

Relações entre literatura e artes gráficas na revista Joaquim: ensaios de análise

Fabricio Vaz Nunes¹

Resumo: O presente artigo trata das relações entre artes gráficas e literatura na revista *Joaquim*, publicada em Curitiba entre os anos de 1946 e 1948, abordando os problemas teóricos pertinentes ao tópico e analisando a articulação entre as diferentes formas artísticas em algumas páginas da revista.

Palavras-chave: *Joaquim*, Dalton Trevisan (1925-), Poty Lazarotto (1924-1998), literatura paranaense, arte paranaense

Abstract: This article approaches the relations between graphic arts and literature in the magazine *Joaquim*, issued in Curitiba, Brazil, from 1946 to 1948. Theoretical problems relevant to this topic are dealt with, proceeding to the analysis of the articulation between the two different artistic expressions in some of the pages of the magazine.

Keywords: *Joaquim*, Dalton Trevisan (1925-), Poty Lazarotto (1924-1998), literature in Paraná (Brazil), art in Paraná (Brazil)

A revista *Joaquim* é um marco reconhecido da modernidade artística paranaense, veículo dos primeiros contos de Dalton Trevisan assim como de textos, ensaios e poesias de importantes nomes do cenário artístico e literário brasileiro da segunda metade da década de 1940. Editada entre os anos de 1946 e 1948, em seus 21 números divulgou não apenas textos de interesse literário como também apresentou e discutiu questões pertinentes à área das artes visuais, contendo ilustrações originais de alguns dos mais importantes artistas de tendência modernista no Paraná. Utilizando-se principalmente da técnica da zincogravura (gravura em metal em alto-relevo, adaptada diretamente ao clichê tipográfico), artistas como Guido Viaro, Poty Lazarotto, Euro Brandão, Esmeraldo Blasi Jr., Gianfranco Bonfanti e outros conviviam com nomes de expressão nacional ou internacional, que participavam com gravuras originais (impressas diretamente a partir

¹ Mestre em História da Arte e da Cultura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP e professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP.

da matriz) ou com reproduções fotográficas, através de clichês-traço obtidos por Poty no Rio de Janeiro (SAMWAYS, 1981, p. 81), compondo um rol de nomes que vai de Käthe Kollwitz a Portinari e Di Cavalcanti.

A riqueza das ilustrações, unida ao aspecto gráfico atraente, era parte de uma estratégia de aceitação e popularização da revista, presente no próprio título da publicação. “Dedicada a todos os joaquins do Brasil”, a revista marcou época na vida cultural de Curitiba e obteve ressonância em todo o país, constituindo parte importante das manifestações nacionais modernas que se seguiram após a Segunda Guerra Mundial. *Joaquim* integrou um momento cultural brasileiro em que, pela primeira vez, as manifestações modernas começavam a se fazer presentes a partir das “províncias”, de forma autônoma e independente da produção originária de grandes centros como o Rio de Janeiro e São Paulo. De acordo com Miguel Sanches Neto, esta nova geração do Modernismo manifestava um movimento “centrífugo”, ou seja, de fuga dos grandes centros culturais, extremamente significativo para a história das expressões modernas no país:

A interiorização dos fenômenos literários vai ser uma das linhas de força do Modernismo, momento em que, pela primeira vez na história de nossa literatura, pequenas cidades deixam de ser meros objetos, olhados de fora, geralmente do centro, para assumirem a sua condição de sujeitos do olhar, observadoras de si e do mundo. (SANCHES NETO, 1988, p. 20)

A postura do *Joaquim*, no entanto, não era a de um localismo cultural, ufanista e laudatório das cores locais. Ao contrário, um dos seus principais alvos de ataque crítico era a cultura paranista, hegemônica – e considerada retrógrada, especialmente por Dalton Trevisan – no cenário local (OLIVEIRA, 2005). A revista buscava assumir uma postura inovadora e afirmativa em relação à produção local, digna de figurar entre o melhor da literatura e da arte nacionais. Unindo crítica literária a textos originais de autores estrangeiros e nacionais, e fugindo assim do ideário paranista, *Joaquim* contava, estrategicamente, com a gravura como forma de atrair, ilustrar e também apresentar a produção artística no campo das artes visuais. O material literário publicado na revista era apresentado, quase sempre, com o acompanhamento de gravuras originais e reproduções.

A importância da gravura no *Joaquim* traz à tona o problema mais amplo da relação entre artes visuais e literatura – das possíveis trocas e intercâmbios entre as duas formas de arte, de suas semelhanças e diferenças, aproximações e distanciamentos. O caso do

Joaquim é exemplar para uma análise que possa contemplar as relações entre duas diferentes linguagens artísticas, empiricamente articuladas em um mesmo suporte material e histórico. Na revista, conviveram e dialogaram literatura e artes visuais, mantendo sua relativa autonomia, mas intrinsecamente imbricadas em um mesmo projeto artístico e dentro de uma mesma estratégia de ação cultural.

