 a Editora Garnier publica em capa dura o livro *O Ermitão da Glória* de José de Alencar. A capa do livro foi impressa em Paris com a finalidade de possibilitar ao livro uma aparência respeitável, sofisticada. Sua capa é dura e influenciada pelo design e pelos recursos tipográficos franceses. A malha diagramática é literalmente tipográfica, composta por tipos (caracteres da impressa) diferentes, vinhetas e molduras com ornatos delimitando o espaço. A capa contém somente as informações necessárias para o leitor identificar a obra. Ela não faz alusão ao conteúdo do livro.

Ao contrario da interpretação da capa de autoria do escritor Raul Pompéia, que passa para o leitor uma crítica velada em relação às celebrações cívicas através da faixa dupla lembrando a simbologia da faixa presidencial.

2.1. Editora B. L. GARNIER

Baptiste Louis Garnier livreiro editor requereu há dous anos uma condecoração: o requerimento acha se desde então no Gabinete do Ministerio do Imperio. O peticionário está ha mais de vinte anos, estabelecido na Capital do Imperio; tem sido Editor da maior parte das obras scientificas, litterarias e elementares da instrucção publica q[u]e existem no paiz. Grande é o numero de autores nacionais, cujas obras não teriam visto a luz a não ser com o auxilio que o dicto Editor lhes tem prestado, comprando lhes as edições e fornecendo lhes os capitães para a respectiva impressão. Alem de muitos autores de diversas obras, e compêndios para a instrucção publica que tem encontrado no peticionário auxilio eficaz para a realização de suas publicações, figuram entre outros altos funcionários do Estado. Um serviço real prestou o peticionário fazendo reimprimir os Classicos da língua portuguesa alguns dos quais já eram raríssimos no mercado. A Historia da fundação do Imperio brasileiro pelo Conselheiro João Manuel Pereira da Silva, as obras do Snr. Visconde do Uruguay, e muitíssimas outras, que seria longo citar, são editados pelo peticionário. Outros livreiros editores já alcançado honra igual á que elle aspira; e por isso pede-se a S. Exia. O Sñr Marquez d’Olinda se digne de atender á sua supplica.

Manuscrito sem data, Arquivo do Marquês de Olinda⁶
(apud HALLEWELL. 2005, p. 197)

Conforme Hallewell (2005) a Editora Garnier Frères é considerada a mais importante editora no cenário editorial do Brasil pelo papel desempenhado no desenvolvimento da atividade editorial, que funcionou de 1844 a 1934⁷, tendo Machado de Assis como seu mais famoso autor.

Em 1844 Baptista Louis filho nascido na Normandia parte para o Brasil deixando em Paris seus irmãos mais velhos conduzindo o próprio negócio como livreiros-editores. O propósito de sua partida para o Brasil foi o de montar um negócio

⁶ Arquivo Coleção Marquês de Olinda (IHGB): lata 214, doc. 61. A referência a “outros livreiros editores” diz respeito quase certamente aos irmãos Laemmert.

⁷ Durante o ano de 1993, houve uma discussão na imprensa sobre a data da chegada da Garnier no Brasil. Foi sugerido o ano de 1843 em vez de 1844, com base no próprio Almanaque Brasileiro Garnier. Julgo provável que tenha surgido essa data de 1843 porque, por ocasião da morte de B. L. Garnier, em 1893, estimou-se sua permanência no Rio de Janeiro em “meio século”.

no ramo editorial visto que o Brasil era um país novo e ele cheio de ambição. Acreditava, com toda razão, que haveria espaço para o desenvolvimento comercial dessa especialidade, livreiro-editor, nesse país. Após várias mudanças B. L. Garnier encontrou seu endereço fixo na Rua do Ouvidor n.º. 69 permanecendo neste local até o ano de 1878 quando se mudou para o n.º. 71 na mesma rua, em frente a seu principal concorrente, a Livraria Universal, de E. & H. Laemmert.

Até o ano de 1852 Batista Luís (como se abrigou) comercializou suas publicações sob a denominação “Garnier Irmãos”. No mesmo ano consegue sua independência e funda a firma denominada “B. L. Garnier”. Batista Luís encarava a impressão e a edição dos seus livros como atividades distintas e diante desse pensamento, resolveu terceirizar essa atividade, não fazendo nenhum esforço para instalar sua própria gráfica.

Uma das preferências pela impressão em Paris era a facilidade e a qualidade para se imprimir visto que a tipografia utilizada para a impressão era a dos seus irmãos mais velhos; outra preferência era o impacto que causava na sociedade brasileira a impressão europeia e o apelo esnobe por tudo que era francês, principalmente pelos livros mais caros encadernados com capa dura e trabalhados com adornos; outra preferência e não menos importante era o custo, o livro impresso em Paris saia muito mais barato do que a impressão no Brasil, mesmo pagando o frete transatlântico.

Diante desse cenário segundo Hallewell (2005) os trabalhadores gráficos da cidade do Rio de Janeiro protestavam sobre as razões de Garnier imprimir os livros no exterior através do jornal "O "Typographo", da própria B. L. Garnier:

A maior parte das obras de que se compõe a grande livraria do senhor Garnier [...] é fabricada na Europa; isto é cousa tão sabida, que ninguém póde contestar, apesar de virem com designação de sua manufactura no Rio de Janeiro [fica claro que, no entendimento deles, o local da edição significava o local da impressão] e ter esse senhor um revisor por conta própria em Pariz; quando os Senhores Laemmert e companhia, procedendo por maneira diversa, possuem um magnifico estabelecimento typographico e officina de encadernação a rua dos Invalidos, onde acolhem os artistas brasileiros e dão-lhes a ganhar o seu dinheiro, que também é por eles ganho neste paiz [...], o senhor Garnier, porém, tendo o seu estabelecimento typographico em Pariz, dizem que de sociedade com um seu irmão, alli manda manufactura as

obras de que é incumbido pelos escriptores brasileiros e aufero disso espantoso lucro!

Ora, sabemos que há no paiz muitos homens ilustrados, que, dando-se ao trabalho de escrever, baldos dos meios pecuniários para as impressões de suas obras as levam a este ou aquele livreiro, e esse senhor, quando o escritor procura o seu concurso a fim de fazer sahir a luz da publicidade o fructo de seus estudos e de suas vigílias, não aceita a obra sem que seja por contrato, não sabemos se da propriedade perpetua da publicação ou se por edições; são tratos estes que se dão entre o escritor e o fabricante [a idéia de um editor distinta da de um impressor ainda era um conceito muito novo], ficando, comtudo, este mais bem aquinhado do que aquelle.

Desta boa capital envia as obras ao seu grande Pariz; lá é ella composta, revista, encadernada etc. e volta ao Rio de Janeiro: aquí é vendida pelo preço que lhe convém dar a cada exemplar e dessa fôrma a mão de obra é sempre estrangeira ao passo que as nossas oficinas typographicas definham e os typographos brasileiros veem-se a braços com todas as necessidades e muitos compositores por ahi andam sem acha trabalho⁸ (HELLEWELL, 2005, p. 201-203).

Na década de 1870, Garnier teve a sua própria typographia durante um tempo, com equipamento e tipógrafos franceses. Foi nessa década que os laços entre Batista Luís e Machado de Assis estreitaram-se. Segundo Hellewell (2005) “A longa ligação de Garnier e Machado de Assis é uma prova de que esse editor era capaz de reconhecer um real talento literário num escritor que não fazia qualquer esforço para conquistar popularidade fácil e de que estava disposto a apoiá-lo” (HELLEWELL, 2005, p.214).

Segundo diversos teóricos, entre eles Hellewell (2005) o primeiro livro publicado pela B. L. Baptista foi à obra *Chrysalidas* datada de 1864, com 178 páginas, vendeu oitocentos exemplares em um ano e todas as obras de Machado de Assis que viriam posteriormente tiveram edições de mil ou mais exemplares. Machado de Assis manteve os direitos autorais sobre sua obra, o que não impediu que a relação entre a B. L. Garnier e futuramente H. Garnier fosse vantajosa para ambos.

Garnier mesmo com a saúde debilitada, permaneceu no controle dos seus negócios até o final da vida. Faleceu no dia 1º de outubro de 1893. Sua firma passou para seu irmão mais velho François-Hippolyte, que residia em Paris. Hippolyte continuou publicando as obras de Machado de Assis, voltando assim à condição original da Garnier Frères de filial no Rio de Janeiro.

⁸ O Typographo, 1(6), 5 de dezembro de 1867.

2.2. Obras Machadianas publicadas pela Editora GARNIER

As capas dos livros de Machado de Assis podem ser divididas em dois grandes grupos, que de certa maneira reproduzem a evolução das capas dos livros. Suas obras inicialmente são tipográficas e, em vida, o mestre do Cosme Velho foi traduzido de forma literal nas capas da Editora Garnier localizada no Rio de Janeiro que se notabilizou pela publicação de escritores brasileiros, principalmente a obra de Machado de Assis.

A primeira capa do livro *Dom Casmurro* de Machado de Assis é datada de 1899 e é produzida em Paris, porém o livro chega às livrarias somente em fevereiro de 1900 devido a problemas de transporte. O livro é produzido em capa dura e é exclusivamente tipográfica. Sua tiragem foi de 2000 exemplares.

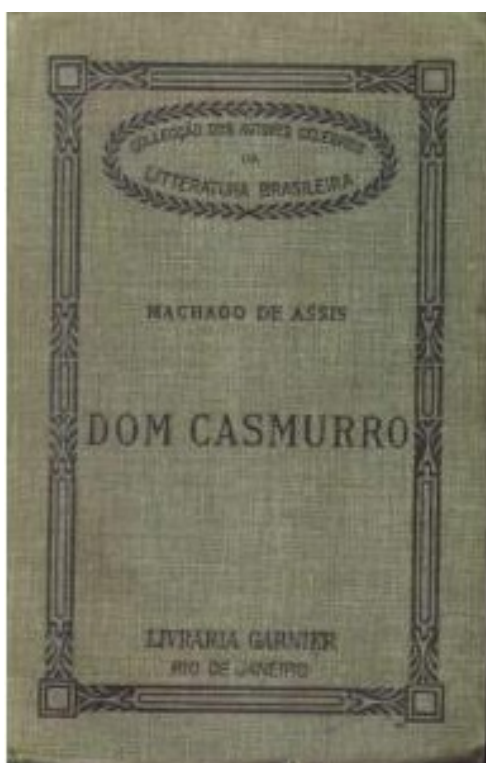


Ilustração 18 | Dom Casmurro, 1899-1900.
De Machado de Assis
Livraria Garnier, 1ª Edição – Capa
Fonte: Toda Oferta.uol

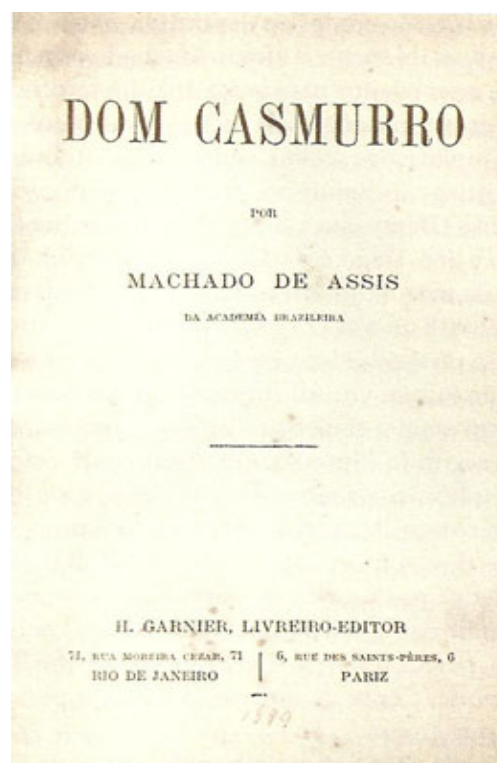


Ilustração 19 | Dom Casmurro, 1899-1900.
De Machado de Assis
Livraria Garnier, 1ª Edição – Folha de Rosto
Fonte: Piza, p. 321 (2006)

A capa do livro *Dom Casmurro* faz parte da Coleção dos Autores Celebres da Literatura Brasileira publicada pela Garnier. Segundo Hallewell (2005) a impressão

dessa coleção foi feita em Paris com a finalidade de possibilitar ao livro uma aparência respeitável, sofisticada. Sua capa é dura e influenciada pelo design e pelos recursos tipográficos franceses. A malha diagramática da capa do livro é literalmente tipográfica, composta por tipos diferentes, vinhetas e molduras com ornatos delimitando o espaço. A capa contém somente as informações necessárias para o leitor identificar a obra, não faz alusão ao conteúdo do livro.

Os tipos (caracteres de imprensa) são classificados a partir de três características fundamentais: *a transição grosso-fino, o tipo de serifa e a ênfase*. De acordo com análise gráfica efetuada através da comparação dos tipos com os atuais, o estilo que mais se aproxima do usado na primeira capa de *Dom Casmurro*, assim como na maioria das capas da obra de Machado de Assis, é classificado como *estilo serifa grossa*, que contém pouca ou nenhuma transição do grosso para o fino, sem muito contraste nos traços; sua ênfase é vertical o que torna a estética do tipo marcante e direta; a horizontalidade e as distâncias dos títulos centralizados proporcionam uma composição visual agradável e harmoniosa.

Usando o mesmo projeto gráfico a Editora Garnier publica as demais obras de Machado de Assis. A estilização da obra *Dom Casmurro* e das demais obras veio no final do século XIX tendo como objetivo maior o apelo visual onde a ilustração se sobressai como elemento essencial da composição. Assim denominamos literais as primeiras capas tipográficas, pois elas têm apenas arranjos de linhas e cores, vinhetas e molduras compondo quadros.

Dessa maneira, as capas se limitavam a apresentar esse momento inicial da literatura machadiana e de sua representação visual proposta pelo *capista*. Com um novo olhar os *capistas* resgatam as ilustrações que já eram usadas para compor a parte interna dos livros que acompanhavam a narrativa, bem como as ilustrações das revistas, utilizando-se do apelo visual para chamar a atenção do leitor.

A capa aguardava as ilustrações para preencher os espaços reservados como espécies de porta-retratos que ainda aguardam o retrato, ou seja, a metáfora que deve ler o livro e os signos deverá conduzir o leitor ao espírito do conteúdo.

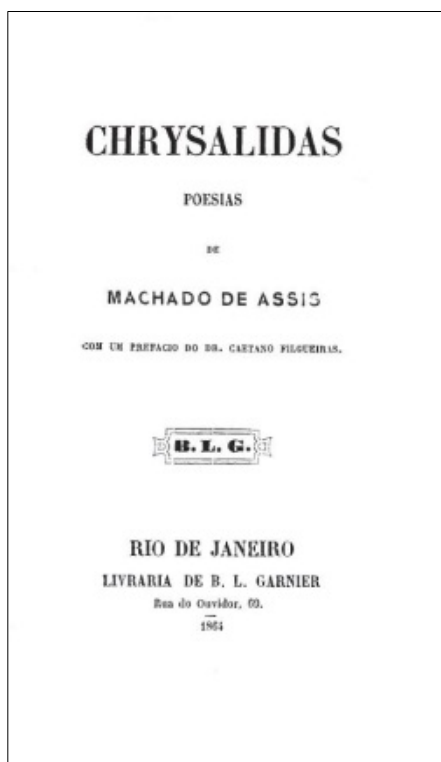


Ilustração 20 | Chrysalidas, 1864.
De Machado de Assis
Editora: B. L. Garnier
Fonte: Biblioteca Brasileira

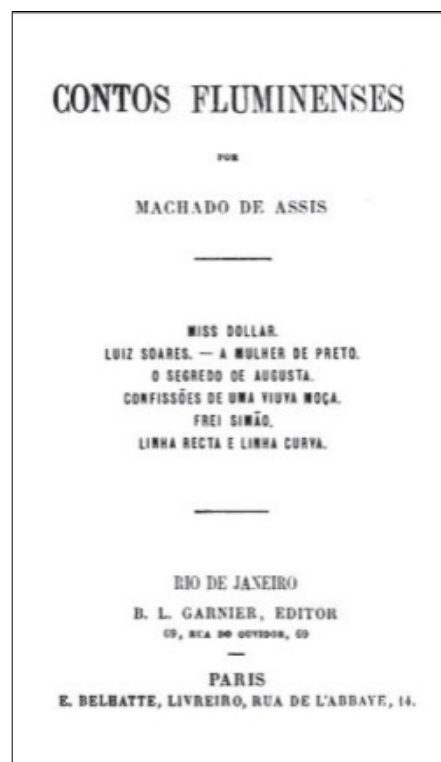


Ilustração 21 | Contos Fluminenses, 1870.
De Machado de Assis
Editora: B. L. Garnier
Fonte: Biblioteca Brasileira

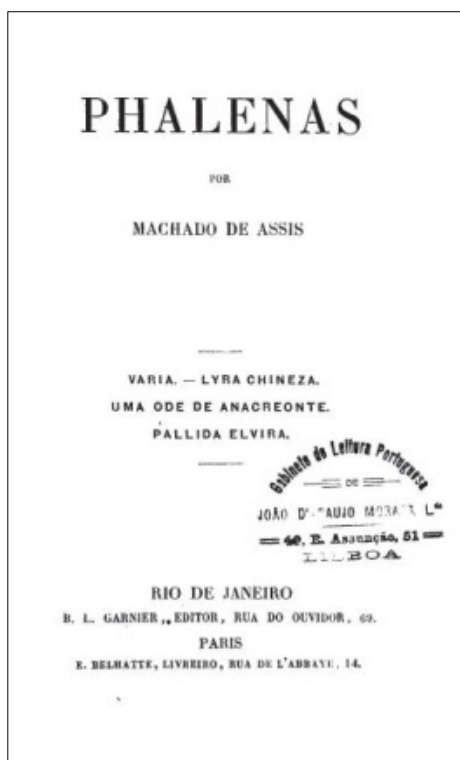


Ilustração 22 | Phalenas, 1870.
De Machado de Assis
Editora: B. L. Garnier
Fonte: Biblioteca Brasileira

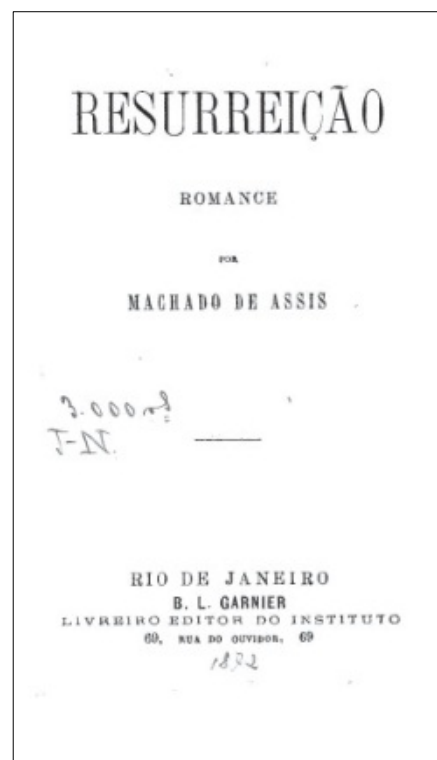


Ilustração 23 | Resurreição, 1872.
De Machado de Assis
Editora: B. L. Garnier
Fonte: Biblioteca Brasileira

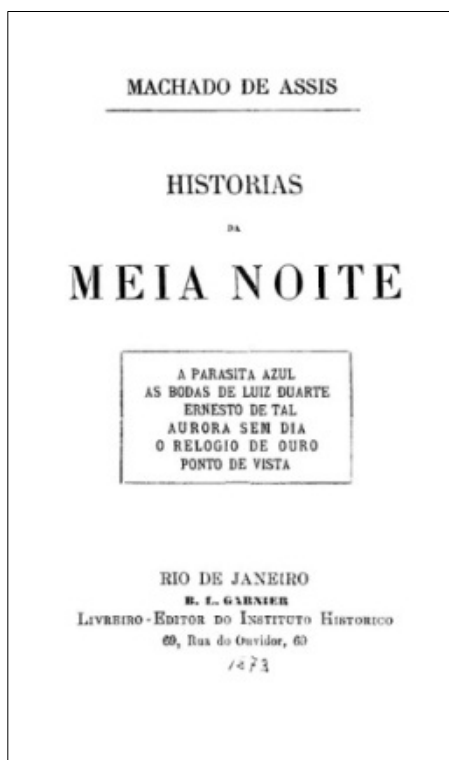


Ilustração 24 | Histórias da Meia Noite, 1873.
De Machado de Assis
Editora: B. L. Garnier
Fonte: Biblioteca Brasileira



Ilustração 25 | Helena, 1876.
De Machado de Assis
Editora: B. L. Garnier
Fonte: Biblioteca Brasileira



Ilustração 26 | Quincas Borba, 1891.
De Machado de Assis
Editora: B. L. Garnier
Fonte: Biblioteca Brasileira



Ilustração 27 | Esaú e Jacob, 1904.
De Machado de Assis
Editora: B. L. Garnier
Fonte: Biblioteca Brasileira

CAPÍTULO 3 | SÉCULO XX: AS ILUSTRAÇÕES NO BRASIL

No final do século XIX no Brasil surge uma vertente de capas de livros, tendo como investidora maior apelo visual, onde a ilustração se sobressai, legado das ilustrações utilizadas nas capas de revistas que continuaram sendo produzidas no século XX. Em paralelo as capas dos livros eram produzidas por alguns artistas com um forte apelo visual prendendo a atenção do leitor.



Ilustração 28 | Revista A Maça, 1925.
Capa: K.lixto
Fonte: Cardoso (org.), p. 114 (2005)

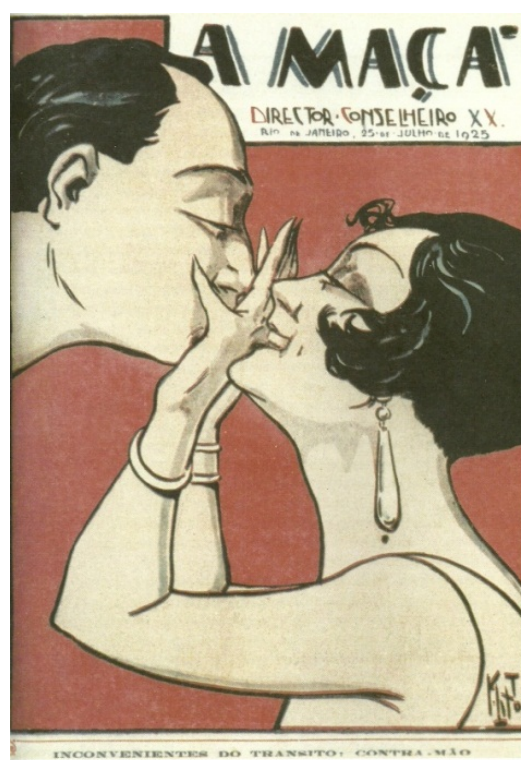


Ilustração 29 | Revista A Maça, 1925.
Capa: K.lixto
Fonte: Cardoso (org.), p. 114 (2005)

Segundo Martins (2001) nos anos de 1920 um grupo de artistas composto por Bastos Tigre, Olavo Bilac, Lima Barreto, João do Rio, Benjamim Costallat nas letras, e na área gráfica, Julião Machado, Raul Perderneiras, K.lixto, J. Carlos, Di Cavalcanti, dentre outros, atentos aos avanços tecnológicos no meio editorial e às transformações sociais decorrentes da modernidade contribuíram efetivamente em diversos trabalhos

escrevendo e diagramando os principais livros. Unindo dessa forma arte e tecnologia e contribuindo de maneira fundamental para a modernização do parque gráfico brasileiro:

O ilustrador subsidiou a produção periódica, por vezes em atuação mais importante que o próprio redator. Profissional do momento, a serviço da imagem, sua presença era imprescindível, fosse por reproduzir as novas técnicas ou por qualificar a publicação com seu traço, garantindo colocação no mercado (MARTINS, 2001, p.184 *apud* CARDOSO, 2005, 124).

Diante desse cenário promissor das artes gráficas, surgiram vários profissionais que se destacaram pelo talento, criação e por terem uma visão prospectiva. J. Carlos foi um desses profissionais, com seu traço inconfundível, se destacou por ter absorvido e por integrar todas as transformações desse período no seu trabalho, tornando-se um *designer* moderno. Apesar de ser considerado cartunista em nossa história, seu trabalho era desenvolvido em várias áreas das artes como *designer* gráfico. Abaixo quatro capas sequenciais da revista *Para Todos...* de 1927 contando uma história relacionada ao Carnaval e seus personagens, de J. Carlos.



