



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

VICKY TEMÓTEO NÓBREGA DE CASTRO

**A ESCRITA POR IMAGENS: AS ILUSTRAÇÕES LITERÁRIAS DE POTY
LAZZAROTTO PARA *CORPO DE BAILE*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

FORTALEZA

2017

VICKY TEMÓTEO NÓBREGA DE CASTRO

A ESCRITA POR IMAGENS: AS ILUSTRAÇÕES LITERÁRIAS DE POTY LAZZAROTTO PARA *CORPO DE BAILE*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N676e Nóbrega, Vicky Temóteo.
A escrita por imagens : as ilustrações literárias de Poty Lazzarotto para Corpo de baile, de João Guimarães Rosa / Vicky Temóteo Nóbrega. – 2017.
126 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Palavra. 2. Ilustração. 3. Tradução Intersemiótica. 4. João Guimarães Rosa. 5. Poty Lazzarotto. I. Título.
CDD 302.23
-

VICKY TEMÓTEO NÓBREGA DE CASTRO

A ESCRITA POR IMAGENS: AS ILUSTRAÇÕES LITERÁRIAS DE POTY LAZZAROTTO PARA *CORPO DE BAILE*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus.

A Valentin e João.

AGRADECIMENTOS

A Deus, luz que guia minha vida.

A João, que traz leveza aos meus dias, como uma “cantiga de se fechar os olhos”.

Te amo, meu Amor!

A meu filho Valentin, por me mostrar que as surpresas vindas do amor podem ser incrivelmente magníficas e por renovar minhas forças para conquistar o que desejo.

A meus pais, Viviane e Pedro, pelo apoio de sempre, pelo incentivo ao diálogo e ao questionamento desde criança.

A meu irmão, Pedro, meu Plequinho, pela parceria na vida, pelos livros e mais livros alugados em seu nome e entregues a mim conforme a minha urgência, independente do peso e da quantidade.

A Vozinha e Vozinho, que me fazem sorrir nos momentos de maior conflito e lembrar que tudo é bem mais simples do que parece.

À Gabriela Reinaldo, por sua orientação que transcende o conhecimento acadêmico. Levo para minha vida a sabedoria em unir encantamento, amor, leveza e primor ao que se dedica. Muito grata, Gabi!

Aos professores participantes da banca examinadora Gilmar de Carvalho e Fernanda Coutinho que, desde a qualificação, trouxeram um olhar atento a minha pesquisa. Agradeço a delicadeza e o aceite do convite.

A Fabricio Vaz Nunes e Margarida Timbó, pela generosidade em compartilhar documentos e referências importantes para a pesquisa.

A Lidiane, cuja competência e presteza, suaviza a parte burocrática do processo na Universidade.

Aos colegas da turma de mestrado, pela amizade e cumplicidade nos momentos de angústia coletiva.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Aos colaboradores da UFC.

“A colheita é comum, mas o capinar é sozinho”.

João Guimarães Rosa.

RESUMO

Em 1956 e 1964, o artista plástico Poty Lazzarotto ilustra as capas *Corpo de baile*, obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa. A articulação entre palavra e imagem, ou melhor, entre o texto rosiano e o desenho de Poty é a questão central desta pesquisa. A partir do conceito de tradução intersemiótica, cunhado por Roman Jakobson e discutido no âmbito da arte contemporânea por Júlio Plaza, é possível pensar a tradução para além dos limites da língua, alcançando outros horizontes de linguagens. O conceito de tradução intersemiótica refere-se ao processo de interpretação de um sistema sógnico em outro, ou seja, a tradução criativa de um sistema de linguagem para outra. Neste estudo, debruçamo-nos sobre a obra *Corpo de baile*, produzida pela Livraria José Olympio Editora, sobretudo a primeira edição, publicada em 1956, inicialmente em dois volumes; e a terceira edição, em 1964, dividindo a obra desde então em *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e *Noites do sertão*. Sublinhamos as aproximações e afastamentos entre a palavra e a imagem a fim de discutirmos os aspectos plásticos e textuais nessas duas narrativas, tanto escrita quanto imagética. *Corpo de baile* é composto por sete novelas que convergem entre si, histórias que contam histórias. A partir do deslocamento de personagens e histórias que se cruzam, alguns autores percebem unidade nesta narrativa. Entendemos que a unidade neste texto rosiano ganha dimensão plástica nas imagens de Poty, que propõem novas formas de interpretação e diálogo.

Palavras-chave: Palavra. Ilustração. Tradução Intersemiótica. João Guimarães Rosa. Poty Lazzarotto.

ABSTRACT

In 1956 and 1964, the plastic artist Poty Lazzarotto illustrated the covers *Corpo de baile*, the work of the writer João Guimarães Rosa. The articulation between word and image, or rather between the Rosian text and Poty's drawing, is the central question of this research. From the concept of intersemiotic translation, coined by Roman Jakobson and discussed in the context of contemporary art by Júlio Plaza, it is possible to think the translation beyond the limits of the language, reaching other horizons of languages. The concept of intersemiotic translation refers to the process of interpreting one sign system in another, that is, the creative translation of one language system to another. In this study, we focus on the work *Corpo de baile*, produced by Livraria José Olympio Editora, especially the first edition, published in 1956, initially in two volumes; and the third edition, in 1964, dividing the work since then in *Manuelzão e Miguilim; No Urubuquaquá, no Pinhém; e Noites do sertão*. We emphasize the approximations and departures between the word and the image in order to discuss the plastic and textual aspects of these two narratives, both written and imagined. *Corpo de baile* is composed of seven novels that converge among themselves, stories that tell stories. From the displacement of characters and stories that intersect, some authors perceive unity in this narrative. We understand that unity in this Rosian text gains a plastic dimension in Poty's images, which propose new forms of interpretation and dialogue.

Keywords: Word. Illustration. Translation. João Guimarães Rosa. Poty Lazzarotto

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Capa e contracapa de <i>Corpo de baile</i> , dividido a partir da terceira edição em três tomos	19
Figura 2	– Mapa de <i>Grande sertão: veredas</i> , com indicações de Guimarães Rosa	19
Figura 3	– Capa e contracapa de <i>Corpo de baile</i> ; Volume 1	38
Figura 4	– Capa e contracapa de <i>Corpo de baile</i> ; Volume 2	38
Figura 5	– Capas de <i>Manuelzão e Miguilim</i> ; <i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i> ; e <i>Noites do sertão</i> . Versão de <i>Corpo de baile</i> com três tomos, a partir de 1964	39
Figura 6	– Desenhos para a edição ilustrada de <i>Sagarana</i> , em 1974, 17ª edição	39
Figura 7	– Capa, contracapa e orelhas da 13ª edição de <i>Grande sertão: veredas</i> , desenhadas por Poty	39
Figura 8	– Ilustrações de Poty para o livro de Jorge Amado, <i>Capitães da areia</i> , 57ª edição, em 1983	40
Figura 9	– Ilustrações de Poty para o livro de Euclides da Cunha, <i>Canudos</i> em edição especial da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, em 1956	41
Figura 10	– Ilustrações de Poty para o livro de Machado de Assis, <i>4 Contos</i> , para edição especial da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, em 1965	41
Figura 11	– Capa do livro de Dalton Trevisan, <i>Novelas nada exemplares</i> , 1ª edição, em 1946. Ao lado, ilustração de Poty para livro <i>Em Busca de Curitiba</i> , de mesma autoria, em 1999	42
Figura 12	– Capa de Poty e ilustração para o livro de Graciliano Ramos, <i>Caetés</i> , 14ª edição, em 1978	42
Figura 13	– Ilustração de Poty para o livro de Hermann Melville, <i>Moby Dick</i>	43
Figura 14	– <i>Off Limites</i> – ponta seca – 1948; e <i>Homem</i> – ponta seca/água-tinta – 1942 ...	44
Figura 15	– <i>Matadouro</i> (água forte/água-tinta, 1951)	44
Figura 16	– <i>Guarda-freios</i> – ponta seca – 1944	44
Figura 17	– Série <i>Mangue</i> (ponta seca/água-tinta; 1948); e <i>Casal</i> (ponta seca/ água-tinta:	

1958)	44
Figura 18 – <i>Fuga para o Egito</i> , de Martin Schongauer	46
Figura 19 – <i>Adão e Eva</i> (1504), de Albrecht Dürer	46
Figura 20 – <i>O bom homem em seu leito de morte</i> , e.1470. Xilogravura. Ilustração de A arte de bem morrer, publicado em Ulm.....	47
Figura 21 – Angelo Agostini (litografia)	49
Figura 22 – <i>Les Deux mystères</i> , de 1966	54
Figura 23 – Fac-símile do frontispício da 3ª edição de <i>Corpo de baile</i>	55
Figura 24 – Frontispício <i>Corpo de baile</i> ; Vol.1 e Vol.2 (1956)	66
Figura 25 – Capa de <i>Manuelzão e Miguilim</i>	66
Figura 26 – Capa de <i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i>	66
Figura 27 – Capa de <i>Noites do sertão</i>	66
Figura 28 – Capa e contracapa de <i>Corpo de baile</i> - Volume 1	68
Figura 29 – Capa e contracapa de <i>Corpo de baile</i> - Volume 2	69
Figura 30 – Capa e contracapa de <i>Manuelzão e Miguilim</i>	70
Figura 31 – Capa de <i>Manuelzão e Miguilim</i> , versão definitiva de <i>Corpo de baile</i> a partir de 1964	71
Figura 32 – Capa de <i>Manuelzão e Miguilim</i>	73
Figura 33 – Capa e contracapa do Volume 1 e capa do volumes 2, da primeira edição de <i>Corpo de baile</i>	74
Figura 34 – Capa de <i>Manuelzão e Miguilim</i>	74
Figura 35 – Capa de <i>Corpo de baile</i> , volume 1 e contracapa, volume 2	75
Figura 36 – Índice de <i>Corpo de baile</i> , volume 1 (1956)	77
Figura 37 – Contracapa de <i>Corpo de baile</i> , Volume 2 (1956)	78
Figura 38 – Capa de <i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i>	80
Figura 39 – Capa de <i>Corpo de baile</i> - Volume 1	82

Figura 40 – Contracapa de <i>Corpo de baile</i> - Volume 1	83
Figura 41 – Capa de <i>Manuelzão e Miguilim</i>	84
Figura 42 – Capa de <i>Corpo de baile</i> - Volume 2	85
Figura 43 – Contracapa de <i>Corpo de baile</i> - Volume 1	88
Figura 44 – Capas e contracapas de <i>Corpo de baile</i> - Volume 1 e Volume 2	94
Figura 45 – Capas de <i>Corpo de baile</i> - Volume 1 e Volume 2	97
Figura 46 – Capas de <i>Corpo de baile</i> - Volume 1 e Volume 2	98
Figura 47 – Capa de <i>Corpo de baile</i> - Volume 1	98
Figura 48 – Capas de <i>Manuelzão e Miguilim</i> ; de <i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i> ; e de <i>Noites do sertão</i>	99
Figura 49 – Contracapas de <i>Manuelzão e Miguilim</i> ; de <i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i> ; e de <i>Noites do sertão</i>	100
Figura 50 – Páginas do conto <i>Cara-de-bronze</i> cuja estrutura se assemelha a um roteiro ..	102
Figura 51 – Capa e contracapa do livro <i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i>	102
Figura 52 – Capas de <i>Manuelzão e Miguilim</i> ; de <i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i> ; e de <i>Noites do sertão</i>	103

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO – A caminho do “quem das coisas”	14
2.	A ESCRITA POR IMAGENS: ILUSTRAÇÕES DE POTY A ROSA	19
2.1.	Sobre o ato de fabricar	20
2.2.	Imagens multiplicáveis e palavras revitalizadas	28
2.3.	O encontro entre Poty e Rosa	37
2.4.	A calcografia nas ilustrações em livros	44
2.5.	A narrativa imagética	51
3.	A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA: UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM <i>CORPO DE BAILE</i>	56
3.1.	Ler é ver imagens	58
3.2.	Traduzir é conviver	61
3.3.	A imagem se vale do muito que não deveu caber	65
3.4.	Sobre traços e palavras: a primeira e a terceira edição de <i>Corpo de baile</i> ...	68
4.	A UNIDADE NARRATIVA NA ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA	90
4.1.	“Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância”	93
4.2.	“A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas”	99
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
	REFERÊNCIAS	109
	ANEXOS	114

1. INTRODUÇÃO - A caminho do “quem das coisas”

O Velho mandava todos os três juntos, nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a ele, separado. (...) Mandava-os por perto, a ver, ouvir, sentir e saber – e o que é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro de plantas e terras se espiritava. (...) Isso é um ofício. Tem de falar e sentir até amolecer as cascas da alma. (...) Tudo tinham de transformar, ter em outras retentivas. Mas o Grivo dava sota e ás. O Velho escolheu o Grivo.

João Guimarães Rosa, *Corpo de baile*.

Em *Cara-de-Bronze*, uma das sete novelas que compõem o livro *Corpo de baile* (1956), o escritor mineiro João Guimarães Rosa narra o “dia de uma vida inteira” com um discurso em terceira pessoa e nenhuma fala direta do personagem que intitula a estória – este, um fazendeiro que vive fechado em sua propriedade no Urubuquaquá acompanhado de seus vaqueiros. Ainda jovem, ele fugiu da sua terra pensando ter matado o pai e descobriu, quarenta anos depois, que se enganara: o pai caiu porque estava alcoolizado e não por ter sido atingido pela bala de seu revólver.

Rico de posses, envelhecido e exilado em sua fazenda, Cara-de-Bronze elege Grivo, entre os vaqueiros, para fazer uma viagem à sua terra em busca do “quem das coisas”, da poesia nos lugares. Após “ver o que no comum não se vê: essas coisas que ninguém não faz conta”, o vaqueiro deveria narrar a Cara-de-Bronze tudo o que viu, ouviu, sentiu e conheceu. Incumbido a “farejar neblinas”, Grivo amolece as “cascas de sua alma” para apreender o sensível e narrar imagens, concretizando o abstrato.

Em um percurso inverso ao de Grivo, que narra o visual, transformando em prosa tudo o que apreendeu, o artista plástico, muralista, gravador e ilustrador curitibano, Napoleon Potyguara Lazzarotto, conhecido como Poty Lazzarotto (1924-1998), desenha o narrado, revelando em imagens a prosa poética do escritor mineiro, diplomata e médico João Guimarães Rosa.

Essa prosa, permeada de soluções poéticas, apresenta o ponto de vista lírico do escritor, um contador de estórias e fazedor de poesia. Para Rosa, a estória não é o mesmo que história. Em rigor, ela é contra a história e se assemelha à anedota pelo seu ineditismo. “Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrado, foi-se a serventia”, esclarece no primeiro prefácio de *Tutaméia* (1967), intitulado *Aletria e hermenêutica*.

Rosa sugere chamar estória de anedota de abstração, aquela que vai ao encontro do não-senso, que “reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria”,

afinal, “(...) as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias” (ROSA, 1967, p.7). É no envolvimento com as lacunas das estórias rosianas que o autor revitaliza a escrita, atribuindo-lhe visualidade, oralidade e sensorialidade. E assim, “o livro pode valer do muito que não deveu caber” (ROSA, 1967, p.12).

Em *Corpo de baile*, o “quem das coisas” se traduz em imagem pelas ilustrações literárias de Poty, que expande e potencializa a linguagem rosiana. Essa obra foi lançada em 1956, com dois tomos; sua segunda edição, em 1960, era composta por um volume único; e, a partir da publicação de 1964, as edições passaram a ser divididas em: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e *Noites do sertão*¹. O “quem das coisas” também está em *Sagarana* (1956); *Grande sertão: veredas* (1956); e *Estas estórias* (1969), numa demonstração do feliz encontro, promovido pela Livraria José Olympio Editora, entre a palavra rosiana e a arte de Poty. As relações entre a palavra e a imagem, entre a literatura e as artes visuais, articulam-se por meio das ilustrações literárias, as quais manifestam narrativa, dá concretude ao dizível, provocando interpretações e ressignificações.

As ilustrações literárias são o ponto de partida desta investigação. A fim de discutirmos sobre a articulação entre texto escrito e imagem, temos como vetor o encontro do gravurista e ilustrador curitibano Poty Lazzarotto (1924-1998) com o escritor mineiro, médico e diplomata João Guimarães Rosa (1908-1967) nas capas e contracapas de *Corpo de baile*, dentre as quais selecionamos aquelas que correspondem à primeira edição desta obra rosiana (1956) e a terceira edição (1964), que viria a ser a versão definitiva da Livraria José Olympio Editora, com três tomos.

A escolha desta obra e das edições é motivada por resultar em três capas e três contracapas, ou seja, variações de detalhes e recorrências imagéticas às novelas para a mesma narrativa textual, *Corpo de baile*, cujos significados vão se revelando ao longo da investigação. Além disso, tratam-se da primeira versão e da edição definitiva, aspecto que serviu como critério para a seleção dessas publicações. A pouca ênfase dada a esta obra por parte dos pesquisadores da literatura rosiana se comparada a outros títulos como *Grande sertão: veredas* e *Sagarana*, por exemplo, é também uma das razões da nossa investigação.

¹ A obra *Corpo de Baile*, segundo o autor João Guimarães Rosa, vinha sendo prejudicada pelo seu “gigantismo” físico e, por isso, passou por mudanças no formato das edições. “A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois ele se tri-faz” (ROSA, 2003, p.120). Ou seja, a sua terceira edição, em 1964, faz-se a versão definitiva da obra, dividida em três tomos, que foram citados acima.

Outro fator relevante é o fato de Poty possuir vasta produção artística e importância no aprimoramento da ilustração e da gravura no panorama nacional, em contrapartida a uma fortuna crítica modesta. Além disso, grifamos a Livraria José Olympio Editora por ter fomentado a arte de promover o encontro entre imagem e texto nas capas de livros brasileiros, situando-se entre aquelas que mais contribuíram para a consolidação do *design* do livro no País.

No primeiro capítulo, discutimos o gesto de fabricar como característica própria do homem. Ao fabricar, o homem se apropria do mundo e assegura sua sobrevivência diante dos objetos “criados” por ele. O escritor e o gravador/ilustrador, por sua vez, imersos na “arte humana do fazer”, constroem particularidades no ato de escrever e de gravar/ilustrar. Características endossadas pelos apontamentos do tradutor italiano Edoardo Bizzarri e do tradutor alemão Curt Meyer-Clason, com quem o escritor trocou correspondências que nos dão algumas chaves para a compreensão do universo rosiano; Eduardo F. Coutinho, crítico literário; Günter Lorenz, que conduziu entrevista com Rosa durante o Congresso Internacional de Escritores em Gênova; Pedro Xisto, poeta e teórico literário; Paulo Rónai, crítico e tradutor; e o crítico literário Tristão de Ataíde, resultando em um diálogo importante para o entendimento das ideias do escritor. Para tratar sobre o gravador/ilustrador, realçamos as ideias de Fabrício Vaz Nunes, doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná e pesquisador da relação de Poty com a literatura; Orlando DaSilva, crítico de arte e gravador; Antônio Houaiss, crítico, filólogo e artista curitibano; Cassiana Carollo, crítica da obra de Poty; e Valêncio Xavier, escritor e amigo do artista plástico. As resistências nesse processo de transformação dos objetos – como a língua, a matriz, o papel e o traço – são aspectos explorados pelo filósofo Vilém Flusser, o antropólogo francês Jacques Barrau e o sociólogo francês Edgar Morin.

Sobre o encontro de Poty e Rosa, destacamos a Livraria José Olympio Editora como incentivadora do design do livro no Brasil, o período de efervescência artística que o País vivia e as implicações para os artistas brasileiros, sobretudo os autores do objeto/sujeito deste estudo. Traçamos um breve panorama da história da gravura em metal e das ilustrações no Brasil, em diálogo com o gravador, jornalista e escritor Antônio Fernando Costella; o pesquisador, professor da Escola de Biblioteconomia de Recife, e ex-diretor da biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, Orlando da Costa Ferreira; o historiador e crítico de arte, Walter Zanini; o historiador, museólogo e crítico de arte, Mário Barata; o historiador brasileiro, Nelson Werneck Sodré, dentre outros estudiosos do tema.

A partir da reflexão acerca de palavra e imagem, pontuamos os tipos de relação entre esses dois signos à luz de reflexões de Sophie Van der Linden, pesquisadora francesa especialista em livros para juventude; do escritor argentino, Alberto Manguel; do filósofo Michel Foucault; do artista surrealista René Magritte; dentre outros.

No segundo capítulo, tecemos considerações quanto à colaboração entre texto e imagem, sobretudo nas ilustrações literárias, realçando a visualidade como ato subliminar tanto no gesto de escrever, no de desenhar, assim também como no de ler. Além dos teóricos já citados acrescentamos à discussão a doutora em Histoire et sémiologie du texte et de l'image pela Université Paris VII, Clio Meurer; e o escritor italiano Ítalo Calvino.

Percebemos a leitura como ato interpretativo e inventivo. Refletimos aqui sobre o conceito de tradução tanto entre línguas quanto entre signos diferentes. Entendemos que a tradução seja entre sistemas sógnicos diferentes ou entre línguas, não se dá sem obstáculos, sem estranhamentos, sem embaraços. Ao contrário, como toda boa tradução, ela acentua os estranhamentos entre sistemas e induz à criação. Ou seja, todo tradutor de poesia, seja ela visual, sonora, escrita, será sempre um co-criador. Ou nas palavras de Haroldo de Campos (2010), um transcriador. Alguns dos nomes que nos são caros para essa discussão são o do escritor e tradutor paulista Haroldo de Campos; o do artista intermídia, escritor e professor, Júlio Plaza; o do linguista russo Roman Jakobson; o do artista surrealista René Magritte; o do tradutor italiano Edoardo Bizzarri e o do alemão Curt Meyer-Clason.

Na análise da ilustração literária e aspectos do texto em *Corpo de baile*, destacamos elementos narrativos e imagéticos, discutindo os inúmeros aspectos das linguagens por meio de autores como o folclorista, professor, historiador e jornalista brasileiro, Câmara Cascudo; de pesquisadoras da obra rosiana, Cláudia Campos Soares, Heloísa Vilhena Araujo e Cecília Bergamin; e dos próprios artistas, Poty e Rosa.

Continuamos a pensar, no terceiro capítulo, as questões presentes nas ilustrações literárias e, partindo de descobertas na leitura da imagem e do texto, abordamos a unidade como característica nessas linguagens. Sendo a unidade assunto já debatido por alguns estudiosos de Rosa, apresentamos brevemente como ela é tratada por esses teóricos. Partindo dos argumentos que envolvem a discussão da unidade na narrativa textual, assinalamos alguns caminhos que possibilitam a interpretação desse aspecto nas capas de *Corpo de baile* ilustradas por Poty.

Incluimos à análise, além dos estudiosos já mencionados, Clara Maria Abreu Rowland, doutora em Letras pela Universidade de Lisboa, e Paulo César Carneiro Lopes,

doutor em Letras pela Universidade de São Paulo — uma vez que ambos se dedicaram à obra *Corpo de baile* em suas pesquisas. Também dialogamos com a poeta, artista plástica, historiadora e crítica de arte, Adalice Araújo, que nos expõe novas perspectivas sobre a obra de Poty. Nosso interesse em discutir a unidade está associado ao caráter circular e reversível das obras de ambos os artistas.

O método de leitura de que nos apropriamos para esta pesquisa baseia-se em uma abordagem semiótica. Os apontamentos que configuram a análise são fruto do nosso olhar sobre as obras de Poty e Rosa, sobretudo sobre as edições de *Corpo de baile*, que nos revelam novas significações.

2. A ESCRITA POR IMAGENS: ILUSTRAÇÕES DE POTY A ROSA

Em meio a “conversas despreocupadas”, Guimarães Rosa sugeriu a Poty Lazzarotto algumas ideias para seus desenhos: “A capa do *Corpo de Baile*? – essa ideia foi dele também: fazer as figuras da capa, de frente, e da contracapa, de costas, como se fossem vistas pela plateia e pelos bastidores”, relembra o ilustrador em entrevista a Ana Luisa Martins Costa, em 1996 (POTY *apud* PEREIRA, 2008, p.120). Poty refere-se às capas da terceira edição do livro, que foram desenvolvidas com a participação do escritor mineiro.

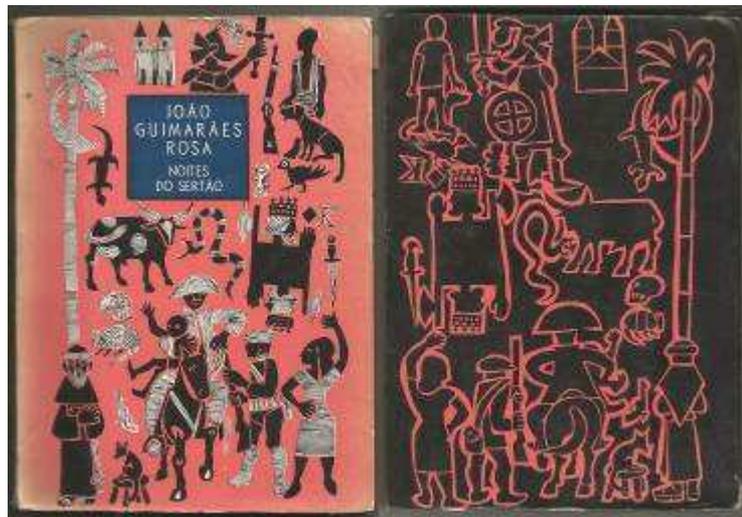


Figura 1: Capa e contracapa de *Corpo de baile*, dividido a partir da terceira edição em três tomos.

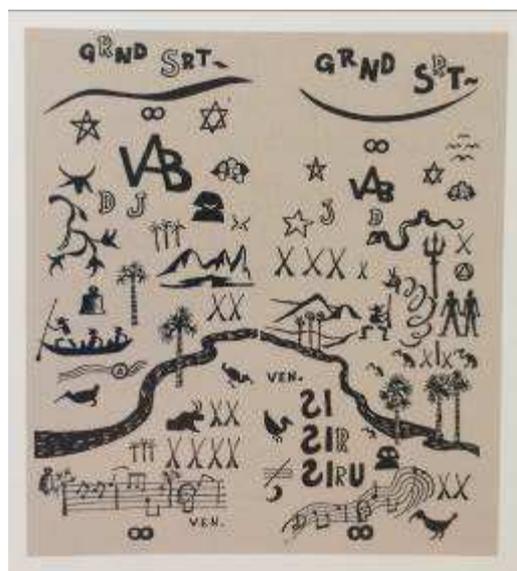


Figura 2: Mapa na orelha do livro *Grande sertão: veredas* criada com indicações de Guimarães Rosa.

Os mapas incluídos nas orelhas da segunda edição de *Grande sertão: veredas*, em 1958, também foram fruto da parceria. O mapa era o mesmo, mas as figuras eram modificadas por Rosa diversas vezes:

‘Essa pra cá. Tira mais um pouco. Acrescente esse diabo. Não, põe ali. Não, põe aqui’. Até que chegou no ponto que ele queria. O que ele pretendia, não sei, não. Ele me disse os elementos e eu compus: o diabo, a personagem feminina, a coruja... O símbolo do infinito era só o que ele queria como ilustração, no final, além do mapa. Eu presumo que o mapa é como se fosse um resumo do livro (POTY *apud* PEREIRA, 2008, p.120).

Em depoimento a Valêncio Xavier, Poty relembra a concepção das ilustrações de *Grande sertão: veredas*.

Por indicação astrológica, tinha de sair tudo naqueles dois anos: a quarta edição de Sagarana e a primeira de Grande Sertão: Veredas. Ele era assim: mudou até a maneira de assinar os livros: de Guimarães Rosa passou a João Guimarães Rosa. (...) Ele era ministro de Fronteiras, uma coisa assim, eu ia ao Itamarati tomar anotações. Não dava mais tempo de eu ler o Grande Sertão: Veredas, ele me contava os episódios que achava mais significativos. Uma visão privilegiada: eu era depositário do mortal segredo: no máximo uma oito pessoas sabiam do mistério Diadorim: “Na página tanto tem esse episódio dos meninos atravessando o rio. Vou explicar o que vai acontecer. Agora você não vai entender. Porém, não tem nada que não seja amarrado neste livro”. Me deu o desfecho como teria dado o de qualquer romance de mistério. (XAVIER, 1994, p.118).

O fazer inclui atos como desvendar, criar, apropriar, transformar, destruir, manufaturar e fabricar. A arte humana, por sua vez, não é somente a fabricação de objetos, mas também a criação resultante das tentativas do homem de imprimir vivências sobre o objeto, de se realizar e de se expressar por meio dele e das suas resistências, numa tentativa do homem em garantir sobrevivência, afastando-se, com a arte, da morte e do esquecimento. Essas reflexões do filósofo Vilém Flusser e o artista Louis Bec (2011) podem ser pensadas em relação à ilustração literária.

Diversas etapas de leitura, criação e fabricação são reveladas para a construção da imagem a partir do texto literário. O processo da ilustração requer atenção a elementos narrativos e plásticos, os quais serão adequados às características da linguagem imagética. Apesar de entrecruzamentos da palavra e da imagem, ambas possuem particularidades que as singularizam e as tornam autônomas.

Por ilustração literária, entendemos a imagem criada a partir de um texto literário (NUNES, 2015; MEURER, 2010). A ilustração direciona a atenção do leitor não apenas para aspectos da imagem como também do texto, sendo uma nova leitura, trazendo novas perspectivas da narrativa, levando o texto literário para além do escrito.

2.1. Sobre o ato de fabricar

Transformar a natureza em prol de suas necessidades, fantasias e desejos – seja o metal em estampa, os gestos em palavras escritas, ou mesmo a madeira em fogo – é uma

característica inerente ao homem desde os primórdios. É imprimindo sua marca no mundo que o cerca e em seus objetos, que o homem se realiza.

Vilém Flusser (2013) afirma que o homem é aquele que fabrica e, portanto, *homo faber* deveria ser a espécie à qual é designado. Fabricar é apoderar-se da natureza, convertê-la em algo manufaturado, atribuir-lhe aplicabilidade e utilizá-lo. Os quatro movimentos de transformação, enumerados pelo escritor — apropriação, conversão, aplicação e utilização —, são realizados respectivamente por meio das mãos, das ferramentas, das máquinas, e, por fim, dos aparatos eletrônicos. Tendo em vista esse percurso de fabricação, Flusser sugere que a história da humanidade seja nele baseada, dividindo seus períodos de acordo com os instrumentos correspondentes (mão, ferramenta, máquina e aparelho eletrônico).

Criação humana, a fábrica é o meio de reconhecer a espécie, pois nelas se produzem novas formas de homem: “primeiro o homem-mão, depois, o homem-ferramenta, em seguida, o homem-máquina, e finalmente, o homem aparelhos-eletrônicos” (FLUSSER, 2013, p. 37).

O antropólogo francês Jacques Barrau (1989) destaca as mãos como instrumento do fazer, da atividade humana, pois a partir de seu uso e aplicabilidade se tornou possível ao homem imprimir suas marcas sobre a natureza, modificando-a. Além disso, ao agarrar o alimento para se apropriar dele, as mãos libertaram os lábios e a boca para a fala. “Quase parece que, no dealbar da história, a nossa espécie tenha deste modo afirmado que fazer à mão, linguagem e estética fossem as três manifestações fundamentais, e intimamente ligadas, do ser humano.” (BARRAU, 1989, p.306).

Tomando as mãos como base, os homens criaram imitações de suas capacidades, estenderam-nas, prolongando seu alcance, como próteses, ampliando, assim, as informações herdadas geneticamente por meio das informações culturais adquiridas. Processo que, segundo Flusser (2013), tornou as fábricas espaços de conversão de algo dado para algo feito, considerando as informações herdadas pouco significativas, enquanto que as adquiridas, tornaram-se cada vez mais importantes.

Por meio da técnica, o homem se apropria do mundo e de si mesmo. A técnica é direcionada para atender as necessidades humanas. “Portanto a técnica abre o mundo ao homem e o homem ao mundo; dialeticamente, o mundo penetra nele e enriquece-o. Simultaneamente, o homem, assim transformado, transforma o mundo, dá-lhe determinações humanas, humaniza-o.” (MORIN, 1976, p.87). Nessas transformações, os utensílios são os instrumentos necessários.

Ao longo da história dos processos de fabricação dos utensílios feitos à mão (manufaturados), o homem aperfeiçoa-os a ponto de substituir a ação do próprio corpo por dispositivos físicos, libertando-se de parte das resistências impostas pela natureza. Por outro lado, ele trava o processo evolutivo da mão como também do corpo humano, ao reduzir as exigências de uma adaptação biológica, gerando o que Barrau (1989) considera um paradoxo. Desse modo, o homem se torna cada vez mais disponível, transferindo a memória para os livros, multiplicando a força com os bois e aperfeiçoando o punho com o martelo.

De acordo com Flusser (2014), no livro *Gestos*, as mãos são meios de pensar e apreender o mundo, por elas o homem concebe a cultura, o universo dos artefatos humanos, o estar-no-mundo. A estrutura simétrica e oposta das mãos é uma das condições humanas, pois o mundo é concebido conforme as mãos e dado (fabricado) por elas. O gesto de fazer envolve as fases de aprender, compreender, manipular, produzir e informar, tornando as mãos não apenas órgãos de percepção, comunicação, defesa e ataque, mas como órgãos que negam a condição humana, ao buscar alterá-la. Os movimentos das mãos, durante o fazer, são freados pelos obstáculos, definidos por Flusser como objetos. Diante da sua natureza libertadora e das condições em negar suas circunstâncias, as mãos se interessam apenas pelos objetos que resistem a elas.

As mãos acolhem o objeto, o que nele lhes interessa e excluem o que não pode ser apreendido ou o que não lhe toma a atenção. Elas “aprendem o objeto”, tocando-o, pensando-o, seguindo seus contornos e formas. Aprender que, para o ensaísta, carrega o significado também de apreender. Sendo assim, aprendido e apreendido pelas mãos, o objeto as impossibilita de tomá-lo totalmente, devido aos seus inúmeros lados (aspectos), o que lhes gera mais interesse já que apreendê-los totalmente não é o seu propósito. “O incomparável os provoca a procurar compreendê-los mais que outro objeto”, afirma o filósofo (FLUSSER, 2014, p.85).

A partir da compreensão de como o objeto *é* e de como deve ser, a mão busca imprimir forma a ele, forçá-lo à sua vontade para, assim, informá-lo. Mais uma vez, o sentido dúbio se apresenta no ensaio com a palavra informar, denotando impor ao objeto forma como também informação. No entanto, Flusser (2014, p.86) revela que a forma é determinada em partes pelo próprio objeto e, também, parcialmente por escolhas das próprias mãos. “A decisão ‘isto é couro e deve ser sapato’, ou ‘a forma de mesa convém a esta madeira’ não está toda ela imanente ao gesto”.

Adequar o objeto à forma é o gesto de avaliação do objeto, pois as mãos “(...) negam o ser-assim do objeto e afirmam que deve ser diferente” (FLUSSER, 2014, p.87). Esta fase se concretiza em dois modos: quando a forma é escolhida conforme o objeto (gesto industrial ou técnico) ou quando o objeto é escolhido em função da forma (gesto artístico ou informação). Deste modo, a expressão do pensamento em linguagem, tanto escrita quanto imagética é fruto da adequação do objeto incorporada em um gesto artístico.

No gesto de produção, o objeto resiste brutalmente às tentativas das mãos em informá-lo. Passivo até esta fase, o objeto agora reage às investidas, torna-se matéria-bruta, e pode ferir as mãos que o manipula, modificando-as. Em meio a essa dialética, ambos são transformados. Dá-se o gesto do entendimento, em que as mãos passam a entender a estrutura interna do objeto, sua habilidade de lidar com ele, adaptando a estratégia apropriada.

A resistência oferecida pela matéria bruta à pressão da produção varia de objeto para objeto. Alguns objetos, como o vidro, são quebradiços, outros, como o algodão, absorvem a pressão, outros, como palavras, se retorcem sob pressão, e outros ainda, como o mármore, revelam falhas. Todo objeto é pérfido à sua maneira, e exige estratégia de produção apropriada. (FLUSSER, 2014, p.89).

Para isso, as mãos incorporam as resistências do objeto na forma, configurando, a “poiesis” concretamente, o ato de criação. Seguindo a sua natureza de “fazedor”, o homem cria instrumentos, que superam as mãos, e mecanizam, instrumentalizam e “cibernetizam” o pensamento. Tudo para alcançar o “objeto perfeito” e disponibilizá-lo ao mundo, ao outro. É pelo outro que as mãos se realizam e para o outro que elas desempenham todo o fazer. Com isso, o gesto de fazer se mostra como um ato de ódio ao mundo e de amor ao outro, reflete Flusser (2014, p.97).

O gesto de fazer é um gesto de ódio ao mundo. As mãos não permitem ao mundo que seja como é, violam o mundo. (...) Mas a última fase do gesto mostra tratar-se de gesto de amor ao outro. As mãos violam o mundo por amor ao outro. (...) Buscam a verdade e o bem e semeiam em torno de nós toda a beleza.

Edgar Morin (1976, p.87) ressalta que o homem “afirma-se” via natureza, uma vez que ao se apropriar dela, apodera-se também de si mesmo. O homem “Evidencia as suas próprias faculdades inventivas; desenvolve a inteligência e a consciência; produz-se”. A partir daí, nota-se que a individualidade humana com o mundo estabelece uma relação de intercâmbio perpétuo. Nessas trocas, em que o homem domestica e utiliza a natureza (fabricando utensílios), esta se torna objeto, coisa e propriedade do homem. Processo que, por sua vez, modifica suas estruturas que surgem semelhantes às técnicas, ou seja, de modo lógico, racional e objetivo. Porém, “esses intercâmbios técnicos, objetivos, são envoltos por

participações, envoltos por intercâmbios subjectivos: por meio da subjectividade das participações, o homem sente-se análogo ao mundo (...)” (MORIN, 1967, p.87).

A busca em se exprimir pelo objeto fabricado advém do anseio humano em sobreviver, do engajamento do homem contra o esquecimento (FLUSSER, BEC; 2011). A fim de se imortalizar, o homem se empenha em armazenar e transmitir vivências adquiridas, compreendendo os objetos como os meios para isso. Apenas informada, a ideia se torna aparente, adquire forma, manifesta-se, torna-se fenômeno.

Contudo, aquilo que é fabricado, reage às investidas do homem ao mesmo tempo em que o informa também. Decorrente da resistência em ser informado, “(...) todo objeto é pérfido à sua maneira” (FLUSSER e BEC, 2011, p.111). Tentar informá-lo significa lutar contra a perfídia específica de cada objeto. Trabalhar, ou seja, imprimir informações sobre o objeto, é transformar o mundo objetivo.

Surge destarte feedback entre homem e objeto, no curso do qual o homem vai informando o objeto e vai sorvendo vivências nele que vai novamente utilizar para informar o objeto. Tal feedback é a essência da arte humana. (...) O objeto mesmo vai absorvendo seu interesse. Na medida em que a pedra vai se transformando em estátua, a escrita em texto, o homem vai se transformando em escultor e escritor, e vai se esquecendo que é homem para outros homens. O homem, com todos os seus sentimentos, pensamentos, valores e desejos vai se realizando na pedra e na letra, toda a sua ação e paixão vai se concentrando sobre o objeto. Exemplo de tal objetivação do interesse existencial é a poesia. A língua é aparentemente médium para a comunicação intersubjetiva, e no entanto o poeta se realiza durante a luta contra as regras e as estruturas profundas da língua. Não mais fala através da língua, mas contra ela. Objetiva sua intersubjetividade. Sua vocação é informar a língua (FLUSSER e BEC, 2011, p.112-113).

As ideias são tão plásticas quanto os objetos, não há formas fixas (FLUSSER, 2014). Por isso, o ideal do objeto é inatingível e inapreensível, sendo preciso que a informação seja deformada para que se torne aparente. A poesia, por exemplo, ao impor forma à língua, vai de encontro a ela para se manifestar. Por outro lado, tudo que o homem vivencia é transmitido a um objeto, sendo eles (os objetos) que modelam toda a vivência humana, ressaltam Flusser e Bec (2011).

Tendo em vista o processo de “feedback entre homem e objeto”, em que o homem modifica o objeto ao fabricá-lo ao mesmo tempo em que é transformado por ele, consideremos o escritor mineiro, diplomata e médico, João Guimarães Rosa, e o gravador, muralista e ilustrador curitibano, Poty Lazzarotto. O primeiro realiza-se na letra; o outro, no desenho. Rosa luta contra as normas da língua para constituir uma escrita literária caracterizada pela contestação da linguagem, pela revolução da palavra. Esta, por sua vez, o torna escritor. Este transgride ao criar formas que não estão na norma do português, mas que

não ultrapassam os limites pertencentes à estrutura da língua. Poty concentra seus esforços na dureza do metal, da madeira ou da pedra e na fluidez do pigmento para inscrever seu desenho, na medida em que se faz gravador e ilustrador. Ambos, determinados a informar e a formar a linguagem que lhes interessa, submetem-se a essa troca, imbuída de resistências, que pressupõe necessariamente criação e distorção.

