

As letras capitulares na ilustração dos livros infantis em Portugal, nos séculos XIX e XX

João Manuel Caetano¹;
Rosa Maria Oliveira²

¹Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte;

²Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, ID+

¹joao.caetano@ua.pt, ²rosaoliv@ua.pt

TÓPICOS

Desenho de Tipos de Letra (DTL), Design de Comunicação (DC), História e Crítica (HC)

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa Visual, Paginação, Ilustração, Ornamento, Fantasia

RESUMO

O presente trabalho tem por objecto o desenho de letras capitulares (ou capitais) nos textos destinados às crianças desde finais do século XIX até meados da década de 1970 e insere-se no âmbito da investigação em curso sobre a ilustração infanto-juvenil em Portugal. Longe de ser um estudo conclusivo sobre a matéria, o que propomos é um olhar descomprometido sobre certas particularidades (visuais e gráficas) assumidas por estes caracteres no contexto das obras infantis, algumas das quais são peças fundamentais da literatura infanto-juvenil em língua portuguesa. Os exemplos seleccionados (cerca de cinquenta) resultaram da escolha feita com base num leque muito alargado de publicações, entre jornais, revistas e livros, tendo em conta diversos géneros e formatos - do conto tradicional ao romance de aventuras, da revista em fascículo ao álbum ilustrado. Em termos metodológicos, optámos por uma exposição não cronológica dos exemplos, mas sim focalizada em aspectos formais e estéticos dos elementos em estudo. Optámos pela apresentação integral da página onde aqueles elementos foram impressos.

Num primeiro momento, verificamos que a utilização das letras capitulares (pelo menos, no caso das obras destinadas à infância) não decorre de uma intencionalidade artística precisa, ou de uma atitude concertada relativamente à sua integração no todo composicional da obra, mas que, muitas vezes, essa opção podia ser fruto do livre arbítrio ou do preconceito de gosto do compositor que, na ocasião, tinha a obra ao seu encargo. Na realidade, as letras capitais, eram vistas como caracteres tipográficos e não como imagens, transmutados em desenhos, é certo, mas nunca deixando de fazer parte do alfabeto escrito; talvez por isso, a manipulação desses caracteres em contexto de paginação e composição não fizesse parte das competências do desenhador, mas sim do compositor ou do impressor. Nada que não se compreenda se pensarmos que, durante séculos, a acção do ilustrador esgota-se quase sempre à entrada das oficinas, após terem sido entregues os originais. Mesmo durante o século XVIII, considerado por Ernesto Soares “incontestavelmente o que maior brilho apresenta na ilustração do livro” (Soares, 1961: 20), era habitual os desenhos passarem para as mãos dos incisores, gravadores e tipógrafos, que dentro dos ateliers oficiais os transformavam em gravuras ou litografias para depois serem incluídas nas obras. Certas unidades tipográficas importantes, como por exemplo a Casa Literária do Arco do Cego, um projecto editorial iniciado em 1799, chegavam a ter um corpo de gravadores e iluminadores considerável. O estatuto artístico destes profissionais era de tal modo incontestado, que as gravuras impressas a partir dos desenhos originais (ou mesmo pinturas) incluíam, geralmente, não só o nome do artista, como também o do gravador. Tal como o manuscrito do escritor ficava a cargo dos tipógrafos mais experientes, assim os desenhos terminavam nas mãos daqueles profissionais, cujo engenho (mas nem sempre a arte) procurava não desvirtuar o original.

Introdução

Apesar de, ao longo de muitos anos, o uso de letras capitulares nos livros ter progredido no sentido duma maior discrição e contenção formal, o facto é que este elemento gráfico manteve sempre o compromisso entre a escrita e o desenho, o lexical e o ornamental, apresentando um carácter por vezes extravagante, resultado do uso e do abuso de certos efeitos visuais. Decorativa por natureza¹, a letra capitular era a letra eleita para ser embelezada com arte, um festim de ornatos, mais abstractos ou mais naturalistas consoante os casos (por vezes a raia o exótico), que a ela se entrelaçavam da raiz ao topo. Ao longo de séculos, esta letra de eleição foi um sinal de bom gosto e de estatuto intelectual, um exemplo de bom grafismo que todos os bons editores deviam exhibir e um remédio garantido para a segura gráfica que caracterizava a maior parte das obras que se publicavam. Considerando a classificação que Artur Anselmo faz relativamente à documentação iconográfica quinhentista, segundo a qual é possível distinguir “dois grandes grupos: o das ilustrações em relação directa com os textos e o dos elementos autónomos e acidentais” (ANSELMO, 1981: 362) vemos que as letras capitulares se incluem neste segundo grupo, juntamente com outras gravuras usadas no livro de forma avulsa, independentes do conteúdo textual: armas e divisas reais, tarjas decorativas e marcas de impressores. Segundo o autor, as *letras floreadas* eram usadas por Valentim Fernandes² “para marcar os começos de capítulos, (...) com desenho branco sobre fundo negro ou, mais raramente, desenho negro sobre fundo branco.” (ANSELMO, 1981: 387).