Ilustração 30 | Revista Para Todos..., 1927.
Capa: J. Carlos
Fonte: Cardoso (org.), p. 142 (2005)



Ilustração 31 | Revista Para Todos..., 1927.
Capa: J. Carlos
Fonte: Cardoso (org.), p. 142 (2005)



Ilustração 32 | Revista Para Todos..., 1927.
Capa: J. Carlos
Fonte: Cardoso (org.), p. 142 (2005)

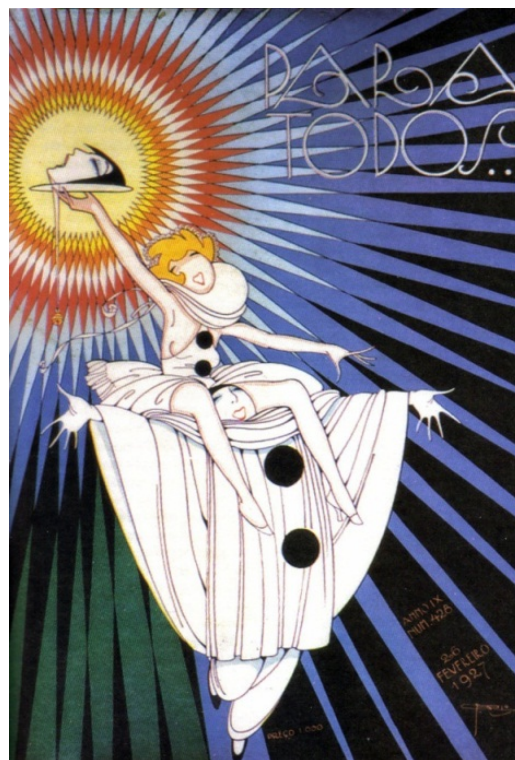


Ilustração 33 | Revista Para Todos..., 1927.
Capa: J. Carlos
Fonte: Cardoso (org.), p. 143 (2005)

O preenchimento do “porta-retratos” com a imagem icônica da narrativa apresentar-se-á no final do século XIX e a literatura machadiana terá um papel importante nesse movimento.

O mercado gráfico ganhou um aliado muito importante na venda de livros – o ilustrador – profissional qualificado para a produção de imagens baseadas nas narrativas das obras e a reprodução de técnicas para a confecção dos livros, principalmente a personalização das ilustrações.

3.1. A ilustração: elemento na composição dos livros no Brasil

Em 1889 é publicada a obra *Vergastas* de Lúcio de Mendonça, diagramada e ilustrada pelo escritor Raul Pompéia, gravada pelo xilógrafo Alfredo Pinheiro. Consta que essa capa foi o primeiro projeto e a primeira dentre muitas produzidas com um caráter profissional. Os editores dos livros buscavam nas ilustrações uma forma de chamar atenção dos leitores através do apelo visual.

Fazendo uma análise dos elementos, a capa do livro *Vergastas* de Lúcio de Mendonça, usou-se o recurso da cor de fundo em degradê, ocupando toda a página. Raul Pompéia desenha o título do livro acompanhando o tremular da bandeira; o nome do autor está localizado no lado direito centralizado, ocupando a parte mais clara do degradê, a letra é estilizada contrastando com a letra do título que é simples e grossa. Da esquerda para a direita na parte inferior da capa, ocupando todo o espaço o desenho de um “soldado” empunhando uma espingarda, protegendo-se atrás de vários objetos, lembrando uma trincheira. O mastro delgado da bandeira sai da parte superior esquerda da página e termina no meio dos objetos da trincheira. Na parte inferior mais para a esquerda consta a assinatura do ilustrador, no caso Raul Pompéia. O projeto gráfico do livro *Vergastas* foi concebido dando ênfase na cor marrom terra em degradê composta com os tipos e o desenho na cor preta, precisando um maior apelo visual, apesar da composição da capa está em equilíbrio.



Ilustração 34 | *Vergastas*, 1889.
De Lúcio de Mendonça
Capa: Raul Pompéia – 1889
Fonte: Melo e Coimbra, (Orgs). p. 42 (2011)

O leitor tomando o livro nas mãos e sem conhecer a narrativa, baseado apenas na recepção do *capista* com relação à narrativa, pode inferir que se trata de um livro que aborda temas de cunho militar, guerra, poder, tirania, sangue, imperialismo, combate, domínio, etc. São sentimentos implícitos nos elementos que compõem a capa, fazendo com que o leitor faça inferência sobre o tema abordado a partir da leitura do *capista*. Lendo o livro de Lúcio de Mendonça, todos esses sentimentos relacionados às questões ligadas a política, a monarquia, dentro do cenário daquela época, são presentes nos seus poemas. O leitor no primeiro contato com a obra evoca suas experiências e sua leitura é incorporada a obra, juntando-se à leitura do *capista* e dos diversos leitores.

As capas ilustradas fizeram parte da composição dos livros no final do século XIX, porém era incomum encontrá-las em grande escala. Destacando-se também pela originalidade e pelo desenvolvimento rápido e fértil nas soluções para a integração do texto com a ilustração. As ilustrações das capas dos livros proliferaram no início da década de 1920, a cultura de ilustração herdada das revistas foi incorporada as capas surgindo projetos gráficos de forma consistente e profissional.

No século XX, Monteiro Lobato (na primeira década) e José Olympio (nos anos 1940), transformam definitivamente o panorama editorial brasileiro; o primeiro era responsável pelo cuidado com as edições, e o segundo, pela contratação de artistas como Santa Rosa.

Monteiro Lobato foi o primeiro editor a trabalhar com ilustração de capas, rompendo e inovando a edição dos livros. As capas deixaram de ser exclusivamente tipográficas com o advento da litografia e começaram a trazer ilustrações em suas capas, permitindo uma nova leitura e disponibilizando uma nova linguagem para os leitores. Monteiro Lobato produzia em parceria com o pintor José Wash Rodrigues usando como suporte técnico sua editora Monteiro Lobato & Cia, no período de 1919 a 1925.

Os métodos revolucionários aplicados por Monteiro Lobato na reconfiguração dos projetos de livros de modo geral, tinham como objetivo melhorar a impressão dos livros, visando à inserção no mercado das edições publicadas por sua editora. Em sua admirável obra “*O Livro no Brasil*”, Laurence Hallewell vem corroborar com os métodos revolucionários de Monteiro Lobato quando cita:

A capa típica por volta de 1920 era apenas a reprodução, em papel cinza ou amarelo, dos caracteres tipográficos da página de rosto. Lobato rompeu com esse uso desde o início. [...] *Urupês* e *Saci*: já haviam sido publicados com capas ilustradas, desenhadas por J. Wash Rodrigues (1891-1957), proeminente pintor [...]. Perfeitamente consciente do valor publicitário de uma atraente aparência externa de sua mercadoria, Lobato continuou a agir dessa maneira: “Chamei desenhistas, mandei pôr cores berrantes nas capas. E também mandei pôr figuras!” (HALLEWELL, 2005, p. 326).

Ainda nesse processo revolucionário, Monteiro Lobato preconiza a capa ilustrada nos seus livros “*Saci-Pererê: Resultado de um Inquérito e Urupês*” de 1918, dando início ao primeiro projeto de *design* no Brasil apesar de alguns teóricos não concordarem. O projeto tinha como objetivo despertar a atenção para a importância de se valorizar a qualidade tipográfica à diagramação externa e do miolo dos livros. Monteiro Lobato teve uma longa trajetória como editor, onde sua maior atenção era focada na sofisticação da linguagem visual dos livros.

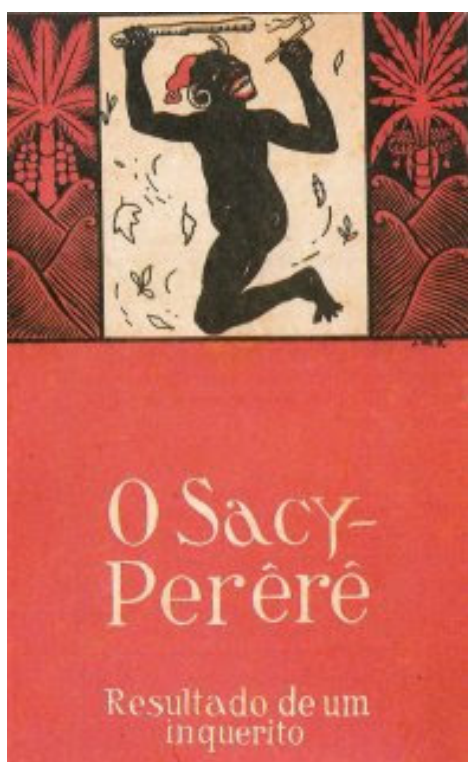


Ilustração 35 | *Saci-Pererê*, 1918.
De Monteiro Lobato
Ilustração: Wash Rodrigues
Fonte: Reprodução

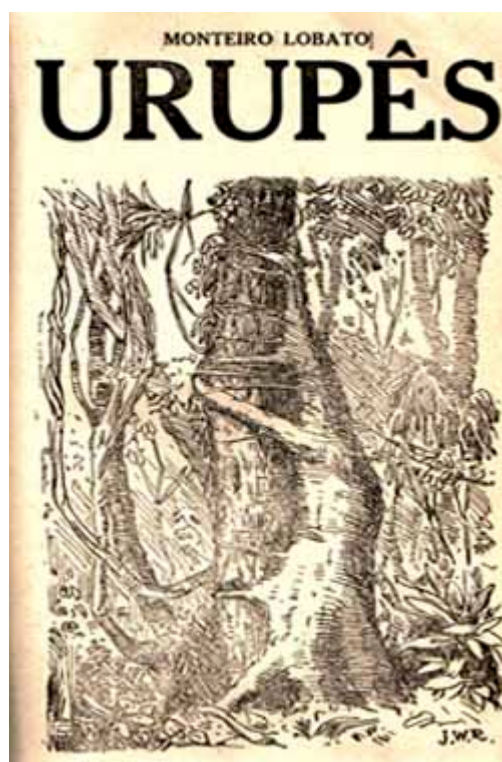


Ilustração 36 | *Urupês*, 1918.
De Monteiro Lobato
Ilustração: Wash Rodrigues
Fonte: Cardoso (org.), p. 162 (2005)

A atuação de Monteiro Lobato foi decisiva na adoção da capa ilustrada como prática comercial corrente. Porém, os elementos ordenadores que definiam o seu espaço gráfico e a linguagem visual não eram utilizados de forma consciente, não existia uma malha diagramática. Observando a reação do mercado e o valor publicitário com relação às capas ilustradas, Monteiro Lobato percebeu que a capa deveria ser atraente despertando assim o interesse do leitor. Visando o mercado as capas eram produzidas de forma amadora, mas com forte apelo visual despertando o interesse do leitor pela obra a partir das ilustrações.

Em contrapartida Gilberto Freyre publica no *Diário de Pernambuco* em 18/10/1925 uma nota evidenciando a melhora e a qualidade do livro europeu e norte-americano. Fazendo uma crítica à editoração nacional:

Este movimento de reabilitação da estética da tipografia e da impressão e da encadernação – da estética do livro, em suma – quase não nos atingiu, aos brasileiros e aos portugueses. Nós somos os países do livro feio. Do livro mal feito. Do livro incaracterístico. Principalmente o Brasil. O sr. Monteiro Lobato conseguiu animar de certa nota de graça o livro brasileiro. Mas ligeiríssima graça. Livro belo, não saiu nenhum de suas mãos ou de seus prelos.

Em decorrência dos avanços tecnológicos ocorreu o barateamento dos impressos possibilitando a ampliação do público leitor. Os impressos eram produzidos em grande escala a preços módicos facilitando o acesso para o público de massa. O aumento quantitativo na produção dos livros como mercadoria foi tão grande que se fez necessário rever a qualidade dos impressos, sua feitura e a configuração do livro dentro de uma malha diagramática. A mecanização nos processos de fabricação dos livros possibilitou a padronização tendo como resultado a valorização dos projetos e do trabalho desses profissionais. Na visão de Robert Scott Burn (1853),

A difusão generalizada da imagem impressa a preços populares – que é um dos principais marcos da modernidade -, tem suas origens em 1850, principalmente com o advento prensa litográfica rotativa. Seu impacto à época pode ser avaliada pela afirmação profética do engenheiro britânico Robert Scott Burn de que a revolução que então se processava na comunicação visual era “mais poderosa” do que a que havia sido efetuada pela “prensa para impressão de palavras” (BURN, 1853, p. 129, 144-145 *apud* CARDOSO, 2005, p. 161).

Com essa evolução criou-se um caminho para a profissionalização de artistas gráficos destacando a importância dos *designers* especializados nesse tipo de produto para as editoras e para o mercado gráfico.

O livro tradicional era um objeto de luxo, bem encadernado, com bom papel e acabamento artesanal aumentando assim o custo de sua produção. As capas ilustradas nos livros no período de 1910 e 1920 tinham como objetivo maior serem atraentes. Dessa forma, poderiam compensar a baixa qualidade dos materiais utilizados e o péssimo acabamento das edições populares propiciando a feitura de livros mais baratos e em brochura, chamando atenção do leitor pelas cores utilizadas nas ilustrações distanciando-se da forma tradicional e de custo elevado para se confeccionar um livro.

As capas ilustradas dentro de um projeto gráfico diagramado de forma consciente, profissional, respeitando os elementos gráficos da composição, surgiram no cenário brasileiro por volta da primeira guerra mundial. Um bom exemplo dessas capas é a que foi produzida por Gilberto⁹ em estilo *art nouveau* para estampar o livro de contos *Alma Tropical* (1928) de Maria Sabina.

A Composição da capa produzida por Gilberto (sic) para o livro *Alma Tropical* (1928) de Maria Sabina Albuquerque ocupa todo o espaço do livro delimitando a ilustração com a harmonia dos elementos.

Em primeiro plano, a imagem de uma mulher lânguida com um véu transparente e um colar de flores, seduzindo o leitor; A esquerda de cima a baixo uma árvore com algumas folhas e cipós tendo ao fundo pequenas árvores; No canto inferior à direita várias frutas tropicais são expostas; Em segundo plano o sol em degradê, em cores pastel, onde no primeiro círculo com letras serifadas consta o nome da autora no canto superior a direita, no segundo círculo logo abaixo do nome da autora, o título da obra com letras sem serifa; No primeiro círculo do degradê azul a direita a assinatura do ilustrador e a data com letra estilizada e sem serifa; A predominância da cor azul na capa passa a sensação de tranquilidade e harmonia.

⁹ Não foi encontrado o sobrenome do ilustrador Gilberto em todo referencial teórico pesquisado.

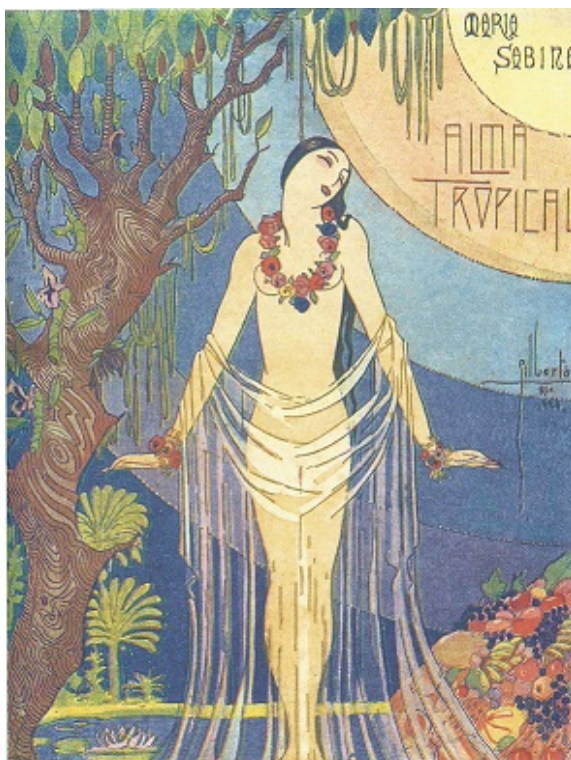


Ilustração 37 | Alma Tropical, 1928.
De Maria Sabina Albuquerque -
Ilustração: Gilberto - 1928
Fonte: Cardoso (org.), p. 179 (2005)

Nesse período com a efervescência tecnológica e a produção gráfica proliferando, chega ao Brasil em 1914 o português Fernando Correia Dias. Introduzido no meio artístico se destaca como caricaturista e ilustrador. Correia Dias, como fica conhecido, foi pioneiro na criação e ilustração de capas dentro de uma malha diagramática explorando os elementos gráficos. Isto é, foi o primeiro a trabalhar de forma profissional e consciente na elaboração e criação das capas ilustradas mostrando seu trabalho e talento o que propiciou sua aceitação imediata no meio artístico brasileiro. Em 1915 Correia Dias ilustra a primeira edição do livro de poemas *Últimas Cigarras* (1915) de Olegário Mariano, trazendo na capa a ilustração da protagonista dos poemas: a cigarra, em meio a natureza. Melo e Ramos (2011) descreve a capa do livro *Última Cigarras*:

[...] as faixas onde estão inscritos os textos misturam-se ao desenho de planos de cores chapadas, lança mão de motivos vegetais, mas sua estrutura está apoiada numa divisão de blocos bem definidos. (MELO; RAMOS, 2011, p. 73).



Ilustração 38 | Últimas Cigarras, 1915.
De Olegário Mariano
Ilustração e Capa: Correia Dias
Fonte: Blog da Rua Nove

Em 1917, Correia Dias projeta a capa, a abertura de capítulo e a página dupla do miolo da primeira edição do livro de poemas *Nós* de Guilherme de Almeida. Segundo Melo e Ramos (2011) Correia Dias usa os mesmos elementos utilizados na capa do livro *Últimas Cigarras*: motivos vegetais, onde sobressaem as letras do título, desenhadas como fitas entrelaçadas aos ornamentos, acompanhando e acentuando a dramacidade do perfil feminino (MELO; RAMOS, 2011, p. 73).

Foram nesses primeiros trabalhos que Correia Dias utilizou a malha diagramática e os elementos gráficos como desenho linear, letras desenhadas à mão, caixas, bordas, cores e outros elementos gráficos decorativos.

Os projetos eram simples, mas muito bem resolvidos. Outra característica dessa época era a ilustração do nome do ilustrador visando à valorização e personalização das capas como era o caso de Correia Dias à época.

Seguindo a trilha aberta por Correia Dias, vários artistas e ilustradores renomados na época passaram a se dedicar ao projeto de capas de livros. Segundo Barsante (1993) *apud* Cardoso (2005),

O rol dos *capista* ativos nas décadas de 1920 e 1930 inclui grandes vultos da caricatura brasileira. Alvarus Cotrim, Anísio Oscar Mota conhecido como Fritz, Nemésio Dutra, e Antônio Paim Vieira entre outros. Inclui também artistas plásticos lembrados mais por sua atuação nas chamadas belas-artes, como Anita Malfatti, Augusto Rodrigues, Di Cavalcante, Oswaldo Teixeira, Rodolpho Amoedo, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e Wash Rodrigues. Inclui, por fim, uma terceira categoria de artistas gráficos que se dedicaram prioritariamente, ou em grande medida, ao projeto de impressos comerciais, incluindo aí não somente livros, mas também cartazes. Nesse último grupo merecem destaque Edgar Koetz, Geraldo Orthof, João Fahrion e Santa Rosa (BARSANTE, 1993, p. 115-120 *apud* CARDOSO, 2005, p. 180-181).

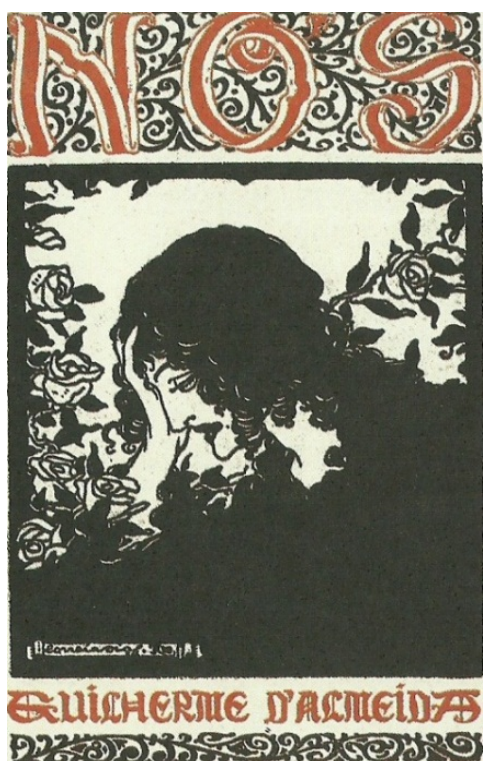


Ilustração 39 | Nós, 1917.
De Guilherme de Almeida
Capa e Ilustração: Fernando Correia Dias
Fonte: Cardoso (org.), pags. 174-175 (2005)

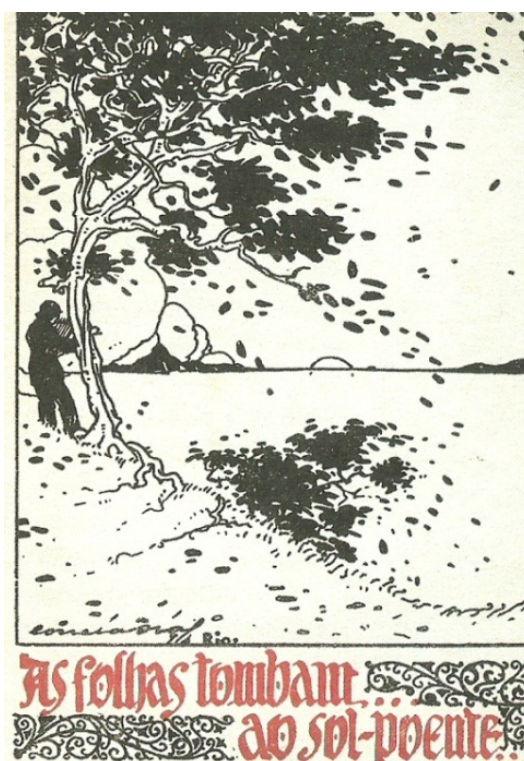


Ilustração 40 | Nós, 1917.
De Guilherme de Almeida
Abertura de Capítulo e Ilustração: Fernando Correia Dias
Fonte: Cardoso (org.), pags. 174-175 (2005)

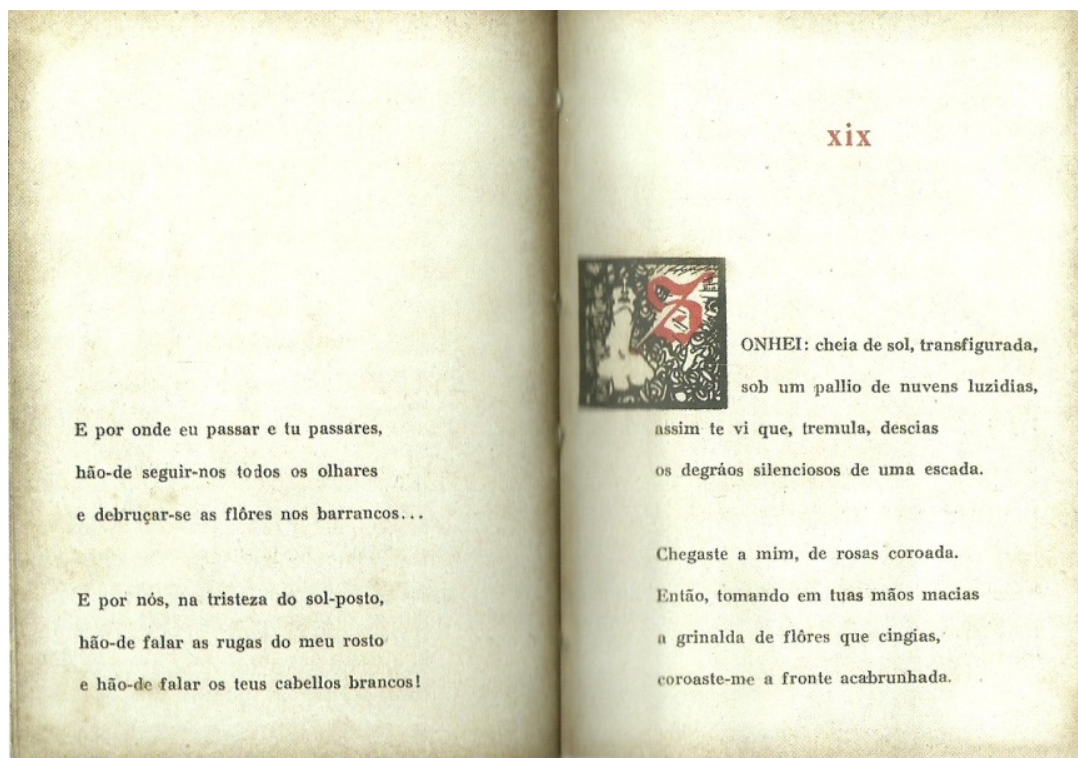


Ilustração 41 | Nós, 1917.
De Guilherme D'Almeida
Página dupla do Miolo e Ilustração: Fernando Correia Dias
Fonte: Cardoso (org.), pags. 174-175 (2005)

Além dos *capistas* citados acima, é necessário destacar o trabalho de outros, seja pela autoria ou pela particularidade da produção gráfica. José Carlos de Macedo Soares publica em 1920, pela Casa Editora “O Livro” *Falsos trophéos de Ituzaingó* de cunho militar, com ilustração, capa e abertura de capítulo de Antônio Paim Vieira.