A presença relevante da imagem gráfica no *Joaquim* não passou despercebida a nenhum dentre os pesquisadores que se debruçaram sobre a revista. Samways, pioneira nos estudos sobre a revista, limita-se a observar a participação de artistas plásticos importantes no cenário nacional nas páginas do *Joaquim* (SAMWAYS, 1981, p. 81). Sanches Neto destaca que “toda a revista se organizou sobre um conceito de arte em que texto e ilustração são complementares” (SANCHES NETO, 1988, p. 83), mas sem extrair deste fato as conseqüências necessárias, limitando-se a comparações superficiais, meramente temáticas, entre algumas ilustrações e os textos da revista. Assim também Oliveira, que aponta para o fato de que a revista nunca deixou de apresentar ilustrações e debater as artes plásticas (OLIVEIRA, 2005, p. 68) – mas também sem discutir, de forma mais profunda, os significados ou as conseqüência poéticas da ligação entre os textos e as imagens. Com a devida consideração para com seus esforços de análise, percebe-se que, para nenhum destes pesquisadores, a articulação entre as duas linguagens artísticas fez parte efetiva de suas considerações: todos eles se mantiveram no interior do registro puramente textual e histórico, sem uma atenção mais aprofundada ao constante diálogo estabelecido entre as dimensões verbal e textual nas páginas da revista.

Para dar início à reflexão sobre as relações entre literatura e artes plásticas no *Joaquim*, cabe aqui uma breve revisão das abordagens históricas do tema. A antiguidade legou ao Renascimento alguns elementos cruciais para o entendimento destas relações: da famosa citação de Horácio – descontextualizada, porém –, *ut pictura poesis*, “poesia assim como a pintura”, artistas e pensadores derivaram uma verdadeira doutrina poética que colocava as duas formas artísticas em estrita correlação e diálogo. Nas comparações de Leonardo da Vinci entre a pintura e a poesia (com evidente favorecimento da pintura), são numerosas as referências a outra fonte antiga: Plutarco, que atribui a Simonides de Cós a afirmação de que “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante” (Cf. GONÇALVES, 1994 e LINARDI, 2007, pp. 2-16). Estabelecia-se, assim, no contexto da cultura humanista do Renascimento, uma estreita aproximação – e competição – entre as duas artes, consideradas como formas de imitação da natureza. Como nota Márcio Seligmann-Silva na sua introdução ao *Laocoonte* de Lessing (de que falaremos a seguir), a competição era possível precisamente pelo fato de se admitir a existência de semelhanças entre os dois campos da produção artística (LESSING, 1998,

p. 10). Esta aproximação está na base de uma cultura pictórica de caráter fundamentalmente mimético e narrativo, hegemônica durante o longo período que se estende desde o século XV até meados do XIX; como afirma Seligmann-Silva,

A pintura desde o Renascimento é, de certo modo, uma pintura de e sobre palavras, uma icono-logia. O seu fim também é o (re)despertar no espectador das palavras o que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários; quer voltar a ser texto. (LESSING, 1998, p. 11)

Já no século XVIII, no entanto, essa relação de irmandade-competição entre as duas manifestações artísticas era questionada por E. G. Lessing, que no seu famoso tratado *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, publicado na década de 1760, lançou os pressupostos para o estabelecimento da noção de autonomia das diferentes formas artísticas. De acordo com Lessing, a poesia se utiliza de *signos arbitrários* dispostos sucessivamente no *tempo*; a pintura, por outro lado, emprega *signos naturais* dispostos em simultaneidade no *espaço*. A diferença de princípio entre os meios empregados define, assim, uma distinção essencial entre poesia e pintura, umbilicalmente ligada às noções de tempo e espaço: “(...) a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista.” (LESSING, 1998, p. 211) Não por acaso, de acordo com a *Estética Transcendental* de Kant – que viveu em um ambiente cultural bastante próximo ao de Lessing –, tempo e espaço também são os modos pelos quais os dados brutos fornecidos pelos sentidos tornam-se parte efetiva da consciência, ou seja, objetos do conhecimento. Literatura e pintura (ou as artes visuais em geral) estariam assim diretamente ligadas às categorias *a priori* do entendimento – tempo e espaço –, inatas em todo ser humano.

Historicamente, o texto de Lessing é um momento crucial para a definição teórica da autonomia das artes plásticas em relação à sua função narrativa ou mesmo mimética. Outro marco importante para a definição da autonomia das artes se dá com a “pura visualidade” de Konrad Fiedler, no final do século XIX, que afirmava que a arte (plástica ou pictórica) configurava um meio de conhecimento *puramente visual* do mundo. Esta idéia foi retomada por artistas ligados à arte abstrata, como o holandês Piet Mondrian e o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro, líder da arte concreta no Brasil, na década de 1950 (Cf. NUNES, 2004), como também por importantes teóricos, como o historiador da arte Heinrich Wölfflin, cujos *Conceitos fundamentais da história da arte* são baseados em categorias “puramente visuais”. Iniciava-se, assim, a corrente associada ao formalismo nas artes plásticas, cujo corolário seria o crítico norte-americano Clement Greenberg

(ligado à abstração norte-americana das décadas de 1940 e 1950), para quem a arte moderna teria estabelecido o seu campo específico de atuação através da admissão da “planaridade” intrínseca ao meio pictórico como uma empreitada radical de autodefinição (Cf. GREENBERG, 2001).

No campo específico da teoria das artes visuais, hoje, as considerações acerca de diálogos e correspondências entre arte e literatura tendem a ser restritas aos estudos de caráter histórico e/ou iconográfico. Expressão desta tendência é o volume *Artes visuais e literatura*, de Mario Praz (1982), concebido como uma larga comparação de ordem histórica, buscando traçar paralelos entre a arte e literatura dentro das principais épocas artístico-literárias. O panorama traçado pelo autor é ambicioso mas – parece-nos – inconclusivo, na medida em que ele é vítima daquilo contra o que ele mesmo adverte: a comparação realizada através de metáforas poéticas vagas, de limitada validade teórica. Por outro lado, é bastante evidente que os resultados obtidos por Praz limitam-se a confirmar as categorias histórico-estilísticas conhecidas e tradicionais dentro dos dois campos artísticos, que são, na verdade, o ponto de partida da sua abordagem. O estudo de Praz é pertinente numa escala macroscópica, mas não nos auxilia na abordagem específica das relações entre arte e literatura na revista *Joaquim*.