Este labor que simultaneamente convocava duas artes aparentemente tão distintas, por um lado, a escrita, e, por outro, o desenho, vem-nos dos longínquos *scriptoria* medievais, onde os monges copistas procediam à transcrição e decoração dos textos sagrados. O advento da tipografia transformou essa prática manual num processo de replicação mecânica a larga escala, que a partir da Alemanha se espalhou por toda a Europa. Nos séculos seguintes, principalmente nos XVIII e XIX, o progressivo poder económico dos burgueses das sociedades europeias, bem como o seu desejo de saber e os conhecimentos que adquiriam nas viagens que faziam para comerciar os seus produtos, forneceu o raítilho ideal para a expansão do mercado livreiro e dos hábitos de leitura a uma escala nunca dantes vista. Para os artistas medievais, as letras capitulares, que ricamente decoravam a palavra divina, tinham um sentido profundamente religioso e transcendente: eram uma espécie de grandes janelões

1. Na obra *A Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, escrita por Manoel de Andrade de Figueiredo e oferecida ao rei D. João V, da qual faz parte o *Tratado Segundo, que ensina a escrever todas as formas de letras (...)*, é possível encontrar abundantes exemplos de aplicação directa das regras caligráficas ao desenho de letras capitulares e às ilustrações avulsas de cariz decorativo.

2. Figura cimeira da arte tipográfica portuguesa dos finais do século XV e do primeiro quartel do século XVI, é oriundo da Morávia e terá iniciado a actividade em Portugal como impressor por volta de 1495, decorativo.

que dos céus se abriam ao mundo. Por analogia, podíamos hoje dizer que as capitais não representariam mais do que simples buracos de fechadura por onde, no entanto, é possível vislumbrar a novidade artística que resulta do jogo permanente entre os diferentes motivos visuais no plano da paginação e do arranjo gráfico.

1. Desenvolvimento tecnológico e potencial criativo na imprensa gráfica

Fruto do desenvolvimento técnico operado na indústria tipográfica nos últimos cento e cinquenta anos, nomeadamente, com o aparecimento de novos métodos de composição mecânica que introduziu facilidades no manuseio do texto, foram postos à disposição do tipógrafo uma série de recursos gráficos de enorme importância (maior diversidade de tipos, noções novas de espaçamento e entrelinhamento, multiplicidade de pequenos elementos visuais, como tarjas decorativas, frisos, vinhetas, etc.) e isso permitiu uma maior autonomia na manipulação e integração desses elementos na malha gráfica das páginas³. Gostáramos de salientar que, em alguns autores, o termo “vinheta” pode englobar diferentes tipos de elementos ilustrativos, nomeadamente, “(...) representações de armas heráldicas, letras capitais, figuras alegóricas, meios de locomoção, casas, figuras humanas e animais, de pequena dimensão, que aparecem repetidamente e em simultâneo em vários periódicos, impressos em diferentes tipografias, normalmente a anteceder um anúncio comercial e ainda como cabeções e mesmo fechados de colunas de paginação.” (VILHENA E MESQUITA, 1997:2).

Em Portugal, segundo Joaquim Carregal, é em 1840 que surgem as primeiras tentativas de criação de máquinas de composição mecânica, mas, “é só em 1886 que Mergenthaler, (...) depois de várias tentativas infrutíferas, resolve que a máquina, pondo de parte os caracteres vulgares, componha antes as matrizes justificadas que servirão de molde à fundição” (CARREGAL, 1941). Estava aberto o caminho para as máquinas “Monotype”, verdadeira revolução na capacidade de se aumentarem os níveis de produção a custos cada vez menores. No final do século XIX, e apesar de a implantação das tipografias em território português ter sido “extraordinariamente desigual” (VILHENA E MESQUITA, 1997:137), é seguro afirmar que tanto as grandes como as pequenas casas tipográficas procuravam apetrechar-se com os melhores prelos e as máquinas de imprimir mais fiáveis, enquanto os caixotins das oficinas se enchiam de caracteres tipográficos muito variados, na forma e no estilo. De entre os tipos

3. Em 1838, a Academia Real das Ciências publicou “o primeiro catálogo de tipos, vinhetas e ornatos da Imprensa Nacional, para que as pessoas pudessem deles fornecer-se de modo a animar a indústria gráfica nacional.” (Vilhena e Mesquita; 1997)

mais usados para a criação de efeitos decorativos, encontram-se, por um lado, os motivos estritamente ornamentais (distintos tipos de filetes, desenhos florais e geométricos variados) e, por outro, os chamados caracteres de fantasia. Sobretudo destinado a obras luxuosas ou de conteúdo mais erudito, o uso deste material não se confinava porém aos livros ditos “da grande cultura” e, pouco a pouco, foi-se estendendo pelos periódicos de grande tiragem, nomeadamente os jornais infantis, como é o caso de *O Amigo da Infância*⁴, uma das obras do género de maior longevidade no mercado português. Estes motivos fantasiosos eram muito utilizados nas encadernações mas também podiam aparecer na composição dos frontispícios, no desenho de letras capitais e nos cartazes.