Para compensar a falta de luxo dos materiais utilizados, esse livro foi confeccionado em brochura extremamente bem cuidado. Suas dimensões (24 x 16,5 cm) são bastante atípicas para a época e já indicam um novo projeto visando diferenciar esse “novo livro” das brochuras comuns.

A capa do livro *Falsos trophéos de Ituzaingó* é impressa em duas cores (preto e verde) e traz a representação de folhas de samambaia simetricamente colocadas dentro do espaço diagramático em torno de um eixo vertical central que são contornadas por um fio preto contínuo.

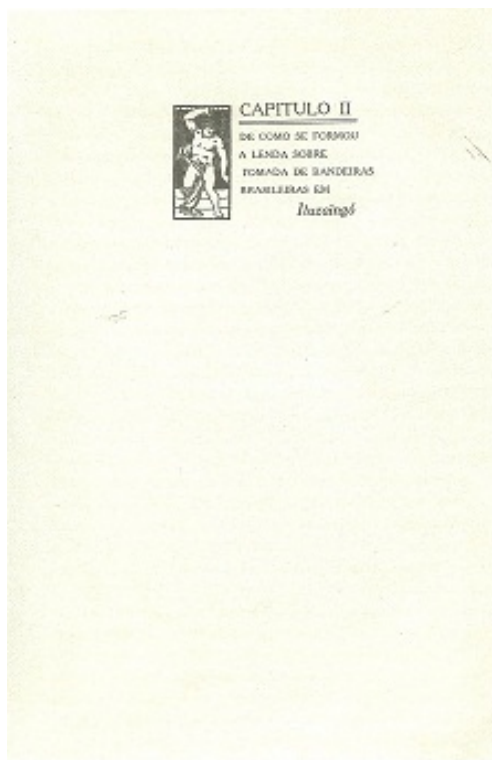
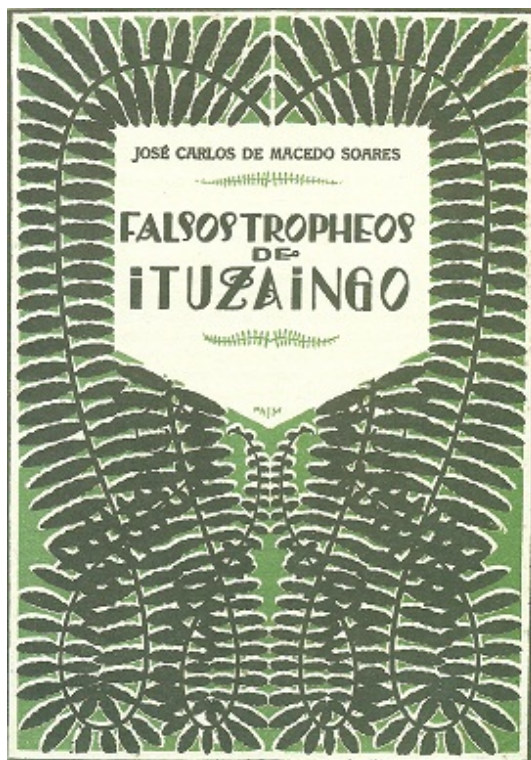


Ilustração 42 | Falsos Trophéos de Ituzaingó, 1920.
De José C. de Macedo Soares
Ilustração, Capa e abertura de Capítulo: Antônio Paim Vieira – 1920
Fonte: Cardoso (org.), págs. 182-183 (2005)

Cardoso (2005) nos descreve a capa da seguinte forma:

O que predomina são os motivos botânicos bem estilizados, seguindo as convenções que remete o movimento *art nouveau* em voga naquela época. São formados quatro arabescos junto à borda inferior como fator decorativo, procedimento característico das teorias de design ornamental que vinham ganhando força desde o século XIX e culminaram no modernismo. Embora a ideia de tridimensionalidade não tenha sido aplicada, o ligeiro desajuste entre às áreas verdes e as pretas deixa transparecer pequenos intervalos brancos que acabam produzindo um efeito de relevo em um jogo sutil de figura e fundo. No centro, entre as ilustrações com motivos botânicos abre-se uma área pentagonal em branco, que funciona como uma insígnia militar, trazendo o nome do autor e o título do livro em rebuscadas letras desenhadas a mão em perfeita simetria. A assinatura do ilustrador encaixa-se na ponta inferior do pentágono de forma sutil acompanhando a forma da ponta do pentágono. A diagramação do texto também é surpreendente, contando com margens muito amplas, entrelinhas generosas, um cuidadoso espaçamento para garantir o equilíbrio visual do texto, justificada nos dois lados onde é percebida a diferença entre os tipos usados nos nomes das informações apresentadas na capa do livro. A delimitação da capa é feita pela ocupação total do espaço” (CARDOSO, 2005, p. 183, 184, 185).

O projeto gráfico do livro *Falsos trophéos de Ituzaingó* é audacioso, a proposta estética culmina para o movimento modernista onde esses projetos gráficos serão avançados nos anos seguintes pelos modernistas brasileiros aperfeiçoando sua confecção. Percebe-se que foi elaborado um projeto de miolo e de diagramação do livro pelo cuidado de como foi trabalhado os elementos gráficos.

Outra capa interessante é a capa produzida para romance *A Loucura Sentimental* de Benjamim Costallat em 1930. A capa foi desenhada pelo caricaturista Alvarus Cotrim, um dos expoentes no *design* das capas brasileiras.

Alvarus Cotrim faz uso refinado da impressão em quatro cores com o objetivo de gerar um projeto original, sofisticado e bastante moderno para os padrões da época. A análise da capa feita por Cardoso (2005) descreve a elegância da composição feita por Alvarus Cotrim, vejamos:

A ilustração ocupa apenas a metade da superfície da capa, formando uma janela pictórica dentro da malha diagramática maior. Na parte superior, o nome do autor e o título do romance dimensionam com equilíbrio e elegância a estrutura visual da peça. O uso de letras desenhadas sugere um expressivo jogo de tensão entre a clareza comunicativa das maiúsculas empregadas e a incerteza e imperfeição do feito à mão, características condizentes com o tema do romance. O eco cromático entre o título e a ilustração, pelo vermelho e preto, gera uma unidade entre as partes sem a necessidade de fios, bordas, caixas ou outros elementos de separação ou relação. Na parte inferior aparece o nome da Companhia Editora Nacional, destacado do resto pelo uso da tipografia e por três pequenos fios irregulares que funcionam como elemento de separação entre a janela pictórica e a borda inferior da capa. Note-se que o uso de amarelo, vermelho e azul (cores primárias) indica a provável intenção do ilustrador de sugerir modernidade, visto que a identificação dessas cores com o movimento modernista internacional nas artes gráficas esta mais do que claramente configurada em 1930, detalhe que um artista do porte de Alvarus Cotrim dificilmente ignoraria (CARDOSO, 2005, p. 188).

Percebe-se que o projeto gráfico de Alvarus Cotrim, para ilustrar a capa do livro *A Loucura Sentimental* de Benjamim Costallat em 1930, é constituído dentro de uma malha diagramática dividida sutilmente pelas informações pertinentes ao livro e pela imagem. Podemos observar a divisão em retângulos delimitando o espaço de cada informação, variando no tamanho e na tipografia. Cardoso (2005) ressalta também a valorização da figura feminina e dos sentimentos que norteiam o ser humano, vejamos:



Ilustração 43 | A Loucura Sentimental, 1930.
De Benjamim Costallat
Ilustração e Capa: Alvarus Cotrim
Fonte: Cardoso (org.), p. 187 (2005)

A ilustração também é notável. Uma figura feminina trajada em longo vestido vermelho, semitransparente, eleva-se em corpo inteiro da borda inferior até quase atingir a superior com seus cabelos negros. De olhos fechados, ela volta o rosto para cima, aproximando-se de alguma alegoria simbolista da mulher fatal. No canto inferior esquerdo, aparece o topo da cabeça de um homem de cabelos pretos e pela amarela pontuada por sombras azuis, bem ao gosto expressionista. Seu olhar aparenta intranquilidade, e ele aperta a cabeça com as mãos. Ambas as figuras lançam sombras pretas chapadas contra o fundo azul salpicados de pontinhos brancos, como um céu estrelado. A assinatura de Alvarus aparece em branco vazado no canto superior esquerdo da ilustração acompanhada da data, sublinhada pelo mesmo motivo de fios ondulados irregulares que separa a janela da parte inferior da capa. A ilustração nos dá valiosas informações sobre o tema do livro. Ao sangrar a borda inferior, com seu olhar exposto ao nosso, a figura masculina se aproxima de nós. Evidentemente, o leitor deve se identificar com esse homem. Pela contiguidade pictórica entre ele e o corpo da mulher, aliada a diferença de escala entre a representação de um e de outra, pode-se entender que a mulher brota da sua cabeça como um sonho ruim. Portanto – afirma a ilustração –, estamos diante de um livro sobre ‘a loucura sentimental’ de um homem obsedado por uma mulher fatal ou inatingível (CARDOSO, 2005, p. 189).

Podemos perceber no projeto gráfico de Alvarus Cotrim a preocupação de chamar a atenção do leitor para narrativa do romance. As informações contidas na ilustração permitem que o leitor se identifique com o sofrimento e o desespero apresentado pelo homem, aguçando sua curiosidade. No primeiro momento o leitor é convidado a refletir e é induzido a concluir que a proposta da narrativa do romance relata uma história de amor que, por algum motivo não pode ser concretizada. A qualidade do projeto de Alvarus Cotrim e a preocupação em desenvolver um projeto que possa despertar o interesse do leitor é uma exceção para a sua época. A capa do livro “*A Loucura Sentimental*” é fruto da interpretação do artista em relação à narrativa. A recepção desses elementos são “contados” para o leitor através do projeto gráfico desenvolvido pelo ilustrador, no caso Alvarus Cotrim.



Ilustração 44 | Conduta Sexual, 1934.
De A. Austregesilo
Ilustração e Capa: Di Cavalcanti
Fonte: Cardoso (org.), p. 190 (2005)

Diante desse cenário fecundo que contempla o final da década de 1920 e o início da década de 1930 surgem diversas capas dentro de um projeto gráfico, onde as composições criativas dos títulos aparecem de forma horizontal inclinada e, em relevo,

passando o efeito da tridimensionalidade. A integração da ilustração e do texto circunscritos na malha diagramática permitiu capas mais complexas e bem elaboradas.

Segundo Cardoso (2005),

[...] a capa do livro de educação *Conduta Sexual* publicado pela Editora Guanabara em 1934, assinada por Di Cavalcanti é desprovida de qualquer ilustração e, organiza os blocos de texto como vultos de ordenação do espaço. As letras vermelhas “B.E.C.” ganham relevo pela aplicação de um sombreado amarelo, contido por finas linhas de contorno azuis e ainda conjugam-se, inclinadas, com uma grande seta vermelha que atravessa a parte superior da capa na inclinação oposta, fazendo uma curva no final e terminando no nome do autor do livro. Se não bastasse a organização do espaço gráfico em blocos geométricos de cor chapada, a aplicação intencional das cores azul, vermelho e amarelo denuncia, mais uma vez, a filiação às tendências modernistas da época (CARDOSO, 2005, p. 189-192).

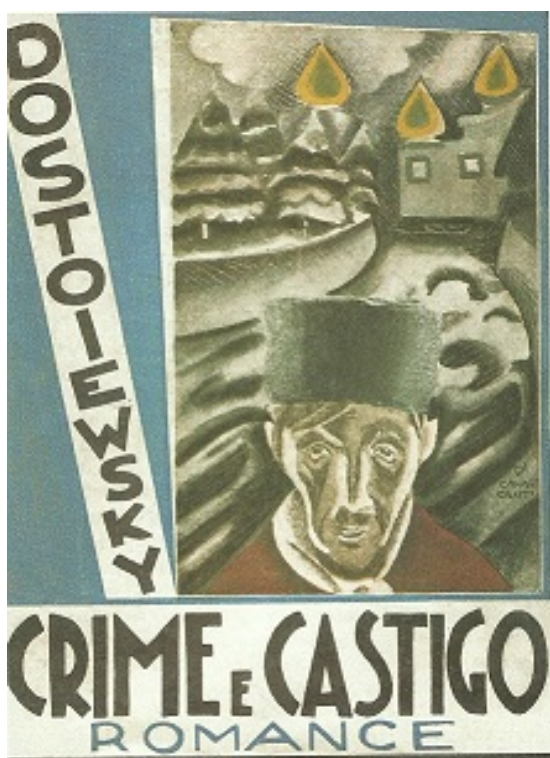


Ilustração 45 | Crime e Castigo.
De Dostoiiewsky
Ilustração: Di Cavalcanti – 1930
Fonte: Cardoso (org.), p. 191 (2005)

O papel de Di Cavalcanti como ilustrador de capas de livros no período de 1910 a 1930 foi extremamente relevante dentro desse cenário, não só na produção de capas

para livros como também na ilustração de revistas. É de sua autoria o projeto acima para a capa do livro *Crime e Castigo* de Dostoiévski, publicada em 1930 pela Editora Americana. No ano seguinte foi publicado pela Editora Waissman, Reis e Cia. o livro *Uma Confissão* de Gorki com a capa produzida por Geraldo Orthof.



Ilustração 46 | Uma Confissão.
De M. Gorki
Projeto Gráfico: Geraldo Orthof – 1931
Fonte: Cardoso (org.), p. 194 (2005)

O projeto gráfico da capa de Geraldo Orthof foi motivo de rebuliço no meio editorial pela semelhança existente com a capa do Di Cavalcanti. Porém, não se tratava de plágio, os dois romances – o de Dostoiévski e o de Gorki – foram publicados na mesma “Collecção de Obras Celebres” seguindo o mesmo padrão (pode-se inferir que a Editora Americana fora incorporada pela Editora Waissman, Reis e Cia.).

Seguindo essa mesma diagramação o livro *A Mãe* de Gorki foi publicado em 1931 para compor a “Collecção de Obras Celebres” e com a capa de Oswaldo Teixeira. O projeto gráfico segue em linhas gerais a mesma estrutura e padrão estabelecido por Di Cavalcanti na capa do livro *Crime e Castigo*.

Conforme Cardoso (2005) a coincidência do projeto gráfico dos três livros, *Crime e Castigo*, *Confissões e A Mãe*, feitos por diferentes ilustradores, desperta na Editora Waissman, Reis e Cia. uma preocupação com a identidade visual dos projetos. Apesar da alteração no próprio nome da editora, a unidade projetual tem como propósito conquistar a fidelidade do público leitor, a ilustração de capas já era nessa época um recurso poderoso de comunicação e comercialização do produto.

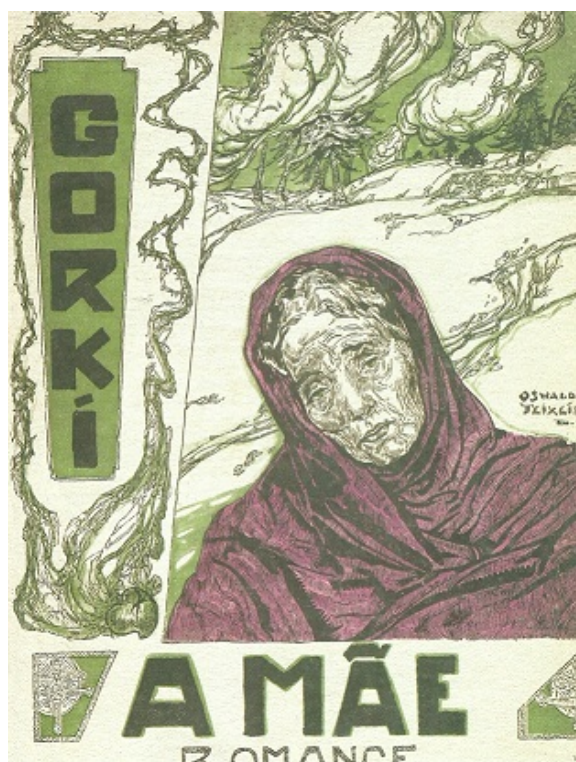


Ilustração 47 | A Mãe.
De Gorki
Ilustração e Capa: Oswaldo Teixeira – 1931
Fonte: Cardoso (org.), p. 195 (2005)

Segundo Cardoso (2005) entre os anos de 1930 e 1937, o setor livreiro no Brasil viveu um surto de industrialização que interferiu diretamente no mercado editorial. O número de editoras brasileiras, cerca de uma dezena, dobrou entre 1936 e 1944. Na década de 1950 a produção de livros contou com 4 mil títulos e publicou cerca de 20 milhões de exemplares ao ano.

Foi nesse cenário fecundo que novos talentos tiveram suas obras lidas e apreciadas pela classe média e pela classe operária que participava cada vez mais da vida cultural e política brasileira. A prosperidade que se vivia dentro desse contexto,

possibilitou a criação de novas editoras como Livraria Schmidt, Ariel e José Olympio, concedendo a cidade do Rio de Janeiro o *status* de ponto de encontro de artistas e da intelectualidade brasileira.

Com toda efervescência e a promessa de um mercado editorial novo e prolífero, José Olympio transfere sua Editora do interior de São Paulo para o Rio de Janeiro em 1934. José Olympio conhecia profundamente os leitores e as obras, conforme observou Humberto de Campos: “Aprendendo no livro a vida dos homens e aprendendo na conversa dos homens a utilidade do livro, o garoto de Batatais tornava-se em breve a primeira figura da livraria em que entrara simplesmente para servir o balcão” (VILLAÇA, 2001, p.59 *apud* CARDOSO, 2005, p. 200).

Apesar de José Olympio ter investido em projetos gráficos diferenciados para sua empresa foram às pequenas editoras responsáveis pela modernização e publicação do livro nacional. Entre elas destacamos a Editora Schmidt e a Editora Ariel responsáveis pela publicação e lançamento de escritores brasileiros.

3.2. Tomás Santa Rosa: o virtuoso na “arte do livro”

Existe toda uma preocupação dos *capistas* em expor nas capas dos livros elementos que imprimem significados relacionados à narrativa. Normalmente as representações das capas são feitas através de obras de arte ou desenhos produzidos pelo próprio *capista*, despertando o imaginário do leitor em relação à narrativa do livro. Dentro desse universo podemos ressaltar a obra do ilustrador Santa Rosa (como ficou conhecido no meio artístico) que foi de fundamental importância para a renovação estética do livro nacional.

Santa Rosa nasceu na Paraíba no ano de 1909, tinha 23 anos quando chegou ao Rio de Janeiro, a capital do país. Autodidata aprendeu sozinho o básico sobre literatura, artes plásticas, música e teatro. Residiu em uma pensão na Rua do Catete, onde abrigava um grupo de jovens migrantes nordestinos, entre eles José Lins do Rego.

Foi na Editora Schmidt no ano de 1933 que o paraibano Tomás Santa Rosa, o mais fecundo dos profissionais na arte de ilustrar capas e livros, fez seu primeiro projeto

gráfico, ao ilustrar a capa do livro *Caetés* de Graciliano Ramos trazendo na capa um desenho vibrante com o título em letras minúsculas e em negrito; o nome do autor e da Editora logo abaixo da ilustração, centralizados, sem serifa.



Ilustração 48 | *Caetés*, 1933.
De Graciliano Ramos
Ilustração e Capa: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 198 (2005)

Com o declínio da Editora Schmitz no ano de 1937 houve uma debandada de seus autores. Muitos deles se mudaram para a Editora Ariel que acolhendo esses escritores publica em agosto de 1933 o segundo romance de Jorge Amado, *Cacáú* projetado e ilustrado por Santa Rosa. O conteúdo político do livro levou a sua apreensão pela polícia do Rio de Janeiro, sendo liberado pela interferência de Oswaldo Aranha. Diante de tal acontecimento o livro obteve uma publicidade considerável esgotando os 2 mil exemplares da 1ª. Edição, imprimindo logo em seguida mais 3 mil exemplares.

O grande sucesso da obra consagrou o escritor Jorge Amado na literatura nacional e por consequência o trabalho de Santa Rosa, firmando-o no setor editorial.

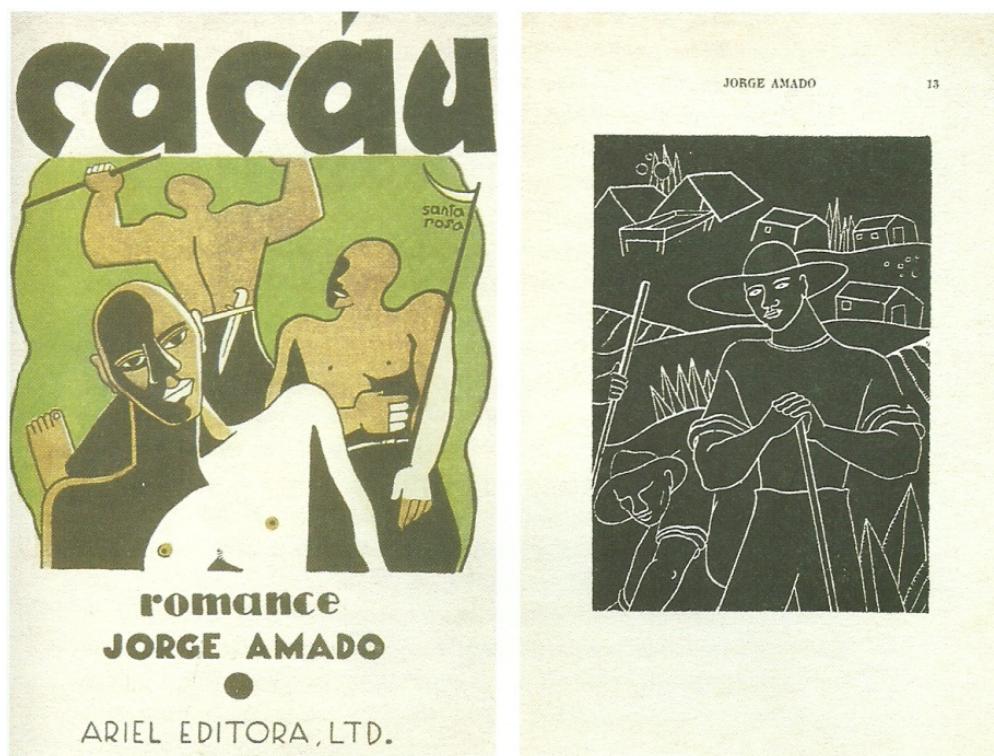


Ilustração 49 | Cacau, 1933.
De Jorge Amado
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 199 (2005)

No período de 1933 a 1935, Santa Rosa produziu sete trabalhos entre eles as ilustrações 50 e 51 para as editoras Schmidt e Ariel fazendo o projeto gráfico para os títulos fundamentais da segunda geração do modernismo. O projeto foi encerrado com a ida de Santa Rosa para a Editora José Olympio.

Em 1934 José Olympio se estabelece na Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro, bem em frente à prestigiosa Livraria Garnier, que publicara as obras do mais ilustre escritor brasileiro, Machado de Assis.

A partir desse ano a Editora de José Olympio passa a prevalecer no mercado editorial. José Olympio contrata Santa Rosa no ano de 1935 para fazer parte da casa como produtor gráfico, ou seja, responsável pelo *design* dos livros, projetando a fonte, a mancha de texto e as capas. Santa Rosa começa a trabalhar com um planejamento editorial levando em consideração custos e padronização, quebrando definitivamente sua criação plástica que antes era espontânea, livre, sem padrões.

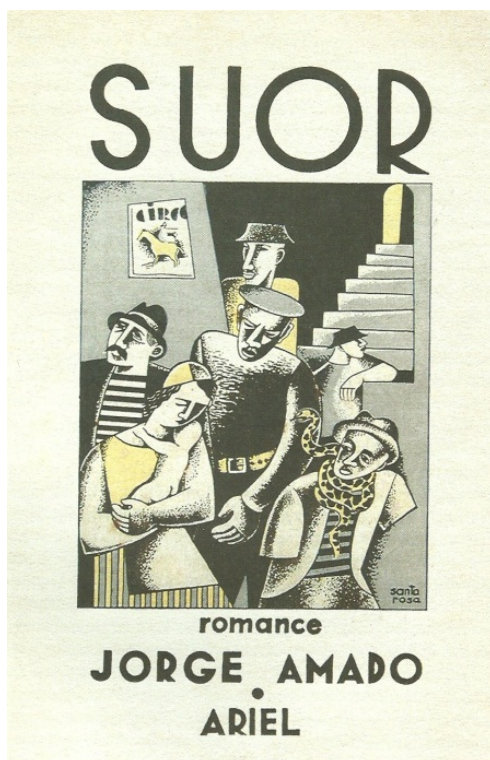


Ilustração 50 | Suor, 1934.
De Jorge Amado
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 202 (2005)



Ilustração 51 | Doidinho, 1934.
De José Lins do Rego
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 203 (2005)

Santa Rosa definiu um padrão de capas para a Editora José Olympio, que foi usado também no primeiro livro projetado por ele, *O Moleque Ricardo* (1935), de José Lins do Rego, que são caracterizados pela mesma malha diagramática. Segundo Cardoso (2005), Santa Rosa desenvolveu o padrão que deveria ser utilizado da seguinte forma:

[...] por um plano uniforme de cor, retangular, deixando uma borda branca. Centralizados, ostentam no topo o nome do autor, da coleção (quando é o caso), o título em destaque, o gênero literário (romance, contos, etc.); no meio, um quadrado contendo uma ilustração; e em baixo a assinatura da editora [...]. O chapado de cor, em área pequena, era vazado na área da ilustração e, frequentemente, no título quando as cores eram mais escuras. Quando usava cores suaves ou que poucos contrastavam com o branco, imprimia o título em preto. A vinheta, invariavelmente em preto sobre fundo branco, era um desenho de linhas grossas, a pica de pena, muitas vezes se aproximando da linguagem da xilogravura, tão apropriada para os temas tratados pela literatura regionalista [...]. Por muitos anos Santa Rosa buscou diferenciar a capa empregando tipos desenhados a mão, enquanto a folha de rosto era composta por tipos moveis e, mais tarde, linotipo. Impresso em duas cores – o plano chapado em uma cor e a imagem e os textos em preto –, esse projeto tira partido do fundo branco do papel [...] (CARDOSO, 2005, p.212).