Concretiza-se, portanto, o que Flusser (2011) denomina de “fatalidade” diante da impossibilidade em tornar aparente a narrativa ou o desenho ideal (forma), pois o texto ou a gravura² (matéria, aparência à forma), para aparecer, deforma o idealizado. Desse modo, Rosa cria o que chamam de “a língua de Guimarães Rosa”, e Poty, suas imagens multiplicáveis sobre o metal (calcografia, gravura a entalhe), a madeira (xilogravura, gravura em relevo) e a pedra (litografia, gravura em plano).

Segundo o escritor mineiro, o elemento metafísico da língua é o que confere a singularidade daquela criada por ele. “A linguagem e a vida são uma coisa só”, afirma em entrevista a Günter Lorenz realizada em 1965, na cidade de Gênova (LORENZ³, 1991, p. 83). Por esta razão, elas estão em evolução constantemente.

Segundo o poeta e teórico da Literatura Pedro Xisto (1991), os vocábulos rosianos não se destinam apenas a contar histórias, mas possuem o que contar deles mesmo. “Eles integram a coisa, participando, concretamente, das vivências. Morfológica e semiologicamente” (XISTO, 1991, p.119).

Para Guimarães Rosa, sua missão como escritor é o próprio homem, é auxiliá-lo a se descobrir, pois é por meio da palavra pura que se alcança o infinito, a eternidade e Deus. No entanto, a única porta para o infinito (o idioma) se encontra “oculta sob montanhas de cinzas”. Então, Rosa se encarrega de “limpar” a língua a fim de resgatar sua origem pura.

O bem-estar do homem (...) também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. (...) Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. (...) Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (LORENZ, 1991, p.83).

² Orlando da Costa Ferreira (1977) destaca que é comum unir outras palavras à palavra gravura em decorrência da situação em que ela se situa, principalmente tendo de um lado a ostentação da pintura e de outro as múltiplas imagens gráficas “assemelhadas” que acabam dando o nome de gravura a clichês de jornal. No entanto, ao chamá-la de gravura artesanal, por exemplo, muitos não percebem que a pintura e escultura também o são pois são “‘manufaturadas’ pelo próprio ‘artista’, segundo um conjunto de ‘técnicas’ especiais, ao mesmo tempo que ‘criadas’ pelo seu pensamento plástico.” (FERREIRA, 1977, p.16).

³ Todas as vezes que referenciamos a Günter Lorenz (1991) neste trabalho, trazemos a voz do próprio Guimarães Rosa, que a Lorenz concedeu umas das poucas entrevistas em que discorre sobre sua vida e obra.

Rosa considera que credo e poética são uma mesma coisa. Ideia que elimina a distinção entre homem e escritor, que para ele não passa de uma invenção dos cientistas para torná-los duas pessoas diferentes. “A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo”, declara Rosa (LORENZ, 1991, p. 74). Ou seja, a um homem nessas condições não existe instância superior, pois ele deve auxiliar e até corrigir Deus, conforme o autor. Isso é o credo, a poética e a missão que Rosa reconhece como sua. “Estas são as leis de minha vida, de meu trabalho, de minha responsabilidade. A elas me sinto obrigado, por elas me guio, para elas vivo”. (LORENZ, 1991, p. 74).

Além do elemento metafísico, o autor afirma não se submeter à “tirania da gramática e dos dicionários dos outros” (LORENZ, 1991, p.70), destacando o segundo aspecto que permeia a essência da linguagem, língua, o elemento filológico. As normas e as estruturas lexicais são inimigas da poesia, esta “linguagem do indizível” que, segundo o autor, origina-se da “modificação de realidades linguísticas”. Percebe-se como um contista de contos críticos, nos quais faz-se a união entre ficção poética e realidade. Ou seja, é lutando contra a língua em seu uso ordinário que Rosa torna-se o escritor que é, famoso por revitalizar a linguagem, por escrever realidades e buscar a poesia.

Pedro Xisto (1991), referenciando Hölderlin, afirma que a poesia torna possível a linguagem e é fundadora do ser e da essência de todas as coisas. No Gênesis, os seres passaram a existir depois de nomeados e a inauguração da linguagem abrangiu a relação do homem com a natureza, com seu semelhante e consigo mesmo. Para Xisto (1991), Rosa resgata essa herança edênica da poesia e nomeia “toda qualidade de répteis de alma-vivente, bichos de entremato-e-campo, bichinhos de terra e do ar”, falando assim a “língua do bicho-homem. A língua dos expulsos do horto imemorial. A língua dos errantes. E a dos carnícolas. E a do anjo-vingador. A língua inalienável, única, mas que vem desde os gerais da vida e da morte.” (XISTO, 1991, p.114).

O poeta, por sua vez, não cria a língua, pelo contrário, ele cria dentro dela e com ela, pois, “toda língua impõe sua realidade específica, e o poeta deve procurar identificar-se com a especificidade de sua língua se quer participar do seu processo criativo” (FLUSSER, 2007, p.175). A língua é restauradora da realidade, existindo antes mesmo dessa realidade ser posta e, portanto anterior ao poeta, argumenta Vilém Flusser (2007).

Ao construir seu universo na linguagem, o poeta se torna, por definição, um criador, como esclarece Eduardo F. Coutinho (1991, p.207), doutor em Literatura Comparada:

Dialeticamente, a sua linguagem, e, em consequência, a obra produzida por ele, implica uma nova visão do mundo. Na verdade, a visão que o homem tem da realidade está relacionada com os seus hábitos e associações verbais. A expressão convencional e a ordem dos vocábulos na sentença, que refletem a disposição dos objetos e a ordem do mundo circundante, foram determinadas em grande parte pela sua experiência prática no tempo e no espaço. Assim, se alguém altera a organização habitual dos vocábulos e rompe a estrutura sintática da sentença, estará inevitavelmente transformando o mundo percebido através delas: o contorno dos objetos e suas relações, as atitudes e gestos dos indivíduos que emitem os vocábulos, normalmente associados a uma certa maneira de falar, tornam-se diferentes.

Por meio da linguagem, o poeta/escritor renova o mundo, descobre a si mesmo e repete o processo de criação. Libertando a linguagem da sua estrutura tradicional, ele liberta o homem de pensamentos arcaicos, encaminhando-o a uma nova percepção da realidade. Daí o aspecto metafísico da linguagem rosiana (COUTINHO, 1991).

Flusser (2007, p.174) considera a produção de Rosa uma “(...) obra subversiva não apenas da língua, mas por isto mesmo também do pensamento. (...) Rosa representava uma revolução no pensamento brasileiro, no sentido de revelar um aspecto brasileiro significativo universalmente (...)”.

Na arte da imagem, Poty apresenta sua particularidade pelo traço e pelo vigor que imprime em suas gravuras. Para o crítico de arte e gravador Orlando DaSilva (1980), independente do meio, desenho ou gravura, Poty tem no vigor o elemento característico que une toda sua obra, seja no desenho sobre o papel; no corte decisivo e fundo na madeira; na tinta sobre a pedra, criando contrastes; no relevo de seus murais de concreto; ou nos sulcos traçados no metal.

Quanto às ilustrações literárias do artista curitibano, o crítico e filólogo Antônio Houaiss (1988) as considera “um fazer feito pela mão do melhor *fabbro*”, pois ressalta que o gravador poupa as palavras e as supera por meio de imagens prenes de sentido e de significante, no que chama de “fusão verbo-ícone”.

O mineiro, nascido na pequena cidade de Cordisburgo, em 27 de junho de 1908, afirma ser sempre transportado para o mundo de sua terra natal quando escreve. Chamado de “homem do sertão”, Rosa explica que, como tal, é fabulista por natureza, estando no sangue narrar histórias. O sertão, para ele, é a alma de seus homens e contar histórias é instinto, gesto inato. “Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel” (LORENZ, 1991, p.69).

No entanto, ao invés de contá-las, Rosa lembra que as escrevia desde bem jovem, escutando tudo que o rodeava e transformando em lenda aquele ambiente que, para ele, apresentava-se assim em essência: uma lenda.

Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. (...) Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real deve algum dia começar a escrever, se tiver uma centelha de talento para as letras. É uma lei natural, e não é necessário que atrás disto haja ambições literárias. (...) assim comecei eu também. Quando mais tarde chegou o tempo em que eu não quis continuar escrevendo, instintivamente, eu que quis ser “poeta”, comecei a fazê-lo conscientemente, a princípio foram poemas... (LORENZ, 1991, p.69).

Já o curitibano Napoleon Potyguara Lazzarotto, nasceu em 29 de março de 1924 e viveu em Capanema, bairro ferroviário da época. O ambiente que o rodeava influenciou nas suas criações, que retratam, muitas vezes, temas do cotidiano e personagens comuns. Ainda jovem, Poty tinha desenhos nas paredes do Vagão do Armistício, botequim de seus pais, batizado com esse nome pelos frequentadores mais assíduos, os oficiais do exército. O tema principal era estrada de ferro. O artista conta o início de sua história em uma de suas falas na mesa-redonda publicada no jornal *O Estado do Paraná*, em 26 de junho de 1988:

As coisas têm uma continuidade. Eu me influenciei muito por aquele ambiente da estrada de ferro, pelos imigrantes que havia ali, imigrantes, russos. Digamos que houve o gênero de livros e revistas que entrou em minha casa, com ilustrações – até malfeitas – da época. Foi acumulando e daí me veio o impulso de ilustrar textos e livros. Ia ao cinema e, literalmente, refazia o filme em quadrinhos. Tudo foi se encaminhando, mas não foi exatamente programado. Cinema tem importância para mim, imagem, movimento, é coisa que procuro sempre conseguir. Desenhos, composições (POTY *apud* LOPES, 1988, p.1).

Tanto Poty quanto Rosa, criam, deformam, fabricam, reinventam e adaptam a linguagem da qual se apropriam para concretizar suas criações. Em um percurso que se assemelha aos quatro movimentos de transformação enumerados por Flusser (2011). No processo, cada um possui seu método.

2.2. Imagens multiplicáveis e palavras revitalizadas

O ato de gravar em si pode ser entendido como um gesto de resistência. A gravura, declara o pesquisador Orlando da Costa Ferreira (1977, p.15) é “a arte de transformar a superfície plana de um material duro ou, às vezes, dotado de alguma plasticidade, num *condutor de imagem*, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida”. O condutor

de imagem, ou seja, a superfície trabalhada, não possui um nome especial sendo matriz, prancha, placa, chapa, termos que se aplicam à madeira e ao metal (FERREIRA, 1977).

Poty criava e entalhava seus desenhos para livros literários, sobretudo, por meio da gravura em metal. DaSilva (1980, p.9) explica que “são maneiras totalmente diversas de se exprimir; enquanto no metal o artista trabalha a linha (o preto), na xilogravura ele retira a madeira (o branco) em volta do traço, para que esta se destaque em relevo e retenha tinta aplicada pelo rolo.”.

A calcografia consiste em talhar, rasgar ou corroer (mediante processos químicos) linhas na superfície do metal que irão formar o desenho, dentro das quais a tinta se armazena, e só então, é transferida para o papel (ou outro suporte). Ou seja, seu processo é o inverso da xilogravura (gravura em relevo), na qual o suporte retira a tinta da superfície da prancha. O gravador, jornalista e escritor, Antônio Fernando Costella descreve todo o processo de gravação a entalhe:

(...) o gravador cria a matriz abrindo sulcos, riscando o material, corroendo sua substância, cavando, mas a imagem será definida pelas partes cavadas. Por ocasião da impressão, espalha-se por toda a chapa a tinta, que se verá forçada a entrar nos sulcos, nas ranhuras, nas partes baixas da matriz. Em seguida, limpa-se a superfície da matriz, deixando-se nela ficar apenas a tinta das partes baixas. Sobre a matriz aplica-se uma folha de papel e o conjunto — matriz e papel — é submetido à forte pressão de uma prensa de cilindros. Assim pressionado, o papel sugará a tinta dos entalhes, absorvendo-a. Em outras palavras. Onde o gravador, ao fazer a matriz, tira substância, conseguirá a cor na hora da impressão; onde ele não tira, preservando a substância e a altura do material original da matriz, obterá o branco no papel (COSTELLA, 2006, p. 67).

É a profundidade dos entalhes que determinará um relevo mais ou menos sensível à estampa durante a pressão para a tinta aderir ao papel. Essa particularidade irá definir a tonalidade de preto nas linhas. “(...) daí dizer-se que a verdadeira gravura é a gravura em metal, porque é aquela em que a imagem se traduz pela própria “gravação⁴”. (FERREIRA, 1977, p.36).

A partir dessa técnica, o gravador preza o vigor, trabalhando o preto e o branco nos desenhos sobre a chapa de metal por meio de processos mecânicos e químicos, com destaque para a ponta seca, a água-forte e a água-tinta. Esses elementos na gravura de Poty conferem a sua obra, o que DaSilva (1980) chama de um “claro-escuro definido”.

⁴ Para Orlando da Costa Ferreira (1977, p.19) gravação é o modo como uma matriz é gravada e, de modo mais específico, “designa os entalhes ou cortes da matriz, quando tomados em relação ao seu valor expressivo na estampa respectiva”.

Segundo Fabrício Vaz Nunes (2015), doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, a maioria das ilustrações de Poty foram desenhadas em nanquim aplicado com pincel, principalmente, o bico de pena, criando linhas duras, rápidas e precisas. Então, os originais eram convertidos em matrizes calcográficas.

É importante ressaltar que a calcografia é a principal representante da impressão a entalhe. Apesar do termo advir do grego *chalcós* que significa cobre, a calcografia utiliza matrizes também de ferro, aço, estanho, zinco e alumínio. Nelas, fazem-se entalhes (sulcos ou depressões) por meios mecânicos e/ou químicos. Os processos mecânicos são o buril, a ponta seca e a maneira negra; já os processos químicos são a água-forte e a água-tinta (COSTELLA; 2006). Dentre eles, realçamos para esta pesquisa a ponta seca (calcografia direta), a água-forte e a água-tinta (ambas calcografias indiretas), técnicas das quais Poty se apropriava para criar suas gravuras em metal.

A ponta seca é nomeada pelo instrumento utilizado para o método de gravação. Semelhante ao lápis, a ferramenta risca o metal, gerando sulcos. Conforme o movimento de formação dos sulcos, o material é empurrado para os lados formando uma elevação sutil à margem da linha sulcada. Não há a subtração do metal. Além disso, a técnica proporciona uma transição suave entre a tinta e o branco. Costella (2006) ratifica que para criar o cinza com a ponta seca é preciso grandes quantidades de cortes paralelos ou cruzados.

No processo químico, a corrosão substitui o trabalho mecânico de entalhe. A água-forte é a técnica básica desse processo e oferece uma gravura com variações sutis de linhas mais escuras e grossas ou finas e tênues, descreve Costella (2006). Para Ferreira (1977, p.38), a técnica, que tem Rembrant como o maior dentre todos os água-fortistas, representou a substituição do buril. Nome dado ao instrumento que trabalha metal quanto madeira, mas também tipo de uma técnica no metal em que se eliminam filetes à medida que o buril se move para gerar os sulcos. Desse modo, o buril subtrai o metal, deixando bordas limpas com arestas precisas e forte contraste entre a cor e o branco.

Já a água-tinta permite os meios-tons produzidos quimicamente no metal. Costella (2006) revela que essa técnica oferece tons e não linhas, não sendo utilizada sozinha e, geralmente, servindo como complemento para a água-forte.

Ao longo do gesto de incisão e entalhe do metal para imprimir a ilustração literária, Poty substitui na ponta seca a sua tradicional ponta-à-bico (agulha) por outra cuja extremidade biselada se assemelha ao buril. A troca permite-lhe aprofundar o traço dentro da gravura em ponta seca, na qual o risco apresenta pouca profundidade. Assim, a técnica é modificada para

atender ao gravador o desejo em se apropriar e “aprender” o metal. A gravura, ou seja, a matriz gravada e a estampa impressa, é fruto da tentativa de Poty em transmitir suas vivências e suas leituras do texto literário. O ilustrador, na já referida mesa-redonda publicada no jornal *O Estado do Paraná*, datada em 26 de junho de 1988, relata a espontaneidade com que se concebe o fazer/fabricar do ilustrador de livros:

Foi um trabalho de guardar a imagem do livro que estava lendo. Evidente que, com os anos, eu fui manobrando isso. Numa das últimas ilustrações para Machado de Assis, em certa página está localizada uma: não é uma senhora lendo uma carta. Eu botei um oficial brasileiro fazendo continência para uma granada que vai explodir lá na Guerra do Paraguai. A ilustração só da senhora lendo seria quase banal. Como a carta vinha de um filho que estava no Paraguai, casualmente ele citava que os combates estavam encarniçados. Eu pus, me lembrei de uma cena do tempo de escola, de uma cena desse tempo, da história da Guerra do Paraguai: veio um obus, estourou e o oficial fez uma continência. Forcei um pouquinho a mão, admito, mas cheguei lá reinventei a mulher lendo a carta, o que já estava batido (POTY *apud* LOPES, 1988, p.3).

Quanto a Rosa, sua escrita característica implica um processo criativo peculiar e um idioma que o próprio escritor reconhece como particular. Além de considerar a língua como seu elemento metafísico, ele relata que, enquanto escreve, traduz, extrai de muitos outros idiomas, mas mantém a língua portuguesa como aparelho de controle.

Dentre os idiomas que fala estão português, espanhol, francês, inglês, alemão e italiano. Ainda possui conhecimentos suficientes para ler livros em latim, grego clássico, grego moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio. Esta condição de poliglota é fundamental para a “língua de Guimarães Rosa”. Com a “retradução intelectual”, o autor experimenta palavras tomadas de idiomas estrangeiros. Ele percebe cada palavra, apenas em sua gênese, como um poema, o que o faz apontar o dicionário como a “melhor antologia lírica”.

Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Nesta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não pode cumprir sua missão. (LORENZ, 1991, p.88).

Segundo o escritor e tradutor paulista Haroldo de Campos, a prosa de Rosa encontra-se em um lugar privilegiado no ficcionismo por causa do modo que desenvolve o problema da linguagem. Campos (1991) aponta que a escrita rosiana contesta a linguagem comum, promovendo uma revolução da palavra, transformando-a em “um problema novo, autónomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares a nossa língua, da qual tira todo um riquíssimo manancial de efeitos” (CAMPOS, 1991, p. 575).

Sobre a escrita rosiana, Campos (1991, p.576) sublinha que “não é a estória que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura o personagem e a ação, devolvendo a estória.”. Ou seja, Rosa não trabalha com as palavras, mas apropria-se delas e constrói significados, fazendo poesia em sua prosa.

Para Eduardo F. Coutinho, o poeta e o escritor tem a missão de refletir sobre cada palavra ou construção que empregam e de recobrar os significados primitivos e originários que se perderam com o uso excessivo. Ele ratifica que, ao longo da evolução da linguagem, as palavras se iniciam poéticas, porém, após terem seu significado revelado pelos artistas, elas se inserem no âmbito da linguagem corrente e se desgastam com o uso prolongado: “(...) palavras perdem o seu significado originário, expressões se tornam obsoletas, construções sintáticas inteiras caem em desuso e são substituídas por outras” (COUTINHO, 1991, p.203). E, com isso, as palavras envelhecem, adquirem significados conceituais e se tornam inexpressivas.

O que caracteriza a linguagem poética é a “variedade de significados potenciais que uma palavra contém (...). Na linguagem poética, a palavra não é um meio, mas um fim em si mesmo. Ela deve transcender o conceito sugerindo muito mais do que basicamente significa”, atesta Coutinho (1991, p.204). Por isso, ele ressalta que a missão do poeta é trazer de volta os significados originais das palavras, entendendo que é preciso chamar a atenção do leitor para o significante⁵ e aponta dois dos processos mais comuns empregados por Rosa: “alterar o ‘significante’ e criar um neologismo, e associar o ‘significante’ a uma série de outros, de modo a fazê-lo funcionar como uma espécie de *leitmotiv*” (COUTINHO, 1991, p.204).

Xisto (1991) aponta que o escritor procura a matriz profunda da palavra a fim de lhe dar um sentido mais puro. E, assim, o romance se revitaliza em poesia e a poesia se multiplica em romance. Entre os viventes de poesia em *Corpo de baile*, Xisto (1991) cita o Chico Rabeca, o Pruxe, o Bastião, o Aquiles, a Joana Xaviel, o velho Camilo, seo Aristeu, o vaqueiro Saluz e sua mulher Siarlinda, o Pernambo, o Laudelim Pulgapé, o João Barandão.

Vale destacar que os neologismos não são criados arbitrariamente, Rosa não inventa novas palavras, nem uma língua própria, pelo contrário, ele explora as possibilidades dentro do sistema em que a língua está inserida. A liberdade estética da qual o escritor mineiro desfruta está além do português do Brasil, rico em elementos provenientes de idiomas dos

⁵ Eduardo F. Coutinho (1991) aplica o significante e significado conforme os elementos que compõem o signo linguístico de Ferdinand de Saussure. Para o linguista, o significante corresponde à imagem acústica, à sequência de fonemas na composição do vocábulo, e o significado é o conceito, a representação mental que se faz do objeto.

índios e dos negros, pois também apresenta um agrupamento próprio, com estrutura sintática peculiar e léxicos que criam neologismos em sua maioria; “(...) vocábulos extraídos de idiomas estrangeiros ou revitalizados do antigo português; e uma série de termos indígenas ou dialetais que ainda não tinham sido incorporados à sua língua de origem.”, explica Coutinho (1991, p.208). Rosa transgride, mas não ultrapassa os limites da estrutura da língua.

A abundância de construções elípticas na obra rosiana, mostra Coutinho (1991), é outra particularidade na escrita, revelando que, para o autor, a comunicação entre os indivíduos não necessita de sentenças inteiras, mas de palavras-chave e expressões principais que permitam o receptor completá-las na tentativa de compreender ou recriar a ideia sugerida pelo emissor. Essas palavras e expressões chave contêm a essência do pensamento do emissor e instigam o receptor a refletir sobre aquela mensagem para poder entendê-la completamente. “Ao servir-se tão largamente de construções elípticas, Rosa oferece ao leitor menos do que no comum se espera em termos de relações lógicas e, deste modo, força-o a participar da criação das histórias, pois ele tem de suprir o que está faltando para poder dar sentido à narrativa e acompanhar o desenvolvimento desta.” (COUTINHO, 1991, p. 216). A pontuação é aplicada mais com intuito estético do que ortográfico.

Outro aspecto fundamental que Coutinho (1991) realça é a fusão entre prosa e poesia. Apesar da primeira ser uma expressão construtiva e a última uma expressão criativa, elas não se opõem e ambas possuem função criativa. Na poesia, as palavras germinam na mente por meio do pensamento, não há um intervalo entre a palavra e o pensamento, eles se condensam. A poesia pode estar numa palavra ou numa sílaba. Na prosa, por sua vez, as palavras estão pré-fabricadas, prontas para o uso, ela está na frase e existe somente nela. Aqui, o autor importa-se não mais com as palavras em si e a sua integração com o pensamento, mas com a combinação apropriada delas de modo a expressar o pensamento.

“O amor era isso – *lãodalalão* – um sino e seu *badaladal*” (trecho da novela *Dãolalalão* em *Corpo de baile*). É importante observar (...) a constituição dos vocábulos *lãodalalão* e *badaladal*, empregados para indicar o bater de um sino. A alternância dos fonemas consonantais [l] e [d] com o ditongo [ãw] e o fonema vocálico [a], no primeiro caso, e dos fonemas consonantais sonoros [b], [d] e [l] com o vocálico [a], no segundo caso, sugerem, de maneira tanto oral quanto visual, o movimento oscilante do pêndulo castigando as abas do sino (COUTINHO, 1991, p.220-221).

Com isso, a obra rosiana repõe o conceito prosa-poesia no sentido de expressões poéticas, mostrando a natureza sensível de ambas. A palavra, em Rosa, é entidade. Mistura-se o puro fazer que é a poesia ao caos da prosa, que, na obra de Rosa, não se destina a ser clara, mas a ser lúdica. Uma prosa “que quer não é o caso inteirado em si, mas a sobrecoisa, a outra-

coisa” (XISTO, 1991, p.128), conforme afirma Compadre Quelemém, em *Grande sertão: veredas*. A poesia, por sua vez, “Onipotente, abre e fecha os mundos. De si e em si mesmo, contido como quem fizesse nada. Ou do nada fizesse tudo” (XISTO, 1991, p.117).

A poesia volta, dialeticamente, aos seus começos que terão sido os próprios começos da linguagem, o homem descobrindo e abordando a natureza, o semelhante e a si mesmo. E marcando com o signo verbal a sua posse. E guardando-a pela memória. Esta é sagrada, para que se guarde, por sua vez. As estórias, antes de serem narrativas, são afirmações, identificação do homem com seus feitos. A prosa das estórias, sendo mais expressiva do que discursiva. Assim o é na prosa de Guimarães Rosa, como fora nos longínquos inícios do gênero. (XISTO, 1991, p.116).

Onomatopeias, aliteraões, rimas, ritmo, neologismos (aglutinação e afixação), elementos da tradição popular que ele incorpora e recria (provérbios e versos, personagens, poemas e canções folclóricas), estórias intercaladas à narrativa principal são algumas estratégias para a concepção da linguagem rosiana pontuadas por Coutinho (1991).

Dentre as inúmeras passagens, grifamos a que apresenta Chefe Zequiel, em *Buriti*, para quem a noite não trazia a paz do silêncio, uma vez que ele era aquele que “ouvira toda agitação de insônia”. Na passagem em que é narrada a percepção do personagem, grifamos o seguinte trecho: “O vento uá, morrentemente, avuve, é uma oada — êle igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha os olhos. (...) Para outros, a noite é viajável” (ROSA, 1956, p.694). Palavras de Rosa que, segundo Xisto (1991), dão gosto de estória.

Vilém Flusser (2007), ao tratar sobre a estética da língua rosiana, destaca que a língua para o escritor mineiro (considerado sobretudo um contador) o fascina por meio da melodia, e não na *Gestalt* visual da escrita (ou seja, do caráter visual da letra). A embriaguez musical, as onomatopeias, os neologismos, o conhecimento em outras línguas, a ruptura sintática, dentre outros elementos, tornam a língua não apenas um meio de comunicação, mas o próprio fundamento do Ser.

Flusser (1991, p.224) assinala que o degrau existente no nível sócio-cultural dos personagens e a linguagem que falam não afetam a coerência da estrutura narrativa, pois há “uma perfeita adequação entre a linguagem empregada pelo autor e sua visão de mundo”.

Quanto a Rosa ser regionalista, Coutinho (1991, p.225) entende que “Os sertões de Guimarães Rosa são uma região construída na linguagem”. Ou seja, o escritor transcende as barreiras geográficas e atinge aspectos ontológicos em sua narrativa, por meio de um sertão em que os homens dali simbolizam os homens do mundo, de qualquer tempo e espaço, não existindo uma delimitação geográfica determinante ao regionalismo. A linguagem no regionalismo de Guimarães Rosa não está restrita a nenhuma área geográfica do Brasil,

(...) ao contrário, constitui uma fusão dos diversos ‘dialetos’ correntes no país. (...) Guimarães Rosa visava a criar uma linguagem universal, capaz de transmitir os conflitos básicos do homem. E neste caso, a sua grande contribuição à literatura brasileira foi a eliminação da oposição entre linguagem e temática, ou, melhor, entre forma e conteúdo (COUTINHO, 1991, p.226).

Flusser (2007) atribui à “brasileiridade”, revelada no interior de Minas Gerais, o fator principal que poderia tornar Rosa um autor regional por ser mal interpretado pelos leitores. No entanto, essa dimensão rosiana só seria importante junto às demais características da sua língua. O filósofo acusa que tachá-lo regionalista seria um absurdo e uma caricatura, já que a visão de Rosa ultrapassa acontecimentos atuais e históricos.

O fato era que Rosa se desinteressava soberanamente (e o termo ‘soberanamente’ se aplica perfeitamente ao caso) pela realidade histórica e geográfica brasileira, como se desinteressava pela situação geográfica e histórica do mundo. (...) Ele tinha seu próprio “Brasil” (a utopia mítica) e seu próprio mundo (o das línguas), e era em tais terrenos que ele agia (...) (FLUSSER, 2007, p.185).

O crítico literário Tristão de Ataíde, em seu artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em agosto de 1963, propõe uma “aura transrealista” em Guimarães Rosa, a qual foge a qualquer limitação pelos sentidos. “E essa transrealidade é que permite aos temas mais locais, às personagens mais tipicamente sertanejas, à linguagem mais aparentemente recolhida ‘da boca do bárbaro’ – como dizia Antônio Vieira -, assumirem um sentido nitidamente universal” (ATAÍDE, 1991, p.143). Portanto, Rosa integra duas vertentes, o espírito telúrico e o oceânico, um voltado para a terra e outro, para o mundo.

Pela poesia se aborda o inesgotável, segundo Xisto (1991). E a valorização do oral na literatura é um resgate, uma reaproximação, da expressão e da vida, pois com a técnica da escrita o homem perde a expressividade que a língua falada traz em si mesma.

Silenciosamente, o nosso escritor fez livros em que, excedendo até a si mesmo, excede ainda à própria condição da escrita. O escritor liberta e reanima a linguagem impressa, paralisada, silente. Ele insufla, tão original, quanto eficazmente, valores orais, alógicos, poéticos à prosa que, assim, se transfigura numa plurivalência além dos gêneros e dos lugares e dos tempos. Em tal escritura, há potencialidades, uma partitura (XISTO, 1991, p.126-127).

Segundo Paul Zumthor, medievalista, crítico literário, historiador da literatura e linguista suíço, a tradição oral possui papel importante para a história da humanidade e o mesmo se dá com a oralidade na poesia. O teórico afirma que o simbolismo (letra/palavra) junto ao exercício fônico se manifesta, acima de tudo, no emprego da linguagem. Voz e linguagem se afetam, exigindo uma a outra. “A linguagem é impensável sem a voz”, declara Zumthor (1997, p.13) e, apesar da sacralização da letra, a linguagem foi composta de voz, não

de letra. “Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de ausência que, nela se transforma em presença (...)” (ZUMTHOR, 1997, p.11). “O som vocal divaga... a menos que, falsa oralidade, apenas verbalize a escrita” (ZUMTHOR, 1997, p.14).

Por séculos, os romancistas se inspiravam em histórias narradas pela tradição oral, mas a renegavam, recusavam assumir que a junção da escrita com a oralidade fizera desabrochar o romance (ZUMTHOR, 1997). Rosa, em sua obra, assume a oralidade na sua linguagem, aproxima-se aos contadores de histórias e os faz personagens. Ele resgata o contar pela leitura em voz alta, reconhecendo a relevância da oralidade na escrita e da tradição oral na sua criação.

O crítico e tradutor Paulo Rónai, em apresentação de *Tutaméia*, sublinha que o universo rosiano opera-se, eminentemente, pela fala popular às vezes contraditória, transformando-se em linguagem, em estilo da sua escrita:

O pendor do sertanejo para o lacônico e o sibilino, o pedante e o sentencioso, o tautológico e o eloquente, a facilidade com que adapta o seu cabedal de expressões às situações cambiantes, sua inconsciente preferência pelos subentendidos e elipses, seu instinto de enfatizar, singularizar e impressionar são aqui transformados em processos estilísticos” (RÓNAI, 2009, p.14).

O estilo de Rosa, apesar de rotulado como regionalista, agudo em plebeísmo, arcaísmo ou brasileirismo, tem a “palavra nova” apenas como fruto da “utilização das disponibilidades da língua, registrada por uma memória privilegiada ou esguichada pela inspiração do momento”, grifa Rónai (2009, p.14). Contudo, a maior ousadia rosiana, para o crítico, é a sintática, uma vez que “as frases de Guimarães Rosa carregam-se de um sentido excedente pelo que não dizem, num jogo de anacolutos, reticências e omissões de inspiração popular (...)”. (RÓNAI, 2009, p.14).

Na busca pelo sentido das palavras, Rosa nos revela canto e plumagem. Ao revelar som e poema dos vocábulos e, ao imprimir imagem do metal manuseado, Rosa e Poty, respectivamente, participam da transformação que geram no objeto, como também são responsáveis pelas vivências que provocarão em seus fruidores. Esse movimento produzido por eles, repercutirá num ciclo de recriações e transformações, mantendo o objeto apreendido em contínuo estado de mudança de si e do outro.

2.3. O encontro entre Poty e Rosa

Sob mediação da Livraria José Olympio Editora, dá-se o encontro entre escritor e ilustrador. A Casa, como a livraria era conhecida pelos frequentadores, consolida a importância do *design* no livro brasileiro por promover o encontro entre imagem e texto nas capas de livros e por prezar o projeto gráfico, a tipografia, o acabamento, o tipo de papel, a impressão, a encadernação, o uso de imagens, entre outros elementos paratextuais.

No período de sua atuação, os livros ilustrados ascendem no Brasil, e, junto a eles, os ilustradores. Na orelha da primeira edição do segundo volume de *Corpo de baile*, publicado em 1956, a Editora José Olympio ressalta sua visão sobre os profissionais imprescindíveis para a fabricação de um livro:

Na história de um livro, há pelo menos cinco figuras indispensáveis, que somam esforços para que as palavras apareçam no papel ordenadas diante do leitor numa prevista clausura gráfica. O autor, o editor, o ilustrador, o impressor, o revisor. Dêsses cinco elementos, o ilustrador, aquele que nos abre a primeira porta para um novo mundo, tem sido na história desta Casa (como era conhecida a Livraria José Olympio Editora) uma tradição de felizes encontros com os autores, às vezes até em associações que não se admitiriam rompidas, tal a identidade de objetivos e de mútua compreensão na órbita das artes, da literatura e do desenho ou da pintura.

Entre os anos de sua atuação, 1931 a 1984, a Livraria José Olympio Editora⁶ lança 4.850 edições, 1.743 obras nacionais, 543 obras estrangeiras, 905 autores brasileiros, e 446 escritores estrangeiros. Seu fundador, José Olympio Pereira Filho, também conhecido como o editor José Olympio, o J.O., e considerado o descobridor de escritores, torna a editora a casa dos escritores brasileiros. (VILLAÇA, 2001).

Em 1938, a editora promove o concurso de contos Humberto de Campos. Guimarães Rosa participa com os contos de *Sagarana*, assinados com o pseudônimo Viator. O escritor então desconhecido fica entre os finalistas e, apesar de não ganhar o prêmio, chama a atenção do jurado, mas só se revela seis anos depois do concurso.

É na terceira edição de *Sagarana*, em 1951, com capa de Tomás Santa Rosa, que a Casa inicia sua parceria com o escritor mineiro. Em discurso ao receber prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra, em junho de 1961, Guimarães Rosa enaltece o empenho de José Olympio: “Os livros tiveram sorte. Encontraram editor inteligente, corajoso, e amigo

⁶ Em 1975, a Casa é passada ao Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) em consequência de dificuldades financeiras. A pedido de J.O., ele permanece como presidente do Conselho Editorial. Desde 2001, a Editora integra o Grupo Record.

admirável, o grande José Olympio, que nunca poderia deixar de lembrar em ocasião como esta.” (VILLAÇA, 2001, p.135).

É em meados da década de 50 que Poty passa a colaborar com a Editora José Olympio e ganha fama com capas e ilustrações para os livros, sobretudo, os de Guimarães Rosa, embora tenha contribuído para obras de outros autores importantes. Com a morte de Tomás Santa Rosa, em 1956, Poty se torna um dos principais ilustradores da Casa, ilustrando regularmente para as publicações da Editora.

Poty interpreta a escrita rosiana nas capas de *Corpo de baile*, cuja primeira edição, em 1956, é composta por dois volumes. A partir de sua terceira edição (1964), a mesma obra passa a ser publicada em uma versão definitiva com tomos intitulados *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e *Noites do sertão*. Além delas, o ilustrador também contribuiu para as capas de *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956; *Sagarana*, a partir de sua quinta edição, em 1958; e *Estas estórias*, cujo primeiro livro, em 1969, também possui capa de Poty.

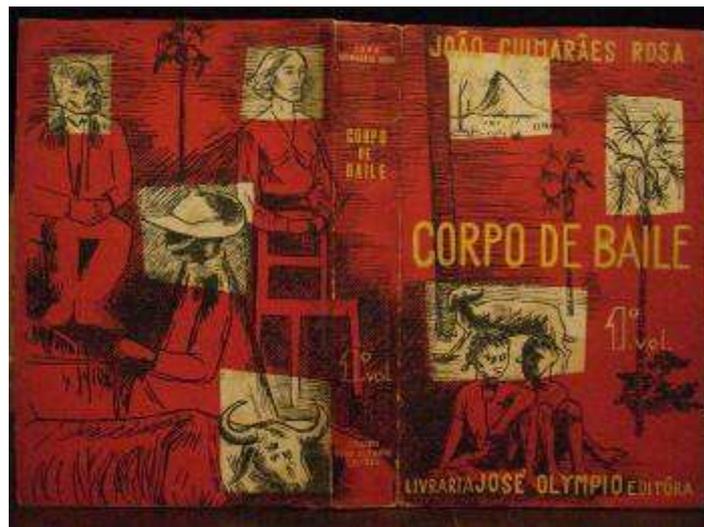


Figura 3: Capa e contracapa de *Corpo de baile*; Volume 1

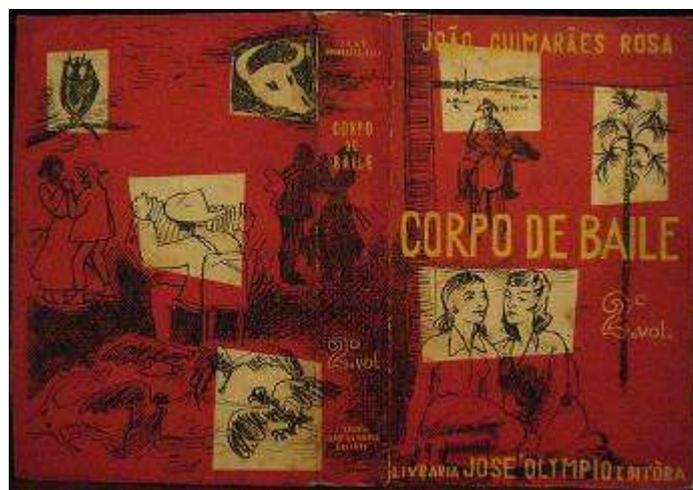


Figura 4: Capa e contracapa de *Corpo de baile*; Volume 2

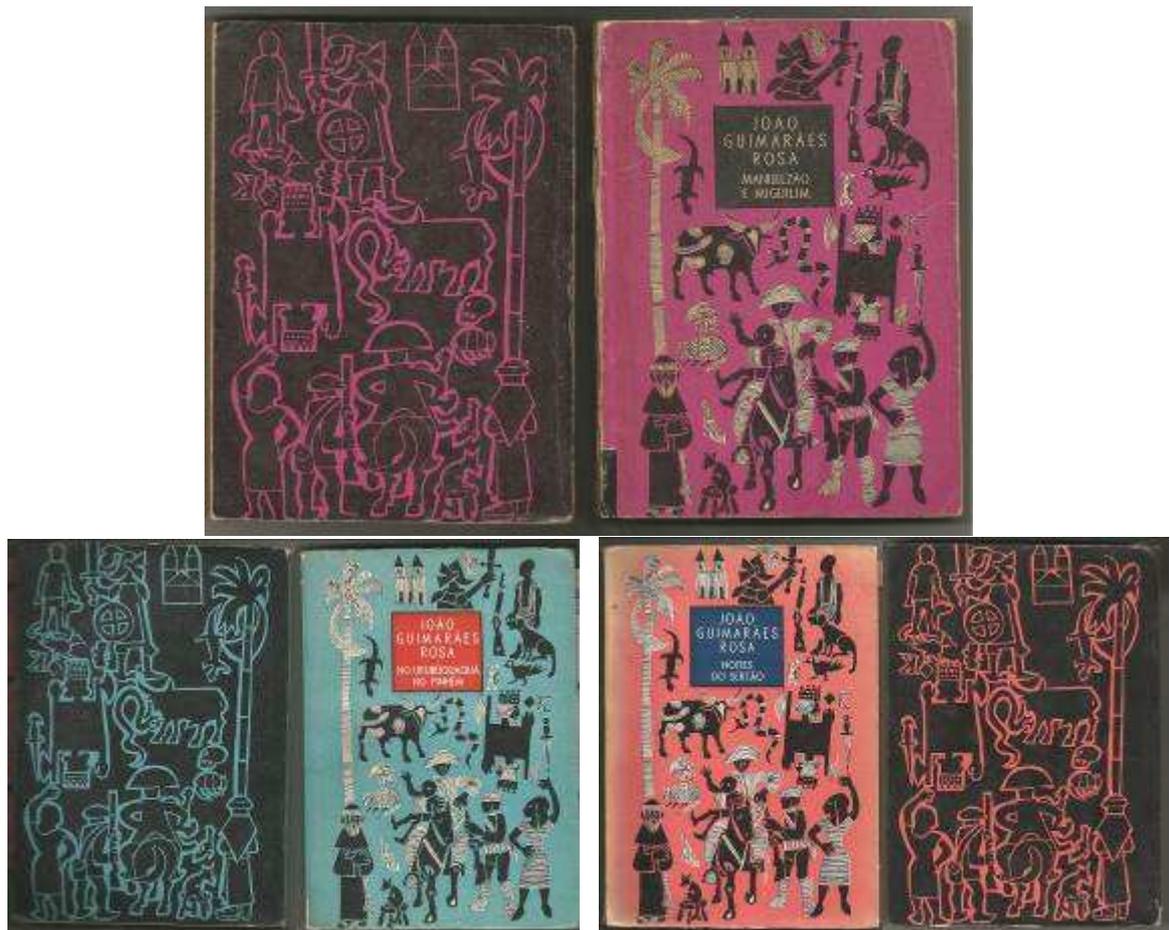


Figura 5: Capas de *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e *Noites do sertão*. Versão de *Corpo de baile* com três tomos, a partir de 1964.