No campo da estética, Étienne Souriau, em sua obra *A correspondência das artes* (1983), busca estabelecer uma teoria abrangente para a comparação entre as diversas formas artísticas, uma *estética comparada*. Souriau dispõe as diferentes formas artísticas em uma “roleta” em que elas apresentam diversos graus de analogia, distanciamento ou aproximação; o seu sistema, porém, não apresenta nenhum interesse para os estudos específicos das relações entre arte e literatura.

Apesar de sua longa história no universo da teoria literária ou artística, a pesquisa específica sobre a relação entre os dois meios se estabelece sobre um terreno movediço e provisório. Estudos isolados sobre o tema, oriundos do campo dos estudos literários, parecem concordar com esta conclusão prévia: Paulo Astor Soethe, em artigo sobre os recursos verbais empregados por Guimarães Rosa para a construção da paisagem e do entorno visual em sua obra, observa a lacuna na questão, citando a obra organizada por Ulrich Weisstein, *Literatura e Artes Plásticas*: “até o momento não se logrou desenvolver uma teoria comparativa válida e obrigatória no âmbito do esclarecimento recíproco das artes, e (...) por isso, no que diz respeito à tarefa metodológica, só foi possível ficar a meio caminho” (SOETHE, 2000, p. 261). No prefácio deste volume, Weisstein, ao enumerar diferentes categorias para classificar os casos concretos de articulação entre imagem e texto, qualifica como “negligente” o estado atual dos estudos acerca da ilustração de livros (objeto diretamente contíguo ao nosso tema, a ilustração de uma

revista literária), apontando a necessidade de uma “colaboração mais estreita, no futuro, entre os estudos literários e a história da arte” (WEISSTEIN, 1992, p. 23).

A noção de uma “teoria comparativa” válida, ainda por ser construída, se situa no cerne do problema teórico que temos em mãos. Uma crítica pertinente ao “comparativismo” de Praz e Souriau se encontra na obra de W. J. T. Mitchell, *Picture theory* (1994), que parte do pressuposto polêmico, dirigido contra a pretensa “pureza” das diferentes formas artísticas, de que

a interação entre figuras e textos é constitutiva da representação como tal: todas as mídias são mídias mistas [*mixed media*], e todas as representações são heterogêneas; não há artes “puramente” visuais ou verbais, ainda que o impulso de purificar as mídias seja um dos gestos utópicos centrais do modernismo. (MITCHELL, 1994, p. 5.)

Como resposta à ineficácia dos métodos comparativos, Mitchell aponta a necessidade da insistência na *literalidade* e na *materialidade* dos objetos de estudo (MITCHELL, 1994, p. 90). O livro ou a revista ilustrada, nessa perspectiva, devem ser tomados como um objeto material e concreto, que, ao ser manipulado pelo leitor segundo determinadas regras e usos sociais, é *lido* tanto no sentido *verbal* quanto *visual*. Ademais, o próprio texto escrito, independentemente da existência de imagens a ele associadas, configura-se primeiramente como elemento físico, gráfico, e portanto dependente, até certo ponto, de seu aspecto visual (MITCHELL, 1994, p. 95). O outro lado da questão é o fato cabal – e óbvio o bastante para passar despercebido – de que toda a historiografia artística (das artes visuais) é baseada na recuperação de fontes literárias, no acesso a textos de artistas, críticos e filósofos, como também na descrição verbal das obras: no processo da sua apreensão, o fenômeno artístico-visual é envolvido por todo um universo verbal – a crítica, a descrição, as análises, e mesmo as simples opiniões são, afinal de contas, fenômenos verbais –, e jamais é percebido de forma absolutamente desvinculada de algum aparato verbal, mesmo que restrito ao título da obra (e, como nota Mitchell [1994], “sem título” também é um título, verbalmente configurado). Ainda que arte visual e arte literária sejam coisas diversas por princípio, na prática – na sua realidade objetiva e material – todo texto vem incorporado em um objeto que é, em primeiro lugar, visualmente percebido; e toda imagem possui, permite ou suscita a sua explicação, descrição, análise ou nomeação em termos verbais.

O caso do texto ilustrado torna esta “contaminação” ainda mais evidente e inquestionável, provocando um tipo de leitura em que os elementos verbais se articulam

continuamente aos elementos visuais. Beatriz de Araújo Linardi, em seu estudo sobre as ilustrações de Dalí para o *Dom Quixote* de Cervantes, coloca bem a questão:

Essa contraposição da palavra escrita ao universo plástico resulta num encontro, num diálogo, que se apresenta aos olhos do leitor. Nesse universo dominado pela palavra escrita, as leituras visuais ou ilustrações encontram-se no limite e na interseção entre as artes visuais e a literatura. (LINARDI, 2007, p. 22)