Por si só, o avanço tecnológico não teria sido suficiente para moldar a realidade editorial se não tivesse havido igualmente o concurso de outras forças, nomeadamente as profundas alterações no modo de vida das sociedades. O liberalismo oitocentista ajudou a inventar o jornal e este começava a conquistar uma camada de leitores cada vez mais vasta dentro do espectro social. Por consequência, e apesar dos elevados índices de analfabetismo em Portugal, o fenómeno de democratização da leitura mantinha-se em marcha e rapidamente acabaria por atingir o sector infantil e juvenil, que agora tinha, no livro e no jornal, uma das principais fontes de instrução e de divertimento. Terão sido, pois, as primeiras publicações periódicas destinadas à infância, como são exemplos os vários *Almanach de Lembranças* (1852), de Alexandre Magno de Castilho, *O Amigo da Infância* (1874), *Recreio Infantil* (1876), o *Jornal da Infância* (1883) e, posteriormente, *O ABCzinho* (1921) e o *PIM-PAM-PUM* (1925), os primeiros receptáculos de novidades, tanto a nível dos conteúdos literários como da ilustração e do grafismo, muito embora, para este segmento etário, as publicações existentes fossem, em larga percentagem, uma colecção de textos traduzidos ou adaptados, o mesmo se passando com as gravuras e vinhetas que normalmente eram importadas ou copiadas internamente. Apesar de hoje criticarmos aquelas obras pelo excessivo didactismo (e dirigismo ideológico) dos seus conteúdos, o facto é que foram decisivas para o desenvolvimento de novas experiências gráficas e mesmo como importantes laboratórios de escrita. Oscilando muitas vezes entre a sobriedade e a profusão ilustrativa, encontramos naquelas publicações um sem número de soluções imagéticas interessantes: letras desenhadas e combinadas de diferentes formas, motivos ornamentais muito variados, cabeçalhos transbordantes de fantasia,

4. Este mensário evangélico foi publicado entre 1874 e 1940. A partir de 1928, “dedicado às escolas dominicais de Portugal e Brasil” e, a partir de 1930, “dedicado às crianças de Portugal e Brasil”.

5. A este propósito anotaremos o legado de Raphael Bordalo Pinheiro nalgumas das suas publicações mais emblemáticas: *O António Maria*, *Os Pontos nos Is* e a *Paródia*.

6. Como exemplo temos livros da “Bibliotheca para a Infância”, escritos por Maria O’Neill, ilustrados na sua maioria por Santos Silva (Alonso), e publicados, nos anos 20 do século XX, pela Parceria A. M. Pereira, Livraria e Editora de Lisboa.

distorções e maneirismos no desenho livre dos títulos, etc. O acto de desenhar manualmente os títulos combinando-os com ilustrações avulsas foi uma prática muito comum nos jornais satíricos⁵ do século XIX e, pouco a pouco, chegou aos livros para crianças, em especial no que diz respeito às capas. A partir da década de 20 desse século, encontrarmos exemplos claros em que o *lettering* da capa, desenho do título, nome do autor e da editora, se encontram profundamente imbricados com os restantes elementos da ilustração⁶, evidenciando o trabalho do artista em todas essas vertentes.

Este estilo imagético permaneceu activo durante várias décadas do século XX, tendo acabado por extinguir-se, quase por completo, com a utilização hegemónica do computador.

2. Uso de letras capitulares na literatura infanto-juvenil, nos séculos XIX e XX

De certo modo, a nova realidade social e editorial surgida com a transição do século XIX para o XX, inaugura um novo olhar sobre os modelos de composição e de paginação das obras, numa altura em que a diversidade de formatos aumenta e o público-alvo a que destinam as obras se alarga exponencialmente. No entanto, isto não basta para resgatar as letras capitulares daquele estatuto que sempre a mantivera *à margem* do restante texto. Por um lado, livre do espartilho das rígidas regras impostas na composição do texto corrente, (medidas das margens, espaçamentos e entrelinhamentos determinados, tipo e corpo de letra específico para cada obra), a letra capitular continua a pertencer a um mundo à parte, e só esporadicamente pousa no terreno da obra para cumprir a sua função solitária e voltar a sair. Retiradas de um banco de figuras soltas “prontas a usar”, estas letras engalanadas eram muitas vezes usadas com total independência (e indiferença) relativamente à obra em causa. Uma inicial com um certo grau de elaboração decorativa tanto podia servir numa obra de Cervantes como num compêndio de História Natural. Se o motivo se banalizasse, podia ser repetido num periódico vulgar ou num livro infantil. Com a multiplicidade crescente das publicações e a chegada do novo século, o critério de escolha podia ser mesmo o de saber se a letra era de um estilo mais “barroco” ou mais “moderno”.