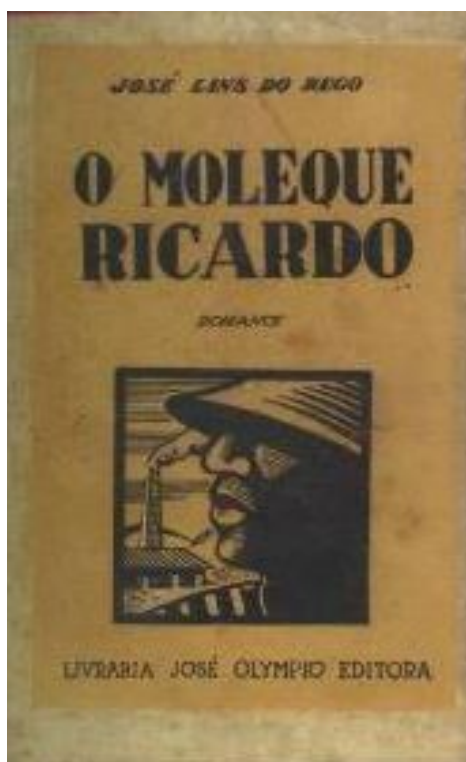


Ilustração 52 | O Moleque Ricardo, 1935 a 1939.
De José Lins do Rego - Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Estante Virtual

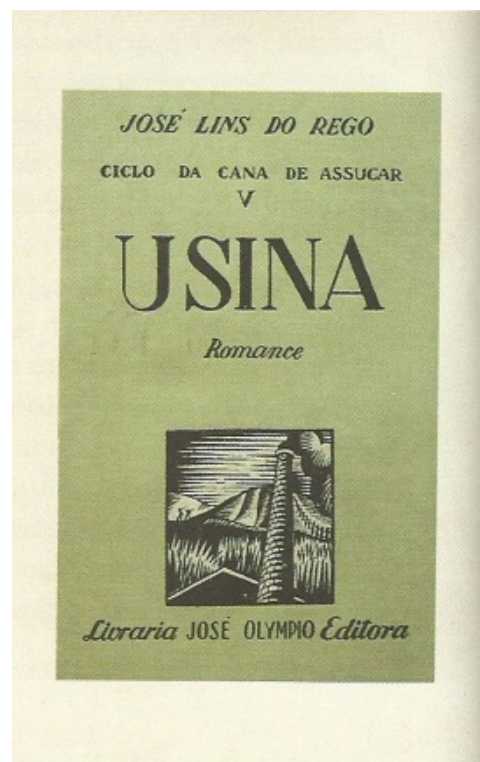


Ilustração 53 | Usina, 1935 a 1939.
De José Lins do Rego - Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Fonte: Cardoso (org.), p. 202 (2005)

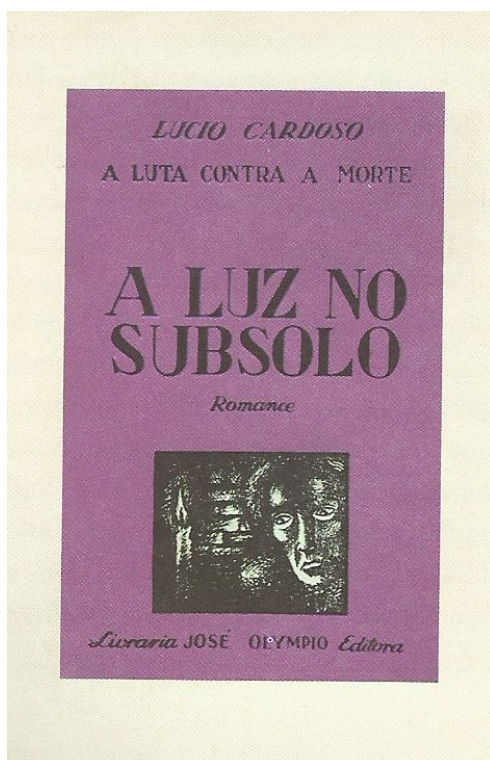


Ilustração 54 | A luz no subsolo, 1935-1939.
De Lúcio Cardoso - Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 210 (2005)



Ilustração 55 | Curiango, 1935-1939.
De Affonso Schmidt - Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 211 (2005)

José Olympio aprovou o projeto gráfico de Santa Rosa, e decidiu publicar os demais livros de José Lins do Rego em uma coleção intitulada “Ciclo da Cana-de-Açúcar”, ficando a cargo de Santa Rosa o projeto das novas edições com a mesma identidade visual. Dando início por assim dizer, a primeira coleção literária produzida pela Editora José Olympio, representada nas ilustrações 52 a 56.

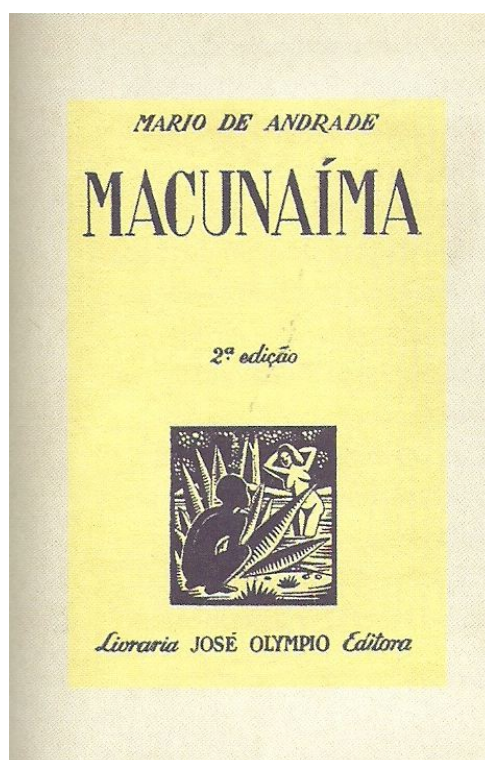


Ilustração 56 | Macunaíma, 1935-1939.
De Mário de Andrade
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 211 (2005)

José Lins do Rego declara ao jornal *O Globo* em 04/12/1956: “O mestre de desenho de capas passou a ser o maior intérprete de meus livros. As vinhetas de Santa resumiam a vida inteira de meus romances” (*apud* CARDOSO, 2005, p. 209).

Santa Rosa elaborou o sistema de identidade visual para a editora, onde todos os títulos seguiam o mesmo padrão. Fazia uso de um logotipo com uma assinatura do editor ou com as iniciais LJOE (Livraria José Olympio Editora).

Em 1930 Santa Rosa apresenta ao público o romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos como um novo projeto gráfico. A ilustração são maiores e na parte superior do

livro, colocadas dentro de uma moldura, dando um maior destaque para a composição mantendo os títulos com tipos serifados lineares e seu desenho ainda era influenciado pela xilogravura.

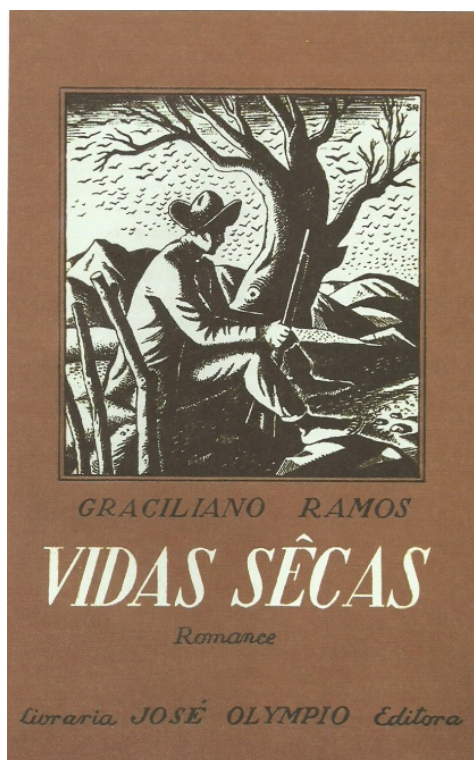


Ilustração 57 | Vidas Secas, 1938.
De Graciliano Ramos
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 214 (2005)

O mesmo projeto permaneceu com pequenas mudanças para ilustrar a obra *Memórias do Cárcere* em 1953 do escritor Graciliano Ramos. Santa Rosa optou por utilizar no título da obra tipos fantasia *bold* em vermelho, contrastando com o amarelo utilizado no fundo da ilustração, com a imagem e as outras informações sobre a obra em preto. Em 1952 Santa Rosa escreveu *Roteiro de arte* expondo como concebia a ilustração editorial, ressaltando a relação estreita entre texto e imagem.

É, pois, de um tema dado que o ilustrador terá que realizar a sua obra, fixando com a força da sua personalidade os elementos sugeridos. Nesse trabalho de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica como as notas de contraponto. Tarefa difícil essa de captar, no tumulto das frases, as imagens plásticas que devem corresponder ao mesmo sentimento, às vezes mesmo esclarecer certos mistérios das palavras (SANTA ROSA, 1952, p.25 *apud* CARDOSO, 2005, p. 220).

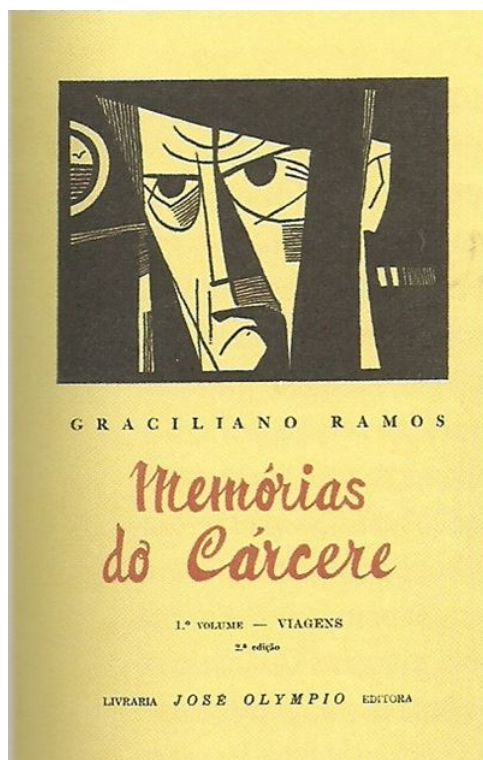


Ilustração 58 | Memórias do Cárcere – V.1, 1953.
De Graciliano Ramos
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 215 (2005)

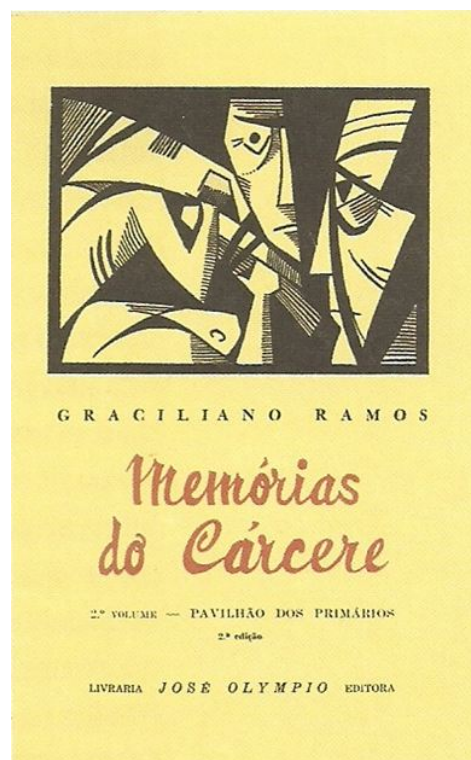


Ilustração 59 | Memórias do Cárcere – V.2, 1953.
De Graciliano Ramos
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 215 (2005)

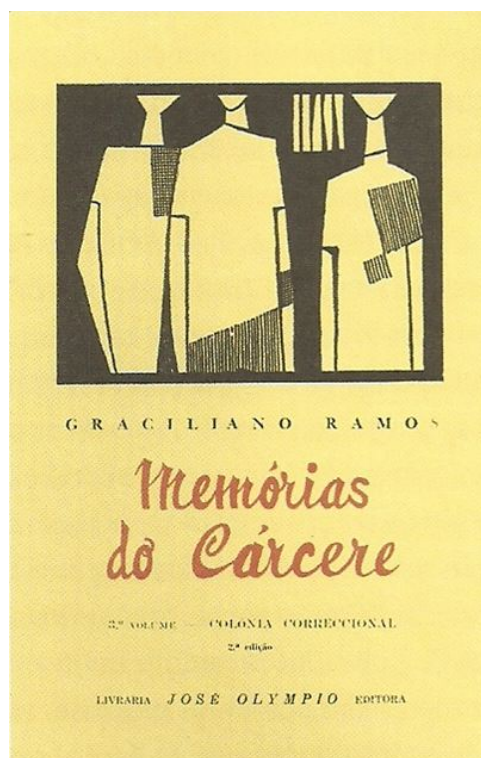


Ilustração 60 | Memórias do Cárcere – V.3, 1953.
De Graciliano Ramos
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 215 (2005)

Santa Rosa descreve-nos de uma forma inconsciente a “estética da recepção” quinze anos antes de Hans Robert Jauss proferir sua palestra na Alemanha em 1967. Supomos que seria pouco provável que Santa Rosa tivesse conhecimento sobre o que estava acontecendo na Europa, portanto “essa” estética da recepção é vivenciada com a experiência, com a prática e a sensibilidade do *capista*. Santa Rosa (1952) ressalta ainda que a “atmosfera espiritual” é que move o processo de criação.

O que conta para o ilustrador não é o descritivo do poema, do conto, do romance, mas a atmosfera espiritual em que se movem os ritmos, os sentimentos, os personagens, o clima que evoca suas situações íntimas. Tomamos várias atitudes, portamo-nos como cineastas quando procuramos o ângulo justo em que o assunto mais avulta, mais se define, mais se precisa. Ora, espionamos os personagens de um romance, cercamo-los, esmiuçamos suas vidas, seus hábitos mais íntimos, suas manias, seu andar, as rugas da fase, só com o fim de transpor com a mais densa verdade, o seu caráter e sua força (SANTA ROSA, 1952, p. 26 *apud* CARDOSO, 2005, p. 220).

Santa Rosa em uma metáfora criativa refere-se às capas dos livros como a janela da alma ou nas palavras do artista “olhos do espírito”, resumindo assim a ideia de uma capa.

Sem poder valer-se de uma mais ampla visão das coisas, sem ter esclarecidos os olhos do espírito, como poderá o artista transmitir, com sensível equilíbrio, a graça e a força, o mistério, e a profundidade dos sentimentos da grande poesia ou dos grandes pensadores? (SANTA ROSA, 1952, p. 28 *apud* CARDOSO, 2005, p. 220).

Por fim, reconhecendo que a ilustração ainda não era suficientemente valorizada no Brasil, avalia:

Muito temos a lamentar que o gosto pelo livro ilustrado, quase inexistente entre nós, ou pelo menos pouco difundido, ainda não foi fixado nos hábitos editoriais, [...] entervando o desenvolvimento de uma arte de ilustrar mais fina, mais rica de qualidade, que melhor valorize o próprio livro (SANTA ROSA, 1952, p. 28 *apud* CARDOSO, 2005, p. 220-221).

Segundo Cardoso (2005) o ano de 1953 foi marcado pela mudança estilística nos projetos de Santa Rosa. Nesse período seus livros eram caracterizados por capas brancas, com delicada vinheta desenhada a traços combinando com tipos clássicos de serifas lineares ou semi-serifadas, o texto brinca com tipos em caixa alta ou em maiúsculas e minúsculas, por vezes usa fios franzinos ou cercaduras lineares.

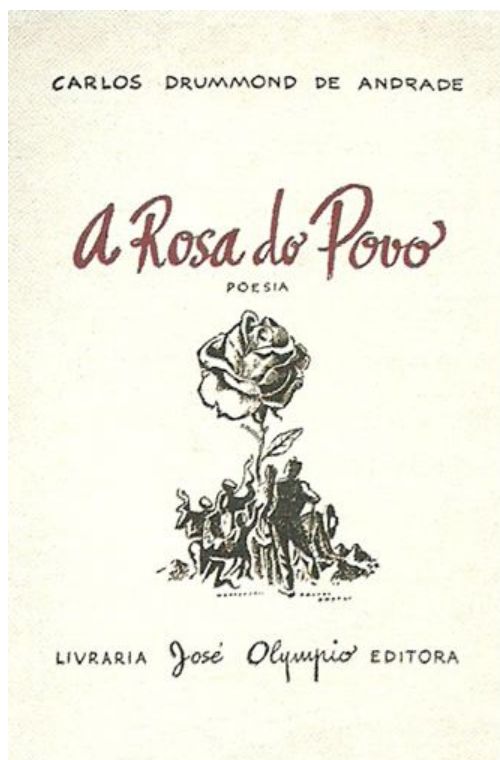


Ilustração 61 | A Rosa do Povo, 1940.
De Carlos Drummond de Andrade
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 218 (2005)

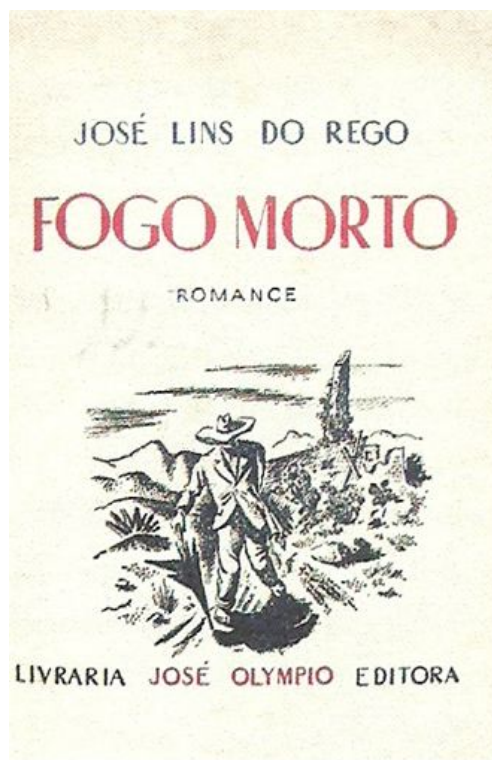


Ilustração 62 | Fogo Morto, 1940.
De José Lins do Rego
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 218 (2005)

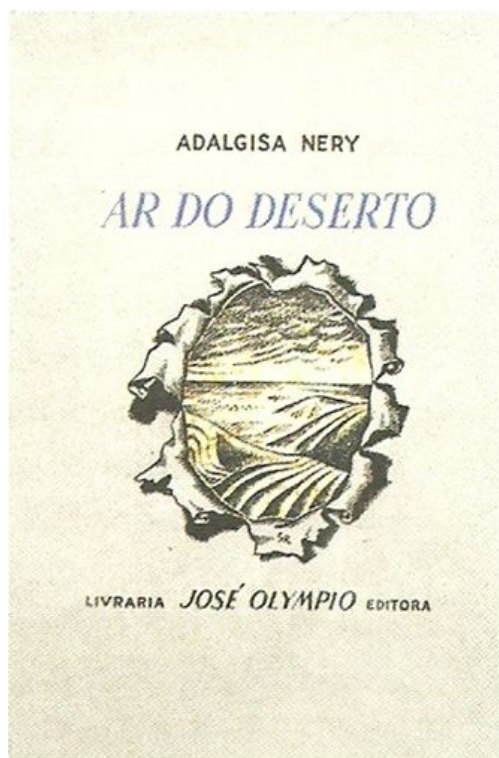


Ilustração 63 | Ar do Deserto, 1940.
De Adalgisa Nery
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 218 (2005)



Ilustração 64 | O Visionario, 1940.
De Murilo Mendes
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 218 (2005)

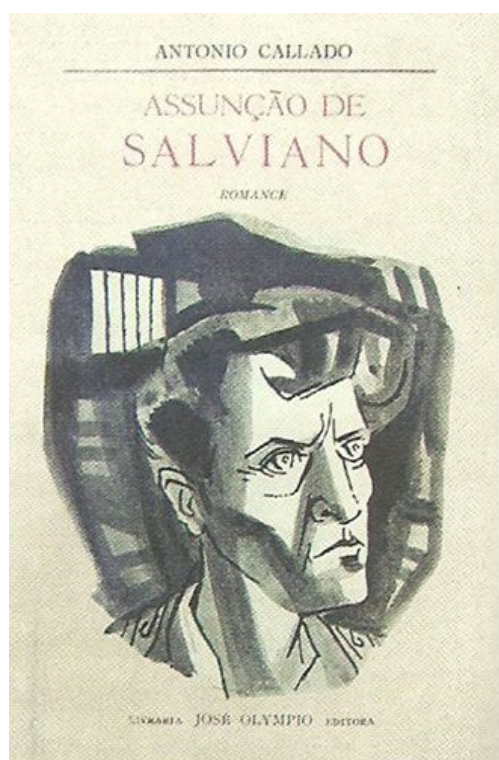


Ilustração 65 | Assunção de Salviano, 1940.
De Antonio Callado
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 218 (2005)

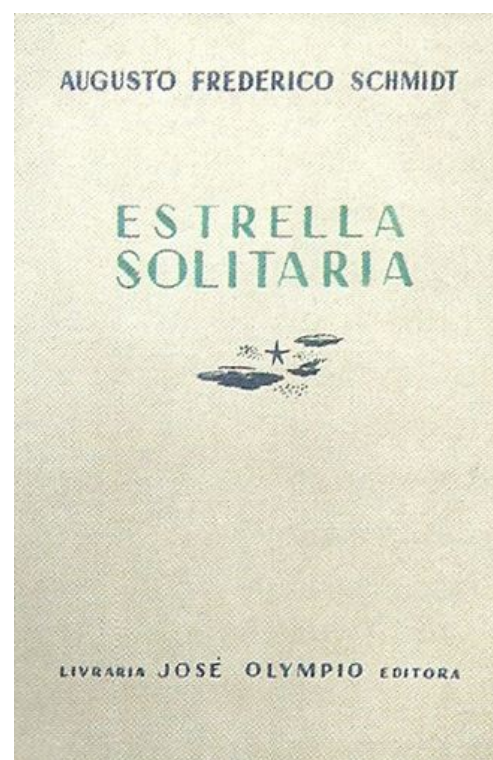


Ilustração 66 | Estrella Solitaria, 1940.
De Augusto Frederico Schmidt
Projeto e Ilustração: Santa Rosa
Fonte: Cardoso (org.), p. 218 (2005)

As capas desse período transmitem ao leitor harmonia, tranquilidade, leveza, um encontro calmo do leitor com o livro: “A poesia pede o livro perfeito” (SANTA ROSA, 1952, p. 38 apud CARDOSO, 2005, p. 224).

Seguem as palavras de Santa Rosa ao falar amorosamente da “*arte do livro*” em seu *Roteiro de Artes*:

Tratar de livros, da arte do livro, é tarefa de tal encanto, de tal sedução, pois ao concebê-lo logo se evoca um cotejo de ações cuja estesia [...] constitui soma de vida. Por exemplo, tocar um papel de grão que vibra ao tato e à luz, gozar com a vista o belo lançamento de um texto vazado em caracteres nobres e cuja impressão restitua ao leitor as marcas espirituais de seu conteúdo, ou então o prazer do pesquisador ao tocar as ranhuras de uma água-forte, seguir o relevo deixado pelo ácido, ou sentir o acabamento imperial da letra romana. São aspectos como esses, muitos de pura materialidade tipográfica, partes desse corpo mágico da imprensa, que apaixonam e que no seu código, um tanto rígido, estruturam uma arte do espírito (SANTA ROSA, 1952, p. 34 apud CARDOSO, 2005, p. 232).

Em artigo no Correio da Manhã de 30/11/1956, o jornalista Otto Maria Carpeaux elogia a síntese visual das capas dos livros de Santa Rosa, ilustrando todo um período da literatura brasileira, através de “poucas linhas, umas luzes e sombras, um desenho representativo”.