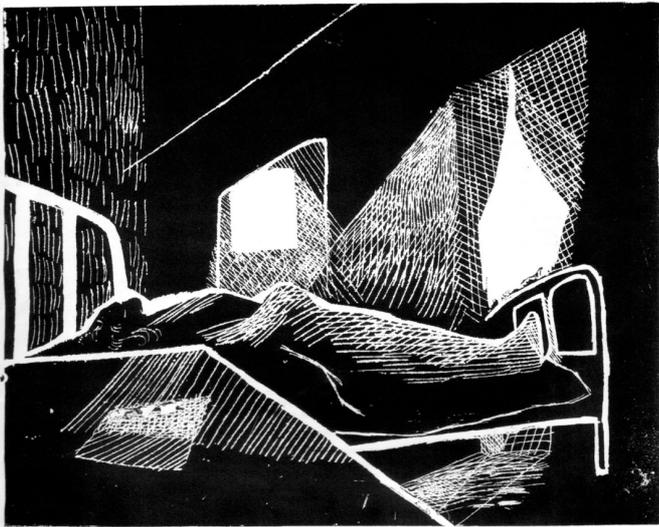
Na leitura de um texto ilustrado, o leitor é levado a um contínuo movimento imaginativo que faz dialogar o texto escrito e os elementos visuais. É essa leitura mista, impura, que importa aqui retomar e analisar. De uma perspectiva empírico-analítica, cumpre então reler os textos do *Joaquim* e olhar as imagens, observando as relações estabelecidas entre os elementos visuais presentes (ou ausentes) no texto e a experiência visual da ilustração dentro do suporte material da revista; anotar a presença (ou, de novo, a ausência) de relações internas entre as duas formas artísticas tomadas na unidade (ou alternância) perceptiva e imaginativa suscitada pela página impressa, na interseção entre os elementos verbais e visuais. É desta perspectiva – a do leitor-espectador – que desenvolveremos a análise de alguns exemplos da articulação entre textos e imagens no *Joaquim*, buscando lançar luz sobre o complexo texto-imagem como apresentado em suas páginas.

A articulação texto-imagem se dá de variadas formas nas edições da revista. Alguns exemplos são: as capas; imagens presentes em anúncios publicitários; imagens-exemplo de obras de artistas abordados em textos críticos; retratos fotográficos ou em gravura de personalidades abordadas em textos informativos; imagens “autônomas”, sem relação imediata com outros textos da revista, com indicação textual de título, técnica e autoria; ilustrações de poesias e de contos. Cada uma destas categorias possui, certamente, sua especificidade, suas formas de apresentação visual e tipos particulares de discurso textual associado, gerando diferentes espécies de complexos texto-imagem. Neste artigo nos limitaremos a alguns exemplos da articulação do último tipo, restritos ao caso da ilustração de textos propriamente literários, mais especificamente contos; isso porque nestes casos, esperamos, apresenta-se de forma mais explícita a questão da associação entre arte literária e arte visual.

Tanto a recepção quanto a produção do complexo texto-imagem são marcadas por algumas peculiaridades. No caso da ilustração de textos, a percepção da imagem é mais rápida, mais imediata, *precedendo* a leitura do texto. A imagem apresenta ao leitor um primeiro indício, uma orientação visual e imaginativa que se faz influente sobre a leitura

textual. Ao considerar a recepção das páginas do *Joaquim*, precisaremos levar em conta essa preeminência da imagem sobre o texto, que atrai o leitor e provoca um primeiro contato com o complexo texto-imagem. Por outro lado, na criação e produção da página impressa, a ordem cronológica da execução é, geralmente, contrária: a imagem é criada pelo ilustrador a partir da sua leitura e interpretação do texto, como uma tradução intermediária dos elementos textuais. Estes dois fatos serão levados em consideração nas breves análises que desenvolveremos a seguir, em que buscaremos colocar em relevo elementos comuns (narrativos e figurativos) às imagens e aos textos, assim como buscar estabelecer o que acontece *entre* as duas linguagens, ou seja, *como* se dá este diálogo.

Abri! ————— JOAQUIM ————— 1946



EUCARIS A DOS OLHOS DOCES

O corvo, de negras asas abertas vou para o fundo da noite. Sentado, à soleira da porta, de calças curtas e os joelhos sujos de terra, ele pediu:

— COLVO, ME LEVE...

Parém o corvo negro não quis levá-lo para o fundo da noite, onde dormia o corpo frio de Eucaris; ela era p-quenina, delicadinha, de dedos gordinhos, quase um gatinho de leuca em cima do penteador, e passavam de mãos dadas à porta da casa dela.

— OI LÁ UMA ESTRELINHA!

— NAO APONTE, BOBO, NASCE VERRUGA NO DEDO...

EU que medo... Esta palavra verruga, que sobe à tona das idéias, é sigera na garganta, limada ao ofício e obscena que nem um boneco desenhado no muro. Bo-bo, ver-ru-ga, e detrás das sílabas, como de uma porta que se abre, apareceu aos seus olhos a cena esquisita na varanda em mansa penumbra. Estrelinhas no céu piscando.

— EUCARIS...

— QUE É, BOBO?

Tão indiferente, ai que dor no coração! distante assim uma rainha distribuindo pão entre a plebe, miraculosa rainha, mas sem orgulho nenhum.

— VOCE E MINHA NAMORADA?

Disse, e fugiu, correndo de calças curtas entre as sombras de árvores projetadas na calçada, louco e feliz, o coração inquieto. Havia, ainda, o bilhete criminoso escrito com mão suja de sete pecados mortais: MEU BEM EU GOSTO DE VOSSE DUVIU VOSSE ME RESPONDA GUVIU UM BEIINHO DO LUIZ CARLOS S. DOS REIS. E o medo, que era pegajosa aranha pelada a correr

debaixo de sua camisa em xadrez azul, aquilo sim era camisa!, ali em frente ao pai dela. Gordo, um ventre de balão e vermelho, a coçar as guias dos bigodes, como se lia no Terceiro Livro de Luitura.