Seja como for, as letras capitulares possuíam sempre uma gramática e uma funcionalidade muito próprias, algo que as deixava a meio caminho entre a escrita e a ilustração. Nas obras destinadas ao público mais jovem, como, aliás, podemos constatar com os exemplos

apresentados em *Recreio Infantil* (figura 1 e 2) e no *Jornal da infância* (figura 3), os critérios repartiam-se muitas vezes entre a severidade dos motivos clacissizantes e os arabescos leves e prazenteiros do repertório naturalista.



Fig. 1 e 2 – *Recreio Infantil*, volume 1, cadernetas nº 1 a 12, J. H. Verde - Editor, 1876, Lisboa

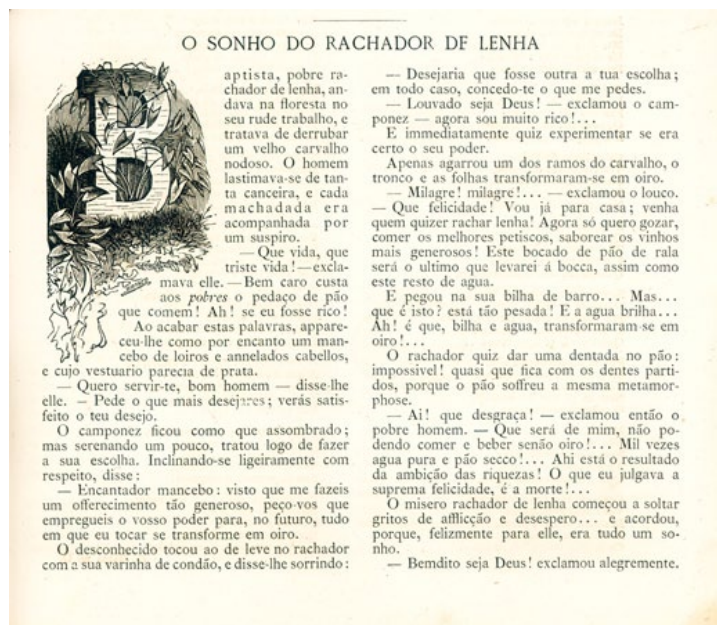


Fig. 3 – *Jornal da Infância*, *Semanário illustrado*, Livraria Editora de Mattos Moreira & Cardosos, 1883, Lisboa

7 Obra em três volumes publicada a partir de 1894 pela Parceria A. M. Pereira e sucessivamente reeditada até final do século.

No caso da figura 1, o “O” que inicia o texto *Quatro Palavras* remete-nos para formas decorativas próprias do Renascimento, enquanto o “A” em forma de troncos de árvore, do texto *O Aceio*, parece respirar já o ar campestre que caracterizou o Naturalismo em meados do oitocentos e que entre nós rapidamente fez escola.

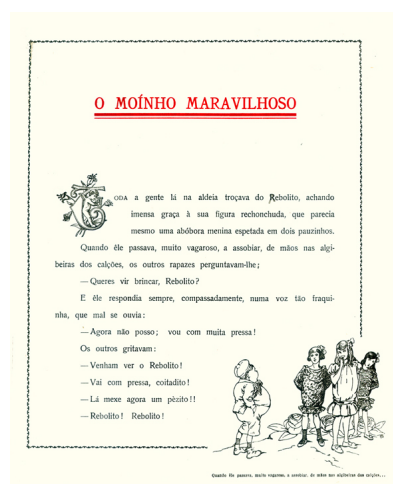
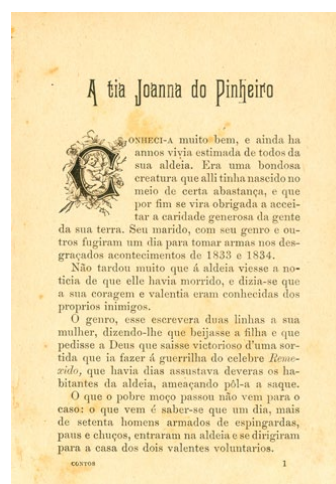
Nos livros para as crianças, graficamente talhados à imagem e semelhança dos livros para adultos, a realidade não diferia muito daquilo que se passava nos jornais infantis: alguns floreados decorativos plantados com precisão no topo ou no final dos capítulos, ilustrações pequenas muito descritivas e capitulares ornadas, parecia a receita certa na contraposição que se pretendia fazer com a severidade moralizadora dos textos. Para exemplificar, peguemos numa das obras mais emblemáticas do repertório infantil e juvenil da época: *Os Contos da Avosinha*⁷, de Travassos Lopes (figura 4).