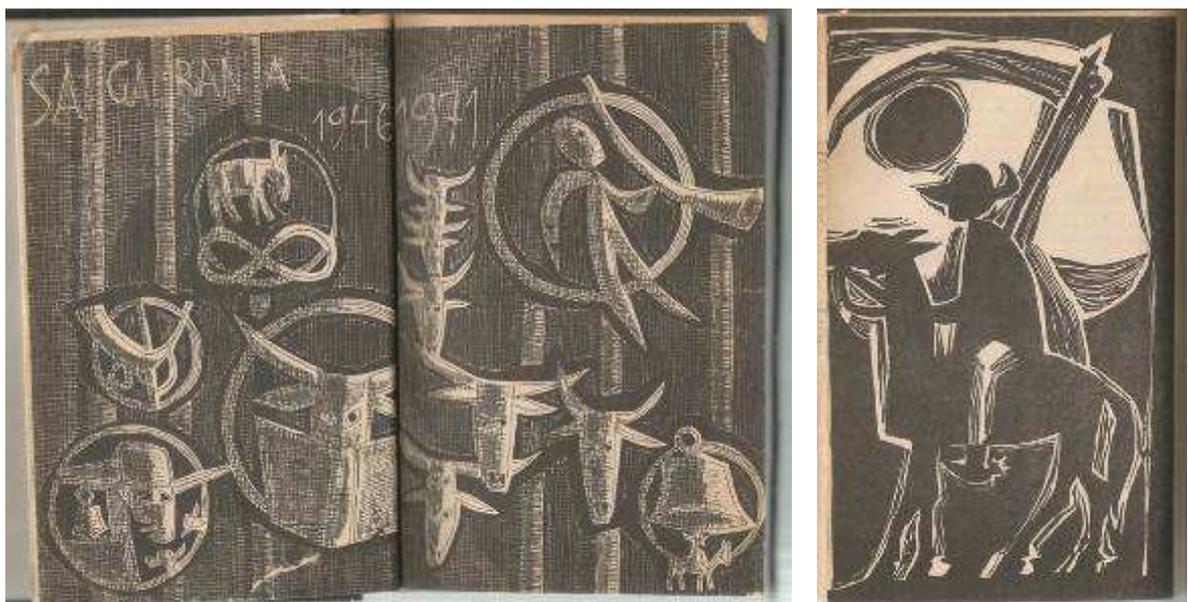


Figura 6: Desenhos para a edição ilustrada de *Sagarana*, em 1974, 17ª edição.

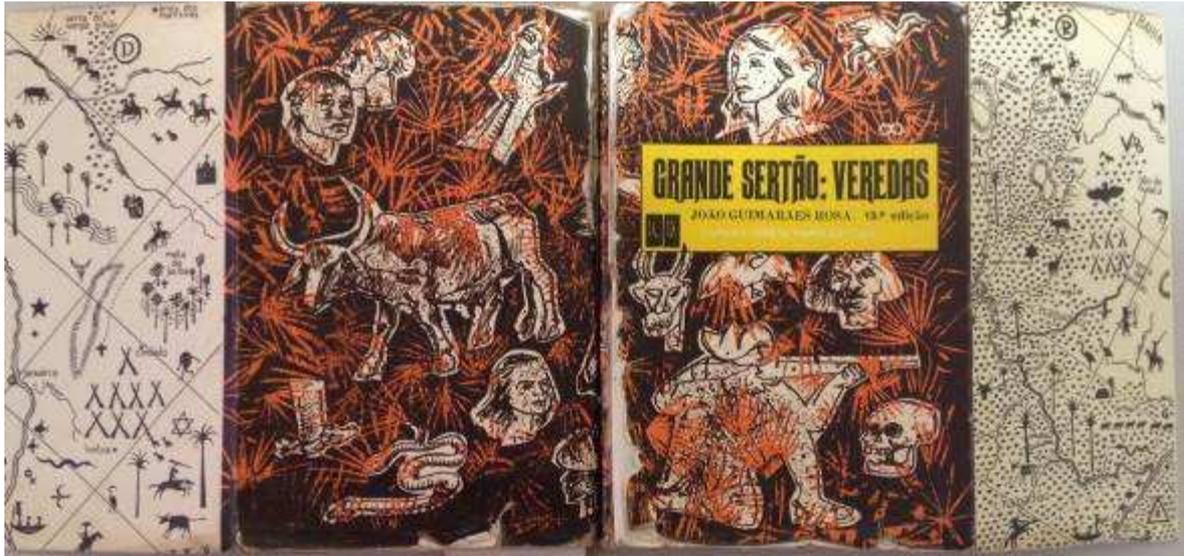


Figura 7: Capa, contracapa e orelhas da 13ª edição de *Grande sertão: veredas*, desenhadas por Poty.

Assim como fez para as obras de Rosa, Poty criou imagens para diversas obras de escritores da literatura brasileira, tais como Jorge Amado (*Capitães da areia*, pela Editora Martins), Euclides da Cunha (*Canudos*, edição especial da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil), Machado de Assis (*4 contos*, edição dedicada para a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil), Dalton Trevisan (*Novelas nada exemplares*, publicado pela Editora Record), Graciliano Ramos (*Caetés*, pela Editora Martins), Anton Pávlovitch Tchékov (*Contos de Tchékov*, publicado pela Civilização Brasileira).

Muitos outros escritores tiveram suas obras ilustradas por Poty em publicações pela Livraria José Olympio Editora, como José de Alencar (*Iracema*, edição do centenário), Gilberto Freyre (*Assombrações do Recife Velho* e *Casa grande e senzala*), José Cândido de Carvalho (*O coronel e o lobisomem*), Rachel de Queiroz (*O quinze* e *João Miguel*), José América de Almeida (*A bagaceira*), Carlos Drummond de Andrade (*Contos plausíveis*), Raul Bopp (*Cobra Norato*), Lygia Fagundes Telles (*Histórias do desencontro*), Hermann Melville (*Moby Dick*), dentre outros.

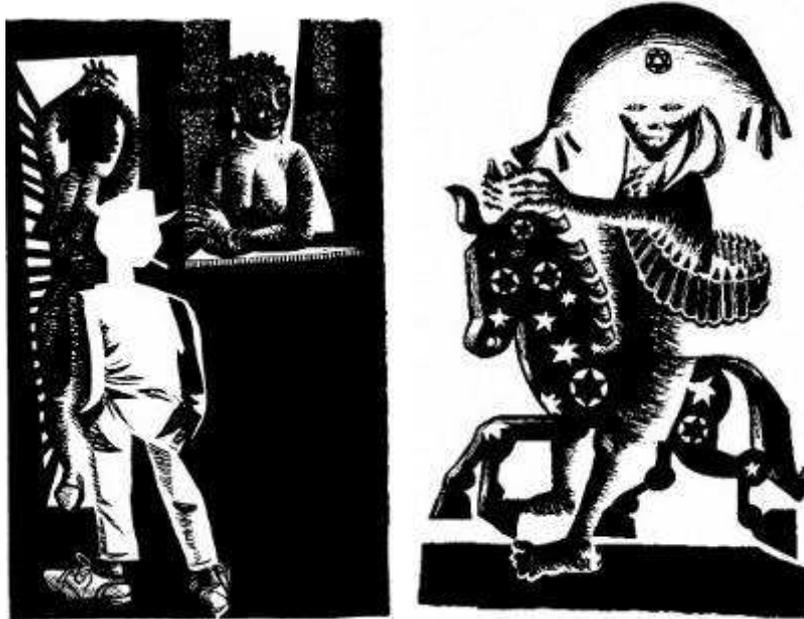


Figura 8: Ilustrações de Poty para o livro de Jorge Amado, *Capitães da areia*, 57ª edição, em 1983.

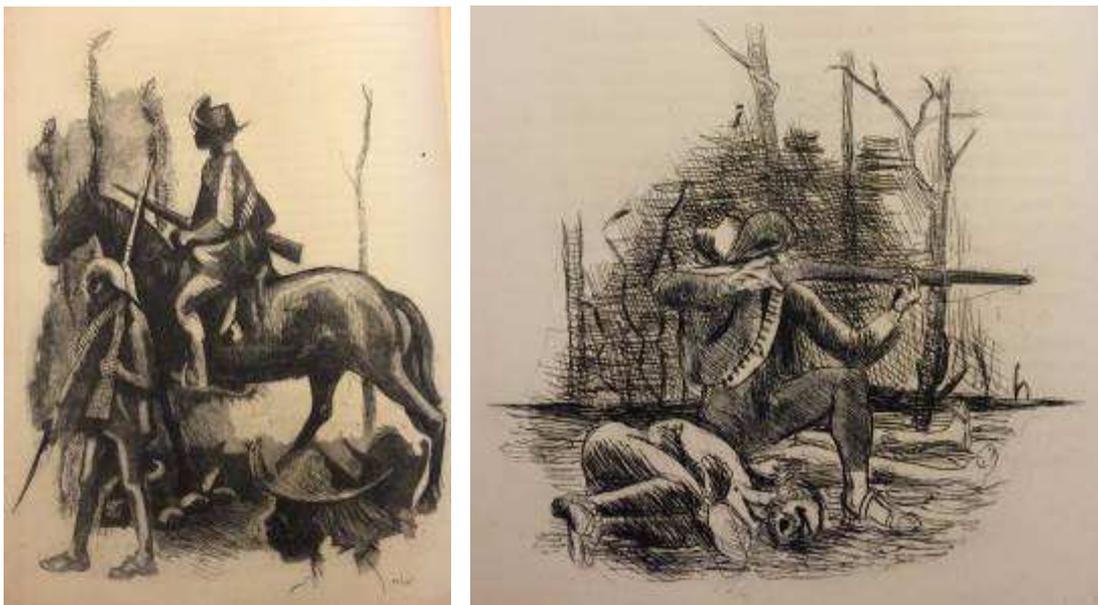


Figura 9: Ilustrações de Poty para o livro de Euclides da Cunha, *Canudos* em edição especial da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, em 1956. Fonte: Acervo Especial Unifor.



Figura 10: Ilustrações de Poty para o livro de Machado de Assis, *4 Contos*, para edição especial da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, em 1965. Fonte: Acervo Especial Unifor.

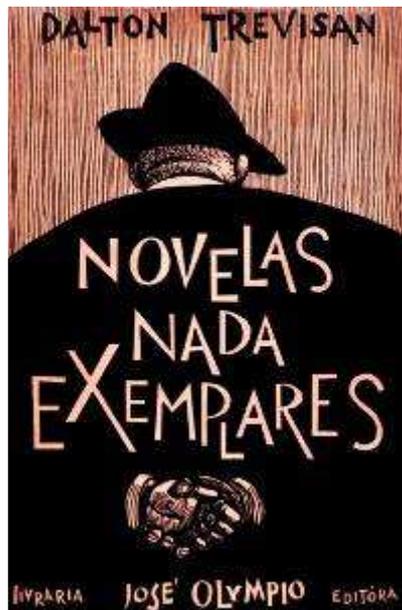


Figura 11: Capa do livro de Dalton Trevisan, *Novelas nada exemplares*, 1ª edição, em 1946. Ao lado, ilustração de Poty para livro *Em Busca de Curitiba*, de mesma autoria, em 1999.



Figura 12: Capa de Poty e ilustração para o livro de Graciliano Ramos, *Caetés*, 14ª edição, em 1978.

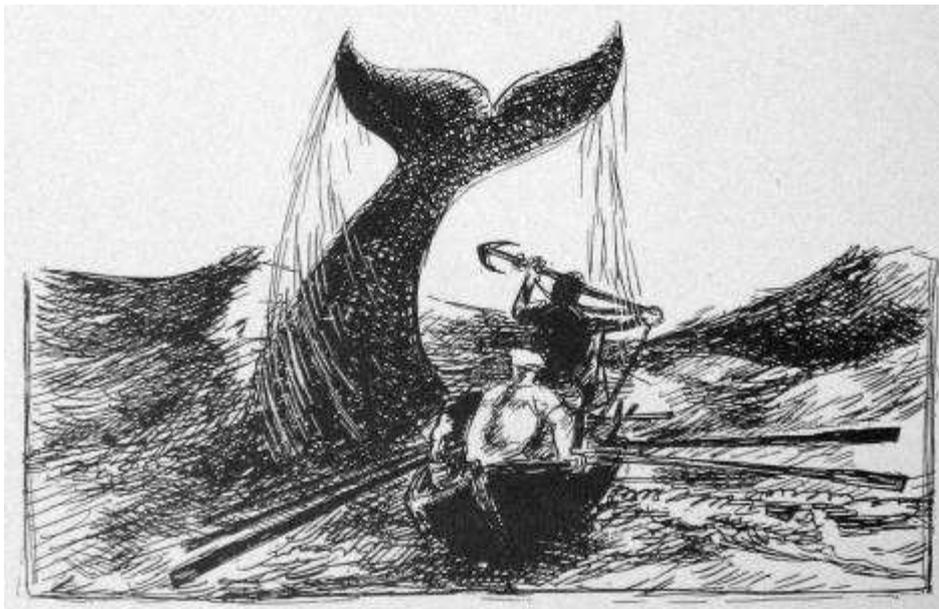


Figura 13: Ilustração de Poty para o livro de Hermann Melville, *Moby Dick*.

Apesar de ter trabalhado com arte gráfica e texto literário em suplementos e revistas literárias, Poty inicia sua carreira como ilustrador profissional n'A Casa. É aí que ele desenvolve um trabalho associado à literatura brasileira, sobretudo quando ilustra *Sagarana*: capa da quarta edição (1956), a primeira edição ilustrada (1958) e a nona edição com ilustrações refeitas (1967). “O convívio com o escritor e o significado que este atribuiu às ilustrações é tão marcante a ponto de Rosa chamar Sagarana de Potyrana (...)”. (CAROLLO *apud* CAROLLO *et al.*, 1997, p.1).

Cassiana Carollo (1997), crítica da obra deste artista da imagem, trata a tarefa de ilustração desempenhada por Poty como um fenômeno integrativo resultante de um “processo criativo centrado na tensão entre o visual e o verbal”, em que busca no desenho síntese, movimento e pureza do traço; na arte gráfica, Poty explora técnicas diversas e seus efeitos nas ilustrações; e nos murais, imprime a eles uma direção narrativa.

Como gravador, Poty retrata em suas estampas temas ordinários e personagens comuns a exemplo de bêbados, operários, guarda-freios, lavadeiras, sapateiros, pessoas à espera do bonde, matadouros, fábrica de vidros, animais (em geral o cão), brigas, dentre outros. A partir desses aspectos, DaSilva (1980) caracteriza a obra de Poty como “realismo descritivo”, um contar direto criado pela ação em linguagem plástica.



Figura 14: Off Limites – ponta seca – 1948; e Homem – ponta seca/água-tinta - 1942



Figura 15: Matadouro (água forte/água-tinta, 1951)



Figura 16: Guarda-freios – ponta seca – 1944



Figura 17: Série Manguê – ponta seca/ água-tinta – 1948; e Casal – ponta seca/ água-tinta – 1958

Esses aspectos também se apresentam em suas ilustrações literárias. Vale destacar que, antes de se tornar ilustrador profissional n'A Casa, Poty une tendências modernas à gravura na década de 40 e, por meio de sua arte gráfica, eleva a gravura no panorama nacional ao patamar de arte, dedicando-se, sobretudo, à calcografia. Segundo DaSilva (1980), o desenho é a base de sua obra e é por meio da calcografia, dentre as técnicas que pratica, que Poty revela o desenhista que há dentro de si, é nela que melhor expressa o seu eu.

2.4. A calcografia nas ilustrações em livros

Na Antiguidade, havia uma variedade de profissionais que realizavam trabalhos no metal, tais como os fundidores, os fabricantes de ferramentas, os armeiros, e, em especial, os ourives. Este último artesão nos interessa, pois muitas de suas técnicas seriam aplicadas pelos gravadores. “A ourivesaria foi, pois, a ponte entre as outras técnicas de trabalhar o metal e a gravura”, declara Costella (2006, p.78).

Já a gravura em metal por corrosão química tem origem incerta, alerta o escritor (2006). Os estudiosos entendem que os ácidos eram usados por joalheiros e armeiros para produção de adornos, joias, armaduras, punhos de espadas, no entanto, não consideram o ácido como elemento aplicado à prática de fazer entalhes no metal para estampar gravuras.

Para Costella, a gravura com matriz de metal entalhada a buril deriva dos nielistas, tipo de ourives que se dedicava à produção de nielo, um medalhão cujos traços (sulcos) a buril sobre o ouro, a prata ou outro metal eram preenchidos com esmalte negro. Para formular um catálogo com seus desenhos, esse artesão passou a imprimir em papel cada medalhão entintado.

Guardada essa prova em papel, o medalhão recebia nova carga de tinta que então se deixava ficar nos entalhes para tornar-se o esmalte definitivo. Daí deve ter derivado a ideia de gravar-se um desenho a entalhe em metal, assim transformando em matriz, para a produção de múltiplas cópias em papel. Essa transição ocorreu na Europa durante o século XV, sendo de 1446 a gravura mais antiga cuja data é conhecida (COSTELLA, 2006, p.78).

Filho de ourives e nascido em Nuremberg, o alemão Albrecht Dürer (1471-1528) contribuiu para um grande avanço no domínio da gravura. De acordo com Martins Filho (1981), sua visão inicial de gravador-ourives é transformada pelo contato com a obra de Martin Schongauer (1430-1491), primeiro autor de nome conhecido que praticou a gravação de um desenho a entalhe na matriz de metal para a produção de múltiplas cópias.

“O mestre de Nuremberg” realizou trabalhos em matrizes de madeira e de metal. Neste último, o processo aplicado era o buril, como ainda alguns experimentos com a ponta seca e a água-forte. “Sua contribuição técnica e plástica se traduz numa imensa produção, inteiramente ligada à cultura alemã, influenciada pela austeridade da Reforma e que marcará uma geração de gravadores alemães, sendo conhecida e divulgada em toda Europa.” (MARTINS FILHO, 1981, p.16).



Figura 18: *Fuga para o Egito*, de Martin Schongauer



Figura 19: *Adão e Eva* (1504), de Albrecht Dürer, The Metropolitan Museum of Art. In: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.73.1/>

O século XV foi marcante para o início das gravuras em madeira e em cobre (GOMBRICH, 2011). Com a invenção da imprensa de Johannes Gutenberg na Alemanha, em meados do século, houve mudanças no desenvolvimento da arte e, conseqüentemente, dos métodos de impressão. Algumas décadas antes da impressão de livros, já se imprimiam pequenos folhetos com imagens de santos acompanhados por textos de orações que eram distribuídos aos peregrinos para devoção particular.

A técnica, denominada xilogravura, era simples, barata e logo se popularizou: “Com uma faca, retirava-se de um bloco de madeira tudo o que não deveria aparecer na estampa. Por outras palavras, tudo o que tinha de aparecer em preto ficava saliente num conjunto de arestas muito finas”, esclarece Gombrich (2011, p.282). A impressão apresentava um resultado semelhante ao de um carimbo, pois “cobria-se a superfície do bloco com tinta de

impressão, feita a óleo e fuligem, e apertava-se contra a folha de papel” (GOMBRICH, 2011, p.282). Até o bloco se esgotar com o desgaste era possível fazer numerosas impressões.

Por meio da reunião de vários blocos podia-se imprimir uma série de estampas como um livro, os chamados “livros xilografados”, que eram vendidos em feiras populares, assim como as cartas de jogar, produzidas da mesma forma, que apresentavam estampas humorísticas e para devoção.



Figura 20: *O bom homem em seu leito de morte*, e.1470. Xilogravura. Ilustração de *A arte de bem morrer*, publicado em Ulm. A imagem era usada pela Igreja como “sermão ilustrado” e tinha o intuito de lembrar os fieis a hora da morte e ensiná-los a arte de morrer bem (GOMBRICH, 2011, p.283).

Com a invenção de Gutenberg, reunindo letras móveis em um caixilho, os blocos inteiros se tornaram ultrapassados e, logo encontrou-se um modo de unir texto impresso e ilustração xilografada, o que permitiu a impressão de muitos livros ilustrados com xilogravuras, a partir de meados do século XV, conforme atesta Gombrich (2011).

Apesar de a xilogravura permitir a impressão de texto e ilustração numa mesma página, a técnica apresentava traços simples, grossos, e carecia de precisão, explica Sophie Van der Linden (2011), pesquisadora francesa especialista em livros para juventude. Impossibilitados de mostrarem seus domínios sobre os detalhes e seus poderes de observação, os artistas/mestres passaram a usar o cobre, já que lhes permitia efeitos mais sutis. Junto à mudança do meio trabalhado, a técnica também foi modificada, pois o princípio da gravura em lâmina de cobre era diferente ao princípio da xilogravura (GOMBRICH, 2011).

A mudança não ocorreu definitiva e abruptamente. Sophie Van der Linden (2011) conta que o uso da calcografia se propagou no século XVI, devido ao traço fino e preciso por meio do cinzel ou do ácido sobre a placa de cobre. Ainda assim, a técnica se contrapunha ao

texto, já que este era impresso por meio de caracteres em relevo, o que diferia da gravura entalhe, sendo necessário que texto e imagens fossem impressos separadamente, em ateliês diferentes, abrangendo duas corporações distintas, conforme a legislação da época. Por esse motivo, a xilogravura até o final do século XVIII permaneceu como a única técnica com a qual se ilustravam livros para crianças contendo caracteres e figuras. Com o desenvolvimento dos procedimentos de impressão, intensificam-se as obras que unem imagens e caracteres tipográficos numa mesma página, proliferando o uso da litogravura e da calcografia no livro.

No Brasil, a gravura em metal tem início no século XVII. Possivelmente, o Jesuíta Alexandre de Gusmão, com suas gravuras a buril sobre a “natividade”, tenha sido o primeiro gravador (Martins Filho, 1981). O século XVIII foi marcado pelas interdições, por parte da Corte portuguesa, que via a imprensa como sacrilégio. Iniciativas isoladas desempenharam papel fundamental na circulação de material impresso. Dentre eles, o historiador brasileiro Nelson Werneck Sodré (1991) destaca uma tentativa em 1746 no Rio de Janeiro: um antigo impressor em Lisboa, Antônio Isidoro da Fonseca, transfere-se para a Colônia e traz consigo seu material tipográfico. Com este, o impressor monta sua oficina, que entra em atividade e imprime alguns trabalhos. Logo a metrópole age para liquidar a pequena tipografia, ordenando que a Corte abolisse a oficina e queimasse impressos, a fim de não propagar ideias que poderiam ir de encontro ao interesse do Estado.

O historiador relaciona ao episódio a ordem régia de 6 de julho de 1747, em que se registrava o conhecimento da vinda ao Brasil de “quantidade de letras de imprimir”, as quais deveriam ser tomadas ao Reino, notificando ao dono que:

não imprimissem livros, obras ou papeis alguns avulsos, sem embargo de quaisquer licenças que tivessem dita impressão, sob pena de que, fazendo o contrário, seriam remetidos presos para o Reino para se lhes impor as penas em que tivessem incorrido, de conformidade com as leis e ordens a respeito (SODRÉ, 1999, p.17-18).

Com a chegada da Família Real portuguesa, em 1808, a Imprensa Régia é fundada no Rio de Janeiro, sendo criada a regulamentação oficial da gravação e impressão no País. A partir do século XIX, surgem as ilustrações acompanhando livros, sobretudo com a instalação do decreto de Criação e Impressão Régia estabelecido pelo príncipe regente Dom João VI.

O historiador, museólogo e crítico de arte, Mário Barata (1983) afirma que no século XIX, a arte brasileira – pintura, escultura, gravura e desenho – realiza-se superficialmente e de modo dependente dos estrangeiros, artistas itinerantes e imigrantes. Alguns acontecimentos foram fundamentais para motivar as alterações e aprofundar o enraizamento da arte em termos nacionais. Barata (1983, p.385) enumera “(...) a chegada de Dom João e sua corte; a

Independência e a criação do Estado nacional (...); a atuação da Missão Francesa de 1816⁷; a compreensão dos valores culturais que teve Dom Pedro II durante o seu reinado (...)

Nesse mesmo século, a gravura em metal e a xilogravura desempenharam funções cartográficas e de ilustração de livros em sua maioria, como também de estampas religiosas e cenas isoladas em menor quantidade. No entanto, segundo o historiador (1983), coube à litografia o papel relevante por meio de retratos ou imagens panorâmicas ou vistas urbanas e de publicações ilustradas em meados do século XIX. Com essa técnica, destacaram-se os caricaturistas: o alemão Henrique Fleiuss, o português Rafael Bordallo Pinheiro (que trabalhou em terras brasileiras de 1875 a 1879) e o italiano Ângelo Agostini (que residiu no País desde 1859). (BARATA, 1983).



Figura 21: Angelo Agostini – litografia. In: *Revista Ilustrada*, ano 13, nº496, Rio de Janeiro, 1888, coleção Biblioteca Nacional, RJ.

Enquanto países da Europa e dos Estados Unidos viviam a experimentação, o Brasil preservava os “caracteres austeros de gosto na conjuntura nacional do império”, mantendo vivo o Neoclassicismo, e recebia com atraso, devido à lentidão do movimento cultural tecnológico brasileiro, o Ecletismo (com modelos neorrenascentistas), o Impressionismo, o Simbolismo, a Art nouveau, difundidos limitadamente. A arte ainda era concebida com

⁷ Missão ou Colônia Le Breton, designada com o nome do seu maior organizador, o museólogo, crítico e estudioso de arte, Joaquim Le Breton. Com o decreto que criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816, pensões anuais eram pagas aos mestres franceses e traçavam o começo de sua atuação, institucionalizada no plano de ensino em 1820 no Rio de Janeiro com a Academia e Escola Real das Artes.

enfeite da vida e alegoria da ordem associada a um ideal de beleza oriundo da Grécia antiga e codificadas em normas figurativas.

(...) Portanto, não se desenvolve no Brasil a *cultura da crise*, que afetou a Europa da *belle époque*, de Viena, Barcelona e Paris, a Berlim, Londres e Moscou e da qual surgiria a arte moderna propriamente dita. Não havia, em nosso país, condições econômicas e sociais de uma estrutura de civilização em tipo novo de crise, crise que abalasse a visualidade e a criação estética, em geral, com a profundidade com que, no Ocidente desenvolvido, elas geraram uma nova arte. (BARATA, 1983, p.431).

Desse modo, a expansão alcançou volume quantitativo, mas sem transformações qualitativas na estrutura e na essência da arte brasileira. Essas mudanças só viriam a ocorrer no plano estético, quanto à consciência, fixação e realização, ao longo das décadas de 1920 e 1930, ou seja, no século seguinte (BARATA, 1983).

Após o surto de industrialização com ênfase em São Paulo (eixo econômico) ao final do século XIX, o processo de abertura resultante da Primeira Guerra Mundial (1914) e a leva de imigrantes, o País foi tomado por uma nova situação cultural. Gradualmente, estabeleceu-se uma direção revolucionária de ideias e sensibilidade, de renovação mental do meio, a qual culminaria em manifestações que configurariam o Modernismo. O símbolo desse movimento é a Semana de Arte Moderna, em 1922, que uniu esforços de várias áreas poéticas a fim de rejeitar os modelos estéticos retrógrados e renovar as expressões icônica, musical e verbal brasileiras. “A transformação pretendida embasava-se na absorção das tendências mais avançadas da cultura e da arte do Velho Mundo, havendo consciência da necessidade de introduzir nessa atualização um conhecimento aprofundado da realidade nacional” (ZANINI, 1983, p.502).

Segundo o historiador e crítico de arte Walter Zanini (1983), o primeiro gravador moderno do País foi Osvaldo Goeldi, natural do Rio, nascido em Belém e educado na Suíça, que iniciou nesse campo de linguagem plástica, ainda com poucos adeptos no Brasil, em 1924, pelo caminho de uma visão expressionista.

A gravura em madeira de Goeldi, por muitos anos (até 1937) concentrada no preto e branco, transfunde na realidade do espaço objetivo uma situação visionária. As representações de inquietantes habitações e ruas ermas, de solitárias silhuetas humanas ou de lúgubres animais, feitas com um grafismo conciso e envoltas em dramáticos efeitos de luz e sombra, ultrapassam as conotações narrativas imediatas e os magníficos referenciais ambientais do velho Rio, para converter-se numa transcendente realidade (ZANINI, 1983, p.562).

Anos mais tarde, por volta da década de 1940, Poty ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde, segundo o mesmo (*apud* XAVIER, 1994, p.60) teve aulas de perspectiva, natureza-morta, anatomia, história da arte e pintura. No entanto, sua

atenção estava voltada para a gravura e o desenho. Era discípulo de Carlos Oswald (1882-1971), precursor da gravura em metal no Brasil e responsável pela formação da nova geração de gravadores.

A pintura não me interessava, eu tinha de conhecer, é certo, mas não tinha nenhuma intenção de me dedicar. O preto-e-branco sempre me interessava: as aulas de Belas Artes eram de dia, de noite me matriculei no Liceu de Artes e Ofícios, o único lugar onde se ensinava gravura (POTY *apud* XAVIER, 1994, p.61).

Zanini (1983, p.604) destaca que a obra de Poty se caracteriza pela constante qualidade gráfica entre o Realismo e o Expressionismo. “Voltada para a problemática social da arte, a obra de Poty incursiona a seguir por vários horizontes, inclusive o fantástico”. Além disso, o historiador sublinha o empenho do artista na tarefa ilustrativa e os murais criados e realizados em sua terra natal, o Paraná, desempenhando o papel de renovação presente no período.

2.5. A narrativa imagética

Apesar de pertencentes a linguagens distintas, a escrita e a gravura apresentam aproximações no ato e na etimologia. O termo gravar tem origem semelhante à da palavra escrever. Essa, tem sua etimologia realçada por Flusser (2010): escrever tem origem, no latim *scribere*, que significa riscar (*ritzen*) e, na raiz grega *graphein*, denota gravar (*graben*), como também perfurar, escavar. A escrita surge como um gesto de incisão sobre um objeto com um instrumento cuneiforme.

Entretanto, antes mesmo de escrever, o homem já sabia ler. Ainda concebendo a escrita como um ato de fazer uma marca, de gravar, Roland Barthes e o crítico, editor e professor de literatura Eric Marty, no artigo *Oral/Escrito* (1987), afirmam que a escrita, nos primórdios, estava associada à visualidade, pois era a partir da leitura de rastros e marcas que os caçadores identificavam os animais.

Com efeito, em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault (1999) entende a linguagem como elemento da natureza, que apresenta aproximações e afastamentos, permitindo que as coisas se assemelhem sem que se dissipem, mantendo suas identidades. Para o naturalista Aldrovandi e seus contemporâneos, a natureza era, em si mesma, toda escrita: sinônimos e etimologias, diferenças, forma e descrição, costumes, temperamento, coito e geração, voz, movimentos, lugares, alimentação, modos de captura, modos e sinais de envenenamento, remédios, epítetos, denominações, prodígios e presságios, monstros, mitologia, deuses,

sonhos, enfim, tudo era legenda. A razão disso está na própria natureza, ao ser “um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas.” (FOUCAULT, 1999, p.57).

A escrita se originou pela leitura das imagens, e a sociedade se estrutura em torno do visual, do oral e do sensório. Ao longo da evolução, a escrita (imagem/símbolos) passa a se centrar na oralidade, estando subordinada à fala, ganhando sons e riscos no lugar de gravuras. Ao longo das mudanças na relação entre escrita e oralidade, a humanidade progride de uma escrita sintética para uma analítica, em que uma frase pode ser separada em elementos e cada signo corresponde a uma palavra. A escrita deixa de ser uma transcrição da língua para se tornar produção dela. “A escrita *pensa* a sua língua, a articula, a estrutura e a produz” (BARTHES, MARTY, 1987, p.39).

Ainda que a gravura/visual tenha perdido espaço para a fala/oral, escrever e gravar indicam, em suas raízes etimológicas, o mesmo gesto. Portanto, sublinhamos o gravar como gesto de escrever por imagens.

Apesar de haver relação entre palavra e imagem, a rivalidade entre ambas está presente no discurso de muitos teóricos, como também a noção de complementaridade. Com a pintura e a poesia, a discussão ganhou outros contornos no campo das artes (literárias e visuais), mas sem atingir um ponto conclusivo. Concebemos, portanto, que palavra e imagem são duas linguagens autônomas, porém intercambiáveis, cujo diálogo revela aspecto complementar, uma vez que a imagem (artes visuais) cria narrativas e a palavra (literatura) revela visualidades.

É por meio da poesia, um dos principais elementos textuais rosiano, que a prosa do escritor mineiro João Guimarães Rosa revela o visual, o oral e o sensório. Em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri⁸ em 25 de setembro de 1963, Rosa afirma que *Cara-de-Bronze*, novela da obra *Corpo de baile*, trata sobre a própria poesia. Entre palavras que tecem essa estória, o escritor mineiro faz brincadeiras que revelam o enigma: “(...) nas páginas 573, 588, 589, 590, o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos”, (ROSA, 2003, p.93). Seguindo a indicação de Rosa, encontramos na novela *Cara-de-Bronze*:

⁸ O tradutor italiano Edoardo Bizzarri foi o responsável por traduzir a obra *Corpo de baile* para a língua italiana e Curt Meyer-Clason a traduziu para o alemão. Apesar de o livro também ter sido traduzido para o francês por Jean-Jacques Villard e ainda para outros idiomas, as correspondências trocadas entre Guimarães Rosa e os tradutores italiano e alemão são as únicas publicadas até o presente momento e acentuam as interpretações que o próprio autor fazia de sua obra. Por esta razão e por darmos ênfase à obra *Corpo de baile*, Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason são as principais fontes dentre os tradutores de Rosa para esta pesquisa.

O vaqueiro Mainarte: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dêle; – depois aquilo deu um silenciozim, dêle, dêle –: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes... *O vaqueiro José Uéua*: No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrêlas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas? (ROSA, 1956, p.573).

Segundo o autor, há entre seus ditos “um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira”, por meio da interjeição do vaqueiro Adino na página 620: “Aí, Zé, ôpa!”. Intraduzível, a expressão, ao inverso da ordem de leitura – da direita para a esquerda –, revela apô éZ ía, a poesia. Um dos “personagens”, *Moimeichego*, também integra as “bobaginhas” rosianas (como ele as denomina ao tradutor), pois simboliza o próprio autor. O nome é a junção de *moi, me, ich, ego*, termos que representam o pronome *eu* em diversos idiomas – ou seja, um *eu* que seria o próprio Rosa, o eu rosiano.

Por meio da poesia e de outras formas de se organizar, a palavra atribui visualidades ao escrito e ao subentendido, divulga ideias e incita a construção de imagens. Pelo caminho inverso, a imagem suscita narrativas, não definitivas ou exclusivas, que admitem múltiplas interpretações, declara o escritor argentino Alberto Manguel (2001). Para ele, as imagens nos informam assim como as histórias. Elas são símbolos, sinais, mensagens e alegorias ou mesmo presenças vazias que completamos com nossos desejos, experiências e sentimentos. Tendo em vista que a imagem admite ser traduzida em palavras, Manguel (2001) sugere uma narrativa da imagem. Logo, o visual concretiza o dizível, provoca interpretações, ressignificações, novas leituras, revelando o que há de complementar nessa interação e de genuíno, particular nos elementos/linguagens.

Linden (2011) destaca os aspectos narrativos presentes na palavra e na imagem classificando essa relação em três tipos: redundância, disjunção e colaboração. A redundância caracteriza-se como nível zero, pois texto e imagem não apresentam nenhum sentido adicional. As narrativas não são idênticas por serem linguagens distintas, mas remetem ao mesmo conteúdo. A linguagem que prevalece, texto ou imagem, não necessita da outra para desenvolver a essência da mensagem e a narrativa é sustentada por uma das duas.

A disjunção, inversa à sobreposição das linguagens, resume-se a uma relação em que palavra e imagem não convergem nem se contradizem. No entanto, é possível que se formem histórias paralelas. Nessa relação, a liberdade interpretativa é vasta e não oferece nenhum direcionamento ao leitor para um determinado sentido.

A exemplo desta relação podemos refletir sobre a obra do artista surrealista René Magritte que propunha o encontro ou a reunião entre texto e imagem, em que essa última o acompanha ao invés de ser comandada por ele. Duas linguagens autônomas que dialogam entre si para construir narrativas próprias. Na obra *Les Deux Mystères* (Os dois mistérios), criada em 1966, o pintor instiga uma discussão em que o cachimbo desenhado prolonga a escrita e não apenas a ilustra para o texto. Segundo Michel Foucault (2014), Magritte redistribui texto e imagem no espaço, onde cada um retorna ao seu lugar, porém os cruzamentos entre o texto e o desenho se manifestam. A dependência recíproca entre ambos, revelada sobretudo pelo “Isto”, gera um enunciado duplamente paradoxal.

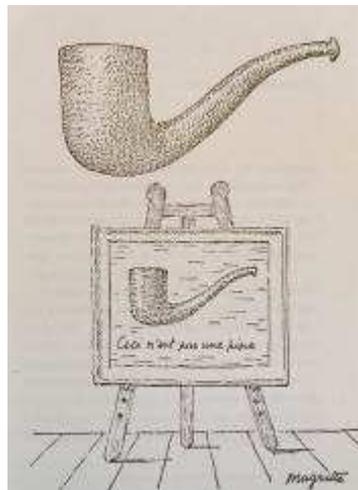


Figura 22: *Les Deux mystères*, de 1966.

Magritte extrapola essa ligação construída durante os espaços da leitura, um vazio incerto, considerado por Foucault (2014, p.34) “uma ausência de espaço, um apagar no ‘lugar-comum’ entre os signos da escrita e as linhas da imagem”. O pintor dedica-se a dissociar semelhança e similitude, rompendo sua equivalência e forçando-a o máximo possível. Para o surrealista, a similitude multiplica afirmações diferentes, é rede aberta, espaço de indefinições, “que faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis, as silhuetas familiares, impedem de ver, tornam invisíveis” (FOUCAULT, 2014, p.61), são “translações sem ponto de partida e suporte” (FOUCAULT, 2014, p.69). Já a semelhança define, “comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa” (FOUCAULT, 2014, p.61), está apenas no pensamento. Em carta a Foucault, datada de 23 de maio de 1966, Magritte explica essas definições:

Parece-me que, por exemplo, as ervilhas possuem relação de similitude entre si, ao mesmo tempo visível (sua cor, forma, dimensão) e invisível (sua natureza, sabor, peso). E a mesma coisa no que concerne ao falso e ao autêntico etc. As "coisas" não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes. Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se

o que o mundo lhe oferece. Ele é tão invisível quanto o prazer e a pena (FOUCAULT, 2014, p.75).

Outro tipo de classificação da relação entre palavra e imagem é a colaboração. Esta carrega a noção de complementaridade, no entanto, Linden (2011) não se apropria desse termo por entender que ele expressa um trabalho em conjunto do texto e da imagem em vista de um sentido comum. Já a colaboração pressupõe identificar o modo como se agrupam diante das forças e das franquezas de cada uma, construindo uma narrativa única. O sentido não se encontra apenas em um dos dois, mas surge da articulação entre texto e imagem. Se as mensagens se apresentam distantes uma da outra, o papel do leitor se torna fundamental para desvendar a significação.

Percebemos a colaboração nas ilustrações de Poty para as capas de Rosa como fruto da integração entre autor e ilustrador, visto que o escritor costumava participar de todo o processo de edição, reedição e publicação de suas obras, inclusive de construção das capas. “Sugeria o feitiço das capas, rabiscava vinhetas e ornatos (...), apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, depois desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que também escolhia” (PEREIRA, 2008, p.121).

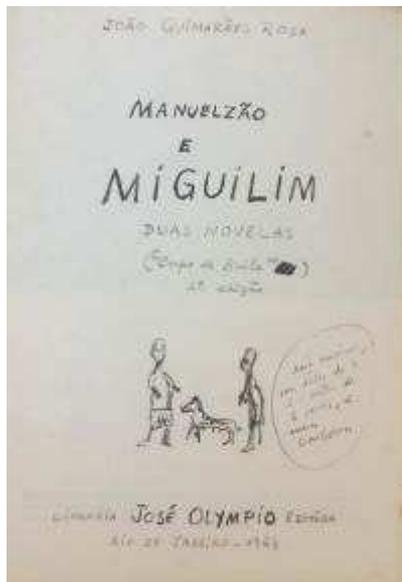


Figura 23: Fac-símile do frontispício da 3ª edição de *Corpo de Baile*.

Preparado por Guimarães Rosa, o esboço da capa do livro *Manuelzão e Miguilim* ainda manda um recado para o artista desenhar: “dois meninos, um deles de 7 e o outro de 8 anos, e uma cachorra” - Nota da Editora (ROSA, 1976, p. XIV). A ideia foi modificada, mas o rascunho se tornou prova da atuação participativa do autor na concepção de sua obra.