Em uma viagem como representante do Brasil na Conferência Internacional de Teatro em Bombaim na Índia, Santa Rosa adoeceu, foi hospitalizado e faleceu subitamente no dia 29 de novembro de 1956, com 47 anos. Seus amigos mais ilustres prestaram homenagens saudosas através de inúmeros artigos, evocando sua companhia agradável, sua vida amorosa e principalmente lembraram sua admirável cultura e seu respeitado trabalho.

3.3. As obras de Machado de Assis no reino da Coleção

Diversas coleções foram publicadas com a obra de Machado de Assis. A Editora Garnier publicou várias edições da coleção “Autores Célebres” com as capas diagramadas pelo *designer* Cláudio Martins e as vinhetas das capas e ilustrações feitas pelo *capista* Poty.

O projeto gráfico se assemelha aos projetos do ilustrador Santa Rosa, a ilustração feita em xilogravura ocupa um quadrado branco trazendo o título da obra centralizado um pouco acima da ilustração; fundo chapado de amarelo; tipos semelhantes para o nome do autor, o título e o nome da editora. Todos os elementos envoltos de uma moldura estilizada em azul realçando o amarelo chapado, quebrando o equilíbrio da composição..., à assinatura do autor com tipo clássico, um dos elementos que caracteriza a identidade visual da Coleção.

A Coleção Artistas Célebres foi editada durante alguns anos com o mesmo projeto gráfico diagramado pelo *designer* Cláudio Martins, e com as vinhetas das capas e ilustrações feitas pelo *capista* Poty.



Ilustração 67 | Contos Fluminenses, 2005.
De Machado de Assis
Capa: Cláudio Martins
Vinheta da capa e ilustração: Poty
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

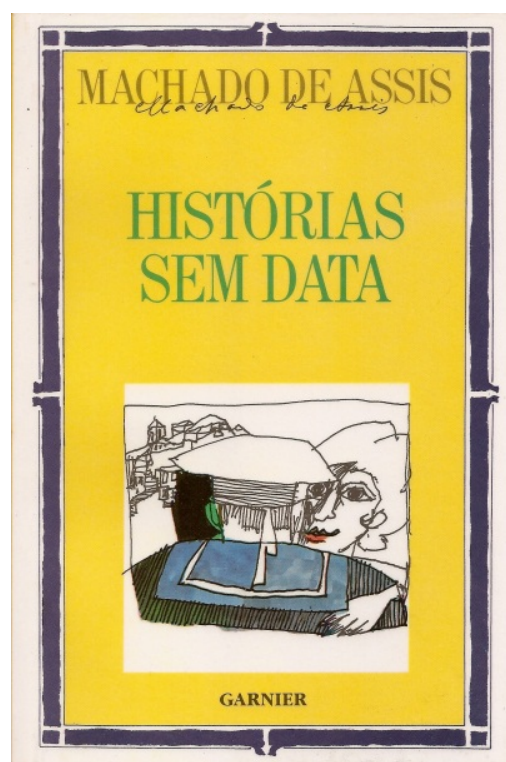


Ilustração 68 | Histórias Sem Data, 1999.
De Machado de Assis
Capa: Cláudio Martins
Vinheta da capa e ilustração: Poty
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

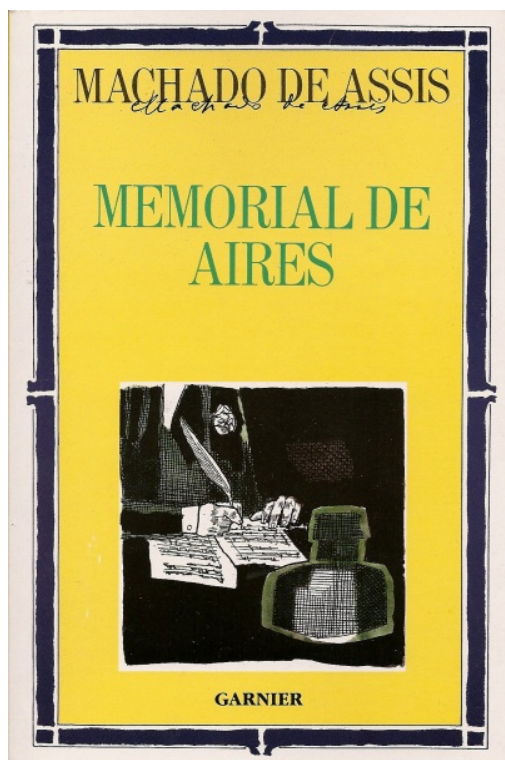


Ilustração 69 | Memorial de Aires, 2008.
De Machado de Assis
Capa: Cláudio Martins
Vinheta da capa e ilustração: Poty
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

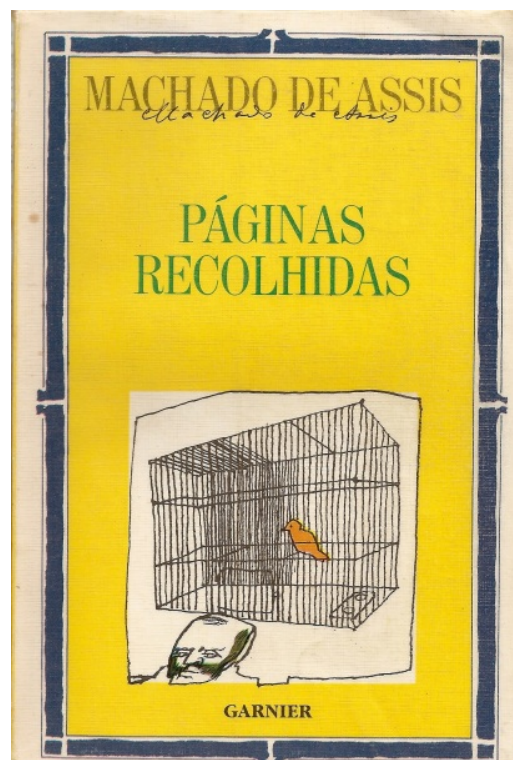


Ilustração 70 | Páginas Recolhidas, 1990.
De Machado de Assis
Capa: Cláudio Martins
Vinheta da capa e ilustração: Poty
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

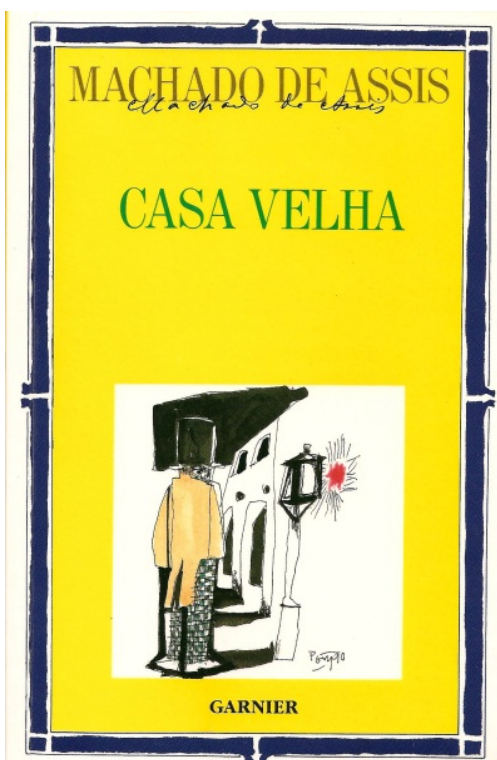


Ilustração 71 | Casa Velha, 1999.
De Machado de Assis
Capa: Cláudio Martins
Vinheta da capa e ilustração: Poty
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

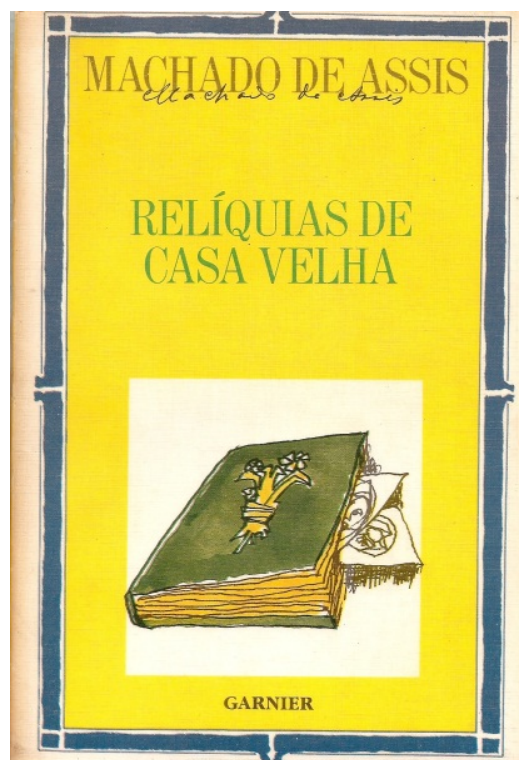


Ilustração 72 | Relíquias de Casa Velha, 1990.
De Machado de Assis
Capa: Cláudio Martins
Vinheta da capa e ilustração: Poty
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

O ilustrador Poty passa para o leitor a sua interpretação do texto através da linguagem visual. Podemos supor que o artista baseado na vida dos personagens, e na sua experiência de vida, possa identificar elementos no texto que possam ser traduzidos através da imagem permitindo que o leitor seja participante ativo da obra. A partir da recepção do texto os *capista* evocam suas vivências para traduzir o texto para um novo código visual, a leitura que é feita dessas imagens contribui para uma leitura diferenciada da obra incorporando a ela perspectivas de significação.

Em 1997 a Editora Globo contrata o projetista e *capista* Ettore Bottini para desenvolver o projeto gráfico das capas da coleção “Obras Completas de Machado de Assis” do escritor Machado de Assis, composta por 31 volumes distribuídos entre as poesias, crônicas, escritos, contos e romances. Etori Bottini cria uma identidade visual para a coleção. O projeto é composto por elementos que se harmonizam, a cor dourada e a capa dura trazem um toque de requinte à coleção. As ilustrações escolhidas por Etori Bottini para compor as capas são obras de artistas plásticos renomados na história da arte universal.

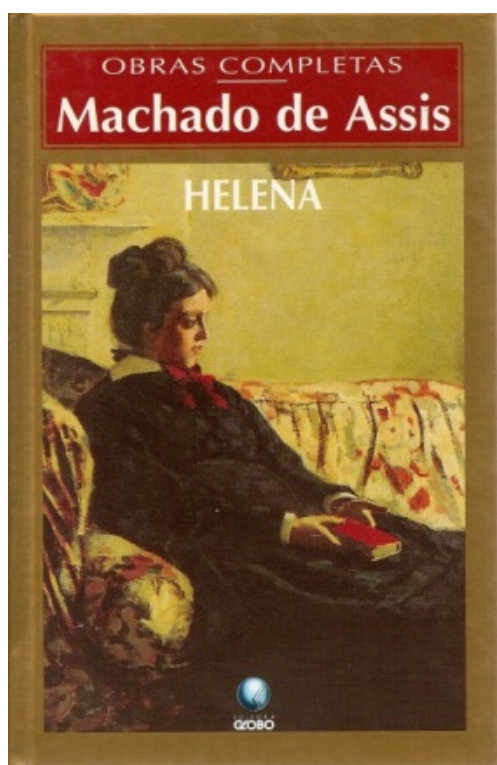


Ilustração 73 | Helena, 1997.
De Machado de Assis - Projeto Gráfico: Ettore Bottini
Obra: “Meditação” - C. Monet (1871)
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

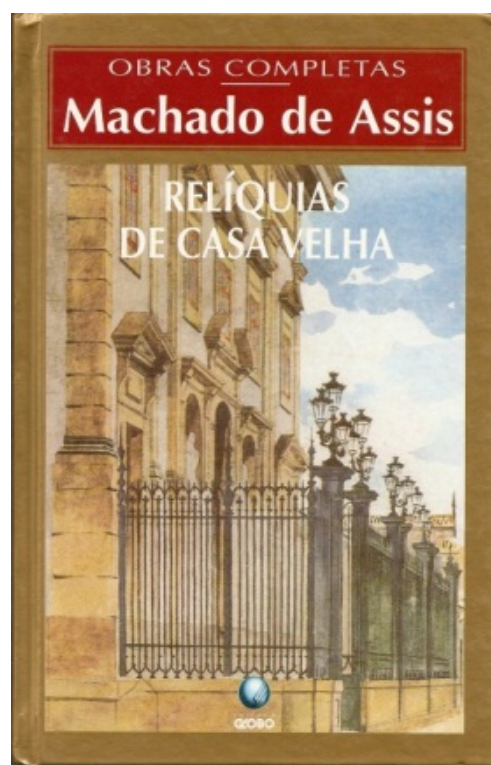


Ilustração 74 | Relíquias de Casa Velha, 1997.
De Machado de Assis - Projeto Gráfico: Ettore Bottini
Obra: “Rua do Sacramento” - Anônimo (c. 1906)
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena



Ilustração 75 | Ressurreição, 1997.
De Machado de Assis - Projeto Gráfico: Ettore Bottini
Obra: "Lilases em um vidro" - C. Monet (1880)
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

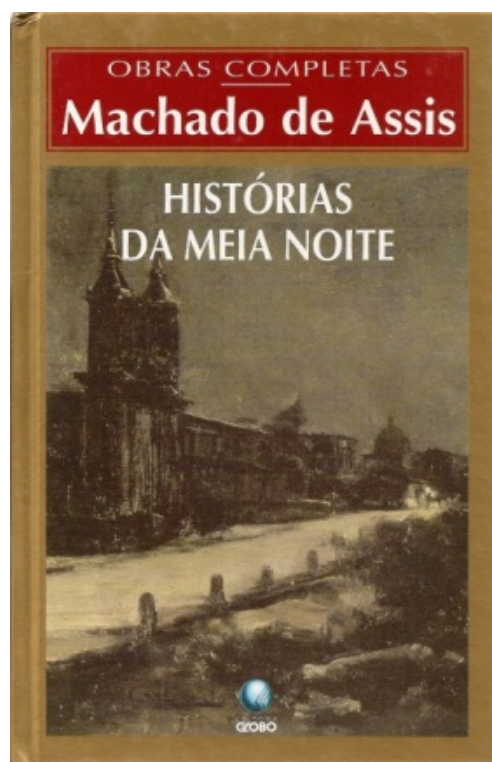


Ilustração 76 | Histórias da Meia Noite, 1997.
De Machado de Assis - Projeto Gráfico: Ettore Bottini
Obra: "Praia de Santa Luzia à Noite" - Castagneto (1886)
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

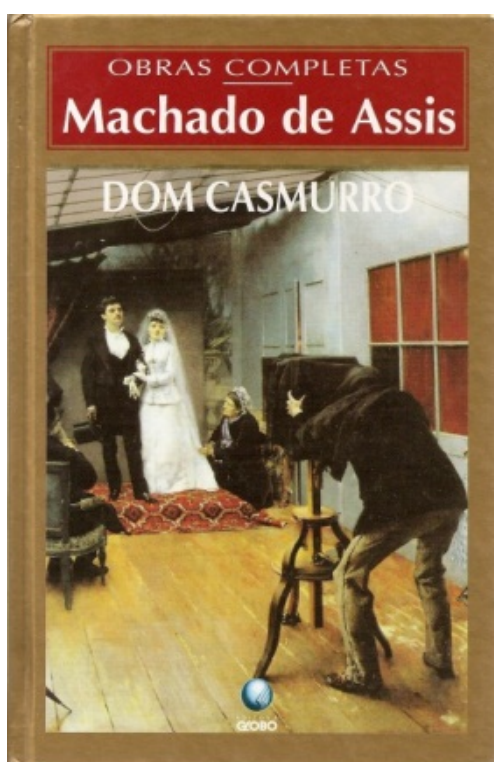


Ilustração 77 | Dom Casmurro, 1997.
De Machado de Assis - Projeto Gráfico: Ettore Bottini
Obra: "Casamento no Fotógrafo" - P. Dagnan-Bouveret (1879)
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena



Ilustração 78 | Iaiá Garcia, 1997.
De Machado de Assis - Projeto Gráfico: Ettore Bottini
Obra: "Leitura" - J. S. Sargent (1911)
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

A existência de molduras delimita o espaço onde serão inseridas as informações necessárias para a apresentação das obras. O retângulo vermelho recebe o nome da coleção e o nome do autor com tipos diferenciados pelo tamanho. Um pouco mais embaixo, o título da obra, centralizado com tipos em maiúsculas; e o nome da editora centralizado na parte inferior da página. Todos os títulos estão na cor branca e utilizam uma fonte tipográfica sem serifa.

Ettore Bottini em suas capas provoca o imaginário do leitor com relação à narrativa buscando pinturas que pudessem ilustrar cenas descritas na narrativa ou chamando atenção do leitor através do apelo visual. Bottini relaciona duas linguagens: visual e textual para criar a identidade visual da coleção. Ele faz a leitura da obra e busca no universo plástico elementos que corroborem com a sua recepção do texto. Transmitindo ao leitor duas obras de artes: o livro e o quadro. O que nos leva a crer que todos os *capistas* de ontem e de hoje, leem a obra antes de desenvolver o projeto gráfico procurando elementos que possam transformar texto em imagem.

CAPÍTULO 4 | A CAPA COMO ELEMENTO DO CONTEÚDO

A capa do livro não é apenas uma forma de proteger o livro, mas também uma possibilidade de revelar o conteúdo além do título, do nome do autor e da editora. Nos textos ficcionais, o invólucro, que é tratado como objeto estático, é composto por diversos elementos como capa, contracapa, orelhas, etc., funcionam como o espaço descritivo das informações verbais e imagéticas sobre a obra harmonizando os elementos de forma a passar uma mensagem para o leitor ir construindo o texto apresentado.

Segundo Roland Barthes (1992),

Os códigos de representação explodem atualmente, em benefício de um espaço múltiplo cujo modelo já não pode ser a pintura (o “quadro”), e seria antes o teatro (o palco), como havia anunciado, ou pelo menos desejado, Mallarmé. E mais: se a literatura e pintura deixarem de ser consideradas em uma reflexão hierárquica, uma sendo o *retrovisor* da outra, de que servirá mantê-las por mais tempo como objetos simultaneamente solidários e separados, em uma palavra: *classificados*? Por que não anular sua diferença (puramente substancial)? Por que não renunciar à pluralidade das “artes”, para melhor afirmar a pluralidade dos “textos”? (BARTHES, 1992, p. 86-87)

Percebemos que existe toda uma preocupação dos *capistas* em unir “textos” e “imagens” provocando uma primeira leitura do leitor, estimulando-o através do projeto gráfico inferir sobre o conteúdo do texto. Normalmente as representações das capas são feitas através de obras de arte (pintura, xilogravura, desenho foto, etc.) vai da perspectiva do *capista* despertar o imaginário do leitor em relação ao texto. A capa e o “miolo” formam um objeto íntegro, a capa se constitui como integrante do livro-texto.

A paratextualidade segundo o semiólogo francês Gerard Genette (2006) é a relação existente do texto propriamente dito com o conjunto formado pela obra literária, que é formada pelos paratextos: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, contracapa, etc;

Para Genette (2006) as capas dos livros são consideradas mais um dado composicional, ao lado do título, do subtítulo, do prefácio, do posfácio e do sumário, a capa do livro torna o texto presente no mundo, assegurando a sua recepção. Constitui também a capa ela própria uma narrativa, pois lidando com imagens, exige que o leitor interprete-as, ou antes, convide-o a fazê-lo.

Outro traço importante dos paratextos é a possibilidade de mudança que os elementos que compõem a obra literária comporta ao longo do tempo e de acordo com o espaço.

Segundo Cunha (2007), a partir dos anos 50 no Brasil, a capa passou a ser tratada como parte integrante do texto, ou, pelo menos existindo em consonância com ele, complementando, ampliando e até interpretando o seu conteúdo. Cunha coloca que:

Assim, a leitura crítica feita pelo capista põe em evidência uma linha de leitura rentável para o romance, quando traduz, interpretando, portanto, o sentido do texto literário, num outro código estético. Constata-se, então, que, paralelamente ao papel de elemento indutor e facilitador da leitura, a capa, "em sua visualidade produtora de sentido para o texto verbal", aparece também com a função de se articular na organização do texto-livro como um todo harmônico (CUNHA, 2007, p. 137).

A importância do invólucro do livro criou um caminho para a profissionalização de artistas gráficos e destacou a importância dos *designers* especializados nesse tipo de produto para as editoras. Os artistas plásticos brasileiros do século XIX eram ilustradores, chargistas, trabalhavam em gráficas. No século XX, as editoras passaram a contratar profissionais especializados na "Arte do Livro".

Cunha (2005) ressalta,

Há exemplos notáveis de trabalhos de *design* gráfico para capas de livros no Brasil. Alguns deles ultrapassam, inclusive, a condição de simples cobertura para o miolo do livro, para se constituírem como texto que comenta, interpreta e até traduz em outro código estético o conteúdo do texto literário (CUNHA, 2005, p. 134).

Como se pode observar a capa, que era originalmente considerada como proteção do livro, passa a ser elemento essencial na construção do texto literário.

CAPÍTULO 5 | A CAPA DO LIVRO COMO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DO LEITOR

A apresentação de linguagem visual nas capas da obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis conduz os leitores de certo modo a se identificarem de forma especular nas ilustrações, nas cores, nos temas, enfim, nos elementos que compõem a malha diagramática das capas dos livros. Portanto o que se pretende com esse estudo é relacionar a estética da recepção do ponto de vista dos *capistas* com a linguagem visual e os elementos que compõem a capa. Possibilitando uma interpretação a partir da estética da recepção apresentada por Hans Robert Jauss. Tendo como objeto de estudo as capas ilustradas para compor as edições da obra literária *Dom Casmurro* (1899-1900) de Machado de Assis. Por muito tempo se considerava apenas a experiência estética inserida no ato produtivo das obras, raramente era despertado o lado receptivo do leitor.

Hans Robert Jauss (1921-1997) é considerado um dos responsáveis por uma nova metodologia aplicada a teoria da Estética da Recepção nos anos 60. Essa teoria chamou à atenção pela importância do leitor como fruidor, pensando na literatura enquanto arte e nas artes visuais enquanto linguagem. Podemos dizer que, nesse sentido, o espectador passa a ser leitor porque ele lê o quadro enquanto linguagem assim como lê um texto literário enquanto arte, tornando-se peça essencial nessa relação semiológica, ou seja, na recepção dos diferentes sistemas de sinais de comunicação entre indivíduos a partir da composição de vários elementos textuais e visuais que são embutidos na obra de arte. Segundo Jauss (1967),

A investigação científica sobre a tradição das obras e suas interpretações, considerando sua gênese subjetiva e objetiva, permitiam identificar com mais facilidade o contexto em que a obra está inserida. As experiências vivenciadas pelos autores são passadas para a atividade produtiva da obra estética. Desenvolvendo *in actu* a representação histórica e social da obra que eram refletidas e transmitidas através do “produto” finalizado. Portanto a estética estava centrada na apresentação da obra e a história da arte era sintetizada na história dos autores e de suas obras (JAUSS, 1967 *apud* LIMA, 1979, p. 68).

Hans Robert Jauss, em 1967 abre o ano acadêmico da Universidade de Constança, na Alemanha, denunciando a fossilização da história da literatura que se

encontrava encarcerada nos padrões herdados das correntes literárias do século XIX. Jauss (1967) desloca o estudo da obra literária para os leitores, trazendo um novo horizonte de expectativas para a leitura do texto. Enfatiza ainda na sua conferência que somente se livrando dos grilhões impostos pela tradição e pela influência daqueles movimentos seria possível fomentar uma nova concepção de teoria da literatura. Essa teoria seria fundamentada no inesgotável universo da arte, elemento decisivo na compreensão dos significados velados no reconhecimento da historicidade das obras literárias, despertando um novo olhar sobre a vida social.

A formulação de um novo conceito de leitor permite inferir que a meta principal da estética da recepção segundo Jauss (1967) é apresentar um ângulo diferenciado das diversas correntes literárias criando raízes no universo intelectual, humanizando esse novo olhar sobre a historicidade embutida na obra literária, portanto, o leitor e sua experiência são considerados elementos essenciais para a interpretação de uma obra literária.

Jauss (1979) chama-nos atenção para a bipartição do livro que é fundamentada pela diferenciação fenomenológica entre a compreensão e o discernimento, entre a experiência primária e o ato de reflexão. Essa bipartição que nos é referenciada por Jauss, faz com que a consciência em um primeiro momento se volte para a significação e para constituição de sua experiência. Em seguida, ela retorna pela recepção dos textos e dos objetos estéticos que são sintetizados pela diferenciação entre o ato de recepção e o de interpretação. Para Jauss,

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado (JAUSS, 1967 *apud* LIMA, 1979, p.69).

Diante da valorização do leitor na nova teoria da estética da recepção, Jauss (1967) registra essa reformulação da história da literatura dividindo sua teoria em sete

teses. As quatro primeiras são premissas que nortearam a metodologia explicitada nas três últimas.

A primeira tese postula a relação dialógica entre o leitor e o texto, onde as diversas leituras feitas pelos diversos leitores possibilitam a obra literária mostrar-se mutável, viva, atualizando-se após cada leitura.