Fig. 4 – Lopes, J. Q. Travassos – Os Contos da Avosinha, *Collecção Illustrada de Histórias, Lendas, Fabulas e Contos*, volume III, Parceria António Maria Pereira, 1899, Lisboa

Há toda uma pose austera, da encadernação à ilustração. No interior, abundam pequenas ilustrações provenientes de várias fontes, mas cuja autoria é desconhecida. A capitular usada na abertura do primeiro capítulo, forçadamente rebuscada e reveladora do francófono tique gráfico denominado “estilo catedral”⁸, muito em voga no século XIX, podia fazer parte doutra publicação qualquer. Diga-se de passagem que, em muitos aspectos da sociedade, o domínio da cultura francesa representa “um dos factos que imediatamente ressalta quando se efectua uma análise da edição no século XIX” (BASTOS, 1997: 22), e é já um factor definidor do gosto e das opções estéticas nos mais variados sectores da actividade cultural.

Ainda a propósito disto, podíamos referir o caso de duas obras, distintas entre si, tanto no tempo em que foram escritas, como no projecto editorial de que derivam: o volume I d’ *Os Contos da Avósinha* (figura 5), de Travasso Lopes, publicado 1902, e *Maria Cotovia* (figura 6), de Rosa Silvestre, publicado nos anos 20 pela Livraria Civilização.



8. A invenção do estilo é atribuída a THOUVENIN, Joseph-l'aine (1790-1834), considerado um dos mais brilhantes encadernadores franceses do período romântico.

Fig. 5 – Lopes, J. Q. Travassos – *Os Contos da Avósinha*, *Collecção Ilustrada de Histórias, Lendas, Fabulas e Contos*, volume III, Parceria António Maria Pereira, 1899, Lisboa

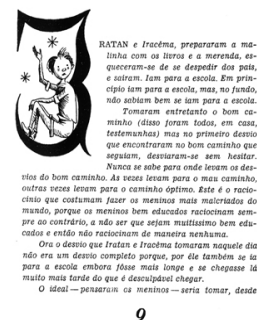
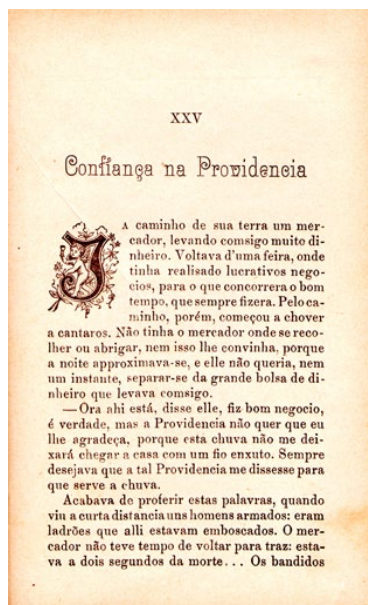
Fig. 6 – Silvestre, Rosa – *Maria Cotovia*, Livraria Civilização, n/d, Porto

No primeiro caso, trata-se de um livro de pequenas dimensões, com cerca de 140 páginas, ilustrado com pequenas gravuras de diferentes autores; no segundo, temos um álbum ilustrado de formato grande, com 50 páginas, com duas ilustrações coloridas em *extra-texto*, sendo as restantes a preto e branco e intercaladas no texto. Tratando-se de projectos gráficos muito diferentes, é curiosa a semelhança entre as letras capitais que abrem os respectivos livros, quer em tamanho, quer em desenho. Da mesma obra de Travassos poderíamos ainda retirar a letra “I” do capítulo 25 “Confiança na Providência” (figura 7) para a compararmos com a mesma inicial que aparece em *Iratã e Iracêma* (figura 8), de Olavo D’Eça Leal.⁹

9. Esta *História Extraordinária de Iratã e Iracêma – os meninos mais malcriados do mundo* é hoje tida como uma das pérolas da nossa literatura infantil e juvenil, em parte devido ao tom directo e não coloquial da narrativa. A obra, inicialmente publicada em 1939 e, posteriormente reeditada em 1983, tem ilustrações de Paulo Ferreira.