3. A ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA: UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *CORPO DE BAILE*

Uma das formas de articulação entre a palavra e a imagem é a ilustração literária. É importante destacar que, desde a Antiguidade, a imagem se associa ao verbal por meio de ilustrações. Um dos exemplos mais conhecidos é o *Livro dos mortos* egípcio, representação visual do julgamento das almas após a morte, aponta Nunes (2015).

No entanto, o livro moderno com o formato que dele conhecemos hoje surgiu do *codex* cuja concepção era abrigar texto, declara Linden (2011). Ao longo da evolução de novas técnicas de impressão e de gravura, como já mencionamos, é que o texto impresso e a imagem gráfica passam a ter diversos modos de associação e a atividade ilustrativa ganha impulso na história.

Contudo, segundo Clio Meurer (2010), doutora em Histoire et sémiologie du texte et de l'image pela Université Paris VII (2008) e especialista nos pintores Joan Miró e René Magritte, as ilustrações acompanham o texto no século XV “à maneira de uma paráfrase gráfica”, privilegiando uma relação mimética entre ambos a fim de suprimir ambiguidades presentes no texto e valorizar descrições e narratividade. “[...] o artista que se investia no livro geralmente buscava transferir para sua própria linguagem a progressão do texto” (MEURER, 2010, p.2).

Meurer (2010) conta que as transformações no livro ilustrado só começam a ocorrer no final do século XIX, quando artistas passam a ilustrar textos de poetas e escritores na busca de desenvolverem uma nova poética. A ilustração acompanha as mudanças na literatura e nas outras artes. A pesquisadora aponta como marco a união entre o pintor e artista gráfico francês Édouard Manet e o poeta francês Stéphane Mallarmé em seu livro *L'Après-midi d'un faune* (1876). Nesse período de transformações, o ilustrador se esforça para criar novas relações com o texto.

A miríade de possibilidades criativas que então se abre ao ilustrador apenas coloca de forma mais evidente o grau de complexidade envolvido nesse tipo de processo de tradução intersemiótica⁹. O ilustrador, como intérprete, não se posiciona apenas entre dois sistemas de signos de naturezas diferentes – verbal e visual –, mas entre um texto poético e a criação de um elemento visual radicalmente novo. (MEURER, 2010, p.2).

⁹ Cunhado por Roman Jakobson, o termo consiste na interpretação de signos verbais em signos não-verbais. Ainda neste capítulo, o conceito será aprofundado.

Conforme assinalamos anteriormente, a propagação das poéticas modernas marca o Brasil na década de 1930 tanto nas artes literárias como nas plásticas, declara Nunes (2015, p.3), e as editoras são uma das maiores fomentadoras:

Na literatura, o grande impulso dado às vertentes modernas foi também possibilitado pelo crescimento e multiplicação das casas editoras, especialmente daquelas interessadas em difundir a produção cultural brasileira não apenas no campo literário, mas também no âmbito das artes visuais.

A ilustração está inserida nesse processo. O termo ilustração não pressupõe uma imagem a serviço do texto. Pelo contrário, entendemos ilustrar no seu sentido referente a tornar ilustre. Assim o pintor René Magritte considerava a ilustração, pontua Meurer (2010).

Anabela Gradim (2007, p.189) defende que palavra e imagem “se requerem e iluminam mutuamente”, enfatizando dois aspectos: “imagens sem palavras são mudas” e “palavra – por via da metáfora e do índice – não dispensa a imagem que a ilumine”.

Quanto à dependência da imagem à palavra, a pesquisadora relembra as três funções na linguagem propostas por Karl Bühler: representação ou descrição (por via do símbolo), expressão (em que signo é sintoma) e apelo (expresso pelo sinal). Tendo em vista essas funções, Gradim menciona que Gombrich se questionou sobre a capacidade da imagem em realizar cada uma delas e constatou que ela é suprema para o apelo, mas questionável à expressão e incapaz para descrição. “[...] uma imagem suscitará instantaneamente repulsa, medo ou deleite; ao passo que uma comunicação verbal nunca produziria os mesmos efeitos tão imediatamente” (GRADIM, 2007, p.196). Assim, as imagens precisam das palavras para as funções expressivas e, sobretudo, descritivas.

Sobre a premissa de que a palavra depende da imagem, Gradim (2007) oferece duas sugestões para atestar essa dependência. A primeira é a de que a linguagem tem na imagem uma etapa configuradora de significado. Este, por sua vez, não se localiza nas denotações, mas sim no conjunto de conotações que o processo do signo forma – originando interpretantes ao longo da semiose infinita¹⁰. “O significado de ‘bolo’ é não apenas a denotação, mas todas as conotações que o termo convoca num determinado sujeito, e essa ‘biblioteca’ conotativa, do meu ponto de vista, é de natureza imagética, muito mais que conceptual” (GRADIM, 2007, p.198).

A segunda sugestão propõe que a invenção semântica e extensão dos sentidos são realizadas pela metáfora, considerada uma imagem originada pela linguagem verbal e que

¹⁰ Conceito de Charles Sanders Peirce que consiste em um processo infinito de interpretação de um signo em outro mais evoluído em que o significado daquele signo será sempre um outro signo.

gera semelhanças em contextos diferentes. “A metáfora não é então uma figura ornamental, pois implica o processo de criação de sentido para lá dos usos habituais da linguagem”, declara Gradim (2007, p.198). E acrescenta que sendo “Chave da inovação linguística, da extensão linguística, da extensão dos sentidos no mundo, a atribuição metafórica é predicativa e estrutura-se a partir do choque entre o dissemelhante [...]”, por isso, a imagem é fundamental para a riqueza da palavra sendo preciso “escutar essas imagens que trabalham por dentro das palavras, tornando-as vivas” (GRADIM, 2007, p.199).

Quanto às capas ilustradas por Poty, podemos considerar os entrecruzamentos do desenho e do escrito. Ambos em direção a uma mesma narrativa, prenhe de similitudes como também de distorções, decorrentes das limitações e das resistências de cada linguagem ao serem expressas, concretizadas e “informadas” sobre o papel. A ilustração dialoga com o texto configurando significado e produzindo uma nova leitura.

3.1. Ler é ver imagens

Designar e desenhar não se sobrepõem, mas sim se entrecruzam. É nas lacunas presentes dentro dessas duas linguagens autônomas e interdependentes que a leitura é concebida:

Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação (FOUCAULT, 2014, p.33).

Ler implica ver imagens. O escritor italiano Ítalo Calvino (1990, p.108) sublinha que a visibilidade é a uma das faculdades humanas fundamentais e a define como “capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens”. Para ele, há dois tipos de processos imaginativos, um que parte da palavra para chegar à imagem visiva, e outro, da imagem visiva à expressão verbal. Geralmente, o que ocorre com a leitura é o primeiro processo, pois ao lermos um romance ou uma reportagem, conforme a eficácia do texto, é possível que sejamos levados a ver a cena ou fragmentos dela, até alguns detalhes, diante de nossos olhos.

Ao tratar a visibilidade a partir do verso de Dante no “Purgatório”, que diz chover dentro da alta fantasia, Calvino (1990, p.97) discorre que “a fantasia, o sonho, a imaginação é

um lugar dentro do qual chove”, ou seja, formam-se imagens dentro do “espírito”, da mente de quem vê. O escritor, além de ver, ainda intenta gerar a imagem visiva no leitor pela expressão verbal.

Calvino (1990) afirma que seu processo busca unir a formação espontânea das imagens e a intenção do pensamento discursivo. Ao idealizar um conto, ele descreve que as imagens são o primeiro elemento que se apresenta. Ricas em significados, suas potencialidades implícitas revelam o conto que trazem em si. “Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições.” (CALVINO, 1990, p.104). Ao se tornarem mais nítidas em sua mente, ele inicia a escrita, a “tradução em palavras”, e, neste instante, ao “pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta (...) Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás.” (CALVINO, 1990, p.105).

As soluções visuais são determinantes a ponto de ora decidirem situações que nem o pensamento nem a linguagem escrita resolveriam, porém, mesmo sendo da imaginação visiva o impulso inicial, o raciocínio verbal impõe sua lógica mais cedo ou mais tarde. Calvino (1990, p.114) observa:

(...) todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.

No entanto, diante do que já chamamos de perfídia do objeto, ou seja, de suas resistências em ser transformado para um outro formato, podemos considerar que nesse processo de tradução de imagens visivas para expressão verbal permanece uma grande parcela dessas imagens dentro da mente. Douglas Hofstadter *apud* Calvino (1990, p.103) ressalta esse aspecto:

Admitamos, por exemplo, um escritor que esteja tentando transmitir certas idéias que para ele estão encerradas sob a forma de imagens mentais. Não estando totalmente seguro de como essas imagens se harmonizam em seu espírito, vai procedendo por tentativas, exprimindo-as ora de um modo ora de outro, para chegar finalmente a uma determinada versão. Mas sabe acaso de onde tudo isso provém? Apenas de maneira vaga. A maior parte da fonte permanece, como um iceberg, imersa profundamente em água, fora de vista, — e ele sabe disso.

Portanto, a escrita e o desenho podem ser percebidos como atos de escolha, em que é preciso fazê-los para transferir as imagens mentais à linguagem desejada. Flusser (2014)

considera que os gestos, em geral, são um ato de liberdade, uma vez que são escolhas, necessitam de intenção. Entre eles, o filósofo trabalha o gesto de fabricar, de ouvir, de escrever, dentre outros, mas não se pronuncia sobre ler, atenta-nos Gabriela Reinaldo, em seu ensaio *Gesto e liberdade* (2011). O silêncio do filósofo faz emergir de nós múltiplas leituras.

Permite-nos considerar que ler, seja o traço da figura ou o desenho das palavras, também é ato de liberdade, por ser escolha. Em vista disso, o processo em que Poty apreende o texto rosiano para interpretá-lo em imagens, pode ser percebido como um ato de leitura.

De acordo com o escritor Valêncio Xavier (1994), esse gesto está implícito na tarefa do ilustrador, pois “é preciso que ele [o ilustrador] receba um recado do texto, é preciso que ele saiba ler” (XAVIER *apud* LOPES, 1988, p.2). Ele ressalta que a leitura é o suprasumo do ilustrador de livros.

Com Poty não poderia ser diferente, ele é um ilustrador-leitor. Conforme Carollo (1997, p.1-2), leitura e gravação marcam a carreira do artista, além de considerar natural o seu percurso “iluminando” obras dos principais escritores brasileiros, uma vez que era leitor ávido desde a adolescência.

Traços comuns, preferências, unem os escritores que ilustrou, permanecendo sempre a consciência diante da especificidade do texto, como fator que acaba determinando a ausência de uniformidade em sua tarefa de ilustrador. Ora o texto exige uma solução mais linear, ou então a narrativa solicita recursos que exploram procedimentos situados no interior da enunciação (foco narrativo, planos temporais, metalinguagem, funções e sequências decisivas). O ilustrador pesquisa, documenta. Porém o fundamental em seu trabalho, é o ato de filtrar. (...) Como dissemos, o fundamental é o elemento estranho que introduz na realidade, o ponto de vista que introduz um ritmo intruso no cotidiano, seja ele o mais sentimental, a exemplo de suas leituras curitibanas. Este direcionamento, que acaba penetrando em grande parte de seu trabalho, resulta de um interesse sempre presente: a sedução pelo fantástico.

Ao extrair o fantástico do ordinário, do cotidiano, Poty transfere seu olhar para suas ilustrações. A pesquisadora Paula Viviane Ramos (2007) descreve que o processo criativo de Poty se concretiza da seguinte maneira: ele inicia com uma leitura atenta que poderia se repetir quantas vezes necessário; em seguida, caso seja possível, o ilustrador visita a paisagem ao qual o texto se refere a fim de perceber as especificidades do lugar como os tipos humanos, o cheiro das flores, da terra, o sabor da comida. A partir de percepções não apenas literárias, mas humanas, ele cria suas imagens. O ilustrador conta que seus desenhos literários se concretizam a partir da leitura, a qual define como a primeira etapa. Caso se interesse pelo texto, imerge por meio da busca em reproduzir a atmosfera, as personagens descritas e as situações. “Às vezes até sem nenhum interesse, nenhuma intenção de publicação, mas pelo

prazer próprio. Tenho dezenas de livros que ilustrei para mim” (POTY *apud* LOPES, 1988, p.2).

Sobre suas ilustrações para textos longos, como para as obras de Guimarães Rosa, o ilustrador afirma o seguinte:

Eu leio e escolho um ou outro ponto que me pareça significativo uma tachação de tal e tal ponto, eu mesmo escolho. Guimarães Rosa, acho que se divertia tanto quanto eu! Em “Grande Sertão Veredas”, em que ele pediu aquela série de mapas, modificava no dia seguinte, queria um cavalo mais acima, um fuzil mais abaixo, esse não foi ilustrado, né? Não tem ilustração, o livro. Só tem esses mapas e a capa. Nos outros, ele me deixou inteiramente livre, foi ilustração à minha conta. (POTY *apud* LOPES, 1988, p.4)

Sendo fruto de escolha ou de filtro, o papel do ilustrador é um ato de liberdade. Por meio dele, criam-se imagens visivas que guiam para a expressão verbal. Contribuição para o texto, um complemento, a ilustração de Poty leva “às últimas consequências a atividade literária através da sua projeção visual”, destaca o escritor Fernando Sabino (*apud* LOPES, 1988, p.3). Desse modo, Poty ilumina em flashes a língua imagética de Rosa ao leitor, apontando para mistérios sem os elucidar. Dentro do espaço de abstração e da rede aberta das similitudes, as relações de designação e representação se enlaçam por meio do texto de Rosa e da ilustração de Poty.

3.2. Traduzir é conviver

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o tradutor quem, de fato, acertou restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara...

João Guimarães Rosa, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.*

Em correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, datada em 4 dezembro de 1963, João Guimarães Rosa percebe seu processo de escrita como uma tradução do plano das ideias. A interpretação, seja do “mundo astral” ao papel ou do texto à imagem visual ou mesmo de um idioma ao outro, é um ato de imersão.

O escritor e tradutor paulista Haroldo de Campos (2010), ao tratar sobre a tradução entre línguas, considera enriquecedor o mergulho na língua estrangeira que se dá no momento

da tradução e entende que confrontar a literatura brasileira com a experiência de outras literaturas amplia seus horizontes. É preciso submeter a língua ao contexto da estrangeira, ao espírito da obra, propõe Campos (2010, p.99), citando o filósofo e escritor Rudolf Pannwitz:

Nossas versões, mesmo as melhores, partem de um princípio falso. Pretendem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em lugar de sanscritizar o alemão, grecizá-lo, anglizá-lo. Têm muito maior respeito pelos usos de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira... O erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao impulso violento que vem da língua estrangeira.

Traduzir é um ato de amor, define Bizzarri (*apud* ROSA, 2003), pois em meio aos limites e necessidades de cada língua, traduzir é “praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; (...) trata-se de se transferir por inteiro numa outra possibilidade” (BIZZARRI *apud* ROSA, 2003, p.19). Em carta a Rosa datada de 2 de dezembro de 1962, o tradutor italiano considera que isso só é possível porque há um “*discorso universale*” interior que fundamenta todo idioma.

Curt Meyer-Clason, em entrevista de 19 de março de 1996 sobre seu encontro com Guimarães Rosa, relembra que para Rosa, “traduzir é conviver”. Segundo Meyer-Clason (2003) logo quando se conheceram pessoalmente em Munique, no ano de 1962, ao tratarem sobre o tema tradução, Rosa fez dessa assertiva suas primeiras palavras, o que para o tradutor alemão dispensa interpretação. Ele explica o porquê: “Conviver literalmente, não somente com o país, com seu clima geográfico, mas também existencialmente, identificar-se com o teor e o tom da frase, da evocação do mundo do sertão na sua dimensão mítica e mística”. (MEYER-CLASON *apud* ROSA, 2003, p.47).

Por outro lado, há especificidades linguísticas que impossibilitam a tradução de um idioma a outro. Há, nelas, verdades intraduzíveis, ou seja, “uma realidade idiomática está velada diante de outra, de tal maneira que não se pode penetrar esse véu. (...) Cada língua guarda em si uma verdade interior que não pode ser traduzida”, afirma Rosa em entrevista a Günter Lorenz (1991, p.87). Ele considera que o confronto com a língua original deve ser feito “linha por linha, palavra por palavra, vírgula por vírgula, PENSAMENTO POR PENSAMENTO. Muita coisa, naturalmente, terá de perder-se, de evaporar-se, por intraduzível. Mas que não sejam as coisas vivas, importantes”, revela o autor em correspondência a Meyer-Clason, em 17 de junho de 1963 (ROSA, 2003, p.116).

O escritor mineiro chega a reconhecer a dificuldade possivelmente vivida por Bizzarri ao traduzir seu livro, neste caso *Corpo de baile*, em carta ao tradutor datada de 11 de outubro de 1963:

(...) vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (ROSA, 2003, p.38-39).

Por essa razão, traduzir requer ora a permanência do nome na língua original, ora a adaptação de uma parte da palavra ou mesmo a invenção. Nesse sentido, Rosa sugere essas alternativas ao tradutor italiano (2003, p.38-39):

V. deixando uns como estão, e traduzindo outros. Ou mesmo, “inventando”. Quando entra seu “critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico” fico alegre e tranquilo. Nele é que eu, sinceramente, confio. (...) Haverá casos, também, em que V. já viu que o bom, de mais vivo efeito, é a solução mista — conservar uma parte e traduzir o resto (...) Assim, de momento, por exemplo, quer-me parecer que estes lucrariam, talvez, ficando no original (...) Outros teriam de traduzir-se (...) Ou traduzadaptar-se (...).

“Traduzadaptar-se”, conforme Guimarães Rosa nomeia esse processo, pode se aproximar do que para Campos (2010) é a interpretação: um “traduzir sob o signo da invenção”, ou seja, um ato que vai além da tradução convencional, apegada a léxicos e sintaxes, tornando-se uma forma de crítica. Por seu cunho inventivo, o escritor paulista a concebe como *transcrição*, tradução criativa e recriação.

Podemos pensar o conceito de transcrição para além da tradução entre línguas. Os processos de tradução entre diferentes sistemas sógnicos também requerem boa dose de inventividade e interpretação. Em outras palavras, a transmutação ou tradução intersemiótica revela-se uma transcrição, uma interpretação sob o signo da invenção. No caso do diálogo entre a imagem criada por Poty para o texto rosiano – que é prenhe de imagens –, ao transformar expressão verbal em imagem visiva, a ilustração literária de Poty se torna uma tradução entre sistemas sógnicos diferentes, pois transcria o texto literário rosiano ao “traduzadaptá-lo”.

Criado por Roman Jakobson¹¹ (1975) e discutido no âmbito da arte contemporânea por Júlio Plaza (2010), o conceito de tradução intersemiótica concerne ao processo de interpretação de um sistema sógnico em outro, possibilitando a tradução criativa de uma

¹¹ O linguista Roman Jakobson (1975) define tradução como a interpretação de um signo verbal e estabelece três formas de interpretá-lo: tradução intralingual ou reformulação; tradução interlingual ou tradução propriamente dita; e tradução intersemiótica ou transmutação. Tanto para um linguista quanto para um usuário da palavra, “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído” (JAKOBSON, 1975, p.64). A tradução intralingual ou reformulação consiste em interpretar um signo por outro da mesma língua; a tradução interlingual ou tradução propriamente dita é feita de um idioma a outro, de uma língua a outra; e, a tradução intersemiótica ou transmutação corresponde à interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. “Nenhum espécime linguístico pode ser interpretada pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema” (JAKOBSON, 1975, p.66).

estética para outra. É possível pensar a tradução para além dos limites da língua a fim de alcançar outros horizontes de linguagens.

Além de dialogar com Jakobson, Plaza (2010) também se apoia no conceito sógnico de Charles Sanders Peirce, sobretudo no que o autor denomina *semiose infinita* — processo ininterrupto de interpretação de um signo em outro mais evoluído em que o significado daquele signo será sempre um outro signo —, a fim de refletir a tradução de cunho intersemiótico como forma de arte e como prática artística. Plaza refere-se à tradução como a mais atenta forma de leitura e reflete sobre o conceito de tradução para além da arte e das linguagens, abordando a tradução como pensamento.

É propriedade da imagem, que tem ligações etimológicas com imaginar e imaginário, comunicar além de sua intenção primeira ou manifesta. Como tal, a ilustração encontra-se impregnada de narrativa, poesia e prosa, elementos que permitem aproximações com outras linguagens, como é o caso da literatura. Poty tem no desenho entalhado sobre o metal sua forma de expressão e, a partir dessa técnica, imprime em gravura a prosa poética de Rosa, gerada em meio às limitações e aproximações presentes em ambas as linguagens.

Suas criações também se comunicam pelo valor que dão à vida, ao ordinário. Poty tem no cotidiano a inspiração de seus temas, assim como Rosa. “Corps (*Corpo de baile*) é tão multifacetado e tão eminentemente acessível porque no fundo trata do cotidiano — e nisso reside a sua grandeza”, sublinha Meyer-Clason (ROSA, 2003, p.221)

Sobre as ilustrações para a obra de Guimarães Rosa, Cassiana Carollo (1997) destaca o “fenômeno integrativo da tarefa de ilustração” de Poty, presente também nas obras de outros escritores que ele ilustrou. Para a crítica de arte, o fenômeno é fruto de um processo criativo centrado na tensão entre o visual e o verbal. A palavra inquieta-o e a imagem o leva a perscrutá-la, tendo criado um conto sem palavras intitulado *A Visita do Velho Senhor*: “Talvez, nele, a experiência culminante de uma possível trajetória. Mas as veredas continuam em novas leituras-traduições, nas imagens para manchetes de jornal, nas narrativas sintetizadoras dos murais” (CAROLLO, 1997, p.2).

Tendo em vista que a imagem amplia o texto narrativo e, este, por sua vez, também expande a narrativa imagética, a análise do desenho literário implica elementos da própria ilustração como também do texto, uma vez que seus sentidos são autônomos e, ao mesmo tempo, complementares.

As tensões existentes entre palavra e imagem são realçadas na obra de Magritte, que dedicou sua atenção à interface entre esses sistemas de signos, por meio da qual a palavra

pode exercer papel de imagem e vice-versa. No trabalho intitulado *Les mots et les images* (1929), Magritte atesta que quando um objeto encontra sua imagem, ele encontra seu nome: “Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens (...) As figuras vagas têm um significado tão necessário e perfeito quanto as precisas¹²” (MAGRITTE, 1929, p.1-2).

A confluência entre palavra e imagem nas ilustrações literárias de Poty permite-nos dizer que o tradutor recria processos sógnicos apreendendo narrativas visuais, mentais, orais, textuais e reinterpretando-as. Poty, em seu percurso artístico, exerce papel de tradutor. Em geral, traduzindo o vivido, cenas que observa, instantes que lhe tomam o olhar. Ele expressa-se com gravuras, seja através da xilogravura (madeira), da litografia (pedra) e da calcografia (metal). Poty desenha o ordinário, extraindo plasticidade por meio do entalhe, sobretudo no metal. Personagens e momentos ordinários traduzidos plasticamente.

Em tudo que sua mão executa, sua bússola criadora sempre aponta o desenho. Antes de tudo é um artista que se expressa pelo desenho de forma espontânea, que faz parte de sua vivência física. É dele que parte para a criação de toda a sua obra de diferentes técnicas que emprega materiais diversos para seu dizer. [...] As figuras que representa são do homem, que não usa sabonete ou pente para posar, que não se maquila para parecer mais belo ou mais miserável; os figurantes de seus trabalhos estão plantados na terra, por isso os pés têm tanta importância. Enquanto outros olham de longe seus personagens, vêem suas formas externas, ele tem necessidade de viver suas vidas, exprimir o que está representado dentro pela forma exterior (DASILVA, 1980, p.9).

Ao observar o vivido e interpretá-lo, Poty o transcria. Sob a ótica de uma tradução entre linguagens, realçamos, neste estudo, a transmutação da linguagem verbal (que já contém o germen de muitas imagens) para a imagética, do escrito ao desenhado, do texto para o desenho, de Rosa a Poty, e deste ao leitor, que criará outras estórias, percebendo a tradução como consequência da extensão de horizontes estéticos.

3.3. A imagem se vale do muito que não deveu caber

A obra rosiana é fecunda, gerando a cada leitura novas descobertas. Elas podem estar associadas às estórias como também ao caminho múltiplo de formas e linguagens que o texto de Rosa nos leva. Tendo em vista as aproximações e os afastamentos entre linguagens, faremos uma leitura dos desenhos de Poty na primeira edição da obra rosiana *Corpo de Baile*,

¹² Tradução livre: “Um objet reencontre son image, um objet reencontre son nom. Il arrive que l’image et le nom de cet objet se rencontrent (...) Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images (...) Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises” (MAGRITTE, 1929, p.1-2).

lançada em 1956, e na terceira edição, versão definitiva, de 1964, ambas publicadas pela Livraria José Olympio Editora.

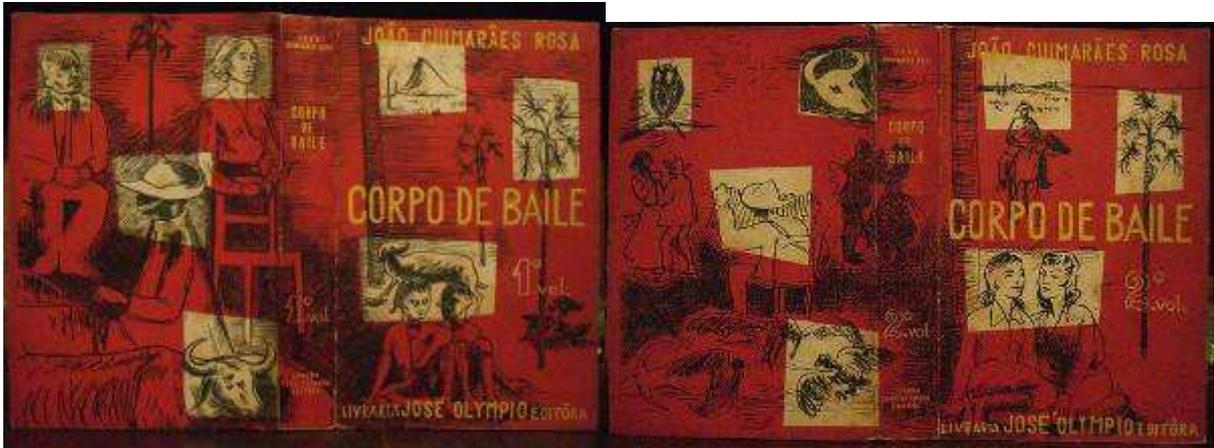


Figura 24: Frontispício *Corpo de baile*; Vol.1 e Vol.2 (1956).



Figura 25: Capa de *Manuelzão e Miguilim*.

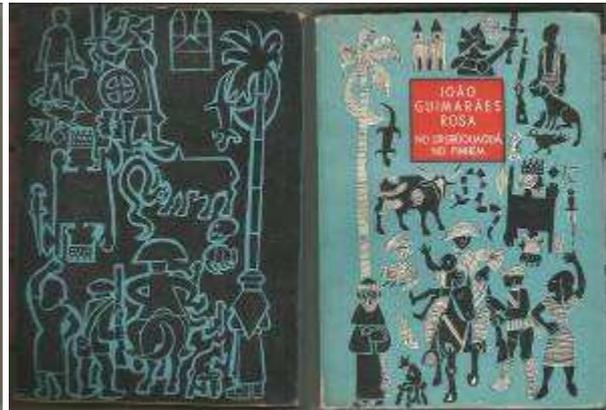


Figura 26: Capa de *No Urubuquaquá, no Pinhém*.

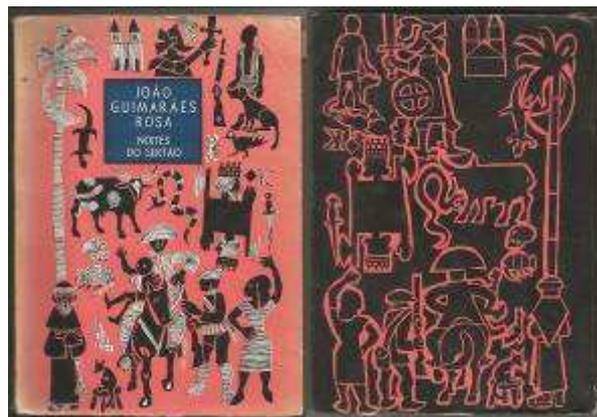


Figura 27: Capa de *Noites do sertão*.

O método de leitura que baliza esta pesquisa é oriundo do nosso olhar sobre as obras de Poty Lazzarotto e de João Guimarães Rosa, que durante o percurso se desvendam em novos conteúdos. As ilustrações literárias de Poty, àqueles que não conhecem as histórias de

Rosa, podem ser apreciadas apenas como uma sugestão introdutório ao que virá no texto, um elemento paratextual. No entanto, aos entusiastas da obra rosiana, as revelações do desenho de Poty com o texto de Rosa se expressam em múltiplos caminhos, em meio a um encadeamento em que imagem se cria no texto e vice-versa.

Em *Sagarana*, *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile* e *Estas Estórias*, Poty contribuiu com suas ilustrações. Diante da variedade de obras rosianas traduzidas em imagens pelo ilustrador, escolhemos os títulos que correspondem à obra *Corpo de baile*, uma vez que possuem as mesmas estórias, porém apresentam diferentes ilustrações e formatos.

O caráter fecundo das ilustrações de Poty e das estórias rosianas se firma ainda mais diante do acompanhamento que Rosa dedicava a cada um de seus livros, tornando-os projetos repletos de complexidade em que os elementos paratextuais iam além de uma indicação de leitura.

A primeira edição, de 1956, contém sete novelas divididas em dois volumes. No volume um, são “os poemas” (como foi nomeado no índice da edição): *Campo geral*, *Uma estória de amor*, e *A estória de Lélío e Lina*; e no volume dois, *O recado do morro*, *Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)*, *Cara-de-Bronze*, e *Buriti*.

Além de nomeá-las poemas e novelas, Rosa chama de contos somente *Uma estória de amor*, *O recado do morro*, e *Cara-de-Bronze*. As demais estórias, tais como *Campo geral*, *A estória de Lélío e Lina*, *Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)*, e *Buriti*, o autor trata como romances.

Já a versão de 1964, divide a obra *Corpo de baile* em três livros autônomos, chamados pela escritora Raquel de Queiroz (na orelha dos tomos) de “volumes coloridos”: *Manuelzão e Miguilim* (contendo o romance *Campo Geral* e o conto *Uma estória de amor*), *No Urubuquaquá, no Pinhém* (composto pelos contos *O Recado do Morro* e *Cara-de-Bronze*, e o romance *A estória de Lélío e Lina*) e *Noites do sertão* (formado pelos poemas *Lão-dalalão* e *Buriti*). Esse formato se tornou a versão definitiva, abrigando o título inicial, *Corpo de baile*, como um subtítulo que não se encontra na capa, apenas na folha de rosto, abaixo do título principal e entre parênteses.

Segundo o escritor, em carta a Bizzarri datada em 3 de janeiro de 1964, a mudança, apesar de apresentar os livros de forma autônoma, mantém sua unidade mediante o subtítulo *Corpo de baile*; a mesma capa para os três tomos, em que variam pelas cores grená-arroxeadas ou bordeaux, azul, e encarnado ou escarlate, como Rosa as define; e a explicação do desdobramento em três tomos na lista de obras do autor com a indicação dos livros.

3.4. Sobre traços e palavras: a primeira e a terceira edição de *Corpo de baile*

Nos desenhos da capa do primeiro volume de 1956, identificamos, no canto superior esquerdo, uma montanha atrás de um tronco e uma árvore sem copa, seca; no lado direito um pouco abaixo, a copa de uma árvore, uma palmeira, o buriti; abaixo dela, no começo do seu caule, fora do destaque branco, há pássaros que parecem comer; na parte inferior à esquerda, encontram-se dois meninos sentados, encostados um no outro à frente de um cachorro, que olha para o lado oposto ao qual o corpo se dirige, no mesmo sentido do olhar de um dos meninos. O garoto à direita do observador tem o rosto escurecido, como uma sombra sobre suas feições.

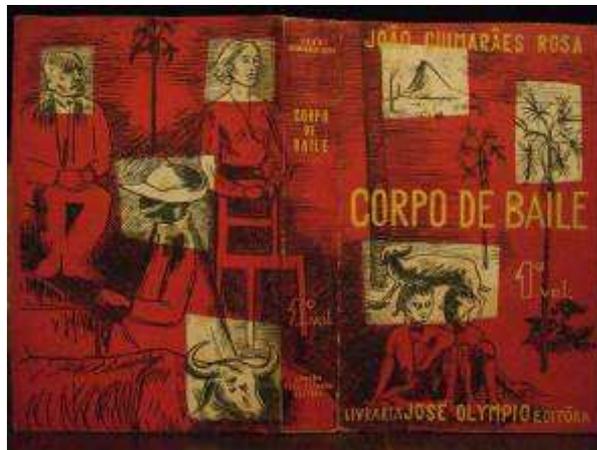


Figura 28: Capa e contracapa de *Corpo de baile* - Volume 1

Na contracapa, há continuidade da imagem através de um touro, de um homem e de uma mulher, cujos olhares seguem a mesma linha invisível que direciona os olhos e rostos do menino e do cachorro. O homem sentado, situado no canto superior esquerdo, tem feições de um idoso. Ao lado direito, uma mulher está em pé apoiada atrás de uma cadeira. Seus olhares e a posição de suas cabeças estão semelhantes (o rosto voltado levemente para a direita de quem os olha) como se observassem o mesmo ponto, ao qual o espectador não tem acesso. Seus rostos estão enquadrados no branco e, entre eles, encontra-se uma palmeira em fundo vermelho com hachuras a sua volta que lhe conferem realce. No centro, há o perfil de um homem com um chapéu que cobre seus olhos e faz sombra sobre as suas feições, possivelmente um vaqueiro, olhando diretamente para o lado esquerdo, oposto aos demais. Fora do quadro branco, em vermelho, vê-se que ele está montado sobre um cavalo. Na parte inferior direita, uma cabeça de boi é ressaltada diante de todo o seu corpo em fundo vermelho. Com o olhar na direção da maioria, o boi tem sua cabeça levemente inclinada, como o homem e a mulher citados acima.

Já no segundo volume dessa edição, percebemos estruturação semelhante. Na capa, o desenho de duas mulheres conversando em maior destaque, seus rostos em quadros brancos, uma delas usando botas; uma palmeira localizada no mesmo lugar na capa do primeiro volume, mas apenas a palmeira, sem os pássaros próximos ao chão; e uma paisagem que remete ao sertão, porém desta vez com um homem montado sobre um cavalo. Na contracapa, figura um tocador e cantador no centro do desenho virado para dois casais que dançam; ele está de costas para quem o observa e para aves que comem uma carcaça. Ainda há, no topo do desenho, uma coruja à esquerda e um crânio à direita do observador da imagem.

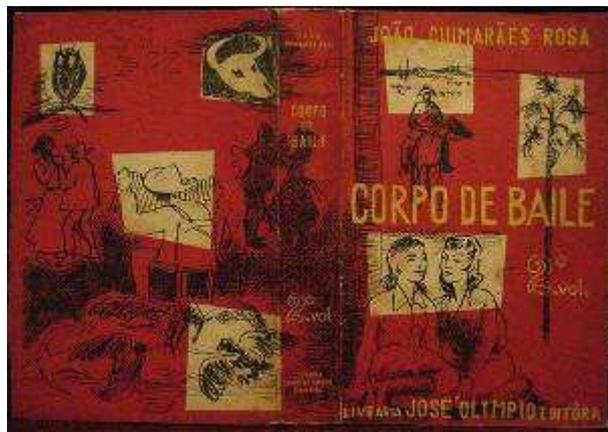


Figura 29: Capa e contracapa de Corpo de baile - Volume 2

A edição de 1964 possui a mesma capa para os três livros que diferem apenas pelas cores. Por isso são chamados de volumes coloridos pela escritora Rachel de Queiroz. A primeira vista, os desenhos parecem dispostos aleatoriamente. No entanto, a imagem de maior destaque, centralizada na base, é a de um menino em cima de um cavalo acompanhado por um homem, ao lado de outro que segura uma espingarda, de uma mulher com a mão na cintura e um dos braços erguido, de um gato, um revólver, um frei e um tatu acompanhado por uma caveira.

Além desses elementos, há ainda uma palmeira que ocupa as extremidades verticais da capa (do topo até a base do desenho); no meio da folha, um lagarto, um boi, uma cobra, um rei (indicado pelo K e pela coroa), um punhal cujo punho é um pássaro e uma borboleta compõem essa metade; e, no topo, uma igreja, um cavaleiro com armadura, uma espingarda, e um menino com um cachorro e um pássaro.

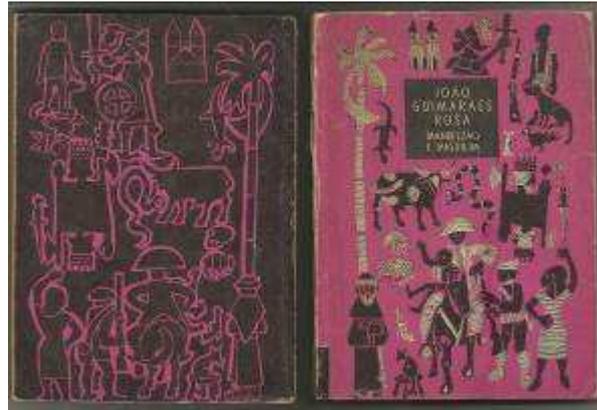


Figura 30: Capa e contracapa de *Manuelzão e Miguilim*

Rosa (2003, p.95), ao ser questionado sobre a ordem das histórias na tradução alemã, declara a Curt Meyer-Clason, em carta datada de 12 de dezembro de 1962, a relevância de *Campo Geral* permanecer sempre como a primeira história de *Corpo de baile*: “O mais importante, a meu ver, é que, em qualquer caso, o Primeiro Volume se inicie com a novela ‘CAMPO GERAL’, por ser a de um menino, a mais abrangedora de aspectos, revelando logo melhor a região e compediando a temática profunda do livro, de certo modo”.

Em entrevista a Ana Luiza Martins Costa, realizada no mês de novembro de 1996, o gravador contou como se deu a parceria para as “roupagens” de *Corpo de baile*:

Rosa dava as ideias, sugeria os temas, mas raramente desenhava. Só quando havia um passarinho que eu não conhecia, ele tirava os óculos e fazia uma coisinha bem tosquinha, mas exata. Só depois dessas conversas é que eu desenhava. Ele descrevia, dizia o que queria e eu me virava pra resolver o assunto (POTY *apud* PEREIRA, 2008, p.120).

A partir da confluência entre os autores do texto, Rosa, e da imagem, Poty, na criação dos desenhos literários, junto à importância que o escritor mineiro atribui à história *Campo Geral*, acreditamos que a imagem de maior destaque na capa do primeiro volume de 1956 e de 1964 correspondem a essa novela.

Na primeira, encontram-se dois meninos e, atrás deles, olhando na mesma direção que uma das crianças, o cachorro nos remete à cadela Pingo de Ouro, “uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo [Miguilim]” (ROSA, 1956, p. 21). Preferida de Miguilim entre todos os outros cachorros que lá havia, a cadela é doada a tropeiros junto com seu único filhote, e desperta no menino uma tristeza imensa, de “chorar de braços” e “soluçar muitas vezes”. Após ouvir uma história parecida com a sua sobre uma cuca achada no mato por um Menino e, logo em seguida assassinada por outros, mesmo sem saber o que seria uma Cuca, Miguilim passa a cantar sua tristeza e nomeia de Cuca, a cadela Pingo-de-Ouro.

Na imagem, ambos olham para a mesma direção, o que nos sugere uma relação de semelhança entre eles, que está além do afeto mútuo: a deficiência em enxergar o mundo, já que havia suspeitas de que a cadela estava ficando cega e, Miguilim, por sua vez, descobre-se míope ao final da narrativa.

O outro rapaz, que olha para Miguilim, poderia ser Dito, irmão preferido e mais novo que o protagonista. No livro, há várias cenas de conversas entre Miguilim e Dito. Alguns trechos em que são narrados esses diálogos, demonstram a cumplicidade entre os dois irmãos.

O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo o juízo. E gostava, muito, de Miguilim. Quando foi a estória da Cuca, o Dito um dia perguntou: - ‘Quem sabe é pecado a gente ter saudade de cachorro?...’ O Dito queria que ele não chorasse mais por Pingo-de-Ouro, porque sempre que êle chorava o Dito também pegava vontade de chorar junto (ROSA, 1956, p.23).

Com sensatez e sagacidade, Dito percebia mais o que se passava entre os adultos, sempre ouvindo “conversas tôdas das pessôas grandes”. “(...) Dito sabia tanta coisa tirada de ideia, Miguilim se espantava” (ROSA, 1956, p. 74). Já Miguilim não queria crescer, tornar-se “pessôa grande”, “a conversa das pessôas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas” (ROSA, 1956, p. 39). O menino de oito anos preferia contemplar os pássaros e observar a sutileza do gato Sossõe, que chegava “sem bulir com o ar (...) os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro doutra, dentro outra, até não ter fim” (ROSA, 1956, p. 39).