— ENTÃO, SEU MOÇO, COM QUANTOS BANDIDOS JA' LI-QUIDOU?

Velho bobo, e de que adiantou ter rezado, baixinho e em segredo, 7 Avemarias e 10 Padrenossos para que ela não morresse de riso e os seus olhos doces, de novo, fossem as duas estrelas finidas onde os seus olhos se refletiam, como um lago encantado?

Ficou, de pupilas paradas, a ver uma borboleta invistível no ar; era também uma forma de pensar nela — onde Eucaris estava? Súbito, a agulhada funda no peito aí; fê-lo levar a mão pesada ao coração; esta dor como é bemvinda! Luiz Carlos S. dos Reis sabe que já vai morrer, a vida sem Eucaris, deixá-la ir a vida, ouviu? Pois, era no dia da primeira comunhão, sentou-se ao seu lado, ela, com os tímidos olhos doces, as brancas faces pálidas, de mãos postas — assim um anjo de asa partida.

Vozes celestes, fíebels queixumes de harpas sonoras, penumbra olente desce do teto da nave, e ele viu, então, um serafim de braços abertos voar sobre a loira cabeça infantil de Eucaris rezando. Ungiu-se aos olhos da meama fé e paixão, oh! alma cândida banhada em águas cristalinas de inocência, leve corpo frátil enfim salvo do Pecado Original. Um adorável rubor tingiu as faces de Eucari ao

Conto de DALTON TREVISAN
Ilustração de POTY

12

Joaquim 01, 2000 [abril de 1946], p. 12

Já no primeiro número do *Joaquim* (abril de 1946, pp. 12-13) foi publicado o conto de Dalton Trevisan intitulado *Eucaris a dos olhos doces*, ilustrado por Poty Lazarotto, indício de uma parceria que atravessaria várias décadas. A ilustração domina grande parte da composição da página, figurando sobre o texto como uma grande mancha negra em que os traços brancos delineiam um quarto, indicado pelas duas grandes janelas por onde a luz entra; numa delas, o desenho revela a presença de cortinas, indicando tratar-se de um ambiente doméstico. Dentro do quarto, espessos traços brancos indicam a cabeceira e os pés da cama, sobre a qual figura um corpo representado apenas sumariamente – a cabeça e o contorno dos pés sob um cobertor são os elementos mais reconhecíveis, com pequenas linhas sinuosas sugerindo tratar-se de uma figura feminina, de cabelos longos. Abaixo da cabeça, no quarto inferior esquerdo da imagem, um plano inclinado sugere uma mesa perspectivada, parcialmente iluminada pela luz que entra pela janela, sobre a qual há algo como uma folha de papel: um bilhete. A escuridão sugerida pelas grandes massas negras, compositivamente dominada por diagonais em diferentes direções, de marcada oposição no espaço visual, é concebida de forma a sugerir um ambiente dramático e carregado.

A leitura do texto é antecedida pela apresentação visual da imagem, que de saída sugere um clima angustiado e a presença de elementos que serão reconhecidos (ou não) no conto, que começa assim: “O corvo, de negras asas abertas voou para o fundo da noite.” (p. 12) A imagem inicial sugerida pelo texto é de ordem francamente metafórica, descrevendo uma situação imaginária ou fantástica, em que a escuridão é um dos elementos mais notáveis – “corvo”, “negras asas”, “fundo da noite”. Pouco mais além, temos: “Porém o corvo negro não quis levá-lo para o fundo da noite, onde dormia o corpo frio de Eucaris: ela era pequenina, delicadinha, de dedos gordinhos, quase um gatinho de louça em cima do penteador, e passeavam de mãos dadas à porta da casa dela.” (p. 12) Já nas primeiras frases do conto fica patente a relação narrativa estabelecida entre a imagem e o texto, com a referência ao “fundo da noite”, onde repousa o “corpo frio de Eucaris”. No aspecto da construção verbal do conto fica também aparente o procedimento formal de Trevisan, em que muitas vezes a voz do narrador se mistura às vozes das personagens numa mesma frase (WALDMAN, 1982, p. 52). A voz do narrador cria a imagem do corvo e descreve o corpo frio de Eucaris, repousando no fundo da noite; na mesma frase, faz-se ouvir a voz infantilizada e afetivamente qualificada com a repetição dos diminutivos (“delicadinha”, “gordinhos”, “gatinho”), empregando o deslocamento temporal (“e passeavam de mãos dadas”) para indicar um fato ocorrido no passado. A fragmentação da narrativa se dá tanto pelo trânsito entre fatos presentes, passados e futuros, como pela alternância rápida entre as vozes da narração; a temporalidade do conto é, intencionalmente, não-linear,

desenvolvendo-se em saltos para frente e para trás. Também a imagem que antecipa a leitura verbal é fragmentada, “quebrada” nos elementos organizados em diagonais contrárias, como grandes manchas brancas sobre o preto, mas de fraca unidade espacial ou estrutural. Os elementos do conto são apresentados na imagem de forma bastante alusiva, figurando de forma mais imediata apenas o bilhete – que no texto, aliás, jamais aparece sobre a mesa: “Havia, ainda, o bilhete criminoso escrito com a mão suja de sete pecados mortais (...)” (Joaquim 01, p. 12) Percebe-se como o ilustrador retira do texto alguns elementos figurativos que são reinterpretados, na imagem, como alusões relativamente fracas, sem uma correspondência imediata, “exata” com o texto: é tanto uma *tradução* quanto uma *recriação visual* do conto.