A segunda tese converge para o mundo que circunda a realidade do leitor e de seu mundo imaginário, a primeira experiência do leitor com a obra é elucidada através da sua relação com a obra em gênero, forma e com as obras anteriores que seguem o mesmo estilo, evidenciando a oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática.

Ainda na terceira tese, Jauss (1976) recorre à definição de horizonte explicitado na obra de Hans Georg Gadamer, que, por sua vez, baseou-se nos escritos de E. Husserl. Porém Jauss (1976) não é totalmente fiel ao pensamento de Gadamer. Em seu ponto de vista o horizonte é entendido como a perspectiva que abarca e encerra o que pode ser visto a partir de certo ponto. Portanto o horizonte de expectativa do leitor diante da análise histórica de uma nova obra pode estabelecer o valor artístico da mesma de acordo com sua recepção. “Para Jauss o valor artístico decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar” (JAUSS, 1976 *apud* ZILBERMAN, 2009, p. 34-35).

A quarta tese procura examinar melhor as relações entre o texto e a época do seu aparecimento. A fusão de horizontes conceituada por Jauss (1967) ocorre quando leitor compreende a pergunta original proposta pelo texto e encontra a resposta no próprio texto. O diálogo entre a obra e o ato de prestar atenção ao texto se transforma por passar por diversas mutações e ser alvo de recepções sucessivas.

A quinta tese situa a obra na “sucessão histórica”, levando em consideração a experiência literária que a obra causou no leitor. A obra não perde seu poder de ação quando transpõe o período em que foi escrita, como por exemplo, a obra de Cervantes, D. Quixote, ela perpassa vários períodos e a sua importância só cresce no tempo, determinando que o leitor possa revisar sua relação existente no passado em relação à percepção sublimar por ela no presente.

A sexta tese mostra que a literatura tem sintaxe estável como os gêneros, os estilos e as figuras; já a semântica é variável como os temas, os símbolos e as metáforas, que podem ser concebidos através das obras simultâneas, podendo se determinar os tempos fortes dentro da obra literária. Na obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis esses pontos fortes podem ser observados na relação existente entre imagem e texto e texto e imagem. Por fim sua última tese procura investigar as relações existentes entre a literatura e a sociedade. Nas palavras de Jauss (1967),

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto no terreno sensorial como estímulo à percepção estética, como também no terreno ético enquanto exortação à reflexão moral. A nova obra literária é acolhida e julgada tanto contra o background de outras formas artísticas, como ante o background da experiência cotidiana da vida (JAUSS, 1976 *apud* ZILBERMAN, 2009, p. 39).

Conclui-se que a teoria da estética da recepção está concebida na relação dialógica entre autor, obra e leitor. A obra entra em fusão com o horizonte de expectativas do leitor cujo conhecimento que já possui é solicitado pela leitura a qual vai promover e ampliar esse novo horizonte que será incorporado pela obra literária, confirmando que a literatura participa ativamente da formação do indivíduo enquanto membro de uma sociedade.

Para Zilberman (2009), “a possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária a sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo” (ZILBERMAN, 2009, p. 33).

Diante desse cenário e seguindo por esse caminho, pode-se pesquisar a relação existente entre o leitor e a capa, o *capista* e o texto. Por fim, entre as capas dos livros e as narrativas que são expressas através da estética da recepção inserida nas imagens icônicas, instigando os leitores a mergulharem no universo das metáforas, elucidando e transformando suas experiências históricas, sociais e culturais.

CAPÍTULO 6 | CRÍTICA SOBRE O ROMANCE *DOM CASMURRO*

Vamos à Rua do Ouvidor; é um passo. Desta rua ao Diário de Notícias é ainda menos. Ora, foi no Diário de Notícias que eu li uma defesa do alargamento da dita Rua do Ouvidor, - coisa que eu combateria aqui, se tivesse tempo e espaço. Vós que tendes a cargo o aformoseamento da cidade, alargai outras ruas, todas as ruas, mas deixai a do Ouvidor assim mesma – uma viela, como lhe chamava o Diário -, um canudo, como lhe chamava Pedro Luís. Há nela, assim estreitinha, um aspecto e uma sensação de intimidade. É a rua própria do boato. Vá lá correr um boato por avenidas amplas e lavadas de ar. O boato precisa do aconchego, da contiguidade, do ouvido à boca para murmurar depressa e baixinho, e saltar de um lado para outro.

Na rua do Ouvidor, um homem, que está à porta do Crashley, sem perder o equilíbrio. Pode-se comer um sanduíche no Castelões e tomar um cálix de madeira no Deroche, quase sem sair de casa. O característico desta rua é ser uma espécie de loja, única, variada, estreita e comprida.

Machado de Assis, [“A Semana”, 13.08.1893]¹⁰

A obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis foi concluída em 1899 chegando às livrarias em fevereiro de 1900. A crítica recebeu a obra de forma bastante positiva.

Artur Azevedo, em artigo no periódico *O Paíz*, escreve:

Romance propriamente dito quasi o não ha nestas paginas. Trata-se de um moço que desde a infancia gosta de uma vizinha, e por isso mesmo não sente a menor vocação para a vida ecclesiastica, a que o destinam em virtude de uma promessa feita a Deus.

No seminario, onde passou dois annos dando á igreja, no fim desse tempo, homem por si, adquiriu um amigo intimo, que mais intimo se tornou depois de seu casamento com a vizinha.

Esse amigo morre, e o marido, que tem um filho, repara, quando este vai crescendo, que é o retrato vivo do morto.

Convencido da sua desgraça, que a principio matar-se; depois matar-se e matar o intruso; afinal, resolve viver, mas com a mulher na Europa.

E como se mette n’uma casinha do Engenho Novo, e não se importa com os vizinhos nem com as vizinhas (et pour cause), chamam-lhe D. Casmurro¹¹.

¹⁰ Fonte: Guimarães; Sacchetta, p.83 (2008).

Na resenha, o escritor não põe em dúvida a veracidade dos fatos narrados por Bento Santiago, aceitando a traição de Capitu como verdade. Texto inaugural da crítica sobre *Dom Casmurro*, o comentário de Artur Azevedo inicia uma longa tradição que influenciará a crítica acadêmica.

J. Veríssimo, em artigo no *Jornal do Commercio*, tece alguns elogios à genialidade de Machado de Assis. Sobre o narrador, aponta a distância temporal existente entre o narrador *Dom Casmurro*, e aqueles que vivenciaram os fatos, Bentinho/Bento Santiago

Quem falla em Dom Casmurro é outro homem, já do nosso tempo e das nossas idéias, que se formou em São Paulo e não em Coimbra, e, comquanto pelo espírito, pelo temperamento, apesar da sua casmurrice ulterior e pela concepção da vida, parecido com o outro muito differente delle pelas fórmulas e modos com que sentia e se exprimia¹².

Com essa percepção, sua resenha, apesar de muito próxima ao lançamento do livro, capta um pouco da ambiguidade da obra. Na íntegra do texto de Veríssimo percebe-se uma dose de ironia, pela forma como ele descreve Capitu e pela forma como se refere a Bento Santiago:

Capitú a dissimulada, a pérfida, é deliciosa de affectuosidade felina, de reflexão e inconsciencia ou displante, de animalidade intelligente e perspicacia feminina, do jeito, feitiçaria e graça, e, com isso tudo, viva, real, exacta. Dom Casmurro a descreve, aliás, com amor e com odio, o que pode torna-lo suspeito. Elle procura cuidadosamente esconder estes sentimentos, sem talvez consegui-lo de todo. Ao cabo das suas memorias sente-se-lhe uma emoção que elle se empenha em refugar. E só. A sua conclusão, que não é talvez aquella que elle confessa, seria acaso que não ha escapar á malicia das mulheres e á má fé dos homens. Mas vejo que é no fundo, a mesma que elle nos dá. Perco-me decididamente em explicações. Lêde a fabula, e tirai-lhe vós mesmos a moralidade¹³.

A crítica de rodapé, portanto, tem opinião semelhante em relação à grande polêmica que sempre acompanhou a obra, a história de um amor frustrado, de um

¹¹ O Paíz, Rio de Janeiro, 18.3.1900, p. 1. *apud* Guimarães, 2004, p. 406.

¹² *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19.3.1900, p.1. *apud* Guimarães, 2004, p. 409.

¹³ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19.3.1900, p.1. *apud* Guimarães, 2004, p. 409.

possível adultério. Mesmo que alguns críticos não sejam tão explícitos, prevaleceu a leitura de molde patriarcal, na esfera acusatória que rondava a personagem Capitu.

As capas dessa época não retratam e não induzem o leitor a uma leitura e a um julgamento precipitado da história. Nenhuma é ilustrada, o que evita o direcionamento do olhar do leitor sobre a obra. A responsabilidade de convencer o leitor ficou mesmo a critério do próprio narrador.

No que diz respeito à crítica acadêmica, Alfredo Pujol (1917), em seu livro resume e condensa a tendência:

Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente. (...) Capitu engana-o com o seu melhor amigo, e Bento Santiago vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal. A traição da mulher torna-o cético e quase mau (PUJOL, 2007, p. 209-210).

Pode-se constatar, portanto, que a crítica inicial ao romance, seja ela de rodapé ou acadêmica, traça as grandes linhas pelas quais o casal de personagens será avaliado por quase cinquenta anos. Em outras palavras, o retrato do casal para a crítica constituiu-se de um homem traído cujo filho é de outro homem posando ao lado de uma mulher de olhos graciosos e sedutores, todavia dissimulados e pérfidos.

Quem mudará o retrato construído pela crítica desse período, que era formada por homens, é a professora norte-americana Helen Caldwell, seduzida pela trama de *Dom Casmurro* e incomodada com a direção dos julgamentos, publica, em 1960, a obra *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. Numa comparação com a obra *Otelo* de William Shakespeare.

A autora advoga a favor de Capitu, mostrando que a narrativa de Bento Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria. Ela recorre aos vários acessos de ciúmes do narrador para confirmar sua teoria. No capítulo “Uma ponte de Iago”, aparece o primeiro sintoma, quando José Dias visita Bentinho no seminário e deixa escapar que “— *Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...*” (ASSIS, 2002, p. 94).

Nesse momento, o efeito é imediato. Bento Santiago, completamente enciumado, tem vontade de sair correndo ao encontro de Capitu para que ela lhe diga a verdade. O segundo acesso ocorre no capítulo “*O Contra-Regra*”, importante e necessário para a compreensão do ciúme de Bento Santiago, conforme descrito:

Ora, o dandi do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. A rigor, era natural admirar as belas figuras; mas aquele sujeito costumava passar ali, às tardes; morava no antigo Campo da Aclamação, e depois... e depois... Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu! Nem disse nada a Capitu; saí da rua à pressa, enfiei pelo meu corredor, e, quando dei por mim, estava na sala de visitas (ASSIS, 2002: p.107-108).

No capítulo “*O Desespero*”, Bento Santiago desvela sua personalidade insegura, fraca, obsessiva, até mesmo covarde...

Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu aquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão, mas eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhe as costas. Chamava-lhe perversa. Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles.

Da cama ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe, e naturalmente comigo, como das outras vezes; mas, por maior que fosse o abalo que me deu, não me fez sair do quarto. Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue... (ASSIS, 2002, p. 109).

Como também se deixa mostrar no capítulo “*A Denúncia*”, em que ele se esconde atrás da porta para escutar a conversa de sua mãe, D. Glória, com o agregado José Dias, sem coragem de enfrentá-la.

De acordo com a professora Helen Caldwell (2002), o narrador fundamenta o caso na culpa da mulher. No capítulo “É Bem, e o Resto”, ele julga e condena Capitu sem conceder a ela o benefício da dúvida.

[...] se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

É bem, qualquer que seja a solução, uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos a História dos Subúrbios (ASSIS, 2002, p. 184).

De tal forma agiu o advogado, munindo-se de argumentos para dar consistência ao “processo”, que pelo menos três gerações de críticos julgaram Capitu culpada. Helen Caldwell reabre o caso colocando em dúvida a veracidade dos fatos. Após a publicação do seu livro, vários críticos leram a obra com outros olhos, desconfiando, afinal, da opinião formatada na descrição do narrador.

Apesar dos questionamentos e dos indícios que Helen Caldwell elenca no seu livro, a dúvida em relação à suposta traição de Capitu permanece na maioria das capas projetadas atualmente.

O crítico Roberto Schwarz (1997), em “*A poesia envenenada de Dom Casmurro*”, argumenta que o romance pode ser apreciado em duas partes: uma dominada por Capitu, outra por Bento Santiago. Na primeira, age Capitu porque predomina a luta de um casal enamorado para superar a superstição, as regras familiares e religiosas. Ali, o narrador põe à mostra as habilidades da menina, já capaz de ideias suas, na mobilização dos parentes e agregados do rapaz. Na segunda parte, age o homem desconfiado da traição da mulher, a quem, como narrador, já havia desenhado como criatura independente, logo capaz de cometer o que ele imagina que ela cometeu. O mais importante, continua o crítico, é justamente perceber a articulação das duas partes. A primeira prepara habilidosamente a segunda. Como se pode ler esta última então? A partir da fúria do proprietário ciumento, que não consegue disfarçar o mal-estar em relação à diferença de classe, Schwraz cita:

Trocando em miúdos o amor entre a vizinha pobre e o rapazinho família, com o correspondente anseio de felicidade, de realização

pessoal e mesmo de saída histórica e progressista para uma relação de classe, anima a intriga até um ponto avançado do livro, quando então a dimensão autoritária da propriedade rouba a cena e galvaniza o antigo nhonhô, que agora se enxerga como vítima, desmerece e escarnece as suas próprias perspectivas anteriores de entendimento, igualdade, lucidez, e afirma pela força a sua disposição de mandar sem prestar contas, tudo isso dentro de uma linguagem requintada e civilizada, digna e própria da *Belle Époque* (SCHWARZ, 1997, p. 34).

Atualmente os críticos são mais cautelosos em relação à grande polêmica que envolve a obra *Dom Casmurro*. Na opinião do crítico e jornalista Daniel Piza (2006):

Bentinho é como tantos personagens machadianos que sonham com tudo – com a glória, como diz o nome de sua mãe – e, por isso mesmo, terminam com nada. “[...] faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo [...]”, diz o narrador logo no segundo capítulo. Na figura dele, Machado ri de todo um tempo em que as aparências e as fantasias eram hegemônicas, em que o paternalismo vestia os problemas com o manto da conciliação, do “meio termo” conveniente, e terminava vítima de si mesmo, de seu próprio egoísmo. (PIZA, 2006, p. 331)

Luiz Roncari (2005), em seu artigo “Dom Casmurro e os retratos dos pais”, define o romance como *escorregadio*. Tudo o que se disser sobre ele apoiado no discurso do narrador pode ser desmentido ou interpretado de outra forma:

Afinal, *Dom Casmurro* é um romance de suspeita ou de dupla traição? Se *Dom Casmurro* for um romance de suspeita, vale a definição de teimoso, cabeçudo e obsessivo. Se for de traição, vale a definição de acabrunhado e recolhido em si, indicando o sujeito que se desencantou com o mundo, com a vida social, com as mulheres e com o amor. A partir dos desencantos sofridos com a não-realização do seu idílio com Capitu, só restou a Bento Santiago construir a sua versão dos fatos, do mesmo modo como ele havia tentado reconstruir a casa dos pais no Engenho Novo, como um simulacro da casa de Mata-Cavalos (RONCARI, 2005, p. 35-36).

Entretanto, essa não era só a reação de um possesso ou de alguém obcecado pelo ciúme, mas era uma reação tipicamente patriarcal. Ela acontecia não tanto pelo ato da traição, mas pela simples suspeita que, mais do que o fato, podia comprometer a imagem pública do Pai: a suspeita era pior que o crime, na medida em que desacreditava a autoridade do patriarcal e destruía a sua face pública.

Por esses argumentos, Luiz Roncari (2005) nos lembra de que a versão do adultério foi mais facilmente aceita pelo leitor comum e pela primeira crítica, uma vez que esta corrobora a visão tradicional e patriarcal sobre a mulher. O narrador passa – ao longo do século – de um homem possivelmente traído a um julgador implacável, habilidoso o suficiente para contar a história de forma que a matéria, contada no ritmo que melhor lhe apraz, possa tentar convencer os leitores da perfídia daqueles que lhes cercam.

CAPÍTULO 7 | CAPAS E IMAGENS EM *DOM CASMURRO*

Cartier-Bresson e Brassai “definem a arte da fotografia como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera”.

Cortázar, 2006

As capas de *Dom Casmurro* analisadas neste estudo foram adquiridas em diversos sebos, livrarias e bibliotecas, independentemente de publicação, editora e edição. A preocupação era encontrar o maior número de capas diferentes, para ilustrarmos a diversidade de interpretações percebidas pelos *capistas*. Muitas delas não retratam a trama do romance, enquanto outras são literais.

Para a análise, foram selecionadas as capas mais representativas que contemplem a proposta do estudo. A classificação se deu por ano de publicação das obras, pelo conjunto de capas que retratam Capitu, o casal, a família e a suposta traição. Algumas não têm o ano de publicação, portanto foram excluídas das análises e colocadas nos anexos, para ilustração.

A análise das capas foi conduzida com base na interpretação do artista em relação ao conteúdo do texto, tentamos contar através das capas a história da obra *Dom Casmurro*, desde o casarão até a possível traição. Fez-se uma descrição plástica de cada uma das capas e logo em seguida a leitura de acordo com uma suposta ideia da recepção do *capista* transcrito através da linguagem visual para o leitor.

7.1. Espaço

Essa capa foi projetada para ilustrar a Coleção Clássicos da Nossa Literatura, publicada em de 2006 pela Editora W. Buch. O projeto gráfico é dividido em quatro “frames”, todos utilizando nuances de azul. O artista plástico Wassily Kandinsky confere à cor azul um perfil psicológico-físico, pleno de experiências próprias.

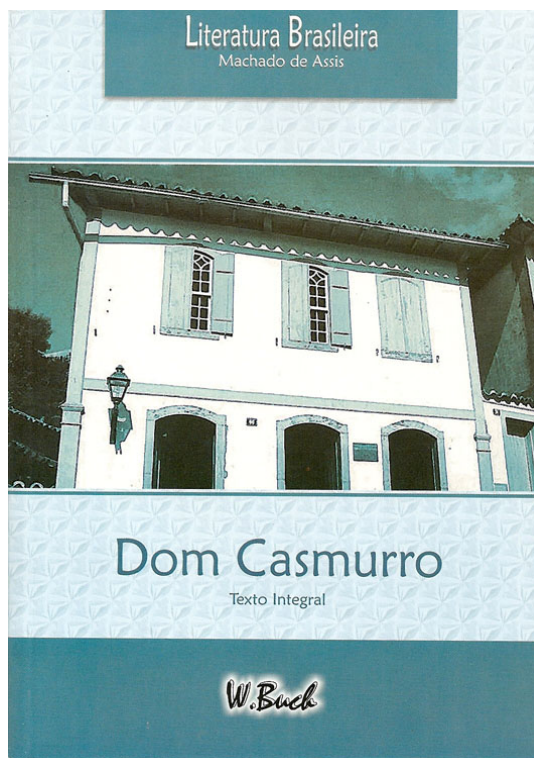


Ilustração 79 | Dom Casmurro, 2006.
De Machado de Assis.
São Paulo: W. Buch, Coleção Clássicos da Nossa Literatura
Biblioteca Particular da Iara Pena

Segundo Kandinsky (2000) “O azul é a «cor celeste por excelência (...) o elemento da calma (...), permitindo um aprofundamento até aos estados mais sérios onde o fim não existe e onde não pode existir” (KANDINSKY, 2000, p. 41).

As prováveis fontes tipográficas utilizadas para compor os textos foram a *Maiandra GD* e a *Mistral*. A *Mistral* é utilizada somente no nome da editora.

O alinhamento centralizado do texto cria uma aparência mais formal, mais comum e sem brilho. O texto está centralizado pelas suas linhas e centralizado na página; a definição dessa diagramação é considerada segura para os *designers*.

A fotografia que compõe a capa é de um casarão antigo, do século XIX. O céu está acinzentado; três janelas na frente do casarão são compostas simetricamente na parte de cima; duas das janelas estão entreabertas e uma está fechada. Na parte inferior do casarão, há três portas dispostas simetricamente. Todas as portas estão abertas. Do lado esquerdo, uma porta simples que provavelmente leva às dependências de serviço

do casarão, acesso ao casarão pelo quintal. Uma luminária no canto inferior direito quebra a simetria composta pelas janelas e portas. O casarão é uma construção clássica, simples e econômica. Tem um aspecto de prédio assobradado, residência de alguém que vive só, se isolando do convívio com a sociedade.

No capítulo “Do Livro”, o narrador faz referência ao casarão em que vive. Ele diz:

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimilo, mas vá lá. Um dia, há bastante anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas (ASSIS, 2002, p. 14).

O narrador busca reproduzir no casarão do Engenho Novo toda a atmosfera vivida em Mata-cavalos. Sua verdadeira intenção era atar as duas pontas da vida, conforme ele diz abaixo:

[...] há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim. Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos. Quanto às amigas, algumas datam de quinze anos, outras de menos, e quase todas crêem na mocidade. Duas ou três fariam crer nela aos outros, mas a língua que falam obriga muita vez a consultar os dicionários, e tal frequência é cansativa. (ASSIS, 2002, p. 14-15).

O casarão da Rua de Mata-cavalos é para Bento Santiago o simulacro da vida conjugal dos seus pais.

É nesse casarão antigo e assobradado, de estrutura sombria, que o narrador nos conta sua história. O lugar é bem adequado, caracterizando assim a personalidade melancólica, ensimesmada do narrador.

A representação do Casarão na capa faz referência ao casarão onde Bentinho passou a infância e o mais importante, onde seus pais foram felizes. O *capista* passa para o leitor a imagem de um casarão cheio de recordações e de vida harmoniosa, essa sinestesia está representada na cor azul. O *capista* procura a partir da descrição do casarão da Rua de Mata-Cavalos fazer uma analogia com o casarão do Engenho Novo. Bentinho tenta reproduzir com Capitu a mesma felicidade vivida pelos seus pais.

7.2. Tempo

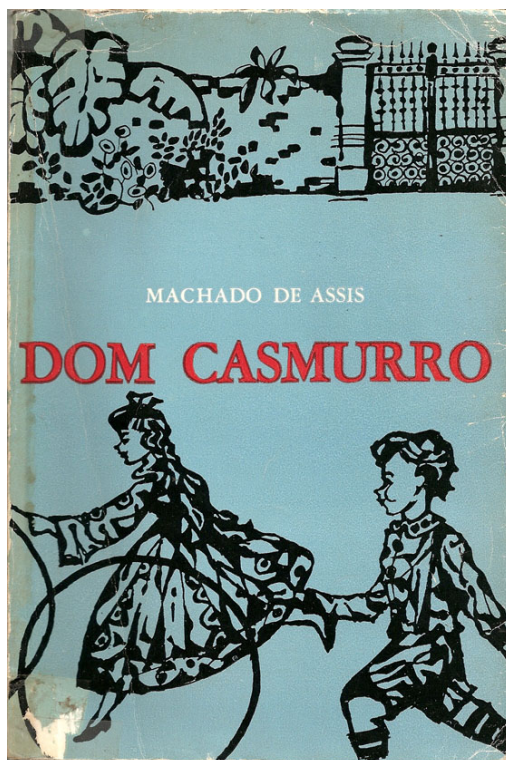


Ilustração 80 | Capa: Alberto Teixeira - Dom Casmurro, 1967.
De Machado de Assis.
São Paulo: Cultrix, 5ª Edição, Coleção Obras Escolhidas de Machado de Assis
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

Projetada para ilustrar a Coleção Obras Escolhidas de Machado de Assis, publicada em 1967 pela Editora Cultrix. O projeto gráfico é de Alberto Teixeira.

Desenho na cor preta, com fundo azul. Novamente a cor azul tem predominância na capa; cor fria que remete à ingenuidade, à calma e à tranquilidade.

Segundo Jean Chevalier (2007) “entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das maravilhas: passar para o outro lado do espelho” (CHEVALIER, 2007, p. 107).

A fonte tipográfica utilizada para compor os textos provavelmente foi a *Minion Pro SmBd* em caixa-alta, serifada cheia. O texto encontra-se centralizado no meio da página; as cores branca e vermelha são utilizadas para contrastar com o fundo azul e os desenhos em preto. O peso dos textos é distribuído de forma equilibrada dentro da página.

Em primeiro plano, temos a imagem de duas crianças brincando de correr atrás de um bambolê. Pode-se observar a existência de cumplicidade e confiança na brincadeira e entre elas. A menina na frente, liderando a brincadeira, o menino logo atrás, seguindo a menina com o olhar de admiração e contemplação. Em segundo plano, temos um muro coberto das mais diversas plantas, com um portão no estilo clássico antigo, dando-nos a ideia de que as crianças brincam em um quintal fechado.