Fig. 7 – Lopes, J. Q. Travassos – Os Contos da Avosinha, volume I, Parceria António Maria Pereira, 1902, Lisboa

Fig. 8 – Leal, Olavo D'Eça – História Extraordinária de Iratan e Iracêma – os meninos mais malcriados do mundo, Edições Romano Torres, 1983, Lisboa



O desenho da letra assemelha-se num e noutro caso; ambas servem de abrigo a duas figurinhas que se resguardam no seu interior, mas a narrativa é outra: no primeiro caso, temos a imagem estereotipada de um anjinho; no outro, um dos meninos “malcriados” da história a espreitar para fora da letra.

De facto, podemos encontrar, aqui e ali, momentos “felizes” em que a fantasia das letras capitulares se articula harmoniosamente com o interior da página, embora tal não seja muito comum nas obras infantis. Alguns desses raros momentos encontramos-os nas, infelizmente poucas, obras ilustradas por Milly Possoz, nas primeiras décadas do século XX, e de que *Os Dez Anõezinhos da Tia Verde-Água* (figura 9) constitui um excelente exemplo.

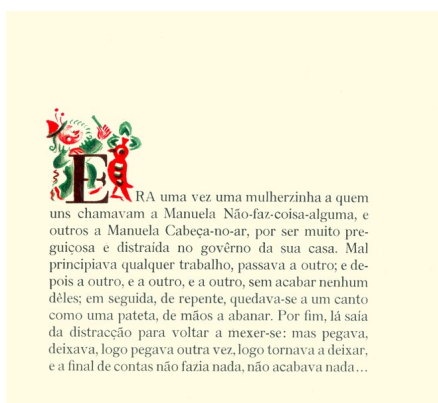


Fig. 9 - Sérgio, António – Os Dez Anõezinhos da Tia Verde-Água, ilustrações de Milly Possoz, Editorial Ática, Lda, 1945, Lisboa



Fig. 10 e 11 - Vieira, António Lopes – *Animaes Nossos Amigos*, ilustrações de Raul Lino, Livraria Ferreira, 1911, Lisboa

Na senda deste lirismo e igualmente reveladora de um invulgar sentido rítmico e de equilíbrio visual, pela forma como se distribuem os elementos ilustrativos na página e a sua articulação com a mancha textual, está a obra gráfica, também escassa, de Raul Lino. Todo o trabalho de ilustração para *Animaes Nossos Amigos* (figuras 10 e 11) continua ainda hoje, a surpreender pela frescura visual e apurada sensibilidade estética que revela. Na edição de 1992 da Editorial Vega, é notória a influência de Lino nas soluções gráficas encontradas por Isabel Favila para o desenho das capitulares e demais frisos decorativos. Sentido poético e veia humorística encontram-se ainda nas capitulares desenhadas por Infante do Carmo e Tóssan, respectivamente, para os livros *A Viagem do Salgueirinho*, de Modesto Iglésias (figura 12) e *O Leão Heitor*, de Camille Mirepoix (figura 13), ambos publicados muito provavelmente na década de 60.

Feita a ressalva relativamente a estas honrosas exceções, o que sucedia habitualmente era que as letras capitulares não representavam um verdadeiro “exercício gráfico” (diríamos até que, muitas vezes, não iam além de um mero *artifício* ou *acidente* visual), certamente desprezioso e lúdico, mas que não chegava para se constituir num membro de pleno direito dentro da família gráfica da obra. O espaço destinado às capitais estava à partida definido: recolhiam-se algumas linhas de texto para aí se conseguir o espaço necessário para colocar a letra. Às vezes, esse espaço era ocupado não pela inicial mas por uma ilustração avulsa (figura 14), mais ou menos afim à história e que ali estava para acrescentar imagem à



Fig. 12 - Iglésias, Modesto – *A Vida do Salgueirinho*, coleção *Os Pequenos Pioneiros*, Portugália Editora, Lisboa, n/d

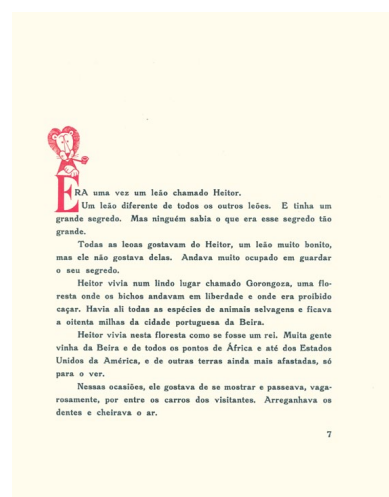


Fig. 13 - Mirepoix, Camille – *O Leão Heitor*, Portugália Editora, Lisboa, n/d



Fig. 14 – Figueirinhas, António – Contos Para as Crianças, Companhia Portuguesa Editora, Porto, n/d

10. Encabeçamento é o nome dado à vinheta ou gravura que se coloca ao alto nas páginas de um livro, no início de cada capítulo ou parte. Também pode chamar-se cabeção ou cabecel.

obra, principalmente quando esta era muito extensa e o número de ilustrações reduzido.