Predominam, na imagem, as diagonais que partem de baixo, à esquerda, para o alto e à direita, geralmente entendidas, dentro do código de leitura ocidental, como ligadas à noção de subida e elevação. As ideias de elevação, voo e flutuação se fazem presentes no conto em numerosos momentos: inicialmente, na imagem textual do voo do corvo “para o fundo da noite”, e mostrando-se também como elevação no sentido religioso e místico, na descrição da primeira comunhão:

Vozes celestes, flébeis queixumes de harpas sonoras, penumbra olente desce do teto da nave, e ele viu, então, um serafim de braços abertos voar sobre a loira cabeça infantil de Eucaris rezando. Ungiu-se aos óleos da mesma fé e paixão, oh! alma cândida banhada em águas cristalinas de inocência, leve corpo frágil enfim salvo do Pecado Original.” (p. 12)

O narrador aqui se expressa em tom elevado, empregando palavras improváveis num discurso infantil (“flébeis queixumes”, “olente”, “ungiu-se”; e, estabelecendo a diferença entre o narrador e o elemento narrado, “a loira cabeça infantil de Eucaris”), mas impregnadas de um tom pessoal e emocionadas (“oh! alma cândida...”), indicando tratar-se de uma reminiscência, distante no passado, enunciada por um narrador adulto. Por outro lado, Trevisan faz aqui uma referência irônica ao vocabulário rebuscado e preciosista de parnasianos e simbolistas, realizando uma alternância entre diversos modos de narração. O herói sem nome pergunta então a Eucaris:

- VOCÊ ME GOSTA?

Um grito de selvagem triunfo subiu entre o silêncio penumbroso da igreja; sobre as cabeças dobradas em prece, ela disse sim, ela disse sim, mais o rubor lhe incendiou as níveas faces loiras; e, com um ímpeto de indomados cavalos bárbaros, luminoso e rebelde um hino eucarístico tombou de sua alma aos lábios sôfregos.

O corvo, das negras asas abertas, voou para bem longe e para nunca mais também.
(p. 13)

A elevação moral e mística é sugerida na passagem, que se faz rápida e emocionada através das repetições – “ela disse sim, ela disse sim” –, da construção contínua da frase, em que se somam diversas orações distintas, e do acúmulo de adjetivos: “*níveas faces loiras*”, “*indomados cavalos bárbaros*”, “*luminoso e rebelde*”, “*lábios sôfregos*”. Todo o trecho é escrito em estilo alto e solene, e é marcadamente contraposto, no parágrafo seguinte, à sensação de perda e de morte presente na repetição intencional da figura do corvo, em que o voo possui uma conotação oposta. Note-se como o texto insistentemente repete a figura do voo e da ascensão, mas com signos contrários: como elevação, alegria e júbilo (o grito “subiu”; ou em outro signo, mais velado, de movimento para o alto: o rubor “incendiou”); ou como perda, associada à ave negra, imagem que se repete na descrição do padre: “Um padre, ave agourenta, cicia frágeis orações, inúteis já (...)”. (p. 13) Assim também as diagonais dramáticas da ilustração de Poty, sugerindo a luz que vem do alto, através da janela, a romper a escuridão do quarto, e contrapostas à horizontal do corpo de Eucaris, à vertical da parede atrás da cabeceira da cama e à diagonal oposta que configura a mesa, numa perspectiva intencionalmente exagerada. Desejo de elevação e desejo de morte, indicados no texto pelos sentimentos contraditórios da personagem:

O coração dói, e nada ele diz à sua mãe ou ao doutor, para se finar assim entre a noite, à espera que um corvo negro, de negras asas abertas, o leve a um país distante em seus sonhos, onde ela brinca correndo ao sol.

Chama, sozinho, na noite que se adentra: EUCARIS... Ele chama por Eucaris e, entre um clarão no céu, ela a viu, ao som de um coro de anjos, branca e linda que nem uma fada ao luar.

A noite cai, e o menino treme de pavor (...). (*Joaquim* 01, 2000 [abril de 1946], p. 13)

O esquema composicional da articulação entre texto e imagem é semelhante em outro conto de Dalton Trevisan, *Canto de sereia*, publicado no *Joaquim* n. 03 (julho de 1946, pp. 12-14). A imagem é “lida” antes do texto, ocupando a maior parte da página, em que se vê em destaque um rosto fragmentado e incompleto, apenas aludido pelos seus elementos mais reconhecíveis – a testa, os olhos, o nariz –, quase como uma máscara. O rosto é um signo bastante tradicional da subjetividade e da individualidade: é, principalmente, pelo rosto que identificamos os outros indivíduos. Na representação de Poty, a fragmentação e a incompletude do rosto são signos de uma subjetividade

também incompleta, fragmentada: literalmente, “falta algo” à face representada na figura, apresentada quase como uma máscara. Sobre o rosto, algumas estrelas no céu, de que uma se destaca no canto superior direito; abaixo, três figuras humanas simplificadas parecem caminhar, cabisbaixas, na direção de um bonde desenhado de forma bastante elementar, com alguns elementos de reconhecimento imediato (janelas, farol, o trilho, o cabo sobre o vagão e o letreiro indicando o destino – “Portão”), em perspectiva exagerada. Em termos de composição, a imagem é construída dentro de um triângulo centralizado, com o desenho do rosto marcando duas diagonais simétricas em ascensão.