Reforçando essa aproximação de Miguilim com pássaros e o gato, a capa de 1964 possui esses elementos nas ilustrações. Em destaque, um menino que supomos ser Miguilim, ao lado de Pingo-de-Ouro e, logo abaixo deles, um pássaro, que representa a relação do menino com as aves. Na parte inferior, o desenho de um gato indica Sossõe.

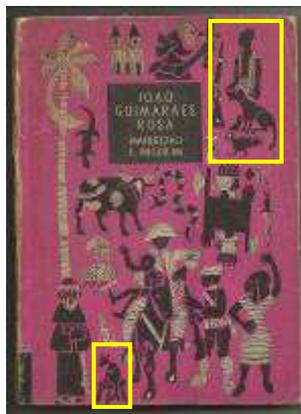


Figura 31: Capa de Manuelzão e Miguilim, versão definitiva de *Corpo de baile* a partir de 1964.

Na base do frontispício, o desenho de maior destaque é o de um menino acompanhado por um homem montado a cavalo. Tendo em vista a importância de Campo Geral “abrindo” o *Corpo de baile*, imaginamos que esse desenho diz respeito às figuras de Miguilim e do doutor José Lourenço, que lhe dá o diagnóstico de miopia e o leva para a cidade. A cena sugere a passagem em que Miguilim se despede de todos, sobretudo da Mãe e do Tio Terez, ambos representados pelo homem e mulher que estão ao lado do cavalo. O trecho da estória integra parte do desfecho da narrativa:

De repente lá vinha um homem a cavalo. Eram dois. Um senhor de fora, o claro da roupa. Miguilim saudou, pedindo a benção. O homem trouxe o cavalo cá bem junto. Ele era de óculos, corado, alto, com um chapéu diferente, mesmo. (...) O homem esbarrava o avanço do cavalo, que era zelado, manteúdo, formoso como nenhum outro. (...) — “Por que você aperta os olhos assim? Você não é limpo de vosta? Vamos até lá. Quem é que está em tua casa?” (...) Estava Mãe, estava Tio Terêz, estavam todos. O senhor alto e claro se apeou. (...) O senhor perguntava à Mãe muitas coisas do Miguilim. Depois perguntava a ele mesmo: — “Miguilim, espia daí: quantos dedos da minha mão vocês está enxergando? E agora?” Miguilim esprenha os olhos. Drelina e a Chica riam. Tomezinho tinha ido se esconder. — Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim... (...) — “(...) Mas amanhã ele volta, de manhã, antes de ir s’embora para a cidade. Disse que, você querendo, Miguilim, ele junto te leva... — O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos, pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. (...)” (ROSA, 1976, p.100-103).

A representação de Miguilim indicada pela ilustração se confirma também pelo tatu e pelo rei (possível metáfora do bispo). No início de *Campo Geral*, Miguilim retorna ao Mútum, onde mora, depois de ter sido crismado por um bispo que passava numa cidade próxima. Segundo o garoto, muitas lembranças foram guardadas da viagem. “Relembável era o Bispo — rei para ser bom, tão rico nas cores daqueles trajes, até as meias dele eram vermelhas, com fivelas nos sapatos, e o anel, milagroso, que a gente não tinha tempo de ver, mas que de joelhos se beijava” (ROSA, 1976, p.7). Mais adiante, ele ainda recorda que “o Bispo era tão grande, nos roxos, na hora de se beijar o anel dava um medo” (ROSA, 1976, p.13). Com a aparência luxuosa e rica, o personagem do bispo nos remete ao rei que se encontra ao lado da figura de Miguilim. Formando uma imagem espelhada, a figura possivelmente conota a vaidade do chefe religioso.

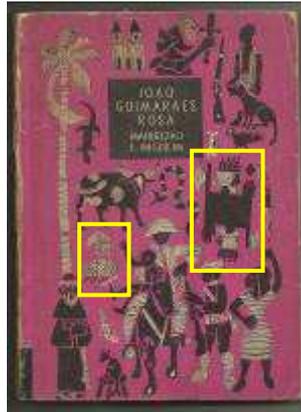


Figura 32: Capa de Manuelzão e Migilim.

Já o tatu aparece num relato do menino relativo a uma lembrança que o assustava, ainda de quando morava no Pau-Roxo, onde nascera e vivera por um tempo antes de se mudar para o Mutum. Miguilim refere-se a um “ritual” que fizeram para que ele se curasse de uma doença. “(...) uma vez em que ele estava nu, dentro da bacia, e seu pai, sua mãe, Vovó Izidra e Vó Benvinda em volta; o pai mandava: ‘— Traz o trem...’ Traziam o tatu, que guinchava, e com a faca matavam o tatu, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia.” (ROSA, 1976, p.9). A morte do animal sendo “trocada” pela vida e saúde do menino, na ilustração de Poty, está associada a uma caveira ao lado do tatu, simbolizando a morte ou mesmo sua aproximação.

A capa de 1956 mostra à direita da linha central uma palmeira, neste caso, o buriti, árvore símbolo do sertão narrado pelo escritor mineiro. Em entrevista no dia 26 de maio de 1946 a Ascendino Leite, para *O Jornal*, Rosa afirma que “o buriti é um caso de beleza, é uma palmeira diferente, metafísica... Basta a gente olhar uma delas para acreditar que a arte e o céu são assuntos muito sérios, países de primeira necessidade” (UTÉZA, 1994, p.51).

No mesmo tom místico, no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 16 de novembro de 1967, Rosa homenageia o amigo e falecido João Neves Fontoura, que completaria 80 anos, valendo-se da imagem do buriti: “Soprem as oitenta velinhas. Mais eu murmure e diga, ante macios morros e fortes gerais estrelas, verde o mugibundo buriti, buriti, e a sempre-viva-dos-gerais que miúdo viça e enfeita: o mundo é mágico. – Ministro, está aqui Cordisburgo” (ROSA, 1967).

O texto que compõe a orelha do primeiro volume da primeira edição de *Corpo de baile* é sobre o buriti, com autoria de Affonso Arinos intitulado *Buriti Perdido*. A justificativa dessa escolha se apresenta ao leitor no primeiro parágrafo do texto:

O buriti é um motivo constante neste livro. Quase um personagem. Por isso, em vez de se inserirem aqui os costumeiros dados biográficos acerca do autor, preferiu este

se falasse da palmeira a que Affonso Arinos consagrou a admirável página. E que melhor maneira de fazê-lo, senão transcrevendo-a? (ROSA, 1956).

O buriti aparece amiúde no desenho como um elemento de composição do cenário. Ora vemos apenas o caule, como à esquerda nas duas capas; ora no centro, localizado no meio do título, e na contracapa, no topo do desenho cuja copa se encontra rente à borda da folha, à margem. Nesses casos, não estão inseridos em quadros brancos, o que conota os buritis como elementos intrínsecos ao contexto do sertão, dos campos gerais.

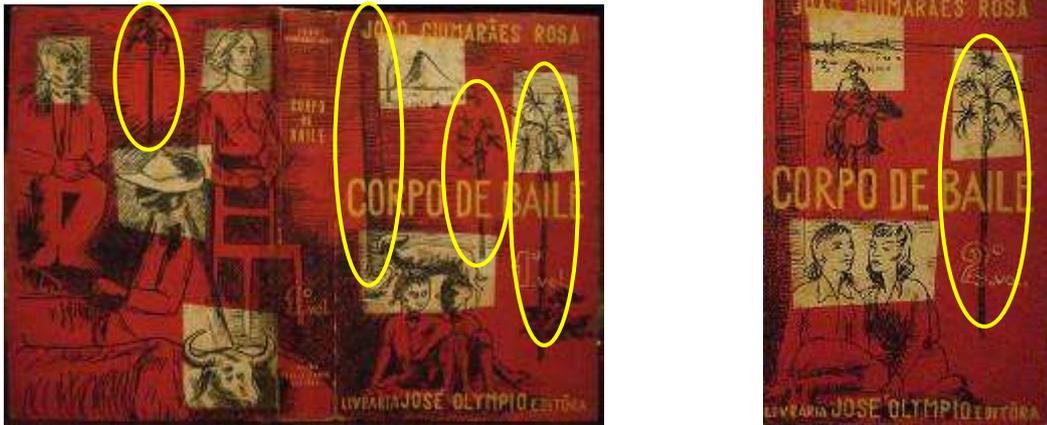


Figura 33: Capa e contracapa do Volume 1 e capa do volumes 2, da primeira edição de *Corpo de baile*.

Na capa da versão definitiva (1964), o buriti recebe o mesmo destaque que os outros desenhos, o que nos indica sua importância não apenas como componente do cenário, mas como personagem dentro das estórias. A ilustração se estende verticalmente por toda a capa, do topo até a base do desenho.

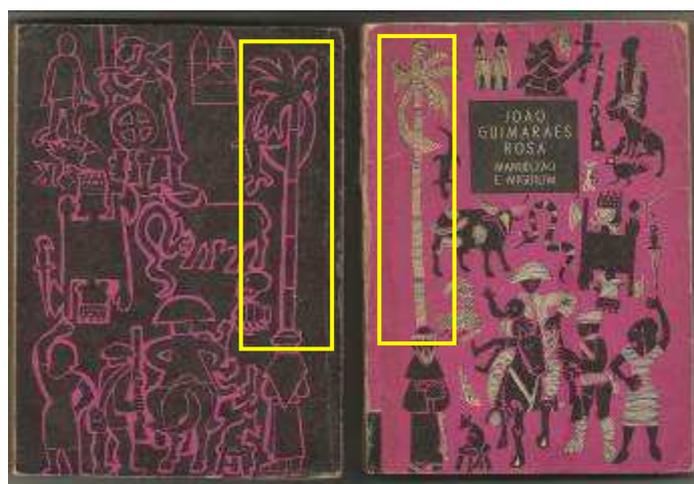


Figura 34: Capa de *Manuelzão e Miguilim*.

O sertão é ambiente de multiplicidade, de chapadas e chapadões, caracterizado pela vegetação do cerrado, pelo infértil e pela má relva, mas também é lugar das veredas. Estas,

para Rosa, não significam apenas caminho, trilha ou rumo. Rosa retoma o sentido que o termo veredas tem para as pessoas dos gerais, como explica ao seu tradutor italiano:

(...) por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as *veredas*. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas *veredas*, há sempre o buriti. De longe a gente avista os buritis e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. (ROSA, 2003, p.41).

Oásis fértil, por vezes há grandes matas nas veredas, mas sempre contém em seu íntimo, no centro, o colorido de buritis, buritiranas, sassafrás e pindaíbas, à beira da água. Por isso, as veredas são sempre belas.

Abaixo da imagem do buriti do qual apenas a copa está em quadro branco, pássaros comem próximos ao caule da palmeira. Eles assemelham-se a três urubus, mas na imagem não fica claro o que comem, apenas subentendemos ser algo morto e estático. Diferente do desenho do segundo volume, os três urubus reaparecem na contracapa, em tamanho maior do que na primeira aparição, com um dos urubus destacado em quadro branco, e notamos que se alimentam de uma carcaça de boi. As aparições dos urubus remetem à paisagem e ecossistema do sertão e são marcantes nas estórias rosianas em *Corpo de baile*.



Figura 35: Capa de *Corpo de baile*, volume 1 e contracapa, volume 2

Em *O recado do morro*, os urubus se mostram “assaz quase milhares. Que passam tempo em enormes voos por cima do mundo, como por cima de um deserto, porque só estão vendo o seu de-comer” (ROSA, 1956, p. 404). Nutrindo-se de animais mortos, carniça, o urubu é “ave agoureira e pouco simpática no folclore, egoísta, orgulhosa, solitária (...). Substituiu o corvo europeu nas fábulas importadas”, de acordo com Câmara Cascudo (1988) em seu livro *Dicionário do folclore brasileiro*.

Celso de Magalhães (*apud* CASCUDO, 1988, p.776) afirma que o urubu é uma ave maldita, porque nas províncias, acredita-se que ao atirar em um corvo há pena de quebrar a espingarda e nunca mais poder matá-lo. E continua: “O fato de desfolharem-se todas as árvores em que os corvos fazem pouso, cremos que devido às suas secreções, é também apontado como consequência de sua maldição. O corvo, quando morre, diz o povo ainda, seca ao tempo e nem as formigas o comem”.

Em outra passagem, cria-se a imagem de que eles estão por toda parte: “a gente olhava para o céu, e esses urubús” (ROSA, 1956, p. 427). O retrato do lugar permanece em *Cara-de-Bronze* quando os vaqueiros, conversando, descrevem os Gerais: “*O vaqueiro Doím*: Daí, depois, levanta outros Gerais. Sertãozão. A pior pobreza dos Gerais que tem. *O vaqueiro Mainarte*: Mas é mundo, deveras. Nesta monarquia não tem tapume nem vêdo... *O vaqueiro Cicica*: Pois lá tem é urubús e estórias” (ROSA, 1956, p. 570).

Em *Grande sertão: veredas*, a canção de Siruiz, que prenuncia os acontecimentos da vida de Riobaldo, destaca o animal logo no início:

Urubu é vila alta/ mais idosa do sertão:/ padroeira, minha vida —/ vim de lá volto mais não... / Vim de lá, volto mais não?.../ Corro os dias nesses verdes/ meu boi mocho baetão:/ buriti — água azulada/ carnaúba — sal do chão.../ Remanso de rio largo,/ viola da solidão:/ quando vou pr’a dar batalha, convido meu coração...” (ROSA, 1976, p.93).

De acordo com Gabriela Reinaldo, na obra *Uma cantiga de se fechar os olhos – mito e música em Grande sertão: veredas* (2005), Urubú é um lugar baiano, vila alta, onde habitam famílias em meio a ruas e igrejas, “um ideal civilizado que destoa da lei do sertão” (2005, p.153). Mais adiante Gabriela acrescenta: “O urubu é a ave de renovação, na cadeia alimentar. A altura de seu vôo propicia a purificação das substâncias em decomposição que ela ingeriu. Assim como também aumenta seu ângulo de visão. Por isso conhece bem o sertão (2005, p.154).

O ambiente do sertão também é potencializado com o desenho no canto superior esquerdo na capa do primeiro volume. Destacado em quadro branco, um morro em meio a um terreno com aparência seca através de um tronco sem copa nos induz à novela *O recado do morro*, alusivo ao Morro da Garça, que assume papel relevante na estória.

E, indo eles pelo caminho, duradamente se avistava o Morro da Garça, sobressaindo. O qual comentaram. Pedro Orósio bem sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com boiadas do sertão, vinham do rumo da Pirapora, contavam – que, por dias e dias, caceteava enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do Morro era o que mais cansava (ROSA, 1956, p. 410-411).

O morro que profetiza uma tragédia, tanto estava à vista de todos como os avistava. “Imóvel, ele acompanha a viagem de ida e volta de um grupo de viajantes, guiados por um enxadeiro, Pedro Orósio; grupo que passa, em seu movimento de translação, por sete fazendas” (ARAÚJO, 1992, p.19).

Um morro que, como os urubus, está sempre presente na novela. Um simboliza o prenúncio da morte e o outro, o destino dela. O morro está na travessia, e como a vida é a travessia, o morro é presença da morte, que nos acompanha a cada dia vivido. Ao chegarmos ao meio da travessia, já iniciamos o caminho em direção ao fim. Como diz o narrador em uma pausa feita em *Cara-de-Bronze*: “será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até o meio dele” (ROSA, 1956, p. 584-585).

O recado do morro guarda o prenúncio do fim. O ponto de partida para o final da travessia, tanto do leitor quanto do personagem da narrativa, Pedro Orósio. É a profecia sobre o findar da vida, do bailar de um corpo, como também o anúncio ao leitor de que ele caminha para o final da obra, pois se encontra no centro do percurso. A novela ocupa a quarta posição na lista de sete, ou seja, a estória encontra-se no centro das demais, após três estórias e seguida por outras três na primeira edição, em 1956.

CORPO DE BAILE	
De passar	
Campo Geral	12
Uma Estória de Amor	117
A História de Lello e Elza	247
O Recado do Morro	333
Uma História (São-Tafallo)	405
"Cara-de-Bronze"	553
Barril	623

Figura 36: Índice de *Corpo de baile*, volume 1 (1956).

A própria estória inicia descortinando esse movimento que parte do meio em direção ao fim da travessia ao nos contar que ocorreu em um julho/agosto (ROSA, 1956, p. 387): “conseguiu-se rastrear pelo avêssimo um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedro Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim, num julho/agosto”.

Possivelmente em referência à novela, a cena da contracapa do segundo volume é um tocador/cantador e pessoas dançando, cercadas por um crânio de cabeça de boi, uma coruja e dois urubus que comem um boi morto. O tocador, a caveira do boi, a coruja e um urubu dos três que se alimentam estão realçados em quadro branco.

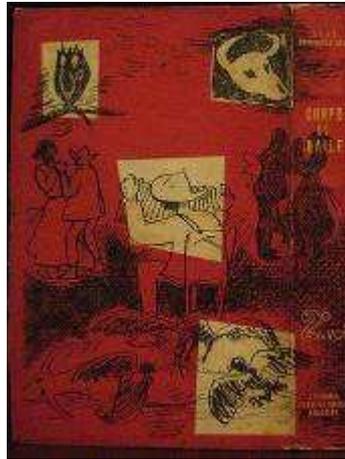


Figura 37: Contracapa de *Corpo de baile*, Volume 2 (1956).

O escritor e estudioso sobre literatura, filologia, história e folclore, Joaquim Ribeiro (1977) afirma que há uma superstição agrícola no Brasil que torna comum em plantações de cana encontrarmos uma caveira de boi fincada por uma estaca. “Os lavradores de todas as partes, do Norte e do Sul, acreditam que a caveira de boi defende o canavial contra as pragas, as intempéries, o mau-olhado, enfim, afugenta todas as ameaças contra a lavoura” (RIBEIRO, 1977, p.119). Funciona como um amuleto agrícola e é considerado eficiente. Por isso, generalizou-se e não se limita apenas às lavouras de cana, mas também a outras plantações.

Quanto ao pássaro, assemelha-se à coruja de Minerva (nome dado pelos romanos à deusa grega Atena), símbolo de sabedoria e justiça, por ser “a ave de Atena cujo olhar atravessa as trevas” (UTÊZA, 1994, p. 332). Na mitologia grega, os pássaros eram vistos como os seres mais próximos dos seus deuses, e, por esse motivo, as aves eram associadas a eles de acordo com suas características. A coruja é atributo da arte da adivinhação, indica a clarividência.

As aves de presa ou as noturnas tinha histórias ligadas aos deuses e o povo lhe dava créditos de mistérios. Deviam saber muito, porque voavam alto, tinham força nas garras possantes ou viam durante as horas da noite, assistindo o que se passava durante o sono dos homens mortais. (...) As corujas dizem com seu canto triste a vizinhança da morte implacável, ‘rasgando-se mortalha’ (Strix) para os moribundos. A coruja, nuncia da Morte, devia naturalmente saber de muito do que se ignora. Comer-lhe a carne é participar-lhe dos poderes augurais, os valores de previsão, o dom da presciência (CASCUDO, 1983, p.128).

Perante a cena desenhada, a caveira de boi como proteção e a coruja como prenúncio e sabedoria reforçam o papel do cantador Laudelim de revelador do destino de Pedro Orósio, simbolizado pelos urubus que conotam a morte. “Cantiga encantada”, diz Pê-Boi, remetendo o leitor à noção de canto e encanto como sinônimos, acentuando o caráter mágico na música criada e tocada pelo amigo Laudelim. “Ah, êle Pedro Orósio tinha ido lá, e lá devia de ter ficado, colhendo em sua roça num terreol - era o que de profundas dizia aquela cantiga memoriã: a cantiga do Rei e seus Guerreiros a continuar seus caminhos, encantada pelo Laudelim” (ROSA, 1956, p.459).

Entoadada e cantada por Laudelim, a cantiga narra a estória de um rei traído pelos seus sete cavaleiros¹³. Após ouvir a canção, Pê-Boi é tomado por ela e a ressignifica para si e seus sete companheiros. Na capa dos volumes coloridos, a analogia se faz presente pela ilustração de um rei e de um cavaleiro na capa. O rei está ao lado de um punhal, remetendo ao combate de Pê-Boi com seus companheiros.

Ouviu o que o Nemes e os outros gritavam:

– Pega, mata logo, gente, o bruto já desconfiou! Melhor matar logo...

– Aperra! Atira!

– Agarra!

– “Morrer à traição? Cornos!” Foi foi uma suscitada, o Pedro se estabanando. Espera! Zape, pegou o Ivo, deu com ele no chão, e já arrependia o Martinho no parapeito, o arcou, rachou-o. E vinha no Nemes, de barba a barba com, e num desgarrão o Nemes era achatado. – “Toma, cão! Viva o Nomendodem!” Uns com os outros se embaraçando, travados, e Pê com medonhos gritos moronava por de entre eles, beligno – eh, Rei, duelador! – e mal o Lualino gambetava, quem levava o impeito era o Veneriano, despejado lá em baixo, nos poços, e a cabeça do Zé Azougue sucedia como um ovo debaixo dum martelo, e o Lualino fugia longe, numa raspada, o Jovelino caçava de se esconder, o Ivo gritava! E Pedro Orósio, num a-direita, pisava o Jovelino, metia o pé; o Ivo gemia, não aguentava o agarre. Os outros, não havia mais. Então Pê-Boi suspendeu o Ivo no ar, vencilhado, seguro pelo cós, e tirou da bainha a serenga, e refou nele uma sova, a pano de facão, por sobra de obra (ROSA, 1969, p.69-70).

¹³ Quando o Rei era menino/ já tinha espada na mão/ e a bandeira do Divino/ com o signo-de-salomão./ Mas Deus marcou seu destino:/ de passar por traição./ Doze guerreiros somaram/ pra servirem suas leis/ — ganharam prendas de ouro/ usaram nomes de reis./ Sete deles mais valiam:/ dos doze eram um mais seis.../ Mas um dia, veio a Morte/ vestida de Embaixador:/ chegou da banda do norte/ e com toque de tambor./ Disse ao Rei: — A tua sorte/ pode mais que o teu valor?/ — Essa caveira que eu vi/ não possui nenhum poder!/ — Grande Rei, nenhum de nós/ escutou tambor bater.../ Mas é só baixar as ordens/ que havemos de obedecer./ — Meus soldados, minha gente,/ esperem por mim aqui./ Vou à Lapa de Belém/ pra saber que foi que ouvi./ E qual a sorte que é minha/ Desde a hora em que eu nasci.../ — Não convém, oh Grande Rei,/ juntar a noite com o dia.../ — Não pedi vosso conselho/ peço a vossa companhia!/ Meus sete bons cavaleiros / flôr da minha fidalguia.../ Um falou pra os outros seis/ e os sete com um pensamento:/ — A sina do Rei é a morte,/ temos de tomar assento.../ Beijaram suas sete espadas,/ produziram juramento./ A viagem foi de noite/ por ser tempo de luar./ Os sete nada diziam/ porque o Rei iam matar./ Mas o Rei estava alegre/ e começou a cantar.../ Escuta, Rei favoroso,/ nosso humilde parecer (ROSA, 1969, p. 61-62).

Além disso, a imagem do rei está espelhada e remete à vaidade de Pedro Orósio que “tirava do bolso um espelhinho redondo: se supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto” (ROSA, 1969, p.9). O espelho gera o encantamento do duplo e oferece visibilidade ao que não pode ser visto, ao que está fora do olhar.

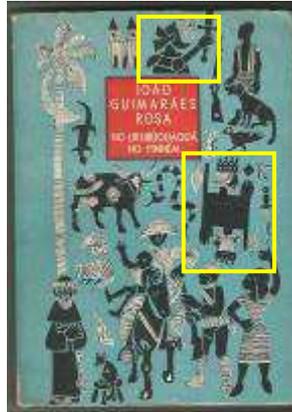


Figura 38: Capa de *No Urubuquaquá, no Pinhém*.

Gabriela Reinaldo (2005), referindo-se às pesquisas de Jules Combarieu, afirma que a origem do canto possui ligação direta com a magia. E define o verbo encantar como “a ação muito específica que se exerce sobre um objeto ou sobre uma pessoa com a ajuda do canto” (COMBARIEU *apud* REINALDO, 2005, p.134). No grego antigo, ratifica Gabriela “a mesma palavra (encantar) diz canto ou fórmula mágica. Cantar e encantar são termos etimologicamente muito próximos, derivam do latim *carmen*, que quer dizer fórmula mágica ou encantamento” (REINALDO, 2005, p.134-135).

Num determinado momento da novela, o narrador diz: “Com o Laudelim, se podia fácil conversar, êle entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de muito explicar; e em tudo ele completava uma simpatia” (ROSA, 1956, p. 442). Em *Uma cantiga de se fechar os olhos – mito e música em Guimarães Rosa*, Gabriela (2005) afirma que o termo simpatia refere-se tanto a ser amável, seduzir e atrair quanto “diz respeito ao encantamento, à chamada magia simpática, que opera pela atração, pela identificação, pela união, pela associação” (REINALDO, 2005, p.134).

Desse modo, na figura da capa de 1956, os símbolos cercam o que entendemos como a imagem de Laudelim, que aparece de costas para quem observa a contracapa como também para os urubus, de costas à morte. Com o aviso de Laudelim, Pê-Boi percebe o canto premonitório e, após matar os sete companheiros traidores, retorna à sua terra natal. “Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais” (ROSA, 1956,

p.463). O regresso à terra natal não nos deixa clara a permanência de sua vida ou a eternidade de uma vida póstuma.

A diplomata e especialista em Guimarães Rosa, Heloisa Vilhena Araujo (1992) defende que o desfecho da estória de Pedro Orósio revela-se como a própria eternidade. Após ir e voltar pelas sete fazendas, o fim é a morte, cuja condição de tempo é extinta. Essa temporalidade, segundo a pesquisadora, configura-se pelos planetas e seus movimentos, representados pelos sete companheiros que Pedro Orósio mata.

Pedro Orósio lembra de sua infância e da gruta de Maquiné, túmulo de pedra, e pensa na sensação de nelas entrar: "... e afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente". Pedro morre, pois é mortal e sujeito ao tempo - ao Destino -, mas também mata o tempo marcado por seus sete companheiros (...) Pedro está além do tempo, imagem sensível da Eternidade. Imagem dançante (...) Pedro entra na eternidade. Entra no "Reino-do-Céu dansadamente" (ARAUJO, 1992, p.83).

Pedro Orósio encerra a estória como um corpo que baila para a morte, para o fim e rumo à eternidade. A morte e a busca em se eternizar também são temas tratados na novela *Uma estória de amor*, a segunda estória de *Corpo de baile*. Esta narra um evento na vida de Manuelzão, um vaqueiro com mais de 60 anos, de origem pobre, que, com a morte de sua mãe e o ímpeto de se perpetuar, decide construir uma capela e inaugurá-la com uma festa na fazenda, de propriedade de Frederico Freyre, da qual é encarregado de cuidar. Enquanto vivencia a festa e a observa, a personagem reflete sobre a morte, a solidão e a sua vida dedicada apenas ao trabalho, sem amor, sem mulher. O desenho da contracapa do primeiro volume, um vaqueiro montado em um cavalo, alude ao protagonista dessa novela, que logo no início da estória é descrito altivo sobre seu cavalo.

Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, êle sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto. Com tanto sol, e conservava vestido o estreito jaleco, côr de onça-parda. Se esquecia. "Manuel Jesus Rodrigues" – MANUELZÃO J. ROÍZ –: gostaria pudesse ter escrito também debaixo do título da Santa, naquelas bonitas letras azúis, com o resto da tinta que, não por pequeno preço, da Pirapora mandara vir. Queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquêlê lugar da Samarra se fundava (ROSA, 1956, p. 139-140).

Heloisa Vilhena ressalta que essa é uma narrativa em que "a atmosfera reinante é a de religiosidade, de reverência" (ARAUJO, 1992, p. 45). A pesquisadora sublinha que o nome de Manuelzão traz em si o nome de Deus (Emanuel) e o nome de Jesus (Manuel Jesus Rodrigues, apelidado de Manuelzão J. Roíz), reforçando a atmosfera do sagrado. Além disso, o protagonista faz uma festa para inaugurar uma capelinha. É um ato de fundação da

religiosidade naquele local, da sacralidade ligada à imagem de Manuelzão, da sua permanência por meio da capela.

No desenho, Manuelzão encontra-se montado em seu cavalo e de costas aos urubus. Ele e Dito são os que olham para o lado oposto ao símbolo da morte, os urubus. Ambos aparecem com seus rostos escurecidos, como encobertos por uma sombra. De costas para a morte no desenho, Manuelzão se eterniza por meio do sagrado que constrói em torno de sua imagem na estória; e Dito, por meio de lembranças de Miguel na novela *Buriti*, a última que compõe *Corpo de baile*.

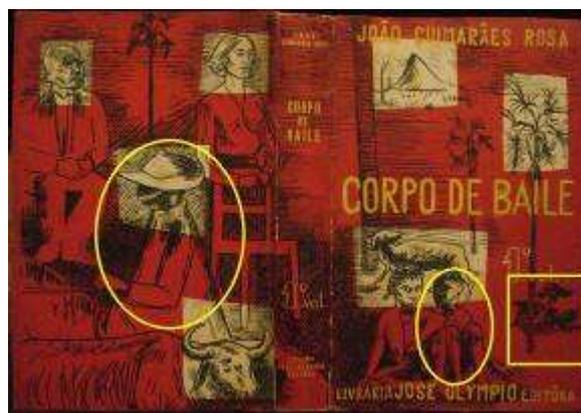


Figura 39: Capa de *Corpo de baile* - Volume 1

A novela, segundo Araujo (1992), é um conto sonoro, associado ao escutar. Desde o início da estória, os bois aparecem como pano de fundo da narrativa. E, por fim, ela se encerra com a epifania do Boi Bonito, contada pelo Velho Camilo, que amava estórias. Nela, um grupo de vaqueiros vai atrás de uma boiada de sete bois – sendo o sétimo o mais difícil de alcançar. A estória é envolta em um tom místico: “(...) viu seis bois numa malhada: um maringá, um rajadão, um tocoió, um jejê, um corujo, um cirigado. Seis eles eram! Todos seis virando feras – flôr-do-gado. Menos o sete que faltava. Êsses, altos dentro do ar – visão que andavam nas águas: a luz do sol, que enganava” (ROSA, 1956, p.238). O sétimo é o Boi Bonito, que ao ser alcançado por um vaqueiro se liberta, quase como um deus “transformoseado”:

O Vaqueiro mandou o mêdo embora. Num à-direita se desapeou, e pulou pra o lado dêle. Lhe furtou a volta. Pôs a vara-de-ferrão na forma, pra esperar ou pra derrubar. Mas o Boi deitou no chão – tinha deitado na cama. Sarajava. O campo resplandecia. Para melhor não se ter medo, só essas belezas a gente olhava. Não se ouvia o beme-te-vi: se via o que ele não via. Se escutava, o riachinho. Nem boi tem tanta lindeza, com cheiro de mulher solta, carneiro de lã branquinha. Mas o Boi se transmorphoseava: aos brancos de aço de lua. Foi nas fornalhas de um instante – o meio-tempo daquilo durado (ROSA, 1956, p.241).

Pelas regiões da pecuária no Brasil, o boi é louvado pela literatura oral, pelo folclore e cultura popular que exaltam suas façanhas, força e agilidade. Os bois eram criados livres, e todo ano os vaqueiros campeavam o gado para a apartação separando as boiadas conforme os ferros e a inicial da ribeira impressa a fogo na coxa. Alguns escapavam ao cerco e criavam fama de “barbatões invencíveis”. Vaqueiros tentavam capturá-los e, quando não conseguiam, a fama crescia nos arredores. O boi ficava célebre com cantadores cantando suas façanhas e seu poderio. Quando, então, capturados eram abatidos pelos vaqueiros, já que não era possível conservá-lo pelo seu perfil fugitivo, e sua carne era aproveitada. “Bois, touros, novilhos, vacas, o ciclo do gado, possuem sua gesta gloriosa (...). Desde fins do século XVIII os touros valentes tiveram poemas anônimos realçando-lhes as aventuras bravias” (CASCUDO, 1988, p.128).

Esses animais são personagens relevantes em *Uma estória de amor*, pois dão o tom a alguns momentos da estória, ao aparecer para compor metáforas ou comparações com o humano ou com o ambiente¹⁴. Tendo em vista o realce aos bois nessa novela e a ideia de que os desenhos inseridos em quadro branco evidenciam personagens importantes das estórias, podemos interpretar que o boi na ilustração de Poty faz referência ao Boi Bonito da novela de Manuelzão. Este Boi é sujeito, protagoniza uma das estórias contadas durante o evento da igreja, é uma representação do sagrado. Por isso, justifica-se a escolha em ressaltá-lo, como uma parte do todo, já que o boi é um animal que rege a vida dos sertanejos, sendo dele que provém o trabalho, a comida, a imagem dos campos no texto rosiano.

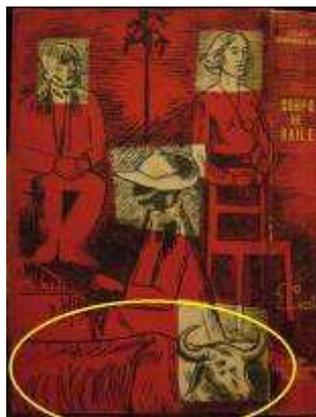


Figura 40: Contracapa de Corpo de baile - Volume 1

¹⁴ Essa estratégia na escrita rosiana aparece em outras estórias como em Buriti: “Ora a sação das expedidas boiadas, que por dias e noites enchiam os currais: tudo um impossível caber de reses de olor forte, maço, só um espesso de vida, comprimida, com calor e pêso, de avos; mugiam; e, às vezes, crepitava-lhes por cima apenas aquele extenso corisco de chifres. Iô Liodoro, possante comandava os vaqueiros. Na altura da poeira, se distinguia duro seu porte. Sua voz tomava o fanhoso quente, tom dos campeiros de Alto-Sertão. Os bois entendiam-no?” (ROSA, 1956, p.755). Em outra passagem, as descrições e metáforas com o animal compõem pensamentos dos personagens: “Ouvia as vacas, grandes de leite, bondosas. Mugia-se. O mundo era um sacudido cheiro de bois, em que o canto dos pássaros se respingava” (ROSA, 1956, p.783).

Podemos considerar que, nos volumes coloridos, *Uma estória de amor* é simbolizado pela igreja, pelo frei e pelo boi. O conto, de início, apresenta a capela (ROSA, 1976, p.107): “(...) templozinho, nem mais que uma guarita, feita a dois quilômetros da Casa, no fim de uma altura esplã, de onde a vista se produzia. Uma ermita, com paredes de taipa-de-sebe, mas caiada e entelhada, barrada de vivo azul e tento a testa a cruz. Nem um sino”. A capela não cabia mais de dez pessoas, que se revezavam entre si, para que passasse a multidão. Para celebrar a primeira missa, o padre estrangeiro veio de Pirapora à Samarra, frei Petroaldo, “alimpado e louro, com polâinas e culotes debaixo do guarda-pó”, era um moço prático em seus atos e “tudo fazia com firme ofício”, atento para não perder tempo nenhum. Homens o seguiam por muitos lugares para ouvir mais das primeiras-missas.

Já o boi representado, possivelmente, pelo Boi-Bonito também dá ares ao lugar, ou seja, à Samarra, um lugar entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, “onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado” (ROSA, 1976, p.107). Lá ia haver uma festa.

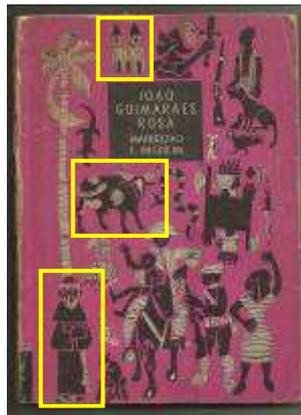


Figura 41: Capa de *Manuelzão e Miguilim*

Se no volume um, de 1956, o desenho da capa de maior tamanho corresponde a *Campo Geral* (novela que inicia *Corpo de baile* e cujos personagens, ambientes e lugares são referidos em outras ao longo da obra), no segundo tomo os desenhos da capa se dedicam à última estória, *Buriti*.



Figura 42: Capa de *Corpo de baile* - Volume 2

Essa novela encerra a obra e tem Miguel (Miguilim em *Campo geral*) como um dos personagens. Seu ponto de vista, novamente, é relevante na estória. Apesar de ser narrada em terceira pessoa, *Buriti* nos apresenta os personagens sob o olhar de Miguel ainda nas primeiras páginas.

A trama desenrola-se no Buriti Bom, lugar isolado e remoto, onde há uma grande casa, que se revela “uma fortaleza, sumida no não-sei”. Nesse ambiente, Miguel se apaixona por Maria da Glória desde o instante em que a conhece. Mas como está de passagem, ele nos conta apenas lembranças da primeira vez que visita o Buriti Bom. Além disso, também nos é contado o que ocorreu durante o intervalo entre sua partida e seu regresso.

Posto isso, consideramos que o homem montado em um cavalo situado em meio ao cenário seco do sertão (o desenho no topo da capa do segundo volume) trata-se de Miguel. “Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entanto, desejava que de coração o acolhessem” (ROSA, 1956, p. 627). A *secura* aparente é descrita por Rosa em carta à Bizzarri, datada de 11 de outubro de 1963:

Você sabe, desde grande parte de Minas Gerais (Oeste e sobretudo Noroeste), aparecem os ‘campos gerais’, ou ‘gerais’ – paisagem geográfica que se estende, pelo Oeste da Bahia, e Goiás (onde a palavra vira feminina: as gerais), até o Piauí e ao Maranhão. O que caracteriza esses GERAIS são as chapadas (planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos tabulares) e os chapadões (grandes, imensas chapadas, às vezes séries de chapadas). São de terra péssima, vários tipos sobrepostos de arenito infértil. (...) A vegetação é a do cerrado: arvorezinhas tortas, baixas, enfesadas (sic) só persistem porque teem longuíssimas raízes verticais, pivotantes, que mergulham a incríveis profundidades. Árvores, arbustos e má relva, são, nas chapadas, de um verde comum, feio monótono (ROSA, 2003, p. 40-41).

A conotação à novela na capa do segundo volume não é dada somente pela imagem de Miguel, mas também por meio do maior desenho na capa, o qual compreendemos que

corresponde à Lalinha e Maria da Glória. Na novela, ambas trocam muitas confidências, assim como parecem conversar no desenho. Conhecidas e admiradas por suas belezas, possuem uma relação de afeto mútuo.

Sabia da comoção da amiga, e que, ela mesma, à beira de um rio de carinho, tremia para enternecer-se. Não. Ir, dali, partir, enquanto o Buriti Bom repousando mandava-a embora, quando tudo se nega e morrem fôlhas, várias, um tom de outono. Como amava Glória. Partir, fortemente! (ROSA, 1956, p.804-804).

Vale ressaltar que a estória é contada também sob a perspectiva da personagem cidadina Lalinha (Lala/Leandra), uma bela mulher que, após ser abandonada pelo marido Iô Irvino, foi morar com o ex-sogro, Nhô Liodoro, e as ex-cunhadas Maria da Glória (Glorinha) e Maria Behú na fazenda no Buriti Bom. Nhô Gualberto Gaspar, amigo do fazendeiro e habitante das proximidades, explica o enredo logo de início:

Dona Lalinha – a das mais mimosas prendas – conforme se diz: moça-da-corte, dama do reino, sinhá de todo luxo – e linda em dengos, que nem se inventada a todo instante diante dos olhos da gente. Mulher de Iô Irvino, mas desdenhada. Um podia crer, um podia entender? Tido quase um ano que ela estava ali, no Buriti Bom. Iô Liodoro caçara na capital, tinha trazido Dona Lalinha. Comitiva enorme, com um despropósito de malas e canastras, até partes de mobília. Iô Irvino, êsse a gente não via, fazia um tempo sem data. Êles, como se casaram na capital, por lá tinham morado. Daí, chegou aos poucos, a notícia: o casal desmanchado (ROSA, 1956, p.638-639).

Pela primeira vez em *Corpo de baile*, Rosa apresenta o olhar de uma mulher na estória, neste caso, Lalinha – o que pode ter determinado a escolha das duas personagens femininas como protagonistas não apenas da novela como também da capa que a interpreta. Enquanto Lalinha é descrita como uma espécie de deusa, ninfa intocável aos homens da região, Glorinha é descrita como o divino que sorri, a ninfa que insinua. Em trecho, Nhô Gonçalo Bambães, um dos caçadores que se hospedam na fazenda e “põe modos de namôro para Glorinha”, destaca em sua fala a divindade das duas mulheres: “Aquele Gonçalo Bambães tinha dito ao companheiro, em tom nem muito alto nem muito baixo: que ali era a casa das Deusas...” (ROSA, 1956, p.777).

Heloísa Araujo (1992, p.144) afirma que Lalinha e Glorinha “são ninfas, flores à beira do brejo, à beira do pecado - ócio e vício, ainda retidas mas a ponto de dar-se”. Sempre juntas e parecidas, ambas ainda meninas, a espera, uma de Irvino e a outra de Miguel, a espera de libertarem-se e entregarem-se à sensualidade e sexualidade retidas. Mesmo Lalinha tendo casado, passava a impressão de que não vivera. Ambas, discorre Araújo (1992, p.145), “(...) estão no limiar da fase adulta, da realidade e perfeição de seu ser: estão no limiar do sexo, da

menina completada em mulher. São ‘noivas’ para casar urgente. Mas o Buriti Bom, onde não entra nem a morte nem o pecado — onde não entra o mal —, as retém prisioneiras”.