Inversamente, também encontramos alguns exemplos em que as letras capitulares procuraram combinar-se com grafismos e ornamentos vários usados na página ou páginas anteriores, isto é, nos chamados encabeçamentos¹⁰ ou nos frontispícios. Neste caso, as letras capitulares funcionavam bem como um elo de ligação visual entre a imagem e o texto, preparando-nos para a sua leitura através de uma subtil passagem entre o desenhado e o escrito.

A letra capitular podia assumir diferentes significados e resultar mais ou menos coerente, consoante a interacção que se estabelecia com os restantes motivos visuais. Ou, ao invés disso, podia transformar-se num arabesco gratuito, vagamente inscrito no espírito da obra. Infelizmente, é esta variedade, ou antes irregularidade formal, o que imediatamente salta à vista, quando analisamos de perto a produção de livros destinada às crianças. A existência de um maior ou menor efeito decorativo e fantasioso das letras capitulares dependia de livro para livro, e nem sempre estava associada a uma época histórica em concreto, embora seja lícito pensar-se que o gosto dominante tenha contribuído para o uso mais regular de um motivo ou de outro. Claramente, as letras capitais do *Recreio Infantil* devem muito ao Romantismo oitocentista, enquanto o decorativismo floral de Raul Lino nos remete mais para o estilo Arte Nova.

Nota-se que houve um certo declínio no uso das capitulares ornamentadas à medida que se entrava no século XX. Contudo, continuaram a aparecer nalgumas publicações infantis. Alguns exemplos mostram a falta de uniformização nas regras editoriais e o espírito muito caseiro e até artesanal com que se trabalhava no livro. E, quando do livro individual, se passava para colecções, com mais de vinte ou trinta revistas a saírem várias vezes ao mês, então a situação agrava-se. O caso da *colecção Pica-Pau* pode ser um exemplo disso mesmo: no caso do primeiro número da colecção, o conto *A Bela Adormecida* (figura 15), inicia-se com a capitular “A”, muito ornamentada e a pretender ensaiar um certo “diálogo” com o desenho da carruagem que surge por cima, atitude que não tem nenhuma continuidade nos números seguintes. Logo no número 2, *História do Príncipe e da Branca Flor* (figura 16), o estilo seco e sensaborão do “H” anuncia o que irá seguir-se de forma imutável no resto da colecção.

3. O lugar cativo e volátil das letras capitulares

Afinal, se tivermos em conta que “o texto tem também uma função iconográfica que influencia a imagem”, e que, ao invés, como diz Roland Barthes citado por Gervereau, “(...) a única forma de comentar uma imagem é criar um texto sobre ela” (GERVEREAU, 2007: 32-57), percebemos que estas duas linguagens, a escrita e a grafada, têm, no interior da obra impressa, uma cumplicidade efectiva de longa data. Neste sentido, a letra capitular caracterizou-se sempre por um certo hibridismo formal: por um lado, afirmando-se como carácter autónomo; por outro, derivando para o desenho.

Embora fizesse parte de uma narrativa visual mais vasta, as letras capitulares não deixaram de ser, nas obras destinadas à infância e juventude (mesmo nos casos em que existe uma maior elaboração visual) um pequeno apontamento na paisagem do livro, um simples “ponto de partida” para a leitura. O ponto de chegada era, normalmente, marcado por uma pequena vinheta, plantada no centro do espaço branco que restava do fim do capítulo à base da página.

Contudo, é lícito considerarmos que o uso criativo das capitulares pode estar na origem da manipulação que hoje conhecemos das malhas de texto, ou dos caracteres isoladamente, muitas vezes combinados com a imagem. Com as letras capitulares compreendeu-se pela primeira vez que era possível “mexer” na letra, acrescentando-lhe valor gráfico sem lhe retirar valor semântico. Dentro da narrativa visual do livro, a letra capitular representa a possibilidade dinâmica que falta ao texto, enquanto “objecto visual”. Sendo essa letra a primeira do texto, é também aquela que primeiro se libertou dele e da função estrita de ser lida, misturando-se gradualmente com a ilustração e o design gráfico. A letra capitular encerra, pois, em si, a possibilidade de ser manipulada, e isso é já um aspecto importante com enormes repercussões criativas.