Joaquim 3, 2000
[julho de 1946],
p. 12

O conto começa com a descrição, bastante prosaica, da situação indicada na ilustração: “Serafim espera o bonde, de volta à casa, no fim de um dia de trabalho.” (p. 12) A frase imediatamente seguinte pertence ao discurso da personagem, como que articulada ao discurso do narrador, mas sem as marcas lingüísticas tradicionais do discurso direto,

como é usual na prosa de Trevisan: “Mais isso, este bonde que não chega nunca!” (p. 12) Retornando ao narrador externo, o contista evidencia a situação existencial da personagem: “Serafim, com seus 20 anos, sente em si a promessa de um general, e não tem guerra nenhuma para ganhar...” (p. 12).

Entre a situação medíocre e os devaneios do jovem – sintomaticamente, chamado Serafim, referência angelical e signo de não-pertencimento ao mundo material e concreto – o texto se desenvolve, contrapondo a realidade pobre e simples aos desejos de aventura e realização do jovem:

Não lhe doem mais os calos nos sapatos apertados, nem lhe pesa o guarda-chuvas ao braço, ou o infelicizam as espinhas na cara imberbe, pois ele é pirata dos sete mares e filibusteiros, que bebem vinho em taças feitas de crâneos [sic], não se importam com o protesto das duplicatas. E o capitão Kidd nunca deu desconto de 3% para as vendas à vista. Serafim sem deus nem pátria segue o norte da bússola, à cata da mais rica pérola e da mulher mais bela; vai daí, que um sujeito lhe bateu ao braço e nosso herói saltou em terra. (p. 14)

Como apontado por Waldman (1982, p. 25), as personagens de Trevisan são enunciadoras de frases feitas, retiradas da cultura de massa ou de um vocabulário estereotipado. Ao registro realista, são contrapostos os sonhos de fuga e fantasia no discurso de Serafim, devaneios de grandiosidade que o distanciam de uma vida de derrotas e frustrações:

À saída do escritório, o sol já se deita no fim da rua, homens suados com fome querem chegar em casa, mocinhas pálidas e tristes com almas de cinderelas sentem falta de um príncipe que case com elas, abrem-se as portas iluminadas das igrejas, este bonde nunca mais vem, pois o donzel quer fugir para o mar, subir ao tombadilho de uma nau “Catarineta” e descobrir as nascentes do rio Nilo... (p. 14)

Os homens que esperam na fila do bonde são representados, no texto, também a partir da perspectiva fantasiosa de Serafim: “Ao seu lado, na fila do bonde, homens suados e mulheres de finas mãos evocam restos de naufrágios, cadáveres insepultos e destroços de galeras triunfais – pessoas que são navios desarvorados em busca da estrela da manhã!” (p. 14) Note-se que a estrela da manhã também aparece na imagem, destacada contra o fundo preto, na seção superior direita, visualmente agrupada com o grande rosto que domina a composição. Na porção inferior da gravura, as três figuras são apresentadas como homens sem nenhum traço de individualidade, sem rosto e sem atributos específicos, caminhando tristemente, como que para uma execução; como no

texto, “(...) o bonde tinha chegado e abrindo sua fauce imensa e negra de baleia, a recolher a fila cansada dos condenados.” (p. 14)

Assim como no conto, na imagem o registro humilde e triste dos condenados é situado em relação ao fragmento de um rosto ampliado – o rosto como representação de uma subjetividade sonhadora, que se eleva acima da situação material e concreta, incluindo a grande estrela (a “estrela da manhã”, signo de sonho e esperança) no espaço escuro, apenas ocupado por pontos brancos, sugerindo um céu noturno. A organização das formas dentro de um triângulo simétrico, centralizado e ocupando a maior porção do espaço compositivo, é um meio comum para a expressão de ideias de elevação, de grandes realizações e de superação da realidade comum, com numerosos exemplos na arte ocidental (como o *Martírio de São Sebastião*, de Antonio Pollaiuolo e *A virgem das rochas*, de Leonardo da Vinci, apenas para citar dois exemplos conhecidos). Poty traduz o texto de Dalton em termos de uma grandiosidade que se constrói sobre – e apesar de – uma realidade opressora, medíocre e infeliz; assim, Serafim sobe ao bonde “(...) humilde, como um mendigo à porta do palácio de um rei.” (p. 14)

Como estes breves ensaios de análise buscam evidenciar, é no diálogo entre as duas formas artísticas – o texto literário e a gravura – que os sentidos poéticos se estabelecem, intensificando e enriquecendo a teia significativa, tornando-a mais densa e mais complexa. É pertinente aqui destacar que as descrições, na prosa de Trevisan, são quase sempre extremamente sintéticas, figurando na maior parte das vezes apenas como metáforas visuais, estabelecidas pelo discurso subjetivo das personagens; na sua obra, as descrições objetivas mais elaboradas são quase ausentes ou apenas sinalizadas em poucas palavras. A visualidade construída pelo texto é apenas sugerida pelo discurso verbal, em que é construída de forma truncada, incompleta, distorcida pela perspectiva das personagens, deixando uma espécie de espaço aberto para a representação propriamente visual – para a imagem ilustrativa. Estas “lacunas” imaginativas, constitutivas da prosa de Trevisan – definindo um dos aspectos mais conhecidos do seu estilo, embora certamente não o único relevante –, encontraram na gravura de Poty um agente multiplicador de significados e potencializador de efeitos sensoriais e poéticos. A imagem gráfica desdobra novas dimensões poéticas a partir do texto escrito, destacando elementos dentre os contos que às vezes parecem menos importantes, menos marcantes, reorientando a leitura do complexo texto-imagem.