Em entrevista a Ana Luiza Martins Costa, em novembro de 1996, Poty reporta a concepção de Lalinha no desenho:

Num dos volumes havia duas mulheres conversando, uma em traje de montaria. No dia seguinte recebi um telegrama dizendo que a mulher em traje de montaria tinha que parecer desquitada. Então, escolhi uma senhora lá, que por acaso era desquitada, e desenhei a cara dela (POTY *apud* PEREIRA, 2008, p.120).

O buriti é outro sinal marcante da estória e está tanto no ambiente quanto o nomeia: Buriti Bom, lugar descrito como um paraíso em meio ao sertão. “(...) um lugar não semelhante e retirado de rota. Um ponto remansoso. (...) O Buriti Bom formava uma feição de palácio. Mesmo, naquele casarão de substância limpeza e riqueza, o viver parava em modos tão certos, – a gente concernia a um estado pronto, durável” (ROSA, 1956, p.637). O caminho percorrido a quem vai ao encontro da fazenda mantém a sua ambiência de éden:

Daí, desciam para um baixadão – a Baixada. Os bois, pastando no meio do capim alto, mal se entreviam, como bichos grandes do jângal, como sêres selvagens. A gente passando, eles avançavam, uns, para “reconhecer”. A mais lá, o verde-claro da grama, delicada, como plantada, se estendendo até o Brejão, e ao rio e à mata. E os buritis – mar, mar. Todo um país de umidade, diverso, grato e enganoso, ali principiava. Dava-se do ar um visco, o asmo de uma moêmoência, de tudo o que a mata e o brejão exalasses. ‘*Esta é a terra de iô Liodoro, de Maria da Glória, de Dona Lalinha...*’ (ROSA, 1956, p.673).

Em divagações, após a morte de Maria Behú, Lalinha observa que os buritis “bulhavam” com a brisa e que, Behú entendia-os bem: “o buriti lembra é o Céu” (ROSA, 1956, p.807). Essas passagens reforçam a ideia do paraíso e das ninfas que ali habitavam. Presente nas duas capas da mesma maneira, ou seja, desenhos semelhantes dispostos em posições iguais, o buriti aparece diferente nas contracapas. Na do segundo tomo, ele não existe e, já no primeiro volume, encontra-se entre um homem e uma mulher. É possível considerar a localização do buriti no centro do casal como um signo que indica os personagens Lalinha e Iô Liodoro, uma vez que remete ao lugar da estória deles: Buriti Bom.

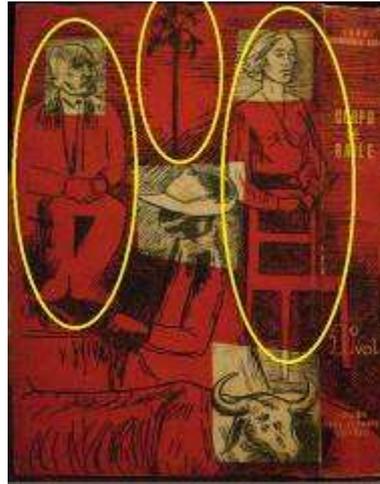


Figura 43: Contracapa de *Corpo de baile* - Volume 1

A relação deles começa distante, restrita aos papéis de sogro e nora. No entanto, ocorre uma casual aproximação quando nhô Gual Gaspar, havendo de sair, encerra o jogo costumeiro com iô Liodoro. Lalinha, neste momento, se oferece para dar continuidade ao jogo e a relação cria laços.

Assim, “desde o inesperado de um dia”, Lalinha passou a jogar “bisca”, jogo de cartas, com o sogro todas as tardes. O acaso tornou-se ritual noturno para Lalinha e Liodoro. Glória e Behú se alegravam em ver que Lalinha continha o pai por mais tempo em casa, o que indicasse que fosse reduzir suas saídas à noite, “que avolumavam pecado”, para encontrar uma de suas duas amantes. “Lalinha tôda no íntimo regozijava-se, sabendo de ajudá-las, e queria e o queria” (ROSA, 1956, p.751). Vale ressaltar que na linguagem do texto de Rosa, a bisca possui outro significado, o de *biscate*, sinônimo de prostituta, revelando caráter erótico ao momento de lazer. Nesse ponto da narrativa, durante os jogos rotineiros, ela passa a perceber o sogro, observá-lo e intrigar-se com o homem que é:

Diante dela, aquêle homem se continha em sua forma, num cerimonioso assento. Observava-o, a furto, e ele permanecia, tantos dias faz um mês, tantas horas faz um ano. A toda compleição, o nariz aquilino, o ruivo ar, o queixo grande. Perdia. Ganhava. Nunca desejara fazer pergunta a iô Liodoro. Mas, a êle, a gente tinha a vontade, sentia quase a necessidade de tentear-lhe o rosto, com as pontas dos dedos, para dêle alguma coisa se conhecer – como os cegos fazem (...) Um ser tão diferente dela – no sangue, no corpo, na seiva – êle parecia mesmo pertencer ao silêncio de uma outra espécie (ROSA, 1956, p.751).

O momento proporcionou outro instante súbito para Lalinha. Em uma noite, ela sai de seu quarto e encontra-o no corredor. Iô Liodoro em uma noite de insônia é acompanhado por Lalinha. “Não de menos êle apanhava no armário a garrafa e um cálice, servia-se. Bebeu, de costas para ela, foi um ligeiro gole. (...) Fitou-a. Imprevistamente, caminhou para a cadeira-

de-pano, sentou-se. – ‘Não tem sono minha filha? Senta um pouco...’ – pediu” (ROSA, 1956, p. 776).

“Na calma da noite”, eles se permitiram conversar como nunca haviam feito. Após alguns dias, encontraram-se novamente, mas desta vez, “havia uma diferença, uma mudança no silêncio, ela percebia” (ROSA, 1956, p. 779). Iô Liodoro, sentado na cadeira, e Lalinha, percebendo e se satisfazendo com os olhares do homem, reconhece o erotismo que inspirava aquele momento:

Sentara-se, naturalmente, diante de Iô Liodoro, na mesma cadeira. E tudo realizara de vezinha, tênueamente – como se temesse destruir um bom encanto. O que se sentia fruir, a mais, era o quieto agrado com que aquela noite recomeçava no ponto certo a anterior, como os momentos da vida sabiam bem emendar-se. (...) Ela compreendeu. Um tanto, atordoou-se, o sangue alargava-lhe o rosto, mas inclinou a cabeça, disfarçando. Iô Liodoro saía de seu caráter? – ela pensava. Tinha sido depois de um tempo, quando inutilmente conversavam. Iô Liodoro. Tomou-a de vista – foi súbito. Seus olhos intensos pousavam nela. Ela não temeu; se admirava. Sentia-o: o que nada havia a temer; e o quente de prazer que de seu corpo subiu provinha-lhe de saber-se em toda a segurança, bôa parte. (...) A voz dêle mudara, sôbre trim de titubeios, sob um esforço para não tiritar. (...) “Êle me espia com cobiça...” Seus olhos inteiravam-na (ROSA, 1956, p. 779-780).

Os encontros amiúde entre Lalinha e Iô Liodoro são retratados por Poty na ilustração. Ali, apresenta-se o olhar do homem mais velho sob uma mulher de pé e de costas para ele que, sentado, a observa. A imagem conota um louvor à figura de Lalinha, que, por sua beleza, é simbolizada na narrativa como uma ninfa que habita o paraíso Buriti Bom. O desenho do buriti entre eles faz associação à figura endeusada de Lalinha, uma vez que o buriti é o componente que indica o paraíso, o oásis.

4. A UNIDADE NARRATIVA NA ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA

Campo Geral é a primeira estória, a que abre, a que inaugura a obra; a essa novela Rosa refere-se como dotada de uma “ambiguidade fecunda”, conforme conta, em carta de 25 de novembro de 1963, a Bizzarri:

A primeira estória, tenho a impressão, contém em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou o campo geral, este campo geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usamos, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (ROSA, 2003, p.91).

O conceito de ambiguidade fecunda referido à novela *Campo Geral* implica ligações com as demais estórias do livro – o que nos permite pensar que, se a primeira estória traz o germe de temas que seriam desenvolvidos ao longo do livro e incita todas as outras, há relações entre as estórias por toda a obra. A partir dos encadeamentos entre as novelas, podemos perceber uma narrativa circular, de estórias que contam estórias e que convergem entre si.

A noção de unidade narrativa em *Corpo de baile*, cara ao nosso estudo, já foi discutida por estudiosos da obra, como Heloisa Vilhena Araujo (1992), Cláudia Campos Soares (2010) e Cecília Bergamin (2008). Dentre os elementos que pressupõem unidade textual apontados pelas pesquisadoras destacamos os seguintes: o título, o ambiente, os personagens e as epígrafes.

O título, *Corpo de baile*, traz a ideia de organismo, “um sistema complexo, resultante do interrelacionamento de suas partes constitutivas” (SOARES, 2010, p. 4). A ideia de sistema é tratada por Heloísa Araujo (1992) que, a partir da segunda epígrafe de Plotino em *Corpo de baile*, relaciona as estórias ao tema dos planetas.

A estudiosa aponta que a epígrafe faz referência a *Timeu*, um dos diálogos de Platão com o monólogo do personagem que intitula o livro. Para Platão, os planetas (“viajantes”) movimentam-se em torno da Terra formando uma circunferência. São eles, Marte, Vênus, Júpiter, Saturno e Mercúrio, além de Sol e Lua compondo a lista dos sete “planetas”. Em uma “dança córica” (que canta, em coro), eles evoluem ao redor da Terra, “num corpo de baile, num entrecruzar-se de influências, desaparecendo e aparecendo à vista humana: a Terra e os sete planetas formam, na verdade, um corpo de baile” (ARAUJO, 1992, p.18). As novelas estão organizadas da seguinte forma no índice da primeira edição (1956):

1. *Campo geral*

2. *Uma estória de amor*
3. *A estória de Lélío e Lina*
4. *O recado do morro*
5. *Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)*
6. *Cara-de-Bronze*
7. *Buriti*

Conforme a ordem das estórias nesta edição, a pesquisadora revela que *O recado do morro*, sendo o poema localizado no centro das estórias, equivale à Terra. O conto trata sobre o Morro da Garça (a Terra) que acompanha a ida e vinda de um grupo de viajantes (planetas). A travessia é guiada por Pedro Orósio – cujo nome vem de Pedra (Pedro) e Montanha (oros) – e o grupo de viajantes realiza um movimento de translação entre sete fazendas: “de D. Vininha (Vênus), seo Jove (Júpiter), seo Saturnino (Saturno), seo Apolinário (Sol), Nhá Selene (Lua), Nhô Hermes (Mercúrio) e seo Marciano (Marte)” (ARAUJO, 1992, p.19).

Nos extremos do índice, situam-se *Campo Geral* e *Buriti*. Na primeira estória, em que aparece Miguilim ainda menino, surge seo Aristeu, “uma das personificações de Apollo, deus solar, das belas formas, da visão, da luz, do olhar. Deus ligado ao fogo. Encontramos o *Sol* e o dia. Encontramos a infância e o início da vida” (ARAUJO, 1992, p.20).

Na outra ponta da narrativa, temos o último romance, que conta a estória de Dona Lalinha, “mulher que espera numa indefinição, mulher reflexiva, cuja sexualidade só é despertada no decorrer de um ritual noturno: deusa noturna, lunar, do escuro, dos ruídos e sons. Deusa ligada à água. Encontramos a lua e a noite” (ARAUJO, 1992, p.20). Nessa novela, Miguilim aparece adulto sendo chamado não mais pelo apelido, mas por seu nome, Miguel, o que reforça a ideia de começo e término da narrativa.

Nesses extremos, início e fim, Sol e Lua, dia e noite, cinco estórias correspondem a quatro planetas e, no centro, a Terra/Mercúrio. “A trama do livro está, assim, feita de fios positivos e negativos, corpóreos e incorpóreos”, entende Heloisa (1992). A partir da análise de cada novela, a especialista aponta ligação entre os sentidos do corpo e os quatro elementos para então, indicá-los aos planetas.

Em *Uma estória de amor*, ela destaca o tema do audível e do inaudível, relacionando-o ao escutar, à água e ao planeta Júpiter; n’*A estória de Lélío e Lina*, instaura-se o campo dos odores e do inodoro, o que remete ao cheirar, portanto, ao ar e a Marte; em *Dão-Lalalão* o

tema dos perfumes e dos cheiros é retomado, correspondendo desta vez à Vênus; e em *Cara-de-Bronze* aborda os sons e as imagens, associando-se ao ver, ao fogo e a Saturno.

Outro aspecto que ganha realce são as histórias, todas ambientadas no sertão, mesmo que apareçam características variadas com a presença de chapadões, chapadas, campos gerais, veredas, dentre outros ambientes que se situam e compõem o sertão.

Em meio aos múltiplos cenários, os personagens reaparecem em mais de uma história, sendo lembrados por outros personagens, como conhecidos ou parentes. No trabalho de Claudia Soares, doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo com ênfase em Guimarães Rosa, intitulado *Multiplicidade e unidade: considerações sobre a edição comemorativa dos 50 anos de Corpo de Baile (2010)*, a autora aponta alguns desses episódios: Miguilim, herói de *Campo Geral*, primeira história da obra, reaparece como Miguel em *Buriti*, última novela; os irmãos de Miguilim, Tomé, Drelina e Chica, ressurgem, mais velhos, em *A história de Lélío e Lina* (terceiro poema do livro); Grivo, protagonista em *Cara-de-Bronze* (sexta história entre as sete), é o menino Grivo, amigo de Miguilim, em *Campo Geral*; Chico Braabóz é o violeiro em *Uma história de amor* (segunda novela) e a mesma personagem, nomeada dessa vez de Chico Barbós, é o compositor de *Coco de festa*, composição que Rosa utiliza na epígrafe de *Corpo de baile*; Vovó Maurícia, mãe de Iô Liodoro, em *Buriti*, é casada com o irmão de Lina, personagem de *A história de Lélío e Lina*, citada por Glorinha como a tia-avó Rosalina.

As epígrafes de *Corpo de baile*, por sua vez, denotam o sentido de conjunto. São quatro trechos extraídos de Plotino, filósofo neoplatônico do século III que dividia o universo em três hipóstases (existência ou natureza de algo), que seriam: o uno, o nous (mente, inteligência) e a alma. O uno, em Plotino, refere-se a deus, uma vez que a principal característica da divindade é sua indivisibilidade. Deus é o uno que permite a existência do mundo. O primeiro trecho de Plotino em *Corpo de baile* afirma: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”. Segundo trecho: “O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso — diz êle — que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua”. Terceiro trecho: “Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis nesse teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira”. Quarto trecho: “Seu ato é, pois, um ato

de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente” (ROSA, 1956, p.5).

A epígrafe contém na página seguinte três trechos extraídos da obra *O anel ou a pedra brilhante*, de Jan van Ruysbroeck, místico belga que nasceu no final do século XIII. Diz o primeiro trecho de Ruysbroeck: “Vêde, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquêle que a recebe”. Segundo trecho: “A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as suas partes”. Terceiro trecho: “A pedrinha é designada pelo nome de calculus, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir-se dôr alguma. Ela é de um lustre brilhantes, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve” (ROSA, 1956, p.6). E, por fim, em meio aos autores eruditos, a composição *Coco de festa*, de Chico Barbós, dito Chico Rabeca, Chico Precate, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita:

Da mandioca quero a massa e o beijú, do mundéu quero a paca e o tatú; da mulher quero o sapato, quero o pé! — quero a paca, quero o tatú, quero o mundé... Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha: também quero casar na família. Quero o galo, quero a galinha do terreiro, quero o menino da capanga do dinheiro. Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo; do cumbuco do balaio quero o tampo. Quero a pimenta, que o caldo, quero o molho! — eu do guampo quero o chifre, quero o boi. Qu’ é dele, o dôido, qu’ é dele, o maluco? Eu quero o tampo do balaio do cumbuco.... (ROSA, 1956, p.7).

Conforme disserta Cláudia Campos Soares (2010, p.02), há uma característica estrutural que marca a noção de unidade narrativa: “a articulação profunda que subjaz à autonomia relativa das estórias que o compõem”. O que nos faz pensar que as estórias foram criadas como elementos constitutivos de uma única obra. Ou seja, apesar da multiplicidade nas novelas, as estórias se atravessam, contextualizam-se umas em relação às outras, perpetuando o diálogo entre elas. Heloísa Vilhena (1992, p. 25) acrescenta que “*Corpo de baile* compõe-se de contos sobre o contar: é feito de estórias que contam estórias”.

4.1. “Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância”

Da ideia de unidade e circularidade na narrativa, em que estórias se entrelaçam, partiremos na busca pelos caminhos trilhados por Poty que nos indicariam uma possível tradução desse aspecto nas ilustrações desta obra. Na primeira edição (1956), os dois frontispícios carregam elementos textuais similares, tais como o nome do autor na parte superior, o título do livro no centro, seguido, no canto direito, pelo número do volume e pelo

nome da editora na parte inferior. Já os elementos imagéticos apresentam semelhanças no formato, mas, no entanto, possuem nuances a serem desvendadas.

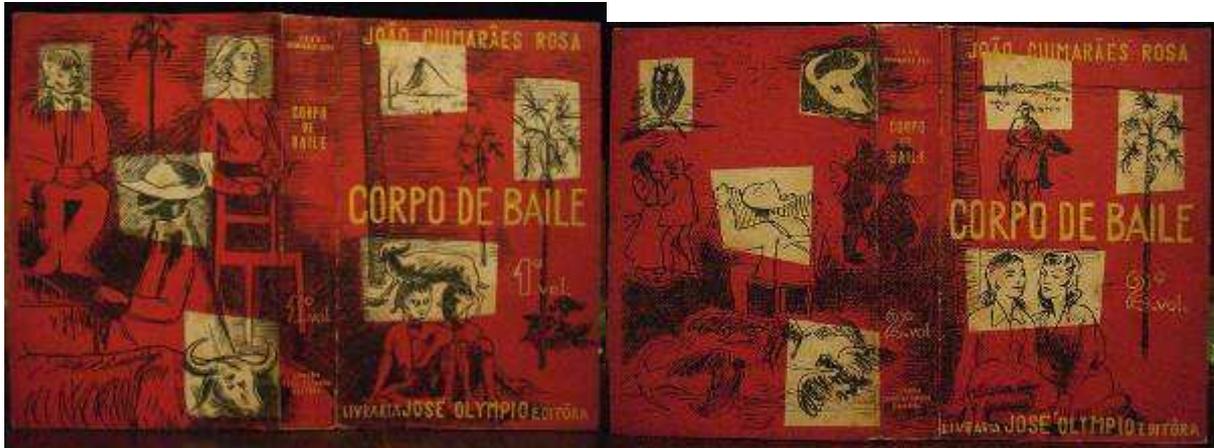


Figura 44: Capas e contracapas de *Corpo de baile* - Volume 1 e Volume 2

Os desenhos são traçados de preto em fundo predominantemente vermelho. O traço preto decorre de uma escolha marcante na obra de Poty. “O preto e branco sempre me interessava” (POTY *apud* XAVIER, 1994, p.61). Conforme afirma DaSilva (1980), Poty traduz plasticamente em “claro-escuro violento”. “As meias tintas, o ameno, não têm lugar de destaque em sua obra gráfica” (DASILVA, 1980, p.9).

Com o preto e o branco é possível explorar os efeitos do claro e escuro. Na imagem, retângulos brancos dão maior destaque a partes dos desenhos, como pequenos quadros. O traço preto enquadrado pela cor branca realça os desenhos emergindo-o com clareza ao olhar do espectador, enquanto aqueles cobertos de tom vermelho predominam na imagem e afloram a significação de um ambiente, de aspectos que estão no contexto, como pano de fundo da narrativa, um visível que não revela tudo, mas que deixa subentendido. Forma semelhante à descrição de DaSilva (1980, p.9) sobre as imagens criadas por Poty: “Sua linha é fácil, corrida, fluida, que se exprime continuamente pelo que não diz, que deixa espaço para a imaginação, para a contemplação, que não acaba de falar porque ainda tem muito a relatar”.

O tom vermelho caracteriza o ambiente sertanejo, construindo cenários nas histórias. Em *O recado do morro*, ao “tardear”, “marrecos voavam pretos para o céu vermelho: que vão se guardar junto com o sol (...). O sol à tarde era uma bola carmesim, em liso, não obumbrante” (ROSA, 1956, p. 411). Na novela *Buriti*, a cor também aparece na paisagem: “E olhavam: arvoada poeira subia, aos dourados, aos vermelhos, pelo nascente – que era por onde aquele gado ia, que se soltava. Dia de sol” (ROSA, 1956, p. 794).

Ao todo, somam-se sete quadros brancos para cada volume (ver imagem na página anterior). O número sete repete-se em várias passagens de *Corpo de baile*, e a obra configurada em sete novelas. Entre os anexos da dissertação de Cecília de Aguiar Bergamin, *Dansadamente: unidade do Corpo de baile de João Guimarães Rosa (2008)*, a pesquisadora aponta os trechos em que o sete e os derivados aparecem nas estórias que compõem toda a obra. Característica que, para ela, atesta a multiplicidade presente na obra e na linguagem apresentada. Sobre a presença do número sete e seus derivados, Bergamin afirma que eles envolvem o universo cultural popular da magia e da superstição, o universo religioso, as forças sobrenaturais míticas, os momentos e lugares, o imaginário das personagens e também o construído pelo texto, dentre outros aspectos.

Francis Utéza (1994), ao tratar sobre *Grande sertão: veredas*, afirma que “o simbolismo dos números Sete e Setenta – dez vezes sete – remete ao infinito e à universalidade” (UTÉZA, 1994, p. 317). Como lembra Cláudia Soares (2010), o sete é o número dos conjuntos perfeitos, dos planetas da cosmologia tradicional, dos dias da criação, dos ramos da árvore cósmica.

O número sete na narrativa rosiana em *Corpo de Baile* compõe lugares, paisagens, personagens, universos místicos e religiosos, sentimentos e tempo. O caráter simbólico do sete no texto é reflexo do misticismo de Rosa. O místico é elemento destacado na obra e revelado pelo autor ao tradutor italiano em carta datada em 25 de novembro de 1963:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros em essência, são anti-intelectuais – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear (sic) presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda esta volta, só para reafirmar a Você que os livros, o Corpo de Baile principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito (ROSA, 2003, p.90-91).

Ao aspecto metafísico-religioso das estórias de Rosa, une-se a ilustração sensorial de Poty. O artista curitibano, em conversa com Valêncio Xavier, declara que seu olhar para ilustrar um livro carrega um ângulo “mais sensorial, o da impressão e não o da ilustração” (XAVIER, 1994, p.124).

Desse modo, se podemos identificar os quadros como representações das sete novelas rosianas, de modo específico e geral (como analisamos no capítulo anterior), os sete quadros

na imagem de Poty nos sugere uma tentativa de tradução da unidade contida no texto rosiano. Por meio deles, concretiza-se imagetivamente o texto *Corpo de Baile*, no qual uma estória remete à outra, ora fazendo menção a ambientes, ora a personagens, ou em reflexões. Uma vez que o número sete simboliza a unidade na escrita de Rosa, podemos considerar que ela é interpretada por Poty com a união de todas as estórias em um mesmo ambiente (capa e contracapa), um mesmo cenário, um mesmo traço e as mesmas cores, em meio a um arranjo, um desenho que supõe circularidade.

DaSilva, ao tratar da obra de Poty, considera que “seu trabalho nunca é miniatura, o pequeno não conta, o detalhe descritivo não existe, só aparece para formar um todo, como próprio Poty, se expressa num falar rápido, sintético, de análise direta e conclusiva” (DASILVA, 1980, p.9). Portanto, o contar de Poty nos dá pistas de desenhos literários que trazem uma noção de narrativa completa e não de trechos ou citações específicas do texto, uma vez que o ilustrador não se dedicava a detalhes descritivos.

O título que abriga todas as estórias, *Corpo de baile*, denota uma estrutura em movimento, um sistema interligado, o uno, o circular, que dança, transita, vive. “As pessoas são baile de flores degoladas, que procuram suas hastes” (ROSA, 1956, p. 821). Nessa “dansação”, amar é o que importa, e viver é movimentar-se livremente, é transitar, modificar-se.

O amor é o que vale. Em tentos o senhor vê: essas coisas... Tem segunda batalha! Merece de gente aproveitar, o que vem e que se pode, o bom da vida é só de chuveiro... (...) A gente chupa o que vem, venha na hora. É que resolve... Às vezes dá em desengano, às vezes dá em desordem... Acho, de mim: muito que provei, que para mim não era, gozei furtado, em adiantado. Por aí, pago! Ai-ai-ai, mas é o que tempera... A gente lucra logo. Viver é viajável... (ROSA, 1956, p. 819).

Para designar a vida, Rosa subverte a língua portuguesa com o uso do “s” na palavra dansação, criando uma metáfora. Através da forma sinuosa da letra “s”, dansação remete ao leitor o fluxo da dança, os entrelaçamentos da vida, o transitar.

Em outra passagem do romance *Buriti*, a palavra aparece novamente como metáfora para a própria vida. Ao receber Miguel em sua casa, nhô Gualberto Gaspar, estando com a esposa doente, afirma: “Ah, em dissabor ou perigo, Deus envia um amigo... Aindas que no meio dessa dansação difícil, como ver que meu coração me afirmava um consôlo” (ROSA, 1956, p.815).

O quarto trecho de Plotino entre as epígrafes de *Corpo de baile* introduz o livro ao leitor com indicações quanto ao sentido da vida como uma dança em que os viventes são os dansadores: “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dansador; o

dansador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente” (ROSA, 1956).

Outro aspecto, como dissemos anteriormente, é que, enquanto o livro inicia em *Campo Geral* com Miguel na infância sendo Miguilim, na novela que o encerra, *Buriti*, encontramos Miguel em sua fase adulta. Ambas as histórias são narradas sob o olhar desse mesmo personagem – o que reforça a ideia de histórias que, não apenas fluem entre si, mas que se complementam, formam uma só. Com isso, podemos supor, conforme alguns estudiosos defendem a exemplo de Heloísa Vilhena (1992) e Cecília Bergamin (2008), que Miguel seja o narrador de todo o *Corpo de baile*.

Miguel, como na narrativa textual, é a figura que costura a narrativa imagética. No topo da capa do primeiro volume, marcamos o anúncio à morte feito pelo Morro da Garça, que tudo vê, e no topo do volume dois, o mesmo espaço é ocupado pelo personagem, que narra, e relembra todas as histórias, como aquele que tudo vê. A “coincidência” nos permite entendê-la como um reforço da hipótese de que seria ele o narrador das histórias em *Corpo de baile*, onipresente como o Morro da Garça na novela de Pê-Boi.



Figura 45: Capas de *Corpo de baile* - Volume 1 e Volume 2

Após identificarmos as novelas por meio da análise do capítulo anterior, a circularidade narrativa é identificada na disposição das histórias pela ilustração. Apesar de oferecer certo destaque às novelas *Campo Geral* e *Buriti* (ambas localizadas na capa em tamanho maior que as outras ilustrações), se observadas como um todo, como um corpo, a ilustração nos mostra as novelas de modo semelhante à ordem do índice da obra.

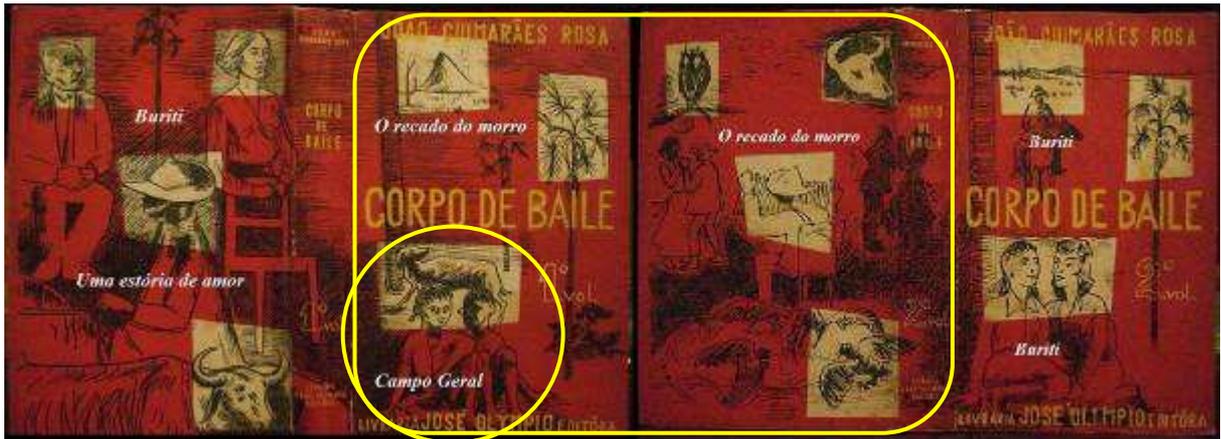


Figura 46: Capas de Corpo de baile - Volume 1 e Volume 2

Então, vejamos: *Campo Geral*, consolidando sua importância, e junto a ela *O recado do morro* (que marca o meio de *Corpo de baile*) ocupa o meio entre as capas dos dois volumes. No início do desenho estão *Uma estória de amor* e *Buriti*. A presença da última estória no início do desenho sugere uma nova indicação de leitura ou um convite à releitura do texto após o término, um retorno a ele. Na extremidade final da ilustração (à direita da capa) apenas *Buriti* se destaca entre os desenhos, posicionando-se também ao final da narrativa imagética.

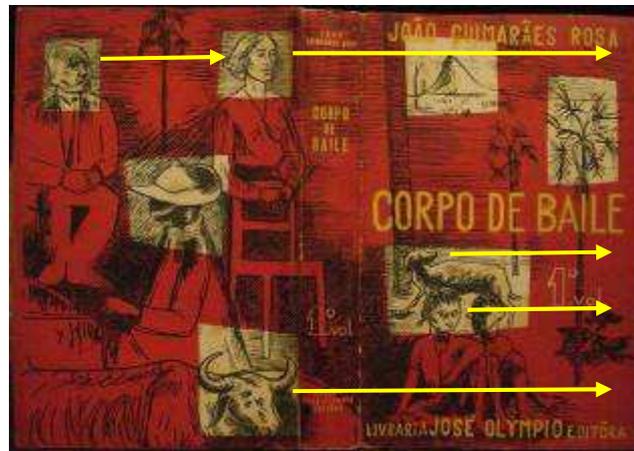


Figura 47: Capa de Corpo de baile - Volume 1

Uma linha invisível une e direciona os olhares dos personagens Lalinha, iô Liodoro, o boi, Miguilim (correspondente a Miguel quando criança) e a cadela Pingo-de-Ouro. Ambos observam na mesma direção algo que não se revela ao espectador no desenho. O olhar dos personagens nos sugere o cruzamento entre as narrativas da primeira estória (Miguilim e Pingo-de-Ouro), da última estória (Lalinha e iô Liodoro) e das demais, em que o boi tanto pode ser a representação do Boi Bonito como também dos animais e da natureza, elementos que configuram, ora ambientes, ora personagens, ora pensamentos. Esse olhar direcionado

também pode ser um convite ao leitor, ou seja, ao que está fora do corpo de baile, portanto, da narrativa, para participar dela e se envolver a ela.

4.2. “A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas”

Na versão de 1964, apenas as cores diferem uma das outras. O título da obra, em letra branca, está inserido em um quadrado ora preto (*Manuelzão e Miguilim*), ora vermelho (*No Urubuquaquá, no Pinhém*), ora azul (*Noites do sertão*). Quanto aos desenhos, em preto e branco (característica da obra de Poty), são distribuídos na capa de maneira aleatória à primeira vista. O efeito de arranjo transparece nas imagens reunidas, em que todos parecem fazer parte de um cenário único.

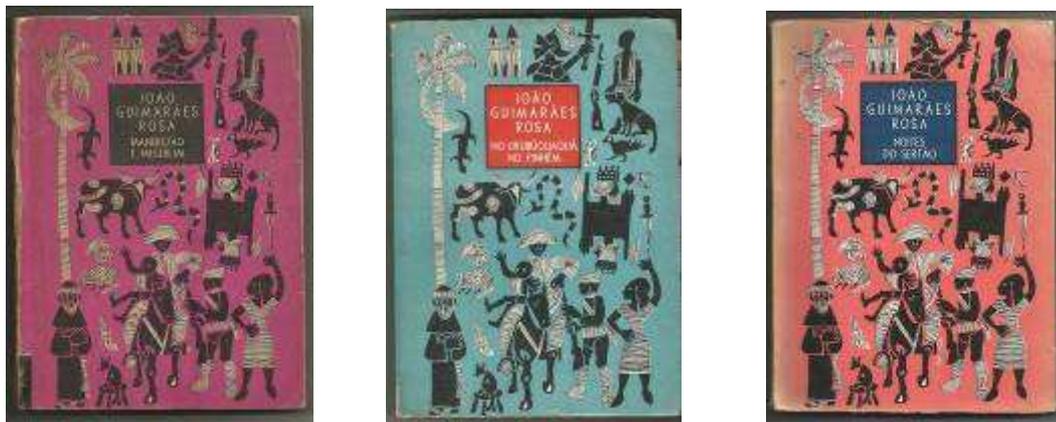


Figura 48: Capas de *Manuelzão e Miguilim*; de *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e de *Noites do sertão* (1964).

A contracapa também se repete nos três livros. A ilustração ganha traços grossos, com menos detalhes, e os desenhos são apenas dos contornos daqueles que vimos na primeira capa, como se observássemos imagens que estão de costas. A imagem também nos leva a pensar a xilogravura como referência, uma vez que o fundo preto seria tudo o que não deveria aparecer na estampa, o retirado, e as grossas linhas coloridas (conforme cada volume) exibiria o desenho saliente. Ou seja, na xilogravura se escava a madeira entalhando o que não deve ser para, assim, com o que permanece, revelar a imagem. Ambas as percepções nos conduzem a um oposto observado que não nos observa, não nos convida, ao contrário da capa.

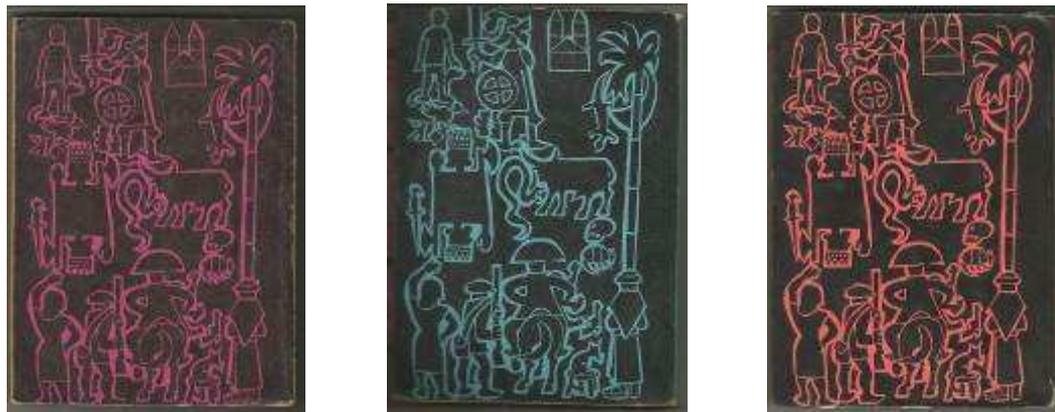


Figura 49: Contracapas de *Manuelzão e Miguilim*; de *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e de *Noites do sertão*

Conforme já mencionamos, Poty relembra que fez a pedido de Rosa figuras de frente na capa e de costas na contracapa, aludindo ao ponto de vista em que o leitor é plateia (na capa) e bastidor (na contracapa). Desse modo, a noção de teatro, palco e bastidor está na capa dos três livros da edição de 1964.

Essa disposição traz em germe as significações do título inicial *Corpo de baile*, modificado posteriormente nessa versão. Nela, o corpo de baile como uma representação da vida se mostra ao leitor não em metáforas por palavras, mas pela própria ilustração, mediante o efeito de cena que ela nos sugere.

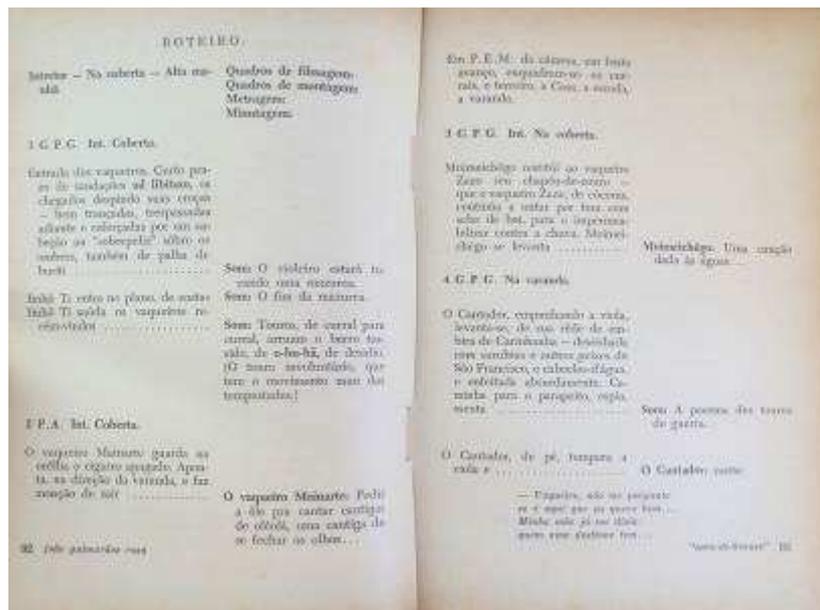
Em uma das citações feitas a Plotino, na epígrafe da obra, a vida é considerada cena em palcos múltiplos. Nessa versão, as epígrafes estão distribuídas pelos três livros, contendo esse trecho extraído de Plotino apenas no livro *Noites do sertão* (1964): “Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis nesse teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira”.

De acordo com a tese *A forma do meio: Livro e Narração na obra de João Guimarães Rosa* (2009), de Clara Maria Abreu Rowland, defendida em 2009, no Programa de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, as ilustrações se dirigem ao leitor, que se encontra fora do livro, como ponto de fuga, o que estende o enunciado para além do livro, estando situado dentro e fora da obra. Um elemento que corresponde à assertiva é o índice, que se encontra no início e no final de cada livro na versão de 1964. Na primeira publicação (1956), ele aparece no início do primeiro volume e apenas ao final do segundo. Essa duplicação traz uma dimensão reflexiva à obra e põe o leitor nesse círculo entre as narrativas que ora se exibem independente, ora, parte do uno, de um todo.

Nos volumes coloridos (definitivos desde 1964), a disposição das estórias sofre alteração com *Cara-de-bronze* passando para o centro da narrativa ao invés de *O recado do morro*. A ordem das novelas se consolida da seguinte forma: (1) *Campo Geral* e (2) *Uma estória de amor* (no livro *Manuelzão e Miguilim*); (3) *O Recado do Morro*, (4) *Cara-de-Bronze* e (5) *A estória de Lélío e Lina* (no título *No Urubuquaquá, no Pinhém*); (6) *Lãodalalão* e (7) *Buriti* (em *Noites do sertão*).

Podemos deduzir que a mudança não foi feita apenas por *Cara-de-bronze* estar entre as prediletas de Rosa dentre as estórias em *Corpo de baile*, conforme conta ao seu tradutor alemão¹⁵. A novela trata sobre a poesia, caminho por onde Rosa nos revela “o quem das coisas” em sua prosa, por onde expressa a linguagem metafísica na sua narrativa, a sua “linguagem do indizível”. Grivo e Rosa buscam a poesia nas coisas para contar realidades. Haroldo de Campos (1991, p. 575) identifica que “(...) num conto como *Cara-de-bronze* se pode vislumbrar uma espécie de prosa da prosa, ou meta-prosa, problema malarmeano de Mestre e Discípulo (o Velho, que fazia os cálculos, e Grivo, que a seu mando foi buscar o quem das coisas)”.

Além disso, a estrutura textual se assemelha a um roteiro, como em uma peça teatral, com a apresentação do ambiente onde se passa a estória, as falas dos vaqueiros em voz direta e a presença de um narrador que chega a anunciar sua narração: “Há aqui uma pausa. Eu sei que essa narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso” (ROSA, 1969, p.96).



¹⁵ Em carta de 25 de janeiro de 1964 G. Rosa pede ao tradutor alemão que priorize a tradução de: *Campo Geral*, *A estória de Lélío e Lina* e *Cara-de-bronze* (ROSA, 2003, p.187).

A cobra e o rei figuram o fazendeiro Cara-de-bronze, que “fez o Urubuquaquá, amontoou riquezas. Mas, o que fazia, era para se esquecer de si, por desimaginar. (...) Homem, morgado da morte, com culpas em aberto (...)” (ROSA, 1969, p.98-99). Por não aguentar viver, Cara-de-bronze foi envelhecendo. Saudoso de sua terra e curioso para saber do mundo, o fazendeiro envia Grivo para lhe contar a experiência de viver e rever sua terra. Para escolher o enviado, Cara-de-bronze começou vargaroso, “feito cobra pega seu ser do sol. Assim foi-se notando. Como que, vez em quando, êle chamava os vaqueiros, um a um, jogava o sujeito em assunto, tirava palavra” (ROSA, 1969, p. 99-100).