O desenho induz o olhar do leitor a uma história de contos de fada, à relação entre duas crianças que provavelmente vão crescer, casar e serem felizes para sempre, ocultando o que há por trás da imagem ingênua da capa.

No capítulo “A Denúncia”, esse momento de ingenuidade e felicidade entre as crianças é quebrado pelo agregado José Dias, o “Iago”¹⁴ quando ele insinua para D. Glória que Bentinho e Capitu estão sempre juntos nos cantos de segredinhos, o que pode prejudicar a ida de Bentinho para o seminário, caso eles pegam de namoro.

D. Glória, responde assim às desconfianças do agregado José Dias:

— Mas, Sr. José Dias, tenho visto os pequenos brincando, e nunca vi nada que faça desconfiar. Basta a idade; Bentinho mal tem quinze anos. Capitu fez quatorze à semana passada; são dois crianças. Não se esqueça que foram criados juntos, desde aquela enchente, há dez

¹⁴ Iago, personagem de William Shakespeare na ópera Otelo.

anos, em que a família Pádua perdeu tanta coisa; daí vieram as nossas relações (ASSIS, 2002, p. 16).

Segundo Roberto Schwarz (1997) o narrador encontra-se “[...] sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos e pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada?” (SCHWARZ, 1997, p. 10).

Uma paixão que começou na infância e sobreviveu a diversos obstáculos. Somente o “ciúme” foi capaz de destruir o relacionamento cultivado desde a infância até a vida adulta. O narrador é tão convincente da traição de Capitu que nos deixa propensos, enquanto leitores, a pensar da mesma forma; fica impossível pensar de outra forma, a não ser que coloquemos em dúvida a veracidade de suas palavras. Como não acreditar em um narrador que é tão cheio de qualidades, desde sua mais tenra infância?

Podemos concluir que a capa projetada pelo *capista* Alberto Teixeira passa ao leitor a imagem de duas crianças brincando em um espaço comum aos dois. O que é interessante observarmos é que na interpretação do *capista* é a menina quem conduz a brincadeira, passando ao leitor a imagem e a sensação de uma menina decidida, determinada e principalmente dominadora, observamos esse controle quando o *capista* nos coloca o menino seguindo a menina, olhando-a com admiração.

7.3. Espelhamento: o quadro

A Coleção Série Bom Livro, publicada em 1976 pela Editora Ática, foi projetada pelo designer gráfico e projetista Eugenio Colonnese.

A capa abaixo é um desenho em várias tonalidades de cores, provavelmente utilizando a técnica de aquarela; a imagem do quadro chega a se confundir com o fundo da tela que é composta por dois planos. No primeiro plano, vemos um senhor, com cabelos, barba e bigode brancos, vestindo um terno azul, tradicional, sentado de frente do quadro, observando a imagem de uma mulher jovem. Em segundo plano, temos um quadro, com moldura alaranjada e gasta pelo tempo, de uma mulher jovem usando um vestido vermelho, decotado, revelando a beleza do pescoço, do colo e dos ombros

semicobertos pelo decote do vestido vermelho, expondo a sensualidade feminina. Cabelos pretos, penteados e arrumados na forma de “coque”. Tem os olhos bem delineados e está usando um batom vermelho.



Ilustração 81 | Capa: Eugenio Colonnese - Dom Casmurro, 1976.
De Machado de Assis
São Paulo: Ática, 5ª Edição, Coleção: Série Bom Livro
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

A fonte tipográfica utilizada para compor os textos é provavelmente da família *Franklin Gothic*, com o título em caixa-baixa sem serifa; o nome do autor foi colocado em caixa-alta, para mostrar a importância da obra. Abaixo do nome do autor, a logomarca e o nome da editora, todos os textos centralizados. No canto esquerdo inferior o nome da coleção, alinhado à direita. Os textos em azul, vermelho e preto realçando a composição da capa. Chevalier (2007) define:

O vermelho vivo usado no vestido e no batom incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde e de riqueza. A cor vermelha representa o mistério da vida. É a cor da alma, da fêmea, do secreto, a cor da libido, do coração. Cor guerreira, o vermelho também evoca, de uma maneira geral, o calor, a intensidade, a paixão (CHEVALIER, 2007, p. 944 a 946).

Em relação ao azul, Chevalier (2007) descreve-nos:

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito. Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. O azul é o caminho da divagação e, quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai, pouco a pouco, cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai-se tornando insensivelmente a luz da noite, o azul da noite. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. (CHEVALIER, 2007: p. 107)

O uso das cores vermelha e azul na capa reforça a dialética que envolve a obra *Dom Casmurro*. A cor quente, o vermelho, representa a personalidade de Capitu, e a cor fria, o azul, representa a personalidade de Bento Santiago.

O semblante do homem, apesar de estar de perfil, deixa transparecer certa amargura, como podemos observar nas pálpebras dos olhos que transmitem melancolia, tristeza, provavelmente provenientes de recordações da sua vida passada, de algo que lhe causou decepção ou arrependimento. Em contrapartida, vemos a jovem do quadro segura, ativa e feliz.

No capítulo “O Retrato”, Sancha, que se encontra doente, chama Capitu através do seu pai Gurgel. Capitu levanta-se naturalmente e pergunta-lhe se a febre aumentara. Bento Santiago, impressionado com a determinação de Capitu, deixa mais uma vez transparecer sua insegurança, quando faz a seguinte reflexão: “Como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não?”

O pai de Sancha diz:

[...] voltando-se para a parede da sala, onde pendia um retrato de moça, perguntou-me se Capitu era parecida com o retrato. [...] Antes de examinar se efetivamente Capitu era parecida com o retrato, fui respondendo que sim. Então ele disse que era o retrato da mulher dele, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa. Também achava que as feições eram semelhantes, a testa principalmente e os olhos. Quanto ao gênio, era um; pareciam irmãs”. E conclui: “— Finalmente, até a amizade que ela tem a Sanchinha; a mãe não era mais amiga dela... Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (ASSIS, 2002, p. 117).

Pode-se interpretar a capa como sendo a recordação de *Dom Casmurro*, o narrador, ao olhar o retrato de Capitu, ou pode-se entender que o narrador está sentado diante do retrato da mãe de Sancha, observando as semelhanças existentes entre ela e Capitu, questionando-se sobre a possibilidade de existir tal semelhança entre pessoas que não são da mesma árvore genealógica.

7.4. Aproximação: sedução, o enlace do laço

A capa seguinte, como já foi mencionada anteriormente, foi projetada para ilustrar a Coleção Autores Célebres da Literatura Brasileira, publicada em 1992 pela Editora Garnier. O projeto gráfico é de Cláudio Martins; a foto da xilogravura da capa é de Poty.

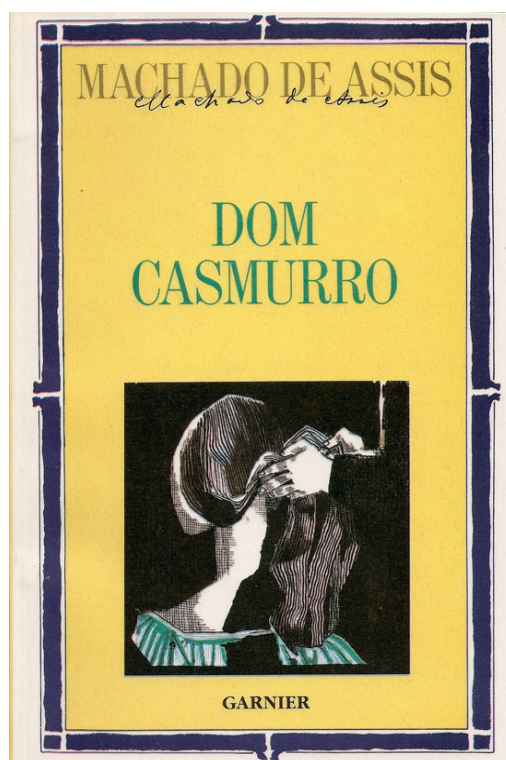


Ilustração 82 | Capa: Cláudio Martins. Dom Casmurro, 1992.
De Machado de Assis
Rio de Janeiro: Garnier, 2ª Edição
Coleção dos Autores Célebres da Literatura Brasileira
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

A Capa é-nos apresentada em forma de quadro. A existência de uma moldura delimita o espaço onde serão inseridas as informações necessárias para a apresentação

da obra. A cor amarela é quente, expansiva, a mais ardente das cores; é difícil torná-la menos grave, pois ela tende a extravasar os limites impostos pelo artista. O amarelo é intenso, violento, agudo, é também a cor dos deuses, da eternidade.

As fontes tipográficas utilizadas para compor os textos são provavelmente da família *Times Roman*, em caixa-alta, serifada fina. O nome de Machado de Assis escrito com letra manuscrita é a reprodução da assinatura do escritor. Na parte superior da página, o nome do autor em letra impressa encontra-se centralizado, na cor cinza e preto, amenizando a intensidade do amarelo. O título da obra encontra-se logo abaixo, em verde, por ser uma cor mediadora entre o calor e o frio.

Vemos um pouco mais abaixo uma xilogravura retratando uma mulher sentada de costas. Atrás dela, em pé, há um homem penteando seu cabelo. O emprego de linhas com poucas cores denota uma assepsia na imagem, como se o artista analisasse friamente, à distância, a cena.

A sensualidade feminina está retratada apenas na forma como a mulher deixa que o homem "mexa" em seus cabelos, revelando a beleza do pescoço e dos ombros semicobertos pelo decote do vestido.

O contraste de Luz e Sombra enfatiza a dualidade do momento e deixa o observador a pensar qual seria o clima da situação: romance de amor ou de suspense? A imagem sugere a dualidade, presente na obra: o homem está acariciando-a ou preparando-se para pegá-la pelo pescoço? Caso seja um carinho, é um carinho consentido ou uma surpresa? Quem será este homem: marido ou o suposto amante?

De acordo com Jean Chevalier (2007),

Pentear os cabelos de alguém é um sinal de atenção, de boa acolhida. Em compensação, deixar-se pentear por alguém é sinal de amor, de confiança, de intimidade. O cabelo é uma das principais armas da mulher, é um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher. (CHEVALIER, 2007, p. 155)

Percebe-se esse momento de intimidade no capítulo "O Penteado", quando Capitu dá as costas e Bentinho começa a pentear seu cabelo. Seus dedos roçam na nuca de Capitu ou nas suas espáduas, causando-lhe a sensação de deleite. Bentinho deseja a

eternidade daquele momento e espera que aquele momento não acabe nunca, que seja eterno. Quando Bentinho finaliza o penteado, solicita que Capitu se veja no espelho a julgar se ficou bom, porém...

Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.

– Levanta, Capitu!

Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e...

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux¹⁵ (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos. (ASSIS, 2002, p. 56)

O projetista Cláudio Martins usa o recurso da xilogravura produzida pelo *capista* Poty, para ilustrar um momento de intimidade entre uma mulher e um homem. A forma delicada do homem ao pentear o cabelo da mulher induz o leitor a inferir que existe uma relação entre eles. O cabelo é um dos elementos utilizados pelas mulheres para seduzir os homens. O projetista e o *capista* captam na narrativa uma cena de intimidade entre Capitu e Bentinho e desafia o leitor a descobrir qual é a verdadeira relação existente entre eles.

7.5. O que capta a capa sobre Capitu?

A capa a seguir foi projetada para ilustrar a Coleção Grandes Leituras, publicada em 1994 pela Editora FTD. O projeto gráfico é de César Landucci, e a foto da capa é de Paulo Leite, uma foto misteriosa que leva o leitor a várias reflexões sobre o que esconde

¹⁵ *Des Grieux*: Protagonista do romance francês *Manon Lescaut*, escrito em 1731 pelo abade Prévost.

essa mulher e quais seus mistérios. A máscara esconde e ao mesmo tempo seduz o leitor.

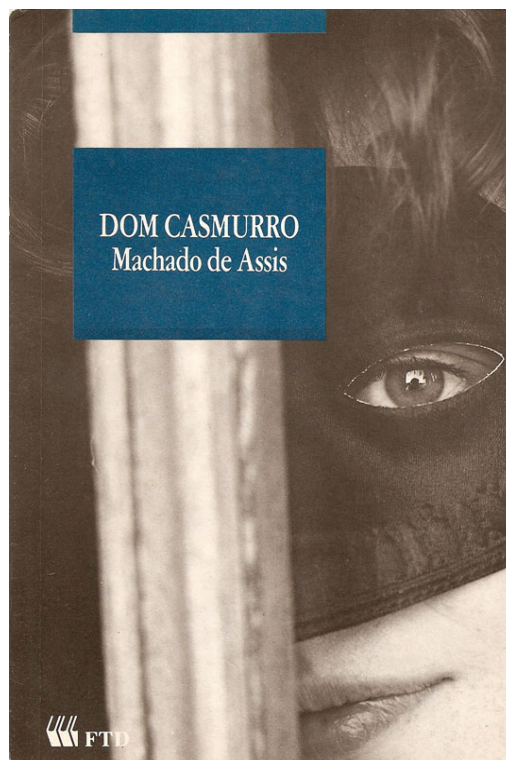


Ilustração 83 | Capa: César Landucci. Dom Casmurro, 1994.
De Machado de Assis
São Paulo: FTD, 3ª Edição. Coleção Grandes Leituras
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

Vemos a imagem de uma mulher de olhos e cabelos pretos por trás de algo feito de madeira, usando uma máscara preta. A Capa é ilustrada por uma fotografia. A fonte tipográfica utilizada para compor os textos é provavelmente da família *Times Roman*, em caixa-alta e baixa, serifa fina e cheia. O título da obra e do autor encontra-se dentro de um quadrado azul com letras brancas para realçar o título da obra e o autor. A logomarca e o nome da editora encontram-se no lado direito inferior, em letras brancas, ocupando um espaço mais escuro da fotografia.

O alinhamento do texto está na parte superior da página, mais do lado direito; o texto encontra-se centralizado dentro do quadrado azul. O uso da imagem em preto-e-branco evidencia a necessidade de discrição, e os cabelos caindo por sobre a máscara aumentam o clima de sensualidade. A fotografia em close, com ênfase no olho e nos

lábios, ainda nos permite outra análise, pois, por ser apenas do lado esquerdo da mulher, a imagem nos remete ao amor e ao casamento. O lado esquerdo do corpo é onde está localizado o coração e, por convenção, o lado em que se usa a aliança de casamento.

A ideia de mostrar o rosto de uma mulher por trás de uma máscara enfatiza a importância do olhar: aqui vemos um olhar sedutor reforçado pelo leve meio-sorriso. A máscara é usada tanto para a sedução quanto para esconder quem realmente é a personagem.

Conforme afirma Jean Chevalier (2007),

O símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em contos, peças, filmes, em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é capaz de retirá-la; ela se transforma na imagem representada. (CHEVALIER, 2007, 598)

O uso da máscara também pode ser interpretado para esconder um segredo: uma identidade, um fato, um romance. Isso é reforçado pelo uso de um objeto que serve de esconderijo para a personagem, que observa algo como que às escondidas.

O projeto gráfico dessa capa conduz o leitor a ter sentimentos duvidosos em relação a mulher que se esconde atrás de uma máscara. O *capista* procura representar através do mistério que envolve o uso da máscara, uma mulher que pode ou não ter traído o marido. O *capista* de forma velada faz a pergunta: afinal, uma mulher que usa máscara é confiável?

7.6. Um olhar de cigana oblíquo e dissimulado...

*Sépala, pétala e um espinho –
Nesta manhã radiosa –
Gota de Orvalho – Abelhas –
Brisa
Folhas em remoinho –
Sou uma Rosa!*

*Emily Dickinson
(Não sou ninguém, p. 23)*

A rosa como elemento representativo compõe a capa projetada para ilustrar a Coleção Universo da Literatura, publicada em 2005 pela Editora Companhia dos Livros. O projeto gráfico é de José Antônio Martins, e a foto da capa é de Piotr Lewandowski.

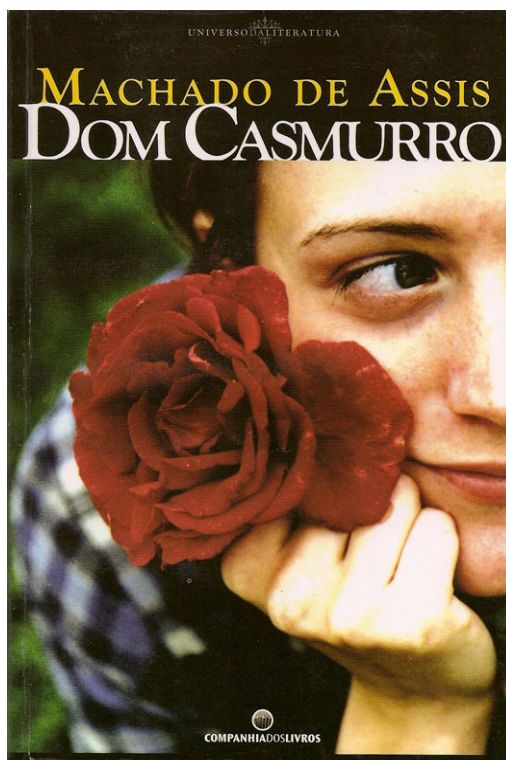


Ilustração 84 | Capa: José A. Martins. Dom Casmurro, 2005.
De Machado de Assis
São Paulo: Companhia dos Livros, Coleção Universo da Literatura
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

A fotografia está emoldurada por dois retângulos pretos. O maior contém o nome da obra, do autor e o nome da coleção, todos os títulos provavelmente utilizando a família *Times Roman*, com serifa fina e cheia, com letras cinza, amarela e branca, destacando o fundo preto. O retângulo menor encontra-se no final da página, equilibrando a composição. Logo acima do retângulo menor, temos o nome da editora escrito com a fonte tipográfica *Franklin Gothic*, em letras brancas para destacar o fundo preto.

Entre os dois retângulos, temos a fotografia de uma mulher, com cabelos e olhos pretos, segurando uma rosa vermelha na mão direita, usando um vestido com estampa

quadriculada. O fundo da fotografia é verde, sugerindo a existência de um jardim, ou de algum outro espaço arborizado.

Um olhar de cigana oblíquo e dissimulado, sem sabermos a quem se dirige, sugere uma cumplicidade com a pessoa que está fora do enquadramento da fotografia ou esteja escondendo alguma coisa. Uma obliquidade que deixa à percepção somente uma nesga de olho, de uma cor escura, e deixa muito mais à mostra, pequenos vasos do globo ocular. O sorriso discreto, com certa malícia, ao mesmo tempo em que instiga, seduz.

Segundo Jean Chevalier (2007), “a rosa é famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume. A rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro...” (CHEVALIER, 2007, p.788-789)

As Capas anteriores nos mostram uma Capitu bem diferente da descrita na obra *Dom Casmurro* pelo narrador. Assim, no capítulo que leva seu nome, “Capitu”, temos:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; Não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque¹⁶, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (ASSIS, 2002, p.29)

No capítulo “No Passeio Público”, Bento Santiago e José Dias caminham conversando sobre amenidades, quando José Dias menciona o fato de que não fica bem Bento Santiago andar com Pádua na rua e que D. Glória provavelmente não iria gostar. José Diaz faz a seguinte referência à família Pádua, “A gente de Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada”. (ASSIS, 2002, p. 45)

¹⁶ *Duraque*: Tecido forte e consistente que se usava na fabricação de calçado feminino.

No capítulo “As Curiosidades de Capitu”, a personalidade da personagem nos é apresentada como a de uma mulher minuciosa e atenta a seus objetivos. Era mais mulher do era homem o narrador. Capitu era curiosa, gostava de saber tudo, era uma mulher diferente das mulheres de sua época.

No capítulo “Olhos de Ressaca”, Bento Santiago define os olhos de Capitu da seguinte forma:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinham crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, 2002, p. 55)

Esses olhos de ressaca são lembrados novamente no capítulo “Olhos de Ressaca”. No velório de Escobar, Bento Santiago observa Capitu enxugar depressa algumas lágrimas, e faz o seguinte comentário:

Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 2002, p. 161)

A própria crítica literária nos descreve Capitu de várias maneiras. Alfredo Pujol escreve: “Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente” (PUJOL, 2007, p. 209).

A maioria das capas que retratam a personagem Capitu foram produzidas por homens, portanto é uma visão centrada no olhar masculino.

7.7. Analogia: união

A Capa foi projetada para ilustrar a Coleção Obras Completas de Machado de Assis, publicada em 1997 pela Editora Globo. O designer gráfico é o projetista Ettore Bottini. “Casamento no Fotógrafo” é o nome do recorte do quadro que ilustra a Capa. O quadro, de P. Dagnan-Bouveret (1879), feita em óleo sobre tela.

A existência de uma moldura delimita o espaço onde serão inseridas as informações necessárias para a apresentação da obra aos leitores. A Capa foi delicadamente preparada e colocada dentro de uma moldura para receber as informações essenciais para a divulgação da obra. Sua diagramação coloca em evidência o recorte do quadro de Bouveret. O retângulo vermelho recebe o nome da coleção e o nome do autor. Um pouco mais embaixo, o título da obra, centralizado; e o nome da editora centralizado na parte inferior da página. Todos os títulos estão na cor branca e utilizam uma fonte tipográfica com pouca serifa, sendo alguns títulos sem serifa.

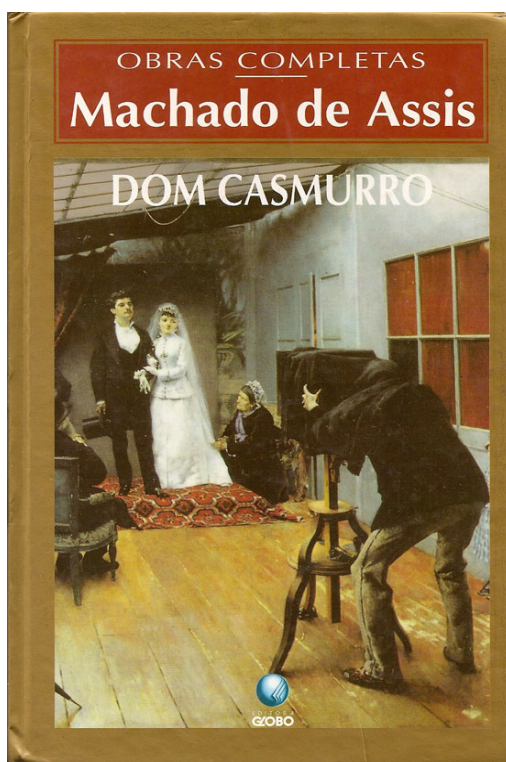


Ilustração 85 | Capa: Ettore Bottini – Dom Casmurro, 1997.
De Machado de Assis
São Paulo: Globo, Coleção Obras Completas de Machado de Assis
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

O que vemos na tela? A preparação do estúdio para fotografar o casal. Apesar da frieza do estúdio fotográfico, os objetos foram colocados de forma a trazer uma intimidade e a retratar o momento feliz do casamento. A disposição dos elementos envolvidos compõe e valoriza a cena. O casal é colocado em um altar coberto por um tapete, eternizando o momento.

Dentro de uma análise plástica do quadro, a perspectiva do desenho é alcançada através de um ponto de fuga, que forma a arquitetura e dá profundidade ao quadro. O quadro nos mostra elementos suficientes para a compreensão do tema aqui relacionado, com uma produção gráfica clara e objetiva.

Vemos o espaço de um estúdio fotográfico, com várias pessoas, um fotógrafo, uma serviçal, um casal de noivos, um velho e a imagem sutil de uma menina. O espaço é pequeno, simples, antigo e descuidado. As paredes são pintadas de azul, a porta, entreaberta pintada de azul é feita de madeira. As janelas são tapadas com madeira e vidro escuro. O chão é de tábua corrida; em alguns lugares, a madeira está gasta e parece soltar-se. Ao fundo, por trás do casal, vemos uma cortina vermelha aberta e um painel cinza escondendo uma pintura, tornando o espaço limpo para a fotografia.

A composição da tela é feita em três planos. Em primeiro plano, vemos o fotógrafo com sua máquina fotográfica num pedestal de madeira. Suas roupas são simples e surradas, seus sapatos são marrons e gastos. Podemos observar, à esquerda do fotógrafo, a ponta de um guarda-chuva encostado em algum lugar, e à direita dele, a presença de uma menina com vestido estampado, sapatos pretos e chapéu, encostada na parede, observando a cena.

Em segundo plano, vemos a imagem de um velho com uma barba branca e longa, usando uma cartola preta e roupas da mesma cor, sentado em uma cadeira de madeira estofada com tecido estampado; suas mãos estão apoiadas numa bengala. Ele encontra-se em frente ao casal.

Em terceiro plano, vemos uma senhora vestida de preto, com uma touca branca, agachada, arrumando o vestido da noiva. Nesse mesmo plano, temos o casal de noivos vestidos a caráter. A noiva está vestida de branco, com luvas brancas e uma coroa na cabeça segurando o véu.

O noivo, vestido de preto, com uma blusa branca e sapatos pretos, em sua mão direita, sem a luva, segura a cartola, em sua mão esquerda segura uma das luvas brancas que está usando. Os noivos encontram-se de braços dados. No mesmo plano, podemos observar que os noivos estão em cima de um altar coberto com um tapete estampado por figuras geométricas, onde predomina a cor vermelha.