a curta e com
de terra, sen-
da porta; não
ruim, levá-lo
te uma noite,
corpo frio de

pés nus entre
ou (oh! ban-
não, sorrindo,
ida. De mãos
m, à tarde,
ela.
estrelinha!
e, bobo, nasce
...
Essa pu-
imunda como
roupa branca
bo-bo, ver-ru-
silabas, apa-
a varanda em
estrelinha que
piscando.

bo?
te, ai que dôr
ia rainha dis-
ntre a plebe,
a, mas sem or-

na namorada?
e, correndo de
e as sombras
nes na calçada
ração. Havia o
atrás de uma
le feitiço: meu
e vosse ouviu
de ouviu um
Carlos S. dos
e, mais que do
ado dançando
e da mãe (ela

meira comunhão, ajoelhou a
seu lado e Eucaris tinha, na
reza, as mãos postas como duas
pombas brancas no telhado.

ela disse sim, mais o rubor lhe
incendiou as níveas faces loir-
ras; e, com ímpeto de indoma-
ções cavilos bárbaros, luminoso

tando de mão.
costas a rua.

Não o deixei
queria escuro e
de noite a roub
zando-a em rá.
O Grande A
culcs do circo
um parque ond.
pai; eu me vi
eu me vingou!

Alguém chor
morte queabri
quarto ao lado
pais não saben
vos, Eucaris f
enac se casarão
Disse-lhe a mã
tutava, em que
cios réus de se
— Meu filhe
reu!

A chicara par
espalhada e per
— a mancha
cendo o sapete
selções, quis f
longe, onde em
leve rubor do
a ciclar, entre
tos na reza, si
guendo os olhe
pingando por
bigodes, sim.

O coração de
a sua mãe ou e
se finar assim
espera que um
seu bico preto
fica na outra
brinca correndo

Chama, sôzi
que se adentr
Chama por Euc



Vozes celestes, flebeis que-
xumes de harpas sonoras,
penumbra olente desce do teto
da nave, e viu um serafim
voar, então, sobre a loira es-

e rebelde um hino eucarístico
tombou de sua alma aos lá-
bios sófregos.

O corvo de asas abertas vo-
ou bem longe e para nunca

Joaquim 20, 2000
[outubro de 1948],
p. 14

Para finalizar esta exposição, um exemplo do desdobramento e ampliação dos sentidos do texto através da ilustração é a gravura de Poty para a segunda versão, alterada até mesmo no título, de *Eucaris a de olhos doces* (p. 14). Nela é representada uma sombra que parte, cabisbaixa, por uma rua escura, indicada apenas pelas diagonais do meio-fio. Em trecho nenhum do conto fala-se de alguém que caminha por uma rua; a imagem, apresentada no meio da página, com o texto correndo ao seu redor, é apresentada de forma a fazer com que o leitor volte-se constantemente da leitura para a contemplação da gravura, cuja relação com o texto só se torna compreensível através de uma operação imaginativa por parte do leitor. Ao final do conto lê-se: “Ele pensa, antes de correr até a porta iluminada, que logo será um homem. Um homem de calças compridas, e correu de medo, chegando num botequim e que pede, em voz baixa, ao garçom um trago para esquecer.” (p. 14) A personagem sem nome é representada na imagem também destituída de rosto e de corpo: dele não se vê nada além da sombra ou reflexo na rua escura, seus sapatos e as calças compridas. Neste trecho final, o menino que amava Eucaris ingressa numa vida adulta marcada pelo universo do bar e do álcool, signos da fuga e do esquecimento. A gravura sugere a partida e a fuga dentro de uma paisagem noturna, sinalizando, possivelmente, a peregrinação da personagem em busca de mais um bar, de mais um trago “para esquecer”, complementando e ampliando os sentidos

presentes no conto; para o leitor assíduo de Trevisan, a imagem aponta não apenas para este texto específico, mas configura-se em relação ao universo ficcional do autor, tornando-se parte integrante dele. Também a imagem, neste caso, é “intertextual”: ela aponta para outros textos, para outros contos e outras personagens, criando um diálogo poético simultaneamente visual e textual nas páginas do *Joaquim*.

Referências bibliográficas:

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laocoon revisitado – relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Joaquim n. 01, abril de 1946; no. 03, julho de 1946; no. 20, outubro de 1948. Edição fac-símile. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

LESSING, Ephraim Gotthold. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1988.

LINARDI, Ana Beatriz de Araújo. *Vt pictura poesis: Dom Quixote e Dalí*. Tese de doutorado em Educação, conhecimento, linguagem e arte. Campinas: Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

NUNES, Fabricio Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”*. Dissertação de Mestrado em História da Arte e da Cultura. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. *Joaquim contra o paranismo*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. Curitiba: Departamento de Letras, Universidade Federal do Paraná, 2005.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

SAMWAYS, Marilda Binder. *Joaquim*: projeto para uma compreensão da literatura paranaense. Dissertação de mestrado em Letras. Curitiba: Universidade Católica do Paraná, 1981.

SANCHES NETO, Miguel. *A reinvenção da província*: a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan. Ensaio apresentado ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Teoria Literária. Campinas: IEL-Unicamp, 1988.

SOETHE, Paulo Astor. Guimarães Rosa, pintura e espaço literário. In: COSSON, Rildo (Org). *2000 palavras*: as vozes das Letras. Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPel, 2000. p. 261-270.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes*: elementos de estética comparada. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Hucitec; Curitiba, PR: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.

WEISSTEIN, Ulrich. *Literatur und bildene Kunst*. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt, 1992.

Traduções não relacionadas na bibliografia são do autor.

As imagens foram extraídas da edição fac-similar de Joaquim (Curitiba: Imprensa Oficial, 2000).