A cor azul da capa nos remete ao Urubuquaquá, apresentado no início da novela como o cenário e, conseqüentemente ao sertão, ambiente em que se passam todas as estórias (além do vermelho, outra cor que simboliza o céu do sertão).

No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá - urucúias montes, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior - no meio - um estado de terra. A que fôra lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. (...) Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos à-frente, que é só o mesmo duma distanciação - e o céu uma poeira azul e papagaios no vôo. Os Gerais do trovão. Os Gerais do vento. No Urubuquaquá, não. Ali havia riqueza dada e feita. A casa - avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões - se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo o que de lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. Somente em longe ponto o crancavão dum barranco se rasgava, de rechã, vermelho de grês. Mas por cima azulal, ao norte, fechava o horizonte o albardão de uma serra. No urubuquaquá. (ROSA, 1969, p.73).

Nessa versão a estória marca o meio do livro, ou seja, é uma passagem do começo ao fim da obra. No entanto, de acordo com o que percebemos na disposição da ilustração, os desenhos realçam *Campo Geral* como a estória que remete a outras em *Corpo de baile*. Isso ocorre por parecer maior que os outros desenhos que compõem a capa e, sobretudo, por estar cercada por eles, distribuídos ao seu redor.

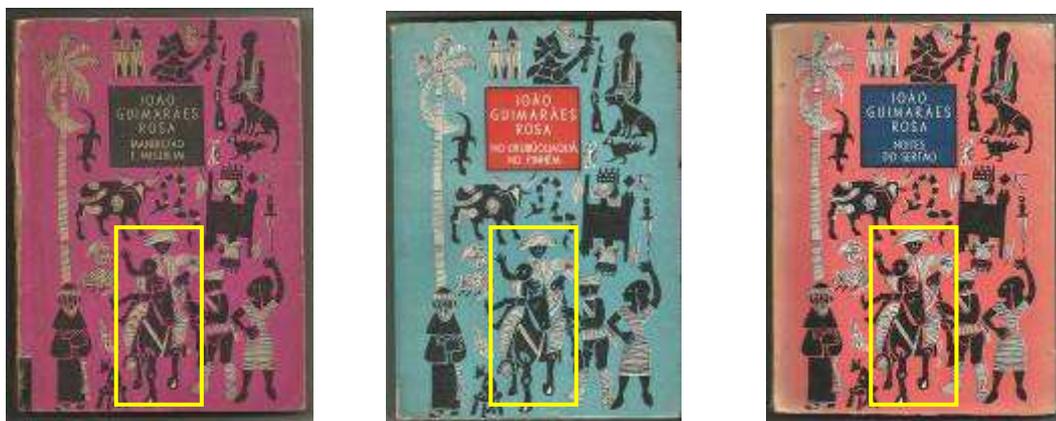


Figura 52: Capas de *Manuelzão e Miguilim*; de *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e de *Noites do sertão*

Desse modo, os volumes coloridos figuram a noção de que *Campo Geral* é um panorama da obra, sendo fundamental para a compreensão do livro como um todo. “Nele já estão presentes as grandes questões que vão sendo retomadas ao longo dos outros seis textos que compõem esta que é uma das mais importantes e menos conhecidas obras de João Guimarães Rosa”, ressalta Paulo César Carneiro Lopes (2014, p.9), doutor em Letras pela Universidade de São Paulo e autor do livro *Dialética da iluminação: um estudo de Corpo de baile de Guimarães Rosa*. Para ele, a pergunta feita por Miguilim no final da estória (— “Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!”¹⁶) condiz com a busca pelo sentido da vida.

Ela nasce do confronto da razão com a vida, com as necessidades e desejos desta. Os desejos carregam em si, implicitamente. Entender os desejos, suas idas e vindas, seus entrelaçamentos, suas transformações através das sociedades, ao longo da história, é dar uma resposta a ela. (LOPES, 2014, p.25).

Campo Geral, então, simboliza o início da busca pela plenitude da existência em idas e vindas com os desejos que o existir implica. A unidade exibe-se visualmente pela relação da vida com a circularidade inerente ao desenho: a simulação de um palco, que é visto pelo leitor com o olhar de público (fora) e de bastidor (dentro), num movimento de dentro-fora-dentro, início-fim-início que a ilustração e a narrativa de *Corpo de baile* nos permitem realizar.

Meyer-Clason revela ao escritor mineiro sua percepção da estória de Miguilim em carta de 22 de agosto de 1964.

Terminei recentemente “Campo Geral”. Creio que foi o meu melhor resultado entre todas as narrativas do Corpo. O Senhor acreditará se eu lhe disser que o mais importante (pra mim) nesta narrativa não existe mais em nossa latitude: o constante sobe e desce da alma, como espelho do mundo, a consciência como medida e meio de todas as coisas, como balança onde se pesa e como o homem se afirma diante do homem, diante da criação, diante de Deus. (CLASON apud ROSA, 2003, p.198).

Ao observar a estória de Miguilim como um espelho do mundo, consideramos a presença de um olhar recíproco, em que cada parte constitui o todo, como também é o todo. Em meio a suas “bobaginhas” e enigmas, Rosa necessita de um ilustrador que as expresse por imagens, que tome para si os elementos que compõem a sua “linguagem do invisível”. O contar imagético de Poty é figurativo-expressivo, segundo Adalice Araújo (1974).

Poeta, artista plástica, historiadora e crítica de arte, Adalice percebe e enumera quatro fases que se engendram na carreira do artista: o realismo social (fase marcada pela dor social, representando a classe trabalhadora), a fase nativista (descoberta da brasilidade em suas fontes

¹⁶ Rosa, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 1964, p.102.

originais, sobretudo, nas ilustrações para autores brasileiros), a religiosa (com força e poder de síntese e "interioridade gótica"), e a fantástica (com seu caráter demonológico, em que o inferno se encontra na incompreensão humana). As trocas existentes entre cada fase, que não são delimitadas rigorosamente permitindo retornos a cada uma delas e a todas, refletem a função unificadora da imagem, o caráter multivocal e o modo reversível das relações dentro dela.

O ato de desenhar, ou gravar o desenho, imaginando um mundo, o cotidiano, mesmo que por meio dos textos literários de Rosa, não apenas transforma Poty (tornando-o gravador, ilustrador, por meio da perfídia do objeto, discutido no primeiro capítulo), como afirma a estrutura cíclica e circular da imagem e da imaginação. Esta, segundo Flusser (2013, p.131), “significa a capacidade de resumir o modo das circunstâncias em cenas e vice-versa, de decodificar as cenas como substituição das circunstâncias. Fazer ‘mapas’ e lê-los.”. A imagem permite que seu significado seja compreendido em um lance de olhar, pois ela sincroniza a circunstância que aponta como cena. No entanto, após um olhar abrangente, os olhos analisam-na enquanto percorrem por toda ela na busca de apreender seu significado. Ou seja, os olhos vão “diacronizar a sincronicidade” da imagem. Mesmo circular e desalinhada, a imagem é capaz de orientar o “mundo do imaginário”, de acordo com o filósofo (2013).

A ilustração sensorial de Poty parece uma escolha certa para Rosa unir aos seus propósitos. O gravador/ilustrador se expressa como “um artista que carrega poesia”. A orelha do segundo volume de *Corpo de baile* (1956) sublinha essa busca rosiana:

Como escolher? Guimarães Rosa não o sabia e o céu indiferente não se apiedava de suas dúvidas, de seus olhos deslumbrados por todos aqueles motivos tão próximos do coração que despertava ao vento dos gerais soprando entre aquelas figuras realizadas de cores e linhas. Afinal, porque entre o livro e a capa que agora o cinge havia uma identidade que o escritor descobria com lucidez e ternura, eis que um e outra animavam-se do profuso e do variado, os leitores contemplam neste momento a vencedora de um prélio difícil e talvez marcado pela insônia. Por isso mesmo é que Guimarães Rosa, sem nada tirar da sua enorme admiração pelos outros (...), entusiasmou-se também com Poty, e sonha levá-lo um dia ao sertão, às boiadas, aos campos-gerais, às veredas, na busca de croquis e desenhos de um artista que carrega poesia, que transcende sempre, que sabe beirar o mistério... (ROSA, 1956, v.2).

Dos detalhes se percebe a unidade de *Corpo de baile* e do mundo rosiano. Curt Meyer-Clason, em carta ao escritor de 16 de janeiro de 1965, busca traduzir a ideia do mundo uno em Rosa, um mundo unificado, místico que “ainda envia os seus raios para os fragmentos estilhaçados do nosso ser”, confessa. Parafrazeando Heimito von Doderer, o tradutor alemão revela que a assertiva parece referir-se à obra rosiana: “A unidade de tudo pode ser sentida

por nós de maneira tão forte que extingue toda tensão dialética, restando apenas a da representação”. (ROSA, 2003, p.220).

Sendo pelo caminho das representações que se concretiza o imaginário de Rosa e de Poty, concebe-se um movimento de semiose infinita, gerado pelas estórias e pelas ilustrações. A “dança” interpretativa em palavras e imagens possibilita o ir e vir dentro da obra, sugerindo um retorno de dentro da narrativa para fora dela mediante o leitor e, deste para se envolver à narrativa. Como um contador de estórias narra todas elas, ou as iluminam, como se mergulhássemos em um jogo de espelhos que leva ao infinito. “O narrador custa em se desfazer de si mesmo, como quem se acaba junto a estória. A estória então se acaba mas ainda nos move, revive, circula, feito poesia”, afirma Pedro Xisto (1991, p.124) sobre o contar rosiano.

A unidade gera a circularidade do olhar, que tece estórias imbricadas e sugere um retorno ao texto quando se chega ao fim. “Corpo de baile, na verdade, apesar de em um primeiro momento ter sido reconhecido como um conjunto de narrativas independentes, é um todo orgânico; cada narrativa tem, de fato, vida própria, mas o pleno sentido de cada uma só é revelado no todo da obra” (LOPES, 2014, p. 9).

Essas lacunas inerentes à obra rosiana conferem ambiguidade à narrativa imagética e geram certa circularidade ao olhar durante a leitura. A ilustração de Poty, tal como faz o texto de Rosa, constrói uma rede de trocas e incertezas, que expande sentidos e os multiplica. A imagem torna-se um arranjo que concebe a estória de modo reversível, num contar desalinhado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ir - seja até aonde fôr - tem-se de voltar; mas, seja como fôr, que se esteja indo e voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final

João Guimarães Rosa, *Cara-de-bronze*.

Diante da análise, consideramos que as ilustrações literárias de Poty refletem o conceito de tradução intersemiótica como extensão dos horizontes estéticos das linguagens, neste caso, textual e imagética. O ilustrador e gravador “traduzadapta” a linguagem rosiana multissensorial por meio de traços, cores e escolhas, fazendo das limitações de cada linguagem e de cada objeto trabalhado o aspecto inerente ao ilustrar.

Em meio a uma narrativa que gesta outras, *Corpo de baile* é formado de estórias que dançam, que vivem entre si, bailando aparentemente desconectadas para formar um único corpo, um corpo de baile. É o próprio movimento de semiose infinita de Peirce. Tanto o texto rosiano quanto as imagens de Poty são fruto dessa teia de significados e de sensações que acolhem o leitor/espectador, e o convidam a se envolver nas estórias.

A unidade na escrita rosiana transcriada pelo traço de Poty nas capas de *Corpo de baile* sugere o movimento contínuo de circularidade entre as estórias e valoriza a presença do que está de fora da obra, o leitor, o qual é atraído ao desenho como se compusesse o corpo de baile, como se fosse um dos personagens. Estórias cruzando estórias, desenhos que se espelham, levando a ficção ao infinito.

Corpo de baile tem sua narrativa perpetuada em campos para além dele mesmo. O universo rosiano, inspirado no sertão mineiro, repete-se no texto de Rosa juntamente a alguns personagens que, nesta obra, aparecem. Caso da moça Nhorinhá, presente em *Cara-de-bronze* e em *Grande sertão veredas*; de Dom Varão, estória contada em *Uma estória de amor* que figura Diadorim em *Grande sertão: Veredas*, dentre outros. Estes são exemplos que nos fazem questionar se a unidade narrativa, ou seja, o cruzamento entre as estórias, estaria na obra completa de Rosa bem como se os ilustradores que colaboraram com sua criação, inclusive Poty, também se dedicaram a abordar essa possível unidade nos outros livros. São questões que não chegamos a uma definição, mas que imaginamos, guiados pelo que analisamos nesta dissertação sobre as ilustrações de Poty para o *Corpo de baile*, que há muito o que ser analisado em trabalhos futuros.

A multiplicidade de sentido nas estórias rosianas aliada às imagens inspiradas nelas nos lança a outras possibilidades de leituras para as duas linguagens de que tratamos aqui,

texto e ilustração/gravura. Assuntos que podem ser levados a pesquisas futuras, tais como o tempo e o mito nas narrativas; as associações com obras de artistas que também se dedicaram a traduzir Rosa, como Arlindo Daibert, Tomás Santa Rosa e Luís Jardim; o aspecto migratório em Rosa; o traço metafísico em ambos os autores, e outras questões a que escritor e ilustrador nos conduzem.

Para tratar as relações entre imagem e texto, tendo a ilustração literária como a articulação a que destinamos a nossa atenção, exploramos neste estudo alguns métodos de leitura, traçando os seguintes pontos: a colaboração entre o texto e a ilustração; as limitações inerentes às produções textual e imagética; as linguagens imbricadas nessas duas narrativas permitindo que se façam as trocas entre elas, sobretudo no processo de tradução intersemiótica; a representação dos personagens e ambientes; a articulação de diferentes perspectivas sobre as ilustrações, relacionando-as com a narrativa textual e, conseqüentemente, com o seu autor; e a abordagem de sentidos por meio da semiótica.

Ao longo da pesquisa, além da obra rosiana, tivemos acesso a livros consagrados de sua fortuna crítica e textos mais recentes sobre o autor, como também às imagens de Poty e aos textos escritos sobre ele. No entanto, enquanto há uma extensa produção sobre Rosa, ocorre o contrário quanto aos estudos sobre Poty. Há muita dificuldade em encontrar análises aprofundadas sobre o artista. Mesmo para quem é de Curitiba, caso do pesquisador curitibano Fabrício Vaz Nunes, é um desafio escrever sobre Poty. Para esta pesquisa, Nunes teve importância fundamental na coleta de textos, entrevistas e dados sobre o gravador e ilustrador ao compartilhar o material que havia acumulado.

O processo de escrita remetia às imagens como também aos textos, exigindo retornos frequentes às leituras e grifos, como também contemplações na tentativa de absorver as possibilidades interpretativas que se deseendavam ali.

Contudo, apesar das argumentações, não há uma assertiva única quanto à análise das ilustrações literárias. Este estudo finaliza suas páginas, mas continua por meio de novas perspectivas para futuras reflexões, algumas citadas acima.

A leitura das imagens nos permite explorar outros níveis interpretativos da obra de Poty por onde ecoam as estórias de Rosa. O real motivo e o sentido delas permanece entre as bobaginhas enigmáticas de que o romance rosiano nos cerca. Situada na lacuna fecunda entre os traços orais do texto e os plásticos da imagem, a ilustração literária de Poty, não só ilustra, mas sim ilumina as impressões poéticas da narrativa de Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Adalice. *Poty/50 anos*. Curitiba: Salão de exposição do Banco de Desenvolvimento do Paraná – BADEP, julho, 1974. Catálogo de exposição.

ARAUJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma* (Corpo de Baile). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. 182p.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. *Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento*. Flusser Studies, Università della Svizzera Italiana, v. 03, p.87-94, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-03-november-2006>>. Acesso em: 26 set. 2016.

BARATA, Mário. Século XIX. Transição e início do século XX. In: *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Volume 1. 377-451p.

BARRAU, Jacques. Mão/manufacto. In: *Enciclopédia Einaudi* – volume 16. Homo-domesticção, Cultura material. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. 305-312p.

BARTHES, Roland e MARTY, Eric. Oral/Escrito. In: *Enciclopédia Einaudi* – volume 11. Oral/Escrito, Argumentação. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *Dansadamente: unidade do Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*. 2008. 398 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-28112008-173153/pt-br.php>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. 233 p.

_____. A linguagem do Iauaretê. In: *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. 574-579p.

CAROLLO, Cassiana Lacerda et al. *Poty e o livro*. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1997. Catálogo de exposição.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Anúbis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Funarte/inf, Achiamé; Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1983. 224 p.

_____. Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

COSTELLA, Antônio Fernando. *Introdução à gravura e à sua história*. 1. ed. Campos do Jordão, Mantiqueira, 2006. 141p.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. 202-234p.

DASILVA, Orlando. *Poty, o artista gráfico*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1980.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo, Melhoramentos, Ed. Da Universidade de São Paulo (EDUSP), Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

FLUSSER, Vilém. *A escrita - Há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010, 180p.

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Gestos*. São Paulo: Editora Annablume: 2014.

_____. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____; BEC, Louis. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume: 2011.

FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. Entre texto e imagem: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana. 2012. 178 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-25022013-110807/pt-br.php>>. Acesso em: 09 out. 2016.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014. 88p.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: <<http://tv.up.pt/uploads/attachment/file/318/foucault-michel-as-palavras-e-as-coisas-digitalizado.pdf>>. Acesso em: 25 de ago. 2016.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro, Livros técnicos e científicos, 2011. 688p.

GRADIM, Anabela. *O que pedem as palavras?* Comunicação e Sociedade, Portugal, v. 12, p.189-200, 2007. Disponível em: <<http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/view/1104>>. Acesso em: 15 set. 2016.

HOUAISS, Antônio. *Poty Ilustrador*. Centro Cultural IBM, Palacete Leão Jr., Curitiba, 1988. Catálogo de exposição.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1975. 162p.

LAZZAROTTO, Poty. *Mais parêntesis que outra coisa*. 1974. Arquivo da Biblioteca Pública do Paraná.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 184p.

LOPES, Adélia Maria (Ed.). *A propósito de Poty, o ilustrador. O Estado do Paraná*. Curitiba, 26 jun. 1988. 1-4p.

LOPES, Paulo César Carneiro. *Dialética da iluminação: estudo de Corpo de baile de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2014. 240 p.

LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica. Coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991, 62-97p.

MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. La Révolution surréaliste, Paris, n° 12, 1929, p.32-33. Disponível em: <<http://ideophone.org/magritte-on-words-and-images/>>. Acesso em: 05 maio 2016.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 360p.

MARTINS FILHO, Carlos Botelho. *Introdução ao conhecimento à gravura em metal*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, Solar Grandjean de Montigny, 1981. 65p.

MASSAUD, Moisés. *A criação literária: prosa II*. 19. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

MEURER, Clio. *Miró, Magritte: sobre a ilustração literária como tradução intersemiótica*. 2010. In: Semeiosis e Transdisciplinaridade em Revista. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/miro-magritte/>> Acesso em: 25 de ago. 2016.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1976.

NUNES, Fabricio Vaz. *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Letras, Curitiba, 2015. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/40474>> Acesso: 25 de ago. 2016.

PEREIRA, José Mario (Org.). *José Olympio: O editor e sua Casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 217 p.

RAMOS, Paula Viviane. *Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

_____. *Gesto e liberdade*. In: O corpo implicado: leitura sobre corpo e performance na contemporaneidade. Coletânea organizada por Antonio Wellington de Oliveira Júnior. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. 147-168p.

RIBEIRO, Joaquim. *O folclore do açúcar*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. 227 p.

RÓNAI, Paulo. As estórias de Tutaméia. In: *Tutameia* (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 9.ed., 2009. Disponível em: <<https://lelivros.pro/book/baixar-livro-tutameia-joao-guimaraes-rosa-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso: 09 de jan. 2017.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. 1. ed. Volume 1 e 2. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1956, 824p.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte. MG: Ed. da UFMG, 2003.

_____. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de Baile). 6. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). 4. ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969.

_____. *Noites do sertão* (Corpo de Baile). 4. ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969.

_____. *Grande sertão: veredas*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. 460p.

_____. *Discurso de Posse*. 1967. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>>. Acesso em: 05 maio 2016.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROWLAND, Clara Maria Abreu. *A forma do meio: Livro e Narração na obra de João Guimarães Rosa*. 2009. 338 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Letras, Programa em Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/541/1/18357_ulsd_re352_ClaraRowland_tese.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2017.

SOARES, Claudia Campos. *Multiplicidade e unidade*: considerações sobre a edição comemorativa dos 50 anos de Corpo de Baile. Recorte: Revista do Mestrado em Letras: Linguagem, Discurso e Cultura, Minas Gerais, v. 7, n. 1, p.1-12, 2010. Disponível em: <<http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/25>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1991.

TIMBÓ, Margarida Pontes. *A ilustração como possibilidade de ressignificar a personagem criança*. Letras em Revista, Teresina, v. 1, n. 5, p.1-18, 2015. Disponível em: <<http://ojs.uespi.br/ojs/index.php/letrasrevista/article/view/191/202>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 461p.

VILLAÇA, Antônio Carlos. *José Olympio: o descobridor de escritores*. Rio de Janeiro: Thex Ed, 2001. 292p.

XAVIER, Valêncio. *Poty: trilhos, trilhas e traços*. Apresentação Rafael Greca de Macedo. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994. 207 p.

ZANINI, Walter. *Arte contemporânea*. In: História Geral da Arte no Brasil. Volume 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 499-820p.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997. Disponível em <<https://docs.google.com/file/d/0BxjbCOGJ22JDblBQcUUwTXVOSFk/view>>. Acesso: 05 de jan. 2017.

ANEXOS

Mais parêntesis que outra coisa.

"No começo era o caos"- ou, pelo menos, a bagunça começou antes de tudo que eu me lembre; e perdura até hoje – (para desespero de minha cara metade), apareceram (ai pelos idos de 1927), nos livros de curso primário pertencentes à minha avó (editados em Estrasburgo, Colmar ou em algum outro burgo da Alsácia, em 1870 e pico), apareceram uns chapéus e pernas garatujadas sobre as ilustres efigies de Vercingetorix (foi uma dureza aos três anos de idade, soletrar o nome do ilustre varão). Napoleon, Tasso, Assurbanipal e outros tantos. Tudo (repito), começou com a misteriosa banheira (Isaac, meu pai, juntava coisas) que nunca viu água dentro; em compensação transbordava de livros e revistas. Tinha Benjamin Costallat ilustrado (com uma porção de páginas em branco no meio do livro, uns pontinhos alinhados como véu diáfano das reticências), mapas da planície de Maratona, estampas de um negócio chamado cataclisma (?) num artigo de Camille Flammarion, um detetive com cabeça de ovo, aparecendo em capítulos do "Eu Sei Tudo", com nome de Hércules de Poirot (poirote mesmo, e não Poarô, que eu não ia esperar para aprender francês). Enfim, antes de ir pra escola, eu sabia mais sobre capacetes, assírios e bigodes galos do que Antonio Houaiss entende de fitologia. E haja chapéu, bigodes, pernas e tudo, em cima dos centenários alfarábios... Uma vez arranquei uma página ilustrada (histórias de Jonas) de um parente, foi o diabo: pra "estudar" o assunto, me escondi debaixo da casa do parente (que já estava uma fúria por causa da história sagrada rasgada) e aí veio o pior: fui atacado por uma galinha choca, tenho até hoje a marca das bicadas... De qualquer modo, o Isaac foi meu primeiro mestre – sabia fundição, entalhação e não se sabe o quanto mais – e sobretudo gostava de fazer o que fazia. Depois o professor Félix Bianco, o Mickey de cara feiúra, excelente homem. Aí, numa noite chuvosa, conheci o "panhe" Ficinski, que me falou de "claro escuro" e de um homem que riscava em metal, chamado Rembrandt van Rijn; aí (repito), na encruzilhada, decidi qual dos caminhos... Os anos passaram, "seo" Ribas me despachou para o Rio (sem aviso prévio), o cara Erbo Stenzel me guiou aí pelo Café Gaúcho e Centro Bernadelli, e aí então conheci um magricela (de pernas grossas, sapatos brancos, um coração que não tem mais tamanho) chamado Augusto Rodrigues, que, na inauguração da minha primeira exposição de gravuras, esvaziou o Café Vermelhinho, levou a clientela inteira pro subsolo do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, local da mostra, me falando de alguém chamado Caticof (ouvi assim); mais tarde, passado o susto, descobri que se tratava de Käthe Kollwitz; mas ainda demorei uns anos pra conseguir ver uma reprodução da velhinha. Dentre os inúmeros amigos, a Carybé eu perdôo por ter me ensinado a fazer pinturas à têmpera com ovos podres, desgraçado...

Poty 1974



POW 88

ilustrador

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES - RJ.
Sala Carlos Oswald
12 de julho a 14 de agosto de 1988

GOVERNADOR DO ESTADO DO PARANÁ
Alvaro Dias

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA
René Ariel Dotti

DIRETOR GERAL
Danillo Lorusso

DIRETOR DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES
Alcídio Mafra de Souza

COORDENAÇÃO, PROJETO E PESQUISA
Cassiana Lacerda Carollo - UFPR

SUPERVISÃO
Araken Távora

MONTAGEM
Museu Nacional de Belas Artes

MATERIAL GRÁFICO - CENTRO DE DESENHO GRÁFICO DA SEEC
Teresa Cristina Montecelli
Adilson Roberto Savi

Secretaria
de Estado da
Cultura



MINISTÉRIO DA CULTURA

FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA

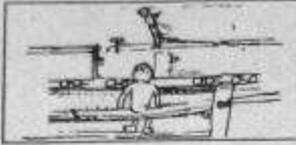
mnba MUSEU NACIONAL
DE BELAS ARTES

Apoio Cultural



IBM Brasil

1988



POTY LAZZAROTTO, nasceu em Curitiba, no dia 29 de março de 1924. Passou sua infância e juventude na casa da antiga Avenida Capanema, perto do cruzamento dos trilhos do trem, tendo em seu pai, que era "fundidor artístico", seu primeiro mestre e incentivador.

Desde os 4 anos, Poty se vê envolvido com desenhos e textos, descobrindo seus heróis no *Eu Sei tudo*, nas histórias em quadrinhos, livros antigos. Aos 14 anos cria seu próprio herói: "Haroldo, o homem relâmpago", série publicada no *Diário da Tarde*.

Em 1942, após concluir o curso primário, Poty ganha uma bolsa de estudos e deixa Curitiba. No Rio de Janeiro, matriculado na Escola Nacional de Belas Artes e no Liceu de Artes e Ofícios, estuda com Carlos Oswald, Marques Jr., Alfredo Galvão. O novo ambiente possibilita-lhe ampla convivência artística e desembaraço registrados no "desenho que se firma e na personalidade que se afirma". Em 1943, é publicada a primeira obra ilustrada por Poty: *Lenda da erva-mate sapecada*. Porém sua atividade como ilustrador vai ganhando contornos com a participação nos suplementos literários da *Folha Carioca*, *O Jornal*, *Diretrizes (RS)*, iniciada no ano seguinte.

A medalha de ouro, obtida no Salão Nacional de Arte Moderna, assegura-lhe nova bolsa de estudos. Em 1946 segue para a Europa, viagem que repetirá outras vezes: em 1960, quando executa o mural para a Casa do Brasil (Paris); em 1968-9, quando expõe na Inglaterra e na Bélgica; em 1981, quando executa o painel do Hotel Atlantis, no Algarve.

Contudo, Poty mantém um elo permanente com sua terra natal, transformando Curitiba numa espécie de núcleo temático de sua obra ou interferindo mais diretamente na cultura local, quando participa no polêmico movimento desencadeado pela revista *Joaquim* (1946-8).

Esta presença de Poty é ainda confirmada de modo indistigável nos murais que executou na cidade (Praça 19 de Dezembro, Hospital das Clínicas, Centro Politécnico, Praça 29 de Março, fachadas do Teatro Guaíra e do Palácio Iguazu, a última de 1987). Uma de suas inúmeras homenagens à cidade é o álbum *Curitiba de nós*, que publicou com Valêncio Xavier.

Outros espaços também inspirarão um conjunto de séries temáticas iniciadas com a viagem propiciada pelo Prêmio Nacional de Artes (49), quando percorre quase todos os estados brasileiros.

Em 1950, juntamente com Flávio Mota, funda a Escola de Artes Plásticas de São Paulo, ocasião em que, na qualidade de professor de gravura, viajará para a Bahia (1950) e, posteriormente, para Recife (1954).

Em 1967 viaja ao Xingú, quando faz 200 esboços sobre hábitos e costumes indígenas. Esta experiência repercutirá no trabalho de ilustração das obras de Orlando e Cláudio Villas Boas, Ferreira de Castro, Leandro Tocantins e Darcy Ribeiro.

Sua convocação pelas mais importantes editoras para atuar como ilustrador inicia-se na década de 50, na Editora José Olympio, para a qual ilustrará: *Paraná Vivo*, de Themistocles Linhares, *Sagarana*, *Corpo de Baile*, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *Novelas Paulistas*, de Alcântara Machado, *Moby Dick*, de Melville. Na década seguinte, afirma-se como principal ilustrador daquela editora, sendo também convidado para ilustrar obras editadas pela Martins, Nacional e Civilização Brasileira. E quando as edições de Jorge Amado, Mario Palmério, Graciliano Ramos, José Cândido de Carvalho e as novas edições de *A Bagaceira* e *O Quinze*, além de *Casa Grande e Senzala*, trazem a marca de Poty.

A participação de Poty em duas edições promovidas pela Associação dos Cem Bibliófilos - *Quatro contos*, de Machado de Assis (1953) e *Canudos*, de Euclides da Cunha (1955) - confirma o lugar ocupado pelo ilustrador na história da arte editorial brasileira.

Como ilustrador, Poty recebeu prêmios significativos na Bienal de São Paulo: em 1964 pelos desenhos para *Canto para as transformações do homem*, de Moacir Félix e, em 1969, pelas ilustrações para *Sagarana*, segunda versão.

Seu domínio da arte de ilustrar pode ser acompanhado em edições de autores mais recentes, porém seu último trabalho como ilustrador, a edição ilustrada das *Obras completas*, de Machado de Assis, publicada pela Itatiaia, no início de 1988, constitui um novo marco de uma obra em constante reelaboração.

Enquanto o Museu Nacional está preparando uma ampla retrospectiva de seu trabalho de gravurista, Poty continua cercado de esboços, estudos e desenhos para três painéis tematizando os índios, os imigrantes e os construtores, destinadas ao Memorial da América Latina que está sendo construído em São Paulo, a ser inaugurado ainda em 1988.

POTY ILUSTRADOR: A EXPOSIÇÃO

Ao abordar uma faceta da produção de um artista tão múltiplo, esta mostra pretende revelar alguns aspectos expressivos da trajetória do artista da imagem e seu fascínio pela arte da palavra.

A análise deste aspecto da obra gráfica de Poty e de sua contribuição para a arte editorial brasileira, pelo fato de resultar em quase que somente o impulso interior, sem limitações de encomenda, impõe um desafio.

Usa-se, dentro dos limites físicos impostos e da vasta obra de ilustrador, traçar uma possível trajetória de seu trabalho, a partir de alguns dos momentos mais significativos de sua progressão expressiva e técnica.

Autores e obras ilustrados por Poty que integram este projeto, foram reunidos em módulos que marcam preferências e soluções, representando uma pequena parcela de um universo de cumplicidade e tensão entre o fazer com pensamentos e palavras e o fazer como gesto vital.

No módulo A ILUSTRAÇÃO DOS PERIÓDICOS LITERÁRIOS, enfatiza-se a atividade inicial do ilustrador, na década de 40, embora sem uma intenção de orientar a leitura da mostra pelo critério histórico-evolutivo. Trata-se de registrar um momento específico, quando os suplementos e revistas literárias associam suas propostas renovadoras com a preocupação com a linguagem gráfica.

Os trabalhos de Poty, inicialmente na *Folha Carioca* (1944) e, posteriormente, em *O Jornal e Diretrizes*, possibilitam a profissionalização do ilustrador e permitem a convivência gráfica com os textos impressos, além do exercício constante de captação do sentido plástico do texto literário.

Esta "desenvoltura" já repercute em sua participação, agora no Paraná, na revista *Joaquim* (1946-8), dirigida por Dalton Trevisan, para quem ilustrou a maior parte dos textos deste período.

O módulo que reúne *IMAGENS DA BRASILDIDADE*, resulta da série de ilustrações para as obras dos grandes regionalistas. Canudos, editada em 1955, é o ponto de partida, pois, inspirada na obra do autor de *Os Sertões*, Euclides da Cunha, autor que se situa como um marco na visão do país que não comporta o pitoresco-exótico. Este reconhecimento do homem do interior e de seu ambiente repercutirá, liberto e amadurecido, na prosa regionalista de 30, inicialmente nas obras *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida e *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, ilustradas por Poty em edições mais recentes. Nesta ordem de idéias incluem-se as ilustrações para *Casa Grande e Senzala* e, ainda na mesma esteira da leitura de Gilberto Freyre, os desenhos para *Assombrações do Velho Recife*, pois o ensaio do teórico do regionalismo é o coroamento do estudo sistemático da sociedade nordestina, onde também penetram ressonâncias de ficção.

Seguem-se os trabalhos de Poty para a edição de *Capitães de Areia*, de Jorge Amado. Por uma estratégia didática, foram incluídas ilustrações para *Caetés*, de Graciliano Ramos entre as imagens resultantes das leituras dos regionalistas de 30, onde o enredo é centrado no meio social, na paisagem e no conflito político. Nas ilustrações para *Caetés*, valoriza-se a obra de um escritor do mesmo período, porém, o interesse maior está no ângulo que orienta a linguagem das ilustrações para captar o efeito dos planos da narrativa (o romance dentro do romance e o recurso que lembra o balão da história em quadrinhos) e o efeito de distanciamento.

A continuidade da ficção regionalista, agora em seu contexto mineiro-goiano, será fixada por Mário Palmério em *Vila dos Confins* e *Chapadão do Bugre*, em edições que trazem a marca de Poty.

Menção à parte do filão regionalista é a obra *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, que mais do que o cenário de Campos, capta o conflito de um homem rústico para reproduzir o ridículo das criaturas.

O romance amazônico, renovado na prosa de Márcio de Souza, com *Galvez: o Imperador do Acre*, está presente nas ilustrações inéditas para aquela obra, juntamente com os estudos e ilustrações para a *História do Acre*, de Leandro Tocantins, ensaio sociológico que ocupa, para a região, significado similar à interpretação do nordeste de Gilberto Freyre.

Importante ressaltar neste conjunto de trabalhos, que poderia ser ampliado com ilustrações para outros ficcionistas da vertente regionalista é a direção dada à feitura das ilustrações que, partindo da especificidade do texto, resulta em soluções variadas, sempre definidas na preocupação em captar, não apenas cenários sob a perspectiva documental, mas integrando as várias faces do real para o ponto de convergência: a autenticidade e a universalidade.

GUIMARÃES ROSA constitui uma unidade à parte. Neste caso, além do vigor das ilustrações sugeridas pelo texto rosiano, há que se valorizar a simplificação decisiva que orienta os desenhos retrabalhados (incluídos a partir da 11ª ed.) reforçando o desaparecimento de detalhes e do cenário, e, ainda, o trabalho conjunto escritor-ilustrador.

Além disso, a solução mito-poética da prosa rosiana, ao superar o sentido do real da ficção regionalista tradicional, permitiu que se estabelecesse uma relação mais epidérmica com a paisagem e com a palavra, aspecto captado com perspicácia por Poty. Daí porque, G. Rosa, nas dedicatórias ao ilustrador, referir-se a *Sagarana* como "Potyana", definindo as capas de *Corpo de Baile* como "roupagens" cujo brilho e beleza "chega a invadir as páginas, tudo impregnado de uma sugestão magnífica".

A presença do XINGÜ: INDIOS E MITOS é o resultado do desdobramento de pesquisa sobre os costumes e hábitos dos índios da região e sua conexão com os textos sobre os mitos indígenas de autoria de Cláudio e Orlando Villas Boas. Também as ilustrações para *Maira*, de Darcy Ribeiro, incluem-se no quadro de seus desenhos temáticos do Xingü, que além da autonomia e da solução linear que os caracterizam, adquirem o caráter de ilustrações que, por sua força temática, foram incluídas na edição para reforçar sua qualidade visual.

A TRADIÇÃO POPULAR, os mitos e lendas que integram o imaginário do povo, com presença tão forte na obra de Poty e constantemente manifestadas no seu interesse pela recolha de costumes populares, não poderia estar ausente no seu trabalho de leitura-tradução. Parece mesmo não ser gratuito o fato de que o primeiro livro ilustrado por Poty tenha sido uma lenda (*Lenda da Erva-Mate Sapecada*, de Herminio Cesar Borba, em 1943). Daí o significado de suas ilustrações para *Lendas Brasileiras* e para o Calendário SHELL, com texto de Cavalcanti Proença, incluindo 12 xilogravuras. A literatura de cordel também vem ilustrada por Poty numa antologia da chamada "literatura de safadeza". Os *fesceninos*, um dos poucos exemplos editoriais do cordel destinados à classe média.

VISÕES URBANAS, o cotidiano do homem da cidade, o trabalho, o lazer, sempre representado por personagens sem paletó e gravata, pode ser acompanhado na visão de São Paulo do imigrante, de Alcântara Machado e do malandro, na obra de João Antônio. São exemplos de ilustrações reveladoras da técnica do ilustrador interessado em captar o acontecimento, aprimorada em sua passagem pela ilustração-reportagem.

Mas, é na CURITIBA DE POTY, presente nas ilustrações dos primeiros textos de Dalton Trevisan e culminando no trabalho conjunto com Valêncio Xavier, que, através do flagrante do dia-a-dia de sua cidade, Poty chega à simplificação decisiva, resultante de outra face de uma relação tensionada entre silêncio e o dizer.

Vale lembrar que tanto *Curitiba de nós* como *A propósito de figurinhas* são um caso à parte: tratam-se de obras conjuntas, onde os autores "trocaram figurinhas", podendo o texto vir depois da ilustração ou sugerir nova imagem.

No entanto, um traço comum parece reunir as opções de leitura a partir de um esforço integrativo: A SEDUÇÃO PELO FANTÁSTICO. Tomando como um elemento determinado por um ponto de vista voltado para o insólito, o fantástico é duplamente conveniente. Problematisa o real e cria perplexidade num universo facilmente reconhecível. Esta sedução, incluída na ordem temática da representatividade, é o fio condutor das leituras de

A ARTE E O TALENTO DE POTY

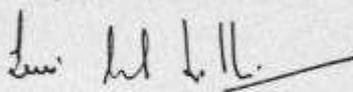
A exposição *Poty Ilustrador* nos austeros e prestigiados espaços do Museu Nacional de Belas Artes, cujo acervo foi reunido a partir da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios criada pela Missão Francesa (1816), constitui a marca de um novo ciclo para os artistas plásticos do Paraná.

Com o aval e o grande estímulo da IBM Brasil, uma significativa parcela da obra de Napoleón Potyguara Lazzaroto — conhecido Poty de Curitiba — chega ao Rio de Janeiro num dos momentos de grande fastígio de sua carreira. E com ele virão certamente outros talentos do Paraná merecedores de projeção nacional mas que permanecem confinados nos limites geográficos dos salões coloquiais e cujos trabalhos na relação comercial se submetem aos padrões do mercado local.

A presença das figuras, dos objetos, do mundo, enfim, de Poty no Rio de Janeiro constitui também a reversão da "mãgoa" e a afirmação da esperança de Antonio Houaiss em seu texto que ilustra o folder da exposição realizada há poucas semanas em Curitiba, nos salões do Centro Cultural Palacete Leão Junior: "Oxalá Poty Ilustrador seja levado a todos os pontos do Brasil, e mais além dos nossos limites físicos..."

O Paraná sente-se orgulhoso pela vida e obra de um de seus filhos mais diletos e junto com ele navega nesse universo composto por murais que contam histórias e lembram gestos. E pelas gravuras que reúnem as imagens de homens, de animais e de tantas coisas para se desprenderem da matéria onde foram esculpidas e habitarem a nossa imaginação.

E, através dela, multiplicar ao infinito as impressões de alegria e felicidade que nascem da alma e do traço do artista.



RENÉ ARIEL DOTTI
Secretário de Estado da Cultura



Há uma opção mágica na síntese sonora que é o seu nome - Poty -, que é também grafemática e caligráfica, com o seu y como que emblema: ele ousou, desde o início de sua carreira, fazer, de Potyguara, no mínimo, o singelo, e compacto, que se tornou, numa ainda curta aventura biofrática símbolo e certeza: uma identidade abrangente dessa humilde coisa que é o ser humano - com sonho, luta, servidão, e amor e esperança - e uma paixão sem equívocos no fazer um fazer feito pela mão do melhor fábbr: Poty.

É ele, já agora, um ser de luz - uma luz que, existente no berço e antes do berço, ele soube cultivar persistente, devota, continuada e exemplarmente. Na galeria dos nossos grandes (mas muitos poucos) ilustradores de nossos livros (numerosos mas ainda muito poucos), nunca a fusão verbo-icone atinge tão intrínseca adequação: nunca um ilustrador, entre nós, foi tão ilustrador, tão capaz de dizer o que as palavras não sabiam ou não podiam. É que, antes, Poty regia seus anseios iconicamente - e por isso os homens da palavra intuíram e compreenderam que com ele o milagre se fazia: eu, pelo menos, "vejo", na personália literária (e mesmo não literária) a que ele se deu, seres concretos à Poty, que são concretos, visual e gestualmente, graças ao filtro das incisões, linhas, traços, manchas (e eventualmente cores) de Poty.