Dentro da teia fixa das linhas de texto escrito, a letra capital é aquela que apela à mobilidade e interpela o olhar numa outra dimensão. Então, o texto, no seu todo ou em parte, tem podido reorganizar-se como um novo objecto visual – basta lembrar os exemplos cada vez mais frequentes de alteração dos tipos e tamanhos das letras, uso de ondulações ou quebras nas linhas e outros artificios estéticos -, o que, sem perturbar a sua função lexical, tem procurado aproximar a linguagem escrita da linguagem gráfica, e transformar o corpo textual numa nova forma de corpo visual.

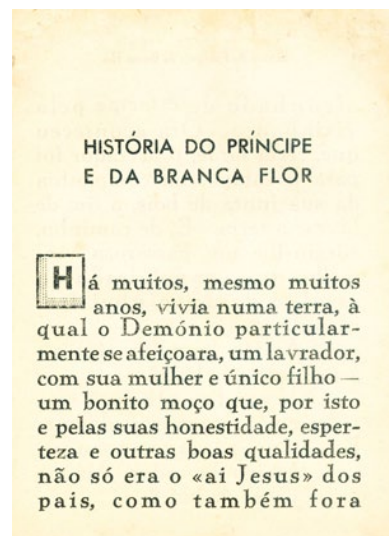


Fig. 15 e 16 – Barreto, Costa – A Bela Adormecida e História do Príncipe e da Branca Flor, nº 1 e 2 da colecção Pica-Pau, Editorial Majora, Porto, n/d

Conclusão

Concluindo, podemos dizer que, apesar das diferenças de entendimento do uso das letras capitulares ao longo de vários séculos, o seu uso conseguiu imprimir algum interesse estético à página, estimulando de alguma forma a imaginação e a criatividade.

A letra capitular é aquela que introduz algum dinamismo ao texto e apela à imaginação, como uma janela, por onde se pode espreitar os mundos fantásticos prometidos pelo texto e ainda por desvendar. Procura aproximar a linguagem escrita à gráfica, interligando duas expressões, aparentemente distantes, mas afinal com a mesma raiz: o desenho e a escrita. Nos livros para crianças a sua função é ainda mais importante, porque estimula a imaginação e o interesse pela leitura e ajuda a percorrer o caminho dos mundos fantásticos prometidos pela leitura.

Bibliografia

- ANSELMO, Artur – **Origens da Imprensa em Portugal**. Lisboa: Edições Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.
- BASTOS, Glória – **A escrita para crianças em Portugal no século XIX**. Lisboa: Editorial Caminho, Coleção Caminho da Educação, dirigida por José António Gomes, 1997. ISBN: 972-21-1132-9
- BRAVO-VILLASANTE, Cármen – **História da Literatura Infantil Universal II**. Lisboa: Editorial Vega, 1977
- CANHÃO, Manuel – **Os caracteres de imprensa: e a sua evolução histórica, artística e económica em Portugal**. Editora Grémio Nacional do Ind. De Tip. e Fotogravura, 1941.
- Catálogo da exposição **A Arte do Livro Francês dos Séculos XIX e XX**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- FERREIRA, A. J. – **O Jornal Infantil Português Ilustrado – 1874/1975**. Lisboa: Edição de autor. Texto policopiado em 2ª edição, 1998.
- FERRO, João Pedro – **História da Banda Desenhada Infantil Portuguesa - das origens até ao ABCzinho**. Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 1987.
- GERVEREAU, Laurent – **Ver, compreender, analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, Lda, Coleção Arte & Comunicação, Fevereiro de 2007. ISBN: 978-972-44-1286-3
- GRAÇA, Renato da Silva – **Breve História da Litografia – Sua Introdução e Primeiros Passos em Portugal**. Lisboa: Ed. A Litografia de Portugal, S.A., 1993.
- MASSIRONI, Manfredo

– **Ver pelo desenho – aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos.** Lisboa: Edições 70, 1982. ISBN: 972-44-0716-0

PACHECO, José – **A divina arte negra e o livro português - séculos XV e XVI.** Lisboa: Editorial Vega, colecção Artes/História, 1988.

ROCHA, Carlos de Sousa – **Panorâmica das Artes Gráficas.** Lisboa: Plátano Edições Técnicas, volume 1, 1993. ISBN: 972-707-074-4

SOARES, Ernesto, **A ilustração do livro (séculos XV a XIX).** Lisboa: Edições Excelsior, 1961.

SOARES, Ernesto e MARTHA, Cardoso – **Desenhadores e gravadores.** Lisboa: Separata do Archivo Nacional de Ex-Libris, Série I, 1929.

VILELA, A. – **O Livro e suas técnicas.** Braga: edição patrocinada pela Editora Correio do Minho e Parque de Exposições de Braga, 1992.

VILHENA, João Carlos de; MESQUITA, César – **A ilustração nas publicações periódicas portuguesas (1820-1850).** Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dissertação de Mestrado em História da Arte, volume I, 1997.