Conforme Chevalier (2007),

O altar é o recinto onde o sagrado se condensa com o máximo de intensidade. É sobre o altar, ou ao pé do altar, que se realiza o sacrifício, o que torna sagrado. Por isso ele é mais elevado (altum) em relação a tudo que o rodeia. Reúne igualmente em si a simbólica do centro do mundo: é o centro ativo da espiral que sugere a espiritualização progressiva do universo. O altar simboliza o recinto e o instante em que um ser se torna sagrado, onde se realiza uma operação sagrada. (CHEVALIER, 2007: p. 40)

Chevalier (2007) define que,

O tapete é um elemento importante da vida pessoal, familiar e tribal. A sua ornamentação é condicionada por idéias e sentimentos milenares. Como símbolo estético, o tapete expressa, muitas vezes, a noção de jardim inseparável da idéia de Paraíso. O tapete resume o simbolismo da morada, com o seu caráter sagrado e todos os desejos de felicidade paradisíaca que ela encerra. (CHEVALIER, 2007: p. 863-864)

Existe todo um cuidado na composição da cena; ao lado do casal, temos uma senhora ajoelhada arrumando o vestido e observando a felicidade do casal. O velho sentado em frente ao casal participa desse momento tão íntimo o que nos chama atenção para a cumplicidade existente entre eles.

O projetista da capa, Ettore Bottini¹⁷, fez um recorte do quadro original de Bouveret, “Casamento no Fotógrafo”, tencionando, talvez, representar melhor o contexto da obra *Dom Casmurro*. Optou também por eliminar alguns personagens que não estariam vinculados diretamente ao enredo, conduzindo o olhar do leitor através da imagem para a história narrada. Qual seria verdadeiramente a intenção do projetista?

¹⁷ Ettore Bottini - especialista em designer editorial e capista, é um dos responsáveis pela identidade visual de várias editoras, entre elas a Companhia das Letras, Globo e Cosac Naify. É formado em arquitetura e autor do livro infanto-juvenil “Mãe da Rua” publicado em 2007.

Fazer com que o quadro caiba dentro do espaço destinado à capa ou induzir o leitor a reflexões e questionamentos a partir da sua própria interpretação e projeção da imagem?

Como se pode ver no quadro original de Bouveret, uma das funções dos *capistas* é despertar a curiosidade do leitor, conduzindo-o através dos elementos dispostos na capa. Dessa forma, eles despertam o imaginário do leitor permitindo que ele dialogue com todos os elementos apresentados.

Observemos o quadro original de Bouveret:



Ilustração 86 | "Casamento no Fotógrafo", 1879.
De P. Dagnan-Bouveret
Óleo sobre tela
Fonte: <<http://www.amanhaoudepois.com/2012/07/dicas-de-livros-dom-casmurro.html>>

O velho sentado diante do casal pode nos reportar ao narrador da obra de Machado de Assis, lançando o seu olhar para o passado, que, no caso da tela, encontra-se a sua frente. Pode-se inferir também que o casal representado na cena poderia ser os pais de Bento Santiago, que descreve o retrato dos seus pais da seguinte forma:

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mais ainda dá idéia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. O pescoço sai de uma gravata preta de muitas voltas, a cara é toda rapada, salvo um trechozinho pegado às orelhas. O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade.

Concluo que não devem abolir as loterias. Nenhum premiado as acusou ainda de imorais, como ninguém tachou de má a boceta de Pandora, por lhe ter ficado a esperança no fundo; em alguma parte há de ela ficar. Aqui os tenho aos dous bem casado de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provavelmente. Quando a loteria e Pandora me aborrecem, ergo os olhos para eles, e esqueço os bilhetes brancos e a boceta de fatídica. São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...” Se padeceram moléstias, não sei, como não sei se tiveram desgostos: era criança e comecei por não ser nascido. Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos, sem que o encardido do tempo lhes tirassem a primeira expressão. São como fotografias instantâneas da felicidade. (ASSIS, 2002, p.21)

Apreciando o retrato dos pais na casa do Engenho Novo, Bentinho faz o seguinte comentário: “são como fotografias instantâneas da felicidade” (ASSIS, 2002, p.22).

Para Bentinho, o retrato dos pais é a própria felicidade, captada no momento em que é feita a foto e eternizada como verdade absoluta do casamento feliz. O retrato dos pais é sublimado, pois Bentinho não tinha nenhuma evidência que lhe atestasse o contrário dessa verdade, já que tinha perdido o pai ainda pequeno. Ele diz: “Não me lembro nada dele, a não ser que era alto e usava cabeleira grande”. (ASSIS, 2002, p. 21)

A sociedade patriarcal em que vivia Bentinho é representada através dos retratos dos pais, baseada na autoridade paterna e na submissão doméstica da mulher, junto dos filhos, representava a felicidade e harmonia familiar. Bentinho considera que os pais tiraram a sorte grande. Esse modelo patriarcal presente no retrato dos pais, não se reproduz na vida conjugal de Bentinho, e esta frustração serve como suporte para acentuar a responsabilidade de Capitu.

7.8. Externo: do outro lado do quadro

A capa a seguir foi projetada para ilustrar a Coleção Série Bom Livro, publicada em 2002 pela Editora Ática. O designer gráfico é o projetista Ary A. Normanha, e a *capista* é de Cecília Iwashita.

Em uma análise plástica, a imagem apresenta um desenho bem definido com traços claros visando ressaltar as semelhanças entre a criança e o quadro que se encontra ao fundo.

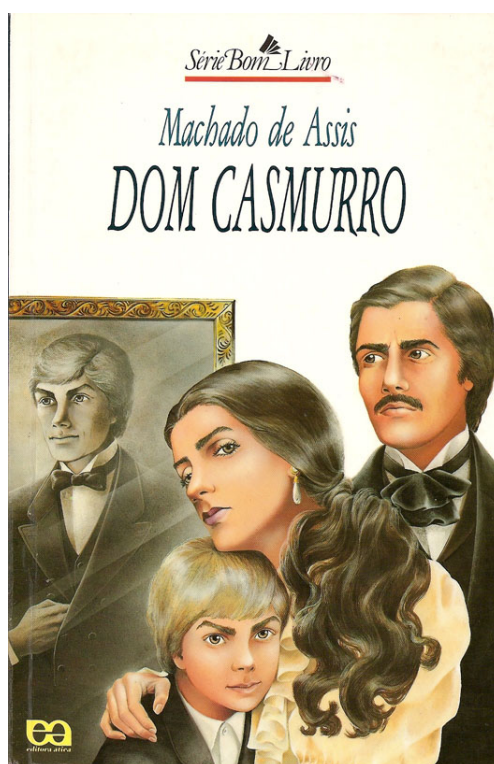


Ilustração 87 | Capa: Ary A. Normanha. Dom Casmurro, 2002. De Machado de Assis
São Paulo: Ática, 39ª Edição, 2002. Coleção Série Bom Livro
Capa: Ary A. Normanha - Ilustração da Capa: Cecilia Iwashita
Fonte: Biblioteca Particular da Iara Pena

O fundo branco evidência os títulos e delimita o desenho dentro do espaço da capa. Os títulos estão centralizados na parte superior e utilizam fonte tipográfica com pouca serifa, provavelmente da família *Arno Pro*. O nome da editora encontra-se no canto inferior esquerdo sem serifa. O traço vermelho recebe o nome da coleção para chamar atenção do leitor.

De todas as capas, esta talvez seja a mais óbvia em relação narrativa. Aqui fica bem explícita a trama que é narrada por Bento Santiago: uma foto familiar, a mulher

abraçada ao filho, que é muito parecido com o homem do quadro, enquanto o esposo, atrás dela, olha para o quadro com desconfiança e um leve rancor. A imagem se concentra nas expressões dos personagens. É visível, no olhar atormentado do marido, o sofrimento pela incerteza de suas suspeitas. O olhar da mulher, bem oblíquo, denota uma distância daquela cena toda e dá a impressão de que ela olha diretamente para o observador, como quem compartilha um segredo. A forma como ela protege o filho evidencia isso. Sua seriedade recatada contrasta com a seriedade magoada do marido, visivelmente desconfortável com a semelhança entre a foto do quadro e a criança.

A sutileza da situação está no olhar suspeito do narrador, claramente observado pela pequena ruga ressaltada em sua testa, que fita a foto no quadro com muita força, como que indagando se suas suspeitas são reais. O olhar e a postura ereta dele nos mostram uma distância entre ele e a mulher; é como se ele, em pensamento, não estivesse ali, naquele momento. Na medida em que o narrador vai sendo consumido pelas dúvidas, sua relação familiar vai se deteriorando.

Ezequiel, amigo. Ezequiel, filho. Filho de quem? Essa é a suspeita que parece pairar no olhar de Bentinho.

As semelhanças entre o Ezequiel amigo e o Ezequiel filho estão no arqueado da sobrancelha, no formato do rosto, no cabelo e no olhar. As diferenças entre Bento Santiago e seu filho são claras nessa capa; o *capista* procurou evidenciar bem, com um traço preciso e realista.

No capítulo “A Xícara de Café”, as suspeitas de Bento Santiago são evidenciadas no desespero de acabar com sua vida, conforme narrado a seguir:

O copeiro trouxe o café. Ergui-me, guardei o livro, e fui para a mesa onde ficara a xícara. Já a casa estava em rumores; era tempo de acabar comigo. A mão tremeu-me ao abrir o papel em que trazia a droga embrulhada. Ainda assim tive ânimo de despejar a substância na xícara, e comecei a mexer o café, os olhos vagos, a memória em Desdêmona inocente; o espetáculo da véspera vinha intrometer-se na realidade da manhã. Mas a fotografia de Escobar deu-me o animo que me ia faltando; lá estava ele, com a mão nas costas da cadeira, a olhar ao longe...

"Acabemos com isto", pensei.

Quando ia a beber, cogitei se não seria melhor esperar que Capitu e o filho saíssem para a missa; beberia depois; era melhor. Assim

disposto, entrei a passear no gabinete. Ouvi a voz de Ezequiel no corredor, vi-o entrar e correr a mim bradando:

— Papai! Papai!

Leitor houve aqui um gesto que eu não descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas crê que foi belo e trágico. Efetivamente, a figura do pequeno fez-me recuar até dar de costas na estante. Ezequiel abraçou-me os joelhos, esticou-se na ponta dos pés, como querendo subir e dar-me o beijo do costume; e repetia, puxando-me:

— Papai! Papai! (ASSIS, 2002, p. 172-173)

No capítulo “Segundo Impulso”, o desespero de Bento Santiago encontra conforto na possibilidade de acabar com a vida de Ezequiel, fazendo-o beber o café que estava destinado ao alívio das suas suspeitas em relação aos sentimentos de Capitu, conforme transcrito abaixo:

Se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café.

— Já, papai; vou à missa com mamãe.

— Toma outra xícara, meia xícara só.

— E papai?

— Eu mando vir mais; anda, bebe!

Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar.

Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino.

— Papai! Papai! Exclamava Ezequiel.

— Não, não, eu não sou teu pai!(ASSIS, 2002, p. 173)

Na minha opinião a capa retrata exatamente o objetivo do narrador Bento Santiago em relação ao enredo. A obviedade da capa faz com que o leitor tenha uma opinião pré-formatada antes mesmo de começar a ler o livro.

CONCLUSÕES

«O criador de arte é o catalisador intuitivo de toda a informação da sua época.»

Victor Vasarely

A imagem acompanha o texto desde o século XIV, podemos observar o desenvolvimento de habilidades artísticas para compor as ilustrações que acompanham o texto. O artista gráfico cria um universo de abertura para o texto a partir de uma leitura atenta em conexão com o momento presente.

O mergulho na historicidade da “arte do livro” elucidou uma nova forma de ver as ilustrações e as capas, como ocorre a recepção do conteúdo transformado para um novo código pictural pelos *capistas* e pelos ilustradores em relação ao conteúdo do livro. Possibilitando o entendimento da obra literária a partir da xilogravura e das imagens visuais que são produzidas para representar o conteúdo do livro ampliando o horizonte do leitor, que faz uma leitura velada, para compreender as imagens dispostas no interior e no exterior do livro. No século XVI a ilustração proliferou de forma galopante, revelando grandes artistas, como é o caso de Albrecht Dürer.

No Brasil a “arte do livro” é marcada pelo trabalho de Santa Rosa. Suas capas passam a imprimir uma identidade visual que se consolida com o passar dos tempos. Esse processo começa quando o conteúdo do livro é entregue ao *designer* para efetuar a leitura do texto, analisando e percebendo os detalhes com relação aos personagens, entendendo sua alma e o contexto dentro da trama, ele começa o processo de criação de um novo código visual para descrever a narrativa através da sua interpretação do texto.

A estética nos primórdios estava voltada para a forma, esse cenário é mudado quando em 1967 se começa a divulgar uma estética da recepção voltada para a fruição do leitor como parte integrante da narrativa, evocando suas experiências sócias, que são incorporadas a obra e que permanecem como elementos que passam a fazer parte da obra literária.

O diálogo existente entre o *capista* e o texto, para em seguida o *capista* fazer a produção artística da capa e, por fim, estabelecer um diálogo em primeiro plano do

leitor com a capa produzida a partir da recepção e compreensão do texto pelo *capista*. Em segundo plano, a leitura da narrativa pelo leitor imprimindo na obra uma nova leitura.

Pode-se conjecturar que muitos leitores quando entram em uma livraria, o primeiro contato com os livros é observar as capas. Mesmo antes de pensar esse trabalho, tentou-se decifrar a mensagem velada do texto, da narrativa, através dos olhos dos *capistas*. Esse primeiro contato produz momentos de reflexão sobre a obra literária.

A análise das capas propiciou um momento de intimidade com o trabalho dos *capistas* procurando entender à recepção dos diversos *capistas* em relação ao texto e a narrativa de *Dom Casmurro*. É muito interessante como a crítica sobre a obra *Dom Casmurro* influenciou a interpretação dos *capistas* dando ênfase a pergunta que perdura até hoje: “Capitu traiu ou não Bentinho?”. Além da influência tendenciosa da crítica percebeu-se que a maioria das capas foi desenvolvida por *capistas* do sexo masculino, reforçando o patriarcalismo existente e a posição da mulher no final do século XIX.

A análise estética dos elementos formais é feita a partir da simbologia de cada objeto dentro do universo da significação. Dessa forma cada elemento apresentado cria de certo modo uma rede harmoniosa que produz uma mensagem de forma velada que de um modo ou de outro encontra-se na narrativa.

O que mais me chamou atenção foi que a maioria das capas foram produzidas por homens, o que reforça e corrobora com a crítica do século XIX, que de forma velada concluíram que Capitu tinha traído Bentinho, o que não poderia ser diferente, diante de uma sociedade patriarcal onde as mulheres não tinham voz. Outro detalhe interessante é que a única capa produzida por uma mulher que foi analisada nessa pesquisa, é a capa da Coleção Série Bom Livro, publicada em 2002 pela Editora Ática, que mais põe em dúvida a lealdade e a fidelidade de Capitu, apresentando o menino Ezequiel com traços semelhantes ao Ezequiel amigo.

Diante de tudo que foi exposto sobre as capas abre-se um universo narrativo, pretende-se desenvolver um estudo mais aprofundado sobre o jogo existente entre o texto e o *capista*, entre a imagem e o leitor, seguindo a mesma linha de raciocínio, num segundo momento dessas investigações que se iniciarão com esse texto.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Garnier, 1ª ed., 1900.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 5ª ed., 1976.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 24ª ed., 1991.
- _____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Garnier, 2ª ed., 1992.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: FTD, 3ª ed., 1994.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Objetiva, 1994.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Publifolha, 1997.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 1997.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Scipione, 1997.
- _____. **Dom Casmurro**. Oxford : Oxford University Press, 1997.
- _____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 37ª ed., 1998.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: FTD, 5ª ed., 1999.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ediouro, 2ª ed., 2002.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 39ª ed., 2002.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Scipione, 2ª ed., 2004.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: DCL, 2005.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Paulus, 2005.
- _____. **Dom Casmurro** São Paulo: Companhia dos Livros, 2005.
- _____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Record, 10ª ed., 2006.
- _____. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- _____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Elevação, 2008.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Escala.
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Minuano
- _____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Cultrix, 5ª ed.
- _____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ciranda Cultural Edit. e Distrib. Ltda., 2006.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Comp. Edit. Nacional, Lazuli Edit., 2007.

_____. **Dom Casmurro**. Peru: Los Libros mas Pequeños Del Mundo, 2008.

BARTHES, Roland. **S|Z**: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CARDOSO, Rafael. (Org.) **O Design Brasileiro antes do Design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 360 pp, 225 ils.

CALDWELL, Helen. **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de Dom Casmurro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 21^a ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CUNHA, João Manuel dos Santos. **Investigação paratextual sobre Um Crime Delicado**. In. ANPOLL23: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – Linguagens: Tradição e Ruptura. Brasília-DF, JUL/DEZ 2007.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os Leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SACCHETTA, Vladimir. (Orgs.). **A Olhos Vistos**: uma iconografia de Machado de Assis. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil**: sua história. Tradução de Maria da PenhaVillalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2^a. Ed. Revisada e Ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

LIMA, Luiz Costa. (Coord.). **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. Hans Robert Jauss... et al. Coordenação e Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2^a. Ed. Revista e Ampliada, 1979.

McMURTRIE, Douglas C. **O Livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2ª. Ed.. 1965.

MELO, Chico Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos. (Orgs.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 744 pp, 1659 ils.

PIZA, Daniel. **Machado de Assis um Gênio Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 416 pp.

PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

RONCARI, Luiz D. A. **Dom Casmurro e os retratos dos pais**. In: Olhares sobre o Romance. Organizadora: Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **Duas Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática. 2009.

Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro. [on-line] Disponível em: <<http://www.machadodeassis.org.br>>. Acesso em: 21 set 2008.

BIBLIOTHECA AUGUSTANA. **Ilustração Der Ackermann aus Böhmen**. [on-line] Disponível em: <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/TepI/tep_tod.html>. Acesso em: 11 jul. 2012.

BLOG DA RUA NOVE. **Capa do livro Últimas Cigarras**. [on-line] Disponível em: <<http://blogdaruanove.blogs.sapo.pt/2007/04/?page=3>>. Acesso em: 11 jul 2012.

BLOOMSBURY AUCTIONS. **Gravura Hypnerotomachia**. [on-line] Disponível em: <<http://www.bloomsburyauctions.com/detail/NY028/103.0>>. Acesso em: 11 jul 2012.

DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém**. Tradução: Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

DÜCHTING, Hajo. **Kandinsky**. Alemanha: Taschen, 2000.

EBAY. **Xilogravuras do livro Theuerdank**. [on-line] Disponível em: <http://www.ebay.de/itm/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=380335839528&clk_rvr_id=364428384912>. Acesso em: 15 jul. 2012.

PRINCETON.EDU. **Xilogravura Melancolia**. [on-line] Disponível em: <http://www.princeton.edu/~his291/Durer_Melancolia.html>. Acesso em: 11 jul. 2012.

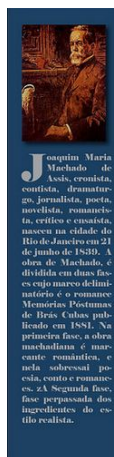
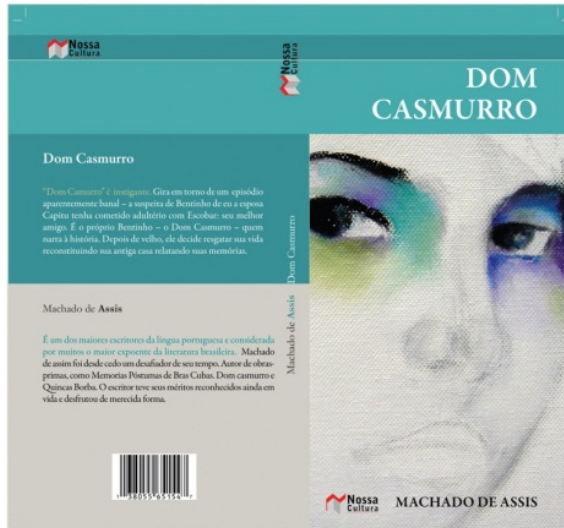
REVISTA AMANHÃ E DEPOIS. **Casamento no Fotografo**. [on-line] Disponível em: <<http://www.amanhaoudepois.com/2012/07/dicas-de-livros-dom-casmurro.html>>. Acesso em: 08 ago. 2012.

TODA OFERTA. 1ª. **Capa do livro Dom Casmurro de Machado de Assis**. [on-line] Disponível em: <<http://todaoferta.uol.com.br/comprar/dom-casmurro-machado-de-assis-garnier-MSYFQPXCL5#rmcl>>. Acesso em: 08 ago. 2012.

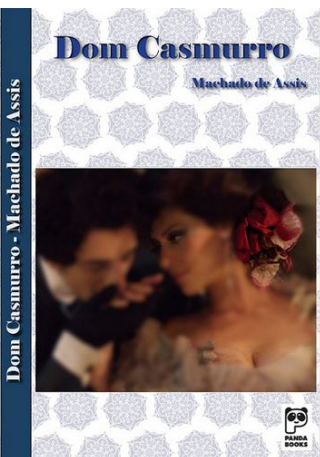
WEB GALLERY OF ART. **Xilogravura St Jerome**. [on-line] Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

_____. **Xilogravura 4. Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse - A Revelação de St. João**. [on-line] Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

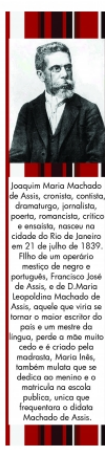
ANEXOS



O narrador Bentinho, apelidado 'Dom Casmurro' por viver recluso e solitário, conta fatos de sua infância na casa da mãe viva, dona Glória, e também passagens de sua vida adulta ao lado de Capitu, que suscita ser adúltera. Se a figura fascinante de Capitu, que prende a atenção do leitor, transforma a questão do adultério no ponto central do romance, não podemos nos esquecer de que a obra oferece também um rico painel da sociedade brasileira da época, revelando-nos as relações de classe e os meios de ascensão social, a influência da Igreja na vida cotidiana, além de observações desencantadas do narrador sobre a condição humana.



Dom Casmurro é o romance do escritor brasileiro Machado de Assis. Foi publicado em 1899, e é um dos livros da literatura brasileira mais traduzidos para outros idiomas. Em Dom Casmurro, encontramos a dúvida sobre a existência do adultério de Capitu, mas havendo incluída cena que o comprovou, permanecendo apenas como suspeitas. Sendo escrito em primeira pessoa, apresenta apenas a interpretação dos fatos presenciados pelo narrador-personagem, não apresentando em nenhum momento outras visões. O fato de o autor escrever o romance em capítulos curtos, com títulos explicados posteriormente e de utilizar cláusulas de obras importantes e personagens históricos, em frases curtas, facilita a leitura e prende o leitor.



Maor escritor brasileiro de todos os tempos, Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) era um mestiço, filho de um mulato e de uma lavadeira portuguesa. Moleque do morro, magro, fratinho e doentio, o maior escritor brasileiro se fez sozinho, adquirindo a sua vasta cultura de forma inteiramente autodidata. Ao estudar a obra de Machado de Assis, a crítica divide-a em duas fases bem distintas cujo marco delimitatório é o romance 'Memórias Postumas de Brás Cubas' publicado em 1881. Além de contos, poesias, teatro e crítica, integram a 2ª fase dos romances seguintes, entre os quais está o nosso Dom Casmurro (1900; Memórias Postumas de Brás Cubas (1981); Quincas Borba (1891); Esaú e Jacó (1904) e Memorial de Aires (1908), seu último livro, pois morreu nesse mesmo ano. Toda essa obra está ligada ao estilo realista, embora seja correto reconhecer que um escritor da categoria de Machado de Assis não pode ficar preso às delimitações de um estilo de época. Conforme afirma Helen Caldwell, Dom Casmurro é "talvez o mais fino de todos os romances americanos de ambos continentes". Construído em flash-back, o protagonista masculino (Dom Casmurro), já envelhecido e solitário, tenta "sair as duas pontas de sua vida" (infância e velhice), contando a história de sua vida ao lado de Capitu, a qual acaba tomando conta do romance, dada a sua força e o seu mistério.



Bento resolve reconstruir sua vida a partir do fracasso do seu casamento. Marcado pelo dueto doentio, expressão de sua insegurança, o narrador passa a acreditar na traição de Capitu com Escobar, amigo que o acompanha desde os tempos de seminário. Se houve ou não traição o volume não deixa claro, pois o narrador está obcecado pelos seus próprios fantasmas. Interessante é o estudo dos aspectos psicológicos, responsável pela perfeita análise dos seguis que donam a mente corromida pelo Cúme. Acrescenta-se a elaboração de uma das mais fortes personagens femininas de nossa literatura, que é recitada página por página, a partir da obsessão de um homem extremamente problemático que jamais conseguiu esquecer-la.