Há algo de singularmente belo neste projeto de mostra: ousa-se aqui "explorar" uma faceta apenas do artista: sabemos que, na dignidade do epíteto *ilustrador*, não há apenas a obra que vale mais pela linhagem de que pela autoria: não estamos nem nas origens da gráfica - com suas letrinas ou iluminuras ou volantes -, nem no anonimato - uma fantasia visual "aproveitada" para um texto eventual. A convicção disso deriva das que conhecem o delírio pertinaz de Poty - esse alguém que, fascinado pelos artistas da palavra, mas poupando palavras suas, supre a poupança, superando-a, com a imagem, visual, sim, mas sêmica, prenhemente sêmica, prenhemente significativa - dando-nos sempre exemplos de como a necessidade gregária intercomunicante é a condição da sobrevivência desse ser social que somos, ainda que egolisticamente queiramos isolar-nos nas solidões de nossos Inconfornismos.

Não sei como nasceu esta idéia - a de uma exposição *Poty Ilustrador*. Sei que - na impotência de trazer para um só local os murais monumentais que tem plantado em Curitiba, no Paraná e no Brasil, ou de trazer seus gravados e gravuras mais ou menos confidenciais, mais ou menos heróicos, mais ou menos hercúleos, para uma exposição - a alternativa foi um luzeiro que inspirou esta mostra.

Oxalá Poty Ilustrador seja levado a todos os pontos do Brasil, e - além dos nossos limites físicos. Pois que Poty já não é, apenas, pan-brasileiro. É mais, e ficará.

Antônio Houaiss
Da Academia Brasileira de Letras
Rio, 6 de maio de 1988

Poe, Kafka, Jack London, Melville (edição historicamente importante por incluir Poty ao lado dos maiores ilustradores de Moby Dick); e participa de seu trabalho mais recente para a *Obra Completa* de Machado de Assis, cuja publicação foi iniciada em 1988. Poty, que já havia ilustrado o autor de "Missa do Galo" para os Cem Bilhófilos (4 Contos) e também para as Edições de Ouro, refaz todo o trabalho anterior, aprimorando a técnica orientada por um novo ângulo de leitura.

É facilmente constatável, na obra do ilustrador, a relação entre a condição da leitura do texto e a solução da imagem, gerando a não uniformidade. O ilustrador, preso à tensão gerada pela palavra e pela imagem, oscila como que em busca da técnica solicitada pelo texto. É assim que vai optar pela **ESTRATÉGIA DA ALEGORIA NA LEITURA DA POESIA PARTICIPANTE**. É o que ocorre quando ilustra *Vozes d'África* de Castro Alves ou *Conto para as transformações do homem*, de Moacir Félix. Nesta última, encontrará na alegoria e no cenário medievalizante, a expressão para o clima de opressão e violência tematizados por Moacir Félix (obra de 1964).

A não uniformidade de tendências, a diversidade de soluções, o apego ao conteúdo temático e documental como ponto de partida, a forma como incorpora o insólito e direciona sua arte para o expressionismo; e, sobretudo, a tensão entre o verbal e a imagem, é o que se pretende ressaltar em seu **PROCESSO DE CRIAÇÃO**. Através de esboços, estudos, pesquisas e de caminhos que vão da história em quadrinhos, passando pelas ilustrações de reportagens, chega-se ao que pode ser considerado o ponto culminante de uma busca inquietante gerado pelo impasse entre a imagem e a palavra. Com a *Visita do Velho Senhor*, conto sem texto ou conto que prescindiu do texto, corporifica-se o impasse. Quando Poty sugeriu a necessidade de texto, Valêncio Xavier foi taxativo: "Não ligue com ele, leiam, vejam este conto digno de antologia (...) E eu brigo com seja aquele que ousar colocar texto nestes desenhos".

Podem parecer com isto que se percorre uma trajetória linear; mas a arte de Poty ilustrador está cheia de caminhos possíveis, apontando para a tensão dos limites entre os gêneros artísticos, entre o verbal e o visual, e revelando *Visível* atração pelo texto literário como fonte de seu rico inconformismo criativo.



Cassiana Lacerda Carollo

ILUSTRAÇÕES: 1 - Ilustração para *Sagarana* (Guimarães Rosa) • 2 - Estudo para *Curitiba de nós* (Poty e Valêncio Xavier) • 3 - Ilustração para *Curitiba de nós* (Poty e Valêncio Xavier) • 4 - Ilustração para *Helena* (Machado de Assis) • Capa - xilogravura autorretrato, registra este evento.

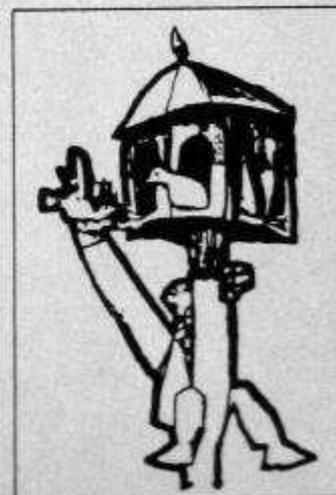
COMPLEMENTAM A EXPOSIÇÃO

Informações de pesquisa do terminal de computador.

Vídeos: "O Ilustrador Poty", do acervo da Secretaria Extraordinária de Comunicações; "Visita do Velho Senhor", do acervo da Cinemateca do Museu Guido Viaro.

Documentários: "O Mural do Palácio Iguazu", do acervo da SECO; "Exposição de Gravura", do acervo da CMGV. Direção de Valêncio Xavier. "O Mundo Mágico de Poty". Direção de Araken Távora.

AGRADECIMENTOS: Secretaria Extraordinária de Comunicação, Fundação Cultural de Curitiba (Casa da Memória, Solar do Barão, Cinemateca do Museu Guido Viaro), Editora Itatiaia, Editora José Olympio, Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, da UFPR, Valêncio Xavier, Ricardo Krügger, Rachel de Queirós, Fundação Castro Maia



POTY
ilustrador

colar
BPP
PARA
do

A propósito de Poty, o ilustrador

A exposição "Poty, ilustrador", que inaugurou a abertura de projetos de ocupação do Palácio Cultural Leão Junior, da IBM do Brasil, reuniu em Curitiba diversos amigos de Poty Lazzarotto em duas mesas-redondas. A exposição, diante da sua importância e beleza, foi requisitada por diversas entidades cariocas e agora já se encontra no Rio de Janeiro. Como consolo para quem deixou de ver, segue-se um apêndice do bate-papo, coordenado pelo jornalista Araken Távora, do qual participaram o escritor e cineasta curitibano Valêncio Xavier, o indigenista Orlando Villas-Bôas, o artista Carybé, o escritor Fernando Sabino e as professoras Casiana Carolló e Adalce Araújo. Pela transcrição foi das filhas, Mal Nascimento e Mendonça. Pelo prazer de dividir com os leitores mais informações sobre esse belo artista Adella Maria Lopes:

Araken Távora — Poty Lazzarotto é conhecido sobretudo através de seus traços, ilustrando os maiores escritores, brasileiros e estrangeiros: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, Ayrton Dourado e tantos outros; Edgar Allan Poe, Gorki. Poty sempre se marcou por esse traço. Essa é a faceta de Poty que vem de seu convívio com a leitura. Como artista gráfico, ele tem um papel importante no desenvolvimento da arte editorial. Mas quem é Poty Lazzarotto? Nasceu aqui em Curitiba, dia 29 de março de 1924 e, em 1944, já estava no Rio como estudante da Escola Nacional de Belas Artes. Conquistou prêmio de viagem ao exterior, esteve em Paris e, no seu retorno, foi conhecer, na BA, a figura de Carybé. Esse convívio de 38 anos proporciona muita história. Então, entre os amigos de Poty que estão aqui, há esse argentino que foi batizado com o nome de Hector Barnabé e que, desde a juventude, virou basiano e adotou o nome de um peixe, Carybé. Junto está Orlando Villas-Bôas, o grande indigenista com quem Poty convive há 30 anos. No Xingu conviveram por quatro meses. Ali se marca a famosa fase do Xingu de Poty, quando ele desenha, talha os índios. Há uma ligação também na área do livro, porquanto Poty ilustrou dois livros de Orlando Villas-Bôas. Finalmente, Valêncio Xavier. No caso, se trata de cumplicidade. De Valêncio (Poty ilustra, mas é trabalho a quatro mãos), há "Curitiba de nós" e "A propósito de figurinhas". Ao lado disso, Valêncio é não apenas um feticionista mas, também, um cineasta. E o cinema é outro vínculo que os une.

Carybé — Poty coincidiu comigo, na BA, em 50. Ele foi ensinar a desbravar aqueles índios na arte da gravura. Eu fui contratado para desenhar festas, procissões, paisagens, o que fosse: um ano desenhando à BA. Ai nos conhecemos, morávamos no mesmo hotel, no mesmo quarto e éramos acordados na manhã, pelos clarins da Escola de Aprendizes de Marinheiro, da gloriosa Marinha: cornetas, tambores e coisa. Ai a gente levantava e vagabundava pela cidade toda, descia aquelas ladeiras, subia. Ele desenhava, tem uma coleção maravilhosa de gravuras daquele tempo — que eu tenho toda e não dou. "Água de Menino", não tem mais, ele captou tudo aquilo magnificamente. E até hoje estamos aí na mesma canga, puxando o mesmo carro, fazendo o mesmo trabalho, juntos.

Carybé — Estamos fazendo três painéis cada um, de 15m (altura) por quatro de largura: Memorial da América Latina. A altura é de uma casa de cinco andares (tosse, "é de outro trio de Curitiba, essa tosse"). Enfim, estamos ganhando a batalha porque já tem dois prontos, um dele e um meu.

Orlando Villas-Bôas — Conheço Poty há uns 32 anos, mais ou menos, por intermédio de Noel Nuttels — outra figura extraordinária que, se fora vivo, estaria hoje aqui sem dúvida alguma, porque era grande amigo de Poty. O difícil não foi conhecer Poty, mas sim arrancá-lo do ateliê. Ele tem — não sei se é vício de paranaense — uma loucura para trabalhar que é uma coisa incrível. Para tirá-lo do ateliê e levá-lo ao Xingu foi um feito enorme. Conseguimos, ele foi para passar uma semana, de um avião ao outro. Mas no fim os índios acabaram conquistando Poty, que permaneceu lá alguns meses. Noel também a fazer parte de suas ilustrações. Hoje Poty dedica atenção especial, nas suas ilustrações, ao nosso índio e isso é muito bom. Tão bom que já passei de amigo do Poty a explorador do Poty. Ele já ilustrou dois livrinhos nossos, tudo "leite de pato", o que é o mais importante. Aláís, isso ele vinha me devendo já há muito tempo, porque, nas enormes lutas de buraco que vivíamos no Xingu, nas horas de tédio, Poty ficava me devendo demais. Tenho umas gravuras dele querendo me pagar isso, fazendo com que gravuras com índio passassem por baixo da mesa, me dando cartas, aquela coisa toda, não sei. Esse é o Poty que eu conheci e que conheço ainda.

Valêncio Xavier — Não vou falar do Poty que eu conheço, mas do que passei a conhecer desde que inaugurou a exposição dele ilustrador, que a IBM — numa botação da Casiana Carolló — inventou. Eu tenho dois livros, dois atendidos com a cumplicidade do Poty, mas só vim a entender o significado do Poty ilustrador com essa exposição. Tenho a impressão — todos nós temos, amigos e colegas de trabalho do Poty — que a gente não se dá muito conta da importância do trabalho dele como ilustrador. Penso eu que, no mundo, só temos um exemplo de ilustrador parecido, no



Poty: o prazer de desenhar, gravar, ilustrar livros.

mesmo nível: Gustave Doré, no século passado. Não se conhece um exemplo, neste século, de um ilustrador de ficção que tenha tido tanta abrangência quanto o Poty. Seria, neste século XX, o que foi Doré no XIX. Doré ilustrou da Bíblia às fábulas de Lafontaine e, por tabela, Engels e Marx. Suas ilustrações sobre a miséria em Londres serviram de base para aquele magnífico livro de Engels sobre a classe trabalhadora na Inglaterra. Se fosse para estabelecer paralelo de outro ilustrador com o Poty, só poderia ser Gustave Doré. Pode-se pegar um grande nome de ilustrador do século XX, o americano Rockwell Kat, que ilustrou Moby Dick — que Poty também ilustrou. Comparando-se, tenho a impressão de que Kati, grande ilustrador do século XX, não alcançou um terço do número de autores que Poty ilustrou.

Araken — Poty é filho de um ferroviário — não sei se estou chovendo no molhado — foi vindo às margens da ferrovia. O velho Isac Lazzarotto, quando se aposentou, transformou um vagão num restaurante. Coisa doméstica, seu Isac e dona Júlia atendendo apenas a amigos no restaurante que ficou conhecido como "Vagão do Armistício". Poty, ontem eu estava no ateliê

de Augusto Rodrigues e ele considera indispensável a figura de Isac Júlia e você. Qual foi a importância dessa vivência de filho de ferroviário, ali no Capaneima, na formação do artista?

Poty Lazzarotto — As coisas têm uma continuidade. Eu me influenciei muito por aquele ambiente da estrada de ferro, pelos imigrantes que havia ali, imigrantes, russos. Digamos que houve o gênero de livros e revistas que entrou em minha casa, com ilustrações — até malfeitas — da época. Foi acumulando e daí me veio o impulso de ilustrar textos e livros, lá ao cinema e, literalmente, refazia o filme em quadrinhos. Tudo foi se encaminhando, mas não foi exatamente programado. Cinema tem importância para mim, imagem, movimento, é coisa que procurei sempre conseguir. Desenhos, composições.

Araken — Carybé, conte um episódio pitoresco sobre Poty.

Carybé — Episódios? Pior do que novela das oito: 300, 400 e falta coisa nisso. E tem uma parte sombria que eu não quero nem tocar, mas realmente o nosso Poty é uma flor. Não tem esse negócio de xiu xiu, não. É flor mesmo, homem íntegro, artista de primeira qualidade, não é orgulhoso — já poderia ser até com rabo de pavão, pelo que ele faz.

Orlando — Enquanto a platéia não se manifesta, vamos lembrar que, naquela época em que estivemos no Xingu, tínhamos lá Noel, Poty, três carneiros e uma porca. A noite fazíamos um jogo de buraco, por falta de imaginação, de outro coisa. O Poty era minha vítima, é ruim demais pra jogar buraco. Então fazia umas ilustrações muito tendenciosas: o porco embaixo da mesa, trazendo carta; índio pequenininho — contadinhos, inocentes — com carta por baixo da mesa, me entregando, fazendo com que isso fosse um fator da minha vitória. Mas em todo caso ele permaneceu esse tempo todo, nós o exploramos bastante e um dia lá deu um comichão no dedo do Poty: passou a mão nas folhas de jornal, tocou no chão e começou a desenhar furiosamente. Fez uns 20 painéis em folhas de "O Estado de S. Paulo"; no jornal mesmo, sendo que 18 eram a minha cara, de tudo quanto é jeito: com ou sem chapéu, com ou sem barba, com barba rala, aquela coisa toda. Guardei aquilo tudo

Foto: Cesar Brustolin e Vilmar Bonneck



Araken Távora: importância de Poty na atividade editorial.



Carybé: o nosso Poty é uma flor.



Orlando Villas-Bôas: para levar Poty ao Xingu foi um feito enorme.

LEO ESTADO DO PARANÁ - CURITIBA, DOMINGO, 28 DE JUNHO DE 1968

Valêncio - Poty, que tipo de coisa você gosta de ilustrar? Respondeu meio por alto a pergunta do Araken. Parece-me que gosta da literatura fantástica - o próprio Gustavo Mayer, que aliás você levou meu livro emprestado e até hoje não devolveu, o "Golain". Quando você estava fazendo ilustrações, agora, para o Machado de Assis, eu falei a propósito de "Helena" e você me disse que estava fazendo o que mais gostava, ilustrando coisas do lado fantástico.

Poty - Machado evidentemente tem em "Memórias Póstumas de Brás Cubas", "O Alienista", o lado fantástico. Então dá mais chance a você expandir o desenho, a ampliar, modificar. Não se fica tão preso à cena em si. De livros fantásticos eu gosto, de vez em quando volto aos contos do Poe - faço uma nova versão, diferente, de Kaufman.

Valêncio - De modo geral, esse lado fantástico é o que lhe agrada mais na literatura?

Poty - Muito mais desses livros que eu ilustro sem intenção, sem esperança de publicar. Ai eu faço livremente esse tipo de desenho.

Araken - Poty, Augusto Rodrigues disse que você já está milionário. E verdade?

Poty - Ninguém tem nada com isso.

Platéia (Domicio Pedrosa) - Só quero dizer que, quando da ideia da exposição sobre Poty, alertei a Cassiana sobre a dificuldade que teríamos de espaço, pela enormidade de sua obra. Daí que nossa grande dificuldade foi a seleção dos trabalhos. O que está exposto talvez não chegue a 5% do que tivemos que manusear e foi difícil optar por um ou outro trabalho. Outro aspecto: eu, como seu hóspede frequente do Poty, de seu asêlo, de sua casa - ele é um madragador, av 5h30 ou 6h compra os jornais e começa a trabalhar - pude encontrá-lo, ao me levantar, com as manchetes dos jornais ilustradas. Esse é ponto importante: acho que o Poty se diverte, ele é um ilustrador no sentido profissional, de fazer isso como tarefa, trabalho. Então quero que você, Poty, aborde essa ilustração que faz sem compromisso, dos jornais, talvez como recreação própria, auto-satisfação.

Poty - Manchetes extravagantes e tal é que aguçavam um pouquinho a vontade de fazer um desenho. Tenho um sério imenso disso, se vocês não expuserem aí talvez tenha sumido, ou esteja guardada. Nem daria para expor, é muito grande o número de desenhos.

Platéia - Há aquela série inédita de desenhos que você fez posteriormente, a partir do "Coronel Lobisomen", que me parece você ilustrou, não ficou muito satisfeito.

Poty - Não, a questão é que "Coronel Lobisomen", na primeira versão, eu tinha ilustrado sem conhecer Campos nem nada, só pelos contatos com o José Cândido. Mais tarde é que fui com o escritor lá, passamos uma semana na região toda de Campos e ele me mostrou as localidades onde se tinha passado o romance, os lugares onde o coronel tinha encontrado o diabo, o lobisomen, essa coisa toda. Saíram muito melhores hoje em dia, com mais profundidade e autenticidade. Inclusive - são muitas as versões que tenho, às vezes até sete, oito -, do coronel queria fazer uma paralela, no mesmo livro, de como ele se descreve ali e de como realmente seria, na vida real. Era um indivíduo insignificante, vestido de terninho branco e tal e se julgando aquela fantasia toda, né?



Fernando Sabino: obra de Rosa é íntima e criatividade de Poty.

Platéia - Do tempo no Xingu, além dos desenhos feitos por divertimento você tem um trabalho quase etnográfico, de cestaria.

Poty - De cozinha, de instrumentação e coisa. Eu desenhava rigorosamente como era. Fiz para tomar conhecimento das coisas. Passei anos e anos desenhando modelos vivos na Escola de Belas Artes. Então pra mim, no Xingu, como finalidade não servia mais. Depois, me serviu muito como estudo de anatomia, isso tudo. Precisava conhecer bem pra depois poder fazer o que quisesse, deformar, modificar, o que fosse.

Orlando - No Xingu ele fez também uma série de 28 ilustrações para a BBC de Londres, que as utilizou numa filmagem feita dentro da região. Essas ilustrações depois retornaram ao Brasil, por intermédio do próprio Poty. Foram encaminhadas a mim e estão comigo: a estrutura da casa do índio, objetos, algumas atividades das mulheres ralando mandioca, atividades de homens, manejo de arco e flecha.

Valêncio - Eram ilustrações para os letreiros de um filme de BBC?

Orlando - É. Saíram naquele filme "O Reinado na Floresta". Foi muito pouco divulgado, porque não teve exploração comercial, nenhuma. Passou só em universidades ou então durante palestras, alguma coisa. Não houve exibição em cinema comercial.

Fernando Sabino - Estou reencontrando uma pessoa que conheci em 1944, em Amsterdam. Poty era com a presença de um marinheiro. Poty deve estar achando que estou maluco. Hoje, cheguei lá diante da exposição e tive a surpresa - coisa extraordinária - de esbarrar com um recorte de jornal com um texto meu sobre Amsterdam, ilustrado pelo Poty. Não era sobre Amsterdam, mas um conto chamado "O Marinheiro de Amsterdam", de Apollinaire - o poeta francês - que traduzi aos

20 anos - imaginem que tradução, hoje não consigo! - é o Poty ilustrou. E eu tinha esquecido disso. Esse nosso encontro realmente não foi em Amsterdam, foi na "Folha Carioca". Eu tinha um certo sentimento de inferioridade - "mas que coisa engraçada, não mereço tanto". A história da literatura brasileira não pode ser contada sem ser mencionada a presença, a atuação, o trabalho, a criatividade, de um homem chamado Poty. Ele deu uma dimensão extra à literatura brasileira no seu contexto geral, de universalidade, porque ele vai de Machado de Assis a Guimarães Rosa, de Euclides da Cunha a Graciliano Ramos. Ele cobre a literatura.

Não satisfeito, ainda penetrou pelo Brasil adentro e levantou os costumes dos índios, ilustrou Márcio Souza. É um trabalho de completamento, de levar às últimas consequências a atividade literária através da sua projeção visual. Ai Araken me perguntou "Poty nunca ilustrou você, não?" Disse que minha relação com Poty, além de ser de estima e amizade que independem do convívio - o conheci há 40 anos e desde então o incorporei a meu universo afetivo -, é que eu fiz um filme sobre Guimarães Rosa em que não podia prescindir do trabalho do Poty. E o trabalho do Poty aparece no filme, dando também uma dimensão extra à obra de Guimarães Rosa. Bom, voltando ao início do papo eu estava na maior depressão - só eu não fui ilustrado por Poty - e aí, chegando aqui, vi contos meus ilustrados por ele na "Folha Carioca". Tem mais de um. Eu não mereço tanto, mas é capaz de ter mais de quatro. Então fiquei numa felicidade que, de certa maneira, justificou minha presença aqui. Eu também sou um autor brasileiro ilustrado por Poty. E um grande galardão, é um título de glória para a minha literatura.

Cassiana Lacerda Carollo - Proeza acho que será um professor de Literatura, acostumado com discurso mais acadêmico, ser interessante como um escritor. Acho importante registrar que a pesquisa feita para a exposição sobre Poty na IBM abrangiu um período de poucos meses. Dentro de um conjunto disponível, conseguimos levantar cerca de 120 títulos de obras ilustradas, abrangendo a literatura brasileira e a estrangeira. Não consideramos as obras em que Poty apenas trabalhou como capista: fica aqui uma deixa para uma segunda exposição, específica de Poty capista. Sua postura, sua concepção de capa, é absolutamente pessoal e colabora, nos dias de hoje, com o interesse de leitura, diante do fato de que se vê mais, atualmente, capas pasteurizadas que funcionam muito mais como outdoors para venda do livro. Já Poty tenta traduzir, via capa, a ideia do clima da obra. A capa é um ato inaugural de leitura, que vai ser ou não frustrado. Capas, isoladamente, não foram consideradas nessa exposição. Trabalhamos, sim, com 120 obras dos mais variados autores. Além desse desafio de enfrentar matéria tão extensa, há a interligação entre as atividades de Poty: é difícil falar do muralista esquecendo o narrador, é medida que há nele uma obsessão de fixar a palavra através da imagem. A palavra também traz o artista da imagem, mesmo porque dificilmente Poty escreve sem incluir a palavra entre duas linhas paralelas. Há uma certa obsessão em alinhavar as coisas dentro de uma ordem narrativa. Poty está permanentemente lendo o mundo. Essa ideia de leitura como um ato permanente na criação do Poty é fundamental, creio, salientar aqui. Entre todas as nossas dificuldades, se alguma coisa valeu acho

que é o ato de leitura, que é o ato de ler no palco, nessas condições todas foram tomadas, se mesmo de garimpagem, porque é muito moita, va dando as indicações aos poucos. Também não consideramos, na exposição, livros de editoras já desaparecidas - cujos acervos não foi possível localizar - nem obras inéditas. O fato de a ilustração ser algo constante na atividade de Poty é algo para ser repensado. O caráter de uma ilustração intimamente ligada à obra, que contribui para uma nova visão, foi aspecto dos mais surpreendentes para quem não estava acostumado.

Ele mesmo diz que gosta de dominar a imagem, primeiro, para depois brincar com ela. Daí é que se abre a possibilidade de criar o fantástico, o insólito. Tudo amarrado - as perspectivas de leitura - acaba gerando uma perspectiva universal de leitura da brasilidade e um interesse que o liga também a certos autores que têm pontos comuns, como Kafka.

Valêncio - Estou hoje de reprise aqui, substituindo Moacyr Félix. Poty me passou um pito pelo telefone, dizendo que, em vez de ter falado d'le da primeira vez, nesse debate, abordasse o livro ilustrado ou coisa semelhante. Então, por que você mesmo não fala, Poty?

Poty - Refiro-me a que falam mais de mim do que sobre livro ilustrado. Sobre a importância dos suplementos de determinada época, que eram religiosamente ilustrados e faziam uma concorrência danada, uns aos outros. E eu apareci nessa onda. Foi uma participação que começou quase que casualmente.

Fernando - Você foi para o livro ilustrado espontaneamente?

Poty - Foi um trabalho de guardar a imagem do livro que estava lendo. Evidente que, com os anos, eu fui manobrando isso. Numa das últimas ilustrações para Machado de Assis, em certa página está localizada uma: não é uma senhora lendo uma carta. Eu botei um oficial brasileiro fazendo continência para uma granada que vai explodir lá na Guerra do Paraguai. A ilustração só da senhora lendo seria quase banal. Como a carta vinha de um filho que estava no Paraguai, casualmente ele citava que os combates estavam encarniçados. Eu pus, me lembrei de uma cena do tempo de escola, de uma cena desse tempo, da história da Guerra do Paraguai: veio um obus, estourou e o oficial fez uma continência. Forcei um pouquinho a mão: admito, mas cheguei lá, reinventei a mulher lendo a carta, o que já estava batido.

Valêncio - Na época em que você começou a ilustrar, deu a entender, me parece, que havia mais condições para o trabalho. E isso?

Poty - Ah, sim. Havia também o fato de que a maioria dos autores gostava de ser ilustrada. "Tenho uma capa do Falano ou de Sicrano." Lembro-me que diziam que seus livros tinham que ser ilustrados. O editor, dependendo de estima ou valor, concedia.

Cassiana - O primeiro livro de que se tem notícia, "Supea Diamante", publicado na China em 856, já nasceu ilustrado. Então, a ideia de livro-ilustração está ligada à própria história do livro. Há posições de que a ilustração pode

colaborar no embelezamento ou ter função complementar à leitura. De qualquer forma, isso nasce do entendimento do livro como bem cultural, não como objeto descartável (o que predomina no tipo de visão editorial americana). É muito mais europeia a noção do livro como permanência. No Brasil, diante das dificuldades, se pode explicar a ausência de uma preocupação. Apesar disso, há a série que Poty está ilustrando, para a Itatiaia-Garnier, da obra de Machado de Assis. Deve sair também a reedição das "Novelas Paulistas" de Alcântara Machado. É esforço editorial que merece os maiores elogios, mas não se pode negar que essas editoras que patrocinaram melhores livros, mas bem acabados, não tiveram sucesso comercial. Elas fazem parte de uma época quase que de mecenasato.

Adalce Araújo — A figura de Poty é de fundamental importância dentro da história da arte paranaense. Meu depoimento foge um pouco à Literatura, por minha formação de artista plástica e por estar, há muitos anos, na área específica, teórica, de História de Arte e de crítica de arte. Haveria duas vertentes para analisar a obra do Poty. Dentro da história da ilustração brasileira, em se pegando o simbolismo existiu número muito grande de ilustradores que saíram dos ateliês dos artistas catalães Filgueiras e Folker. E espantoso o número não só de revistas de humor, mas de publicações com excelente nível. Mas existe praticamente uma espécie de hiato, de ruptura. Depois vamos ver a revista "Joaquim", que teve em Poty um dos grandes colaboradores e, graças a ele, a adesão de muitos artistas extremamente importantes na época década de 40. Por outro lado, se analisarmos a tradição das artes plásticas paranaenses, existem, de 40 a 50, dois pioneiros do modernismo no PR: Poty e Guido Viaro. Poty é um caso à parte, pelo fato de que a maioria dos nossos artistas, conhecidos como geração 60, foi direta ou indiretamente alunos de Viaro. Poty não, foi autodidata descoberto — por assim dizer — pelo interventor Manoel Ribas. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes e tem toda uma trajetória independente. Por outro lado, o curso que ele ministrou de gravura, em 50, é marco dentro da história da arte no PR. Provocou o surgimento dos artistas de tendência moderna, como Violeta Franco, Nilo Gravura — de onde saíram o Clube da Gravura e, posteriormente, o Centro de Gravura do PR. Até hoje acanhada de falar sobre Poty diante de pessoas tão brilhantes, a própria Cassiana tem um texto muito bom e, de certa forma, nossas opiniões coincidem, porque, antes da ida a Paris, Poty tem uma espécie de realismo social. A conotação geral é dentro de um expressionismo social e, no seu retorno — que coincide com a grande colaboração que ele começa a prestar como ilustrador, o trabalho se volta para um sentido bastante nativista. É praticamente a descoberta das raízes, a brasilidade. Existe inclusive aquela série de ilustrações que ele faz sobre o Xingu, onde se acentua muito uma síntese que, naturalmente, mostra uma evolução grande do Poty artista, desse desejo de simplificação.

Platêia — Hélio de Freitas Pugliesi Poty, você já rejeitou algum texto literário que não o motivou? Mas: há alguma ilustração que você faça com mais prazer do que outra?

Poty — Na verdade, nunca ilustrei escritor de que não gostasse. Talvez nunca fui mesmo profissional, da obra



Adalce Araújo: há brasilidade em Poty.

gação de fazer ou não. Geralmente, quem me escolhia já tinha alguma afinidade comigo — os vivos, né? Os mortos, eu ia escolhendo à minha própria maneira. Aquelas "Edições de Ouro", por exemplo, a mim davam imenso prazer. Eram livrinhos baratos, sem limite de ilustrações e então se podia praticamente escolher: Jack London, escritores brasileiros nordestinos, Kafka, essa história toda. Eram praticamente uns 10 livros por mês e a gente tinha escolha. Dificilmente aparecia um ou outro com necessidade. Mas sempre me deu mais prazer fazer do que desprazer, como você disse.

Platêia — Nos textos mais longos, entre os que você mencionou, é você quem escolhe que tipo de episódio vai ser desenhado?

Poty — Eu leio e escolho um ou outro ponto que me pareça significativo no romance ou no texto. Não há, nunca, uma tachação de tal e tal ponto, eu mesmo escolho. Guimarães Rosa, acho que se divertia tanto quanto eu! Em "Grande Sertão Veredas", em que ele pediu aquela série de mapas, modificava no dia seguinte, queria um cavalo mais acima, um fuzil mais abaixo, esse não foi ilustrado, né? Não tem ilustração, o livro. Só tem esses mapas e a capa. Nos outros, ele me deixou inteiramente livre, foi ilustração à minha conta.

Fernando — Por que você não ilustrou "Grande Sertão Veredas"?
Poty — Em "Grande Sertão Veredas" Guimarães Rosa pedia realmente essas figuras: um leão com uma coroa na cabeça e uma vela na mão, né? A questão era com ele, eu fazia e pronto. Naquele mapa, há o que ele queria: num determinado ponto há um significado que tenho tentado descobrir, analisar uma série de coisas. Eu apenas era o feitor da coisa. Não ilustrei o livro, fiz alguns desenhos, depois, referentes a ele.

Fernando — Como seria Diadorim na sua concepção?

Poty — Esse livro tem uma história. Ele levou o calhamço lá pra casa e ficou durante oito horas explicando o livro, dizendo o que era. Palavra pra ná-gina tanto, que tinha ligação com outra passagem. De modo que eu era um dos depositários do segredo do Diadorim.

Fernando — Não vai contar pra nós?

Poty — Segredo guardado a sete chaves, só para os iniciados mesmo. Todo mundo calava a boca, de modo que nem chegava a conhecer, já sabia antes. Não deu pra ir acompanhando.



Cassiana Carolla: Poty é o mundo.

Platêia — Como é o seu processo de criação? Você observa o cotidiano, cria de acordo com seu talento, sua inteligência. Sai de pronto ou, como Fernando Sabino, às vezes há que arrastar para a ideia clarear no dia seguinte, depois?

Poty — É claro que uma ideia inicial você tem, uma semente. Botando os primeiros traços, você vai ampliando, ocorre uma coisa ou outra. Às vezes acaba totalmente diverso do que você tencionava. Mas é aprofundando a ideia inicial.

Fernando — Mas há essa coisa sua de não apenas enfeitar ou complementar uma obra literária; você lhe dá nova dimensão. É dimensão visual intimamente integrada ao texto; que revela em você uma sensibilidade para um instrumento que não é o seu — o verbal, da palavra escrita — e uma dimensão literária. Eu nunca desenhei; você já escreveu?

Poty — Não.

Fernando — Nunca? Se você escrever, eu ilustro. (risadas) Não sou especialista no gênero, como Adalce e Cassiana, mas conheço alguns ilustradores. Há muito poucos — brasileiros, pouquíssimos — que têm essa absoluta integração com o texto literário. Que não apenas ilustrem, no sentido literal da palavra e nem apenas enfeitam, como se bota uma vinheta, uma capitular, um recurso gráfico. E nem visualizam apenas à sua maneira. Não. Integra-se de maneira tão íntima que eu acredito que, hoje em dia, a obra de Guimarães Rosa está intimamente integrada à criatividade, à plástica do Poty. E, no mundo inteiro, pouca gente realizou isso. Há Norman Rockwell, que ilustrou Melville. Poty ilustrou de maneira muito melhor, mais integral, integrada a uma obra que, inclusive, é universal. Então o homem que andou pelo mundo, correu o Brasil, morou na França, expôs na Inglaterra e na Bélgica, tem trabalho em Portugal, por todo lado, esse nunca saiu de Curitiba. Ele é um homem radicado no subúrbio, nunca negou suas origens, é fiel. Na minha imaginação, reencontro o Poty todo dia no "Vagão do Armistício", almoçando com o pai. Sinto que ele está ligado a essa origem. Essa dimensão de universalidade do Poty é extraordinária e me dá a impressão de que ele tem um instrumento um pouco mais amplo. Entre os pintores brasileiros, se falou em Portinari. Tem ainda Di Cavalcanti, Cícero Dias, Santa Rosa — que fez tantas capas. Acredito que

nenhuma obra de um artista brasileiro tenha sido tão profundamente integrada à literatura. (risadas) O Poty encontrou a integração com o espírito literário que Poty consegue. Então tenho a impressão que há, dentro do Poty, um escritor escondido. Sem dúvida, nenhuma. É verdade ou não?

Poty — Você já me inibe dizendo que eu escrevo entre linhas, né? Linhas de caligrafar, de...
Valêncio — Desculpe, o ilustrador é Rockwell Kant. Curiosamente, falei a mesma coisa aqui, semana passada, embora sem o brilhantismo do Sabino, para mostrar essa dimensão do Poty ilustrador.

Poty — Com uma diferença: Rockwell Kant deve ter sido comentando naqueles museus americanos, e tudo, para fazer exatamente aquela coisa toda que é o feito, né? Eu procuraria mais os símbolos, se tivesse que ilustrar o Melvin.

Valêncio — Mas você o ilustrou.
Poty — Não, eu fiz uns desenhos da proposta dele. Mas, se tivesse que ir ao fundo mesmo, faria diferente. Aquilo tudo teria, para mim, outro significado. Eu vi um "Guerra e Paz" ilustrado por um russo. É perfeito, aquelas crianças todas...
Fernando — Você nunca ilustrou Dostoiévski, não?

Poty — Já. Gogol, tudo o que quiser, Tchecov. Mas enfim esse "Guerra e Paz" por um russo é perfeito. Começa com as crianças, as personagens. Tem um que nasce com 11 quilos, já obeso. É um rapaz desengonçado, um homem obeso, um velho todo... ele acompanhava. Eu não seria capaz de fazer isso. Se eu tivesse que ilustrar o "Guerra e Paz", tivesse a pretensão disso, eu pegaria a Rússia no todo, a humanidade e não figuras, personagens. Ali ficaria perdido.

Platêia (Renato Frotta) — Poty, desculpe se eu o ofender. Será que suas ilustrações, seus desenhos nesses livros, não servem como um direcionamento da interpretação — que pode ser errônea — da literatura, inibindo um pouco do processo criativo do leitor?

Poty — Uma ilustração — a minha, pelo menos — não pretende completar coisa alguma. É a minha ideia de como é aquilo. Honestamente, procuro traduzir um clima ou como entendi o livro.
Platêia — Será que não direciona o leitor, na linguagem artística, nos seus traços?

Fernando — Acho procedente a pergunta do Renato, porque realmente, em princípio, a gente é induzido a acreditar que uma ilustração objetivamente vá condicionar o leitor a dar um tipo de interpretação. A um tipo de leitura da qual, de outra maneira, ele estaria livre. Mas minha opinião pessoal — e que é o segredo da grandeza de sua ilustração — é que o Poty não retrata propriamente situações e nem personagens. Ele dá uma dimensão muito mais subjetiva, muito mais abrangente e que permite também ver aquele desenho de acordo com a sua interpretação, com o seu teor de conhecimento e de sensibilidade para com a obra literária que ele está lendo. De modo que ele tem a mesma dimensão que tem a obra literária. É abrangente, subjetiva. Não é condicionada realisticamente como uma proposição definitiva para com o leitor. Diante do desenho do Poty, o leitor tem milhões de alternativas. É uma nova leitura que ele tem, combinada àquela que tem do livro. Cada leitor lê o desenho dele como quiser. Eu tenho a impressão que isso reside a grandeza do desenho do Poty.

copo d'água. Doralda já estaria deitada, no canto da cama, querendo que elle viesse, entrasse. Abriu a porta, devagar, entrou.

Doralda aparecia ali, em pé, perto da porta, ^{assaz} tãda vestida, com o colar, o cinto preto, os sapatos de ^{por} salto alto. Assim elle quase ^{de} um choque; Doralda levava dedo à bôca, recomendando manha ^{de} silêncio, e se ^{resumia para trãz} um tanto; mas ^{seja} sorria, queria sòmente que elle apreciasse, como ^{conforme} estava disposta e galante, para elle, para o seu regalo. Soropita tramelou a porta. Preparou os olhos. Elle tinha os desejos de falar as alegres ^{artes} sem ^{de todos} sentido ^{constâncias} sem ^{de todos} sentido ^{constâncias}. Aprovando com a cabeça. Sabia de seu peito respirar.

Doralda veio para elle, para ^{uns} beijos. No tacto da cintura dela, sen- seando, enquanto a abraçava — Soropita agora era quem punha dedo em bôca, pe- dindo ^{seguidos, tão bem} a sorrelfa, ^{como} cochichou ^{de} : — "Será que elle desconfiou, ^{a ver} de tu na Clema, o Dal?" —, e não sorriu, que ^{trasteava} nele os prazeres finísimos; ^{trasteava} quase verganhoso. — "Notou nem ^{que ele que está longe de saber...} não, Bem! que ele que está longe de saber..." Com o rênido, ella ^{os olhos}, tomava um arzinho, o descêco, aquêle narizinho. A leal, num derreti- mento dum dengo, que Soropita conhecia, queria. Comum que a beijou. Asso- prou então: — "Espera..."

Tirou o paletó, ^{leu} pendurou ^{fundo} Tirou o cinturão, ^{fundo} cuidado nas armas. Guardava ^{o cano-cuito} debaixo do travesseiro. Tirou as botas, sem consentir ^{de} Doralda ^{ajudar} Arrumou as botas, ^{escrupuloso} Ah, elle mesmo ^{sucedida} de ter de ser assim ^{um homem} sistemático. ^{Mais que} Arrumou ^{a til} as botas, em ^{esta} parrelha, ^{esta} encostada na outra. Aquellas botas estavam empoeiradas, ^{horas} da viagem; tivesse ^{hora} tivesse um trapo, ^{limpava} limpava. Doralda, quieta,

Observe-se com que dedicada applicação Rosa trabalhava os originaes de seus livros: era, como observou Peregrino Júnior, "um trabalho feito sempre com paciência meticolosa ... de uma minúcia irreprochável e total. Dessa meticolosidade, dêsse amor à minúcia nos deu bem a medida em documentos vários ... A sua obra de escritor é prodigio de artificio mágico, de arte- sanato incomparável, tão consciente, tão bem trabalhada, que é impossivel conceber que alguém faça aquila sem uma total adesão do seu ser à alegria da criação literária." (In Em Memória de João Guimarães Rosa, p. 117-118.)
O fac-símile acima reproduz trecho dos originaes de Dão-Lalalão.

